

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 njene 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 metafikcionalnostjo.

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)³.

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.«⁴ 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 dvournna 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>.



A dogodki v filmu – čeprav posneti in odigrani s popolno resnostjo in usodnostjo – dobijo dodaten pomen in predvsem nov učinek skozi Hujev samosvoj pristop k filmski podobi. V *Slonu* lahko prostor razdelimo tridelno: prvi kategoriji sta nedvoumni in že velikokrat videni – gre za izostren del polja in zunanost polja. A Hu Bo skozi ves film uporablja leče z izrazito majhno globino polja, ki povzročijo vznik tretje vrste prostora: gre za neoster prostor okoli izostrenih likov. Majhna globina polja v filmu ni nič novega, a Hu Bo jo uporabi povsem nepričakovano in eksperimentalno.

David Bordwell o montaži dialoga pravi: »Montaža plan/kontraplan pomaga prikriti naracijo z ustvarjanjem občutka, da ni noben pomemben scenski prostor izpuščen.«⁵ Ker je *Slon* posnet izključno z ekstremno dolgimi kadri in je edini rez znotraj sekvence (samo en v vsem filmu) izraziti skok čez os (ne pa rez v skladu s pravili kontinuitete), lahko razumemo Hujev pristop k montaži kot nasprotje plan/kontraplan montažni konvenciji. Če dolg kader tradicionalno razumemo kot temelj realističnega pristopa k filmu, se od bazinovskega realizma Hu Bo povsem ogradi z uporabo majhne globine polja. Če je po Bazinu globina polja podelila kameri možnost, da zajame svet bolje od človeškega očesa in dopusti gledalcu, da svobodno izbira med deli podobe, je Hu Bojev pristop nasproten. Zaradi redkih rezov dobi reprezentirani prostor neko stopnjo realistične avtonomije, a ključne informacije za razumevanje dogajanja ostanejo pogosto v neostri, v stiliziranem prostoru *bokeh* efekta. Prav prostor neostrine dobi v filmu ključni pomen, saj se v njem pogosto znajdejo ne le okolica in pokrajina, ampak tudi liki. Sekvence z dialogom brez rezov, v katerih je oster le en govorec, naredijo drugega, neostrega govorca nekako nedoločljivega, včasih neprepoznavnega. Po jezikovni

analogiji bi lahko rekli, da je like v neostri potemtakem nemogoče opredeliti s kakršnimkoli pridevnikom, saj so njihove lastnosti povzete in predrugačene v nič več kot neko gibljivo obliko, liso. Neostri liki postanejo nekakšni »možje brez posebnosti«. V tem smislu so vsi liki in okolje v neostrem prostoru v nekakšnem limbu, ki se razteza med neproblematično določljivima *izostrenim poljem* in *zunanjostjo polja*. Če liki zunaj štirih robov kadra (zunaj polja) konvencionalno obstajajo enako kot tedaj, ko so znotraj teh štirih robov (v polju), pa gre pri neostrem prostoru za ontološko drugačen prostor od izostrenega dela kadra in zunanosti polja (njegovega nasprotja, ki pa mu je ontološko vendarle komplementarno). Neizostreni prostor tako *obstaja*, ampak je neopredeljiv, obenem ekspliciten, ker je viden, in impliciten, ker ni razberljiv.⁶

S tem postanejo očitne številne možne zgodbene razlage tega prijema: če »videti« metaforično pomeni razumeti, »nezmožnost videti« svojega sogovorca pomeni nezmožnost vživeti se vanj in čutiti empatijo do njega. Dokončno zbanalizirano branje tega učinka bi morda trdilo, da liki pravzaprav niso na »isti valovni dolžini« ali kaj podobnega. A zdi se, da je učinek bolj zanimiv na formalni ravni, kjer pomeni odmik od bazinovskega realizma in Kracauerjeve »osvoboditve fizične realnosti«. Prej bi lahko neostri prostor povezali z Brechtovim potujitvenim učinkom, saj je prostor neostrine očitna posledica delovanja kamere in potemtakem pomeni deziluzijo in razkrivanje »realistične« filmske podobe kot v svojem temelju *nerealistične*; a mislim, da je tudi to branje preveč direktno, saj mnogo kritikov posebnosti neostrega prostora preprosto ne opazi oziroma ga ne omenja kot pomembnega. Če torej precej očitna potujitev v filmu ni nujno

5 Bordwell, David. *Narration in Fiction Film*. str. 111.

6 Pri tem seveda ne gre za poskus splošnega teoretiziranja neizostrenega prostora v filmu, ampak za analizo njegove specifične uporabe.

razumljena kot taka, lahko uporaba neostrega prostora zbudi vprašanje, ali je filmska kamera v *Slonu* sploh zmožna resničnega potujitvenega efekta ter posledično subverzivnega in prebuditvenega delovanja.

