



Dušan Rebolj

Končni obračun in druge bostonske zgodbe

»Massachusetts je krasen, toda tam ima vsak svojo zgodbo o tem, kako ga je kdo zajebal.« Bill Burr

Končni obračun (Free Fire, 2016), aktualno režijsko stvaritev Bena Wheatleyja, kot vedno posneto po scenariju, ki ga je napisal s partnerico Amy Jump, si lahko za namene tega zapisa ogledamo iz dveh zornih kotov. Najprej kot trdno vzidan kos njunega opusa.

Tako rekoč vsi filmi Bena Wheatleyja in Amy Jump – tu je edina popolna izjema **Seznam za odstrel** (Kill List, 2011) – so v nekem smislu enoprostorski. **Down Terrace** (2009) se je skoraj v celoti godil v hiši gangsterske družine, **Turista** (Sightseers, 2012) sta sicer tavalala po angleških prostranstvih, toda idejno-pripovedno težišče njune morilske odisejade je bila prikolica, v **Polju v Angliji**

(A Field in England, 2013) je bila zgodba zarobljena v naslovno polje, v **Stolpnici** (High-Rise, 2015) pa v naslovno stolpnico. *Končni obračun* – odmeva **Mestnih psov** (Reservoir Dogs, 1992, Quentin Tarantino) se tu preprosto ne da preslišati, zlasti ker k njemu izrecno pritegne zadnji Wheatleyjev kader – se odigra v vse bolj razdejanem zapuščenem skladišču.

Čeprav sta Wheatley in Jump pripoved prvič umestila v Združene države, sta to umestitev nekako pogojila z izročilom Britanskega otočja.¹ Prvi znak tega pristopa je narodno poreklo likov. Gre za upodobitev strelskega spopada med stranmi, vpletenimi v ponesrečeno preprodajo orožja. Ena stran predstavljata pripadnika Irske republikanske armade ter njuna omamljena in nesposobna ameriška pomagača; drugo južnoafriški preprodajalec orožja ter njegovi štirje ameriški pomagači, tudi v različnih stanjih omamljenosti in nesposobnosti; tretjo posrednica med prodajalci in kupci, prav nič omamljena in, kot se izkaže, izredno sposobna; in četrto dva ostrostrelca v navezi z eno od doslej omenjenih strani – morda ne povsem nesposobna, a vsekakor neučinkovita. Skratka, v *Končnem obračunu* se sodobna poslovna ženska ujame v špetir, ki nastane, ko se sporečejo najrazličnejša utelešenja anglosaškega patriarhata in mačizma. Mačizma v najbolj klavni in trapasti izvedbi, saj spopad ženejo svetohlinska načelnost, nepotrebna užaljenost in zahojena trma.

Naslednji vidik pogojenosti *Končnega obračuna* z britanskim izročilom je dejstvo, da je pripoved zasajena v substrat (izteka) angleškega kolonializma. Čas dogajanja filma, pozna sedemdeseta, je bil čas najbolj krvave faze severnoirskih »Nadlog«, torej dokončnega zabitja krste nekdanjega »cesarstva, v katerem sonce nikoli ne zaide«. Severna Irca Chris in Frank (slednjega igra Wheatleyjev nepogrešljivi sodelavec Michael Smiley) sta pripadnika republikanskih sil, ki so – z napol uspešnimi prizadevanji za samoupravo – botrovale temu zabitju. Ostali liki, bodisi ameriški bodisi južnoafriški, so prebivalci kolonialnih tvorb, ki ju je bil imperij že prej prisiljen docela izpustiti iz objema (dasiravno sta obe mnogo dlje od njega ohranili ustavno žegnano rasno segregacijo in suprematizem).

