



Rokoborec

Z zamudo slabega leta je domača platna vendarle dosegel lanskoletni beneški lavreat, Rokoborec režiserja Darrena Aronofskega, film, ki si ga je marsikateri kritik drznil oklicati ne le za film leta, temveč kar za film desetletja, celo prvo veliko mojstrovino novega tisočletja.

Čeravno tovrstne absolutistične in kategorične izjave praviloma prej pričajo o lenobi, tudi o zastrtih obzorjih ocenjevalca, velja takoj dodati, da je *Rokoborec* (*The Wrestler*, 2008) dejansko preprosto lep, odličen in nujno potreben film. Lep, kot je lahko lepo telo. Odličen, kot je lahko odlična režija, ki se v celoti podredi bistvenemu atributu ideje filma (in *Rokoborec* je film z idejo). In nujno potreben kot opomin, da povsem klasično, celo izrazito preprosto zasnovan film brez kakršnihkoli snovnih ali slogovnih akrobacij, zato pa s srcem na pravem mestu, lahko še vedno zareže najgloblje.

Rokoborec je tudi presenečenje. Pa ne toliko ali pa sploh ne presenečenje v smislu začetka tistega razvpitega slogana, ki krasí filmske plakate in pravi: »*Bodite priče veličastni vrnitvi Mickeyja Rourkea ...*« Veličastno vrnitev je Mickey Rourke vendar izpeljal že nekaj let poprej, ko je odločilno zaznamoval (žal še vedno relativno spregledani) mojstrovini Tonyja Scotta, to sta *Telesni čuvaj* (*Man on Fire*, 2004) in predvsem *Domino* (2005), približno ob tistem času pa smo ga lahko občudovali tudi v uspešnicah Roberta Rodrigueza *Bilo je nekoč v Mehiki* (*Once Upon a Time in Mexico*, 2003) in *Mesto greha* (*Sin City*, 2005). Za presenečenje je zares odgovoren režiser Darren Aronofsky in glede njega slogan ne laže, ko se sklene z besedami: »... v ganljivem filmu Darrena Aronofskega.«

Aronofsky je namreč posnel že marsikaj, ganljivega filma pa še ne. Celo ravno nasprotno. Medtem ko avtorjev opus številni smatrajo za kultnega, ne manjka tudi oporečnikov, ki v nizkopračunskem prvencu *Pi* (1998) berejo le puhlo in prepotentno vajo v slogu, v velikem preboju *Rekviem za sanje* (Requiem for a Dream, 2000) zgolj senzacionalistično nalepko tipa »ministrstvo za zdravje opozarja«, o *Fontani življenja* (The Fountain, 2006) pa previdno molčijo tudi režiserjevi zavezniki. Da je nato takšna neobetavna, plastična podlaga obrodila *Rokoborca*, niti ni več presenečenje, je že kar čudež, za katerega je brzokone v večji meri kot režiser odgovoren Mickey Rourke, glavni igralec, ki – kot so ugotavljali že številni – vloge upehanega profesionalnega rokoborca ne zasede, ne odigra, ne uprizori, temveč utelesi na način, ki v neločljivo eno zlepi lik in igralca. Ostane fizično telo, težišče filma, kakršnega so znali/znajo upodabljati in v filmsko naracijo osmišljati samo največji: John Casavetes, Claire Denis, Sylvester Stallone.

Zgodba v senci tega telesa je preprosta, kot je tudi edino prav in mogoče. Robin Ramzinsky je v osemdesetih letih pod umetniškim imenom Randy »Zabijač« Robinson blestel kot zvezda ameriške profesionalne rokoborbe. Dvajset let kasneje je reven kot cerkvena miš, izžet kot cunja, predvsem pa nesrečen, osamljen in odtujen od vesoljnega sveta. Nekdanjo slavo unovči z občasnimi vikend nastopi po mizernih lokacijah, kot so osnovnošolske telovadnice, vse dokler ga nekega dne ne podre srčni infarkt in mu zdravnik prepove nadaljnji vstop v ring. Vmes se skuša zblížiti s hčerko, ki jo je pred leti zapustil in s simpatično striptizeto (še ena vrhunska vloga Marise Tomei) v lokalnem baru, kamor redno zahaja.

