



ZGUBLJENO S PREVODOM

... in vendarle več
kot samo bežno srečanje

Je režijski talent zapisan v genih? Ga je Sofia Coppola res podedovala od svojega slavnega očeta, Francis Forda Coppole? Seveda ne, samo kakšnega od njenih filmov si moramo pogledati, pa nam lahko nemudoma postane jasno, da nimamo opravka z nikakršnim klonom, z nobeno kopijo, niti plagiatom ne, temveč s povsem samostojno in suvereno filmsko avtorico. Ki sicer ne more in noče skriti, da je odraščala na snemanjih, v razširjeni družini igralcev, snemalcev, scenografov, kostumografov ..., ob očetu, ki je vladal Hollywoodu, pisal zgodovino filma in jo že kot dojenčka postavil pred kamero, kjer je odigrala svojo prvo filmsko vlogo novorojenega sina Michaela Corleoneja in se nato pojavila tudi v obeh nadaljevanjih mafijske sage, katere tretji del je zavoljo uničujočih kritik (igrala je hčerko Ala Pacina) najstniško Sofio za nadaljnjih deset in več let porinil v nemirno iskanje in preizkušanje identitete: fotografija, moda, dizajn, video spoti ... Ves čas se je vračala k umetnosti, jo tudi študirala na univerzi v New Yorku, le filmu se je na široko ogibala in precej let je moralo preteči, preden se je preizkusila v novi filmski vlogi – vlogi režiserke. Zanj namesto očitkov o protekciji, nenačrtenosti, brezbarvnosti ... žanje predvsem navdušenje, nominacije in nagrade. Mimogrede: če ji bo letošnji marec prinesel oskarja za *Zgubljeno s prevodom*, bo dinastija Coppola zlati kipec prejela kar tri generacije zapored; za glasbo v *Botru II.* (*The Godfather, part II.*, 1974) ga je dobil že njen ded Carmine Coppola ... A tistih, ki so prodornost mlade Coppolove tako vztrajno reducirali na vpliv družinskega zaledja, bo kljub temu vse manj.

Zgubljeno s prevodom je drugi celovečerec Sofie Coppola. Debitirala je pred petimi leti na canneskem festivalu z *The Virgins Suicide*, reminiscencami odraščanja v Ameriki sedemdesetih let. Za scenarij je vzela kulturni roman pisatelja Jeffreyja Eugenidesa in posnela film, ki je obenem pripovedka, detektivka in psihološka shriljivka, skratka, pravo rajanje žanrskih in režijskih pristopov – sila nenavadna zmes, vsekakor pa niti

od daleč ne spominja na najstniške filme, kakršne gledajo naše mlajše sestre. Na površju Coppola zapeljuje z nostalgijo in suhim humorjem, spodaj tli tiha histerija. Ko kamera Eda Lachmana mehko poboža ulice mirne primestne četrti Detroita, se v sliko že prikradeta neoprijemljiva groza in strah, kakršna z vsakdanjikom prebivalcev razkošnih hiš s skrbno urejenimi vrtovi in ličnimi verandami ne bi smela imeti nobene zveze. A vdirata od vsepovsod, se prepletata z življenji lepih sester Lisbon in dekliškimi sanjarijami, ki jih grenijo in zatirajo puritanski nazori njihovih versko blaznih staršev – dokler se zatiran sestrski podmladek lastno-ročno ne izbriše iz tega neznosnega sveta. Neznosnega zato, ker gre za svet, v katerem se zunanje grožnje (materializirane v obsesivni, čeravno navidez srečni, idealni družini) kot take manifestirajo kvečjemu še navznoter, se zažirajo v posameznika in tlačijo njegovo najintimnejšo notranjost, da ta ne more priti do svoje uveljavitve. Tako Coppolova že s svojim prvencem vzame nepreklicno slovo od iluzije srečnega ameriškega sna in se zasmeji v brk hipokrizirani družbi ter njenemu aparatu moralnih pritiskov. V močnih nadrealističnih zaključnih sekvencah filma protagonistom nadene groteskne plinske maske; prebivalci *Virgins Suicide* se lahko kvečjemu z njimi zavarujejo pred strupenimi parami okolja, ki duši in maliči življenja v njem.

