

SLA PO VELIČASTNOSTI

AMERIŠKA KINEMATOGRAFIJA V ČASU FILMA
TEKLA BO KRI

STÉPHANE DELORME
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Coppola je v intervjuju za *Cahiers* (št. 628) povedal, da so vsi ameriški režiserji prešli na digitalno montažo, vsi razen enega – Paula Thomasa Andersona. Bi Daniel Plainview (Daniel Day Lewis), ki v filmu *Tekla bo kri* (*There Will Be Blood*, 2007) sam s krampom koplje črpaljšča sredi puščave, torej lahko ustrežal predstavi, ki jo ima P. T. A. o sebi, ko mu filmski trak drsi skozi roke – predstavi o kinematografskem pionirju. Kdo bi ob nesmiselnih postaltmanovskih okrasjih prejšnjih filmov mladega cineasta (rojenega leta 1970) pričakoval, da bo danes predstavljal pionirsko figuro, ki tako kot »veliki« režiserji preteklega stoletja obenem zavrta v Kinematografijo in Ameriko. Pri filmu *Tekla bo kri* preseneča prav želja po tekmovalstvu z mojstri in ustvarjanju časovno nedoločljive kinematografije: ne kinematografije »post«, kajti na veliko olajšanje v nobenem trenutku ne dobimo občutka o neki kinematografiji, ki bi prišla »po« – temveč stvaritvi izoliranega spomenika, stele, pri katerem je njegova osamljenost zvezana z narcisistično aroganco junakov. Ne gre za prihod po, temveč za rivalstvo s Coppolo, Kubrickom ali Wellesom; P. T. A. hoče dokazati svojo zrelost.

Nenavadno je, da nas nedavni ameriški filmi niso pripravili na take ambicije. Občutek imamo, da režiserje, takoj ko zapustijo žanr in cinefilijo, zagrabi pa-

nika. Zgodovina in Metafizika – ki sta v Hollywoodu zreducirani na Ameriko in Zlo – sta prepovedan lov, rezerviran za vélike staroste: Scorseseja (*Tolpe New Yorka* [*Gangs of New York*, 2002] in *Letalec* [*The Aviator*, 2004]), Malicka (*The New World*, 2005). Igrišče drugih se zdi nenavadno omejeno.

Pred dvema letoma (*Cahiers*, št. 614) je črnogleda ocena o ameriški kinematografiji ugotavljala neuspeh generacije – imena, ki so se pojavila v šestdesetih in sedemdesetih, so še naprej prevladovala na sceni. Generaciji devetdesetih skušata ponos povrniti dve nedavni knjigi: *Down and Dirty Pictures* Petra Biskinda in *Rebels on the Backlot – Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System* Sharon Waxman. A pri teh šestih odpadniških režiserjih – Stevenu Soderberghu, Davidu Fincherju, Quintinu Tarantinu, P. T. Andersonu, Spikeu Jonzu, Davidu O. Russellu – ne vidimo ravno razloga za sanje. Za »revolucionarne« veljajo predvsem zaradi ekonomskega učinka in hitrega prehoda od neodvisnosti k sistemu. Bolj ali manj oportunistično jih družijo določena ideja mladosti – dinamičnost, ironija, neprisiljenost, junk kultura – ki je pri njih povezana s težnjo pokazati, da imajo jajca (Tarantino, Fincher, Anderson), pri drugih s čudaškostjo (Jonze, Russel; dodati je treba še drugega Andersona, subtilnega Wesa). Imajo resnični talent

za zaobjetje sodobnosti (*Klub golih pesti* [*Fight Club*, 1999, David Fincher]), skupna jim je osvežujoča neposrednost. Nasprotni učinek pa ima njihova amnezija: manjka jim vpogled v Zgodovino in zgodovino oblik. Uporabljajo iznajdljivo mizansceno, a se pretirano šopirijo; to so cineasti, ki jih je *Cahiers* (upravičeno) kritiziral, z izjemo Tarantina od *Jackie Brown* (1997) naprej. V najslabšem primeru veljajo za pame-tnjakoviče, v najboljšem za odlične, vselej malce zlobne obrtnike. Njihovi filmi za zabavno kinematografijo, vseskozi cinefilske, ki jo včasih ustvarjajo razvajenci (Spike Jonze). Da jo v ZDA skušajo narediti za novi »novi Hollywood«, pa je prav neverjetno, kajti estetske ambicije nikakor niso primerljive.

