

Boljši Scott

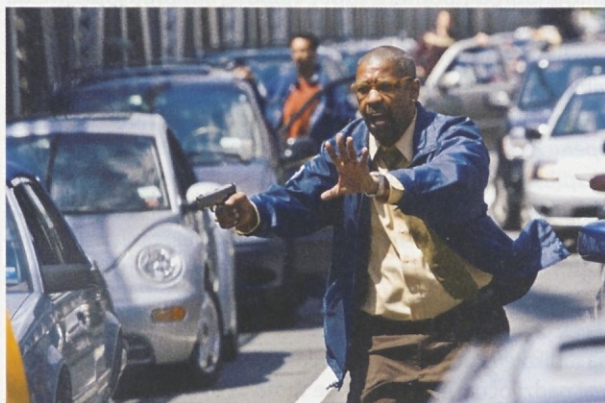
Prispevek k razumevanju opusa brata v senci

Jurij Meden

Britanca v Hollywoodu, brata Ridley (letnik 1937) in Tony (letnik 1944) Scott, veljata za manjšo institucijo. Predvsem po zaslugi starejšega, uglednejšega brata, ki je od začetka svoje kariere v sedemdesetih nanizal kopico uspešnic ali vsaj vplivnih naslovov, za katere velja konsenz, da gre za mejnike sodobne filmske pop kulture; omenimo le *Osmega potnika* (Alien 1979), *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982), *Thelma in Louise* (Thelma & Louise, 1991), *Gladiatorja* (2000). Njegov brat, nasprotno, velja za nepredvidljivo, muhasto dvoživko, ki enkrat v harmonični navezi s studijskim kapitalom vdano sledi trendom (*Top Gun*, 1986), jih drugič nato zakoliči lastnoročno (*Prava stvar* [True Romance, 1993]) ali pa, še najpogosteje, tako v smislu tržnega izkupička kot kritiške recepcije useka povsem mimo.

Kot bomo poskusili pokazati, pa situacija še zdaleč ni tako preprosta. In je morda prav mlajši brat tisti, ki si – zlasti, ne pa tudi izključno – po zaslugi svojega anarhičnega duha in vneme po eksperimentiranju zasluži, da pride iz sence starejšega brata. Tudi zato, ker je opus slednjega vse pre-pogosto zastrupljen s tendencioznimi političnimi nazeri, ki kažejo predvsem na njegovo hlapčevanje imperialističnemu pojmovanju sodobne geopolitike. Ko se izviije iz objema znanstvene fantastike in fantastike, ki zaznamujeta prvo obdobje njegovega ustvarjanja in kjer avtor dejansko streže s presežki, skrene Ridley Scott v navidez angažirano obravnavo perečih tematik vsakdana in preteklosti. Nastaneta dve intenzivni eksploataciji feminizma (*Thelma in Louise*, *G.I. Jane* [1997]), nakar se Ridley specializira za vprašanje relacij med razvitim Zahodom (imperijem) in njegovim barbarskim obrobjem, kjer ga kot komentatorja družbene stvarnosti še zlasti ne gre jemati resno. Ali pač: vendar potem zgolj v smislu resnega opozarjanja na prevladujoče note militarizma, rasizma, kolonializma in skrajnega poenostavljanja, ki zaznamujejo njegove filme. Na primer: Ridleyjeva upodobitev razmerja med staro

Evropo in izgubljenim-ter-ponovno-najdenem-paradižem v obliki novega sveta plus njegova herojska obravnavo Krištofa Kolumba v epu *1492* (1492: Conquest of Paradise, 1992) v končni instanci povsem zanemari preprosto dejstvo, da je šlo tam in takrat tudi za zametek specifičnega genocida (z več deset milijonskimi žrtvami) v imenu motiva imperialnega profita in religiozne blaznosti. Dalje: v Ridleyjevem fanatično-militantnem *Sestreljenem črnem jastrebu* (Black Hawk Down, 2001) lahko že brez kakšne pretirane distance beremo predvsem legitimacijo ameriških vojaških zunanjepolitičnih intervencij ter paranoiden, hujskaški, rasističen strah pred »nebelimi, nerazsodnimi« populacijami sveta. V *Nebeškem kraljestvu* (Kingdom of Heaven, 2005) Ridley romantizira križarske pohode in namigne, da gre vzroke dandanašnjega vrenja na Bližnjem vzhodu iskati v nedokončanem oziroma slabo opravljenem poslu srednjeveških križarjev. V zaenkrat najnovejšem eseju na temo problemov Bližnjega vzhoda, vohunskem trilerju *Telo laži* (Body of Lies, 2008), pa Ridley pod drobnogled vzame »sovražnikovo« psihologijo in ugotavlja, da je »vojna proti terorju« v svojem bistvu samaritanski projekt pomoči Arabcu, da bo v sebi našel notranjega Zahodnjaka.



