

Ben Wheatley

Kako je Ben Wheatley zacelił zlom Britanije

Dušan Rebolj

Britanski novinar Nick Davies, eden vodilnih poročevalcev o neetičnem početju časopisa *News of the World*, je v drugi polovici 90. let raziskal, kako se kaže in kakšne značilnosti ima sodobna britanska revščina. Na podlagi svojih mikro in makro izsledkov je napisal pretresljivo knjigo *Temno srce*.¹ Ni zaslediti, da bi to poročilo neposredno navdihnilo katerega od ustvarjalcev filmov, o katerih bomo govorili v nadaljevanju, vendar je ustrezna iztočnica za naš razmislek. Videli bomo, da Daviesovo pisanje formalno in vsebinsko sovпада z nekaterimi najbolj (pri) znanimi primeri novejšega britanskega žanrskega filma. In da leži prav na prelomnici med njimi ter filmskimi deli Bena Wheatleyja, ki se jim bomo posvetili v drugi polovici tega eseja.

Neodkrita dežela

Davies je povzel ugotovitve, do katerih je tisti čas – ob koncu torijske vladavine, preden je Blair na oblast pripeljal laburiste – po različnih poteh prišlo precej strokovnjakov. Bistven podatek, s katerim je bilo mogoče razložiti vse naslednje, je bil, da je realna obogatitev Britancev med koncem 70. let ter časom, ko je Davies pisal knjigo, popolnoma obšla približno četrto prebivalstva. Zato da je v tem obdobju vsakdo, ki je spadal v to četrtno, živel vsaj brez nekaterih osnovnih življenjskih potrebščin.² Torej brez zadostnega števila toplih obrokov na dan, brez toplih oblačil, brez rednega dostopa do električnega toka in plina za kuhanje in ogrevanje, v prostorih, ki so bili zaradi majhnosti in vlage neustrezni za bivanje. Da so bili mnogi, predvsem starejši, obsojeni na popolno socialno in s tem čustveno izolacijo. Da so bili otroci te četrtnine brez ustreznega varstva, nadzora in šolanja ter da so bili v šolah nadpovprečno izpostavljeni ustrahovanju in nasilju ali pa so bili nadpovprečno pogosto njuni storilci. Predvsem pa se je Davies v knjigi posvetil tistemu, pred čimer nas svarijo nekateri sociologi, kadar govorijo o »kulturi revščine«.³

Davies ne ubere tiste teoretske poti, ki izvorno krivdo za revščino pripisuje privzgoje-

nim navadam revežev. Premislek o tej temi začne pri makroekonomskih dejavnikih, ki so povzročili, da je sredi družbe obilja živel štirinajst milijonov revnih Britancev. Toda v opisih primerov, ki jih je srečeval med raziskovanjem in v katerih se skriva pripovedni »žmoht« knjige, vedno znova trči ob pglavilni srhljivi vidik revščine. Da revščina – ne glede na zmotne sklepe, do katerih lahko privede ta ugotovitev – *determinira*. Onkraj tega, da večja pojavnost alkoholizma, narkomanije, nasilja v družinah, drobnega kriminala in tako naprej, vzgaja obupance.

Ta obup Davies opisuje kot vzpostavitev neke specifične »logike« v življenju odraslih, še bolj pa otrok, ki jih revščina najmočneje zaznamuje. Tisti, ki se začnejo pri trinajstih ali štirinajstih ukvarjati s prostitucijo ali so pri enajstih že tako večši tatovi, da jih za svoje podvige zlorablajo odrasli kriminalci, tega sami pri sebi ne dojemajo kot tragičen zadnji izhod ali kot nekaj moralno spornega. Zanje je na svetu pač tako. Naj so te odločitve z zornega kota njihovih prijaznjenih staršev ali zagrenjenih socialnih delavcev še tako zmotne, sami v njih vidijo edino možno pot do obilja, ki ga iz družbene okolice, zlasti iz medijev, zaznavajo na vsakem koraku.⁴ Ekonomska usmeritev, nad katero se še zdaj navdušujejo zapozneli thatcherjanci, je v svoji matični deželi zacementirala v brezup širok sloj ljudi. Med njimi so se mnogi od družbe odtujili in se ji – podobno kakor snovalci te usmeritve, a z mnogo manj moči – ne čutijo zavezane.⁵

