

BATMAN SE VRAČA

BATMAN RETURNS



Režija: Tim Burton.
Scenarij: Daniel Waters.
Fotografija: Stefan Czapsky.
Glasba: Danny Elfman.
Igrajo: Michael Keaton, Danny De Vito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken.
Produkcija: Warner Bros, ZDA, 1992.

Če je bil film **Batman**, ki je nastal leta 1989, svojevrsten hommage petdesetletnici istoimenskega stripa, ki ga je leta 1939 zrisal Bob Kane kot konkurenco tri leta starejšemu Supermanu, nespornemu utelešenju pop-kulture, potem je **Batman Returns** le bled spomin na film **Batman** in njegov fantastični box-office, ki se giblje v okvirih cifre 250 milijonov dolarjev. Prvi Burtonov film je dal Temnemu vitezu iz Gotham Cityja širino, okvir in temelje, medtem ko je drugi le obupan poskus poglobitve tega lika; filmu to deloma celo uspe, toda nehoče, kajti v njem opazimo tisto, kar sta v Ameriki ustvarila Angleža Dave Gibbons in Alan Moore s takojšnjo stripovsko intelektualno klasiko **Watchmen** — namreč zrisala portret državljanov na robu živčnega zloma, ki hočejo ohraniti ime zakona tako, da se razglasijo za superheroje in vzamejo zakon v svoje roke. Ravno ta moč, če jo tako poimenujemo, pa je tisto, kar jih destabilizira, čustveno razkolje in deformira ter povzroči nekakšno shizofrenijo, ki se z leti le potencira, medtem ko skušajo ti »osveščeni« državljanji svojo fizično impotenco zdraviti s fiktivnim likom superheroja, čigar masko so si nadeli. Resnica je neusmiljena, toda ena sama — superheroji so čustveno labilne in šovinistično obarvane osebe, ki svoje pomanjkljivosti skrivajo za nadčasovnim in sterilnim pomenom maske, določenega lika, ki bo kot legenda v očeh javnost prikriji njihove človeške pomanjkljivosti.

Omenjeni strip torej poudarja, da je vsak superheroj le potencirana človeška želja po moči — superheroj na filmu pa lahko zaživi šele takrat, ko je v stripu simbolno mrtev. **Batman** je nedvomno eden takih primerov; s to razliko, da se je njegova reanimacija začela skoraj istočasno tudi v stripu — verjetno zato, ker njegovih 53 let za sabo vleče pogled milijonov bralcev, ki, združen v **Batmanu**, ne more dopustiti, da bi ta najstarejši človeški heroj (Superman je tujec s planeta Krypton) zatonil v pozabo. Ravno njegova človeškost mu je

omogočila, da se izpove, da svetu odkrije svoje travme in svojo temno stran, kar zasenči njegovo superherojsko krinko.

Če zanemarimo dejstvo, da je **Batman Returns** le nadaljevanje prvega Burtonovega filma z istimi, tudi vizualno neprivlačnimi sredstvi ter da odsotnost vsakršne zgodbe, vsebine in koherentnosti deluje le, če je podprta z zvezdniskim sistemom, vidimo, da je Burtonu uspelo izničiti auro superheroja tudi na filmu. **Batman Returns** deluje kot groteskni freak-show, nekakšna norišnica, v katero so zaprti neprilagojeni posamezniki: prebivalci se brezglavo sprašujejo, kdo jih bo vodil, s kom se bodo lahko poistovetili, Penguin se maščuje celemu mestu, ki ga je kot deformiranega otroka zavrglo v kanalizacijo, kjer je mutiral v pošast (matere nikoli ni poznal, zato jo enači z družbo); Catwoman čez dan dela kot tajnica in v **Batmanu** vidi tisto posebljenje zakona, ki jo izkorišča in degradira kot žensko; **Batman** se je prisiljen boriti proti zakonu in družbi, tistemu, kar je vedno branil in kar ga je v **Batmana** spremenilo. In kar je najvažnejše: v liku **Batmana** vidimo le Michaela

