



Tri četrtine sonca

konec filma

Marcel Štefančič, jr.

# Tri ženske

Kako *happy end* žensko, ki je,  
spremeni v žensko, ki je ni

Babičeve **Tri četrtine sonca** (1959) se začnejo po ultimativnem *happy endu* – po koncu II. svetovne vojne, po koncu največje vojne vseh časov. Vojne je torej konec – sreča. Toda nekdanji interniranci, ki obtičijo na češki železniški postaji Mosty, ne vedo, kaj bi s sabo. Nihče se ne zmeni zanje. Nemočno čakajo, da pride vlak, ki jih bo odpeljal domov. Živčni so, le prestopajo se, vrtijo se v prazno. Kot da bi iskali odgovor na vprašanje: kaj počneš po *happy endu*? In ko jih gledamo, kako komaj čakajo, da pride vlak, se zdi, kot da komaj čakajo, da izginejo iz filma.

Popolno dekonstrukcijo nekdanjih internirancev, ki obtičijo v *happy endu*, predstavlja Slavo (Bert Sotlar), eden izmed njih, ki se je med čakanjem na vlak romantično

zapletel s Heleno (Metka Ocvirk), domačinko, toda ko nenadoma zasliši pisk vlaka, ki naj bi internirance odpeljal domov in jih odrešil mrtvila, nagonsko steče proti postaji – in pri tem obtiči sredi minskega polja. Ko to ugotovi, otrpne. Ne sme se premakniti. Niti trzniti ne sme. Mina bi ga raztrgala. Zdaj pogleduje proti postaji, kamor je že pripeljal vlak, zdaj proti Heleni, ki stoji zunaj polja. Če ne bo pravočasno prišel do vlaka, bo ta odpeljal brez njega (kar bi bilo simbolno enako smrti), toda že vsak napačen korak ga lahko stane življenja. Slavo je živ in mrtev – ni več živ in ni še mrtev. Mrtvec, ki še vedno živi. Mar ni to definicija *happy end*a? Navsezadnje, v tem »stanju« bi lahko ostal za vedno – kot živi mrtveci, zombiji.



Casablanca

A to še ni vse. Medtem ko omahuje, proti njemu čez minsko polje odločno in na slepo zakoraka Helena. Ko pride do njega, jo dvigne v naročje ter jo »po njenih sledeh« odnese na varno. Helena mu pokaže pot, še več – zanj se žrtvuje, navsezadnje, lahko bi jo razneslo. Ali bolje rečeno, zanj se žrtvuje, pa četudi ve, da ga bo izgubila – da se bo torej odpeljal s tistim vlakom, ki čaka na postaji.

Se žrtvuje za moškega, ki ga bo itak izgubila? Ne povsem. Slavo se mudi na vlak, ker se hoče čim prej vrniti k svoji zaročenki, vendar ne ve, da je mrtva. Helena to ve. Kar pomeni, da ga reši zato, ker ve, da se bo slej ko prej vrnil k njej. Slavo in Helena se na koncu resda ločita (on odpotuje, ona ostane), toda oba sta srečna. Slavo je srečen, ker se vrača k zaročenki (k svoji »mrtvi nevesti«), Helena pa je srečna, ker ve, da se bo na koncu vrnil k njej.

Konec *Treh četrtn sonca* izgleda po eni strani kot transfiguracija *happy end*a iz filma *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming), v katerem je Scarlett O'Hara (Olivia de Havilland) prepričana, da bo Rhett Butlerja (Clark Gable), ki odide, dobila nazaj: »Jutri je še en dan!« Po drugi strani pa – s svojim dvojnimi *happy end*om – izgleda kot transfiguracija dvojnega *happy end*a iz *Casablance* (1942, Michael Curtiz).

Za *Casablance* velja, da do zadnjega trenutka – dobesedno do samega konca snemanja – niso vedeli, kakšen bo konec. Naj Ilsa Lund (Ingrid Bergman) na koncu iz *Casablance* odleti z Victorjem Laszлом (Paul Henreid), svojim možem, voditeljem odporniškega gibanja, ali Rickom Blainom (Humphrey Bogart), svojim nekdanjim ljubimcem, lastnikom nočnega kluba?

