



## VETER, KI TRESE JEČMEN

*The Wind That Shakes the Barley*, Irska, Velika Britanija in Nemčija, 127 min, 2006

**Režija:** Ken Loach

**Scenarij:** Paul Laverty

**Fotografija:** Barry Ackroyd

**Montaža:** Jonathan Morris

**Igrajo:** Cillian Murphy, Pádraic Delaney, Liam Cunningham, Orla Fitzgerald, Mary O'Riordan, Mary Murphy

**Glasba:** George Fenton

**Scenografija:** Fergus Clegg

**Kostumografija:** Eimer Ni Mhaoldomhnaigh

**Produksijska hiša:** Sixteen Films

**Svetovni distributer:** Pathé International

### KRATKA VSEBINA

Pokrajina Cork, Irska, 1920. Damien O'Donovan, mlad podeželski zdravnik, odhaja na študijsko pot v London, ravno ko v njegovo vas vkoraka četa britanskih vojakov. Po tem, ko je Damien priča brutalnem vojaškem napadu na prijatelje in sokrajane, se pridruži Irski republikanski armadi (IRA) – protibritanskem uporniškem gibanju, v katerem že sodeluje njegov brat Teddy. Brata se bok ob boku borita proti Britancem, vse dokler irska vlada z monarhijo ne sklene premirja. Vendar mir ne traja dolgo, saj na Irskem kmalu po podpisu sporazuma izbruhne državljanska vojna, v kateri pa se brata O'Donovan znajdetata na nasprotnih polih. Namesto da bi ostala zaveznika, sta O'Donovana zdaj smrtna sovražnika, v zaključnem prizoru pa mora nekdanji republikanec Teddy – obdan s solzami – brata upornika ustreliti.

## TEME V FILMU

**Irski boj za neodvisnost in državljanska vojna:** film *Veter, ki trese ječmen* je umeščen v zgodovinski trenutek med letoma 1919 in 1923, čas irskega boja za samostojnost od Velike Britanije in temu sledeče državljanske vojne.

**Položaj irskih delavcev in delavskega razreda v začetku stoletja:** Loacheva filmska pripoved je osredotočena na pripadnike nižjih, revnejših slojev ruralne Irske, ki se – vsaj do začetka državljanske vojne – družno zoperstavljajo premožnejšim Britancev, predstavnikom kraljevine in kapitalizma.

**Etičnost, moralnost in (ne)smiselnost vojne:** sporočilnost filma *Veter, ki trese ječmen* je, kljub specifičnosti političnega okolja, možno aplicirati na malodane vse sodobne vojne, saj se režiser ne ukvarja zgolj z razvojem situacije na Irskem, pač pa tudi s temeljnimi potezami človeštva: z zmožnostjo svobodnega odločanja ter konfliktom med družbeno odgovornostjo in individualnim dobičkom.

**Relevantnost filma in irskega osvobodilnega gibanja za napeto družbeno realnost sodobne Britanije** (neuspešen referendum o odcepitvi Škotske; kampanja za priznanje severnoirske in valežanske neodvisnosti; nenaden izstop Združenega kraljestva iz Evropske unije)

**Vloga vere in rimokatoliške cerkve v irskem osvobodilnem boju**

**Trenje med tržnim kapitalizmom (Velika Britanija) in socialističnim sistemom samoupravljanja (republika Irska)**

**Revolucija in uporniški boji**

## POGOVOR O FILMU

### Žanr vojnega filma

Film *Veter, ki trese ječmen* avtorja Kena Loacha lahko uvrščamo v slogovno in produkcijsko raznovrsten žanr *vojnega filma*: obsežne skupine izdelkov, ki se vsak na specifičen način soočajo z vprašanji vojne ter vojnega časa. A četudi k tej žanrski oznaki najbolj očitno prištevamo velike uspešnice tipa *Sestreljeni črni jastreb* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001) in *Reševanje vojaka Ryana* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) – večmilijonskih zvezdniških spektaklov, proizvedenih s strani hollywoodskih studiev –, se Britanec Loach vojne loteva drugače.

Podobno kot v veliki večini vojnih spektaklov, ki so se v zadnjih dveh desetletjih v polju ameriškega *blockbusterja* razcveteli, je tudi tu v ospredju individualni junak, Damien, čigar uporniško kariero spremljamo od prvega do zadnjega prizora. A enako pomemben kot posameznik je za Loacha tudi kolektiv, skupnost vseh vojščakov, katerim film nameni skorajda toliko pozornosti kot Damieniu samemu. V ospredju Loacheve zavesti resda kraljuje ljubezenski par Damien in Sinéad, skupaj z gverilcem Teddyjem, vendar na trenutke se režiser pametno odloči za vpeljavo pripovednega sredstva, im. »kolektivni protagonist«, ki izvira še iz časov zgodnjsovjetskega filma, natančneje iz revolucionarne *Oklepnice Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin*, Sergei Eisenstein, 1925).

