



Sum

konec filma

Nace Zavr

Vsega je dvakrat konec

Kaj nam v filmu pomeni *konec*? Vsi smo že slišali znano kritiko, da je konec nekomu »pokvaril« film, da je zaradi njega na vseh devetdeset minut padla slaba luč. Vsak film ima začetek, sredino in konec, ampak konec je tisto, kar vidimo nazadnje: je najbolj svež spomin; podoba, ki jo prvo odnesemo na poti iz dvorane. Konec je tisto, kar film zaključi, strne, spne skupaj – je tisto, kar iz neštetihi možnih tras za pravilno izbere *le eno*. Če je film široko polje možnosti in odprtih poti, potem je konec morda lijak (ali prerezana popkovina, kakor hočete), ki te iste poti zapre. Če kaj od tega zvenj teleološko, je tako tudi prav: filmski konec

je teleologija *par excellence*. Kar se enkrat začne, se mora tudi končati.

Konec ni nič manj kot zagotovilo reda in stabilnosti. Spomniti se je treba le na klasični napis v zadnjem kadru vsakega filma o agentu 007: »James Bond will return ...« Bond *se bo vrnil*, o tem ni dvoma, to nam zagotavljajo. Franšizni konec je zagotovilo prihodnosti: je obljuba, da se bo serija nadaljevala, da se imamo nečesa vendarle še veseliti, skratka, da *nismo videli še zadnjega konca*, da končni konec zares še pride (ali pa tudi ne – ravno v



Iztrebljevalec

večnosti in nesmrtnosti franšiz ter njihovih junakov se morda skriva njihov največji čar).

A kaj se zgodi, ko je konec nerazrešljiv? Ne govorim o dvoumnih, odprtih koncih, o katerih je bilo napisanega že veliko in okrog katerih so se zgradile cele definicije art kinematografij in filmskih gibanj (evropski *arthouse*, italijanski neorealizem ...). S temi se že nekako soočimo, bodisi z lastno interpretacijo bodisi s sprejetjem nevednosti (konec je dvoumen, ali moramo o njem povedati še kaj več?). A kaj ko konec ni dvoumen, temveč preprosto *dvojni* – ko ni toliko nerazrešljiv kot pa nedoločljiv, ko problem ni toliko, *kaj se na koncu zgodi*, kot pa, *kaj konec tukaj sploh je?* Tu ne gre za problem t. i. »alternativnih koncev« – tudi teh smo že vajeni iz DVD dodatkov ali pri dokumentarcih iz zakulisja. Saj veste: v filmu smo resda uporabili ta konec, a vseh skupaj smo posneli osem, pogledajte si jih! Alternativni konci so morda zanimivi (za radovedneže, poznavalce, zlasti pa za trdožive oboževalce, ali vse tiste, ki z izvirnim razpletom pač niso zadovoljni), a v zadnjem izračunu so alternativni konci prav to: *alternativni*, in ne tisti pravi. Če heroj v originalu umre, je pač mrtev in pika, ne glede na to, kaj pravi dodatek na DVD-ju.

A problem je veliko večji, ko nas film sooči z nizom koncev, od katerih niti eden ni tisti »pravi«, »izvirni«, »dokončni«: ko je pred nami izbira enakovrednih zaključkov, med sabo – če je le mogoče – radikalno različnih? Z drugimi besedami: kaj če konec ni eden, ampak sta konca dva (ali več)? Primerov iz filmske zgodovine ne manjka.

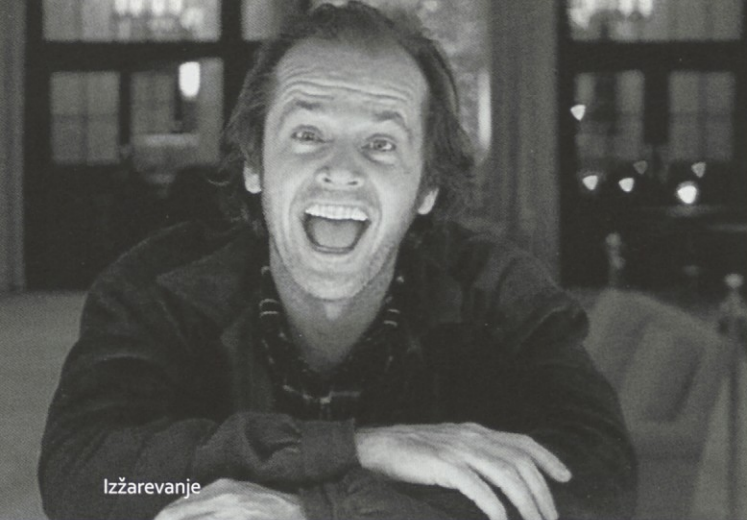
Zakaj se ustvarjalci za dodatni/nadomestni konec sploh odločijo? Razlogov je veliko, a jasno je, da so – vsaj na produkcijah velikega kalibra – rezervni razpleti nemalokrat všteti že v fazo snemanja. Ali bo publiki zamišljeni konec všeč, ali bo na platnu sploh učinkoval? Za vsak slučaj je vredno posneti še rezervo. Od tu izvirajo alternativni konci, ki jih distribucijske hiše nato rade vključijo na domače video formate, po možnosti ne na njihovo prvo izdajo, ampak na tisto »zbirateljsko«, ki obvezno izide šele čez nekaj let. Ko se zanimanje za film ohladi, je pač treba ponuditi nekaj svežega, tudi če gre le za reciklažo že videnega. Vse večkrat

