

Zasledovanje parodije v Zasledovalcu – med komiko in kritiko

Katja Čičigoj

Celovečerni prvenec južnokorejskega režiserja Na Hong-jina *Zasledovalec* (Chugyeogja, 2008), ki je obkrožil festivale in požel kar nekaj nagrad, smo zasledili že na lanskem LIFF-u v sekciji Ekstravaganca; ta umestitev ne bi mogla biti primernejša – film ni le še eden v vrsti ekstravagantnih, osvežilnih prenosov holivudskih akcijskih in detektivskih žanrov na južnokorejska tla, ki zadnja leta navdušujejo svetovna občinstva; njegova ekstravagantnost je veliko globlja. Mladi režiser nas sicer z nepričakovanimi zapleti in suspenzom drži na trnih prav kakor mojstri južnokorejskega thrillerja Joon-ho Bong, Chan-wook Park ali Ji-woon Kim; vendar pa so ravno nemožiči zapleti ter do groteske prignan prikaz nasilja in krutosti, ki v svoji pretiranosti mejijo na absurd in črni humor, žanrski preboji, ki delujejo parodično in obenem morda nakazujejo bolj ambiciozne, družbeno angažirane intence avtorja.

Za parodični odnos do neke kulturne forme je po Lindi Hutcheon značilna »imitacija s kritično razliko, ki ni vedno na škodo parodiranega teksta;« sorodno razume parodijo Frederic Jameson; v nasprotju z modernistično rabo parodije, katere

namen je kritika parodiranega objekta, je lastnost postmoderne umetnosti in postmoderne filma *pastiš* kot vsebinsko prazna ironija, ki je sama sebi namen. Primerov ne primanjkuje – parodija je danes postala svojevrstna oblika holivudskega žanra, pomislimo npr. zgolj na parodije policijskih filmov *Policijska akademija* (Police Academy, 1984, Hugh Wilson), na noir parodijo s Stevom Martinom v glavni vlogi *Dead Man Don't Wear Plaid* (1982, Carl Reiner) ali animirano noir parodijo *Kdo je potunkal zajca Rogerja* (Who Framed Roger Rabbit, 1988, Robert Zemeckis), pa tudi na sodobno poplavo najstniških parodij grozljivk (*Film, da te kap* [Scary Movie, 2000, Keenen Ivory Wayans]), romantičnih komedij idr., ki se v svoji skrajni stopnji avtoreferencialne prazne komike zaradi komike same sprevržejo v parodije same sebe – *Pa ne še en film za mulce* (Not Another Teen Movie, 2001, Joel Gallen). In vendarle, parodična avtoreferencialnost ni nujno sama sebi namen – v von Trierjevi *Epidemiji* (Epidemic, 1987) deluje kratki stik, v katerem zlovešča noirovska epidemija vdre v okvirno zgodbo pogovora o snemanju tega istega filma, obenem kot destrukcija noirovskih klišejev, ki so v funkciji studijskega zaslužka, in po-

sledično kot kritika danskega filmskega sistema. Ali lahko tudi parodičnosti *Zasledovalca* pripišemo kako tovrstno kritično intenco, ali so njegovi komični trenutki zgolj v funkciji intermezzov, ki prekinjajo suspenz trilerja?

Že obrnjena stereotipnost osrednjih likov deluje humorno in jim odvzema žanrsko legitimiteto. V prvem interierju bi morda sprva mislili, da se nahajamo v detektivski pisarni, a bi se dvakrat motili – gre za pisarno bivšega skorumpiranega detektiva, sedaj zvodnika, ki se ponovno prelevi v detektiva ob zasledovanju serijskega morilca svojih deklet. Destrukcija glavnega junaka-detektiva v parodijah detektivskih, noir in sorodnih žanrov, ni korejska novost. V *Kitajski četrti* (Chinatown, 1974) Polanskega je posledična prilagoditev nesprenega detektiva skorumpiranim oblastem rezultat razočaranja nad njihovo nepravilnostjo, v Altmanovem *Privatnem detektivu* (The Long Goodbye, 1973) je njegova maščevalnost način pravične izravnave in boja proti korupciji oblasti. Antijunak proti krivičnemu sistemu, ki vprašanje pravice in osebne vesti radikalno zaostri in pripelje do nihilizma, je Scorsesejev *Taksist* (Taxi Driver, 1976) iz post-Vietnamskih sedemdesetih, ki bi ga zaradi vizualnega sloga in prvoosebne off-naracije lahko imeli za nekakšno noir parodijo. Mejo med junakom in antijunakom, v žanrskih filmih jasno določeno mejo med dobrim in zlim, povsem zabriše tudi prvenec bratov Coen *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984) s stopnjevanjem absurdiziranega noirovskega dogajanja ad infinitum.

