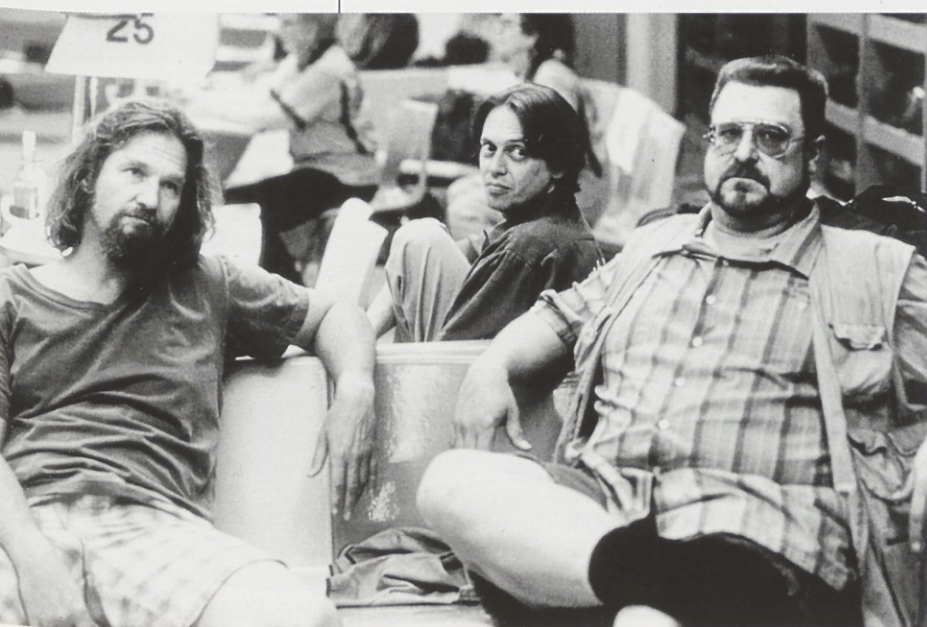


berlin

bojan kavčič

brata coen,
tarantino, jordan,
altman



Jeff Bridges,
Steve Buscemi,
John Goodman

the big lebowski

ZDA 1997

režija Joel & Ethan Coen

Brata Coen, velika poznavalca žanrskih konvencij in ljubitelja črnega humorja, bizarnih domislic ter absurdnih situacij, sta s filmom *Veliki Lebowski* spet ustvarila svojevrstno kombinacijo natančno izdelanih podrobnosti, slik in prizorov, ki sarkastično povzemajo znane klišeje, in čudovito zmedene pripovedi, ki bolj spominja na demontažo klasičnih načel naracije kot na poskus organizacije zgodbe v pravem pomenu besede. Skratka, stvari se odvijajo tako nepredvidljivo, da gledalec obupa nad sprejeto logiko dogajanja, še preden se slednje sploh zares razvije, vendar to še zdaleč ne pomeni, da obupa tudi nad filmom, zakaj prava draž coenovskega univerzuma je v detajlu. Denimo, v tistem glasu nevidnega pripovedovalca, ki zgubi nit pripovedi in s tem napove zmedo, ki nas čaka, obenem pa je že od vsega začetka jasno, da gre za namerno ponesrečeno imitacijo nešteti podobnih komentarjev, ki navadno držijo zgodbe skupaj, saj povedo tisto, česar same ne znajo. V *Velikem Lebowskem* je takšen komentar kajpak povsem odveč, je čisti presežek, ki pove le to, da tej zgodbi ne more prav veliko pomagati, saj mu ni nič bolj jasna kot komurkoli drugemu – zato je pač še toliko bolj opazen in kot takšen je čista parodija.

A zgodba sama, ki je pravzaprav veliko bolj povezana, kot se nemara zdi, saj avtorja dobro obvladata vse njene vijuge in izpeljeta čisto spodoben razplet, v resnici sploh ni najbolj

