

GLAS LJUDSTVA, ZATIRANEGA IN ČISTEGA

ROBERT KURET

Pred leti je spletna stran Cracked objavila seznam 9 filmskih zlobcev, ki imajo pravico na svoji strani (»9 Famous Movie Villains Who Were Right All Along«): hijene iz **Levjega kralja** (The Lion King, 1994, Roger Allers, Rob Minkoff), roboti iz **Matrice** (The Matrix, 1999, 2003, Andy Wachowski, Larry Wachowski) in **Animatrice** (The Animatrix, 2003), orki iz **Gospodarja prstanov** (The Lord of the Rings, 2001, 2002, 2003, Peter Jackson) ... Eden ključnih poudarkov članka je bil, da mnoge filmske klasike na os zla postavijo deprivilegirane manjšine, ki jih vladajoči razred izkorišča ali izžene na družbeni rob in ki želijo bodisi socialno pravičnost bodisi maščevanje zatiralcem. Hijene so bile izgnane iz življenjskega cikla obilja, kjer je bilo hrane dovolj za vse, in životarijo na slonjem pokopališču; roboti so bili leta in leta zaslužnjeni, nato pa so ustanovili svojo robotsko utopijo, ki je hitro postala vodilna svetovna gospodarska sila, zato so jih ljudje želeli iztrebiti; orke so vilinci stalno uporabljali za svoje strelske vaje in tudi kraljestvu ljudi je bilo vseeno za njihove pravice, skratka, bili so potisnjeni na obrobje svobodnega Srednjega sveta.

Joker (2019) Todda Philipsa je pomemben film ravno zato, ker izvede ta obrat v kontekstu vsem znane klasične zgodbe: prikaže hrbtno stran bogatunskega Batmana in locira rojstvo Gothama v središče revščine, brezposelnosti, družinskih patologij, odmiranja socialne države in cinizma elit, saj jih odpadniki, kakršen je Arthur Fleck, bodoči Joker, zanimajo le v vlogi štosca, ki se mu bodo lahko režali. Joker v dobi rimejkov pravzaprav pokaže, v kateri smeri bi morali nastajati rimejki (in kje recimo novi **Levji kralj** [The Lion King, 2019, Jon Favreau] zamudi priložnost, da bi povedal vsem znano zgodbo iz druge perspektive).

Joker brbota od socialnega besa, od nastrojenosti proti bogatim; in film mu podeli vso pravico, da nasilno obračuna

s tistimi, ki so ga tako ali drugače izrabili. Njegova dejanja so (tarantinovsko) opravičena z maščevanjem, zaradi česar je film doletel marsikateri očitek, da glorificira nasilje. Kritika je še poudarjena s tem, da gre pri Jokerju za osamljenega belega moškega, celo za incela (Indiewire, Time), ki postane upravičen do nasilja in maščevanja.

Čeprav morda *Joker* res izraža nastavke za zgodbo o incelu, pa Arthur Fleck nikakor ni portretiran kot incel: je sicer samski, nima spolnega življenja, živi pri mami in sanjari o sosedi, ki ga nekoč ogovori v dvigalu. Vendar ne izraža mizoginije, besa ob romantičnem/seksualnem zavračanju ali sovraštva do žensk; bolj gre za romantično hrepenenje, ki ostaja neuresničeno. Film večkrat poudari, da je njegov problem to, da je izmeček družbe, eden od mnogih, na kate-rega je država pozabila in ga pustila gniti nekje na obrobju mesta, od koder se ne bo nikdar izkopal. Problem filma tiči nekje drugje: Arthur je kvečjemu premalo incel, film ga hoče ohraniti preveč čistega.

Nanj stalno nalaga krivice, ki šibijo njegov hrbet (dobesedno: Philips poudarja njegovo skrivenčeno in shirano telo), stalno trpi zatiranje, posmehovanje, trpinčenje, vedno težje socialne razmere, izgubo službe, zdravstvene oskrbe, obenem pa je žrtev patologij, v katere se je rodil. Res je sicer, da Arthur izvede moralno in kako drugače sporna dejanja, a vedno kot reakcijo na storjene krivice; do vseh svojih dejanj je upravičen, vsa so podložena z gladko delujočim urnim mehanizmom motivacije. Joker v vse bolj nemirnem Gothamu v nekem trenutku postane obraz revolucije, predstavnik zatiranega ljudstva, in tu lahko najdemo enega pomembnejših razlogov za način njegovega prikaza.

