

Gospodar ali kdo je za res gospodar naših usod?

Struktura kulture je palimpsestna; je mozaična paleta pomenov in mentalnih zemljevidov, avtomatiziranih vedenjskih obrazcev, ki četudi so marsikdaj protislovni, absurdni, celo destruktivni, so le redko prepvaščani, podvrženi distanci, torej zmožnosti, da se zaradi distinktivnega delovanja jezika postavimo izven sebe in se tako potegnemo iz okvirov že vzpostavljenih diskurzov oziroma družbenih vezi. Načini doseganja za tovrstno ogledovanje z roba, s točke, ki nam je tako rekoč zunanja, a paradoksalno tudi vselej na voljo, so raznovrstni, nedvomno pa je eden od možnih pristopov prav filmski medij. Po eni strani je to paradoks, saj je osnovna ontologija filma iluzija, po drugi strani pa je prav igra z iluzijo tista, ki nam omogoča vzpostaviti ta pozunanjeni, kritični pogled na družbo, v katero smo se rodili in iz katere izraščamo.

Gospodar (The Master, 2012, Paul Thomas Anderson) združuje tako palimpsestne značilnosti kulture kot igro s filmsko iluzijo, oba vidika pa se oplajata iz ameriške družbe, kar niti ni pretirano naključje glede na to, da se je Anderson, tako rekoč samouk filmske režije, vselej zanimal za nekaj, čemur bi lahko rekli ameriški kulturni vzorec. Tako v svoje filme često vgrajuje tematike razbitih in disfunkcionalnih družin, prepvaščevanje razmerja med svobodno voljo in determinizmom v navezavi na vrženost posameznika v svet, tematiziranje funkcioniranja širše družbe-

ne matrice, zlasti odnosa med kapitalizmom in vero, prav tako pa se ukvarja tudi z možnostjo osvoboditve, upanjem na izhod iz opresivnih družbenih struktur in uničujočih medosebnih razmerij.

Četudi se je Anderson podpisal šele pod šest celovečercer, je moč govoriti o enem od najpomembnejših sodobnih ameriških režiserjev, čigar reprezentacijski sistem se nedvomno zgleduje po velikih imenih filmske zgodovine, z vsaj izvrstnima *Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007) in *Gospodarjem* pa tudi odločno nadaljuje z njihovo dediščino. V Andersonovem filmskem jeziku se nemalokrat prepletajo vplivi Stanleyja Kubricka, Terrencea Malicka, Roberta Altmana in Orsona Wellesa, sledi njihovih avtorskih podpisov pa je moč zaslediti tako na tematski kot vizualni ravni, toda z njihovim zvijanjem v novo, samosvojo filmsko izjavo.

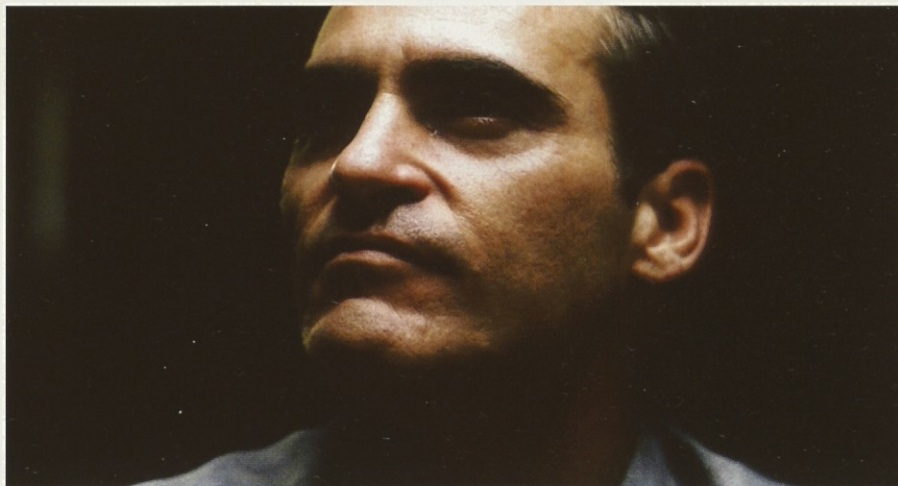
Samosvojest *Gospodarja* se kaže na več ravneh, že površni gledalec pa bo prijetno presenečen nad avdiovizualno bravuro, katere forma z dramaturgijo in s fabulotke zapomnljivo celoto, ki je v sodobni filmski industriji prej redkost kot pravilo. V tem oziru se *Gospodar*, navkljub epsko stiliziranemu ogrodju, uspe izogniti pogosti sodobni boleznirabe forme (tudi v sodobni umetnosti), ki danes ni nič drugega kot performativna repeticija, prazna gesta ponovitve, ki ji ni niti v interesu, da bi skušala prekriti dominanco nad vsebino, pri