V zadnjih dveh letih smo bili priča izsušitvi, kot da je pasticcio postal glavni refleks te generacije. Tako pričakovani film Todda Haynesa o Dylanu je razočaral: gotovo najbolj nadarjen režiser prvega vala Sundancea se je zadovoljil s suženjskim kopiranjem *Dont Look Back* (1967, D. A. Pennebaker) in *Osem in pol* (8½, 1963, Federico Fellini). Je, da bi film umestili v šestdeseta, res treba kopirati estetiko šestdesetih? To vprašanje bi prav tako lahko zastavili Soderberghu o štiridesetih za njegov bedast izdelek *The Good German* (2006) in petdesetih za *Lahko noč in srečno* (*Good Night, and Good Luck*, 2005) njegovega varovanca Clooneyja. Soderbergh je stroj za ubijanje ljubezni,





učena opica, »prisiljena barvati prečke svoje ječe«, z besedami Billa Krohna v zadnji številki revije *Trafic*. Ta hiperreferirana kinematografija posnemovalcev v najslabšem primeru proizvaja omrtvičene opuse, v najboljšem pa uživaške poteze Quentina Tarantina in Roberta Rodrigueza. Kompanjona kopijo izčrpa, jo povsem premečeta in pokoljeta. A to vsaj žge, čeprav pri vsem skupaj ostane samo še intenzivnost. Privlačnost pasticcia povsod postaja smrtonosna. Preprosto rečeno, tega ne živimo. Čustva so reducirana na minimum, naloge podobe samo še reflektivne, misel reducirana na razumevanje situacije.

Brata Coen, ki sta z nekaj popolnimi filmi prva ujele val ironije, sta bila s svojimi zaporednimi kopijami starih časov – *Kdo je tu nor?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000), *Mož, ki ga ni bilo* (The Man Who Wasn't There, 2001), *Ladykillers* (2004) – prav tako prva, ki sta omračila telo in duha. Postala sta reakcionarna. Danes se vračata s svojim najboljšim filmom, *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007).

Naključje? Anderson in Coena so v Teksasu istočasno snemali svoja najboljša filma. *Ni prostora za starce*, *Tekla bo kri*: zlovešča obljuba naslovov kliče po primerjavi. Ju onkraj globokih razlik družijo enaka namera? Najprej, gre za pomembni priredbi književnih del: Cormaca McCarthyja, Uptona Sinclaira. Izhod iz ustaljenih navad, ki režiserjem, ki so obtičali na mrtvi točki kopiranja, odpira polje (drugačnost). Na delu je, toliko bolje, smrt cinefilske obsesije: razširitev območja, izhod iz omejitve referenc. Iztrganje pokrajine iz

filmske zgodovine, da bi se vrnila v okvir mita o ameriški kulturi.

Coena in Anderson tako kamero posadijo v puščavo in znova začnejo od začetka. Otvoritveni posnetki ustvarijo praznino: v *Ni prostora za starce* si krajinski posnetki sledijo precej hitro, neki mož govori, ne le o sedanjosti, temveč o preteklosti, ne le o svojem delu šerifa, temveč o skrivnosti zla. Cinefili bodo vedno našli reference (*Pohlep* [Greed, 1924, Erich von Stroheim], *Zaklad Sierra Madre* [The Treasure of the Sierra Madre, 1948, John Huston]), a gre za več kot le kinematografsko obzorje. Ta svet ni kinematografski svet. Film, posnet v Teksasu, ni nujno vestern. Predvsem gre za deželo, ZDA. In nobenega dvoma ni, da je k tabuli rasi bolj kot 11. september prispevala vojna v Iraku. To je tudi zemlja Geneze, črv je v sa-dežu. Iz puščave prikoraka norec z modovsko frizuro, oborožen z jeklenko stisnjene zraza. Smo to že kje videli? Kje smo?

