

Tina Poglajen

Pomisleki glede Treh plakatov pred mestom in njihovih protijunakov

Trije plakati pred mestom |
Three Billboards Outside Ebbing, Missouri

leto 2017

režija Martin McDonagh

država ZDA

dolžina 115'

V filmu **Trije plakati pred mestom** (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017, Martin McDonagh) so v izmišljenem mestecu Ebbing v amerškem Misuriju pred letom dni posilili in ubili hčer Mildred Hayes. Policija storilca še ni našla, zato Mildred (igra jo Frances McDormand) nekaj metrov pred Ebbingom izobesi tri plakate – »Posiljevali so jo, medtem ko je umirala«, »Pa še vedno nobene aretacije«, »Zakaj ne, načelnik Willoughby?« –, zaradi katerih med krajani nemudoma završi. Če se zdi, da še najmanj motijo samega Willoughbyja (Woody Harrelson), gredo toliko bolj v nos policistu Dixonu (Sam Rockwell), ki slovi po nasilnosti, predvsem do temnopoltih prebivalcev mesta. McDonaghovo delo so v zadnjih mesecih pogosto hvalili kot odličan primer družbeno-političnega filma; ko je nedavno dobil zlati globus, je Salma Hayek lik Mildred predstavila celo kot izmišljeno šampionko gibanja #MeToo.

Težko je verjeti, da bi bili *Trije plakati* v resnici lahko feministični, kaj šele proti-rasistični. S svojimi ženskimi liki

film pogosto ravna zares nepošteno: mlade, konvencionalno privlačne ženske brez izjeme na primer upodobi kot avše, ki z nerazumevanjem dogajanja in pogovora služijo kot sredstvo za doseganje komičnega učinka.¹ Pam, tajnica Reda Welbyja, ne razume dogajanja, ki je vsem drugim popolnoma jasno. Lik Penelope, nove žene Mildredinega bivšega moža, je še hujši: ko se pojavi na platnu, se le zato, da se lahko posmehujemo njeni grozljivi neumnosti. Mar ne bi moral kliše bimbo deklet – ki so jih pred več kot pol stoletja lepili ženskam, kot sta bili Marilyn Monroe in Jayne Mansfield – že zdavnaj izumreti? *Trije plakati* dajejo slutiti, da si na enak način zamišljajo celo Mildredino hčer Angelo – kot trapasto, privlačno najstnico, ki je (za oboje) plačala tako, da so jo posilili in ubili.

Posilstvo ženske so filmi pogosto izrabljali kot spodbudo za delovanje junaka: ta dobi priložnost, da se lahko maščuje in zares dokaže svoje junaštvo. V *Treh plakatih* vsaj sprva kaže, da bo posilstvo (četudi zgolj v simbolnem smislu) tokrat maščevala ženska, kar bi sicer še vedno problematično obravnavo naredilo vsaj nekoliko manj klišejsko. Vendar se v filmu pripoved o trmasti in močni ženski prelevi v nekaj povsem drugega – v pripoved o belem, moškem, heteroseksualnem policistu, rasistu in nasilnežu, ki se v tem smislu ne spremeni, a vseeno postane junak zgodbe. Dixonu je oproščeno, ne da bi za to kaj storil; Mildred pa morda res hoče maščevanje, ali vsaj pravico, vendar ji nič od tega ne uspe, dokler ne posreduje Dixon.

