

Boštjan Miha Jambrek

Feel-good
film blanche
kot antiteza
filma noir

Kadar govorimo o nekaterih sodobnih režiserjih, kot so denimo Anderson, Hallström ali s svojim zadnjim filmom tudi Mendes, so za njihovo proučevanje ključna vprašanja, ki jih odpirajo njihovi filmi. Če nam *Jurski park* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg) vzame referenta na povsem očiten način, potem danes v multipleksih gledamo filme, ki znova in znova dopovedujejo, da resničnost sploh ne obstaja. Pa ne gre samo za modrikasta bitja s planeta Pandora (*Avatar* [2009, James Cameron]). Zato ne moremo spregledati pojava *nove filmske resničnosti*, kjer so vrednote in dom osrednja tema, vrednostni sistemi, kot smo jih navajeni vsi, ki še pomnimo svet pred Borgesovim kraljestvom, kakor ga uporabi Jean Baudrillard¹, pa ključni za razumevanje naše družbe. Zdi se, da stojimo na pragu pojava, ki trga Borgesov zemljevid na kosce in pred nami ponovno razgrinja svet onkraj matrike. Za potrebe tega eseja jih imenujemo *filmi blanche*. In ne povsem brez razloga, kajti resničnost, ki jo razgrinjajo, njihova ikonografija in sistem znakov, na katerem temeljijo, se zares zdijo kot antiteza žanra *filma noir*.

Eden izmed sodobnih predhodnikov žanra je zagotovo *Rain Man* (1988, Barry Levinson). In čeprav v tem primeru še ne moremo govoriti o pravem *feel-good* filmu, lahko iz analize portreta junaka izpeljemo nekatere ključne zasnove novega žanra. Raymond »Ray« Babbitt je tisti, ki je leta 1988 postal kalup, iz katerega se desetletje in še malo pozneje odtisnejo liki, kot so Quoyle v *Ladijskih novicah* (The Shipping News, 2001, Lasse Hallström), bratje Whitman v filmu *Darjeeling ekspres* (The Darjeeling Limited, 2007, Wes Anderson) ali pa *Amélie* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001, Jean-Pierre Jeunet).

GRE ZA FILME, KJER TEHNIKA IDENTIFIKACIJE NE MORE STEČI SKOZI GLAVNEGA JUNAKA, TEMVEČ SKOZI STRANSKE LIKE. TO SO TISTI, V KATERIH Z DISTANCE HITRO PREPOZNAVAMO DELČEK NAS, TO SO JUNAKI, KI OSREDNJI LİK OBKROŽAJO, NEPRILAGOJENI POSAMEZNIKI, KI VERJAMEJO, DA SO DEL DRUŽBE, A V NJEJ NE NAJDEJO MESTA. In to so tisti, ki slednjič le najdejo vrednote skozi junakovo naivno, nebogljeno in tako pristržno razumevanje sveta. Identifikacija z glavnim junakom je v teh filmih težka predvsem zaradi tega, ker so predstavljeni kot *virtualno* umsko zaostali (Forrest Gump, Quoyle ali Prot) ali pa vsaj malo ... posebni. Kar razlikuje *Rain Mana* od teh filmov (ki jih bomo nekoč morda imenovali *klasični*), je to, da je v njem osrednji identifikator še vedno tudi protagonist filma. V večini poznejših del pa so pravi akterji tisti, ki potrebujejo osvoboditev bolj kot junak. Svoje izoliranosti se lahko zavedajo (denimo Agnis Hamm v *Ladijskih novicah*) ali pa sprva ne (Dr. Mark Powell v *K-Pax* [2001, Iain Softley]), včasih pa so tako vključeni v sistem, da je njihova osvoboditev povsem nemogoča (Jenny v filmu *Forrest Gump* [1994, Robert Zemeckis] ali junaki, ki jih na svojem potovanju srečujeta Verona in Burt v *Greva* [Away We Go, 2009, Sam Mendes]). Kar je ključno za *film blanche* je torej to, da ne anticipirajo naše identifikacije z osrednjim likom, temveč s stranskimi. Film je pač eden izmed označencev sodobne družbe in načelo recipročnosti identifikacije je tako močno vpeto v samo dožemanje te navidezne resničnosti, da je edina možnost, ki nam jo ustvarjalci, kakor so Anderson,

Hallström ali pa Mendes, ponujajo, *naša* ... osvoboditev.