Predvsem pa je dogajanje v *Končnem obračunu* postavljeno na najbolj britansko od vseh ameriških ozemelj – v Novo Anglijo; točneje v Massachusetts; še točneje, v njegovo glavno mesto Boston. Ne le da je bil Boston prizorišče legendarne »čajanke«, katere ime je v zadnjem desetletju prevzelo najbolj učinkovito revolucionarno gibanje v ZDA, temveč je Massachusetts ena od štirih ameriških zveznih držav, ki so v svojih uradnih imenih obdržale izraz *commonwealth*, hobbesovski (oziroma proti-hobbesovski) sklic na politično legitimacijo s skupnim dobrim. Nič manj, kakor je ohranitev tega izraza merila na upor zoper monarhični despotizem, je pomenila tudi ustoličenje britanskega parlamentarnega zgleda. Massachusetts, Kentucky, Pensilvanija in Virginija so se z opredelitvijo za *commonwealth* bolj kakor vse druge ameriške zvezne države izrekle za reakcijo zoper britanski imperij. In se na ta način z njim brezpogojno osmisliše.

Zdaj lahko prestopimo v drugi kot zora v *Končni obračun*: Jump in Wheatley sta poleg vsega drugega posnela tudi zgostitev poglavitnih motivov, ki jih je zadnjih deset let opaziti v najbolj prepoznavnih filmskih pripovedih, postavljenih v Boston.

K filmski popularizaciji Bostona so v 21. stoletju najbolj pripomogla tri imena: Dennis Lehane, avtor književnih del, po katerih so bili posneti filmi *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003, Clint Eastwood), *Zbogom, punčka* (Gone Baby Gone, 2007, Ben Affleck), *Zlovešči otok* (Shutter Island, 2010, Martin Scorsese) in *The Drop* (2014, Michaël R. Roskam); Martin Scorsese, režiser *Dvojne igre* (The Departed, 2006) in že omenjenega *Zloveščega otoka* ter navsezadnje izvršni producent *Končnega obračuna*; William Monahan, scenarist, ki je dal z *Dvojno igro* bostonsko preobleko hongkonški kriminalki *Notranje vražje zadeve* (Infernal Affairs, 2002, Andrew Lau) in ki je predelal v celovečerec ter postavil v Massachusetts tudi britansko serijo *Na robu teme* (Edge of Darkness, 2010, Martin Campbell).

Vsebinsko jedro teh in še nekaterih drugih filmskih pripovedi, umeščenih v Boston, je prav pojem skupnega dobrega.



To velja tudi za *Končni obračun*, saj gre za upodobitev, kako dve načeli – na eni strani družinska in plemenska izročila, povezana z moškim ugledom, na drugi pa pridobitniški oportunitizem, ki ga posebejla emancipirana ženska – preprečujeta, da bi se položaj sklenil z optimalnim izkupičkom za vse udeležence.

V Scorsesejevi in Monahanovi *Dvojni igri* je pripovedno izhodišče prav nemožnost tovrstnega izida. Uvodna naracija gangsterskega šefa Franka Costella živopisno oriše podivjano etnično sprtost, ki je v šestdesetih in sedemdesetih letih zanikala, da bi bil Boston v katerem koli smislu *commonwealth*. Ne le da v teh krajih ni več Cerkev, ki je pomenila to, »da smo imeli drug drugega«. Tudi: »Red Kolumbovih vitezov je lomil glave, pravi makaronarji so bili. In so zavzeli svoj del mesta. Mi smo dobili predsednika, naj počiva v miru, borih dvajset let po tem, ko ni Irec dobil niti kurčeve službe. Zamorci pa tega ne zastopijo. In prav to jim zamerim, tem črnim pobčkom. Nihče ti ničesar ne da. Vzeti moraš.«

