

Nihanje spomenikov

OSKAR BAN BREJC

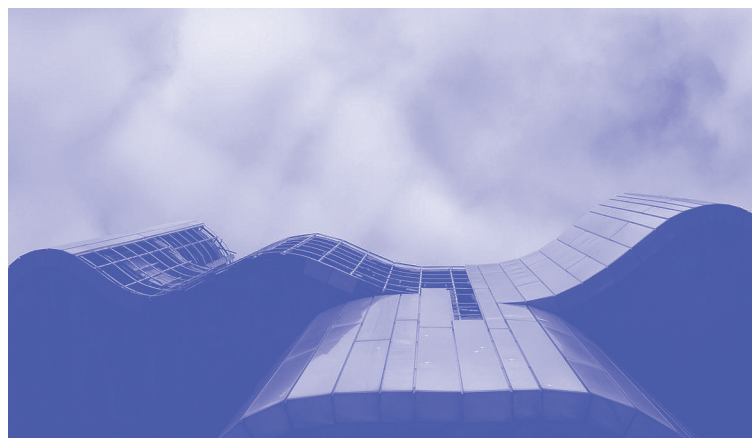
Mainstream narativni film že od nekdaj stremlji k čim večji enotnosti uporabljenih filmskih sredstev: konvencionalni psihološki realizem mora iz gledalca narediti voajerja, ki opazuje neopažen in posluša neslišan; film, v katerem podoba, oblikovanje zvoka in glasba ustvarijo enoten svet, je odvisen od strogega upoštevanja mnogih konvencij. Med njimi so za naš primer najpomembnejše montažna povezava govorjenega z govorcem (vsaj na začetku sekvence mora montaža glas povezati s podobo govorečega lika, da ne postane glas »neviden«, kot da ne bi izviral iz nobenega od filmskih likov), uporaba empatične nediegetske glasbe (to Chionovo poimenovanje poudarja podvajanje v podobi prisotne atmosfere še v glasbi) in podvajajoče oblikovanje zvoka (ki učinek realnosti, utemeljen v podobi, le pogloblja in predvsem zakriva dejstvo, da je učinek realnosti posledica previdnega upoštevanja prav teh konvencij).

Upoštevanje konvencij ustvari občutek filmskega prostora, ki je ekvivalenten prostoru naših resničnih življenj, in občutek zvoka, ki je neizbežno posledica nekega dogodka v resničnem svetu, je materialno utemeljen. Tovrstna konstrukcija konvencionalnega filmskega prostora pomeni predpogoj za napredovanje zgodbe v filmu, ki je po navadi glavni predmet analiz in debat o njem. Ker se umetniški ali avantgardni film, že od nekdaj definiran predvsem v opoziciji do *mainstream* filma in njegovih klišeiziranih konvencij, večinoma izogne poskusom čim večjega realizma s ciljem nemoteno povedati zgodbo, zahteva pogosto tudi poseben kritiški diskurz; takšnega, ki se ne osredotoča le na delovanje filmskih likov in na širše pomenske implikacije njihovih odločitev.

Že prve besede Tilde Swinton v zunanosti polja v filmu **Zadnji in prvi ljudje** (Last and First Men, 2017) islandskega skladatelja Jóhana Jóhannssona rušijo konvencionalno

nevidnost naracije, ko se obrnejo naravnost na gledalca: »Listen carefully« – pozorno prisluhnite – nam pravi. A čemu naj prisluhnemo? Gotovo moramo prisluhniti vsebini njene-ga glasu, prisluhniti pa moramo tudi Jóhannssonovi glasbi in morda nekoliko bolj figurativno – ritmom *zoom-inov* in *zoom-outov*, ritmom nagibov, kroženj in gibanj kamere. Precej nekonvencionalno povezovanje podobe, glasu Tilde Swinton in Jóhannssonove glasbe glede na začetke projekta gledalca ne bi smelo presenetiti. Premiero vizualnega dela je film namreč doživel že leta 2017, ko ga je Jóhannsson projiciral ob izvedbi svoje orkestralne kompozicije na Mednarodnem festivalu v Manchesteru (MIF). Podrejena vloga podobe (ali pa vsaj enakovredna, tudi to namreč v *mainstream* filmu ni običajno) glasbi že sama po sebi implicira neklasičen odnos med filmsko podobo in glasbo, ta pa se še dodatno zaplete, ko se jima pridruži znani glas Tilde Swinton v offu. Zdi se namreč, da imajo govorjeno besedilo in podobe izrazite narativne in politične pomene, ki pa se nikakor ne zlijejo v enotno in nedvoumno sporočilo. Glas v zunanosti polja je namreč adaptacija slavnega znanstvenofantastičnega romana Olafa Stapledona o človeški vrsti v prihodnosti, ki ji grozi izumrtje.