Sorodno nejasna je pozicija glavnega junaka-antijunaka v dveh filmih, prav tako prikazanih na lanskem LIFF-u, ki bi jih tudi lahko imeli za sodobne noir parodije. V imenu katerega sistema – ali proti njemu – deluje bizarni junak v metafizično obarvanem Jarmuschovem filmu *Meje razuma* (The Limits Of Control, 2009), ostaja povsem nejasno. Medtem pa je skrajna skorumpiranost zadrogiranega *Pokvarjenega poročnika* (The Bad Lieutenant: Port of Call – New Orleans, 2009) Nicolasa Cagea v istoimenskem filmu Wernerja Herzoga vseskozi v oči bijoča. A v nasprotju s Cageovim likom skuša biti *Zasledovalec* nekakšen klasični plemeniti antijunak, ki izravnava krivde in nesposobnost oblasti, a te so tako težke, da njegovim poskusom odvzamejo vso legitimiteto in ga prepustijo absurdni nemoči.

Tudi lik morilca je v obravnavanem filmu za žanrske filme povsem netipičen – prijazen in pošten, policiji se naposled preda brez upiranja in vse prizna, a ta mu zaradi korupcije, sodne birokracije in »pomembnejših nalog« (varovanje župana pred bombami dreka) ne more priti do živega. Ob popolni morilčevi nesposobnosti, ki jo prekaša le še nekompetentnost oblasti, se tudi pokončanje žrtve, ene zvodnikovih deklet, ki ga skuša preprečiti *Zasledovalec*, zgodi povsem po naključju.

Ravno nesposobnost oblasti in neverjetna naključja ustvarjajo poglobitveni suspenz in pričakovanje, ki ne gradi na vprašanju razkritja ali ulova zločinca, ki se razreši že v prvi tretjini

filma, temveč na njegovem zakonitem prijetju in preprečitvi nadaljnjih zločinov. Žanrski preboji in odmiki tako tudi na ravni dramaturgije-naracije premeščajo fokus iz enostavne detektivske zgodbe k bolj kompleksnim temam absurde in kompetence oblasti in naivnosti prebivalstva.

A Najev prvenec ni zgolj parodija vsebinskih žanrskih konvencij; tudi pri slogu so očitne avtorske izrabe in odmiki slogovnih značilnosti detektivskih žanrov. Zlasti kadri zasledovanja zločinca s *chiaroscuro* mizansceno in z napeto atmosfero spominjajo na film noir; a njihovi izteki so bodisi absurdno neuspešni bodisi uspešni po absurdnem naključju. Poglavitno zasledovanje – iskanje dokazov – pa se dogaja ob belem dnevu in varno zaprtem zločincu. Snemanje pogosto poteka iz roke, kar daje na trenutke vtis dokumentarnosti *cinéma vérité*. A tovrstni, za detektivske žanre nekoliko nenavadni realizem, kmalu prekinejo artificialni kadri brutalnega nasilja, ki zaradi pretiranosti delujejo kot karikature in dobijo humorno razsežnost. Najbolj potujitveno pa deluje prekomerna estetizacija in stilizacija tovrstnih sekvenc, ki spominja na von Trierjevo strategijo iz *Antikrista* (Antichrist, 2009), najbolj očitno v sekvenci uboja žrtve, kjer umanjkata tako vidna kot slušna komponenta dogajanja – v upočasnjem posnetku spremljamo le morilčev obraz in curke krvi, zrak pa namesto ambientalne zvoka napolnjujejo eterični zvoki klasične glasbe.

Tovrstni odmiki od žanrskih konvencij v Najevem filmu delujejo potujitveno na samo žanrsko dogajanje. Če velik del uspeha žanrskih filmov temelji na identifikaciji gledalca z žanrskim dogajanjem in z njegovo (pretežno črno-belo) ideološko sporočilnostjo, lahko na žanrske filme gledamo tudi kot na vzvode širjenja prevladujoče družbene ideologije, še zlasti če so kot masovna kulturna forma podvrženi globalnemu gibanju kapitala. In ker je npr. identifikacija z neproblematično črno-belo fikcijo v primerjavi s kruto realnostjo veliko lažja, bi lahko del uspeha določenih žanrskih form pripisali prav »kriznim razmeram« in želji po pobegu iz njih – če je noir npr. cvetel v atmosferi negotovosti in sumničavosti v ZDA po drugi svetovni vojni, se lahko vprašamo, kaj danes botruje razcvetu sodobnih srhljivk in sorodnih žanrov.

Kakorkoli, parodije s svojim jedkim, komičnim in absurdnim posnemanjem žanra s ključnimi odmiki delujejo potujitveno v Brechtovem smislu in onemogočajo identifikacijo gledalca s prikazano realnostjo. Kot take lahko postanejo močno orožje jedke politične satire. Tako tudi Na-Hong-ji v svojem prvencu, posnetem po resnični zgodbi, kljub temu, da nam s svojimi nepričakovanimi zapleti in zasuki neprestano jemlje sapo, kot mojster absurda našo pozornost neprestano usmerja na absurdno ne-kompetentnost oblasti, ki ne zmore več priti zločincu do živega. Naposled se težko izognemo temu, da ne bi zaključni eksterier Seulskih stolpnic v neonskih lučeh noči, posnet izza okna bolnišnice, v kateri leži nemočna hči ubite prostitutke, občutili kot trpko nemo obsodbo, ki pride po poplavi pikrih satiričnih opazk.