V ozadju te ideološke linije medtem Tony svoje mesto pod soncem išče znotraj žanrskih poigravanj, ki se s spolitiziranim pogledom na svet ujemajo zgolj (ali predvsem) v toliko, v kolikor premorejo vsaj minimum razredne zavesti. Za razliko od njegovega brata, ki ga privlači portretiranje tradicionalno čaščenega tipa zgodovinskih osebnosti ali vsaj junakov, obdanih z vzvodi (takšne ali drugačne) moči in oblasti (kolonizatorji, kralji, oficirji, tajni agenti, tudi gangsterji in serijski morilci), Tony svoje junake išče med ljudstvom, v malem človeku z modrim ovratnikom, med obstranci brez usodnega vpliva na potek zgodovine. To so lahko nato izumirajoči vampirji (*Lakota* [The Hunger, 1983]), človeškega stika lačne sirote (*Top Gun*), policisti, ki ločijo med pravom in prav (*Policaj z Beverly Hillsa 2* [Beverly Hills Cop 2, 1987]), mladi zaljubljeni (*Prava stvar*), itd. Kar pa je pravzaprav tudi vse, kar lahko prepoznamo kot rdečo nit prvih dveh desetletij Tonyjeve filmske aktivnosti (poleg očitnega dejstva, da je praviloma proizvajal vizualno močne, zabavne žanrske izdelke). Sledi teza: pri svojih šestdesetih letih se Tony Scott naposled najde, avtorski podpis izbrusi do singularnosti in spočne serijo akcijskih mojstrov, kakršnim znotraj sodobnega hollywoodskega dominantnega diskurza preprosto ni para.



Prvi film Tonyjevega preporeda je *Telesni čuvaj* (Man on Fire, 2004), pasijon Denzela Washingtona v naslovni vlogi, ki mimogrede pometa tudi z razširjenim predsodkom, da Tonyja bolj kot igralci zanimajo vizualije, da skratka ni režiser igralcev – ravno v navezi s Tonyjem bo Denzel Washington lahko šele razprl svoj igralski diapazon. Ključnega pomena vseeno ostajajo vizualije. V že standarden hollywoodski *modus operandi* režiranja akcije, ki temelji na vedno bolj ekspresni in ekspresivni montaži, Tony vnese zavest, da takšnega načina dela ne gre odpravljati s slabšalno oznako videospotovska estetika, ko pa gre vendarle za zapuščino nekaterih najzanimivejših in najbolj progresivnih tendenc v zgodovini filma, ki so se ukvarjale z inherentnimi in unikatnimi specifikami medija, daleč onkraj preprostega pripovedovanja zgodb. Tony to stori na radikalen način: njegova montaža ni samo brzostrelna, temveč nadzvočna; ekspozicije ne samo dvojne, temveč trojne ali



desetere; filmska podoba v isti sapi upočasnjena, pospešena in zamrznjena; zvočna podoba v relaciji do slike ni samo avtonomna, temveč uporniška; ne menjajo se samo barvni filtri, temveč sam material podobe (35 mm, 16 mm, 8 mm, video); ne samo znotraj iste sekvence, temveč celo znotraj istega posnetka; in vse to ne le z namenom potenciranja zgodbe, temveč prej samo sebi v namen; ne gre skratka za abstrakcijo nečesa, temveč abstrakcijo samo po sebi. Kinetični rezultat se nato gleda (beri: občuduje), kot bi ga družno podpisali Richter, Duchamp, Gance, Eisenstein, Vertov, Kubelka, Brakhage, Warhol in Mekas, po želji pa lahko še vedno sledimo zgodbi. Takšen način dela se seveda zoperstavlja klasičnemu pogledu na hollywoodski film, kjer se od oblike filma pričakuje predvsem, da bo koherentno podajala in se ujemala z vsebino, zato je bil Tony deležen skoraj izključno ostrih kritik. Ki pa ga niso niti malo omajale, da ne bi s hedonistično razvezo vsebine od forme ter glorifikacijo slednje kot vira filmskega užitka nadaljeval tudi v naslednjem filmu, *Domino* (2005), ki zaenkrat predstavlja kulminacijo tega specifičnega načina snemanja. Kritike so bile še bolj brutalne, *Deja Vu* (2006) pa nato ne dosti drugačen; avtor očitno vztraja v svoji niši.

Kar nas pripelje do zaenkrat najnovejšega Tonyjevega podviga. *Ugrabitev metroja Pelham 123* (The Taking of Pelham 1 2 3, 2009) je priredba istoimenskega romana in kulta iz sedemdesetih (*Pirati v metroju*, 1974) v režiji Josepha Sargenta. Že iz te podlage bi šlo sklepati, da bo Tony tokrat popustil svoj formalni ugriz, vendar se, na veliko zadovoljstvo, to ne zgodi v tolikšni meri, da bi prekinilo zmagoviti niz avantgardnih postopkov znotraj narativnega kina. Tony celo izkoristi dejstvo, da je štorija o ugrabitvi newyorškega metroja in posledičnega izsiljevanja mesta že splošno znana, ter se, vsaj v ekspoziciji filma, še bolj sproščeno vdaja avdiovizualnim ekscesom, da bi se tekom filma umiril vsaj toliko, kolikor ga mnogo bolj kot predvidljiv razplet zanimajo psihološke nianse obeh glavnih junakov. In spet prav tu tiči njegov prvotni avtorski pečat: oba, tako junaški protagonist, ki ga utelesi Denzel Washington, kot negativec, John Travolta, sta manj poudarjeno antagonist, ki se spopadata na črti zakona, kot pa sta združena v svojem statusu družbenih obstrancev, na istem polu razrednih relacij.