4 Davies daje posrečeno primerjavo. V času padca berlinskega zidu je najrevnejša petina Britancev zaslužila toliko kot najrevnejša petina Madžarov. Ne le da je bila kupna moč pri istem znesku na Madžarskem znatno večja. Najmanj premožne Britance je na vsakem koraku obkrožal tudi neprimerno ostrejši premoženjski kontrast kakor najmanj premožne Madžare. V Britaniji je to seveda rojevalo mnogo hujšo odtujenost, pa tudi mnogo hujšo zamero. Nekaj let kasneje je imela revna in zldogčasena mladež v soseski Hyde Park Close v Leedsu, ki jo Davies obravnava v obsežnem poglavju, že zgoščenega simbolnega sovražnika – »študente«. »Študent« je bil človek primerljive starosti, ki se je naokrog prevažal z dragim kolesom, bil v nekem smislu lepo oblečen, imel denar za zahajanje v pube in klube, predvsem pa ga je čakala neka lepa, za prebivalce Hyde Park Closa tako rekoč mitska *prihodnost*. Imel je vse, od česar so se po pravici počutili nepopravljivo odsekane. Zato ga je bilo pač sprejemljivo okraati ali preteptati.

5 V Sloveniji je v zadnjih letih izšel priznan roman s sorodno tematiko. Namig: ne govori o hipsterjih, ki svojim staršem nočejo

Temu sloju pravi Davies »neodkrita dežela«. Po njegovem naj bi šlo za socialno območje, ki je v javnih razpravah nevidno. Ne le zaradi ciničnih političnih manipulacij, ampak ker razen v mejnih primerih, kot sta denimo ponudba in odjem prostitucije, ne dosega zaznave ostalega prebivalstva. Do prepleta pa v veliki meri ne pride, ker je to območje opredeljeno tudi ozemeljsko. Leži v več tisoč »zdelanih socialnih stanovanjskih naseljih, ki skupaj tvorijo osrčje te neodkrita dežele revnih«.

Zlomljena Britanija

V desetletju po izidu Daviesove knjige so se mnogi britanski konservativci preopredelili. Revščine niso več zanikali, temveč so jo prevedli v nov besednjak. Prevezli so prav teorijo o kulturi revščine kot perpetuum mobile; kot pojava, ki se kakor v vakuumu obnavlja sam od sebe, s prenašanjem vzorcev s staršev na otroke. Ne pa kot pojava, ki ga je mogoče presekat z drugačno razdelitvijo dohodka, saj je prav ta njegov glavni vzrok. Tako so lahko pojem revščine nadomestili z mnogo manj mučnim in bolj dramatičnim pojmom: z družbenim in moralnim zlomom. Britanija je bila nenadoma »zlomljena«.⁶

In prav motiv zlomljenosti dežele je bil med najvidnejšimi v prepovedu britanskega žanrskega filma v zadnjih desetih, petnajstih letih. Po zgledu zlate dobe ameriškega avtorskega horrorja v 70. letih – legendarnih zgodnjih del Georgea Romera, Wesa Cravena in Tobeja Hooperja – ter njegove reakcionarne preslikave, urbanih filmov maščevanja – od filmov o Umazanem Harryju in Paulu Kerseyju⁷ do *Taksista* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese) – so avtorji britanskih grozljivk in kriminalk v svojih pripovedih izkoriščali nek specifičen strah. Strah srednjega razreda, da ga bodo pogoltnili razraščajoči se žepki revščine in degeneracije.

Ta srednji razred je imel zaradi zaverovanosti v poročanje konservativnega rumenega tiska napačne predstave o značaju problema, zaradi lastne ekonomske umeščenosti

plačevati pokojnin, ker se čutijo izigrane zaradi premajhne donosnosti humanističnih ved.

6 Med takšnimi sočutnimi konservativci je nekaj časa prednjačil zdajšnji britanski minister za delo lain Duncan Smith. Glej članek: Gentleman, Amelia: Is Britain Broken?, *The Guardian*, 31. 3. 2010 <<http://goo.gl/WDFx9>>.

7 Prva sta bila *Škorpiljon ubija* (Dirty Harry, 1971, Don Siegel) ter *Paul Kersey ne oprošča* (Death Wish, 1974, Michael Winner).

