

# vrtni dobrega in zla

simon popek



John Cusack, Kevin Spacey

Če bo nadaljeval v takšnem stilu, se bo treba koncem desetletja resno vprašati, ali Clint Eastwood nemara ni najboljši ameriški režiser devetdesetih. *Vrt dobrega in zla* je njegova sedma režija v osmih letih in hkrati peta tematika, peti žanr, ki ga je v svoja dela vnesel v enakem obdobju. *Dirty Harry*, nekdanji človek brez imena, je postal v ameriški kinematografiji filmski poliglot brez primere; v času, ko si avtorji ustvarjajo ime na žanrski kontinuiteti ustvarjanja, ko "skrbijo" predvsem za to, da bi bil njihov opus karseda prepoznaven, se pravi "avtorski", prijezdi v mesto stari Clint in poštima stvari po svoje. Sedem filmov, sedem distinkcij: *Beli lovec, črno srce* (*White Hunter, Black Heart*, 1990) kot pustolovski film-o-snemanju-filma; *Ulični policaj* (*Rookie*, 1990) kot kriminalna akcijska komedija; *Neoproščeno* (*Unforgiven*, 1992) kot mitski vestern, v katerem obračuna z lastno ikono; *Popolni svet* (*A Perfect World*, 1993) kot obračun z divjimi šestdesetimi in Kennedyjem; *Najini mostovi* (*The Bridges of Madison County*, 1995) kot ljubezenska melodrama; *Popolna oblast* (*Absolute Power*, 1997) kot politični thriller, ter sedaj, kot drugi film v slabih šestih mesecih, *Vrt dobrega in zla*. Morate priznati, da bolj raznovrstnih filmov v tako kratkem času nista snemala niti Howard Hawks ali John Huston; kot bi Clint hotel biti povsod in ob vsakem času, kot da mu nič ni smelo uiti, nobena zgodba, noben žanr. Devetdeseta se zato ne zdijo zaman kot obdobje, ko je Clint oblast dokončno prevzel v svoje roke; drugim režiserjem se tako rekoč ne pusti več režirati – z izjemo Wolfganga Petersona v *Na ognjeni črti* (*In the Line of Fire*, 1993) ter *cameo* vloge v *Casperju* (1995), pa še tam ga boste v odjavni

špici zaman iskali. Clint danes vse jemlje dobesedno: če je vloga *cameo*, potem je anonimna. V čem se *Vrt dobrega in zla* razlikuje od šesterice predhodnikov? Jasno, Clint se v njej ne pojavi osebno. Nekoč je v filmih le igral, nato je na začetku sedemdesetih ustanovil svojo produkcijsko hišo Malpaso, ter jih pričel še producirati in režirati. Don Siegel, poleg Leoneja Clintov drugi oče, je predvidel njegov režijski potencial, drugače za Harryja v filmu *Škorpion ubija* (*Dirty Harry*, 1973) v nekem prizoru ne bi postavil kino dvorane, ki na velikem svetlečem napisu propagira *Play Misty With Me*, kar je naslov Clintovega režijskega prvenca. Sedaj vse kaže, da bo svoje filme očitno le še režiral in v njih manj nastopal. Clint kot avtor torej, ki ne potrebuje več svoje herojske karizme; njegova igralska kontinuiteta v devetdesetih to potrjuje: v *Belem lovcu* je bil reinkarnacija zoprnega Johna Hustona na snemanju *Afriške kraljice*, ki ga bolj kot film zanima lov na slone; v *Uličnem policaju* je bil še malodane super heroj, cinični in animalični policaj; v *Neoproščeno* je bil že zmatrani kavboj in senca lastne preteklosti; v *Na ognjeni črti* še bolj zmahani telesni stražar, ki se krivi na Kennedyjev umor; v *Popolnem svetu* znova policaj, šerif, ki je leta 1963 tako rekoč soodgovoren za Kennedyjev umor, glede na to, da Costnerja preganja v predsedniški prikolicici; v *Najinih mostovih* fotograf, ki štiri dni ljubezni zamenja za preostanek življenja, v *Popolni oblasti* pa "master-thief", ki na stara leta obiskuje umetniške galerije in se spravi s svojo hčerko. Vse manj je torej herojskega, njegovi filmi se daljšajo, forme pa umirjajo. Povedano drugače: impulzivnost in instinktivnost se umikata racionalnosti in premišljenosti. Clintova karizma danes na nek način umira, zato pa se večja njegova avtorska slava, "umetniška izpovednost", če hočete. Kot da bi se želel umakniti pred svetom. Poglejte samo najavne špice njegovih zadnjih filmov: le Warnerjev logo, predstavitev produkcijske hiše Malpaso in naslov; nič več bombastičnih najav z njegovim imenom še pred naslovom, nobenega večkratnega pojavljanja njegovega imena več (a film by Clint Eastwood; starring Clint Eastwood; produced by Clint Eastwood; directed by Clint Eastwood). Clint vse bolj postaja *anonymus*, za katerega je pomembno le njegovo delo, avtorizacija mora priti sama od sebe. Sedaj je vse zreducirano na odjavno špico; še malo, pa se bo podpisoval le še s psevdonimi ali kraticami, in vse, kar bomo morali vedeti o Clintu, bo zapisano v njegovih filmih. Postal bo prava imaginarna institucija *par excellence*. Prav imaginarnost, namišljenost, prevara, slepitev, pa so poglobitve obsesije njegovega zadnjega filma *Vrt dobrega in zla*. Novinar družabne kronike, John Kelso, pride v Savannah, čudaško mesto na ameriškem jugu, in takoj prične spoznavati čudaško lokalno klientelo. Jasno, pisec, ki pokriva družabno kroniko, ne more pisati realno in o realnih stvareh; piše za navadnega smrtnika, ki sta mu slava, blišč in bogastvo tistih, o katerih poroča, nedosegljiva, bolj rečeno, nepredstavljljiva; še bolje, izpolnjuje njihove (bralčeve) sanje. Še najbolj verjetna, realna od vsega, je predloga za *Vrt dobrega in zla* sama. Umor in sodni proces sta se v Savannahu nedavno resnično zgodila; John Kelso, Jim Williams in ostali so resnične osebe – za potrebe filma s spremenjenimi imeni –, ki jih je John Berendt opisal v svojem *bestsellerju*. Da bo mera polna, je Eastwood v film vključil celo nekaj resničnih protagonistov resničnega incidenta: obilna, z debelo



