

Po desetletju izletov

JERNEJ TREBEŽNIK

Britanska igralca Steve Coogan in Rob Brydon sta leta 2010 z režiserjem Michaelom Winterbottomom za BBC posnela šestdelno serijo, v kateri se kot (rahlo) fikcionalizirani verziji samih sebe podata ocenjevat restavracije na angleško podeželje. Kar se je sprva zdelo kot dokaj nišna, interna, britanska kurioziteteta, je v kemiji obeh protagonistov (in režiserja) hitro našlo širši smisel – serija se je podaljšala v film, nato pa skozi minulo desetletje še v dodatne tri sezone in posledično dodane tri filme.

Izletu (The Trip, 2010) po Angliji so sledili **Izlet v Italijo** (The Trip to Italy, 2013), **Izlet v Španijo** (The Trip to Spain, 2017) in letos še **Izlet v Grčijo** (The Trip to Greece, 2020). Zasnova je pri vseh štirih filmih bolj kot ne enaka, saj se igralca vsakič odpravita na potopisno pot (pogosto po poti kakšnega pesnika ali mitskega junaka), na kateri precej časa zapravita pri obedih v prestižnih restavracijah (ki jih nato nikoli zares ne ocenita), ob tem pa zabavo najdeta v neskončnih šaljivih dialogih in v stikih z naključnimi neznanjki. Ideja o ocenjevanju restavracij in potopisna dimenzija filmov prideta do izraza predvsem s prizori iz (kuhinj in jedilnic) restavracij, s pogostimi panoramskimi posnetki in z občasnimi pogovori o lokalnih znamenitostih, a je ves čas jasno, da vse naštetu služi predvsem kot neke vrste pretveza oziroma zgolj platno, na katerega se skozi filme slikajo bežni zapleti, interakcije in čustva protagonistov.

Pri tem zajemanju relativno neizrazitih peripetij dveh moških srednjih let na počitnicah gre torej za »filme o ničemer«, saj se zaplet (podobno kot npr. pri Linklaterjevi trilogiji **Pred**, le da z manj romantike in več komike) večinoma umika dialogom, skozi katere prepoznavamo obrise

dveh nenavadnih osebnosti, s tem pa tudi nekatere splošne kulturne posebnosti. Slednje režiser Michael Winterbottom prikazuje v večini svojih filmov, pri katerih je že večkrat v preteklosti sodeloval prav s Cooganom in Brydonom. Če je šlo pri filmu **24-urni žurerji** (24 Hour Party People, 2002) za fikcionalizacijo resničnih manchesterških kulturnih prelomnic osemdesetih (s pogostim prebijanjem četrte stene), predstavlja film **A Cock and Bull Story** (2005) metafiktivno verzijo (neuspešnega) snemanja filma, spet prav s Cooganom in Brydonom v glavnih vlogah egoističnih igralcev, kar je vsaj delno predstavljalo tudi podlago njunima vlogama v filmih *Izlet*. V vseh primerih (npr. tudi pri filmu **On the Road** [2017], Winterbottomovi fikcionalizirani verziji prikaza resničnega rock benda na turneji) gre torej za svojevrstno postmoderno prevpraševanje odnosa (igranega) filma z dokumentarno resničnostjo in s percepcijo občinstva. Winterbottomov premik k naturalističnemu, pogosto improviziranemu, altmanovskemu dialogu je bil ne nazadnje opazen že pri **Pravljični deželi** (Wonderland, 1999), so pa filmi serije *Izlet* v primerjavi z zgodnejšimi deli občutno bolj stilizirani, pri čemer fotografija pogosto opravlja potopisno, skorajda promocijsko funkcijo ter nudi protiutež intimi velikih planov in detajlov obeh protagonistov. Tokrat je temeljno že samo izmikanje pripovednim in žanrskim načelom *mainstream* filma, kar pomeni tudi precej gladko preskakovanje med komičnim in tragičnim, s tem pa namerno ustvarjanje notranje kontradikcije oziroma nestabilnosti.

Ker gre kljub vsemu za igrani film in ker Coogan in Brydon *igrata* sama sebe ter se pri tem vedeta vsaj podobno, kot se vedeta v resničnem življenju, je po eni strani prevprašana tudi sama možnost »neigranja« v dokumentarcu ali katerem koli nastopu pred kamero, po drugi strani pa tudi v življenju oziroma kateri koli družbeni situaciji (najsi gre za performans spola, kulture ali pa katere izmed družbenih vlog). Eden ključnih dosežkov izletne tetralogije je tako prav orisana bližina resničnosti oziroma dokumentarnosti, saj so zapleti in liki okrog protagonistov (npr. njune partnerice, otroci, agenti) prikazani na precej realističen način, ki namiguje, da imajo tudi v resničnem življenju omenjene »vloge« ali so vsaj tesni približki Cooganovim in Brydonovim izkušnjam ter zanimanjem. Kar morda vseeno implicira, da gre pri stranskih likih le za igralce, pa je paradoksalno prav njihova običajnost, realističnost oziroma stabilnost, s katero se ločujejo od egoističnih, malce karikiranih, v vsakem trenutku izstopajočih Coogana in Brydona, ki v filmu praktično ves čas kažeta, da sta igralca. Vse to lovljenje ravnotežja



Izlet (2010)



Izlet v Grčije (2020)

med resničnim in igranim ter odpiranje nekaterih resnično aktualnih vprašanj (pri likih, situacijah in morda predvsem v dialogih) filme torej navda s specifično dinamiko, ki bi čistemu dokumentarcu ali pa čisti fikciji manjkala.