Enako velja za izjemno prvo uro filma *Tekla bo kri*, preden scenarij v drugem delu odtava. Sam moški, rojen od Zemlje, kot Bog, se bojuje z naravnimi silami. Moški brez staršev, brata in otroka. V njem ni krvi, užejan je. Redko smo videli tako sterilni lik, ki bi izsušil celo film. P. T. A. je znova zgradil mit o samoustvarjenem človeku, odisejajo ameriškega človeka, ki se bo končala na vetrovom in tokovom prepuščenih ladji, v veliki kegljaški dvorani – ekstravagantna zamisel, mogoče plod scenografa Jacka Fiska (vsi Malickovi filmi). Za Zgodovino se izrisuje Mit, poznamo strukturo ameriške misli.

Oba filma iščeta močne podobe in si predvsem vzameta čas. En kolut o možu v luknji, dva koluta, preden v *Ni prostora za starce* vidimo šerifa. Skupno jima je isto merilo veličastnosti: velike površine, veliki obrazi, cinemaskop, telesa raztegnjena v kadru, globina padanja. Vse razen klasicizma. Stilizirana mizanscena se igra s širokim kotom, vertikalni spusti in črni dim romantike. Tudi scenografija je stilizirana (improvizirana cerkev s križem, izrezanim iz lesene stene za oltarjem, v *Tekla bo kri*). Poudarjanje se napihnjenosti izogne s pozornostjo na tisto, kar je opazovano in postavljeno na isto raven nezmernosti.

Nastopilo bo torej vprašanje divjega in civiliziranega, ljudi in živali, ljudi in bogov. Pri Coenih: neverjeten plan ranjenega psa, opazovanega skozi daljnogled, ki prečka puščavo in se obrne. Kaj je ta živalski pogled?

Ne smejo nas zavesti izrazi kot »epska freska« ali »družinska saga«, ki prihajajo z vseh koncev; *Tekla bo kri* preči več desetletij, a tako skopo, da bi lahko mislili, da svet izpuhti, čim mu junak obrne hrbet. Ves čas smo mu za petami in on je ves čas na svoji zaplati zemlje: freska se na samomorilski način zapre na eno samo osebo, dejansko je portret. Portret obraza-krajine, ki ga je treba pozorno preučiti, kip, ki ga je treba izklesati prav ob lobanji Daniela Day-Lewisa. Hoollywood skoraj ne išče več te vrste impozantnih likov, kakršna sta bila Pacinova Michael Corleone in Tony Montana; osebe, ki utelešajo Zgodovino, ki v nekem trenutku, najslabšem, postanejo eno z nacijo (če-



prav je Denzel Washington dober igralec, bi potreboval več kot le cigaro, da bi iz »ameriškega gangsterja« Ridleyja Scotta naredil obljubljeni arhetip). Lahko se zmrdujemo nad marketinškim prijemom »veliki igralec išče veliko vlogo«, a vseeno priznajmo, da je figura izpiljena: malce prismuknjen in zgrbančen klobuk, nabrane hlače, upognjen hrbet, šepava hoja, škilaste oči. Toliko o videzu.

Puščava ustvari dva norca, dva vizionarja. Plainview je romantik, fanatik, človek Bog. Pri Coenih smo zabredli v nevrastenijo. Brezdelni Droopy apatično, hladno otrplo na čelo prisloni nastavek jeklenke s stisnjenim zrakom. Mesečev obraz, mehanski gibi, nenehno orošene oči, za katere se zdi, da jočejo solze, ki ne tečejo več. V izrednem posnetku se gleda v ugasnjem TV-zaslону: gleda se, le še senco, prazno ovojnico. Teror filmov bratov Coen izhaja iz omrtvičenja. Chigurh ležeč na tleh s skrotovičnim obrazom davi svojo žrtev. Oba norca se pačita: pri Andersonu veličastnost kot opojnost oblasti kliče h groteski; pri Coenih v spomin sili jokerjev priskutni nasmeš. In – je mar to naključje – oba norca polovico časa šepata.

