

VRNITEV PROLETARSKEGA HEROJA: ČOLNAR IN NJEGOVA PRAVICA

»PRIJATELJI DRUG DRUGEGA NE PUSTIJO NA CEDILU.«
JOSEPH ESTRADA

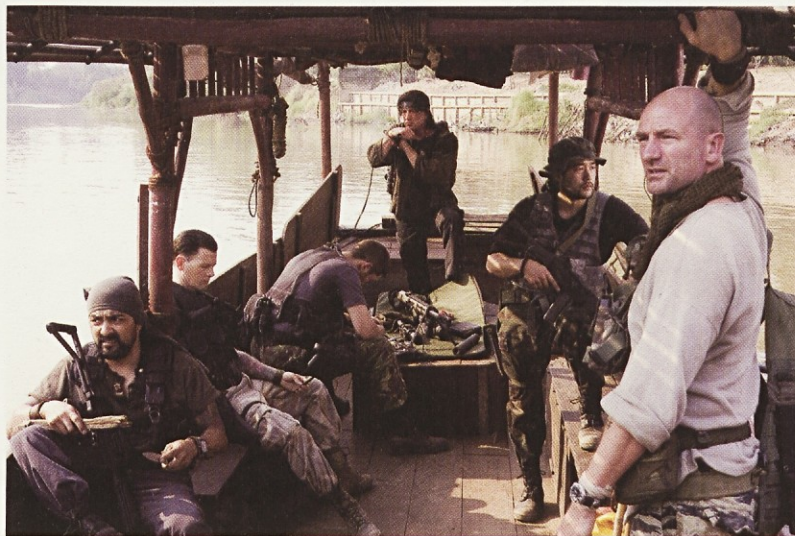
ZNANO IN RAZVPITO JE DEJSTVO, DA SO FILMSKE INKARNACIJE SYLVESTRA STALLONEJA V IZKLESANI OBLIKI VIETNAMSKEGA VETERANA JOHN RAMBA POD SVOJO BREZUMNO, BREŽŠIVNO POVRŠINO PREPROSTE KANONADE OBENEM TUDI NIČ MANJ KOT ODKRITOSRČNE MANIFESTACIJE REALPOLITIKE ZDRUŽENIH DRŽAV AMERIKE SPECIFIČNEGA TRENUTKA.

JURIJ MEDEN

Rambo (First Blood, Ted Kotcheff, 1982), ki iz serije sicer rahlo izstopa s svojo ne samo deklarirano »problemsko«, temveč celo »mirovniško« agendo, je tako utelesil neartikuliran, vseprežemajoč nemir, ki je peklil ameriško moralno večino po »častnem« umiku vojske ZDA iz Vietnama, ter z najodločnejšimi potezami dotlej izrisal (karikiral) tako imenovani vietnamski sindrom posttravmatskega stresa in njegove pogubne učinke tako za posameznika kot (nič hudega slutečo) družbo. Dosledno očiščeni tozadevnih moralističnih pretenzij se nadaljevanji bereta kot dvakratni *wish-fulfilment* do svojega enoznačnega jedra razgaljene zunanje politike: *Rambo 2* (Rambo: First Blood Part II, 1985, George P. Cosmatos) se v imenu države na mesarsko odpravo v »povojni« Vietnam poda v upanju, da »mu bo tokrat naposled dovoljeno zmagati«, *Rambo 3* (Peter MacDonald, 1988) pa se kot dete razveseli (in za nazaj razkrinka svojo dvolično naravo) dejstva, da so v Afganistanu tokrat Sovjeti tisto, kar so bili v Vietnamu Američani, ter se odločno postavi na stran okupiranih talibanov; trinajst let kasneje bi bil učinek huronsko smešen, če ne obenem tudi grotesken in tragičen. Tako kot osel tudi Stallone ne gre dvakrat na led; zgodovinsko lekcijo je temeljito absorbiral, pokončno prenesel grajo in najnovejšo epizodo umestil na – vsaj na videz – nevtrarno (v tem smislu) ozemlje, pod pezo petdeset let trajajoče državljanske vojne trpečo Burmo, po zagotovilih filmske propagandne mašinerije teritorij z največjo gostoto in intenzivnostjo kršenja človekovih pravic