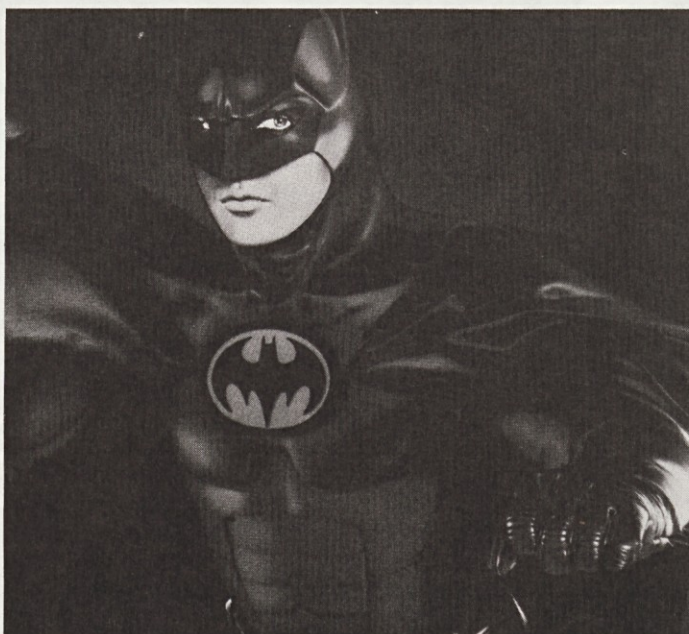
Keatona kot psihotika, ki ga je odigral v filmu **Pacific Heights**: vase zagledanega prevaranta, ki misli, da se je cel svet zarotil proti njemu. Če se je pred snemanjem prvega **Batmana** proti izboru Michaela Keatona kot protagonista izjasnilo v pismih prek 50.000 ljudi, potem se jih bo moralo v prihodnje še dosti več. Maske so v **Batman Returns** preveč podobne maskam, ker ne zmorejo prikriti tistega, kar je pod njimi: se pravi neznosne praznine, ki jo oklepajo zvezde in kapital.

Po ogledu filma se gledalec spomni na dialog med **Batmanom** in Jokerjem v stripu **Arkham Asylum**, v katerem **Batman** prostovoljno odide v sanatorij, kjer so zaprti vsi supernegativci, ki jih je polovil v svoji vigilantski karieri. Joker ga takrat vpraša: »Se ti ne zdi, da je ta norišnica podobna glavi, v katero smo vsi zaprti ... tvoji glavi, **Batman**?« **Batman** odgovora ni vedel. Prav tako ga ni vedel Tim Burton pred snemanjem tega sequela, čeprav je nakazal, da približno ve, kakšen je. Burtonu tako lahko štejemo v dobro le to, da je **Batmana** vrnil stripu in njegovo filmsko podobo naredil neznosno groteskno; tisti

redki trenutki, v katerih se je dotaknil **Batmanovega** odhoda iz superherojskega raja, pa so verjetno posledica nezavedne karizmatičnosti tega lika.

MAX MODIC

Bob Kane gotovo ni nikoli pričakoval, da bo njegovo pero leta 1939 narisalo enega najbolj priljubljenih stripovskih junakov vseh časov. **The Batman** je medtem postal uspešnejši od slehernega ameriškega predsednika. V šestdesetih letih sta skupaj s prijateljem Robinom zavzela televizijski ekran. Takratna kičpop verzija izvirnega **Batmana** je povzročila pravo hysterijo po vsej zemeljski krogli. Ko so mlademu ameriškemu režiserju Timu Burtonu ponudili režijo **Batmana**, je kar takoj povedal, da hoče v nasprotju z *rip-offom* iz šestdesetih let ostati zvest izvirniku. Nič čudnega za nekoga, ki je nekoč delal kot animator pri Disneyju. Kot mladenič se je navduševal nad starimi horror filmi in občudoval Vincenta Prica. Njegov prvi filmski korak je bil temačen in duhovit pozdrav mojstru hororja, ki ga je naslovil **Vincent**. Že ta kratka animacija in pa njegov prvi poskus žive akcije, **Frankenweenie**, sta ponujala dokaze njegovega izjemnega vizualnega talenta. V cirkus celovečernega filma je Burton vstopil z bizarnim svetom ameriškega (otroškega) televizijskega fenomena, imenovanega Pee-wee Herman. S filmom **Pee-weejeva velika pustolovščina** (1985) je na samem začetku zaznamoval svojo lastno pot kinematografskega razmišljanja in tipične estetike. Že s prvencem je dokazal, da je eden redkih režiserjev, ki znajo ustrezno prevesti stripovsko estetiko v živo filmsko akcijo. Morda bi v obsesivnem perfekcionizmu njegovih podob kdo lahko zaslučil nevarnost hladnega hiperrealističnega slikarstva, vendar njegova brezmejna domišljija, človeška zavest in družbeni komentarji dvigajo njegove filme vznemirljivo visoko. Burtona ne zanima le estetika, temveč tudi etika. S tem se približuje Spielbergu, vendar se uspešno izogiba cennemu sentimentalnemu konservativizmu in razmehčani angažiranosti, ki vse bolj in bolj zaznamujeta Spielbergove deške fantazije in ga vodita v smeri Disneyjeve religije. Burton s svojim kinetičnim pripovedovanjem ničesar ne pridiga, je zgolj zaskrbljeni objektivni opazovalec. Burtonove vizionarske bajke **Beetlejuice** (1985), **Batman** (1989), **Edward Scissorhands** (1990) in **Batman se**