Kar pa je le mit, pravi Aljean Harmetz v knjigi *Round Up the Usual Suspects* (1992). V vseh verzijah scenarija je bilo namreč jasno, kakšen bo konec: Ilsa odleti z možem. Obstajala je resda sugestija, da bi Ilso na koncu – na letališču – ustrelil eden izmed vojakov nemškega majorja Heinricha Strasserja (Conrad Veidt), toda Lenore Coffee, scenaristka, ki je to sugerirala, so hitro odpustili. O tem, da bi lahko Ilsa na koncu odšla z Rickom (ali pa z Rickom ostala v *Casablanci*), so se pogovarjali le špekulativno in neuradno, bolj za štos in povsem neobvezno, itak

vedoč, da urad, ki je skrbel za spoštovanje produkcijskega kodeksa (holivudska notranja cenzura), ne bi nikoli dovolil, da bi poročena ženska na koncu odšla ali ostala s svojim ljubimcem, ne pa s svojim možem.

Mučilo jih je hujše vprašanje. Prvič, kako to, da ženska (Ilsa) na koncu zapusti moškega (Ricka), ki ga ljubi, narediti prepričljivo in verjetno? In drugič: kaj naj se zgodi z Rickom, ko Ilsa odide? V gledališki igri *Everybody Comes to Rick's*, po kateri so posneli film, Ricka na koncu ubijejo, kar pa ni prišlo v poštev. To ne bi delovalo. Tudi to, da bi Rick s pištolo v roki Strasserja in Louisa Renaulta (Claude Rains), šefa francoske (kolonialne) policije, prisilil, da Ilso in Victorja spustita na letalo, in da bi se, ko bi letalo varno odletelo, predal, ne bi delovalo, so ugotovili. Vedeli pa so, da bo film brez »pravega«, emocionalno smiselnega konca mrtev. Da so bili že precej obupani, kaže tudi depesha, ki jo je scenarist Casey Robinson poslal producentu Halu Wallisu: »Najboljše, kar mi pade na pamet, je, da bi Rick Ilso mahnil po gobcu, tako da bi jo lahko potem njen mož odnesel iz filma.«

Potem pa je scenarista Juliusa in Phila Epsteina, brata dvojčka, prešini: Rick naj ubije Strasserja, Renault pa naj ga zaščiti! Ilsa odide z Victorjem, Rick ostane z Renaultom. In tako se *Casablance* tudi konča. Nekateri se še danes muzajo, češ da so imeli še eno možnost, »gejevsko opcijo«: da bi Ilsa ostala v *Casablanci* in da bi z Victorjem odletel Rick. Toda s »pravim« koncem, ki so ga posneli in ki je šel v zgodovino (in legendo in kult), so dobili dvojni *happy end*, heteroseksualnega in gejevskega: Ilsa odide z Victorjem, Rick ostane z Renaultom.

Rick in Renault na koncu – ko ju že jemlje megla, ko Ilsa in Victor že varno odletita, ko Strasser že leži mrtev in ko policija že prime »vse običajne osumljence« – skleneta, da bosta skupaj odšla v Brazzaville (Kongo), kjer je »svobodna francoska garnizija«, kot pravi Renault, kar pomeni, da se odpravljata na svojo novo avanturo. Rick doda: »Louis, mislim, da je to začetek čudovitega prijateljstva.« To je pravi *happy end*, ki so ga potem replicirali, implementirali, uprizarjali in izživljali številni buddy-buddy filmi, recimo *Pregon v San Franciscu* (48 Hrs., 1982, Walter Hill), *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon, 1987, Richard Donner), *Podli fantje* (Bad Boys, 1995, Michael Bay), *Waynov svet* (Wayne's World, 1992, Penelope Spheeris), *Možje v črnem* (Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld), *Harold & Kumar Go to White Castle* (2004, Danny Leiner), *Ful gas* (Rush Hour, 1998, Brett Ratner), *Taksi* (Taxi, 1998, Gérard Pirès), *Mladenič v modrem* (21 Jump Street, 2012, Phil Lord & Christopher Miller), *Svaka pod krinko* (Ride Along) in *Ted* (2012, Seth MacFarlane), v katerih moška, sicer heteroseksualca, na koncu ostaneta skupaj.