V obeh pripovedih je norec podvojen z drugim norcem. Coena in Anderson se spoprimejo s književnima besediloma, ki običajno učinkovito razporeditev dejanj, prilagodita razpravi o idejah. Vsakdo je utelesitev neke ideje in ideje se ne spopadejo, obrnejo si hrbet. V *Tekla bo kri* imamo religijo proti kapitalizmu. V *Ni prostora za starce* je Chigurh utelesitev absolutnega Prasca in pred njim brez postanka beži Llewelyn, oseba, ki jo je težko kvalificirati, ki ne pozna strahu, žival.

Za tema dvema zverema, ki nista vredna nič več kot pitbuli, ki šepajo v puščavi, čaka pasivni šerif, starec, katerega časi so že mimo. Ta tridelna struktura pripoved razpenja med dvema neuporabnima moškima, česar v kinu nismo videli pogosto, in tretjim, našim odposlancem, če hočete, edinim, ki ga zločini »impressionirajo«, ki še vedno čuti.

Nazadnje sta to dva filma terorja. Tu učinkuje podobnost in potolče klasicizem. Groza je nepričakovani odgovor na vprašanje *kako danes proizvesti mit*. Glasba Johnnija Greenwooda, kitarista Radiohead, filmu *Tekla bo kri* doda srhljiv poudarek, ki ne temelji na ničemer. Kaj vidimo na platnu? Nek moški koplje, glasba pa je taka, kot da bi ilustrirala najostudnejši zločin. Morebiti je ta moški ameriški bratranec srednjeevropskih vampirk: »Tekla bo kri« je na plakatu izpisano z gotskimi črkami. Poroka njegovega posvojenca poudarja prekletstvo, ko duhovnik razglasi, da poročenih, utešenih, nikoli več ne bo preganjala žeja. Do tedaj je moralo teči v potokih: viski v steklenički, da bi uspavali otroka (strašna podoba), nafta, ki se pretaka do morja, kri.

V *Ni prostora* se zločini vrstijo v strašanskem ritmu. Zdi se nemogoče biti del tega sveta, sveta, ki ni ne za nežne ne za utrjene. Črne ocene najdemo tudi pri Eastwoodu v *Popolnem svetu* (A Perfect World, 1993) in *Skrivnostni reki* (Mystic River, 2003), le da nas groza tukaj zadane z gluhim nasiljem. »Prostor« ni za starce, tudi doba ne (v nasprotju s starim reakcionarjem, ki ga šerif sreča proti koncu in ki preklinja pankerje). Manko čustev pri Coenih nas odnese daleč o Andersonove ro-

mantične navlake: samoustvarjeni človek je prebrisan, a je ambicioznež, delavec; nima čustev, temveč preobilico želje (*»Kaj bom počel z milijon dolarji? Kaj bom počel cele dneve?«*). Nikoli ne bomo videli njegovega bogastva, razen v bednem prizoru na koncu. Kaj pa poganja zlobneža bratov Coen? Pohlep. Bankovci, ki so nenehno v izmenjavi, vedno umazani s krvjo, ki jih na koncu sprejme otrok v zameno za srajco, rišejo antiromantično vampirsko zgodbo. Kri je denar. Oba filma zaključita z ugotovijo ničevosti: užejan junak pri Andersonu, pohlepen pri Coenih; nemir na eni strani in brezčutnost na drugi na platnu pustita zgolj velik občutek praznine.

Ne smemo podcenjevati dejstva, da oba filma eno stran sestavljanke zadržita: kot da bi se šopirjenje (P. T. A.) nujno moralo pokazati ali da bi ironija nujno morala ostati skrita (dialogi pri Coenih niso vedno na ravni izrednih tihih prizorov). A vseeno. Dva ameriška filma take širine, ne da bi bila pompozna: to je nekaj novega. Še bolj presenetljivo pa je, da to prihaja iz naročja malih pametnjakovičev. Že Fincherjev *Zodiak* (Zodiac, 2007) je bil precej bolj daljnoviden kot *Sedem* (Se7en, 1995). Počakajmo na dela o Cheju (*The Argentine* in *Guerrilla*) nepričakovanega Malickovega dediča Soderbergha, da vidimo, ali širina lahko prečka meje.

Stéphane Delorme, Désirs de grandeur, Cahiers du cinéma, št. 632, marec 2008