Protagonisti *filma blanche* pogosto pripadajo nižjemu družbenemu sloju, gre za junake, zaposlene v marginalnih poklicih, in seveda za junake, ki jim družba pogosto prilepi etiketo (vsaj) posebnosti, če ne kar umske zaostalosti. Kaj pa njihova motivacija, ki jo Syd Field in Michael Chion izpostavljata kot ključno v razvoju lika², kot osrednji element filmske pripovedi³? Imajo junaki *filma blanche* cilje? Na videz je odgovor seveda enoznačni *ne*, ni pa povsem točen. Da bi lahko razumeli njihovo delovanje, moramo vstopiti v referenčni svet Johna Malkovicha in pričeiti razmišljati kot junak filma. Odreči se je potrebno ustaljenim miselnim vzorcem in stališčem, prepričanjem in vedenju ter pogledati, kaj je tisto, za kar si pravzaprav prizadevamo v potrošniški-postindustrijsko-informacijsko-tehnokratski družbi? Junakovi cilji niso maščevanje, premagati nasprotnika – na videz sploh nimajo nasprotnikov, kakor jih definirata Sobchackova⁴ – vendar pa je vsem skupno nezavedno (ali včasih tudi povsem zavestno) iskanje *doma*. Družine. Javorjevega sirupa, če hočete.

Jedro *filma blanche* so torej *vrednote* in *vrednostni sistemi*. Vrednote, kot antiteza sveta ekonomije in prava, morda niso nič novega, toda razumevanje (disfunkcionalne) družine z materami samohranilkami (*Baby Boom* [1987, Charles Shyer]), zakonske zveze brez ljubezni (*Moja Afrika* [Out of Africa, 1985, Sydney Pollack]), izvenzakonske zveze (*Usodna privlačnost* [Fatal Attraction, 1987, Adrian Lyne]) ali homoseksualni instant nadomestki starševstva (*Ljubimo se* [Making Love, 1982, Arthur Hiller]) ... Vsemu temu nasprotujejo junaki *filma blanche* ... Pa vendar je ključna misel, da junaki niso buditelji nove resničnosti, niso preroki, junakov ne zanima revolucija, zanima jih njihov lastni vrteček, v katerega verjamejo in ga – ne glede na reakcijo socialnih mrež – tudi večinoma uspejo ubraniti pred plevelom sodobne družbe. V *filmu blanche* se zdi, kot da je svet okoli junaka povsem neresničen. Ko pride v konflikt z družbo, postane morda malce otožen, toda kmalu se svet prilagodi njegovemu razpoloženju in mu ponudi rešitev iz zagate. Na videz torej klasična paradigma romantike, vendar pa lahko ugotovimo, da junak *ne dopusti* svetu, da bi ga spremenil. Svet opazuje in vanj ne posega, prepušča se toku, kakor se Forrest Gump prepusti lebdečemu peresu. Junaka svet ne more zlomiti – ne glede na to, kako si socialne mreže, ki okoli njega spletajo nevidne lovke, tega želijo. Kajti tisto, kar vodi junaka, je *večje od življenja*. Pa naj bo to Amélie, ki svet doživlja skozi svojo povsem edinstveno prizmo crème brûléeja, Quoylov IBM v *Ladijskih novicah* – ali pa javorov sirup v *Greva*. In kar je ključno, je to, da jih ob njihovem iskanju družba in sistem ne moreta prestreči/vpeljati v svoje kolesje. Tudi če podvomijo vase, kot dvomita Verona De Tessant in Burt Farlander v filmu *Greva*, je to vendarle kratkotrajni odgovor na vprašanje ... »*Ali sva luzerja?*« Seveda sta. A ravno toliko kot so to tudi bratje Whitman v filmu *Darjeeling ekspres*. Smo res družba, kjer je

1 Baudrillard, J., *Simulaker in simulacija*, Ljubljana: Študentska založba, 1999.

2 Field, S., Screenplay: *The Foundations of Screenwriting*. Dell, 1984.
3 Chion, M., *Napisati scenarij*. Ljubljana: Revija Ekran, 1987.
4 Sobchack, V., T., *An Introduction to Film*. Longman, 1987



GREVA

iskanje doma in družine samo še enà izmed sprevrznosti in obsesij? No ja. *Filmi blanche* ponujajo drugačno resničnost, jasen in nedvoumen odgovor na to vprašanje.