šminko namazana in kar malce bizarna pianistka z začetka filma je zares igrala pri Williamsu; sodnik v filmu je v resnici Sonny Seiler (v filmu ga igra Jack Thompson) in je na procesu dejansko branil Williamsa; temnopolta Lady Chablis Deveau je pa tako ali tako le ena in edina, in bi jo bilo nemogoče nadomestiti s še tako profesionalno igralko.

V *Vrtu dobrega in zla* so herojskost, moškost in mačizem torej dokončno pokopani; pred nami je fikcija, posneta po resnični zgodbi, toda da kdo ne bi pomislil, da se je Clint odpovedal ameriškega snu, hlepenenju in sanjam, je iz Savannah in njegovih prebivalcev ustvaril pravcato imaginarno trdnjavo. Primerjati film z *Lynchem* ter njegovo malomeščansko idilo, kamor običajno trešči zločin, je verjetno neumestno in morda do Clinta celo nepošteno – nekaterim očitnim sorodnostnim navkljub –, ker vendarle ustvari dovolj unikatno entiteto, ki je intrigantna že sama po sebi. Da se razumemo, film in Savannah sta fascinantna že od samega začetka, preden se umor sploh zgodi; po nekajkratnem ogledu pa si že tako potopljen v bizarni mestni vsakdan, da se ti truplo zazdi že kar odvečno, češ, film je dovolj "živ" tudi brez le-tega.

Truplo je resnično – in to je edino zares trdno, oprijemljivo dejstvo. Vse ostalo je v zraku, eterično, varljivo. Vso nenavadno fantastičnost ter spiritualnost mesteca in njegovih prebivalcev pravzaprav napove že naslednji simpatično trapasti dialog (nekaj najboljšega in izvirnega, kar smo v ameriškem filmu doživeli vsaj od Tarantinovega *Šunda* dalje) med Williamsom in Kelsojem na njenem prvem sprehodu po parku, skupaj s psom, maskoto lokalnega športnega kluba: Kelso opazi, da se neki temnopolti stavec sprehaja s pasjo vrvice pred seboj, na koncu katere ni psa. Kelso začuden pogleda Williamsa, ta pa mu razloži, da mu je gospodar v oporoki zapustil tedensko denarno rento, dokler bo vsaj enkrat dnevno sprehajal njegovega psa Patricka. A ker je Patrick tako kot gospodar preminil, stavec sedaj sprehaja imaginarnega "psa", da pač ne bi izgubil rente. V naslednjih besedah se zrcali vsa iracionalna "drža" filma, saj na Kelsojevo vprašanje, da zakaj stavec potem ne sprehaja raje njegovega psa, mestne maskote, Williams odgovori: "Toda kdo bi potem na sprehod vodil Patricka?"

