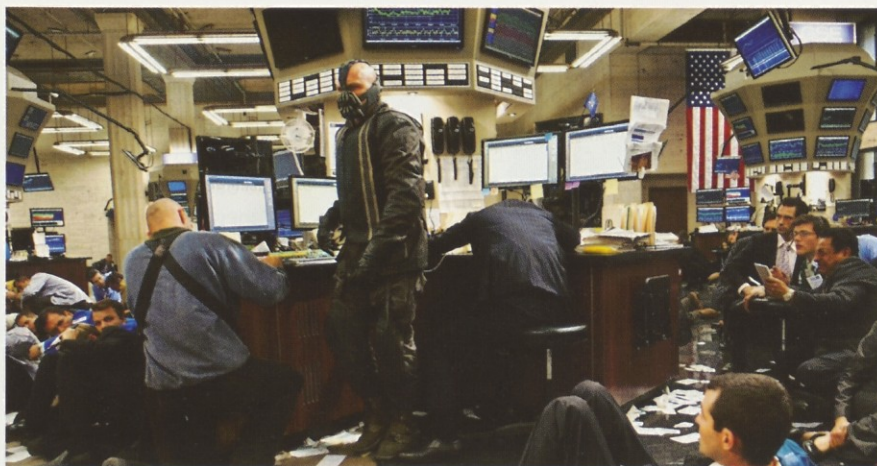


**VZPON VITEZA TEME
IN PROBLEMATIKA
SODOBNEGA HOLIVUDA**

Andraž Jerič

Ko se je leta 2005 Batman po dolgem času spet vrnil v kinematografe, je bilo občinstvo na trnih. Še posebno na trnih so bili njegovi dolgoletni oboževalci, ki verjetno niso bili tako vznemirjeni že od leta 1989, ko je Tim Burton posnel *Batmana*, enega najpomembnejših stripovskih filmov vseh časov. Stripovska tematika je takrat veljala za neresno, otročjo in zato le stežka komercialno zanimivo, kar je še posebej veljalo za *Batmana*, čigar ugled je bil še vedno pod močnim vplivom istoimenske TV-serije iz 60. let. Burton, ki je le leto poprej posnel temačen in nekoliko absurden film *Beetlejuice* (1988), je bil zato še posebej strogo postavljen pred visoka pričakovanja fenov, ki so upali, da bo tudi filmska industrija končno sledila temačnejšemu tonu *Batmana*, kakršen je bil na novo predstavljen v stripih sredi 80. let. S svojo unikatno (zdaj zanj že klišejsko, takrat pa revolucionarno) gotsko neonoir vizijo mu je to seveda več kot uspelo, saj je uspeh filma odmeval tako v obisku kinodvoran kot tudi širše v pop kulturi; *Batmanov* logo je postal vseprisotna kulturna ikona, Burtonova vizija temačnega Gothama pa je bila tako prepričljiva, da se je posledično preselila tudi v stripe. Zato lahko najdemo kar nekaj vzporednic z ravnokar zaključeno Nolanovo franšizo; tudi on je bil postavljen pred podobno težko nalogo kot Burton, saj je bil po katastrofalnih Schumacherjevih eskapadah (o katerih pač ne bomo nikoli govorili) primoran filmsko vizijo *Batmana* na novo premisliti. Njegova temačna reimaginacija in fokusiranje na bolj realistično upodobitev *Batmanovega* sveta sta tako med oboževalci kot med širšo publiko požela odobravanje in pohvale. A kakor je med vizijama in realizacijama obeh režiserjev mnogo podobnosti, najdemo mnogo le-teh tudi med pomanjkljivostmi. Jasno je, da sta bila oba izredno komercialno uspešna. A zakaj je, kljub napakam, temu sploh tako? Vprašanje temeljnega pomena.