Bistvena, kot že rečeno, ni zgodba, temveč telo. Splošno znano je dejstvo, da je Mickey Rourke na filmska platna stopil iz boksarskega ringa (in se vanj vračal tudi kasneje), kar pomeni, da nas njegova fizična prisotnost – dramatičen relief s steroidi napihnjenih mišic, prekritih s starikavo, poroženo kožo – ne preseneča. Enako velja za obraz, ekspresionistično topografijo alkoholne odvisnosti, starih brazgotin, divjega mesa in plastičnih operacij. Preseneča način, gracioznost, s katero se nato to telo, skoraj nenehno v navideznem počasnem posnetku, premika skozi prostor, do zadnjega kotička napolnjuje vsak kader, se narahlo ves čas dotika, otipava, preverja, če vsi kosi še vedno držijo skupaj. Na tej točki nastopi ključna komponenta Rourkevega ge-

nija. Iz tega surovega materiala, iz grmade nabreklega tkiva, ki naj bi po vseh pravilih zbuvalo predvsem ali samo strahospoštovanje (lahko tudi gnus), Rourke čudežno potegne prevladujoč občutek krhkosti, nežnosti, miline. Ne tudi šibkosti; telo je vendar močno, kipi, vendar lahko vsak hip pregori. Skrbi nas za to utrujeno telo; trepetamo v strahu, da se bo zdaj zdaj zgrudilo in pomečkalo pod lastno težo, hipnotizira nas, ne s svojo impozantno površino, temveč z nevidno napetostjo; ne s svojim potencialom, temveč s svojo ranljivostjo. Naša skrb tudi ni umišljena: tekom filma bo to telo treskalo po tleh, škripale in pokale bodo kosti, tekla bo kri in pokašljevalo srce.

Oba, Rourke in Aronofsky, se seveda dobro zavedata, na kako enkratni (in rahli) premisi temelji njun film (ki ga je, mimogrede, mikavno gledati tudi kot kakšno narativno *body art* inštalacijo ali pa kot sodobno verzijo pasijona).

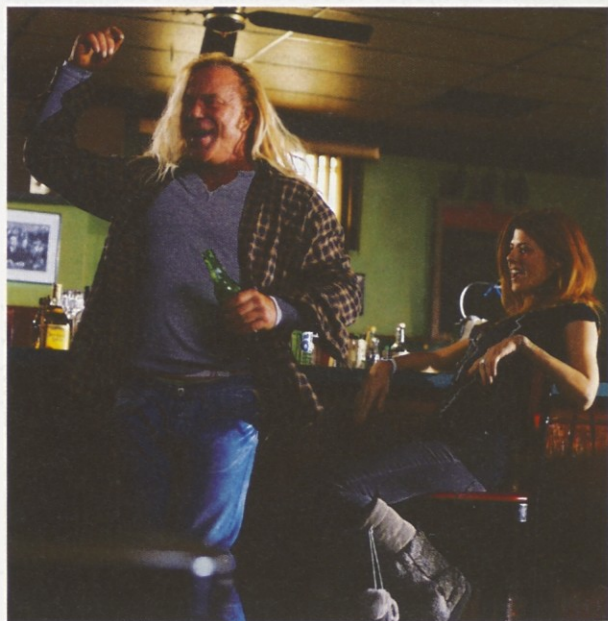
Rourke v skladu s kompleksno telesnostjo gradi tudi svoj karakter nedolžne dobričine. Čeprav Randy »Zabijač« Robinson brez težav v nekaj minutah uniči steklenico piva, potegne črto kokaina in v javnem stranišču nabode navijačico, je predvsem velik, prezgodaj postaran otrok, ki si želi samo, da ga njegovi bližnji ne bi sovražili. Na to, da bi ga imel kdo razen anonimnih oboževalcev rad, revež še pomisliti ne upa.