vrača (1992) vsakič znova prinašajo določene kritične opazke. Vsi ti filmi kažejo, kako družba ustvarja pošasti, obenem pa »normalni« ljudje rušijo svoje eksistence in človeštvo vodijo v pohlep in bes, da bi si tako pridobili osebno moč in bogatstvo. Obenem Burton razkriva, s kakšno lahkoto je mogoče manipulirati z ljudmi, da sledijo modi oziroma (kot v obeh **Batmanih**) verjamejo in tako postajajo žrtve eksistence in človeštvo vodijo v pohlep in bes, da bi si tako pridobili osebno moč in bogatstvo. Obenem Burton razkriva, s kakšno lahkoto je mogoče manipulirati z ljudmi, da sledijo modi oziroma (kot v obeh **Batmanih**) verjamejo in tako postajajo žrtve eksistence in človeštvo vodijo v pohlep in bes, da bi si tako pridobili osebno moč in bogatstvo.

Batman se vrača je s tega vidika eden najkompleksnejših filmov, kar jih je Burton naredil doslej. Vsi njegovi glavni liki (Batman, Pingvin, Catwoman) živijo dvojnost, ki jim povzroča hude probleme. Po eni strani so pošasti, ki jih žene zgolj sla po maščevanju. Po drugi strani pa imajo

Bruce Wayne, Oswald Cobblepot in Selina Kyle dušo, vendar jih je družba spravila iz tira, tako da so postali mitomaniaki. Celo **Zakrinski križar**, ki hoče mesto očistiti nasilja in ga tako rešiti pred propadom, ni čisto čist. Z drobno napako v črkovanju lahko njegovo ime preberemo tudi kot »*bad man*« (zli mož), kar za hip v očeh prebivalcev Gotham Cityja tudi postane. Dodatna protislovja ponuja arhitektura razpadajočega Metropolis: božično drevo in prijazne prodajalne darilice je scenograf obdal s poslopji, ki očitno izhajajo iz fašistične arhitekture Speer&Co. Strogi ekspresionistični interier štaba Maxa Schrecka je v ostrem kontrastu s topla domačnostjo interierja tajnice Seline Kyle. Burton z interierji neposredno zaznamuje like, ki jih naseljujejo. Zu-

naj, na ulicah mesta, pa člani Cir-kusa rdečega trikotnika in Pingvino učenci povzročajo velike pirotehnične težave. Klovni in akrobati so postali nevarni zabavljaci, ki na smrt plašijo uboge meščane. Nad vsemi pa je dobrotnik Gotham Cityja, Max Schreck, ta najbolj grozljivi lik cele igre, saj ga množice sprejmejo kot »normalno« človeško bitje. Njegovo ime seveda napotuje na nemškega igralca, nosilca naslovne vloge v Murnauovem klasičnem vampirskem filmu **Nosferatu** (1922). V filmu **Batman se vrača** je kri zamenjal denar. »*Money is a gas*,« pravi eden od hitov Pink Floydov. Bo naša prihodnost en sam velik eksploziven plinski mehurček?

CIS BIERINCKX

OCVRTI ZELENi PARADIŽNIKI

FRIED GREEN TOMATOES (AT THE WHISTLE STOP CAFE)

■■■■□

Režija: Jon Avnet.
Scenarij: Fannie Flagg in Carol Sobieski po noveli Fannie Flagg.
Fotografija: Geoffrey Simpson.
Glasba: Thomas Newman.
Igrajo: Kathy Bates, Mary Stuart Masterson, Mary Louise Parker, Jessica Tandy.
Produkcija: Act III Productions, ZDA, 1992.

