

zalije in skupaj treščita na tla, kjer obležita mokra, obsuta z delci stekla, a zasanjano zagledana drug v drugega, gledalci pa smo priča sveži zaljubljenosti, ki zadane kot le v najboljših klasičnih melodramah, kot bi jima voda, ki je pljusnila po njima, namenila svojstven blagoslov. Od tega trenutka dalje spremljamo iskriva ljubimca – Undine, prevarana jezerska nimfa, ki je dobila novo priložnost v ljubezni, in Christoph, norčav industrijski potapljač, ki se zagleda v bitje iz sveta, katerega del je zaradi svojega poklica na neki način tudi sam.

A kot smo že zapisali, so ponovne možnosti pri Petzoldovih junakih že vnaprej obsojene na propad. Undine, ki sicer deluje naklonjena Christopherju, je kljub vsemu nekoliko nenavadna. Njena zadržana, mestoma nenaravna telesna govorica in zbežan pogled kažeta, da morda vse le ni tako rožnato, saj subtilno ustvarjata vedno bolj nelagodno vzdušje. Konec koncev imamo morda opraviti z nadnaravnim bitjem, ki je za povrh verjetno tudi morilka, Petzold pa poskrbi, da ne eno ne drugo ni do konca razjasnjeno. Tako lahko filmsko pripoved razplasti v nianse, v katerih odsevajo njegovi drugi filmi in osebni premisleki onkraj osnovne pripovedi.

*Undine* bi namreč lahko označili tudi za nekakšen sanjski *spin-off*, v katerem dobita novo priložnost Georg (Rogowski) in Marie (Beer) iz *Tranzita*, le da je tokrat junakinja tista, ki mora zamolčati svojo pravo identiteto. In če smo v *Tranzitu* gledali Paulo Beer in zaradi namenoma ustvarjene podobnosti v njej videli Nino Hoss, ki se je s *Phoenixom* po več kot desetletju utelešanja raznovrstnih vlog dokončno poslovila od svojega režiserskega Orfeja, se tudi v *Undine* za trenutek zazdi, da jo zagledamo. V enem od prizorov, v katerem se Undine in Christoph objeta sprehajata, se mimo njiju sprehodi Undinin bivši ljubimec z novim dekletom. Ne eden ne druga ne pokažeta, da se poznata, Petzold pa zrežira popoln prizor hipnega soočenja s preteklostjo zgolj s pogledi in preišljeno dinamiko kamere. Toda če smo še malce bolj pozorni, lahko za kanček sekunde ujameмо obraz novega dekleta, ki deluje kot izrezana kopija igralke Nine Hoss, ob čemer prizor dobi še dodaten pridih neobičajnega, nekakšen petzoldovski *glitch* v Matrici. Nenavadni dogodki se vrstijo vse do končnega zapečatenja usode, ki nudi vsaj deloma odprte interpretacije.

Prizori v filmu se prostorsko gibljejo med Berlinom, svetom ljudi, in podeželjem z jezerom pravljinih konotacij, v katerega se slej ko prej mora vrniti Undine. Petzold se prek Undinine službe, v kateri ljudem pripoveduje o urbanem razvoju mesta, izrazito posveti zgodovinskemu aspektu rekonstrukcij, četudi ohlapne povezave z osrednjo pripovedno linijo filma ne delujejo vedno posrečeno. Od mesta v



ruševinah v *Phoenixu*, prek menjavanja prizorov med sterilnim Potsdamer Platzom in starim delom mesta v **Duhovih** (*Gespenster*, 2005), pa do zgodovinsko nedoločljivega Marseilla v *Tranzitu* avtor tudi tokrat izrazi dvom o možnosti spremembe kljub navideznim spremembam okolja. Oziroma kot Undine namigne Christopherju: »V središču Berlina stoji muzej, zgrajen v 21. stoletju v obliki palače vladarja iz 18. stoletja. Varljivost leži v hipotezi, da v tem ni prave razlike, kar je tako, kot če bi rekli, da napredek ni mogoč.«

Podobno tudi Undinina zveza s Christopherjem, ki je v veliki meri tudi prebolevanje prejšnjega odnosa, ni prava kopija in ne more nadomestiti izgubljenega. Napredek je že morda mogoč, a Petzold poskrbi, da vseeno ne gre ubežati krvavemu davku, ki ga osebna zgodovina terja od Undine.

