

Maša Pelko

Zadnja vožnja svetlobe

Mike Leigh: *G. Turner*

Film o enem največjih britanskih slikarjev 19. stoletja J. M. W. Turnerju bi lahko bil film o nerazumljenem geniju, nacionalnem heroju ali pozabljenem veleumu oskarjevskega formata, ki bi v zadnjih minutah povedal še milijon funtov vreden govor ter odprl oči slehernemu gledalcu. Lahko bi bila ljubezenska epopeja, šolsko spoznavanje umetnin ali zgodba o dečku, ki je – še preden je znal pisati – prodajal svoje slikarije v očetovi brivnici. Mike Leigh pa kot režiser in scenarist filma *G. Turner* (Mr. Turner, 2014) protagonistovega sveta ni niti potvarjal niti skušal umestiti v lastno zgodbo – postavil ga je v *njegov svet*, na njegovo lastno likovno zasnovo.

Marcel Štefančič, jr. v svoji kritiki *Fantovskih let* (Boyhood, 2014, Richard Linklater) pravi, da so filmi tisti, ki spuščajo čas v življenje. Leigh je v svojem filmu vrata časa odprl ravno toliko, da je z njim prišla tudi značilna turnerjevska svetloba, ki je zaznamovala angleško romantično slikarstvo.

Če Turner ne stoji pred platnom, v eni roki stiska skicirko in pravi, da skica človeka čaka na vsakem koraku. Natanko tako se je tudi režiser spoprijel z uprizoritvijo: v skicah, vinjetah, z epizodno strukturo, ki v grobem obsega zadnjih petindvajset let Turnerjevega življenja, vendar brez natančne kronološke ali dogodkovne povezanosti. Turnerjevo življenje ni spektakularno, holivudsko prepleteno z vzponi in s padci, ampak preprosto *bivanje*, kot ga vidi akter sam. Timothy Spall, ki lik gradi z natančno študijo slikarjevega gibanja in s hkratno improvizacijo (tudi sicer značilno za Leighovo režijo), ustvarja nepriljudno figuro godrnjajočega, pohrkavajočega in momljajočega umetnika, ki mu je gledalec sprva le težka naklonjen. V poltretji uri filma se kot zgrbljena žival, ki se podi za mesom, on

podu za barvami, priložnostmi in trenutki, a se v svoji zagrenjenosti in nezadostnosti niti ne zagovarja niti ne olepšuje.

Film se še kako zaveda zgodovinskega časa, izraženega v natančni kostumografiji in scenografiji ter najnatančneje v jezikovni strukturi, ki brez sramu združuje številne naglasne govorice, včasih na meji razumljivega. Še bolj se pomena časa zaveda Turner: sooča se s spremembami, ki jih je prinesla industrijska revolucija, ko ladijske razbitine na njegovih slikah zamenjajo parniki in lokomotive in ko je naenkrat mogoče Niagarske slapove ujeti z fotoaparatom »iz Philadelphie« in ne več zgolj naslikati. Razume pa tudi bistvo minljivosti, pred katerim ga ščiti večnost njegovega dela. Ko mu za njegovo celotno zbirko ponudijo zajetno bogastvo, ga zavrne v imenu tega, kar prihaja – britanskega ljudstva, ki bo občudovalo njegov opus, razstavljen na enem mestu. V prid omenjene dvojnosti govori tudi glasba Garyja Yershona, ki se pojavlja zgolj na dveh izrazitih mestih: med slikanjem, ko ustvarja nekaj nesmrtnega, ali ob fizičnem staranju in izgubljanju moči, ki ga opozarja na smrtnost. Napetost, ki jo ustvarja nasprotje med človekovo vsakdanjostjo in sublimnostjo njegovega dela, je po Leighovih besedah tista, ki je najbolj privlačna ustvarjanju lika, hkrati pa še danes usodna zagata našega bivanja.