V *Jokerju* so občutne reference na Scorseseya, predvsem na **Kralja komedije** (King of Comedy, 1982) in pa **Taksista**



JOKER (2019)

(*Taxi Driver*, 1976); a prav s tem, ko se želi pripeti na dediščino Scorsesejevih klasik, postajajo razlike med filmi očitne. Če je Travis Bickle po eni strani vojni veteran, podobno kot Arthur odpadke družbe, je po drugi strani prikazana tudi njegova nestrpnost. *Taksist* veliko bolj subtilno lovi (moralne) sivine in postopoma plasti glavni lik, medtem ko *Joker* gledalca že s prvim prizorom nesubtilno vrže v primeren emocionalni okvir dojemanja Arthurja kot žrtve: oblečen je v klovna, skupina mulcev mu ukrade napis, s katerim promovira razprodajo trgovine v stečaju, nato pa ga v neki zakotni ulici še zbrcajo. Arthur skratka že takoj doživi nasilje, ne da bi ga kakorkoli spodbudil.

Prav v tem, ko ga hoče pokazati kot žrtev, pa se zgodi *glitch* v tranziciji do Jokerja, kot ga sicer poznamo: kot klinično natančnega načrtovalca, kot inteligentnega provokatorja, ki v retoričnih vragolijah presega Batmana, njegov »politični program« pa večinoma sestavljajo anarhija, kaos in uničenje struktur. Tako mora film razvoj do nam znanega Jokerja v neki točki sforsirati: kako je mogoče, da Arthur v zatemnjenem klubu *stand-up* komikov z nekaj deset obiskovalci na odru enostavno zatrokira in komaj pove šalo, medtem ko se kot gost talkshowa v elitnem televizijskem terminu obnaša povsem artikulirano, nadzorovano, in se iz velikega oboževalca voditelja v trenutku prelevi v kritičnega opazovalca, ki je zmožen reflektirati eksploatacijo lastnih ponesrečenih štosov za zabavo privilegirancev. Tu je skratka fantazmatski element



KRALJ KOMEDIJE (1982)

v snovanju Arthurja/Jokerja, ki prinaša združitev nepremostljivih nasprotij: brez nekega jasnega razvoja je obenem tako nemočna žrtev kot manifestativni glas revolucije.

Čeprav film oznanja družbeni upor, pa se gre vprašati, v katero smer se pomika ta revolucija. Kot je recimo ilustriral članek »First as Farce, then as Tragedy« na portalu *Left Voice*, je fašizem zgodovinsko apropriral simbole levice ter razredni boj nadomestil z rasnim bojem (bogataši in buržoazija postanejo judovska zarota), ob tem pa propagiral tudi vrnitev k čistemu, avtentičnemu, brezmadežnemu ljudstvu. Problem portretiranja Arthurja Flecka, od koder izginjajo sivine, značilne za Trávisa Bickla, je torej ravno v tem, da obraz revolucije – deprivilegiranec z roba – postane čist element, gola žrtev socialnih razmer, kljub grozodejstvu načeloma dober človek, s katerim očitno simpatizira tudi film, saj ima pravico do svojega maščevanja. Pravica do maščevanja, do povračila krivic pa je možna le s takim čistim prikazom nič krivega obrobneža, ki postane obraz ljudstva. Tu smo svetlobna leta stran od *Taksista*. Protofašistični element je rojen.

Zdi se, kot da današnji čas enostavno kliče po reimaginaciji klasik, po tem, da vidimo naše heroje kot predstavnike privilegirane razreda, katerih arhetipski sovražniki so ves čas zahtevali le socialno pravičnost in ki so pravzaprav primernejša točka identifikacije za večino gledalcev. Od Petra Jacksona recimo nismo potrebovali še **Hobitove trilogije** (*The Hobbit Trilogy*, 2012, 2013, 2014), ampak morda trilogijo o tem, kako so se orki znašli na družbenem robu in kako je sistemsko izkoriščanje vodilo do tega, da so se združili pod totalitarnim voditeljem, ki zasede mesto božanstva. Tudi Joker na koncu spominja na odrešenika, pred katerim poklekne množica, ter tako – kot opozori razmislek s portala *Left Voice* – postavi pod vprašaj ves revolucionarni potencial nemirov, ki jih je zanetil.