V tej luči se zdi nekako logično, da je v svojem naslednjem filmu zbežala, kolikor je le mogla stran od Amerike, od pritiskov vsega znanega, domačega, od dežele, ki obenem predstavlja tudi režiserkin povsem osebni "doslej", tisto zgodovino, pred katero je tako težko in tako nujno pobegniti. Najprej so potovale sestre Lisbon, pa čeprav so jih v daljavo vodili le barviti letaki turističnih agencij; potovanje je režiserka hudo cinično in frustrirajoče zapisala v ime družine, ki se je vkopala v dušečo malomeščanstvo ameriškega *middle class*, in jo tako dobesedno zapisala smrti. Seveda so pred Coppolovo daljave iskali že številni cineasti (med njimi se v svojem eseju *Brez sonca* (Sans soleil, 1983) na Japonsko poda

tudi Chris Marker). Nasploh naj bi režiserji radi in veliko potovali, če želijo ustvarjati filme: *go the distance to get the distance*. Film in potovanje si delita veliko, podobno percepcijo, podobno senzibilnost, podoben jezik, ali bolje, ohlapnost jezika, odprtost obzorij pri odkrivanju. V obeh primerih gre za stegovanje rok po novem, za ostrenje čutov, pa še za nekaj najbolj bistvenega – za zrcaljenje intimnih izkušenj in za dvig nad tisto realno, ki nas vklepa s svojimi normativi in omejitvami (največkrat moralnimi). V kinu oziroma pri filmu nas od lastnih skrbi, obveznosti, dolžnosti, neumnosti in "muk spomina" odtegne tema dvorane, na potovanju to za nas opravi tisti "geografski" prepad, ki zaveza med našim doslej in nečim novim, kar se šele začinja. Začenja pa se potovanje, začenja se film.

Da ne bo pomote – *Zgubljeno s prevodom* seveda ni film-potovanje (kot Markerjev *Brez sonca* ali na primer *Wimbledonski stadion* (Le Stade de Wimbledon, 2001) Mathieuja Amalrica, ki mi tukaj najprej pride pred oči), a vendarle lepo spregovori o radovednosti do tujega, o odkrivanju nepretrpanih pokrajin človeške duše, v katerih maske lahko začnejo odpadati z obrazov in kjer se prisila realnega (zunanjega) naposled zmehča, stali. Pa čeprav samo zato, da odstopi prostor neki drugi realnosti in največkrat tudi nekemu drugemu tiranu – tistemu notranjemu, za katerega se potem spet ne ve, kaj je pri njem bolj zagatno, pregnati ga ali (iz)bežati na plan.