na prebivalca. *John Rambo* (Rambo, 2008, Sylvester Stallone) se tako vsaj zavestno poslavlja od količenja *zeitgeist*a in seli v bolj abstraktne sfere žanra (posledično bolj »filozofske« obravnave njegovih postulatov nasilja), pri čemer pridobiva, kot bomo pokazali v nadaljevanju, naravnost mitološke razsežnosti. Seveda je branje filma z razkrinkavanjem ideoloških geopolitičnih principov med vrsticami še vedno mogoče, navsezadnje nekoč tudi potrebno, vendar se bomo za potrebe pričujočega pisanja ustavili pri (bolj znotraj-filmski) premisi na-prvi-pogled-vid(e)nega, pri prevpraševanju avtorjevih intenc (Stallone producira, napiše scenarij, režira in odigra naslovno vlogo) in s tem povezanim zastavkom *Johna Ramba* kot avtorskega in ne študijskega izdelka, saj lahko (tudi) na ta način dospemo do nadvse zanimivih ugotovitev. Pri tem razmišljanju nam bosta v idealno oporo kar film in njegov avtor sama; kot je namreč spet znano, je Stallone pred kratkim odločno zakoračil na intimno pot dekonstrukcije in redefinicije lastne žanrske ikone, (proletarskega) heroja, popkulturnega fenomena monolitnega ustroja; – gre za preverjeno in očitno nadvse priljubljeno prakso, s pomočjo katere se Clint Eastwood danes vpisuje med elito hollywoodskih avtorjev; nekaj podobnega na drugem koncu sveta na še bolj radikalen način počenja Takeshi Kitano; s svojima zadnjima – za dane razmere izjemnima – DTV filmoma *Urban Justice* (Don E. FauntLeRoy, november 2008) in *Pistol Whipped* (Roel Reiné, marec 2008) v isto smer namiguje Steven Seagal; zgodba bo zaokrožena, ko letos v kinematografu prispe J.C.V.D.

(Mabrouk El Mechri, 2008) Jean-Clauda Van Damma in se na velika platna po krajšem presledku, ko je bil izvoljen za trinajstega filipinskega predsednika, vrne akcijski veteran več kot stotih filmov, Joseph Estrada (mimogrede: skoraj preroško se zdi, da navedeni prepod dobiva krila v trenutku, ko praznuje stoletnico rojstva kinematografski pradedek, še vedno nadvse vitalen filmski prenovitelj Manoel de Oliveira; upajmo torej še na njegov *Os bastardos ingloriosos verdadeiros*, pa proč s Tarantinom). Stallonejev prvi dosežek na liniji ponovnega izumljanja samega sebe je mojstrovina chaplinskih proporcev *Rocky Balboa* (2006), s katero je po mnenju podpisanega zaplodil ali vsaj do kraja izčistil določen unikum filmskega izraza, folklorni film oziroma *ljudski kino*, čigar ciljna publika in njeno videnje filma sta obenem v celoti tudi njegov kraj spočetja, avtor sam pa le še poljubna avtoriteta, odvečna in neopazna v funkciji demiurga (ter obenem, v primeru Stalloneja, paradoksalno nujna v svoji hkratni fizični prezenci); nič čudnega, da nato *Balboa* gladko prestane znamenito Proppovo matrico strukturne analize pravljice in se pofočka pri vseh njenih enaintridesetih funkcijah. *John Rambo* (spet je pomenljiva že profana preproščina naslova) nadaljuje v isti smeri, vendar – kar je razumljivo tudi glede na bolj krvavo, globalno in resnobnejšo snov obravnave ter prvobitnost naslovnega junaka – od pravljice mutira v pretenzijo mita, na kar je v svojih prvih (pozitivnih) reakcijah na film opozarjal že David Morell, kanadski pisatelj, avtor romana *First Blood* (1972), ki je služil za predlogo prvemu *Rambu*. Zgodba četrtega dela je spet



poenostavljena do skice: nad svetom razočarani Rambo nekje v tajskem pragozdu po thoreaujevsko komunicira samo še s kačami in šteje krčne žile, ki ga ločijo od groba, dokler ga skupina misijonarjev ne prepriča, da jih s čolnom odpelje po reki navzgor v Burmo, kjer nameravajo (z zdravili in pridigo) pomagati od vlade zatiranim kmetom. Rambo jim z negodovanjem ustreže in čez nekaj tednov podobno stori-tev opravi za skupino plačancev, poslanih, da poiščejo zdaj pogrešane misijonarje. Naveličan brezplodnega prevažanja po reki (ogorčen ob kršitvah človekovih pravic, nad kakršnimi so se zgražali in katerih žrtev so zdaj misijonarji?) Rambo poseže v konflikt (pravza-prav ga zares šele sproži), gladko porazi vladne sile (trupla padajo dobesedno v stotinah), reši poldruga humanitarca in se naposled kot običajen civilist vrne »domov« v Ameriko. Podrobnejši ogled tega poltraku (konec je odprt za nadaljevanja) razkrinkava kaligraf-sko premišljenost, ki se skriva za vsako hipno potezo omenjene skice, vendar se številne implikacije vsake posamične geste (prizora, podobe) dosledno ne širijo po površini filma (ter tako uspešno preprečujejo na-stanek kompleksnega meta-teksta, kar bi utegnilo smetiti trajektorij te bliskovite akcijske puščice, jo za-virati ali krhati), temveč nakazujejo in vrtajo zgolj v množstvo ločenih globlin, s čimer določene točke pol-traku le pridobijo na resonanci, določene pa se spre-menijo v folklorne spremenljivke »trivialne«, od para-metrov neodvisne enačbe s fiksno rešitvijo. Na tak način formuliran film zato gladko prežveči tako gleda-lec-veteran iz samskega doma, ki Stalloneja v kinu