Vizualno se zdi film *Zadnji in prvi ljudje* še bolj ekscentričen, saj v 16-mm črno-beli tehniki postavlja pred gledalca serijo neobičajno posnetih spomenikov z območja nekdanje Jugoslavije. Zanimivo je, da spomenikov nikoli ne opredeli politično, ampak le vizualno, kot predmete ahistorične in izključno vizualne fascinacije. Kljub nezdržljivo raznovrstnim podobi, glasu in glasbi pa film *Zadnji in prvi ljudje* ni postmodernistično ironičen in shizofren kolaž, ki bi se napa-jal iz nezmožnosti koherentno združiti raznorodne kulturne predmete; Jóhannsson povsem resno pristopa k podobi,





glasbi in glasu, zato bi lahko vsak deloval kot umetnina brez ostalih dveh, a smiselni postanejo šele vsi skupaj.

Jugoslovanski spomeniki so posneti iz čudaških kotov, kadrirani bodisi povsem simetrično ali pa tako, da ostanejo zunaj kadra ključne vizualne informacije. Gledalec lahko tako dezorientiran v velikanskih masah betona opazi stilizirane obraze, ki se ob oddaljevanju z *zoomom* in daljšem opazovanju izkažejo za enormne vzdignjene pesti. V mnogih posnetkih zavzamejo zaobljene in prelamljajoče se ploskve spomenikov tolikšen del kadra, da gledalec izgubi vsakršen občutek o merah podob pred sabo – ploskev betona je lahko dolga za človeško roko, morda pa lahko v ta prostor spravimo celega človeka, nemogoče je vedeti (brez dvoma gre za enega najbolj zanimivih projektov mladega in vse bolj prominentnega norveškega direktorja fotografije Sturleja Brandtha Grøvlena). Bolj problematičen del filma je gotovo glas v zunanosti polja, predvsem zaradi govora, ki na trenutke deluje skoraj boleče *swintonovski*. Kot da je namesto karizme, ki jo je znala v mnogih filmih tako oprijemljivo utelesiti, tokrat njen glas predvsem označevalec igralke, ki je te karizme zmožna, ne pa toliko utelešenje (ubesedenje) karizme same. Zaradi tega je naracija v *offu* z enim najbolj nedvoumno prepoznavnih glasov med filmski igralci pogosto v nevarnosti, da postane preveč metafikcijska, le nekakšen označevalec in potrditev filma kot zanimivega in ekscentričnega, saj pri njem sodeluje Tilda Swinton.

Nepovezano podobo in naracijo v zunanosti polja lahko razumemo prek glasbe, ki jo je Jóhannsson napisal s skladateljem Yairjem Glotmanom; prav skozi glasbo se morda najbolj

približamo pomenu začetnih besed »Listen carefully«. Večino enourne kompozicije sestavljajo enakomerni *crescendi* godal, glasov in drugih inštrumentov, ki prihajajo iz čiste tišine in se vanjo z *decrescendi* periodično vračajo. Glasba tako ustvarja občutek umirjenega in enakomernega valovanja, ki spominja na valove morja, na trenutke pa celo na počasno človeško dihanje. Nihanje oziroma valovanje kot glavni princip glasbe (valovanje ostane slišno skozi vso kompozicijo, vedno lahko slišimo elemente melodije, ki vznikajo iz tišine in se vanjo v enakomernih ritmičnih razmakih vračajo) lahko zanimivo prepoznamo tudi v naraciji in podobi filma. S tega vidika se lahko imperativu pripovedovanja glasu v *offu* izognemo, kar je ključno, če hočemo obravnavati film kot pravi eksperimentalni videoesej, ki se nahaja nekje med igranim in dokumentarnim.¹ Glas Swintonove tako postane muzikalen, valovanje, ki prav tako izhaja iz tišine in se vanjo vrača, brez vsakršnih (po vsebini logičnih) poudarkov, le še en ritem, ki je v ritmičnem dialogu z glasbo. Na koncu pa ima ideja ritmičnega nihanja ključni pomen tudi za podobo filma: tako kot dihata glas in zlasti glasba, se z nespremenjenim zaporedjem *zoom-in–zoom-out* krčijo in širijo ploskve jugoslovanskih spomenikov. Podoba tako s svojim lastnim ritmom prispeva k počasnemu dihajočemu valovanju videza, glasu in glasbe filma *Zadnji in prvi možje*.

¹ Večina kritikov prizna eksperimentalno naravo filma, a ga paradoksalno analizira predvsem v skladu z njegovo naracijo, kar privede do presenetljivih aktualizacij, ki berejo film vse od komentarja globalnega segrevanja pa do epidemije covid-19.