O Burtonovi interpretaciji lahko – predvsem zaradi časovne distance – govorimo že povsem faktografsko; jasno je na primer, da ni niti približno razumel izvirnega materiala, tj. ne konkretnega stripovskega kánona ne *Batmanovega* mythosa oz. ideje nasploh. Če zgolj strnemo: *Batman* pravzaprav sploh ni film o *Batmanu*, prav tako ni film o *Jokerju*, še najmanj pa je to film o njunem odnosu, ki je sicer eden najbolj dinamičnih v vsej zgodovini stripa, če ne kar pop kulture nasploh. *Batman* in *Joker* se v *Batmanu* pravzaprav



trepeta zaradi ženske. Z današnjega vidika je nekoliko težko razumeti, zakaj je bil *Batman* tako vsesplošno opevan kot temačen in resen film, ko pa je bil v resnici zgolj nadaljevanje *campy* motivike 60. let, prefiltrirane skozi oči Tima Burtona. Temačen je bil kvečjemu formalistično; fotografija, scenografija in glasba so vsekakor elementi, ki jih Burton dobro razume in je po njih tudi prepoznaven, vendar mu uide ideja, da film ne postane temačen zgolj zaradi svojega videza, ampak zaradi tematike – ideja, ki jo je po vseh teh letih razumel šele Christopher Nolan. Ta se je razumevanja tematike svojega filma lotil previdno, celo spoštljivo; njegova trilogija je ne samo postmodernističen kolaž nekaterih najpomembnejših in najvplivnejših zgodb o *Batmanu*, ampak tudi prežeta z mnogimi referencami na konkretne dogodke v *Batmanovi* zgodovini (a pustimo na tem mestu ob strani piflarske podrobnosti). Tudi z ignoriranjem vseh fantastičnih elementov njegove mitologije (že od začetka je zavračal kakršnekoli namige na raznorazne Pingvine, Mr. Freeze in podobne zlobneže, ki bolj pritičejo Burtonovim magičnim svetovom) je uspešno prenesel *Batmana* v realistično verjetno okolje – in to z odliko. A vendar, ne da bi zveneli preveč kritično, to na koncu le ni dovolj. Kje torej Nolan, podobno kot Burton, vseeno zgreši?

Krivično bi bilo posplošeno reči, da so Nolanovi filmi, nasprotno od Burtonovih, potemtakem sicer vsebinsko zvesti, a zato stilistično nezanimivi. Christopher Nolan zagotovo sodi v sam vrh sodobne hollywoodske produkcije in ga s tem precej konkretno tudi definira. Njegove stilistične vizije torej ne gre kritizirati samo kot nekaj samostojnega ali eksplicitno izstopajočega, temveč tudi kot predstavnika nekakšne inherentne

simptomatike hollywoodskega mainstreama. Nolanov problem je v prvi vrsti ta, da ravno zaradi formaliziranega stila k prej omenjeni dobro pripravljene tematski podlagi v resnici sploh ne more pravilno pristopiti. Če se v pričujoči kritiki vseeno osredotočimo le na širše zastavljene temeljne elemente režije, ne pa na konkretne tehnične (o Nolanovih scenarističnih, montažnih in dramaturških sposobnostih je bilo že mnogo zapisanega), si moramo najprej ogledati njegovo trilogijo v celoti.

Konstanta serije modernega *Batmana* naj bi bila ta, da so ljudje v svojem bistvu vsekakor dobri, vseeno pa potrebujejo nekoga, ki bi jih obvaroval pred zlom in jih kot svetilnik vodil v boljše čase. Kakorkoli se nam zdi ta ne povsem jasna premisa naivna in pokroviteljska, če ne kar malce totalitaristična ali celo religiozna, jo Nolanu, vsaj zaenkrat, še dopustimo. V prvem delu trilogije (*Batman: Na začetku* [Batman Begins, 2005]) je *Batmanova* naloga ta, da svoje do dna skorumpirano mesto obvaruje pred terorističnim napadom in totalnim izničenjem, saj verjame, da si ljudje vedno zaslužijo še eno možnost – a možnost za kaj? S tem vprašanjem nam uvodni del skuša nakazati konflikt celotne serije, a ko nam hoče Nolan v drugem delu (*Vitez teme* [The Dark Knight, 2008]) vsaj deloma odgovoriti nanj, se zdi, da pravzaprav ne ve, kaj točno želi sporočiti. V zdaj že skorajda klasičnem spopadu *Batmana* z njegovim največjim nasprotnikom *Jokerjem*, njegovim popolnim antipodom, ne razberemo le standardne dihotomije dobro/zlo; ta je pravzaprav šele sekundarnega pomena, saj gre v prvi vrsti za spopad med *Jokerjevimi* Kaosom in *Batmanovim* Redom. A *Joker* vsekakor ni povsem kaotičen, saj je celoten scenarij v resnici zgrajen prav na