#### UNDER THE SILVER LAKE

ROBERT KURET

## Nereflektirani duhovi postmodernizma

**Under the Silver Lake** (2018, David Robert Mitchell) je referencialni tobogan. Prek posterjev, TV-vsebin, VHS-ov, akcijskih figuric, nagrobnikov ter režije in mizanscene prizorov in drugih detajlov pocitira prejšnje stoletje Hollywooda vse do danes, ko se protagonistu Samu (Andrew Garfield) samoreferencialno na roke prilepi Spidermanov strip. Pri vzornikih

prednjači predvsem Alfred Hitchcock, a ves postmoderni pastiš se izkaže za precej reakcionarnega.

Klasična lajna postmodernizma gre nekako takole: bog je mrtev, z njim pa tudi resnica. Velikih zgodb modernizma je konec, čas je za male zgodbe. Visoka in nizka kultura se prepleteta, *trash* postane legitimna umetnost. Fredric Jameson je v svoji študiji to nakazal s tranzicijo od Munchevega *Krika* k Warholovi *Marilyn Monroe*. Globino zamenja površina; če bi Marilyn Monroe sicer lahko portretiral z vsem njenim angstrom, ki bi se lahko meril s tistim Munchevega *Krika*, jo Warhol s svojo umetnino reducira na potrošno podobo. S temi značilnostmi je postmodernizem programsko prekinil povezavo med znakom in realnim referentom – referent postane le še neki drug znak. To se pomembno kaže v upodabljanju preteklosti: ta iz zgodovinskega postane nostalgичno-estetski objekt, od preteklosti ostanejo le še njene estetizirane podobe. Hollywood pozna svoja mitska petdeseta, h katerim so se nostalgичno obračala osemdeseta, podobno kot je danes, ko je svet zopet pred velikimi spremembami, v avdiovizualni umetnosti prisotna močna tendenca po estetiki osemdesetih.

A samonanašalnost ima kljub navidezni eskapističnosti izrazit politični potencial: ker se umetnost ne nanaša več na realnost, ampak na drugo umetnost, se hkrati nanaša tudi na način, kako ljudje – prav prek umetnosti – dojemamo realnost in njene možnosti. To se kaže predvsem v postmodernistični vrnitvi k žanrom in k njihovem sprevačanju. Žanri so pač arhetipi, mentalne sheme, ki ne organizirajo samo pripovednega sveta, ampak s svojimi konvencijami, tropi in stereotipi zaradi širše dostopnosti organizirajo tudi način, kako ljudje svet mislimo, ga dojemamo in v njem čustvujemo. Postmodernistično igrakanje se torej prej ali slej sreča s svojo odgovornostjo, kot se recimo *Under the Silver Lake* sreča s svojo fantomsko *manic pixie dream girl*. Film torej citira objektificirajoče trope, a namesto da bi dekonstruiral fantazmatski ženski lik, ta magično-fantomski objekt želje, jo ohrani v vsej njeni mistični avri večne nedostopnosti ter tako ne razbije fantazmatskih koordinat, kar recimo počneta njegova vzornika Hitchcock in zlasti Lynch.

Ali morda od filma zahtevamo preveč? Film pač postavi za svojega junaka malo luzerskega protagonist, ki živi v geekovskem raj, masturbira na fotrov Playboy, po stenah mu visijo filmski posterji (od Dr. Jekylla in Mr. Hyda do Psiha) in Kurta Cobaina s podpisom, pod TV-jem ima kup Nintendo Power Magazinov, z balkona pa z daljnogledom kot v **Dvoriščnem oknu** (*Rear Window*, 1954, Alfred Hitchcock)



vohlja za svojimi sosedomi. Tako opazi Sarah, h kateri nekega večera tudi zaide. Ko se zapohata in gledata njen očitno najljubši film **Kako poročiti milijonarja** (*How to Marry a Millionaire*, 1953, Jean Negulesco), se bežno poljubita, a še preden bi Sam dojel, kaj se dogaja, se vrnejo njeni cimri in Sarah ga pošlje domov, češ da se vidita jutri. Vendar naslednji dan fantomsko izgine, kmalu pa Sam dobi jasen indic, da je morda udeležena v skrivnostni smrti bilijonarja in mogula Jeffersona Sevenca (ki vizualno precej spominja na lažnega tajkuna, v katerega se v *Kako poročiti milijonarja* zaljubi Marilyn Monroe). Postmodernizem je po eni strani sicer res proglasil smrt boga, pomena, resnice, a s tem ni ljudi niti malo odvrnil od iskanja boga, pomena in resnice – smrt boga je pomenila strastno bogoiskateljstvo, smrt resnice pa razrast teorij zarote: Sam po izginotju Sarah še intenzivira svojo obsedenost z znaki, išče skrivne pomene v mežikih TV-voditeljice, v vzvratno predvajani LP plošči indie benda in v stanovanju svojega priljubljenega striparja, edinega, ki ga v filmu interpretativna paranoja obseda še malo bolj od Sama.