Da Dixon res zasede mesto junaka, je jasno glede na to, kaj naj bi junak sploh bil: lik v zgodbi (običajno glavni, ne pa vedno), ki premaga nasprotnika ali odvrne nevarnost s svojim pogumom, iznajdljivostjo ali močjo. Junak svoje interese ali samega sebe žrtvuje za dobro drugih. Na junaško pot ga nekdo ali nekaj vpokliče, na njegovo poslanstvo pa ga pripravi lik mentorja, ki nato običajno umre in mu tako prepusti svoje mesto – mesto pravega junaka, ki s tem tudi dokončno odraste. Junak do konca pripovedi doživi korenito preobrazbo in nazadnje pogosto reši žensko.² Dixon ustreza vsemu navedenemu: kljub temu da ve, da bo tepen, pogumno ukani domnevnega posiljevalca in pridobi njegov DNK, kar je prvi korak v podporo Mildred. Njegov »mentor«, načelnik Willoughby, v njem prepozna »izbranca«, ga usmeri na pot junaka in nato umre, da lahko Dixon odraste. Če *Trije plakati pred mestom* sprva morda skušajo doseči nekaj podobnega kot William Makepeace Thackeray v *Semnju ničevosti*, torej upodobiti družbo, v kateri junakov ni, na koncu svojega junaka vseeno napišejo skoraj šablonsko, četudi je ta nasilnež in beli supremacist. Kako problematično je to – sploh glede na resnično tragično policijsko nasilje nad temnopoltimi prebivalci Misurija (Ferguson) –, najbrž ni treba posebej poudarjati; tak razplet pa je zagotovo vznemirljiv vsaj kot priložnost za razmislek



o razširjenosti in priljubljenosti podobnih junakov-protijunakov v sodobnih filmih in televizijskih serijah.

Da med junaki in protijunaki ni več jasne ločnice, ugotavlja tudi Pulitzerjeva nagrajenka za kritiko Emily Nussbaum: piše, da v »zlati dobi protijunakov«, kot so Tony Soprano, Walter White, Don Draper, Sherlock Holmes, Tony Stark ali Loki, protislovja, ki se pojavljajo pri mišljenju teh likov, lahko rešimo, če jih preprosto obravnavamo kot junake. Opisuje, kako so nekateri najbolj strastni oboževalci *Sopranovih* prizore s Carmelo in dr. Melfi prevrteli naprej, da bi se lahko ustavili tam, kjer Tony Soprano ovaduha davi z električno žico. Oboževalci serije *Kriva pota* so strupeno popljuvali vsakogar, ki si je Walterju Whitu upal nergati glede njegovega preprodajanja metamfetaminov, predvsem lik njegove žene, Skyler, in grozili igralki, ki jo je upodobila.³ Bistvena novost sodobnih protijunakov je torej, da ne učinkujejo več odbijajoče, ampak predvsem privlačno.

Gledalci za protijunaka ne navijajo »kljub« njegovim slabim stranem, temveč jim prav te zagotavljajo določen užitek. Če se moramo skozi socializacijo naučiti prilagajanja družbi in sistematično zatirati hotenja *ida*, nas vseeno fascinirajo tisti, ki tega ne storijo. Želimo si, da bi se lahko tudi sami uprli, se vedli neprimerno ter se požvižgali na omejitve in na druge ljudi – če že ne ravno v smislu kršenja zakonov ali ubijanja, pa vsaj tako, da bi komu, ki nas je prizadel, kdaj kaj zabrusili. Z nekom, ki je tako ali drugače močan, se je prijetno poistovetiti, saj deluje omamno – tako smo namreč v ekipi tistih, ki imajo moč, četudi le na platnu ali zaslonu. Protijunak ima vedno okrog sebe ljudi, ki so od njega v moralnem smislu še slabši, in ko se nad njimi znese, to deluje katarzično v smislu družbene pravice, »kazni« za tiste, ki so »hujši kot mi«.⁴

V avtorskem smislu za spodbujanje naklonjenega odziva na lik obstaja več strategij: dobro je, če tak lik komu pomaga, koga reši ali se za koga žrtvuje; če je dejaven, ne pa pasiven, če je iznajdljiv, če mu je v zgodbi naklonjen nekdo drug, če ima plemenit cilj, če je pogumen. Če gre za protijunaka, je bistveno to, da so ob njem drugi, v moralnem smislu še slabši, in da se jim protijunak postavi po robu. Z njim se tako veliko lažje poistovetimo, zlasti v akcijskih prizorih, kjer se mora tako ali drugače boriti – napetost, ki jo ob tem čutimo, spodkoplje zmožnost, da bi ga presojali razumsko. Lik policista Dixona in njegova zgodba v *Treh plakatih* tudi tokrat vsebujeta vse omenjene elemente.

