

Pomemben aspekt filma predstavlja tudi glasba, ki v gledalcu vzbuja občutke strahu in klavstrofobične tesnobe. Za srhljivo, anksiozno glasbeno podlago je zaslužna britanska skladateljica Mica Levi, katere disharmonični, elektronski, nevarno preteči zvoki so pomembno izoblikovali že psihološki *sci-fi* triler Jonathana Glazerja **Pod kožo** (Under the Skin, 2013). Tokrat v filmu preigrava predvsem dve ključni glasbeni temi: zvok ritmičnega pihanja v steklenico, ki daje vtis piščali in naznanja prihod reda in avtoritete (od Organizacije poslanega Messengerja), ter preigravanje pretečih, skorajda shizofrenih elektronskih zvokov, ki odlično ponazarjajo norost in kaotičnost vojne, pa tudi notranji vrtinec zmedenosti in strahu protagonistov, ki ujeti v težavno obdobje med otroštvom in odraslostjo nikakor niso več kos situaciji, v katero so se zapletli.

Gre za senzoričen film, ki nas kot gledalce nagovarja prek vseh možnih čutov: skozi fotografijo, ki nas od odprte prostranosti pogorja na samem koncu sveta popelje v klavstrofobične globočine neprodorne džungle; skozi zvoke gozda, blata, dreves in insektov; skozi prepotenost protagonistov in ne nazadnje skozi halucinogeni trip gobic, zraslih na kravjem iztrebku, ki ga abruptno prekine agresivno padanje bomb v bližini njihovega gorskega vojaškega kampa.

GOSPODOV GLAS

ROBERT KURET

Znanstvena fantastika in izgubljeni oče

Palfijev film **Gospodov glas** (Az Úr hangja, 2018) spada med tiste ZF-je, ki se ukvarjajo z iskanjem izvora, natančneje, z iskanjem stika z očetom. Peter se s svojo punco Doro odpravi v Ameriko, kjer gre po sledi očeta, ki je v 80. letih zapustil družino, ženo in oba sinova ter z Madžarske odšel v ZDA. Izginotje očeta, iskanje in ponovno navezovanje stika so v filmu metaforizirani s kratkimi pasažami iz vzporednega sveta, kjer posadka v titanski vesoljski ladji potuje na tuj planet, saj so ljudje prepoznali signal iz vesolja kot poskus komunikacije. To predstavlja tudi eno klasičnih tematskih vozlišč Stanislaw



Lema, po čigar romanu je film posnet. Že uvodna sekvenca pa nakaže povezavo med *alienskimi* planetom in ZDA, kamor je iz komunističnega režima pobegnil Petrov oče.

Prav z dramo odsotnega očeta se film naveže na konservativno strujo ZF-jev, ki so razmah doživeli v osemdesetih, v času predsedovanja Ronalda Reagana; dobo, ki sta jo z odsotnimi očeti začrtala filma **Vojna zvezd** (Star Wars, 1977, 1980, 1983) in **Bližnja srečanja tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977). Če so šestdeseta in sedemdeseta napadala patriarhalne strukture in tradicionalne družinske vrednote in če je bila družinska celica sprva še kolikor toliko stabilna, se je njeno sesuvanje v sedemdesetih – več ločitev, več enostarševskih družin – že kazalo kot razlog za skrb. Neokonservativnost osemdesetih je povezana tudi z menjavo na predsedniškem položaju: obdobju predsedovanja Jimmyja Carterja (1977–81) je sledila velika potreba po varnosti, ki je ta ni bil sposoben zagotoviti, jo je pa zagotovila neokonservativna Reaganova politika: manjše vladne intervencije in razrast prostega trga ter več odgovornosti na ravni posameznika.