Kelsoju se nasploh zdi, kot da je prišel v fantomsko mesto; "nič ni tako kot se zdi na prvi pogled", vse je fingirano, na nek način lažno in spervtirano. Ko ga Williams popelje v svoj slikarski restavratorski atelje in mu pokaže pravkar obnovljeno sliko, Kelso – sin trgovca z umetninami – takoj prepozna Stubbsa. Stubbs je že, Stubbs, mu odgovori Williams, toda slika je preslikava čez neko drugo, gre torej za "overpaint", za sliko, katere izvirnik (morda celo resnica?) se skriva *pod* Stubbsom. To seveda ni edini varljivi, namišljeni (Američani uporabljajo termin "pretend") detajl mesteca. Stavec vodi imaginarnega psa, kot smo že opazili, neznanec, tujec, kot je John Kelso, pa se temu seveda enostavno ne more privaditi. Zato ne čudi, da zvečer, preden leže v posteljo, vključni kasetar, iz katerega se vije posneti velemestni hrup. Tišina mu preprosto ne ustreza, pri vsaki stvari je torej potreben tisti "dodatek", ki vsakega posameznika definira; kot da bi prebivalce Savannaha resnica bolela.

In kako zaboli resnica, o da, ko Williams one noči po gala zabavi za "mestno aristokracijo" ustrelji svojega ljubimca Billyja Hansona. Lahko rečemo, da Williamsa sodni proces sploh ne skrbi, da ga v bistu

boli le odnos ljudi, za katere je vseskozi mislil, da so njegovi prijatelji. Ponovno namreč pridemo do cele serije prikritih dejstev: Williams se izkaže kot gej, vsi njegovi "prijatelji", ki jih je vsa ta leta vabil na svoje ekskluzivne božične zabave, se izkažejo za lažne; še več, lažna je celo njihova aristokracija, saj gre na celi črti za propadle naslednike, ki so svoje premoženje sčasoma, kos za kosom, razprodali, njihova edina identifikacijska opora kot "aristokracije" pa jim je enkrat letno ostajala vstopnica na Williamsovo zabavo. Naprej, ves sodni proces je ena sama fabrikacija dejstev, predlaganje lažnih dokazov – tako na strani tožilstva kot Williamsa –, in nenazadnje je tu še Chablis Deveau, prijateljica pokojnega Billyja, ki prav tako ni to, za kar se predstavlja – ženska namreč –, temveč moški, transvestit, ki v lokalnem baru za nameček zdira štose na račun moških, se pravi samega sebe, svojega originala, unikata, in ne "kopije".

Vsem protagonistom filma *Vrt dobrega in zla* je enako eno: tisto skrito je prepoznano kot "uradno" in obratno. Williams svojega odvetnika Sonnyja (predstavljajte si: najboljši in tako rekoč edini preostali stari prijatelj Williamsa v težavah je njegov odvetnik!) prosi, naj poskrbi, da njegove mame ob javnem priznanju svoje homoseksualnosti ne bo v sodni dvorani, ker da bi ji to strlo srce. Ko Sonny replicira, "da bo mati tako ali tako slišala preko medijev", Williams hladno odgovori: "Slišala bo po televiziji, ne pa iz mojih ust", kar je seveda odločilnega pomena za njegovo ravnodušnost; vse, kar namreč prihaja od ne-originalnega vira, je v mestecu Savannah lažno, resnica pa ostaja zakrita. Spomnite se samo za zaveso "zakamufliranega" akuzmatičnega glasu šefa iz Langove *Oporoke dr. Mabuseja* (*Das testament des dr. Mabuse*, 1932), katerega prepričljivost je tako močna, da si vsi podložniki vseskozi materializirajo njegovo mogočno predstavo, a ko policija nazadnje zasede poslopje in odmakne zaveso, tam najde zgolj zvočnik, oddajnik torej, ki njegovega vira seveda ne razkriva. Williams ob slovesu Kelsoju podari Stubbsovo sliko, ki je v svojo dvo-plastnosti (dobesedno) alegorija "nečistosti", lažnosti. Povedano drugače: lična krajina na platnu je pravzaprav predrugačena podoba mesta Savannaha, in ni vrag, če spodnja, prepleškana, očem skrita ("overpainted") slika – tista, ki Williamsa na začetku filma sploh ne zanima – ni panorama resničnega Savannaha. Stubbs je "le" oddajnik, medtem ko je spodnja slika, tista prepleškana, njegov vir. •

(špico filma in sinopsis glej na strani 50)