Sorodno previdno k telesu pristopa Aronofsky; simptomatična za njegov novo odkriti, rahločutni režijski pristop je že podaljšana uvodna sekvenca, v kateri se Randy po končanem večernem nastupu odpravi domov, v naselje prikolic, kjer ugotovi, da mu je lastnik zaklenil vrata in bo moral prespati v avtomobilu. V dobrih petih minutah se pred nami na nevsiljiv način razgrne vsa turobnost neke eksistence: nekdanja zvezda je danes ponižana na nastopanje po šolskih avlah pred peščico lokalnih zgub in mladoletnih otrok, namesto garderobe ji je dodeljena šolska učilnica, za nastop prejme drobiž, premalo celo za plačilo najemnine za umazano prikolico, kakršno v Ameriki okupira najnižji razred, tako imenovani *white trash*; po nastopu se niti stuširati ne more, osamljen si odpre pločevinko piva v mrzlem avtomobilu in pred spanjem v pepelnik pospravi slušni aparat. Vendar poanta tega uvodnega prizora (in režijskega pristopa, ki ga zaznamuje) ni v ekonomičnosti pripovedi, ki operira strogo onkraj kakršne koli deklarativnosti, temveč v načinu, na katerega je posneto telo; ta način tudi dejansko

budi znatno večje zanimanje od nizanja socialnih faktorjev. Aronofsky namreč v celotnem prizoru Mickeyja Rourkea snema tako, kot sta brata Dardenne v *Sinu* (Le fils, 2002) snemala Olivierja Gourmeta. Z gibko kamero, za katero se zdi, kot da je z nevidnimi kremplji zasajena v tilnik junaka, od koder mu diha za vrat. Kamorkoli se ta obrne, se kamera obrne z njim in preprečuje, da bi uzrli obraz. S telesom se tako seznanjamo postopoma, po koščkih, obraz je na vrsti čisto zadnji. Telo se v film dobesedno priplazi, za kar porabi nekaj minut; kot bi bilo tako veliko, tako pomembno, tako impozantno, da ga ni mogoče (ali pa spodobno) že takoj na začetku stlačiti v en kader. Ko se telo udomači pred pogledom, se upočasni in obstane tudi kamera; vse manj mobilna je, dokler v fantastičnem zaključnem prizoru filma dobesedno ne zamrzne ...

Uspešno upodobljena fascinacija nad telesom pa seveda ni vse, kar zaznamuje idejni svet *Rokoborca*; občudovanja vredni so še najmanj trije nagibi, h katerim stremi film.

Najprej je tukaj hecno in osvežujoče navdušenje nad osemdesetimi leti prejšnjega stoletja, v katerih sta mentalno obtičala naš protagonist (nenazadnje je ameriška rokoborba v svoji razviti, spektakelski formi otrok osemdesetih) in lokalna striptizeta, s katero se spoprijatelj. Če se osemdesetih v Ameriki dandanes težko spomnimo brez kančka sarkazma; kot obdobja, ki ga v kulturi markira kičasta estetika, kričava votlost in



iznajdba/izpopolnitev filmskega *blockbusterja*, v politiki pa zadnji popadki hladne vojne ter Reaganovi konzervativni, militantni koncepti vojne zvezd in imperija zla, *Rokoborec* v tem času vidi predvsem izgubljeni paradiz, ko je bilo še dovoljeno imeti se dobro, oziroma ko je bilo dobro počutje edini imperativ popularne kulture. Krasen je dialoški prizor v baru med Randyjem in striptizeto Cassidy, kjer ugotovita, da se oba navdušujeta nad ansambli tipa Guns N' Roses, Mötley Crüe in Def Leppard, in ki ga skleneta z lucidno analizo devetdesetih: »In potem je morala priti tista pičkica od Cobaina in vse uničiti. Kot da je kaj narobe s tem, če bi se rad imel samo dobro. Povem ti nekaj: sovražim jebena devetdeseta. Jebena devetdeseta so bila v kurcu.«



Kontekst izjave je seveda prežet s pritajeno bridkostjo, saj trenutno razsuti in nesrečni življenji obeh govorcev lepo pričata o tem, kako brezglavo je tiščanje glave v pesek osemdesetih, pa vendar se osemdeseta z nostalgijo vseeno izrišejo kot nedolžen teritorij, ki ga še nista okupirala politična korektnost in cinizem devetdesetih. Nedolžen, kot sta še danes nedolžna hrust in striptizeta. Aronofsky fascinacijo nad osemdesetimi deloma uspešno prevede tudi na raven filmske forme, kar je zlasti očitno v uvodni špici (desetletje evocirajo velike, odebeljene, obrobline, zelene črke, kakršne danes vidimo samo še na kakšnih poceni video eksploatacijah) in glasbeni opremi filma (Guns N' Roses, Scorpions ipd.), sicer pa ostaja, kot že omenjeno, zadržan in fokusiran na počasno telo. Nemara zamujena priložnost, da bi nas razveselil tudi s kakšno podaljšano glasbeno-montažno sekvenco, kakršne so bile zadnji krik mode v osemdesetih?