Robin Wood je locirala šest pglavitnih tem Hollywooda v 80. letih – ob želji po vrnitvi v otroštvo, posebnih učinkih, domišljiji, ki zakrije konvencionalnost zgodbe, nuklearni tesnobi in strahu pred fašizmom je poudarila še restavracijo očeta. To so teme desetletja, ki je želelo pozabiti na lastno realnost: naraščajočo brezposelnost, razredno neenakost in revščino, kriminal, porast uživanja drog, aids ... Reagan je te bolezni obdobja pripisal naraščajočim ločitvam, rušenju pomena vere in institucij v javnem življenju, privlačnosti permissivne družbe – torej posledicam hipi generacije in vietnamskega sindroma, ki je omajal ameriško samozavest. Tako je bila ena od zaslug Reaganovega obdobja, da je ljudi navdalo z vero vase in v boljšo družbo, četudi je bila ta vera iluzorna.

Spielbergova *Bližnja srečanja tretje vrste* so med paradigmatičnimi filmi omenjene struje: oče začasno zapusti

družino, saj ga bolj mikajo nezemljani. Podobno recimo tudi Eddie v Russlovih **Spremenjenih stanjih** (Altered States, 1980) še ni pripravljen na domačo realnost z bodočo ženo, ampak se odpravi na mistično in fantastično potovanje, na raziskovanje robov človeškega, na totalno, primordialno, pravadno izkušnjo. Podoben vzorec danes obnavljata tudi **Medzvedje** (Interstellar, 2014) in **Ad Astra: Pot do zvezd** (Ad Astra, 2019). V *Medzvezdju* McCounaghey že na začetku dahne, kako po duši ni kmet, ampak raziskovalec, pionir, in pod pretvezo misije, s katero naj bi rešili planet za prihodnje generacije, zapusti svoja dva otroka. V *Ad Astri* je Brad Pitt pripravljen postaviti vse v oklepaj, predvsem svojo punco Liv Tyler, ki jo v filmu vidimo le bežno, da bi odkril resnico svojega očeta, izgubljenega v vesolju. *Spremenjena stanja*, *Medzvedje* in *Ad Astra* se srečajo s praznino, z brezno nič, a jim film ponudi fantazmatsko razrešitev, s katero jim omogoči vnovično »pravo« izbiro, kjer kot bistva bivanja ne prepoznajo odkrivanja neke resnice o izvoru sveta in sebe, ampak medosebne odnose, torej družino, bližino, intimo. Podobno strukturo obnavlja, a obenem ruši tudi **Apokalipsa zdaj** (Apocalypse Now, 1979), ki je bolj radikalna glede prepoznanja posledic potovanja v srce teme – vrnitev v realnost, v normalno življenje, ni več mogoča; »realnega« življenja ni več, je le še pustošenje Vietnamera, zato se film po ritualnem uboju polkovnika Kurtza zaključí na reki, vojna pa še vedno traja.

Vesolje je na neki način najboljša ilustracija srečanja z ničem eksistence – najprej zaradi prostorske umestitve v črno in temo, v ogromen, raztezajoči se nič, kjer junaka brezno obdaja z vseh strani, pa tudi zaradi razrahljanih simbolnih družbenih struktur – posameznik v vesolju spozna, da mu družbene prepreke ne bodo onemogočale misije, poslanstva, prepričanja, ali pa skoka v norost. Tako lahko obračuna z vsemi, zato uveljavi svojo voljo, skratka, postane solipsistični bog (*Ad Astra*, delno **Visoka družba** [High Life, 2018], pa tudi Kurtz v *Apokalipsi zdaj*).