Seveda je Costellovo stališče absurdno – spoštuje le tiste tekmece, ki so tako neomajni, da jih mora prej ali slej pobiti. Še več, ta vzajemna neznosnost je tudi njegovo etično in skupnostno obzorje. Toda pripoved je vsaj, kar zadeva diagnozo stanja, z njim v popolnem soglasju. Monahanov scenarij se ne ustavi le pri rasni oziroma narodnostni zop(e)rniji. *Dvojna igra* je predvsem veličastna uprizoritev neke družbene situacije, katere osnovni prvini sta laganje in izdajstvo ter v kateri izvorne skorumpiranosti ne preživi niti en glavni akter. Ko se z zadnjim umorom zopet vzpostavi moralni red, nam Scorsese onstran balkonske ograje pokaže kupolo massachuseške državne skupščine – na ograjo pa pristopicljja podgana² in začne nekaj glodati. Prispodoba si stopnjo pretanjenosti sicer deli z udarcem macole, a je zato toliko bolj jasna – družbena nadgradnja vedno sovpadne s podlago, in v jedru slednje sta jemanje in žrtje. Javni red nosi pečat podganjega izvora. Ali če se zatečemo k sorodni referenci: v anatomiji Bostončana je ključ za anatomijo podgane.

V Costellovo zgodbo je Monahan preoblikoval resnične dogodke, povezane z delovanjem Jamesa »Whiteyja« Bulgerja, vodje irsko-mafijske »tolpe z Winter Hilla«. Bulgerjevo zločinsko pot dokaj zvesto popisuje film **Črna maša** (Black Mass, 2015, Scott Cooper), upodobitev koruptivnih dejanj in praks, kakršnim se posveča tudi *Dvojna igra*, vendar z nekoliko drugačnim poudarkom. Medtem ko sta motiva soseske in starih poznanstev v *Dvojni igri* le za ozadje, sta v *Črni maši* potisnjena v prvi plan. Bulgerju stari znanec, agent Zveznega preiskovalnega urada John Connolly, omogoča, da v zameno za precej nekoristne informacije o dejavnostih italijanske mafije ostaja nedotakljiv in spravlja s poti svoje nasprotnike. Connollyja privrženost Bulgerju privede tako daleč, da postane sokriv enega njegovih umorov; v epilogu izvemo, da so stiki z Bulgerjem, ko je bil na begu, stali položaja tudi njegovega brata Williama, nekdanjega državnega senatorja in univerzitetnega rektorja. Glavna tematska nit *Črne maše* je torej, kako v ozkem okolju, kjer se vsi poznajo, neformalne strukture dušijo delovanje formalnih; kako lahko naveze med sokrajani iz kraja izrinejo pravno državo.³



Ta zagata je krovni moralni motiv še dveh omenjenih bostonskih pripovedi. V *Skrivnostni reki* povzročijo družinske vezi strahotno pomoto o tem, kdo je enemu glavnih likov umoril hčer. Užaloščeni oče zaradi pomote ubije napačnega človeka, prav te družinske vezi pa omogočijo tudi prikritje maščevalnega umora. Film se konča z neizgovorjenim vprašanjem – ali bo glavni junak, policaj in nekdanji prijatelj zavedenega maščevalca, skušal zbrati dovolj dokazov za njegovo aretacijo ali pa se bo podredil zakotni logiki domačega kraja. *Zbogom, punčka* je zgodba o sokrivdi varuhov reda in zaskrbljenih svojcev pri zločinu, s katerim skušajo zanemarjenega otroka zaščititi pred škodljivo materjo. Glavni junak mora za to, da uveljavi moralno odločitev, žrtvovati svoj zakon, priljubljenost v soseski in povrhu sklep, ki mu ga veleva pragmatični razmislek.

Vsekakor pa je bila izmed bostonskih pripovedi, ki govorijo o tem, kako družinske in druge skupnostne simpatije