spremlja že od prvega dela serije, njegova nečakinja, ki bo junaka v kinu danes videla prvič, in manj deviški pogled, ki bo v tej »nečisti« obliki prepoznavał določene sorodnosti s tisto razprto (tudi didaktično in dialektično) filmsko prakso, kakršno je začel pred desetletjem najglasneje podčrtavati Iranec Kiarostami, pri čemer kot ključna beseda poljubne večplastnosti – in Stallonejev svojevrsten podpis – ostaja že omenjeni

Tako kot osel tudi Stallone ne gre dvakrat na led; zgodovinsko lekcijo je temeljito absorbiral, pokončno prenesel grajo in najnovejšo epizodo umestil na – vsaj na videz – nevtralnno ozemlje, v Burmo, po zagotovilih filmske propagandne mašinerije teritorij z največjo gostoto in intenzivnostjo kršenja človekovih pravic na prebivalca.

pojem mita. Njegov karakter tako v filmu ostaja skoraj brezimen; če že, ga potniki, ki jih prevažajo po reki v burmanski pekel, naslavljajo z vzdevkom Čolnar; vzporednice so očitne: Rambo tokrat presega herojsko delovanje po koordinatah živega (aktualnega) sveta, vsevedni polbog Haron je, obsojen na bivanje pod površino tega sveta, čolnar, ki čez reko Stiks enosmerno

prevažajo sence umrlih v Had, pri čemer je aluzija na »senčno« eksistenco njegovih potnikov obenem lepa prisposoda narave njihovih odprav: tako nesmisla humanitarne misije, ki jo Rambo dosledno motri z nezaupanjem, kot pričakovanega neuspeha koncepta »vojne za denar«, kar je navsezadnje umazano gibalo vseh – razen revolucionarnih – oboroženih spopadov. Ta Haron se nato spreobrne (Zakaj že? Tega film pravzaprav ne pojasni in to bi mu lahko štel v minus, če ne bi že poprej kakopak sprejeli za dano, da se ne gibljemo po prostorih narativne logike, temveč mitološke, spiritualne, svete dogme, med katerimi kraljuje preprosta: Rambo ne pušča na cedilu) in mutira v božjega orožarja Hefajsta; temu primerno si v neki kleti (pod Vezuvom v nebo vpijoče krivice, ki jo nenehno ponavljajo ostali) skuje orjaško mačeto in (po)konča film, pri čemer v skladu s svojo božansko naravo stakne komaj kakšno prasko. Stallone je seveda preveč prebrisan, da bi se zadovoljil s preprosto ilustracijo mitološkega koncepta (interakcija med smrtniki in božanstvom), saj slednjega prevrne na glavo in tako namesto odgovorov (in pomiritve) ponuja samo vprašanja (in premislek): če se mit praviloma odvija v divjini pred začetkom zabeležene zgodovine, je njegov film umeščen v moralni vakuum po koncu zgodovine (tako v intimnem junakovem kot konceptualnem smislu); če mit pojasnjuje spočetje sveta in trenutna stanja njegovih prebivalcev, je Stallonejev film meditacija o (možnem) zaključku in izbrisu obstoječih napetosti. »Nikoli nisem ubijal za svojo državo. Ubijal sem zase. In zato ne verjamem, da mi bo bog kdaj odpustil,« si na



neki točki zamrma v brk Rambo in se spričo izrečnega ne vznemirja preveč, saj ve, da si drugo priložnost v svoji božji maniri istočasno ustvarja sam, kar pa seveda ne pomeni, da bo zato do kogarkoli (še najmanj do sebe) kaj bolj prizanesljiv. Simptomatičen za to je sijajen navidezni konec filma, ko Rambo, potem ko je z ogromno montirano strojnico razmesaril še zadnje ducate vladne vojske (bežen priklon tako kon-