Film bi torej lahko zatrdil, da se od Sama distancira, češ da ne prevzema njegove perspektive in posledično njegove objektifikatorske prizme. Pri tem bi se poleg paranoje (s katero se fenovska baza na redditu poistoveti do te mere, da film in njegova »skrivna sporočila« bere prav na način Samove paranojnosti) zlahka skliceval na prizore, kjer je Sameva oporečnost bolj ali manj eksplicitno prikazana. Pri tem je zanimiv prizor z začetka filma, ko Sam po obisku pri Sarah ugotovi, da so mu mulci porisali havbo avtomobila s kurci. Ko pričakujemo, da jih bo kvečjemu negotovo okrcal ali pa celo počakal za smetnjaki, da odidejo, nas preseneti izbruh nenadne agresije: enega od njih nokavtira ter mu v usta baše jajca (z lupino!), s katerimi so svinjali po okoliških avtomobilih, medtem ko drugega doleti milostna brca v trebuh. Prav tu za trenutek na plan pogleda realno in morda

bi kakšen tak hip več prišel filmu (in Samu) prav, saj bi ga odločneje soočil z njegovimi koordinatami. Sam je pač šleva, česar filmu ne moremo očitati; lahko pa mu očitamo, da je v tem portretu šleve tudi sam šlevast. Ko recimo v nekem drugem primeru Sam benti čez brezdomce, češ da so ljubosumni na ljudi, ki se imajo dobro, se zaljublja itd., to že deluje, kot da se hoče film že preveč očitno ograditi od njega. A namesto da bi to rešil s kompozicijo, to počne s pretirano *douchebag* karakterizacijo, zaradi katere se s Samom pretrga še kakšna dodatna emocionalna vez, ki je do tedaj morda obstajala.

Gre torej za film, ki sledi ideološki zapovedi današnjaka in se prek fetišističnega zanikanja legitimira prek priznanja: dovolj mu je, da občasno prikaže svojega protagonista kot nezanesljivega, kar mu predstavlja opravičilo, da ne razvije svojih implikacij do konca. Ne zatrese njegovega sveta in ga sooči s praznino lastne fantazme, pri čemer tudi ne poseže v klišejske trope, ki jih reproducira, a se od njih ograjuje kvečjemu na način, da vzpostavlja distanco do protagonista. Logika je dobro znana. Če je Marx ideologijo detektiral kot napačno zavest v smislu, da ljudje ne vedo, kaj delajo, a to ne pomeni, da tega ne delajo, je Sloterdijk to formulo obrnil in zatrdil, da ljudje dobro vedo, kaj delajo, a to kljub temu delajo. Danes lahko to izjavo razvijemo: ravno s tem, da se ljudje *zavedajo*, kaj delajo, legitimirajo svoje početje. S tem doživi cinična logika nov obrat, ki resnico iz dvojice dejanje-mišljenje umesti na raven mišljenja, s čimer lahko opraviči kakršno koli delovanje, dokler se agens tega delovanja zaveda in do njega vzpostavi notranjo ali ironično distanco.

Filmi, kot je *Under the Silver Lake*, bodo opravičilo zase vedno našli v tem, da se *zavedajo* samih sebe, da so samoironični, da so protagonisti nezanesljivi, da objektivizacija žensk ni perspektiva filma, ampak protagonistova perspektiva, ki jo film zgolj upodablja ..., kar je pravzaprav le kup izgovorov za to, da film enostavno ni radikalen, čeprav bi v bistvu ravno zaradi izhodiščne konservativne pozicije moral biti. Sarah ostane v nedosegljivem onkraj, s čimer film ne nakaže niti poskusa izstopa iz fantazmatskih koordinat in tako onemogoča kakršno koli spremembo.