1 Davies, Nick: *Dark Heart: The Shocking Truth About Hidden Britain*. Chatton & Windus, London, 1997.

2 Organizacija Oxfam poroča, da živi danes pod uradno mejo revščine petina Britancev <<http://goo.gl/pQXSGG>>.

3 Poučen članek z naslovom Teorije revščine je 22. 2. 2013 v *Mladini* objavil Srečo Dragoš <<http://goo.gl/f5Ltlx>>.



Harry Brown

pa ni bil sposoben videti njegovega pravega izvora. Kadar je pomislil na revščino, ni pomislil na njene sistemske vzroke, temveč na njene najskrajnejše, najbolj zločinske in v izkrivljenem poročanju rumenih medijev preveč poudarjene simptome. Predvsem na brezimnega, duhu podobnega mladoletnega napadalca, odetega v trenirko s kapuco, ki se ga bo lotil z nožem, zadrogiran in zato, da se bo z njegovim premoženjem lahko še naprej drogiral. Kot prisposoba je ta napadalec, denimo v filmu *Heartless* (2009, Philip Ridley), izjemno pomenljiv, saj je tako rekoč brez obraza. Je lik brez vsebine in zgodovine, čigar edini lastnosti sta srhljivost ter implicitna hudobija. Zato se je nanj edino smiselno odzvati obrambno.

Do takšnega sklepa pride naslovni protagonist filma maščevanja *Harry Brown* (2009, Daniel Barber). Harry, nekdanji kraljevi marinec, živi v socialno problematičnem blokovskem naselju. Tolpa mladoletnih huliganov, ki ustrahuje vso sosesko, mu nekega dne do smrti zabode najboljšega prijatelja. Harry, v katerem se prebudi klena vojaška odločnost, zločinsko drhal postopoma pobije. Pripoved se dosledno ujema z opisanim kulturnim videnjem revščine. Tolpo vodi najmlajši potomec zločinske rodbine, ki po soseski pušča že vsaj dve generaciji. Pomemben je kontrast med Harryjem ter rodbino in njenimi pomagači. Harry je »spodoben« revež. Živi prav v tisti socialni bedi in osamljenosti, o katerih smo govorili na začetku. Njegovi sovražniki pa imajo sicer enako socialno poreklo, a so preprosto *zleht* in to prenašajo na otroke.⁸ Elementarna ugotovitev, da

8 Film izrecno očrta podobno delitev neke druge družbene skupine. Harry pravi, da je položaj povsem drugačen od tistega na Severnem Irskem, kjer je služil. Njegovi republikanski nasprotniki – ni jasno, ali misli republikance na splošno ali samo pripadnike Ire – so »vsaj v nekaj verjeli«. Izpostavlja torej spodobnost nekaterih irskih katolikov. O njih so angleški in irski protestanti sicer menili, da se plodijo kot zajci in živijo kot prašiči; nekaj podobnega, kot si konservativni britanski srednji sloj še zdaj misli o svojih revnih

revščina nujno pomeni višjo kriminaliteto, v svetu *Harryja Browna* ne obstaja. Obstaja le ugotovitev o temeljni moralni sprijenosti ljudi, ki so kot po čudežu neobčutljivi na tujo bolečino. Srednji oziroma višji srednji sloj, ki je film proizvedel, vidi v revnih kriminalcih sovražnika, ki ga je treba izbrisati. A da se mu ne bi zdelo, da si je sam okrnil čut za človečnost, mora biti človek, ki kriminalce neusmiljeno kaznuje, prav tako revež.

Podobno strategijo so ubrali ustvarjalci grozljivke oziroma filma preživetja *Jezero groze* (Eden Lake, 2008, James Watkins). Psihopskih mulcev, ki iz same objestnosti zatežijo mlademu paru izletnikov, ni smel ugonobiti belopolti Anglosas, ki verjetno dela v kakšni londonski finančni ustanovi. Maščevanje, kolikor ga v filmu sploh je, mora uprizoriti njegovo dekle – mila, dobrosrčna, plavalasa vzgojiteljica v vrtcu. Toda pripoved se v najplemenitejšem eksploatacijskem duhu kljub trudu vzgojiteljice ne konča z zmago ali rešitvijo buržujev. Zadnji kader je srhljiv namig, da so »ti ljudje« med nami, da nam zavidajo materialne dobrine in da se jim niti malo ne smilimo. Sovražnika zopet ne pogojujejo širši družbeni procesi, temveč nekakšna izvorna naravna podivjanost in rodbinsko izročilo.