podlagi njegovih skrbno načrtovanih spletk. Prav tako ni povsem zloben, saj mu potemtako ne bi uspelo priti Batmanu tako do živega. Ta Nolanova idejna (ali ideološka?) inkonsistenca se izkristalizira v zaključku filma, ko se prav po Jokerjevem neuspelem eksperimentu s trajektoma, s katerim nam hoče režiser pokazati, da so ljudje (tudi kriminalci!) vendarle dobri, Batman in komisar Gordon odločita, da jim je kljub temu na koncu vendarle potrebno lagati glede smrti Harveya Denta – vse seveda v njihovo dobro. Batmana se s tem postavi v nekakšno vlogo padlega mesije, odrešenika pod prisilo (čeprav nihče v Gothamu tega od njega sploh ne zahteva), hkrati pa bi ga naj gledalci dojemali kot pravo žrtveno jagnje.

Prav s to prisiljeno empatičnostjo Nolan nadaljuje že v samem začetku letošnjega *Vzpona Viteza teme* (*The Dark Knight Rises*, 2012): telesno in mentalno uničeni Bruce Wayne se odmakne v osamo, vse dokler ga uboga raja nenadoma spet ne potrebuje. V kolikor je bila prejšnja instalacija genialna vsaj toliko, da smo ji večino lapsusov odpustili že tekom filma, smo tokrat s kontradikcijami zasuti do te mere, da vplivajo na samo razumevanje. Ko Bane, vsaj konceptualno izredno dodelan lik, napade Gotham in si ga – pod pretvezo, da ga osvobaja in s tem vrača njegovim prebivalcem – prilasti, ostane vse do konca filma popolnoma nejasno, zakaj bi si to sploh želel (kakor je, če smo pošteni, rahlo nejasno tudi v stripih, a Nolan je vsaj dokazal, da jih zna reinterpreterati), konec filma pa ne le da razočara, temveč vsakršno vsaj delno nakazano Banovo motivacijo popolnoma razveljavi. Če Bane torej ni nič drugega kot zgolj »sila kontinuitete«, je karkoli, kar smo gledali v zadnjih treh urah, sploh resnično? Zdi se, da si Nolan nasprotuje ves čas; poudarja skupnost in solidarnost med prebivalci Gothama in ju izpostavlja kot vrednoti, hkrati pa računa na to, da jih bo Banovo ustrahovanje prisililo v

to, da se obrnejo drug proti drugemu – kar tudi se. Gothamska elita je namreč prikazana kot nekaj, kar je na vsak način potrebno lustrirati, po drugi strani pa so uporniki, ki se tega lotijo, zgolj klošarski teroristi, ki živijo v kanalizaciji. In ko Bane razdira zaupanje v institucije družbenega reda (npr. v borzo), se druge institucije (npr. policija), katerih pretirani oboževalec Batman vsekakor ni, skorajda fetišizirajo. Problem pa vsekakor ni v tem, da bi Nolan zavzemal ekstremno stališče, s katerim se večina gledalcev naj ne bi strinjala; njegovi kritiki, ki ga ponekod obtožujejo že kar skrajne desničarske propagande, se motijo prav v tem, da ne zaznajo zgoraj omenjenih logičnih nasprotij. Nolan razne motivike gibanja Occupy Wall Street, francoske revolucije in še česa v resnici ne uporablja za prezentacijo splošne, enoznačne ideje – takšno moralno dialektiko, značilno za holivudsko (pa tudi stripovsko) pragmatiko, je zapustil že neke ob Dentovi transformaciji v zlobneža. Ne, njegova stališča niso več niti črno-bela, ta moralni dualizem je zamenjala popolna moralna shizofrenija.