pa izvirajo alternativni konci le iz potrebe po dodatnem gradivu za kasnejše DVD izdaje. Tu gre za konce, katerih življenje je vezano zgolj in samo na DVD verzijo, ki jo bodo krasili čez nekaj let.

Morda pa je nadomestni konec tam zato, ker testna občinstva z izvirno inačico niso bila zadovoljna. Tak je primer Hitchcockovega *Suma* (*Suspicion*, 1941), katerega prvotni razplet – torej hkrati razplet knjige, na kateri film temelji – sta studio ter testna publika zavrnila, saj se za morilca na koncu izkaže nihče drug kot protagonist (Cary Grant) sam. Za vodilne studije je bil šok prevelik. Grantova javna podoba bi s takšnim koncem preveč utrpela, zato je konec, kakršnega je bilo videti v kinih in kakršnega je mogoče videti še danes, za nekaj stopenj mlačnejši. *Sum* je – kljub Hitchcockovim zgražanjem in protestom – tak, kakršen je: konec je že res alternativen (tak, kakršnega si režiser ni zamislil), a vseeno *enoten*, *edini*. Drugačen konec danes ne obstaja in za gledalca torej ne more biti dvoma: Grant *ni* morilec.

Znani so tudi primeri spremenjenih koncev, s preprostim razlogom, da je film od državnih odborov lahko prejel nižji starostni certifikat (s katerim se posledično poveča prodaja vstopnic). Izvirni, prvotno mišljeni konec se največkrat kasneje objavi (kje drugje kot) na zbirateljskem, »director's cut« DVD-ju. Tovrstne spremembe se seveda dogajajo ne le v zaključnih prizorih, temveč v teku celotnega filma. Primeri brisanja kadrov (največkrat krvi, seksa in črev) zaradi zadovoljitve (največkrat ameriških, MPAA) nadzornikov so pogosti. Prav tako gre za bolj ali manj enoten razplet, tudi če ta ni točno po željah ustvarjalcev. V kinu se predvaja ena verzija in gledalcem je znan le en konec: prostora za debato tu ni.

Bistveno bolj zanimiv je fenomen večkratnih koncev, okrog katerih ni jasne vizije ali konsenza, kateri je pravi in kateri ne. Tudi če se je o pristnosti enega (in ne drugega) konca že izoblikoval konsenz, ostaja dejstvo, da je kot »prava« mnogim v spominu ostala prav »napačna« verzija. Klasični primer je *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982): režiser Ridley Scott je pri produkciji malenkost presegel



Ižžarevanje

budžet, s čimer studio (Warner Bros) ni bil zadovoljen. Scott je posledično izgubil nadzor nad končno verzijo – tisto za distribucijo v kinih: da bi preprečil dodatne izgube, je studio nalogo dokončal sam. Po testnih predvajanjih *Iztrelbejvalca* losangeškemu občinstvu se je namreč pojavil problem: prvotni (Scottov) konec je dvoumen, nejasen, tako kot je bil občinstvu nejasen tudi potek večjega dela filma. Brez režiserjevega sodelovanja in privolitve je bil *Iztrelbejvalcu* nalepljen nov, srečnejši konec: klasični *happy end*, ki so ga gledalci že vajeni; konec, ki sprošča in pomirja. Namesto snemanja novih kadrov se je studio zadovoljil s helikopterskimi posnetki, ki so jih vzeli kar iz Kubrickovega **Ižžarevanja** (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). Namesto da bi se vse skupaj končalo s kadrom pri dvigalu (saj veste: usoda Deckarda in Rachel ostane negotova; zanj vemo, da je replikant, zanj še ne), smo priča še minuti ali dve dolgi sekvenci, v kateri glavna junaka skupaj odletita proti sončnemu zahodu: skupaj bosta ostala kot par, dokler ju smrt ne loči (in če sta oba res robota, ju seveda nikoli ne bo ločila). Testnemu občinstvu je bila nova verzija všeč, a širša javnost je imela pomisleke: kljub visokim napovedim je *Iztrelbejvalec* na blagajnah pobral slabih 34 milijonov dolarjev – slab izkupiček glede na 28-milijonski budžet. Scott, kot rečeno, na končno različico – ki so ji poleg patetičnega epiloga dodali še razlagalni *voice-over* – ni imel vpliva, in konec, kakršnega je občinstvo v osemdesetih gledalo v kinih, ni bil njegov.