Izrazito prisotnost časa spremlja jasnost svetlobe, najpomembnejša premisa Turnerjevega ustvarjanja, o čemer je rečeno dvoje – svetloba je barva, barva pa je protislovna. Film izpostavlja protislovnost v subtilno komičnih prizorih, kot je prenapihnjeno intelektualistično hvaljenje vodilnega kritika viktorijanske dobe Johna Ruskina, medtem ko Turnerjeva gospodinja v ozadju ateljeja zeha in zavija



z očmi, še bolj nasprotujoče (in s tem človeško) pa je izrisan Turner sam. Kot sin je predan očetu v absolutni naklonjenosti in hvaležnosti, a hkrati kot oče svojih dveh hčera ne priznava; do njune matere, bivše ljubimke, je surov in neusmiljen, do gospe Booth (Marion Bailey), s katero preživi zadnji del življenja, je romantično dvorljiv in ljubeč; svoji domači gospodinjji Hanni (Dorothy Atkinson) enkrat s spolnim izkoriščanjem in drugič hladno ignoranco prepušča mesto tragičnega lika. Je mizantrop, ki ga prizadene mladost prostitutke v bordelu, a hkrati se ga ne dotakne otroška smrt. Kolikor razume in čuti svet drugače od pričakovanj, toliko ranljiv je v svoji krutosti in toliko prezira prejme od gledalca, ki je brez potrebe po sentimentu pretresen zaradi pristnosti človeškega bivanja.

Izjemni direktor fotografije Dick Pope je uporabil starinske leče, ki so dale filmski sliki skoraj pozabljeno teksturo nepopolnega v kombinaciji z natančno naknadno kolorizacijo, ki za sence in poudarke uporablja turnerjevsko barvno paleto, tako da podoba brez artističnega napihovanja prevzame glavno vlogo v umetnikovem življenju. Turner postane človeška figura fiktivnega platna, ki ga je raztegovala njegova ljubimka, ali barvne podlage, ki jo je mešal njegov oče, na polju abstraktnega ozadja oljnih barv, po katerem so se brez sramu zgledovali impresionisti z Monetom na čelu. Realni posnetki postanejo slovite slike: prenos prizorov, ki so navdihnili slike Zadnja vožnja Temeraire (The Fighting Téméraire tugged to her last Berth to be broken up, 1838) in Dež, para in hitrost (Rain, Steam and Speed, 1844), nas postavi pred platno, barvne lestvice, ki se prelijejo v britansko idilično naravo, pa na platno samo.

Če je Turner svoja umetniška dela s čopičem »napadal« tako, da je po njih pljuval, pihal in jih z barvami zabadal, filmska fotografija svetlobo gradi počasi, a vztrajno, kot bi se pehala za pravim pigmentom narave, kot je z vsakim korakom počel slikar sam.

G. Turner ni film, ki bi skušal psihologizirati protagonista ali zaobjeti njegovo umetniško usmeritev, marveč je navidez lahkotno spremljanje umetnika, kakor on spremlja okolje in kakor le-to spremlja njega. Medtem ko so protagonisti filmov Mikea Leigha večinoma anonimneži v realističnih socialnih urbanih okoljih, njegov zadnji film zasleduje dejanski lik v anonimnem okolju, ki nastaja okrog njega. Film ne vzpostavlja napetosti s slikarsko *tempero*, pač pa napreduje skozi najprepričljivejše *temporalne* momente: v razpadanju ateljeja, napredovanju bolezni, staranju in v spremembi slikarskega stila. Bolj ko njegova umetnost postaja zabrisana in abstraktna, konkretnější je svet okoli njega. Ko gleda bojno ladjo Temeraire na njeni zadnji poti, ga preteklost ne zanima: hoče prihodnost! Ko prihodnost smrti postane sedanost, preteklost najde vse ostale: preživelo vdovo, pozabljeno gospodinjjo, zapuščen atelje in večno umetnost.