A to vsekakor ni kritika njegove nespособnosti ali neprofesionalnosti, saj tega gotovo ne počne po pomoti; v času, ko je politična apatija na vzponu, se zdi vseeno bolj popularno biti zavéden kot zavedén, biti apolitičen pomeni skorajda ne obstajati. Politične ideje tako s pomočjo ideoloških mašinerij, kar Holivud zagotovo je, postanejo popkulturne reference, ki v današnjem času postmoderne z lahkoto sobivajo tudi, ko se izključujejo. Nolan tako ne vidi nobenega problema v gledalcu, ki je po ogledu hkrati zagovornik linčanja bogatih in zaničevanja upornikov. Film ne ponuja ne izbire ali/ali ne kakršnekoli srednje poti – nevtralnosti Nolanovo veselje ne pozna. Na začetku smo omenili, da naj bi bil v prvi vrsti to film o Batmanu in ljudeh, ki jih varuje, vendar so tako prvi kot drugi v zgodbi povsem zastopavljeni. Batman je – tako kot v Burtonovem filmu *Batman se vrača* (*Batman Returns*, 1992) – v resnici povsem odsoten in nepotreben; to namreč ni film o Batmanu, temveč o Bruce Wayneu in njegovi odrešitvi, z mislijo, da je Batman bolj ideja kot en sam človek, pa se Nolan poigra le na hitro, šele povsem na koncu filma. Presenetljivo se prav takrat vsi dobri ljudje Gothama, o katerih govorimo že ves čas, pravzaprav šele prvič zares pojavijo, ko zamišljeno gledajo proti obzorju, se solzni objemajo med sabo in postavljajo spome-

nike Batmanu, medtem ko so se prej pet mesecev zaslepljeni ropali in topli med sabo.

Tako kot svoje like, ki so vsi po vrsti večinoma enoplastne metafore nečesa, kar se mu v tistem trenutku slučajno zdi primereno izpostaviti, Nolan torej tretira tudi svoje gledalce. A le stežka bi rekli, da to počne po nesreči, saj bi to kazalo na stopnjo nekompetence, s kakršno bi le stežka prišel do aktualne pozicije enega najuspešnejših režiserjev. Veliko verjetnejša se zdi razlaga, s katero bi lahko pravzaprav opisali celotno paradigmo sodobnega Holivuda: prej kot za neko moderno estetiko, ki bi naj bila občinstvu programske forsirana, gre za povsem shizofreno ideologijo, ki pa je – ironično – sama v resnici brez kakršnekoli ideološke podlage. Od gledalca se tako ne pričakuje več, da bi z liki čustvoval in skupaj z njimi zastopal kakršnakoli stališča (hkrati pa se mu tudi ne ponudi priložnosti, da bi zavzel nevtraln, večdimenzionalno pozicijo), temveč naj bi sledil (navidezno) naključni reakcionistični logiki in retoriki, kakršna je iz dneva v dan vse bolj prisotna tudi v našem vsakdanjem življenju.

Nolana sicer ne bi okarakteriziral kot neka-kšno zlobno personifikacijo celotnega Holivuda, vsekakor pa le stežka opazujemo njegov prehod od vloge enega najobetavnejših in najbolj kreativnih avtorjev do režiserja megalomanskih projektov, s kakršnimi se Holivud identificira že vsaj zadnjih 20 do 30 let. Batman se sicer vrača na velika platna že čez dobra tri leta, saj namerava Warner Brothers (po vzoru letošnjih *Maščevalcev* [*The Avengers*, 2012, Joss Whedon, 2012]) ponovno zagnati celotno franšizo tako Batmana kot Supermana (in najverjetneje še koga) – slednji se vrača že naslednje leto v filmu *Man of Steel*, ki nastaja pod režisersko taktirko Zacka Snyderja, ki je svojo spretnost s filmi, posnetimi po stripovski predlogi, že dokazal s filmoma *300* (2006) in *Varuhi* (Watchmen, 2009). A morda se vseeno ne veselimo prehitro – novega WB *reboota* ne bo produciral nihče drug kot prav Christopher Nolan, ki bo verjetno v kolektivni zavesti kot mojster akcijskega (sploh pa stripovskega) spektakla tega desetletja ostal še kar precej časa.