Da gre res za *happy end*e, potrdijo nadaljevanja teh filmov, v katerih se izkaže, da sta moška še vedno skupaj, da sta



Pregón v San Franciscu



Smrtonosno orožje

preživela *happy end*, da ju *happy end* ni ločil – in da sta pripravljena na novo avanturo, na nov Brazzaville. Ergo: »gejevska opcija« je prava nuklearna tovarna *happy endov*. Cesar pa ni mogoče reči za »heteroseksualno opcijo«. Spomnite se le bondiadi, ki se vedno končajo s *happy endom*, s heteroseksualno kopulo – James Bond dobi dekle. Toda v nadaljevanju, v novi bondiadi, ko se Bond znajde v novi avanturi, o tem dekletu ni več ne duha ne sluha, kar pomeni, da *happy end* vendarle ni bil *happy end*, da torej »heteroseksualna opcija« ne deluje in da ni jamstvo sreče, *happy enda*, postfilmskega sladkega poslej.

Toda ta skepsa do »klasičnega« *happy enda*, do »heteroseksualne opcije«, je zasidrana že v samem *happy endu Casablance*. Ilsa in Rick se že zadnjič vidita na letališču, toda Ilsa je prepričana, da bosta z vizama odpotovala Victor in Rick. Ko pa ugotovi, da se vizi glasita na »gospoda in gospo Laszlo« in da bo Rick ostal v Casablanci, hoče ostati z njim. Rick ji pojasni: »Zdaj pa me poslušaj. Veš, kaj se ti bo zgodilo, če ostaneš tu? Zelo veliko možnosti je, da bova oba pristala v koncentracijskem taborišču.« Ko Renault z distance njegovi »prerokbi« prikima, nadaljuje: »Globoko v sebi veva, da pripadaš Laszlu. Ti si del njegovega dela. To, kar ga poganja. Če to letalo odleti, pa ne boš na njem, boš obžalovala.« Ne, odvrne Ilsa. Rick pa: »Morda ne danes, morda ne jutri, toda kmalu in potem do konca svojega življenja.«

Poudarek je kakopak na tistem »koncentracijskem taborišču«, na tistem »obžalovanju« in na tistem »do konca svojega življenja«, prav to pa je tudi troedina definicija *happy enda*: *happy end* pač vedno obljublja, da bo parček ostal skupaj do konca življenja, toda njuno skupno življenje se bo – morda ne danes, morda ne jutri, toda kmalu – prelevilo v koncentracijsko taborišče, ki ga bosta obžalovala.

No, zdaj pa si predstavljajte, kako bi v resnici izgledal tisti *happy end* v Babičevih *Treh četrtinah sonca*. Slavo se odpelje domov, ugotovi, da je njegova zaročenka mrtva, in se vrne nazaj v Mosty – k Heleni. *Happy end*. Končno sta skupaj – za vedno. Toda vedno bosta živela na truplu Slavove zaročenke – vedno bosta pod budnim, strogim, represivnim, kastracijskim očesom »mrtve neveste«.

Zavedanje, da je morala Slavova zaročenka umreti, da bi bila lahko skupaj, ju bo navdajalo s tesnobo in nelagodjem, ki se bosta počasi – morda ne danes, morda ne jutri, toda kmalu – prelevila v koncentracijsko taborišče. Kar bosta kakopak obžalovala – do konca življenja. Smrt bo nanju vedno metala svojo senco.

Senco te mučne prihodnosti in prihodnost te sence lahko vidite v romanu *Rebecca*, ki ga je leta 1938 napisala Daphne du Maurier. Roman se konča s *happy endom*, obljubo večne sreče in neskončnega užitka. Ljubimca, Maxim de Winter in njegova druga žena, sta po seriji premaganih ovir naposled združena. Med njima ni več nobenih zaprek, preprek, motenj, dvomov ali različnosti mišljenja. Končno sta eno. Zdaj bosta živela srečno. In Rebecca, ki je pripovedovana s perspektive srečnega konca, nam ponudi tudi bežni vpogled v srečno življenje, ki pride po srečnem koncu in ki ga običajno ne vidimo, ker ga srečni konec prikrije – srečnega življenja ne vidimo, ker se roman ali film prej konča. Kako izgleda srečno življenje? Kako izgleda tisto, kar *happy end* vedno prikrije, potlači, mistificira? Takole pripoveduje junakinja:

