

CATCH-22 TV-SERIJA

MATIČ MAJČEN

Catch-22: Komerzialna eksploatacija namesto poklona

Ameriški pisatelj Joseph Heller (1923–1999) je svoj roman *Catch-22* začel pisati nekaj let po II. svetovni vojni kot satirični, izrazito pacifistični pogled na prvoosebno izkušnjo lastnega opravljanja številnih vojaških misij. Leta 1944 je bil namreč član posadke bombnega letala, ki je metalo eksplozivna telesa na slabo oborožene cilje v Italiji. Ko je knjiga leta 1961 izšla, pa je bolj kot komentar na II. svetovno vojno zaslovela kot komentar aktualnosti. S svojimi osrednjimi temami absurda, norosti in oportunizma vojne mašinerije se je uvrstila med embleme vzhajajočega upora proti ameriški vpletenosti v vietnamsko vojno. V teku 60. let je knjiga postopoma postajala uspešnica, nato pa ob je koncu desetletja dosegla še status simbola protikulturnih gibanj. Studio Paramount si je že zelo zgodaj zagotovil pravice za filmsko adaptacijo romana in film so zaupali režiserju, ki je tedaj že imel izkušnje s podobnimi projekti. Mike Nichols ga je dobil v roke neposredno po ogromnem uspehu filmov **Kdo se boji Virginie Woolf?** (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966) ter

Diplomiranec (*The Graduate*, 1967) in tako pridobil popolno gradivo, s katerim je lahko nadaljeval z metodo kršenja ustaljenih narativnih in estetskih postopkov, ki so do tedaj vladali v Hollywoodu. **Catch-22** je imel torej vse možnosti, da postane podoben popkulturni fenomen kot Nicholsova filma, del drznejšega, mlajšega novega Hollywooda, tesno povezanega z družbenimi trenji tistega časa v ZDA.

Film je leta 1970 res prišel na platna, a je naletel na veliko, nepremostljivo težavo. Le nekaj mesecev poprej je studio 20th Century Fox izdal še eno vojno satiro, katere ime je mnogo bolj odmevalo po popularni kulturi – **MASH** (1970) Roberta Altmana. Kot je zapisal Peter Biskind v kulturni knjigi *Easy Riders, Raging Bulls* (1998), je Nichols »občutil tesnobo v prsih, ko se je pred njim odvila Altmanova temačno komična vizija«. *Catch-22* je imel preprosto to smolo, da se je znašel na poraženi strani neskončnega števila filmskih dvojčkov v zgodovini filma ter na dolgi rok ni prejel niti približno tako ikoničnega statusa kot Altmanov film. Z današnjega primerjalnega vidika se **MASH** kaže kot bolj uglasjen, nežnejši, diskurzivno naravnani komični komentar na vietnamsko vojno, kar mu je prineslo tudi nominacije za oskarje in zlate globuse, medtem ko je Nichols v *Catch-22* odločneje in pogumneje stavil na pripovedno drznost ter je norost vojne dejansko podvojil z razgibanim, nekonvencionalnim estetskim poigravanjem. *Catch-22* je danes neupravičeno spregledan še zaradi enega vidika – naravnost neverjetno je namreč, koliko je iz Nicholsovega filma dobesedno pokradel Francis Ford Coppola za svojo **Apokalipso zdaj** (*Apocalypse Now*, 1979).

S to obilno zgodovinsko prtljago nam je spletni ponudnik Hulu ob vstopu v letošnje poletje ponudil novo adaptacijo Hellerjevega romana v obliki 6-delne miniserije. »*Bil bi že čas*,« bi se lahko glasil prvi odziv na to dejanje, kajti 49 let od Nicholsovega filma je vsekakor več kot dvakrat dovolj za posodobljeno interpretacijo izvirnika. A tu takoj