Rambo tokrat presega herojsko delovanje po koordinatah živega (aktualnega) sveta, vsevedni polbog Haron je, obsojen na bivanje pod površino tega sveta, čolnar, ki čez reko Stiks enosmerno prevaža sence umrlih v Had, pri čemer je aluzija na »senčno« eksistenco njegovih potnikov obenem lepa prisproda narave njihovih odprav ...

kretnemu zaključku Peckinpahove *Divje bande* [The Wild Bunch, 1969] kot njeni ideji etike, ki predhaja racio), osamljen obstane na vrhu požganega hriba in zre v skladovnice trupel pod sabo; od spodaj mu vrača hkrati otopel in prestrašen pogled s krvjo oblita preživela humanitarna delavka; Rambov pogled je – tako kot že od prve sličice filma naprej – pogled utrujenega morskega psa. Na vso moč enostavno posnet prizor ni podložen z nikakršno ekstatično glasbo ali besedami

olajšanja; traja nemo in dolgo, tako dolgo, da iz njega izhlapijo vse klice zmagoslavja; predolgo, da bi ga lahko brali kot kakršnokoli obliko katarze, celo nasprotno. Ta silna preprostost forme, obenem inteligentne, poetične in pomenljive v svojih najmanjših detajlih, je tudi siceršnja odlika filma in Stallonejev režijski pečat že vse od prvenca *Peklenska četrt* (Paradise Alley, 1978) dalje (kulminacija zaenkrat ostaja *Rocky Balboa*); delno je temu tako najbrž zavoljo zaveze akcijski tradiciji »stare šole« osemdesetih, od koder Rambo izhaja, ko je imel montažni rez še vedno status kinematografske artikulacije pomena in ne le hipnega kinetičnega učinka, kot je to v žanru prepogosta navada dandanes, delno pa preprosto zato, da se tehtno zastavljen okvir kadra in umirjen montažni ritem prilagodita postaranemu in upočasnjenemu telesu avtorja kot temeljnemu nosilcu tega ljudskega kina. To isto telo se na najbolj odločen način nato vpiše v poslednji kader, tokrat dejanski zaključek filma: gre za oddaljen panoramski posnetek idilične prerijske pokrajine (vključno s čredo konj v najbližjem, še vedno ne bližnjem planu) nekje v Ameriki, ki jo razpolavlja dovozna steza do kmetije (predvidoma Rambove domačije) nekje globoko v notranjosti polja, za njo se v nebo pnejo gozdnati hribi. Izgubljeni sin se je vrnil domov in se zdaj kot vedno drobnejša figura oddaljuje od kamere in potaplja v kader, mimo konjev proti hiši. Za začetek je ta sklepni prizor, ki traja več kot pet minut in čez katerega se kot talijo odjavni napisi, identičen lucidni kodi, s katero je Stallone zaključil *Balboo*: tam se je čez platno po koncu odjavnih napisov (in glasbe) izrisala nema podoba potepuškega boksarja na vrhu legendarnih stopnic pred filadelfijskim muzejem moderne umetnosti, pri

čemmer je ta ponarodeli prizor tokrat podan kot tujek, kot izstop iz fikcije (prvič nas na tej znani lokaciji obdaja tišina, prvič je kamera negibna, prvič se telo staplja z geografijo prostora), kar napeljuje na povsem drugačen status komunikacije med gledalcem in podobo, na odstranitev ali vsaj ozaveščenost o sicer inherentno manipulativni naravi medija, na roko sprave in enotnosti. Kot navezna točka se spet pojavi Kiarostami oziroma znameniti epilog filma *Okus češnje* (Ta'm e guilass, 1997) – na neki točki podaljšanega pohoda v globino polja se tudi figura Stalloneja-Ramba otrse svoje fiktivne narave in (p)ostane le še realna figura Stalloneja-avtorja, ki sopiha proč od svojega filma in njegovih turbnih izvlečkov o stanju človeštva –, še bolj očitna referenca je zaključni prizor (ples drobnih akterjev v podaljšanem panoramskem posnetku) Kiarostamijevega *Pod oljkami* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994); prerojeni Stallone je očitno res bolj razgledan in prefrigan, kot se nam skromno kaže, ultimativni dokaz (za najbolj potrpežljivega gledalca) je vznemirljivo dejstvo, da mala figurica defetišiziranega junaka (samo še filmsko zrno ali dve) v kadru naposled, tik pred zatemnitvijo, ne zavije domov, temveč se izgubi nekje med drevesi, tako kot se v »pragozdu čudovitih znakov, ki se kopljejo v luči odsotnosti njihove razlage« (de Oliveira), solidarno z njo izgubi tudi gledalec.