Alex Chandon, režiser zabavne in krvave burke *Izrojeno* (Inbred, 2011), v kateri pridejo rodbinska izročila sesutih koticov Velike Britanije še bolj v ospredje, sicer zanika, da bi novi val britanski žanrskih ustvarjalcev namenoma obravnaval socialno stanje države: »Mislim, da smo tisti, ki snemamo filme o 'polomljeni Britaniji' oziroma 'zapuščeni Britaniji' [...], nova generacija filmarjev, ki morda sploh ne komentira Anglije, ampak zgolj snema filme, kakršne že toliko let snemajo v Ameriki. In v njih kaže podzemno, temno plat življenja.«⁹ A tudi če je sklicevanje na zlomljeno, polomljeno, zapuščeno ali kako drugače uničeno Britanijo le žanrski prijem, le manipulativno poigravanje z javno historijo, so ti filmi zaznamovani s svojevrstno kozmologijo. Vse omenjene pripovedi se godijo v razklanih svetovih, vzdolž ločnih socialnosti in asocialnosti, spodobnosti in sprijenosti, urbanega in neurbanega, nas in njih. V svetovih, kjer je treba krepostno občestvo reševati pred degeneriranim zve-

sodržavljanih. In še – na Severnem Irskem so bili katoliki v zadevnem času glede na protestante ekonomsko izrazito prikrajšani.

9 Intervju je iz Sobotne priloge *Dela* in je dostopen na spletnem naslovu: <<http://goo.gl/nvDX4x>>.

rinstvom. Kjer zlo ni zgodovinska kontingenca oziroma proizvod organskega procesa, temveč preprosto je, postavljeno nasproti protagonistovi leči, skozi katero gledalci zremo v pripoved.

Od te usmeritve je odstopil irski režiser Ciaran Foy, in sicer s psihološko grozljivko *Citadel* (2012). Ko je bil star osemnajst let, ga je s kladivom pretepla tolpa štirinajstletnikov (pričujoči tematiki primerno so jim obraze skrivale kapuce).¹⁰ Bojazen, ki jo je izzval dogodek, se je sčasoma sprevrgla v agorafobijo, zaradi katere si dolgo ni upal iz hiše. Prvo različico scenarija je napisal med tem, ko ga je svetovalka na fakulteti učila tehnik premagovanja strahu. Tako je film, drugače od doslej opisanih, le delno upodobitev spopada z grozečim zlom – čeprav sta zlo in groznja nedvomno navzoča. Vsaj toliko ali pa še bolj gre za upodobitev spopada z lastnim strahom, z zaznavo groznje. Protagonist Tommy sicer premaga zle stvore v kapucah. A v nasprotju s Harryjem Brownom jih premaga šele po tem, ko spremeni lečo, skozi katero zre vanje.¹¹

Ne le to. Zadevni stvori niso bitja s človeškimi značajmi kakor negativci v prej opisanih filmih. So himere, nečloveške nakaze iz nočnih mor, na katerih so kapuce videti deplisirano. Zasnovane so kot skupek elementov, ki jih je iz različnih kotov napaberkovala duševnost s pregnjavico. So prisposoba za konstrukt, ki se razblini, ko premagamo silo, ki nas peha v njegovo konstrukcijo. *Citadel* je torej film, ki privzema oboje: da je s pripovednim svetom – z osrčjem »neodkrite dežele«, z zdelanimi socialnimi stanovanjskimi naselji – vsekakor marsikaj narobe; a da zlo tega sveta soustvarjamo, najprej kar s svojim pogledom.

To stališče seveda še ne vodi k premostitvi vrzeli med »nami« in »njimi«. Psihološke pomiritve z nekom, ki ti morda želi húdo, ni. Toda Foy »zlomljeno Britanijo«¹² pokrpa s tezo, da je soustvarjena; da ima njen zlom, če mu res lahko tako rečemo, rodovnik. Stvori v njegovem filmu so sad nasilne zaploditve.

10 Intervju o tem si lahko preberete na spletnem portalu *Latino-Review*: <<http://goo.gl/eJLE3S>>.

11 O vlogi strahu pri spoprijemanju z zlom razmišlja tudi Ridley v *Heartless*, a ga razmislek ne pripelje daleč, saj to zlo dojema povsem diabolčno.

12 *Citadel* je sicer irsko-škotska koprodukcija. Njegova glavna financerka je bila Irška filmska komisija, posnet je bil v Glasgowu, kraj dogajanja pa, verjetno namenoma, ni povsem jasno določen.



Down Terrace

In krivec za to zaploditev se jih zdaj na vso moč otepa.