Sam Mendes v filmu *Greva* resda odpira vprašanja morale in ustroja zahodne družbe, a tokrat postavlja svoja vprašanja mnogo bolj analitično, skorajda empirično in jasno strukturirano, predvsem pa na njih odgovarja bolj eksplicitno; kakor da mu šok-terapija *Lepote po ameriško* (*American Beauty*, 1999) ne bi bila dovolj. Zakaj je potrebno oditi v Kanado, kjer so stvari na videz tako idilične? Zato, da se zavemo, da tako idilični svet v resnici odpira še strašnejša brezna. Brezna, ki ne nudijo osvoboditve in so morda še globlja, a spretno zakrita kakor lovska past, globeli, ki čakajo, da nas ujamejo v svoje kolesje. Toda odgovor, ki ga poda Mendes, je onkraj inštitucije »normalnega«. Je onkraj Zakona, zakonske zveze in Postave ... »Se boš poročila z mano? Nikoli!« je Veronin odgovor, toda njuna zaobljuba na trampolinu je zaveza nečemu višjemu, pomembnejšemu. Je zaobljuba, ki temelji na njuni prihodnosti, na medsebojnem spoštovanju, in vrednote, ki jih predstavlja junaka skozi tako briljantni dialog, so prav tiste, ki jih lahko najdemo v slehernem izmed tovrstnih filmov.

In katero lepilo združuje junake in njihove zgodbe v *filmih blanche*? Najprej je to seveda odsotnost družine. Hallströmov Quoyle se vrača v rojstni kraj, da bi poiskal dom. Prat se vrača na svoj planet, Forrest Gump dobi otroka in za nekaj časa tudi Jenny. Mario Ruoppolo dobi poezijo (in družino), podobno bo tudi Amélie iskala srečo v drobnih detajlih, ki jo pripeljejo do

ljubezni, in tisto, kar Mendes imenuje *lepilo družine*, prinese srečo tudi Veroni in Burtu v *Greva*. Še posebej v slednjem se pod drobnogledom znajdejo nekateri ključni simptomi, ki gradijo našo družbo. Ne gre samo za hiper-new-age pedocentristični-child-defined-model ali za odvečno breme, ki ga otroci predstavljajo nekoč ugledni manekenki, ki je imela joške-da-te-kap-zdaj-pa-jih-poraščene-lahko-stlačí-v-nogavice, niti za igríc-in-mask polno Veronino sestro, gre za celostno zasnovano – za *flymovie*, ki skorajda notorično gradi na stereotipih posameznih zveznih držav. Od tu naprej pa je omejitev le še nebo.

Kar je še posebej ključno za razumevanje pojava, je to, da pri *filmu blanche* ne gre za romantične komedije, ki nas spravljajo v dobro voljo⁵. *Filmi blanche* niso *Čedno dekline* (*Pretty Woman*, 1990, Garry Marshall), *Duh* (*Ghost*, 1990, Jerry Zucker) ali *Zajtrk pri Tiffanyju* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961, Blake Edwards), ki so vsi samo poslušni in zvesti vojaki določenega sistema, od teh filmov jih loči nekaj bistvenih razlik. Kljub temu, da imajo bolj ali manj vsi kot osrednje gibalo postavljeno *ljubezen*, gre v primeru romantičnih komedij v resnici za *zaljubljenost*. Težava z njo je toliko večja, ker je ravno toliko fiktivna kot *ljubezen* Tristana in Izolde (popila sta čarobni napoj, da sta se lahko ljubila). Romantične komedije, ki jih pogosto popredalčkamo kot *feel-good-movie*, so bolj ali manj brez socialnega podtona,

5 Odlično je žanr romantičnih komedij povzela in v naša življenja umestila Paola Maraone v svojem delu *Kinoterapija: 99 filmov, ki vzbujajo dobro voljo* (Maraone, P., Cineterapia. 99 film che fanno bene al cuore, Sperling & Kupfer, 2008).