čemur pa – kot v članku *Capital, Repetition* ugotavlja Marina Gržinić – je prav forma tista, ki je kritično vsebino popolnoma normalizirala.¹

V nasprotju s to izpraznjenostjo forme, ki iz vsebine dobesečno izsrka pomen, *Gospodar* kompleksno razmerje med razrvanim veteranom 2. svetovne vojne, Freddiejem Quellom (Joaquin Phoenix), in Lancastrom Doddom (Philip Seymour Hoffman), za katerega se zdi, da uteleša začetnika scientologije L. Rona Hubbarda, gradi postopoma, s pretanjenim dramaturškim lokom, katerega podstat je harmonična simbioza med formo in vsebino. Obe se namreč stapljata drugo v drugo, njuno sopovezanost pa še dodatno podpisujeta raba izjemno redkega 65mm formata ter prefinjeno izbrana zvočna slika, ki v Andersonovih filmih vedno igra pomembno vlogo.

V grobem je struktura filma tridelna, z uvodnim in s sklepnim delom domala identičnega posnetka, scene na morski obali, v kateri zagledamo Freddieja Quella, ki vzporedno leži ob peščeni ženski silueti. Toda identičnost posnetka je le navidezna, kajti med začetnim in sklepnim vlada pomembna razlika, ta pa izhaja iz spremembe pomenskega modusa, ki

¹ Glej v: Gržinić, Marina: »Capital, Repetition«, Reartikulacija #8, 2009. Dostopno na spletni strani Reartikulacija, <http://bit.ly/YMmTDS>.



je vzpostavljen kot posledica vmesne etape minucioznega izrisa odnosa med Freddiejem in Doddom. Zato je moč reči, da Andersonu uspe v film izvrtati pravcato časovno luknjo, ki čas premakne naprej, zaradi česar pa smo priča nečemu, čemur bi lahko rekli ponovitev z razliko.

Pričujoča Andersonova gesta ponovitve z razliko je izredno pomembna, saj v nasprotju s sijajnim filmom *Tekla bo kri*, ki spričo fotografije in prefinjenega stopnjevanja neizogibne pogube aludira na Malickove *Nebeške dneve* (*Days of Heaven*, 1978), vnese v *Gospodarjeve* filmske podobe potencialnost premestitve, ki pa ne nastopa na način enodimenzionalne osvoboditve z odstranitvijo simptomov. Bolj gre za to, da se določene eksistencialne vidike spremeni v uvide, ki resonirajo na neposredni ravni zgodbe, a tudi na ravni metapozicije filmske in širše družbenopolitične izkušnje. Odličnost *Gospodarja* se tako skriva ravno v tem, da spremembo v odnosu do realnosti reprezentira nadvse elegantno, skozi »usodno« srečanje glavnih protagonistov, ki ga gre brati kot izraz širše družbenopolitične arhitektonike, specifične družbene vezi, ki je ni brez delovanja subjekta.