Drugi ključni prijem, ki ga Hu Bo uporabi poleg neostre trine, je ritem filma. S tem seveda ne mislim le ekstremne dolžine ali posameznih kadrov-sekvenc znotraj filma, temveč hipnotični ritem, ki se porodi iz svojevrstnega odnosa med dolgimi kadri in umirjenim ter enotnim gibanjem kamere. Kljub nekaterim potencialno vizualno atraktivnim dogodkom v filmu (npr. padec po stopnicah, boj med dvema psoma in lastnikom itd.), so te vizualne atrakcije vedno zapisane zunanjosti polja; čeprav gre gotovo tudi za povsem praktično rešitev (snemanje resničnega boja psov ali resničnega padca po stopnicah bi bilo v večminutnih neprekinjenih sekvencah zelo zapleteno), je odločno osredotočanje kamere na obraze protagonistov v teh prizorih tudi vsebinsko povsem primerno. V teh prizorih postane enakomerno gibanje kamere še toliko bolj evidentno, saj je sopostavljeno hitrim in agresivnim gibom likov pred kamero. Kamera ostane neprizadeto osredotočena na obraz protagonista, ne glede na to, kaj grozljivega se dogaja tik pred njim. Tudi neodzivnost kamere na grozote bi lahko razlagali zgodbeno kot brezkompromisno anti-empatijo sveta (kamere) do protagonistov. A pomembnejši učinek ima ritem enakomernega gibanja kamere, ki deluje skozi ves film tako umerjeno, kot da bi se direktor fotografije in snemalec Chao Fan premikal ob tiktakanju metronoma.

Umirjeno nihanje lahko prepoznamo tako znotraj sekvence v gibanju kamere kot v Hujevem principu nizanja sekvenc. Podobno repetitivno ritmično strukturo ima namreč širši ustroj filma, kjer določenemu številu sekvenc z dialogom sledi sekvenca z nediegetsko glasbo banda Hualun. Ključna za hipnotičnost filma je prav ta repetitivna – na neki način ciklična – izmenjava sekvenc z dialogom s sekvencami z nediegetsko glasbo. Tako zabrede film v največjo nevarnost v drugi polovici, ko postane nediegetska glasba opazno pogostejša kot prej; s tem za nekaj časa izgubi dotedanji učinek oddiha, ki ga je predstavljala sprva, in postane zaradi svoje inflacije površen način psihologizacije filmskih likov. A čeprav ta napaka v ritmu v sicer izjemno enotnem filmu eklatantno izstopa, se repetitivno razmerje sekvenc z dialogom in nediegetsko glasbo kmalu spet vzpostavi.

Slon je film z napakami in na trenutke hudimi neenotnostmi, ki pa ga rešijo velikopotezne in suvereno izpeljane režijske ideje; te delajo film bolj zanimiv kot le njegova zgodba.

A YELLOW ANIMAL

VERONIKA ZAKONJŠEK

Transkontinentalna odisejada iskanja identitete

A Yellow Animal (Un animal amarelo, 2020), ki ga je v tekmovalnem programu 49. rotterdamskega filmskega festivala predstavil Felipe Bragança, je melanholična tropska pravljica o ubožošanem režiserju Fernandu, ki se v iskanju samega sebe in zasledovanju duhov brazilske kolonialne preteklosti odpravi na vihravo popotovanje preko Brazilije, Mozambika in Portugalske. Gre za transkontinentalno filmsko odisejado, ki se igrivo prepleta z elementi magičnega realizma ter s preizpraševanjem brazilske identitete. Bragança se brez zadržkov dotika tudi temačne zgodovine svoje države in njene razburkane politične sedanosti, ki pa jo, osredotočen na transcendentalno pot v globine in razsežnosti brazilskega porekla, vseskozi pušča tik zunaj našega vidnega polja – v zvočnem ozadju gostilniških pogovorov, televizijskih prenosov in večernih ulic Ria de Janeira.

Brazilija; ta kulturno-politično razklana država, polna travm preteklosti in hibridnih rasnih identitet, ki nihajo med koreninami domorodcev, potomci afriških sužnjev – največje afriške diaspore na svetu – in belskih kolonizatorjev, se že od samega začetka filma postavlja predvsem v razmerju do Mozambika, od koder je vse do ukinitve suženjstva leta 1888 potekala portugalska trgovina z ljudmi. A