»Sedaj med nama ni več skrivnosti. Vse stvari si deliva. Res je najin mali hotel dolgočasen, hrana je enolična in dan je enak dnevu. Vendar ne bi hotela, da bi bilo drugače ... Pred nama je bil dan, brez dvoma dolg in dolgočasen, toda poln določene tišine, dragega miru, ki ga prej nisva poznala ... Gotovo je, da se ne bova nikoli več vrnila. Preteklost je še vedno preveč tesnobna za naju. Spet bi zaživeli dogodki, ki sva jih skušala pozabiti. Na srečo sta nemir in strah, ki se brez pravega razloga lahko kaj hitro spremenita v slepo grozo, za zdaj izginila ... Maxim je čudovito potrpežljiv in se nikoli ne pritožuje, tudi če se spominja ... Vsak izmed nas ima svojega zlega duha, ki ga jaha in muči; z njim se moramo boriti do konca. Midva sva ga premagala, tako sva vsaj verjela ... Toda v tem življenju sem imela dovolj melodram in rada bi dala vseh pet čutov, če bi nama zdaj pustili najin mir in varnost ... Seveda so še trenutki obupa; toda so tudi trenutki, ko čas, ki ga ne meriva z urami, hiti v večnost; in ko ujamem njegov smehljaj, vem, da sva skupaj, da hodiva skupaj in da med nama ne more ustvariti zapreke prepir ali različnost mišljenja.«



Moški in ženska



Moški in ženska, dvajset let pozneje

Rebecca je resnica *happy end*: srečno življenje, ki pride po *happy endu*, je torej dolgočasno in enolično, brez skrivnosti, tiho in nevznemljivo, dan je enak dnevu. Srečno življenje je mučno in nelagodno ponavljanje istega. Srečno življenje je tesnobno in utesnjeno med štiri stene malega, samotnega hotela, na katerega pritiskajo sence preteklosti, demoni preteklosti, njeni zli duhovi, strahovi.

*Happy end* je koncentracijsko taborišče – smrt. Trenutek, ko umreš. Tam, kjer bi moralo po srečnem koncu nastopiti srečno življenje, nastopi smrt. Srečno življenje ni utopija, ampak distopija. Srečno življenje je tako *unheimliche* kot nesrečno življenje. Srečno življenje je nesrečno. Odtod nelagodje v *happy endu* – odtod nelagodje, ki ga v *happy end* meče senca srečnega življenja. »Preteklost je še vedno preveč tesnobna za naju.«

Lelouchev film **Moški in ženska** (*Un homme et une femme*, 1966) se je končal srečno, s *happy endom*, toda v nadaljevanju – **Moški in ženska, dvajset let pozneje** (*Un homme et une femme, 20 ans déjà*, 1986) – se je izkazalo, da sta se življenjski poti obeh junakov po srečnem koncu razšli, da srečnega življenja kljub srečnemu koncu ni bilo in da je bil srečni konec v resnici nesrečen. Živeti v dvoje, je enako kot umreti v dvoje. Umreti v dvoje, pa je umreti, ko si najbolj srečen. O tem pričajo Shakespearova tragedija *Romeo in Julija*, Widerbergov film **Velika ljubezen Elvire Madigan** (Elvira Madigan, 1967) in Youngov *Mayerling* (1968), v katerih ljubimca umreta, ko sta najbolj srečna. Zgodovina ve, kaj v resnici hočeta in kaj je najboljše zanju.

In o tem priča Klopčičevo **Cvetje v jeseni** (1973), v katerem Meta (Milena Zupančič) umre, ko srečnejša ne bi mogla biti in ko bi lahko vzkliknila: Da mi je zdaj umreti! Umre potemtakem tedaj, ko se ji najbolj izplača umreti. A po drugi strani: mar ni to filmu v karakterju? Ne le *Cvetju v jeseni*, temveč filmu nasploh. V filmih namreč vedno umre ta, ki je najbolj srečen. Ta, ki ve, da se s časom ne moreš igrati. Spomnite se le dobrih starih holivudskih melodram in vseh tistih dam s kamelijami. Nasprotje te nesreče – nesrečnih koncev ljubezni – so kakopak filmi, ki se končajo srečno, filmi s *happy endom*.