Leta 1991 se je situacija spremenila: studio je med publiko zaznal sveže zanimanje za *Iztrelbejvalca* in Ridleyju Scottu je bila obljubljena možnost, da film končno priredi po svojih prvotnih namerah. V *director's cutu* (režiserskem rezu) veselega konca ni bilo več: vrata dvigala so se zaprla, sledila je zaključna špica. Deckard in Rachel ne končata skupaj in konec ni niti približno tako pomirjujoč kot tisti s strani Warnerjev. Je Deckard replikant? Če je, ali ima tudi on »rok trajanja«, do katerega bo zagotovo umrl? Teorije obstajajo, ene bolj verjetne kot druge, a gotovega odgovora nam film ne poda.

Scott je *happy end* ob prvi priložnosti torej odstranil in to, manj udobno inačico konca je režiser obdržal tudi na nedavni *final cut* verziji (2007) – edini, pri kateri je imel

Scott popolno ustvarjalno avtonomijo. A dejstvo ostaja, da se je *Iztrelbejvalec* deset let vrtel s srečnim koncem: to, da se je studijskemu epilogu Scott odrekel, niti ni pomembno. Ko danes rečemo *Iztrelbejvalec*, že mogoče, da imamo v mislih verzijo s koncem, kot si ga je zamislil režiser (koncem, ki je danes praviloma priznan kot *pravi, avtentični*, v nasprotju s tistim *nepravim, studijskim, umetnim*), a s to besedo ne prikličemo le enega razpleta, temveč oba, tudi če si tega morda ne želimo. Kino različica je del zgodovine *Iztrelbejvalca*, četudi bi Ridley Scott raje trdil drugače. Ime *Iztrelbejvalec* tukaj ne zajema enega filma, temveč dva (ali tri, štiri, pet ..., odvisno, kako resno jemljete razlike med vseg skupaj sedmimi verzijami). Pod istim naslovom sta združena dva med seboj nezdružljiva konca: verzije *Iztrelbejvalca* se med seboj izključujejo, in – odvisno od tega, kdaj in kje (v katerem kinu, na kakšnem formatu) ste si film ogledali – vsaka bo pri gledalcu pustila specifičen vtis, podoben, a ne enak tistemu sosednje verzije. *Iztrelbejvalec* ni eden, *Iztrelbejvalca* sta dva (in več). Je tukaj še smiselno govoriti o Scottovem filmu kot stabilnem objektu, fiksnem predmetu gledanja in analize, ko pa so razlike znotraj enega filma, enega naslova, tako bistvene in očitne?

Poglejmo si preprostejši primer, primer filma **Clue** (Jonathan Lynn, 1985): gre za klasično *whodunit* premiso, nekje med skrivnostnim trilerjem in *screwball* komedijo, ki sama po sebi ni niti dobra niti zanimiva, dokler ne pridemo do njenega konca, oziroma koncev. Ustvarjalci so v distribucijo poslali tri verzije filma – A, B, C. Vsak kinematograf je prejel le eno izmed teh, razlika med tremi pa je bila zgolj v zaključnem prizoru: v vsaki verziji se za morilca izkaže nekdo drug in nobena izmed različic ni bolj verjetna od druge (niti bolj »resnična«). *Clue* je bil sredi osemdesetih nekakšen poskus, marketinški eksperiment, namenjen temu, da bi se gledalec po filmu odločil za ponovni ogled, v drugem kinematografu – ne zato, ker bi rad videl še enkrat *isti* film (ta motivacija je malo verjetna; *Clue* je sam po sebi nezanimiv), temveč prav zato, ker bi rad videl drugačnega. Podobno kot *Iztrelbejvalec* združuje ime *Clue* pod sabo več kot le en razplet: *Clue* ni en film, temveč trije (ki so hkrati le eden, saj je ravno množitev koncev osrednja konceptualna gesta filma). Tu gre za banalen primer, morda za najosnovnejši in hkrati najjasnejši primer večkratnih koncev: A, B in C konci tu niso posledica studijskih preprirov niti ne slabih odzivov testnih publik, temveč preprosto to, kar film definira, kar ga naredi posebnega in kar ga – kljub vsemu – še danes ohranja pri življenju. *Clue* je film večkratnih koncev, v najčistejšem smislu.