Zgostitev sveta, utemeljena s sokrivdo, je tisto, kar Foyevo pripoved povezuje s filmskimi pripovedmi Bena Wheatleyja in njegove žene Amy Jump. Tudi Wheatley snema filme o zlem svetu. Toda ne z zornega kota moralnih protagonistov, ki skušajo to zlo premagati. Njegovi filmi govorijo o zagršiteljih, vpetih v zgodovinsko, atavistično ponavljanje. Drži, da se zlo tudi tukaj prenaša iz roda v rod. Toda akterji tega procesa niso le reveži. Wheatleyjeve upodobitve združujejo like v izročilu, ki je pravzaprav ljudsko, narodno. Med ogledom njegovih štirih dolgometažnih filmov nas večkrat prinese vtis, da so zamišljeni kot posamezne izvedbe nekakšne izvorne drame, zasidrane v krvavi prsti britanskega otoka.

Ponavljjanje

Wheatley je nekaj let režiral humoristične serije za tretji BBC-jev in druge angleške televizijske programe,¹³ njegov prvi celovečerec **Down Terrace** (2009) pa je pripovedno, kadrovsko in produkcijsko najbolj vezan na serijo skečev *The Amazing Wizards*.¹⁴ Te je snemal z Robinom Hillom, montažerjem večine

13 Med drugim je režiral peto in šesto sezono situacijske komične serije Grahama Duffa *Ideal* (2005–2011) ter edino sezono serije s skeči *The Wrong Door* (2008), ki jo je sam tudi pisal. Več vlog v svojih celovečercih je zaupal nastopajočim iz teh dveh serij. Po lastnih besedah se pri rabi kamere rad zgleduje po političnih satiri *The Thick of It* (2007–2012) Armanda Ianucciya, neprimerno boljši predhodnici Ianucciyeve *Podpredsednice* (*Veep*, 2012–).

14 Nekatero skeče si je mogoče ogledati na portalih Vimeo <<http://goo.gl/YiQRLX>> in BBC <<http://goo.gl/XCm0hA>>.

svojih televizijskih in filmskih del, in sicer pri Hillu doma, z njegovimi starši v stranskih vlogah. Omenjeno ponavljanje je prvič zaslediti prav v teh skečih. V njih igrata Wheatley in Hill slaboumni različici samih sebe. V vsakem skeču napovesta izvedbo kakšnega neverjetnega Wheatleyjevega podviga, ta pa se nato konča s katastrofalno poškodbo samega Hilla ali pa tudi njegove mame.

Film *Down Terrace* je utemeljen na nizu ponovitev, zaznavnih še preden se pripoved v hiši, kjer sta scenarista Wheatley in Hill snemala *The Amazing Wizards*. Tudi v njem nastopata Hill in njegov oče Robert. Igrata dvaintridesetletnega Karla ter njegovega očeta Billa, ki je poglavar gangsterske družine. Sinovsko-očetovski odnos glavnih igralcev je torej ponovljen v pripovedi, njun resnični dom je tudi dom njunih likov, ime ulice vrstnih hiš v Brightonu, kjer ta dom stoji, pa je postalo naslov filma.

Poleg naslova, ki zadeva tipičen britanski pojav – družinsko vrstno hišo, kakršne je močna socialna država gradila v 50. oziroma 60. letih – nas na narodno poreklo pripovedi nenehno spominja ljudska glasba, bodisi kot narativno sredstvo v offu bodisi izvedena v kadru (Bill bližnje nenehno nadleguje z brenkanjem na kitaro in s prepevanjem tradicionalnih skladb). Posebno pomenljivi sta prva kitica in polovica refrena ljudske pesmi *Babes in the Wood* v izvedbi vokalne zasedbe *The Copper Family*.¹⁵ Ta uglasbitev stare angleške zgodbe o bratcu in sestrici, sirotah, ki se izgubita v gozdu in umreta od lakote, nas uvede v film, prikrito pokomentira njegovo vsebino ter tako ustvari nastavek za še eno ponovitev.