Freddie, razpet med demone posttraumatskega stresa in duhove preteklosti, ki jim skuša neuspešno ubežati z raznimi doma pripravljeni alkoholnimi zvarci, se po naključju znajde na ladji Lancastera Dodda. Ta samooklicani znanstvenik, filozof, psiholog, analitik, izumitelj itn. v Freddieju ugleda izziv za svojo psihoterapevtsko metodo. Morda smo zares priča

vizualizaciji L. Rona Hubbarda, a slednje niti ni zelo pomembno. Pomembnejši je izris družbenega konteksta, ki ga Anderson, podobno kot v narativno mozaično strukturirani *Magnoliji* (*Magnolia*, 1999) in *Tekla bo kri*, suvereno izpričuje prek likov kot svojevrstnih dokumentov specifične družbene realnosti.

Če je vojaška psihiatrija nad Freddiejem dvignila roke, je Dodd tisti, ki se mu uspe približati, ga pritegniti do te mere, da se prepusti Doddovim metodam zdravljenja, nekakšni zmesi skrajno vulgariziranega freudovstva in reinkarnacijske ezoterike. Toda pod to, na videz enostavno fabulativno površino nas Anderson v zanj značilni maniri, ki jo izpopolni zlasti v *Tekla bo kri*, vse bolj in bolj pelje v značajske globine obeh likov, odstirajoč njuna intenzivna emocionalna stanja in osebnostne poteze, ki so pravzaprav konfiguracije širše ameriške genealogije.

Podobno kot v *Tekla bo kri* Anderson pripoved gradi na vzpostavljanju gradualnega kontrapunkta med osrednjima nosilcema zgodbe, mojstrsko, s subtilno filmsko govorico ga vleče vse do sklepnege klimaksa, k temu pa mu med drugim pomagajo tudi premišljeno izrisani stranski liki, ki so v funkciji afirmiranja posameznih karakternih potez protagonistov, ter izvrstna igra Joaquina Phoenixa in Philipa Seymourja Hoffmana.

Odnos med Freddiejem in Doddom je tako kot sonda, s katero raziskujemo pokojna leta v ameriški družbi, nezavedno željo po redu, po poskusu razumevanja

vojne katastrofe, iskanja utehe in vrtincih travmatičnih spominov, soočanja z izgubami bližnjih. Je tako rekoč ekranizacija tiste znamenite figure razmerja »hlapca« in »gospodarja«, ki zaradi palimpsestnosti kulture, v katero je med drugim vpet tudi film kot konstitutivni medij 20. stoletja, vibrira kot brezčasna (filmska) izjava. Če nam je Anderson v *Tekla bo kri* v brezskrupuloznem liku Daniela Plainviewa (izvrstni Daniel Day-Lewis) z aluzijo na Walterja Benjamina demonstriral, kako je kapitalizem že davno nazaj požrl Boga, nam tokrat suvereno prikaže vrtinčenje sil med »gospodarjem« in »hlapcem« – nenehno premeščanje pozicij med njima, izmenjevanje nadvladanosti in vladanosti. Anderson nam da namreč jasno vedeti, da tisti, za katerega se predpostavlja, da »ve«, ni nujno tudi zares tisti, ki »ve«. Doddova navidezna samozavest in brezsramna samopromocija se ohranjata le v specifičnem simbolnem univerzumu, predvsem pa zdržita le do določene točke. V trenutku njene razpustitve ali še bolj Freddiejeve odločitve, Doddova simbolna avtoriteta razpade. S tem pa se ne le razkrije njegov manko, temveč tudi resnica sama, ki je preprosto ta, da je pravzaprav Freddie tisti, ki »deluje«, torej sprejema odločitve in s tem v svet vnaša dinamiko.

Figura gospodarja tako sestopi s prestola navidezne vednosti, na mesto Freddiejeve vednosti pa stopi beatniška manija, svoboda zaradi nje same. Toda zdi se, da nam Anderson s sklepnim posnetkom želi povedati še nekaj drugega zelo pomembnega. Osvobajanje je kot peščena silhueta: ko se že zdi, da smo svobodni, se ti občutki kot peščene formacije, ki jih preplavi morje, zdobijo, prelijejo v morske valove in pot se prične znova. Morda pa je ravno to ta skromna resnica; resnica, da proces osvobajanja ni nikoli zares končan – tudi v filmskem mediju in družbi ne.