Toda nekaj smrtnega je v srečnem koncu: srečni konec, ki ga doživita zaljubljenca, je tudi dejansko njun konec, njuna smrt, saj je filma, ko doživita srečo, sunkovito konec. Ko ujameta srečo, je filma konec. Film sunkovito – da ne rečem infarktno – umre. In s filmom umreta zaljubljenca. S filmom umre sreča. Ljubezen. Srečni konec je konec sreče. *Happy end* je tragedija, smrt, nesreča. Film zaljubljenca s *happy endom* ubije, da bi lahko umrla, ko sta najbolj srečna.

*Happy end* ima neznosni, destruktivni, morilski presežek, temno srce. Nekaj tragičnega je v njem. Pride kot metafora, odide kot racionalizacija. *Happy end* – ne vrt, temveč divjina, ki govori v sloganih – je pač vedno nekaj dvoumnega in nelagodnega, kot da bi se vanj stegovala neka senca. Kot da bi se vanj stegovala prihodnost, mučni



Velika ljubezen Elvire Madigan

in neprebavljeni koncentrat vsega tistega, kar se ni zgodilo, a je *happy end* obljubljal, da se bo. *Happy end* je prepojen z nostalgijo, toda ne z nostalgijo po preteklosti, temveč z nostalgijo po prihodnosti, v kateri je že vse izgubljeno.

In Meta, ki umre sredi *happy end*a, v samem *happy end*u, je resnica *happy end*a. Zgodí se ji, kar bi se ji zgodilo, če bi doživela srečni konec. Metina smrt je najpopolnejši *happy end* v zgodovini filma, tako rekoč edini *happy end* v zgodovini filma. Zato tudi izgleda tako komično.

Kaj če Meta umre zato, ker jo je groza tega, da bi z Janezom (Polde Bibič) ostala vse življenje? »Mož in žena ... mož in žena ... mož in žena.« Je mogoče, da njegovo snubitev čuti kot grožnjo? Se morda zaveda, da jo čaka dolgočasno, enolično, nevznemirljivo življenje? Se morda zaveda, da bo dan enak dnevu? Se morda zaveda, da jo čaka mučno in nelagodno ponavljanje istega? Se morda zaveda, da jo čaka »srečno« življenje, utesnjeno med štiri stene doma? Se morda zaveda, da spolno razmerje ne bo obstajalo, ker bo, če naj parafraziram Lacanov seminar *Še* (1972–73), v spolno razmerje vedno vstopala le v funkciji matere, *quoad matrem*? Se morda zaveda, da žensko v zakonu čaka smrt? Se morda zaveda, da je zdaj, kot pravi Hanna A. W. Slak (*Eseji in pričevanja – Matjaž Klopčič*), »do konca življenja obsojena na življenje v ozkem, rutiniranem, majhnem svetu, iz katerega je želela pobegniti«? Meta je Vesna, ki jo zadene kap.

Zdi se, kot da v trenutku največje sreče sprevidi past zakona – kot da se v trenutku največje sreče ustraši, da jo bo zakon ustavil ter ji preprečil, da bi prerasla okolje, v katerem živi. Navsezadnje, Janez ne reče, da jo bo odpeljal v mesto (ali pa v svet), temveč ji pove, da bo kupil kmetijo in da se bo prelevil v kmeta, kar pomeni, da bo tudi sama za vedno ostala kmetica – kot njena mama. Meta je na tem, da postane svoja mama, da torej doživi mamino zgodbo, toda potem raje umre, kot pa da bi se prelevila v zgodbo svoje matere.

Meta eksplodira. Kot Karolina Žašler (Milena Zupančič), Klopčičeva Katarina Blum (žrtev moških predsodkov in paranoje), ki ji v **Vdovstvu Karoline Žašler** (1976) poroko ponudi hendikepirani, invalidni, šibki moški in ki se potem na koncu raje z raketo proti toči izstreli nekam pod oblake, tja, kamor so se stegovala njene iluzije.

Tudi Metine iluzije se stegujejo nekam daleč stran, pod oblake, toda Janez tega ne dojame. Meto, ki je, skuša spremeniti v žensko, ki je ni.

Meta je Helena, ki jo raznese.



Cvetje v jeseni



Vdovstvo Karoline Žašler