V pripovedi, ki protijunakovo vedenje obravnava kritično, je ključno, da ga ne postavlja zgolj v položaje, kjer je »manj slab«. Prej ali slej mora narediti korak nazaj in ovrednotiti vtis, ki ga je pustila pri gledalcih, zgoditi se mora *reality check*: trenutek, ko protijunak v moralnem smislu ni videti več kot najboljša izbira, ko ni več videti človeški in kot nekdo, s komer se lahko poistovetimo, ampak kot nekdo,

ki nam je docela tuj, čigar dejanj ne razumemo več in ki lahko deluje celo pošastno. Če takšnega trenutka ni, je ob napeti zgodbi na njegovo moralno oporečnost zlahka mogoče pozabiti – in v *Treh plakatih* se z Dixonom zgodi ravno to. Njegov lik moralno odrešenje doživi povsem na koncu, v delu, ki ima največjo težo – v napetih akcijskih prizorih, v katerih se najprej žrtvuje, da lahko pomaga Mildred, nato pa se z njo odpravi na maščevalski pohod, ki naj bi v simbolnem smislu zadostil pravici. Pri takšnem razpletu je pomenljivo tudi, da se Mildred in Dixon odpravita ubit človeka, o čigar zločinu lahko le sklepada glede na njegove grožnje in bahanje v baru. Sojenje in dokazovanje krivde na tej točki nimata več pomena; edini pravi način urejanja težav je, kot kaže, da vzameta stvari v svoje roke in se krvavo maščujeta.

Protijunaki prinašajo pred nas vsakdanje težave, ki jih ima veliko ljudi in se zato z njimi zlahka poistovetijo: nerazumljenost, neuspeh pri delu in v družbi, denarne težave in podobno. Hkrati imajo fantastičen, eskapističen potencial, so fantazijski liki, ki lahko živijo onkraj sprejetih družbenih struktur in pričakovanj. Takšne upodobitve sporočajo, da smo s svojimi težavami prepuščeni sami sebi; da bi jih rešili, se moramo zateči k neobičajnim, celo nezakonitim ukrepom. Mar ni mogoče vzporednic takemu razmišljanju najti tudi v političnem dogajanju zadnjih let? Igranje po pravilih nikogar ne pripelje več nikamor – nanj nihče ni pozoren, nihče ga ne razume, prezapleteno je. Priljubljenost žanjejo tisti, ki so vse bolj radikalni, ki imajo določen *edge*: namesto da bi sodelovali z drugimi, stvari *vzamejo v svoje roke* in z njimi *opravijo* – in tako kot protijunaki v filmih in serijah na nek način tudi sami predstavljajo podivjani *id*. Trend, ki se je izkazal za uspešnega, filmska in televizijska industrija seveda s pridom izkoriščata. To daje misliti, da prihaja do pomembnih sprememb v načinu filmskega in televizijskega pripovedovanja – kot je za umetnost in življenje značilno, pa te niso daleč niti od sodobne dejanskosti. **E**

¹ Morda bi lahko ugovarjali, da je neumen tudi Dixon – a on je neumen le, dokler ne postane zelo, zelo prebrisan.

² Glej na primer: Joseph Campbell, *Junak tisočeri obrazov* (prevod Vera Čertalič). Ljubljana: Eno, 2007.

³ Emily Nussbaum: »The Great Divide: Norman Lear, Archie Bunker, and the rise of the bad fan«. *The New Yorker* [splet]. 7. april 2014.

⁴ Margrethe Bruun Vaage: *The Antithero in American Television*. New York, London: Routledge. Str. 90–119.