pomembna, kaj šele odločilna. Čeprav je sestavljena iz znanih obrazcev, je strukturirana tako, da se v nobeni etapi ne razvija v skladu s pričakovanji, se pravi, v skladu z gledalčevim poznavanjem filmskih klišejev, ampak ga ravno s temi klišeji nenehoma zavaja in vodi v stranske ulice. Lahko bi rekli, da so konvencije klasične naracije nenehoma kršene, a tudi nenehoma na delu kot sheme, obrasci, pripovedni vzorci, ki jih vsi poznamo, ne dabi si mogli s tem količjak pomagati, saj se sproti spreminjajo v svoja nasprotja. Znotraj pripovedi se to zrcali v vrsti nesporazumov, katerih žrtve so osrednji liki, še zlasti pa glavni junak, ostareli, brezdelni hipi Jeff Lebowski z vzdevkom Dude (Jeff Bridges), ki je z dušo in srcem ostal v poznih 60. in ga od vseh čarov sodobnega sveta zanimata edinole dober *joint* in *bowling*. Kot pasivni opazovalec dogajanja okrog sebe je Dude nekakšen zastopnik gledalca v filmski pripovedi, ki svojega zgbarskega junaka preprosto zagradi, potegne vase in ga tako rekoč proti njegovi volji požene v labirint ironično zmeščane trde kriminalke. Ko ga zgolj zaradi imena pomotoma zamenjajo za bogataškega soimenjaka, "velikega" Lebowskega, je vse skupaj nemara še videti kot golo naključje, toliko bolj, ker je nesporazum kmalu razčiščen, toda v resnici gre za napoved nadaljnjih zapletov, povezanih z lažno ugrabitvijo bogataševne žene, predajo milijonske odkupnine itn. Dude je torej po eni strani usodno zaznamovan s svojim imenom, bolje rečeno, je žrtev svojega zvonečega priimka, po drugi strani pa je vsaj posredno obremenjen s travmatično razsežnostjo ameriške polpretekle zgodovine, poosebljeno v njegovem najboljšem prijatelju in kegljaškem partnerju Walterju (John Goodman), groteskni karikaturi odtrganega vietnamskega veterana. Prav Walter je navezadnje tisti, ki ležernega in nezainteresiranega Dudea prisili v sumljivo akcijo, iz katere se seveda izcimijo same težave, medtem ko Walterjevo militantno nastopaštvo razkrije svojo burkaško naravo.

Toda v bistvu gre predvsem za vzporednico med igro (bowlingom), ki jo Dude in Walter jemljeta smrtno resno in se ji posvečata s skorajda religiozno predanostjo, ter živlensko nevarnimi, tudi krvavo brutalnimi kriminalnimi zapleti, ki jih jemljeta kot neobvezno igro. Kljub temu pa se ne kaže slepiti, da imamo opraviti zgolj z ironično sprejmitvijo običajnega nasprotja – ne le zato, ker je coenovski svet v vsej svoji kompleksnosti vendarle čista fikcija, ki se z ničemer ne spogleduje s tako imenovano realnostjo, marveč zlasti zato, ker se na obeh straneh meje, ki loči dve identifikacijski perspektivi (namreč gledalčevo in junakovo), pojavljajo dovolj subverzivni momenti protiigre. Tako se, denimo, v dvorani za *bowling*, tem svetišču osrednjih junakov (že omenjenima je treba prišteti še tretjega člana moštva, omejenega Donnyja v interpretaciji Stevea Buscemija) tebi nič meni nič najde klovnovska figura latinsko polizanega in kričeče oblečenega kegljaškega matadorja z izvezenim napisom Jesus (John Turturro), ki je videti tako izzivalen

samo zato, ker na najbolj teatraličen način zrcali njihovo lastno klovnovstvo, ker torej predrzno uprizarja burkaško resnico njihovega dozdevno resnega početja. Ampak nekaj podobnega se jim dogaja tudi na drugi strani, zunaj kegljišča, zunaj njihovega privilegiranega teritorija, se pravi v okolju, ki se jim zdi smešno nepomembno, čeprav je iz gledalčeve perspektive že od vsega začetka jasno, da jim resno streže po življenju. Ko namreč tudi sami dojamajo dramatičnost svojega položaja in v mračni tolpi nemških "nihilistov" končno prepoznajo nevarnega sovražnika, se naenkrat izkaže, da gre v resnici za precej nebogljene člane rock skupine, ki (za plačilo) zgolj igrajo nasilne gangsterje. Kakor koli že obrnemo, prava nevarnost – tako za filmske junake kot za gledalce – je vselej drugje, kot pričakujejo, pastem bratov Coen se ni mogoče kar tako izogniti.