vznikne drugo vprašanje – s kakšnim namenom? *Catch-22* je bil v obeh dosedanjih primerih pravočasna, aktualna in izzi-valna reakcija na aktualne pomisleke glede problematičnih vojnih posegov ameriške zunanje politike. Sedanja različica Hellerjeve zgodbe že v prvih kadrih pokaže, da je morebitna tehnološka in politična posodobitev ne zanima. Miniserija tudi tokrat – v 21. stoletju, ko se dovršen del vojskovanja odvija z brezpilotnimi letalniki in pametnimi raketami – zvesto adaptira čas propelerskih letal in oglušujočih brzostrelk iz II. svetovne vojne. S tem pripoved dobi bistveno drugačen značaj – zdaj ne gre več za družbenoaktualno satiro, temveč za zgodovinsko komedijo, ki se s tem uvršča v pomembno linijo današnjega filmskega *mainstreama*, namreč retrospektivne obravnave II. svetovne vojne, ki iz zgodovinskega dogodka praviloma povleče zgolj univerzalne humanistične in moralne sklepe, te pa je le posredno mogoče aplicirati na današnji čas. Drugače rečeno: če je *Catch-22* nekdaj predstavljal bodico v politično aktualnost, je zdaj popolnoma enako eskapističen kot hollywoodska hita tipa **Reševanje vojaka Ryana** (Saving Private Ryan, 1998) ali **Schindlerjev seznam** (Schindler's List, 1993). Serija vsaj v eni potezi res sledi Nicholsovemu filmu: v glavno vlogo postavi Christopherja Abbotta, enako nekarizmatičnega in nezvezdniskega igralca, kakršen je bil neizstopajoči Alan Arkin. Ta je po prebojni vlogi v Nicholsovem filmu svojo igralsko renesanso zares doživel šele leta kasneje kot veteranski igralec v filmih **Glengary Glen Ross** (1992), **Naša mala mis** (Little Miss Sunshine, 2006) in **Argo** (2012). Da bi serija na tem popkulturnem bojišču televizijske renesanse poskrbela za izstopajoč adut in nadoknadila pomanjkanje naslovnega zvezdniskega obraza, se je zatekla k angažiranju bolj znanih igralskih imen v stranske vloge. In to z zelo mešanimi rezultati. Medtem ko Hugh Laurie ponovi pridih britanskega humorja svoje zgodnje kariere in ko Kyle Chandler povsem suvereno odigra vlogo generala, pa je velikopotezno angažiranje danes že veteranskega Georgea Clooneyja kot kriččega generala v otvoritveni epizodi obupna, spodletela poteza. Ne le zato, ker Clooney niti približno ne zmore kričati tako prepričljivo kot ikonične izvedbe strogih generalov, kakršne so uprizorili Robert Duvall v **Apokalipsi zdaj**, R. Lee Ermey v **Full Metal Jacket** (1987) ali Louis Gossett Jr. v **Oficirju in gentlemanu** (An Officer and a Gentleman, 1982), ampak ker s tem serija že takoj v prvih kadrih pokaže, da gre za estradni dotik, pri katerem zvezdniški obrazi nimajo narativne funkcije, temveč služijo poskusom umetnega dviganja ugleda. Zaradi duhovitosti izvirnega romana *Catch-22* tudi v novi verziji ostaja nadvse gledljiva pripoved in še en večni komentar o tragičnosti vojne,

ki uničuje predvsem nedolžna mlada življenja, vsa zgodovinska pomembnost in aktualnost izvirnika pa sta odsotni. Včasih najboljša metoda klanjanja nekemu klasičnemu delu kajpak ni v tem, da narediš novo različico, temveč bi opazno obujanje spomina na filmski izvirnik, ki je bil po prvem izidu (neupravičeno) pozabljen, bržkone naredil večjo uslugo temu markantnemu delu protivojne literature.

KAJ POČNEMO V MRAKU

JASMINA ŠEPETA VC

Vampirji s Staten Islanda

Vampirji, nočna liminalna bitja med smrtjo in večnim življenjem, ki so nekoč strašili v ljudskih pripovedkah in vraževerjih, so svoje mesto v popularni kulturi dobili nekje v 19. stoletju. Najprej v romanih, Polidorijevem *Vampirju*, Stokerjevi *Drakuli*, lezbična vampirka pa v Le Fanujevi *Carmilli*, potem v filmih, pomislimo na primer na nemškega **Nosferatuja** (1922, F. W. Murnau), ameriško **Drakulo** (Dracula, 1931, Tod Browning) ali Christopherja Leeja, ki je s svojim obrazom za vedno zaznamoval podobo najbolj znanega vampirskega grofa. V sedemdesetih letih se je v B-filmih studia Hammer in izoliranih evropskih biserih, kot so **Daughters of Darkness** (Les lèvres rouges, 1971, Harry Kümel) ali **Vampyros Lesbos** (1971, Jesús Franco) pojavila še lezbična vampirka, ki je bila sicer prevečkrat slečena, a ji je včasih z zadovoljujočim feminističnim maščevanjem uspelo iz patriarhata posesati vse življenje. V devetdesetih se erotično krvave iskre krešejo med Keanujem Reevesom, Garyjem Oldmanom in Winono Ryder, med Antoniom Banderasom, Bradom Pittom in Tomom Cruisem, med Buffy in Angelom. Nova generacija pa dobi svoje seksapilne (a v primerjavi s predniki veliko bolj ukročene) vampirje in volkodlake v **Sagi Somraka** (Twilight, 2008–2012). Skozi leta se gledalci naučijo, kaj vampirje ubije in odganja: sončna svetloba, križi, leseni količki in česen (ta odganja tudi nevampirje, tako da je najzanesljivejša izbira), kaj jih privablja: mlade device in sveža kri, pa tudi kako