Oče pa je lahko odsoten tudi na način prisotnosti v podobni očeta-luzerja, kar uporablja še ena ZF klasika, **Nazaj v prihodnost** (Back to the Future, 1985), ki jo je Reagan oboževal in v nekem govoru tudi citiral. Kako popraviti očeta, kako popraviti sedanost – odgovor se skriva v naslovu, prihodnost in njena blaginja se skrivata v preteklosti: vrniti se je treba v petdeseta leta, kar se Martyju v *Prihodnosti* tudi zgodi (zanimivo, da so bila ravno petdeseta in osemdeseta obdobja razmaha ZF-ja; a če je bil v petdesetih to še B-žanr z nišnim občinstvom, je v osemdesetih postal mainstream, predvsem zaradi spektakularnih posebnih učinkov, kar je razpiralo



njegov blockbusterski potencial). Petdeseta naj bi bila čas nedolžnosti, zlasti v primerjavi s šestdesetimi in sedemdesetimi ter njihovimi gibanji, ki so jih imeli neokonserativci za zablodo – multikulturalizem, feminizem, gibanja za družbeno pravičnost; petdeseta kot čas monogamnosti, družinskih vrednot, spoštovanja in preprostosti. *Nazaj v prihodnost* sicer načenja tudi to idilično podobo, saj Marty svojo mamo v nekem trenutku, ki sicer deluje kot izjema glede na ostale prizore, spozna kot kadilko, radoživo uživalko alkohola in promiskuitetnico – a morda to tudi kaže na vse tiste »družbene zablode«, ki so se razmahnile v naslednjih dveh desetletjih in jih želi film s skokom v petdeseta izbrisati. Največji preobrat, ki se zgodi po zaslugi skoka v preteklost, pa zadeva Martyjevega očeta in socialni status njegove družine: po vrnitvi oče ni več zguba, ki pri sinu zbuja sram, ampak samouresničeni, samozavestni frajer; njegova družina ni več *white trash* na dnu družbene lestvice, ampak kulturno-bogataška elita s fensi stanovanjem ...

Palfijev *Gospodov glas* večinoma niti ni ZF, ampak bolj drama o iskanju očeta. Oče je na drugi strani vesolja/oceana, a eden ključnih kazalcev te razdalje je njegov razredni status, ki zapelje Petra: univerzitetni predavatelj, ljubitelj književnosti, bogataš. Ni čudno, da je *alienski* planet, ki ga v treh kratkih ZF-pasažah obišče posadka, v kateri je tudi Peter, narejen iz ogromnih zlatih kvadrov. Da med njegovim in očetovim svetom zeva razredni prepad, kažejo nekatere podrobnosti: ko se Peter odpravi v drugo mesto na misijo iskanja očeta, živi v precej zanikrnem motelu; ena prvih stvari, ki jo izreče, ko film po dobri polovici očeta iz mističnega in nemogočega objekta iskanja končno vpelje v film, pa je tudi fasciniran vzdih nad lepoto njegove ogromne in bogato okrašene vile. A film ne pozabi poudariti, da je oče bogastvo ustvaril na račun drugih: da je zapustil svojo družino brez denarja in za železno zaveso; z eksperimenti, ki so se dogajali pod okriljem vojske, pa je sicer po nesreči, a vendar ubil nekaj naključnih ljudi.

Prijem, ki Palfiju pomaga niansirati dramo izgubljenega očeta, je ta, da očeta iščeta dva sinova, čeprav je drugi, Zsolt, prikovan na invalidski voziček in lahko dogajanje spremlja le prek videoposnetkov, ki mu jih pošilja Peter. Prav Zsolt ohranja kritično razdaljo do očeta, predstavlja vztrajajoči ostanek njegovega izginotja, ki ga ni mogoče popraviti, izbrisati.

Zdi se, da prav znanstvenofantastični okvir deluje ne le kot metafora očetovega izginotja, ampak tudi kot sredstvo njegove legitimacije – okvir, ki ga mora prek očetovega izginotja povezniti predvsem Peter, da bi to izginotje postalo upravičeno: oče kot veliki iskalec resnice, priložnosti za delo, ki se je izgubil nekje globoko v vesolju, od koder je slišal poskus komunikacije. Kot v *Ad Astri* je Peter, zapuščen sin, tudi sam v vlogi tistega, ki brez pojasnil zapusti ženo v iskanju očeta, s čimer perpetuira očetovo dejanje in tudi samo »opravičilo«: iskal je izvor, resnico, smisel, oče pa se je z utrditvijo elitnega položaja iz gorečega znanstvenika bolj približal gorečemu verniku.