Robert De Niro, Samuel L. Jackson

jackie brown

ZDA 1997

režija Quentin Tarantino

Zgodbo tega filma, ukrojeno po romanu Elmorea Leonarda *Rum Punch*, je mogoče povzeti v nekaj stavkih: Postavno stevardeso po imenu Jackie Brown zaloti nekega dne policija s šopom neprijavljenih bankovcev, ki jih kani pretihotapiti v ZDA. Kajpada gre za klasično zasedo in za nič manj klasično policijsko izsiljevanje, saj v resnici nikogar ne zanimata ne Jackie ne drobiž, ki ga ima pri sebi, marveč je prava tarča njen šef, znani, a spretni tihotapec orožja. V zameno za njegovo glavo ji torej ponudijo oprostitev kazni, prostost itn., kar punca s figo v žepu tudi sprejme, potem pa v nevarni dvojni igri prelisiči tako osovraženega šefa kot policijo in naposled odnese pete, to pot s precej zajetnejšim kupčkom neobdavčene gotovine.

Čemu obnavljati tako preprosto, skorajda banalno in nikakor ne preveč domiselno spleteno kriminalno štorijo, ko pa vendar vsi vemo, da v Tarantinovih filmih ne štejejo gole zgodbe, ampak predvsem presenetljive situacije, ne linearne pripovedi, ampak kombinacija retrospektivnih preskokov, ne konvencionalno dogajanje, ampak sugestivni, nasilni, s krutim humorjem prepojeni akcijski prizori, ne standardna dramaturgija in zmerno sočni dialogi, ampak dramatični zasuki in ploha besed, ciničnih, sarkastičnih izjav, nagovorov in odgovorov, brez katerih bi bil svet videti (slišati) nem? Odgovor je preprost, kot je preprosta omenjena zgodba, zakaj *Jackie Brown* je zgolj in samo ta zgodba, zgledno tekoča, solidno realizirana in odigrana, vendar nič več kot to. Če odštejemo nekaj redkih pravih tarantinovskih prebliskov in

malo bolj iskrih dialogov, se v filmu, ki traja debeli dve uri in pol, ne zgodi nič takšnega, kar bi bilo vredno posebej omeniti, kar bi, denimo, presegalo standardne žanrske okvire ali razbijalo monotono premočrtnost pripovedi. Tudi o filmskih citatih, predelavi tradicionalnih obrazcev in poživitvi konvencionalnih pripovednih postopkov ne kaže izgubljati besed, saj prijemi te vrste – kolikor je o njih sploh mogoče govoriti – brez domiselnega koncepta in povsem zunaj ustreznega konteksta nimajo pravega pomena. Kot da je Tarantino s **Šundom** izčrpal vso svojo energijo, si skrhal potrebno ostrino in potrošil zalogo domisljic, ki se mu je nabrala ob gledanju klasikov srhljivega humorja.