*Under the Silver Lake* seveda sicer ni brez kvalitete ali zanimivosti, zaradi katerih se znajde celo v kakšni špekulaciji o najbolj podcenjenih filmih leta ali pa o možnem kulturnem potencialu a la *Donnie Darko* (2001, Richard Kelly). Občutek paranoje se predvsem v prvi polovici mestoma dobro pokrije z občutkom zadetosti, ki ga film dosega tudi s prostorskim gibanjem kamere in njeno občasno fiksacijo na Samov obraz. A če pomislimo na *Skrivno pregreho* (Inherent Vice, 2014,



Paul Thomas Anderson), je opazna razlika v globinskosti, kompleksnosti in totalni zmedenosti, ki jo v zadetkarski *Pregrehi* ustvarja nerazumljiva mreža podtalnih organizacij, vzniklih ob izginotju ženske; ali pa recimo korejsko *Požiganje* (Beoning, 2018, Chang-dong Lee), ki v izginotje ženske prek ljubezenskega trikotnika vpelje razredne tenzije, obenem pa fantazmatskost ženske stalno ruši s poudarjeno čudaškostjo, s čimer ruši tudi poskuse, da bi se vzpostavila kot zgolj misteriozni in fascinantni objekt želje. Prav *Požiganje* obrne marsikateri stereotip, saj se ženska že na začetku polasti otrplega in pasivnega protagonista; morda bi lahko filmu očitati kvečjemu to, da je ženska v končni fazi le objekt razredne tenzije med dvema moškima, korejskim velikim Gatsbyjem in delavcem, ki ima pisateljske aspiracije. Potem so tu še Lyncheve *Notranje zadeve* (Inland Empire, 2006, David Lynch), ki so prava filmska lekcija o tem, kako izenačitev realnosti in fikcije ne pomeni brezpomenskosti vsega, ampak nas, nasprotno, opozori prav na moč fikcije v konstruiranju realnosti, saj realno fikcije vztraja onkraj režiserjevega klica, ki naznanja konec prizora in tudi snemanja. Moč fikcije moramo torej prepoznati v mentalnih shemah, ki jih generira s svojimi tropi, in paradoksnostu prav postmodernistične tehnike kličejo k določeni odgovornosti, ki pa je *Under the Silver Lake* ne prepozna.

*Under the Silver Lake* sicer pride do meja svojih koordinat, a se zdi, da niti ne zna prelomiti z njimi: ko pride preblizu fantazmatski ženski, se vrnejo cimri; ko ga druga ženska pozove k seksu, omedli; ko v enem boljših prizorov filma Sam spozna pisca vseh popularnih komadov njegove mladosti in mladosti njegovih staršev, avtorja Nirvanine uporniško-potrošniške himne in »I Love Rock'n'Roll« Joan Jett, se njegov svet prav tako kmalu vrne v točko nič; ko spozna, da je Sarah dokončno in večno nedostopna, se zopet zloži po tleh. Imamo torej kar nekaj trenutkov, ko bi bila mogoča zarez, ko Sam pride do konca nekega polja, ko bi se moral svet po tem radikalno

spremeniti, a film ne zna misliti sveta onkraj njegovega konca in tako Sama vedno vrne na izhodiščno točko, ga nekako *reboota*; nič, kar se mu zgodi, nima tako radikalnih posledic, da bi razbilo njegove trenutne koordinate. Čeprav lahko film to še tako prikazuje kot reprezentacijo določene generacije in njenega miselnega okvira (dogaja se na začetku desetletja, predvidoma leta 2011), je njegov problem ravno v privzetju logike, da bo tudi sam zgolj reprezentacija realnosti, s čimer se še enkrat izneveri logiki, ki jo vpeljuje s svojo metafiktionalnostjo.

Film misli, da prebije okvir, če Sam v svetu teorije zarote doživi deziluzijo in spozna, da se avtorjem skladb ne sanja, o čem govorijo njihovi komadi, da se celo tekstopisec ne sanja, o čem govorijo njihovi komadi; film misli, da prebije okvir, če Sam na daljavo doživi dokončen zlom s svojim idealiziranim romantičnim objektom – a v svojih dveh urah in pol večkrat ponovi isto in bolj kot na prebijanje okvira drsi v slabo neskončnost, v postmodernistični *myse-en-abyeme*, iz katerega ne vidi izhoda. Tako film na koncu sproducira samo en razočaran »meh«; morda niti ni hotel vsega tega, kar mu očitamo, a to danes ne more biti več opravičilo. V njegovem ozadju se kažejo teme, kot je izguba službe, denarja in stanovanja sredi hollywoodskega blišča, do potencialne prostitucije njegove *pixie femme fatale*, a vse te antagonizme gladko ignorira. To je realno, ki bi radikalno poseglo v postmodernistično citatnost, a *Under the Silver Lake* oblebdi nekje v postironiji, kjer mu ni povsem jasno, ali hoče biti na strani ironije ali iskrenosti – ker ne izbere svoje pozicije, je tudi ne more izpeljati do bolj radikalnega zaključka.