brez kritičnega stališča do družbe zaljubljenec⁶, predvsem pa se ne ukvarjajo eksplicitno z vrednotami; za *filme blanche* pa se zdi, da so prav vrednostni sistemi ter z njimi povezano vprašanje reprezentacije resničnosti ključnega pomena. Romantične komedije nam pokažejo pot skozi *tehnike* identifikacije. Pot, ki naj bi nas osvobodila, toda v resnici nas potiskajo še globlje v iluzijo matrike, v mesoreznicu Alana Parkerja (*Zid* [The Wall, 1982]). Cilj, ki ga ima junak romantične komedije pred seboj, je tisto, kar nas dela nesrečne v vsakdanjih odnosih, še posebej če izvedemo transfer na naše življenje. V tem primeru je namreč osrednji junakov cilj nekaj *pridobiti* – in kaj drugega je takšna ljubezen kot oblika materialnega – pa četudi v filmih, kot sta *Štiri poroke in pogreb* (Four Weddings and a Funeral, 1994, Mike Newell) ali *Pravzaprav ljubezen* (Love Actually, 2003, Richard Curtis)? Povsem drugače je seveda s *filmom blanche*. V teh filmih ljubezen resda igra osrednjo vlogo, a obenem gre za mnogo globlja vprašanja tiste *prave* ljubezni, ki posega na področje onkraj zaljubljenega mysticizma. Vprašanja, s katerimi se soočajo junaki, niso vprašanja zaljubljenosti, posesivnosti in posedovanja, ljubosumja ali psihološke simbioze, temveč so vprašanja pomena ljubezni kot ključne vrednote v življenju posameznika. Ljubezni, ki presega vse zemeljsko in se dotika sveta onkraj družbenega razumevanja pojava.

In če se dotaknemo junakovega soočanja s svetom: v romantičnih komedijah se njegove težave pogosto rešijo kot posledica *njegovega delovanja* (ki so jih – bodimo pošteni – tudi sprožila). Junak je aktiven. Ko ga polomi, se opraviči. Ko stvar radikalno zaj**e, se opraviči dvakrat bolj – *Et voila!* Stvari so urejene. Težava je seveda v vedenjskem vzorcu, ki ga pri takih filmih ponotranjimo, posledično je torej happy-end in z njim povezana princeska ali princ na belem konju nekaj, kar pričakujemo, da nas bo doletelo tudi v vsakdanjem življenju. Povsem drugače je v *filmu blanche*, kjer se junakove težave rešijo *same od sebe*, morda ob pomoči višje sile; junak ni aktivno vpleten v njihovo reševanje, namesto tega se prepušča, da svet odloča namesto njega. Njegovo delovanje pomeni prepuščanje v smislu, da ne vrednoti in ne kritizira, temveč *sprejme* tisto, kar se z njim dogaja. V resnici torej junak težave in prepreke reši s svojo predanostjo dobremu, življenju, vdanosti temu, kar mu življenje prinese. Vse, kar je žalostno, predvsem pa trpljenje, se junaka resda dotakne, toda pogosto se svoje nesreče ne zaveda in šele skozi razvoj dogodkov lahko spoznamo, od kot izvira njegova antiteza fatalizmu, njegova *vdanost v življenje*. Če sprva še trpimo skupaj z njim, nas njegov pogled na svet kmalu vse bolj prevzema, vse bolj spoznavamo, da ni junak tisti neprilagojeni, temveč je družba neprilagojena na novo resničnost. **NE GRE SAMO ZA TO, DA KINODVORANO ZAPUSTIMO – ČE LE DOPUSTIMO, DA SPREJMEMO GUMPOVO ZAOSTALOST KOT VREDNOTO – POMIRJENI, PA ČEPRAV RAHLO OTOŽNI, GRE ZA TO, DA TI FILMI NISO INSTANT ZABAVA; FILMI BLANCHE PONUJAJO SVETLO POT V ŽIVLJENJU, POKAŽEJO, DA JE ŠE UPANJE ZA SLEHERNEGA IZMED NAS, vpetega v sistem Baudrillardovega četrtega reda simulacije, da obstaja**

6 Eno redkih izjem v tej kategoriji morebiti predstavlja film *Ljubezen je slepa* (Shallow Hal, 2001, Bobby in Peter Farrelly), saj so razen novega vrednostnega sistema, ki ga podaja, vsi ostali elementi *filma blanche* izpuščeni.

svet onkraj matrike, onkraj medijsko ustvarjene resničnosti, onkraj dejanskosti, ki temelji na fiktivni menjalni vrednosti dobrin. *Filmi blanche* so odkrit spopad s sistemom, upor proti družbi, ki želi zlomiti drugačno razumevanje resničnosti, družbi, ki zavrača vrednote – in ne pozabite, da ni ničesar katoliškega v teh vrednotah – čeprav so v svoji osnovi globoko religiozne. Toda v čem se konec koncev nedeljska maša razlikuje od kino predstave? Ali nogometne tekme, če smo nekoliko ažurni?



LEPOTA PO AMERIŠKO



MOJA AFRIKA



USODNA PRIVLAČNOST



ČEDNO DEKLE