15 Prislunete ji lahko na portalu Youtube: <<http://goo.gl/5HCqQV>>.

Življenje družine, katere članica je poleg Karla in Billa še mama Maggie (te za spremembo ne igra Robinova in Robertova prava mati in žena, temveč igralka Julia Deakin), je upodobljeno kot niz pogovorov – zlasti o tem, katerega morebitnega špiclja bi bilo še pametno spraviti s poti – razmejenih z epizodami skupnega drogiranja. Družina pokadi precej trave, še bolj ritualno pa je uživanje neimenovanega mamila v obliki tablet, ki se raztapljajo v vodi.¹⁶ Tako si družinska celica blaži bolečine, ki jih povzročata vse hujša sumničavost in notranji razkol. Pripoved se seveda izteče precej krvavo, za kar delno poskrbi Karlovo noseče dekle Valda, ki jo igra Kerry Peacock. Kerry s svojim nastopom ponavlja vlogo iz kratkega filma **Rob Loves Kerry** (2006) – sploh prve Wheatleyjeve režijske stvaritve, katere pripovedna nadgradnja je *Down Terrace*. Slednji je v bistvu film o odrasčanju; o tem, kako siroti zavrneta tihotni pogin v gozdu in se raje upreta neskončnim ponovitvam družinske patologije. A cikel se sklone, saj ni dejanje upora nič manj patološko. V Wheatleyjevem delu se ponavlja tudi sam motiv družinske patologije, saj se prvi trije njegovi filmi začnejo v družinskih hišah, kjer so odnosi dodobra razrahljani – dva celo s kriki in tarnanjem.

Eden glavnih veznih členov Wheatleyjevih filmov, eden glavnih večkrat ponovljenih elementov, je udeležba igralca Michaela Smileyja. V *Down Terrace* igra plačanega morilca Pringla, v **Spisku za odstrel** (*Kill List*, 2011) plačanega morilca Gala, v **Polje v Angliji** (*A Field in England*, 2013) pa coprnika O'Neila, ki je sicer le morilec, a se na vse kriplje trudi, da bi mu kdo kaj plačal. Nastopil ni le v **Turistih** (*Sightseers*, 2012), Wheatleyjevem filmu, ki od ostalih odstopa tudi po tem, da sta ga napisala glavna igralca Alice Lowe in Steve Oram.

Wheatley je v intervjuju, priloženem izdaji filma *Polje v Angliji* na blu-rayu,¹⁷ razložil, da bi lahko o likih, ki jih v njegovih stvaritvah igra Michael Smiley, razmišljali kot o enem samem liku, ki potuje skozi čas. In četudi poudarja, da tovrstne povezave večinoma proizvaja v vzvratnih razmislekih – da torej niso načrtovane in namerne – se strinja z

16 Wheatley in Hill v komentarju na DVD-ju razložita, da mamilo ni točneje opredeljeno, ker bi kokain ali heroin s svojimi močnimi konotacijami pripoved preveč obtežila.

17 Gre za prvi britanski film, ki je bil hkrati objavljen na vseh platformah, od kina do nosilcev za domače razvedrilo ter spletne distribucije.



Polje v Angliji

vsakim izpraševalcem, ki v njegovih delih zazna enotnost. Smileyjevo pojavljanje v *Down Terrace*, *Spisku za odstrel* in *Polje v Angliji* ter podobnost likov, ki jih igra, sta tako ključ do krovnega motiva Wheatleyjevega dela. Do motiva zla, ki se skozi preteklost ter z različicami oziroma s ponovitvami nasilja, ki to preteklost krojijo, razrašča v marsikateri kotiček sedanjosti. Vidik ponavljanja v Wheatleyjevih filmih smo si do neke mere ogledali. Zdaj bomo pregled nadgradili tako, da bomo pobrskali, kaj se s tem ponavljanjem udejanja.

Atavizem

V seriji *The Wrong Door* si med drugim lahko ogledamo naslednji skeč. V nekem angleškem predmestju se iz gozdička priklatijo praljudje in ob cestišču postavijo avtobusno postajo. Počakajo, da se na njej ustavi prvi avtobus, nato planejo iz zasede in ga ubijejo s kopji. Kot da bi komentiral ta skeč, je Wheatley v zvezi s *Turistoma* povedal, da preteklost in sedanost v njegovih dotedanjih filmih pogosto obstajata v isti točki in da nas od tega, da zagrešimo kaj precej hudega, loči le nekaj korakov. Da so Britanci »precej divji otočani«. ¹⁸ S tem je pritrdil Alice Lowe, ki je svojo in Oramovo scenarijsko stvaritev o morilskem paru na počitnicah opisala takole: »*Bolj divja je [v filmu] pokrajina, močnejši je občutek, da potuješ v preteklost, v čas pred mesti in civilizacijo. Fizično popotovanje je postalo popotovanje filma, od ljube neškodljivosti do srca britanske teme. Preden smo se naučili vseh teh manir in vjudne zadržanosti, smo drug drugega tolkli*