Če se madžarski filmi glede na trenutno politično situacijo vedno odpirajo tudi v smer nacionalnega družbenega komentarja, bi *Gospodov glas* morda bolj kot kritiko Orbana lahko brali kot kritiko Georgea Sorosa, ki se je kmalu po vojni umaknil iz domovine in si v Ameriki ustvaril neverjetno bogastvo. S tem sicer v skladu z doktrino liberalnega komunizma financira človekoljubne organizacije in podobno kot Petrov oče deli svoje bogastvo, a prav način deljenja bogastva zakriva izvirni greh njegove pridobitve. Podobno kot pri Petrovem očetu, ki po sinovi vrnitvi nekako skuša popraviti nastalo škodo, je tudi glavni Sorosev greh udeležba v kapitalističnem sistemu borznega posredništva, saj ta perpetuira razmere, ki jih kot filantrop skuša odpravljati. *Alienski planet*, poln zlata, torej še vedno obstaja, a čeprav je Peter prišel v stik z očetom, nam Palfi ne dovoli pozabiti na ostanek družine, ki bo nepopravljivo obtičal na svojem mestu.



IOTOK

JERNEJ TREBEŽNIK

iDila

Naslov *iOtok* (2019), s katerim je v svet poslal svoj novi film slovenski režiser Miha Čelar, je domiseln povzetek dveh ključnih detajlov, okrog katerih je film zgrajen. Prvi se nanaša že na njegovo transmedijsko naravo: film je v zadnjih letih nastajal skozi sprotno akumuliranje in objavljanje video gradiv na interaktivni spletni platformi. Drugo, pravzaprav pomembnejše osmišljenje, pa naslovni »i« doživi ob vpogledu v samo pripoved: dokumentarec, posvečen vsakdanjemu življenju zadnje peščice prebivalcev otoka Biševo, najde ključni konflikt v načrtih mestnih oblasti, da staro otoško šolo preuredijo v multimedijški turistični center, oziroma v uporabo otočanov proti tej ideji.

Ker projekt *iOtok* v prvi vrsti izstopa že s svojo multi-, oziroma transmedijsko naravo in film predstavlja le epilog spletne serije trinajstih nadaljevanj (posvečenih zadnjim trinajstim prebivalcem otoka), bo najbrž njegovo mesto v slovenski dokumentaristični krajini vezano prav na ta kontekst, vendar devetdesetminutni končni izdelek deluje kot relativno koherentno, samostojno in precej gledljivo filmsko delo, ki na podlagi transmedijske obravnave učinkuje sveže in raziskovalno, ni pa od nje odvisen. Celovečernemu vpogledu v življenje otoka brez dvoma koristi, da ni preveč obremenjen z enakopravno obravnavo vseh likov, temveč relativno prosto zajema dogajanje in »ne-dogajanje« na otoku, pri čemer je v uvodnem delu najbolj daljnosežen takrat, ko je skromen in neobremenjeno riše podobo otoškega vsakdana. Dnevna opravila, kakršna so pripravljanje hrane, vrtnarjenje, gledanje televizije in popravljanje avta, seveda pa predvsem ribolov, pogosto izpadejo vsaj malce nevsakdanja, pripovedovanje domačinov pa nakaže, kako se v odsotnosti ustvarjanja novih pomenov v okosteneli družbi človek zateče k novemu osmišljanju, včasih celo romantiziranju rutinskega.

Po drugi strani filmu dodaja umetnostni, »leposlovni« vidik prisotnost Mateta Dolenca, slovenskega literata, ki je Biševu posvetil večino svojega opusa. Dolenc je v filmu prikazan pri samotnem motrenju otoka in ilustriran z bežnimi metafizičnimi premisleki narave, morja in življenja samega,