## SLON, KI SEDI PRI MIRU

OSKAR BAN BREJC

# Slon v neostrini

Poznavanje konteksta, v katerem je nastal film **Slon, ki sedi pri miru** (Da xiang xi di er zuo, 2018), in osebne zgodbe njegovega režiserja, Hu Boja, lahko gledalca zapelje v prepričanje, da je Hu Bo **Mož, ki je pustil svojo oporoko na filmu** (Tôkyô sensô sengo hiwa, Nagisa Oshima, 1970). 230-minutna epopeja brez toplih barvnih odtenkov je fatalistična pripoved o svetu brezciljnega izživljanja, grobosti, samomora, laganja in

prelaganja krivde. Po zadnjem prizoru se pojavi fotografija režiserja z letnicama njegovega rojstva in smrti pod njo. Dejstvo, da je Hu Bo naredil samomor kmalu po koncu postprodukcije *Slona*, je vpisano v sam film, kakor da bi bila režiserjeva smrt z njim vzročno-posledično povezana. V tem kontekstu moramo razumeti številne recenzije, ki interpretirajo Hujev film kot samoizpoveden, kot nekakšen testament ali celo poslovilno pismo; prav tako v tem smislu lahko razumemo politične interpretacije filma, ki vidijo v njem prikaz brezupnega življenja na Kitajskem, Hujev samomor pa skoraj kot politično gesto, podobno samomoru Jana Palacha v Pragi leta 1969 (pisatelj Shian Tan prepozna celo direktno povezavo med Hujevim samomorom in obširno raziskavo o kakovosti življenja režiserjev na Kitajskem, ki je dala strahovite rezultate)<sup>3</sup>.

Nobenega dvoma ni, da je *Slon* izraz globoke nesreče in brezupa, ki deluje na trenutke skoraj deklarativno in mučeniško. A kritike, ki se delijo na pritrjujoče in zavračajoče na podlagi (ne)prepričljivosti zgodbe, spregledajo ključne formalne posebnosti, zaradi katerih Hujev film izstopa. Najbolj neposredno opazna posebnost *Slona* je njegova ekstremna dolžina; a prav dolžina – najverjetnejši vzrok, da je bil film v veliko državah (tudi pri nas, saj ga nismo videli v kinu niti se o njem ni pisalo) povsem spregledan – je predpogoj za njegov učinek. Ko je glavni igralec Zhang Yu po branju scenarija vprašal režiserja, kako dolg film namerava posneti, mu je ta odgovoril: »Med 230 in 240 minut.«<sup>4</sup> Dvome o dolžini so imeli seveda tudi producenti, ki so od Huja zahtevali, da dolžino filma prepolovi. A dolžina treh ur in petdesetih minut je ostala trmasto nespremenjena – Hujevo obsesivno podrobno napovedano trajanje filma, ki je bilo pri ustvarjanju ključno že od začetka, je bilo torej udejanjeno na minuto natančno. Verjetno bi bila dvourna verzija filma uspešnejša na festivalih in med gledalci, a bi s krajšanjem izgubila svojo ključno lastnost: terjanje oziroma nekakšno parazitsko zahtevo po času – po skoraj šestini gledalčevega dne. Odljudnost filma, ki so se je producenti in igralec Zhang Yu pri *Slonu* bali, je Hujev prvi in najbolj visceralen režijski prijem.

Samomor prijatelja, prerivanje, ki po nesreči povzroči smrtni padec srednješolca, in smrt psa so dogodki, ki izzovejo zaplet; kot v zbirki spretno prepletenih kratkih zgodb se štirje protagonisti filma vedé ali nevede, namerno ali nenamerno pojavljajo v življenjih drugega in izginjajo iz njih.

3 Dostopno na: <https://www.guernicamag.com/how-to-suffer-well-depression-sitting-still/>.

4 Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=O9Q91x4EQjg>.