po glavah s kamenjem.«¹⁹

Wheatleyjevi filmi so polni prizorov, v katerih so manire krinke za kaj nečednega ali celo morilskega. V *Turistih* je Chris zgrožen nad malomarnim turistom, ki smeti po muzeju tramvajev. Ko ga po nesreči ali z nalašč, to ni čisto jasno, povozi s prikolico, sicer hlino presunjenost, toda takoj ko ga izvoljenka Tina ne vidi, se razmesarjenemu truplu privoščljivo nasmehne. Kmalu zatem preusmeri pozornost na drugačne prestopke, a z nič manj pogubnim izidom. S palico do smrti potolče pohodnika, ki Tini osorno ukaže, naj s spomeniško zaščitenega zemljišča pobere drek svojega psa. Za smetenje svojih bližnjih se Chris ne zmeni. Tokrat ga razjari pohodnikova buržujska ali celo aristokratska nadutost. Slo, ki ga žene v umore, vedno znova zakrinka v socialne in politične pomisleke. Da nam razsežnost atavizma oziroma ponavljanja zgodovine ne uide, je pohodnikova krvava smrt postavljena v obredni krog stoječih kamnov, prikazana v počasnem posnetku, spremlja pa jo recitacija prvih dveh kitic Blakeove pesmi *Jeruzalem*.²⁰

Tony Way, ki v *Turistih* igra malomarnega turista iz muzeja tramvajev, ima v *Down Terrace* vlogo dobrodušnega družinskega prijatelja Garveyja. Tudi Garvey je tarča manir, za katerimi se skrivajo tone zgodovinske navlake in hudobije. Bill mu v obraz prodaja puhlice o prijateljstvu in ljubezni, a nam iz namigov hitro postane jasno, da mu je bržčas umoril očeta. Poleg tega njegovo

19 Walters, Ben: »Psycho Geography«. V: *Sight & Sound*, november 2012, str. 30–33.

20 Pesem, ki jo v filmu, primerno vsebinski teži, prebere John Hurt, je dostopna na spletnem portalu *Poetry Archive*: <<http://goo.gl/slyY86>>.

težo zahrbtno pokomentira z ugotovitvama, da je »ogabna debela kobilica« ter da je pač »iz tlačanskega materiala. Zdaj poznajo samo še pivo, naslanjače in televizijo. Navadni lenuhi so. To mi gre na bruhanje.« Vsebinska bogatost Billovih opazk že v Wheatleyjevem prvencu povzema marsikaj, kar nam pokaže v kasnejših delih, sploh pa se neposredno navezuje na naš razmislek. Po eni strani je Bill nekdanji hipi, ki si je v 60. letih od psihotropnih snovi obetal razsvetljenje ter nov korak v človeškem razvoju. Še v času pripovedi je razočaran, ker ga je okolica prisilila v kalup navadnega kriminalca. A kljub tej romantični samopodobi uteleša stari razdor med sloji, s katerim je prešita britanska družba. Proletarce v svoji dobi dojema kot neposredne dediče nekdanjega tlačanstva ter jih oveša z najbolj zahojenimi predstavami o ničvrednosti in biološki določenosti. Vse to, z njegovim nagnjenjem do ljudskega pesništva vred, dela iz njega izjemno prepričljiv lik, hkrati pa utelešenje trdno vsajenih, zgodovinsko pogojenih predsodkov, ki silijo na plano ne glede na to, kaj si »divji otočani« mislijo o sebi.

Tudi *Seznam za odstrel* je v nekem oziru zgodba o padcu manir kot figovega lista. Glavni pripovedni lok tvori iniciacija glavnega protagonista Jaya v kult, ki si ga – povsem neodvisno od njegove volje – izbere za odrešenika, za novodobnega kralja Arthurja. Iniciacijski obred je krvav krst, izvrši pa se v obliki pogodbe. Jay in njegov prijatelj Gal, nekdanja britanska vojaka, zdaj plačanca, pod pritiski zadnje gospodarske krize sprejmeta posel od brezimnega Klienta. Privolita, da bosta pobila ljudi z naslovnega »seznama za odstrel«, toda posel se izjemno zaplete in zlasti Jay se začne na razmere odzivati nepredvidljivo in (še bolj) krvooločno. Kam meri Wheatley, namiguje prizor, v katerem Jay skoraj pretepe skupnico dobrohotnih kristjanov, ki skušajo v restavraciji ob spremljavi kitare zapeti nabožni napev *Onward, Christian Soldiers* (odmev *Down Terrace* je toliko jasnejši, ker enega od kristjanov igra Robin Hill). Da lahko Jay prevzame funkcijo, ki mu je namenjena, mora torej dokončati regresijo v absolutno nasilno, predkrščansko in predcivilizacijsko stanje, v neke vrste prvobitno britanskost. To zamisel utrdi Klient, ko svojima plačancema skopo odvrne, da se njegova organizacija ukvarja z »rekonstrukcijo«. Omenjeno britanskost pa še nazorneje oriše dejstvo, da po odpravi vseh načel človečnosti in sočutja ostane nedotaknjena le svetost