the butcher boy

Irsko 1997

režija Neil Jordan

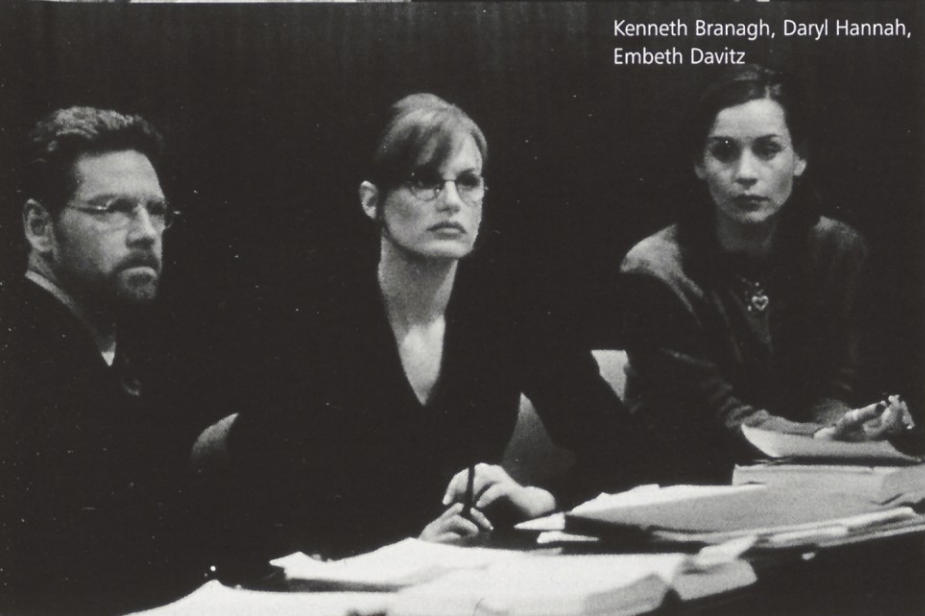
Jordanova ponovna filmska vrnitev v avtentično irsko okolje je vse prej kot nostalgija, čeravno gre obenem za vrnitev v zgodnja 60. leta, torej v čas režiserjeve lastne rosne mladosti. Pripoved, povzeta po romanu Patricka McCabea, namreč hitro opravi z zadevnimi čari okolja in dobe, zakaj tisto, kar doživlja glavni junak, dvanajstletni Francie Brady, hipertonični, jeziki, predrzni sin zapitega očeta in neuravnotežene matere, nima nič skupnega z idilično podobo neskaljenega otroštva. Njegov zasebni mitološki univerzum se resda napaja pri westernih, televizijskih serijah in stripih, se pravi, pri paradigmatičnih vzvodih mladostniške fantazije, ampak realnost, s katero se je po drugi strani prisiljen spopadati, še zdaleč ne pomeni le golega, prozaičnega zanikanja tega namišljenega sveta. Prav narobe, prej bi lahko rekli, da prinaša kruto afirmacijo ravno tistih njegovih negativnih sestavin, ki so sicer v mitološkem merjenju moči vselej premagane, presežene, odpravljene. Francie je tako razpet med fiktivnim svetom, v katerem vladajo poštenje, prijateljstvo, pogum, zvestoba in pravičnost, ter mračno vsakdanjostjo, polno človeške zlobe, nasilja, bede, obupa in vsakovrstnih krivic. Podoba je potemtakem, da imamo opraviti s tipičnim junakom v krizi, pri čemer se zdi položaj še toliko bolj mučen, ker gre pravzaprav za otroka, ki mu je že po definiciji namenjena vloga nemočne žrtve in ne aktivnega udeleženca ali celo sokrivca dogodkov, v katere je vpleten. Toda Jordan ne bi bil to, kar je, če ne bi znal ravno te oteževalne okoliščine obrniti sebi v prid. Drugače povedano, prav dejstvo, da je njegov "junak v krizi" star komajda dvanajst let, je predstavljal v vsej absurdnosti, kot vir jedkega humorja in številnih komičnih situacij, s čimer se je izognil neznosni depresivnosti pripovedi, ne da bi količjak zanikal pravo težo problema. Pri tem si je spretno pomagal z nekaterimi prijemi, ki vsak zase nemara niso posebno izvirni, v kombinaciji pa delujejo presenetljivo sveže.

Prvič, mladi junak, kakor je upodobljen v filmu, ni kakšna nebogljena otroška duša, ki bi se mirno vdala v nemilo usodo, ampak je rojen upornik, poln neukrotljive energije in hkrati dovolj domiselni, da zna najti izhod iz težav. Drugič, film je posnet iz junakove perspektive, kar pač vključuje neogibno naivnost, poenostavljanja, poudarjeno egocentričnost in grobo črno-belo odslikavo sveta – vse to pa je kot nalašč za najrazličnejše zaplete in konflikte, ki ob stopnjujoči brutalnosti premorejo tudi izdatno mero komedijske sproščenosti. In tretjič, tej otroški optiki je na zvočni ravni dodan komentar (z glasom odraslega Francieja), ki po eni strani sprevača temeljno logiko pripovedi, po drugi pa razvoju dogodkov jemlje tisto mračno usodnost, ki komedijo spreminja v grotesko, slednjo pa v tragedijo. Glas odraslega junaka, ki mirno, včasih kar sarkastično neprizadeto komentira svoje lastno mladostno početje, je pač najboljšje jamstvo, da se vse skupaj ne bo končalo v slogu patetične socialne drame.

In res, *Mesarček* kljub nekaterim zavajajočim potezam ni nikakršna socialnokritična študija težavnega dozorevanja, prej bi lahko rekli, da v tem pogledu zavestno meji na karikaturo. Razredna nasprotja so tu zreducirana na konflikt med Franciejem in njegovo zakleto sovražnico, malomeščansko