Nadalje je tu tradicionalni ameriški mit od vseh odpisanega izgubljenca in poraženca, v našem primeru tako psihično kot tudi fizično zlomljenega sanjača, ki se zoperstavi vsem, še tako usodnim in silovitim pre-

prekam, da bi znova zaživel svoje sanje. Ko Randyju iz zdravstvenih razlogov prepovejo nastopanje v ringu, se silak seveda ne ukloni in na igrišču svojih sanj, resda po krajšem razmisleku in nekaj pomislekih, stopi še enkrat, morda poslednjič. *Rokoborec* je v tem smislu poseben, morda celo enkratni, saj Randyjeva izpolnitev istočasno najbrž predstavlja njegovo pogubo, česar se sam dobro zaveda. Še več: potencialna nagrada za njegov cilj, povratek v ring, je povsem iracionalna: za začetek je vprašanje zmage ali poraza povsem irelevantno, saj so dvoboji vnaprej dogovorjeni (in Randyjeva zmaga tako zagotovljena), cena za oboževanje, navidezno ljubezen, ki jo do rokoborca izkazuje anonimna množica navijačev, pa je odpoved možnosti prave ljubezni, pristnejšega stika z odtujeno hčerko in z novo simpatijo, striptizeto. Vendar Randy za izpolnitev svojega poslanstva tvega vse; kot pravi lacanovec ne popusti glede svoje želje. Vztraja tako silovito, da naposled, v že omenjenem sklepnem prizoru, pogled od njega odvrne tudi kamera; takšne skrajnosti pač ni mogoče snemati.



In naposled: to občudovanja vredno vztrajanje ni vse, kar sestavlja etiko *Rokoborca*. Pasijon Mickeyja Rourkeja je tudi elaborat na temo etike dela. Delo, zlasti fizično, za nameček še kot neločljivo vpeto v menjalne mehanizme na relaciji izkoriščanih in izkoriščevalcev, je za ameriški film že od nekdaj hudo neprivlačna tema. Pri »delu« v ameriških filmih običajno opazujemo le represivne organe in lomilce zakonov. Za razliko od teh se *Rokoborec* ne ustraši razgaliti tudi najbolj prvinskega (in prav nič dolgočasnega) segmenta družbene stvarnosti: skupaj z rokoborcem nenehno računamo, koliko stane najemnina in koliko so vredne nedeljske nadure v lokalni delikatesni trgovini; skupaj s striptizeto tehtamo, do katere točke se še spleča, oziroma je prav prodajati/oddajati svoje telo; razmišljamo o neposrednih učinkih in smotru dela; predvsem pa se sprašujemo o možnosti

socialistične utopije, kjer vsakdo v popolni mreži dela po svojih zmožnostih in predvsem željah. *Rokoborec* verjame, da tudi glede tega ne kaže popustiti. Pritrujemo.

Čisto za konec: *Rokoborec* je, kakorkoli ga obračamo, v končnem izkupičku vendarle športna melodrama o vrnitvi odpisanega junaka. Za nameček takšna, ki ima očitne pretenzije povedati nekaj več, izstopiti iz žanrskega okvirja, se predstaviti kot avtorski film. Je zato boljša kot idiom tega terena, *Rocky Balboa* (2006, Sylvester Stallone)? Odgovor je kakopak ne, saj nenazadnje Aronofsky ni posnel niti kadra, ki bi se vsaj približal mojstrstvu Stalloneja, čeravno so Randyjeve brazgotine dostojne Rockyjevim krčnim žilam. Vseeno si film in njegov junak zaslužita iskren aplavz!