Spisek za odstrel

poslovnega dogovora oziroma kupčije.²¹

Polje v Angliji je po Wheatleyjevih besedah svojevrsten prequel *Seznama za odstrel*, lik Klienta iz slednjega filma pa je vzporeden liku nevidnega Gospodarja v prvem. Pod Gospodarjevimi vplivom se na »polju v Angliji« prepletejo poti štirih oseb, ki tja pribežijo iz angleške državljanske vojne, ter še ene, ki se tam znajde iz drugih razlogov. Da gre dejansko za to vojno in za to zgodovinsko

21 **Konec Seznama za odstrel** je osupljivo podoben koncu *Srbskega filma* (Srpski film, 2010, Srđan Spasojević). Toda idejno sta si filma diametralno nasprotna – *Seznam za odstrel* odgovornost nalaga, *Srpski film* pa jo na celi črti ukinja.

obdobje, moramo razbrati iz namigov, podanih v vidnem in slišnem, saj se je Wheatley pri pristopu do ekspozicije zgledoval po filmih, kakršen je *Primer* (2004, Shane Carruth).²² Če preskočimo polena, ki nam jih Wheatley zabriše pod noge z neopredeljenostjo kraja in časa, z mešanjem različnih motenih zornih kotov ter z rabo obskurnih motivov in tehnik upodobitve – zateka se denimo k rabi živih slik po vzoru lesorezov iz upodobljenega časa – razberemo dokaj konvencionalno in, glede na Wheatleyjeva

22 **Idejno ozadje filma Wheatley opiše takole:** »*To je bila točka, ko bi lahko Anglija krenila v katerokoli smer in ko bi se lahko zgodila kakršnakoli zgodovina. Z mojega angleškega zornega kota je bila to ena najpomembnejših točk v zgodovini Zahoda. Za nas je edino primerljivo obdobje industrijska revolucija. Ta dva pola sta za nekaj sto let popolnoma spremenila potek zahodne civilizacije. [...] Vse to [spremembe v času angleške državljanske vojne] se je zgodilo v zelo zgoščenem, kratkem časovnem obdobju. Tem ljudem se je dogajalo vse mogoče. In to je bilo 'polje' – bogat, čaroben svet, kjer bi se lahko izpolnila katera koli možnost.*«

prejšnja dela, nenavadno prikupno pripoved o možeh, ki v surovih razmerah vojne in materialnega pridobitništva iščejo pristen človeški stik in prijateljstvo.

Polje v Angliji, tako trdi Wheatley, za nekaj časa sklepa njegovo premlavanje o Britaniji in njeni zgodovinski uročenosti.²³ Sklepni kadri filma so izjemno nazorni. Izstop iz zakletga polja je kljub veliki dvomnosti insceniran tako, kot da bi nam Wheatley po štirih izjemnih upodobitvah groze kazal možnost odrešitve. Tolažba je skromna, toda do izstopa vendarle pride. Wheatley po tem, ko je podoba zlomljene Britanije ovrgel z nečim še mračnejšim, spodbudno namigne, da se morajo Britanci – in navsezadnje tudi kdorkoli drug – po tolažbo vračati prav na kraj in prav med ljudi, ki jih sicer navdajajo s takšnim nepopisnim strahom.

23 **Njegov naslednji projekt bo ekranizacija romana J. G. Ballarda High Rise (1975).** Če upoštevamo sorodnost pripovedi s Cronenbergovim *Srhom* (Shivers, 1975), je nekako primerno, da bo film produciral Cronenbergov dolgoletni producent Jeremy Thomas.



61. Pula

Pulski filmski festival

Kaštel
12.-18.7.2014.

Arena | Kino Valli
19.-26.7.2014.



partner festivala



FILM POD ZVIJEZDAMA

www.pulafilmfestival.hr