Eamonn Owens, Stephen Rea



Kenneth Branagh, Daryl Hannah, Embeth Davitz

the gingerbread man

ZDA 1997

režija Robert Altman

V nasprotju s Tarantinom je Altman pač že dovolj v letih, da si lahko privoščiti "vrnitev h koreninam", se pravi, umik v varno zavetje tradicionalne žanrske forme, ne da bi s tem povzročil razočaranje, kaj šele negotovanje ali celo zgražanje cinefilskih puristov. Po Grishamovi izvorni zgodbi prirejeni scenarij je realiziral v najboljši maniri shriljivke, vendar s poudarkom na maniri, kajti če že od avtorja komercialnih uspešnic, kakršen je John Grisham, ni mogoče pričakovati kakšne psihološko pretanjene in narativno kompleksnejše obdelave sicer privlačno razburljive snovi, bi si bilo od "poznega" Altmana iluzorno obetati, da se bo meni nič tebi nič vpisal med žanrske inovatorje, se lotil radikalno predelave dobrega starega *thrillerja* in ga skušal nadgraditi s povsem svežimi sestavinami. Kljub obojestranskim omejitvam in že v osnovi dokaj linearni zgodbi stvar nekako le deluje, deloma po zaslugi mračne, filmnoirovske atmosfere, podkrepljene z nenehnih, depresivnim, uničujoče vztrajnim dežjem, kar je znal izvrstni kitajski snemalec Changwei Gu prepričljivo ujeti v objektiv svoje kamere, deloma zaradi solidne igralske zasebe in deloma seveda zavoljo več kot zgledne režijske rutine, ki je zmogla spretno premostiti nekatera šibka mesta scenarija. Vseh lukenj kajpada ni bilo mogoče kar tako zamašiti, vsekakor pa je operacija veliko bolje uspela v prvem delu filma, kjer Altman spretno vpeljuje osrednje like, precizno stopnjuje napetost dogajanja in še zlasti ozračje nenehne ogroženosti, ki s svojo neznosnostjo skorajda dotolče glavnega junaka. Ta del pripovedi se med drugim odlikuje z izvrstnim montažnim ritmom in učinkovito večplastno zvočno kuliso, ki pomembno prispeva k razraščanju shriljivega pričakovanja. Žal pa se v drugem delu filma vse skupaj sprevrže v nekoliko nasilno, tako rekoč umetno izpeljano in kajpak ne ravno preveč prepričljivo reafirmacijo osrednjega junaka, ki v sklepnih akordih navsezadnje prerase v skorajda klasično zmagovalno figuro. Kljub omenjenim omejitvam naveže Grisham – Altman za takšen razvoj dogodkov ni prave dramaturške podlage, prej bi lahko rekli, da je mojster demontaže (tradicionalnih narativnih, tipoloških itn. konstrukcij) to pot zamudil priložnost, da svojemu junaku dokočno spodnese tla pod nogami, mu sname masko in ga sooči s shriljivo resnico poraza, ki seveda presega strogo žanrske okvire. Toda – kot že rečeno – Altman je tu bliže konvencionalnim rešitvam, vključno s happy endom. •

napihnjeno soseda Mrs. Nugent, ki ima sicer na vesti zgolj nekaj žaljivk na njegov in očetov račun. Ampak Francieju, odraščajočemu v zatohli atmosferi irske province, prežeti z mešanico preganjave, tradicionalne ključbovalnosti in mistike, je jasno, da mora biti nekdo kriv za grozljivi prepad med njegovim svetom idealov in vsakdanjo bedo njegove družine, za blaznost in samomor njegove matere, pijančevanje in smrt njegovega očeta, predvsem pa za izdajstvo prijatelja, ki je bil njegova edina vez z "normalnim" svetom. Gospa Nugent, že tako sumljiva, ker je nekaj časa živela v Angliji, je s svojo vzvišenostjo in prezirom, načičkanimi oblekami in lično urejenim domovanjem kot naročena za grešnega kozla. Sprva je v njenem konfliktu precej humornih potez, a tudi potem ko Francie ubere radikalnejšo pot in navsezadnje z žensko krvavo obračuna, si pri gledalcu komajda nakoplje zamero, zakaj ta obračun ima brez dvoma tudi metaforično razsežnost. Gospa Nugent je namreč tipična predstavnica tiste lažne morale, ozkosrčnosti, hinavščine in pridobitniškega egoizma, ki v nekem širšem smislu proizvaja deklasirance, kakršen je Francie. Ampak pravi čar Jordanovega filma je ravno v tem, da ne obsoja in ne opravičuje, da ga torej ne zanaša na spolzka tla neposredne družbene kritike, ampak zgolj prikazuje in pripoveduje. Preprosto in jedrnat, vendar ravno dovolj dvoumno, da ne zapira poti interpretacije nič bolj kot nastopi Device Marije, ki se v podobi Sinead O'Connor prikazuje glavnemu junaku.