A vendarle je primer filma *Clue* izjema in ne pravilo; tudi sag z več verzijami, podobnih Scottovemu *Iztrelbejvalcu*, boste težko našli na pretek. Pogostejše so predelave koncev glede na format in geografijo predvajanja: da se film za distribucijo na televiziji in DVD-ju skrči ali razširi, kakšen prizor doda in kakšnega odstrani, smo morda bolj vajeni.



Rednejše so slikovne predelave (oženje, raztegovanje) filmskih podob za prikazovanje na vseh vrstah zaslonov: *pan and scan*, *letterboxing* in ostale tehnike za prilagajanje podob vseh dimenzij in formatov na najrazličnejše zaslone, od televizijskih do letalskih in mobilnih. Znan je stereotip, da se filmi za distribucijo na evropskih trgih (za razliko od ameriških) lahko pojavijo v opazno spremenjenih inačicah, včasih tudi s krutejšim, grobim, morda dvoumnejšim koncem. Vendarle ne gre le za stereotip: za enega očitnejših primerov si je treba ogledati le **Legendo** (Legend, 1985) Ridleyja Scotta (je naključje, da je toliko filmov z več konci povezanih prav s Scottom?), za enega novejših pa **Transformerje: Doba izumrtja** (2014) Michaela Baya. Ko govorimo o *Transformerjih*, govorimo v kontekstu kitajske in ameriške različice o dveh zelo različnih izdelkih. Pod enim imenom, ponovno, dva filma.

Kaj torej storiti z večkratnimi konci: s konci, ki niso ravno dokončni? Po eni strani lahko zatrdimo, da v naštetih primerih postane filmski objekt nekaj nestabilnega, nekaj ne-stalnega, spremenljivega in gnetljivega, nekaj, kar je odprto za manipulacije ter bolj in manj opazne spremembe. Tu gre za nič manj kot temeljit odmik od skoraj vsega, kar nas uči filmska (in ne le filmska) teorija: mar niso študije filma (in umetnosti na splošno) osnovane prav na nespremenljivosti opazovanega objekta, na njegovi stalnosti, na zagotovitvi, da bo tudi naslednjič, ko se k predmetu obravnave spet vrnemo, ta ostal enak kot prej? Da objekt obravnave vsakič znova lahko vidimo v isti luči, takega, kot smo ga že vajeni. V tej luči so večkratni konci – med sabo nezdružljivi razpleti, združeni pod skupnim naslovom – nič manj pretres filmske misli, saj kažejo na primere – redke, a vseeno –, ko konceptualni slovar filma in filmske teorije preprosto ni dovolj. Kažejo na primere, ko film postane notranje heterogen, sam sebi ne-enak, ko se znotraj enega naslova križa več različnih razpletov, skratka, ko film ni eden, ampak je filmov več (tudi če vsi nosijo isto ime).

A večkratni konci usmerjajo pozornost na nekaj še malenkost bolj radikalnega, na nekaj širšega, na nekaj, kar ni le stvar izbranih filmov, temveč stvar same filmske podobe. Ali nista nestabilnost in spremenljivost – notranja

heterogenost; dejstvo, da ob nobenem ogledu ne gledamo prav enakega filma kot prej – značilnosti ne le posameznih filmov, temveč filma (kot umetnosti in medija) samega? Mar niso negotovost, nestalnost, variabilnost – z eno besedo, edinstvenost – lastnosti prav vsake posamezne projekcije in ne le zgoraj opisanih ekstremov? V *Iztrebljevalcu* priplava upogljivost, bežnost filmskega objekta morda najbližje k površju, tam je morda najbolj očitna, a vendarle gre za nekaj, kar je lastno vsakemu predvajanju gibljivih podob in ne nekaj izbranim primerom. Večkratni konci materializirajo, naredijo vidno in otipljivo prav neenakost znotraj filmskega objekta. *Iztrebljevalec* uperi prst v nekaj širšega, na stanje filma kot takega: na dejstvo, da je vsako predvajanje po svoje edinstven, neponovljiv dogodek; dogodek, kakršnega ne bo nikoli več, vsaj ne ravno v enaki obliki. Večkratni konci kažejo na radikalen razkol znotraj enega filma, enega naslova – ampak ali ni podoben razkol prisoten prav povsod, prav na vsaki projekciji? Vsega je enkrat konec: kot smo videli, to pač ni res. Ampak prav tako ni res, da je vsega konec *dvakrat*. Film ni objekt, ampak edinstven dogodek: zunaj projekcije, kot statičen predmet, ne obstaja. Kot je po svoje pravil že Derrida, se film začne in konča *neštetokrat*, z vsako projekcijo znova: da se *Iztrebljevalec* konča dvakrat, je torej le prvi korak do tega, da se konča neštetokrat.