V ključnih trenutkih heroj tako ni več Damien (in niti ne kateri od ostalih osvoboditeljev), marveč kar osvobodilna skupnost sama. Loacheve kamere ne zanima toliko razplet odnosov med posamezniki, pač pa sam postopek vojskovanja in političnega taktiziranja, iz režiserjeve vneme za politiko in aktivizem pa izvirajo tudi dolgi, neprekinjeni kadri sodnih ter parlamentarnih razprav, za katere se zdi, da jih najdemo v prav vsakem Loachevem filmu. Temu primerno ostane tudi partnersko razmerje med Sinéad in Damienom nedodelano, kar pa v logiki filma ni nikakršna slabost, pač pa prej znamenje, da je Loacheva pozornost drugod: ne na ljubezni, temveč na vojskovanju; ne na intimnih tragedijah posameznika, ampak na osvobodilnem boju.

## Estetika socialnega realizma

*Veter, ki trese ječmen* se od svojih hollywoodskih rojakov filmske vojnega žanra razlikuje na še en način. Če akcijske visokoproračunce zaznamuje hitra, neizprosna montaža, polna bližnjih planov in pospešeno izmenjujočih se kadrov, pa v Loachevem filmu – posnetem v koprodukciji s kar osmimi zahodnoevropskimi državami – prevladuje upočasnjena, opazovalna estetika socialnega realizma. Če žanr vojnega filma – vsaj v tistih najslavnejših izvedbah – prisega na atraktivnost in vizualni spektakel, se Loacheva mirna, odmaknjena drža izkaže za bistveno bolj premišljena.

Spomnimo se zgolj uvodnega prizora, v katerem skupino mladih mož spremljamo med igranjem *hurlinga*, prepovedanega športa, za udeležbo pri katerem je bila v takratni Irski predpisana kazen. Loacheva kamera je v razmeroma dolgem, petminutnem prizoru nameščena v ozadju, daleč stran od travnatega igrišča, kar pomeni, da mora direktor fotografije Barry Ackroyd – zaslužen med drugim tudi za oskarjevsko vojno dramo *Bombna misija (The Hurt Locker)*, Katryn Bigelow, 2008) – razdaljo premostiti s teleobjektivom, ki se z blatom in znojem prepojenim fantom uspe nekoliko približati. S pomočjo spretne uporabe neprekinjenih kadrov ter na videz spontanih, a v resnici subtilno koordiniranih premikov kamere – ki je večji del časa s takoimenovanim *steadycam* snemalnim sistemom pripeta kar na snemalčevo telo – Loachu in Ackroydu uspe vzpostaviti kontinuiteto filmskega časa in prostora, ter s tem v gledalcu spodbuditi močan občutek realizma: občutek, da smo na kraju krvavega vojskovanja prav zares prisotni.

Obenem pa prav odmaknjena, distancirana postavitvev Loachu omogoči, da skozi filmsko lečo zajame še nekaj, čemur konvencionalni vojaški filmi ne namenijo prav pogosto pozornosti: idilično južnoirsko pokrajino. Zdi se, kot da slikovito hribovje ter z grmovjem poraščeni travniki v filmu *Veter, ki trese ječmen* – pa tudi v režiserjevem opusu kot takem – na trenutke postanejo kar polnopravni liki, katere kamera spremlja s prav toliko zanimanja kot osrednje človeške junake. Damien in družina v svojih bojnih vzklikih nenehno poudarjajo, da se v republikanski armadi borijo za *Irsko*, pri čemer Loacheva premikajoča se kamera nikoli ne pozabi poudariti, da imajo gverilci v mislih *sámo deželo*, torej s pašniki in ječmenom posejano zemljo. Barvita gorska pobočja, čeprav vseskozi služijo kot prizorišče brutalnih bitk in pobojev, niso nikoli obravnavana kot hladni, mračni ali na kakršenkoli način neprijeten prostor, marveč prej kot topla ter z ljubeznijo odeta domovina, upodobljena v – za Loacha značilni – barvni paleti svetlo rjavih in pašniško zelenih odtenkov.

## Angleščina in simbolnost irskega dialekta

Filmi Kena Loacha so polni trdih, surovih, mestoma težko razumljivih britanskih (zlasti severnoangleških naglasov), ki jih najočitneje slišimo v avtorjevem zgodnjem celovečercu *Kes* (1969). (Čeprav je film že izvorno posnet v angleščini, ga kinematografi v Združenih državah Amerike še danes prikazujejo s spremljavo angleških podnapisov.) Tudi *Veter, ki trese ječmen* tu ni nikakršna izjema. Tako velikih težav, kot jih imajo ameriška občinstva z yorkshirski naglasi v filmu *Kes*, tu resda ni opaziti, vendar irščina (ali irska gelščina), eden od treh jezikov v gelski veji keltščine, v Loachevem filmu vseeno nosi nezamenljivo simbolno vlogo. Irščina se kot simbol narodne samobitnosti pojavlja v skorjda vseh ključnih momentih filma, razen v parih prizorih pa izjave, izrečene v gelščini, ostanejo neprevedene, kar prebivalcem irskih vasi dodeli še dodatno mero avtonomnosti (med sporazumevanjem v svojem tradicionalnem jeziku jih namreč ne razumemo niti mi, niti okupatorski Britanci). Obenem pa je ključnega pomena, da se irski dialekt najvidneje pojavlja prav v glasbenih vložkih, katerih v Loachevem filmu ne manjka, in iz enega od katerih je povzet tudi naslov.

Pripravil: Nace Zavrl  
(Zavod Vizo)