Če hoče Hollywood v devetdesetih posneti melodramo, ki bo gledalcu pričarala tisto pravo emocionalno vzdušje, kakršnega je vajen iz obdobja štiridesetih in petdesetih, potem mora tako z zgodbo kot s sliko prebuditi pogled in fascinacijo množic, ki se je takrat navduševala nad tem žanrom — ali pa se zateči v iskanje izgubljenega časa, no-

stalgične primerjave med tistim, kar je bilo, in dejanskim stanjem, ki preteklost izključuje. Ker so devetdeseta obdobje močnih čustev, mora ustvarjalec melodrame paziti, da bo ubral pravo pot; se pravi, da čustev, ki so že izživela, ne bo ponavljal ali pa jih zavijal v kostumsko parado določenega obdobja ter jih tako vsiljeval gledalcu, in narobe — izogibati

se mora projeciranja tistega, kar je značilno za emocionalno reagiranje gledalca v devetdesetih, v obdobje, ko devetdesetih še ni bilo. Če vse skupaj poenostavimo, potem lahko rečemo, da mora melodrama v devetdesetih vsebovati zgodbo, ki se na sedanost neposredno navezuje in reflektira njene osnovne značilnosti, zapakirana pa mora biti v

lirično formo preteklosti, ko je slika imela svoj prostor in čas, skozi katera je lahko do potankosti reproducirala okolje in ga hkrati naredila bolj epskega, kot je v resnici.

Film **Fried Green Tomatoes**, ki je nastal po istoimenem romanu Fannie Flagg, leta 1987 nominiranem za Pulitzerjevo nagrado, predstavlja režijski prvenec Jona Avneta; toda kljub temu nam skozi nostalgico pripoved o nekdanjem ameriškem jugu in njegovih značilnostih pričara sliko sedanosti in med vrsticami nevsiljivo poudari, kako pomembna je zgodba — tudi tako, da v ekspresionistično formo filma vtke kar dve: obe se odvrtita v Whistle Stopu, Alabama, junakinja in zakrnela gospodinja Evelyn Couch, ki jo perfekcionistično poustvari oskarjevka Kathy Bates. Evelyn lahko zbeži iz monotonije vsakdana in dobesedno iz svoje kože tako, da se vživi v spomine 83-letne Ninny Threadgoode (Jessica Tandy), ki gospodinjstvo popeljejo v trideseta, v dinamični svet rasizma, ljubezni in poguma, ki ga je takrat ustvarjal bogaboječ ameriški jug. Kathy Bates se tako že drugič poistoveti z zgodbo na tak način, da ji ta spremeni življenje: če je bila v Reinerjevem filmu **Misery** za zgodbo pripravljena ubijati, je v filmu **Fried Green Tomatoes** tako odločna, da postane zgodba sama, se pravi, iz emocionalno zaostale, razvaljene gospodinje se začne transformirati v južnjaško dekle, ki jo označujejo ponos, samozavest, trma in močna čustva. Predvsem slednje je tisto, kar je vodilo ustvarjalce filma **Fried Green Tomatoes**: emocije, ki jih v sebi skriva vsaka zgodba, niso nujno del preteklosti in nostalgije, ki ju podoživljamo skozi stari Hollywood; tako kot melodrama ni več nujno domena moških — **Fried Green Tomatoes** je najprej opazila producentka Lisa Lindstrom, obe zgodbi pa v filmu odpolitirajo štiri ženske: Mary Stuart Masterton in Mary Louise Parker ter Kathy Bates in Jessica Tandy; še pred tem je Barbra Streisand odrezirala in odigrala **Princa plime**; in še pred tem je Jessica Lange sama preživela družino v filmu **Možje ne zapuščajte ženo**. Mar hoče Hollywood pravo žensko in z njo emocionalnost zgodbe, ki jo evocira njen princip, nazaj? Ali pa hoče dopovedati, da sta Sigourney Weaver v seriji **Alien** in Linda Hamilton v **Terminatorju 2** le izmišljotini zagriženih feministk?

MAX MODIC