Poleg odnosa med glavnima igralcema so v filmih ključni njihovi odnosi z dekleti, predvsem ker v nekem trenutku oba prevarata svoji partnerici, kar morda vsaj v teoriji predstavlja najbolj dramatične zasuke v seriji, a je tudi tovrstna transgresija relativno gladko vključena v lahkoten tok filma, sploh ker načeloma ne prinaša nikakršnih posledic. Kljub temu pa se skozi takšne trenutke šibkosti, pomešane z aroganco in brezbriznostjo, pri obeh morda izriše predvsem strah pred staranjem, kar lahko označimo za enega osrednjih motivov vseh štirih filmov. Ranljiv se zdi predvsem Coogan, ki je po eni strani soočen z odrasčanjem in ob koncu že odraslostjo svojega sina, po drugi pa s staranjem in umrljivostjo svojega očeta, kar pomeni, da ga prikazano desetletje izpostavi nekaterim globokim življenjskim prelomnicam, za katere spet ni povsem jasno, ali izhajajo iz njegovih resničnih izkušenj, a so v vsakem primeru bolj kot ne neizogibne in v tem smislu resnične. Ko ga tako spremljamo skozi prikaz odnosa s sinom in z očetom, lahko njegovo igranje samega sebe razumemo tudi kot iskanje lastne identitete oziroma lovljenje nekaterih temeljnih prvin lastne osebnosti.

Cooganovi in Brydonovi (resnični) pomisleki o odrasčanju, staranju in življenju na splošno, kot se razkrivajo skozi njune pogovore, pa so izvirnejši predvsem v delih, kjer se vse naštetu razkriva na specifičnem primeru umetnika oziroma igralca. Če imamo torej film o dveh uspešnih, a relativno negotovih posameznikih, ujetih v krizo srednjih let, je ključno, da gre predvsem za prerez življenja starajočega se igralca in torej prav za igralsko krizo srednjih let. To denimo pomeni, da sta oba pogosto ujeta v stresno situacijo čakanja na nove vloge, pri čemer pogosto doživita tudi boleče zavrtnitve (v zadnjem filmu denimo Coogan prejme novico, da je bil neuspešen na avdiciji za film Damiena Chazella). Hkrati je večkrat nakazano, da sta zaradi službenih obveznosti oba pogosto daljši čas oddaljena od bližnjih, s katerimi na ta način težko spleteta globlje odnose, sploh ker še vedno sanjata klasične igralske sanje o uspehu v Hollywoodu. Kot najočitnejše nakaže prvi film, je torej tudi uspeh (vloga v Ameriki) prežet z neko melanholijo, kar pride do izraza prav pri raziskovanju Anglije in njene kulture, na katero sta oba protagonista močno navezana. V ohlapni pripovedni niti filma se torej tudi v tem smislu pojavlja neke vrste poetična ambivalenca, ki se s staranjem, s potovanjem in z igranjem vlog še potencira.

Ker sta Coogan in Brydon relativno vplivna in relevantna lika (kot igralca, scenarista, voditelja ipd.), lahko njune pogovore pogosto razumemo kot neke vrste presek britanske filmske scene, na katero se nenehno nanašajo. Ves čas se zabavata z na pol improviziranimi besednimi igrami, še bolj pa z imitacijami igralskih kolegov (najpogosteje morda Michaela Caina, Seana Conneryja in Roberta De Nira), s čimer skušata ob vsaki priložnosti nasmejati oziroma predvsem preseči drug drugega. Ključno dinamiko v film vnašata prav tekmovalnost in hkratna komplementarnost njunih značajev, pri čemer je Coogan slavnejši, uspešnejši in očitno živi tudi bolj vznemirljivo življenje, a je v tem primeru skoraj ključnejši Brydon, ki se je bolj pripravljen nočevati iz samega sebe, »igrati« dvornega norčka (komični vrhunec *Izleta v Španijo* brez dvoma predstavlja njuno šemljenje v Don Kihota in Sanča Panso, pri čemer je Brydon seveda slednji, torej le oproda na oslu). Ob melanholičnem Cooganu, ki ves čas arogantno zagovarja svoj sloves resnega igralca, Brydon torej sprejema vlogo »lahkotnega zabavljača«, saj stoično prenaša in obrača v svoj prid vse opazke, ki letijo na račun njegovega videza ali njegove kariere. Če je Coogan torej nekoliko hladen, tudi aroganten, je Bryden prijaznejši, dostopnejši, morda nič manj egoističen, a bolj ljudski in vsakdanji. Ker navsezadnje spremljamo prestižna, luksuzna kosila in izlete dveh privilegiranih belcev, je določena mera neresnosti in samokritike sploh nujna, da lahko z likoma sočustvujemo. Hkrati pa je pri namernem izpostavljanju njunih slabosti in napak tudi jasno, da sta Cooganova nečimrnost in Brydonova brezbriznost vsaj deloma zaigrani in karikirani, kar učinkuje kot komentar (britanskih) ljudskih predstav o obeh, s tem pa spet tudi že kot premislek njunih položajev v svetu filma.

Pretirano glamuroznemu in elitističnemu prikazu se filmi umaknejo tudi z odmerki melanholije, otožnosti in sprijaznjenosti, ki močneje vdirajo predvsem v pripovedni liniji zadnjih dveh in s katerimi se saga zaključí na relativno resnoben način. Ko se ob koncu svoje odisejade igralca potikata po Grčiji, se kot bežen motiv prikrade tudi begunska kriza, kar lahko beremo kot nameren odmik od apolitične naivnosti prejšnjih filmov, s tem pa kot simbolni konec neke preprostejše ere. Čeprav štirih filmov ni treba razumeti kot nadaljevanj in jih niti ni nujno gledati v vrstnem redu izhajanja, se torej skozi desetletje restavracij in imitacij vendarle lepo razprejo nekatere osebne, karierne in družbene prelomnice, ki jih v tem času neizogibno prinese življenje.