spodjedajo pravno državo, v zadnjih letih najbolj odmevna tista, ki jo pripoveduje prejemnik dveh oskarjev **V žarišču** (Spotlight, 2015, Tom McCarthy). V *žarišču* se kaže zlasti naslednje: v Bostonu je lahko le vsesplošna prežetost s cerkveno vzgojo in institucionalnim vplivom povzročila, da je tamkajšnja nadškofija toliko časa skrivala in premeščala posiljevalce otrok, da njihovih zločinov niso obravnavali ne mediji ne policija in da se žrtve tako dolgo niso oglašale. Od leta 2002, ko je *Boston Globe* razkril obseg cerkvene kriminalitete in ko je zaradi tega odstopil nadškof kardinal Bernard Francis Law, je Boston, morda najmočnejša katoliška enklava v ZDA, neizbrisno zaznamovan z motivom zlorabe otrok. Pedofilski liki in zločini nastopajo v *Skrivnostni reki*, *Dvojni igri* in *Zbogom, punčka*, povsod kot ponazoritev dognanja, da ima zamisel »imeti drug drugega« v bostonskem občestvu precej zlovešč pridih.

Tudi zato, ker je vanj tako globoko ukoreninjena. Umestno je pripomniti, da je irsko-katoliška nomenklatura v Bostonu precej zameglila sloves ničesar krive zgodovinske žrtve, ki so ga Ircem z okupacijo njihovega otoka podarili Angleži, v ZDA pa z zatiranjem, ki se je zavleklo daleč v dvajseto stoletje, nativisti angleškega rodu. Irski rek pravi, da nosijo Irci tri križe: Anglijo, Cerkev in pijačo. Film *V žarišču* nekoliko kvalificira vsaj dve od teh bremen – če se jim zljubi, znajo biti tudi Irci do manjšin precej neprijazni,⁴ križ Cerkev pa jim ni naložen, temveč so ga že zdavnaj ponotranjili. Kot grenko pripomni odvetnik posiljenih žrtev Mitchell Garabedian: »To mesto, ti ljudje dajejo ostalim vedeti, da ne spadamo zraven. Vendar niso nič boljši od nas [Garabedian je armenskega rodu]. Glejte, kako delajo s svojimi otroki. Zapomnite si – če terja celo vas otrokova vzgoja, terja celo vas tudi njegova zloraba.«

Nekaj omenjenih filmov izpostavlja tudi poanto, da mora v občestvo, če naj se njegov ustroj količkaj pozdravi, poseči tujek oziroma tujec. Garabedian v istem prizoru ugotovi: »Vaš novi urednik je Žid, kajne? No, zdaj, ko je prišel on, se nenadoma vsi zanimajo za Cerkev. Veste, zakaj? Ker mora za to priti nekdo od zunaj.« *Boston Globe* je začel dejavneje preiskovati sistemsko prikrivanje duhovniške pedofilije ter za svoje delo osvojil Pulitzerjevo nagrado, ko je njegovo

urejanje prevzel zdajšnji urednik *Washington Posta* Martin Baron. Podobno funkcijo, kot jo je imel v Boston Globu Baron – torej funkcijo agensa, ki lahko razmere spremeni, ker ni obremenjen z njihovo notranjo dinamiko – ima v *Črni maši* Fred Wyshak, ki pride na bostonsko mestno tožilstvo iz New Jerseyja, in v *Dvojni igri* narednik Sean Dignam, ki se izneveri skorumpiranim zveznim in državnim policijskim strukturam. A najbolj zanimiv tovrsten lik nastopa v Monahanovem scenariju *Na robu teme*.

V sklepnem delu je glavni junak filma, policijski detektiv Thomas Craven, že obsojen na smrt, saj se je po krivdi sil, ki so mu umorile hčerko, zastupil z radioaktivnim mlekom iz lastnega hladilnika. Motiv strupenega mleka je, jasno, še ena iz vrste prisposodob, ki v obravnavanih filmih kažejo na izvorno pokvarjenost in kvarnost ognjišča, domačije, doma. Tudi tisti Massachusetts, ki ga Monahan vpiše v *Na robu teme*, na vseh organizacijskih ravneh zajeda korupcija.

V središču dogajanja sta Cravenova preiskava hčerine smrti ter zadnji pohod prav tako na smrt bolnega tajnega operativca Cravenovih sovražnikov, visokih politikov in vojaških industrialcev. Stotnika Jedburgha, pripadnika neimenovane vojaško-obveščevalne združbe, razmislek o prikrivanju škandala, ki mu ga naročijo predpostavljeni, privede do naslednjega sklepa: »Dognal sem, kaj je ta dežela. Ljudstvo, ki si zasluži nekaj boljšega.« Ko to ugotovitev izrazi, prestreli lobanje svojim naročnikom. Zadnji skuša Jedburghovemu ukrepu ugovarjati: »Sem senator Združenih držav.« Jedburgh se pusti zmotiti le toliko, da odvrne: »Po kakšnih merilih?«

Jedburghovo dejanje je najprej pomenljivo, ker ga izvrši namesto umirajočega Cravena. Ta je omagal, ker ga je izdal in pogubil Massachusetts. Narod je bil tako pokvarjen, da se ni pustil rešiti narodnemu junaku. Še več pa pomeni, da je Jedburgh Anglež. Spomnimo se, da je Massachusetts reakcija. Z uradnim imenom se izrecno sklicuje na to, da so ga dojila nedra Velike Britanije. Kakor je bilo njeno mleko strupeno za kolonije, tako je mleko kolonij strupeno za njihove otroke. V videnem se sicer kaže popolna genealogija zlorabe, toda v njenem okviru ima Jedburghovo dejanje nekaj moralne teže – ded ugonobi sina, ker mu je pokončal vnuka. Nato pa se pokonča še sam, saj je treba zato, ker si ljudstvo zasluži nekaj boljšega, presekat začarani krog. Ko Jedburgh odstrani zarotnike, se še sam pusti ubiti policaju, ki se prikaže v predsobi.

Če povzamemo, v zadnjem desetletju in pol kriminalke slikajo Boston kot prizorišče nešteti opustošenj, ki delujejo kot neizprosni moralni kalilniki in se končajo zgolj s klico nečesa, kar bi nekoč utegnili rehabilitirati sprevrženo in zdesetkano skupnost. Toda element skupnosti je vedno navzoč. V teh bostonskih zgodbah se protagonisti ne bojujejo le za osebno avtonomijo. Večinoma skušajo okolici,

četudi s samožrtvovanjem, (zopet) vsiliti moralni red – bodisi univerzalno vladavino zakona bodisi osnovno človeško spodobnost –, ki naj jo obnovi, spet navda s čutom za skupno dobro. Odsotnost te pripovedne prvine je edino, kar *Končni obračun* nekoliko odmika od orisane tradicije kriminalk o Bostonu. Iz njega preprosto umanjka motiv obnovitve skupnosti; gre za preživetje, za beg pred skupnostjo, ki je tako brezizhodno zavožena, da je edino smiselno oditi iz nje. **E**

¹ Kako njuno delo prežema zamisel o trdoživi zgodovini Britanskega otoka, ki da se vedno znova vrača in rojeva nasilne ponovitve starodavnih motivov, sem podrobno raziskal v članku *Kako je Ben Wheatley zacelil zlom Britanije* (Ekran, julij–avgust 2014).

² Izraz »rat« v zločinskem žargonu seveda pomeni izdajalca oziroma špiclja.

³ Še pribitek: Bulgerjevi podvigi niso navdihnili le avtorjev *Dvojne igre* in *Črne maše*. Slednji film omenja pripetljaj, ko sta irska policija in mornarica zasegli več ton vojaške opreme, ki jo je Bulger poslal Irski republikanski armadi. Ben Wheatley pravi, da so scenarij za *Končni obračun* neposredno navdihnile zgodbe o tihotapljenju orožja iz ZDA na Severno Irsko.

⁴ Na primer, v devetnajstem stoletju je imelo angloameriško prebivalstvo Združenih držav Irce za rasno enakovredne črncem, a so taisti Irski v velikem številu nasprotovali odpravi suženjstva. S to groteskno verigo sovraštva in podrejanja se čudovito poigrava Scorsese v *Tolpah New Yorka* (Gangs of New York, 2002).