Ko se v Tokiu srečata hollywoodski igralec v krizi srednjih let in mlado-poročena diplomantka, oba Američana, na dan pridejo vse tiste misli in pomisli, ki jih je doma vztrajno odplakovala rutina vsakdanjika ter njegovih obveznosti. Te so ostale v Ameriki in šele v razosebljenih sobanah razkošnega tokijskega hotela, kjer se, nespečna, zgubljena in osamljena, začneta srečevati, lahko prideta do novega pogleda na svoje življenje, ki jima razkrije, da sta nekje na poti zašla. Razočarani in vsega naveličani Bob (Bill Murray) na Japonskem snema reklame, namesto da bi igral v kakšnem filmu, medtem ga žena po telefonu in faksih z druge strani oceana bombardira z očitki in banalnimi sporočili, ki prihajajo sredi noči. Charlotte (Scarlett Johansson) je prav tako razočarana nad svojim pre zaposlenim in vase zagledanim možem, ki se spogleduje s stupidno hollywoodsko starleto ter jo pušča samo v hotelski sobi, kjer posedla na okenski polici in zre v neznano mesto, neznane pa so tudi smernice njenega življenja, za katerega ne ve več dobro, kam ga obrniti. Nič nenavadnega, nepredvidljivega ali pretirano filmskega ni v tem, da se najdeta in se tudi zbližata, da se med njima splete nežno prijateljstvo, je pa toliko bolj neobičajno in osupljivo, s kakšnim posluhom za intimno in s kakšno zrelo obzirnostjo je njuna – neotipljiva, nikdar zares dorečena – zveza prenesena na platno. Coppola je posnela ljubezenski film, kakršne so delali le v starih dobrih časih, v njem subtilno prepletla registre osamljenosti, romantike, erotike, melanholije in tudi suhega cinizma ter pri tem ignorirala vse konvencije ljubezenskih žanrov. Naj se zato na tem mestu začudim nekaterim kritičnim redukcijam filma na žanr ali žanrski presežek – *Zgubljeno s prevodom* je namreč zelo oseben in zelo avtorski film, kolikor je takšna (opre)delitev sploh umestna, vsekakor pa ni nastal z namenom, da bi izpovedal kakršnokoli ljubezensko zgodbo. Prej ga zanimajo pogoji, v katerih se ta lahko razvije, in pri iskanju slednjih beži stran od kodov, konvencij in represij, ki so imanentne (kateremkoli) žanru ... Vanj se vpletajo magični trenutki (na začetku filma, ko limuzina dremajočega Boba vozi po tokijskih ulicah, na bleščečem neonskem panoju zagleda svojo fotografijo, ki jo bo šele posnel, Charlotte v cesarski palači vidi tradicionalno poroko japonskega para ...), koščki realnosti (največkrat v podobi nadležne prisotnosti ameriške popularne kulture, nikjer tako bizarne in potencirane kot ravno v z zahodom obsedeni Japonski, kjer v hotelskem baru ameriški ansambel pretenciozno

preigrava jazzovske balade in kjer se vedno najde kakšen nadležen rojak, ki začne nadlegovati Boba in siliti vanj), skopi, nedokončani dialogi (ki nakazujejo, da se ta zgodba pravzaprav odvija še vse kje drugje kot pred objektivom kamere), banalni spori (ko Bob preživi noč z voljno pevko iz nočnega bara), izvrsten humor (v katerem je slutiti žlahtno *screwball* komedijo in razpeta krila Billa Murraya), s katerim Coppola rahlja prevladujoči melanholični ton filma, ter vse polno drobnih naključij. Zdi se zdi, kot bi režiserka skupaj z igralci nenehno in sproti podirala vnaprej napisan scenarij, da je ves film naravni tek, povsem verjeten in podoben življenju, tako podoben, da se ji ga na trenutke zdi potrebno prekiniti s kakšnim nadvse filmskim obrazcem (denimo zgodbo o iskanju sorodnih duš in številnimi *gagi*, ki jih bolj kot sama japonska kultura izvablja njena drugačnost, tujost), če ga sploh še hoče ohraniti na meji verjetnega, realnega.

Coppola zanima improvizacija. Ravno tu se najbolj pozna, da so mlado Sofio izdatno hranili s celuloidom, razkrije pa se tudi njena neobremenjenost s filmsko zgodovino, avtorskimi govoricami in eminencami. V *Zgubljeno s prevodom* nekaj najbolj zajedljivih (čeprav podtalnih) puščic leti ravno na abotno, samozadostno ameriško filmsko industrijo in njene *playerje*. Citate ter reference obvlada (privošči si le prizor iz Fellinijevega *Sladkega življenja* (La dolce vita, 1960) z Marcellom Mastroiannijem in Anito Ekberg), a jih pušča v ozadju, v zunanosti polja, ter jih uporablja kot podlago pri komponiranju celote, kar počne še posebej impresivno. Njenim filmom bi težko kaj vzeli in še težje kaj dodali, so popoln paket, do popolnosti prignana mešanica osnovnih elementov: igra (vedno plod improvizacije izvrstne igralske zasedbe, ki jo Coppola nerada vodi), zvok (malo režiserjev si drzne svoje podobe tako pogumno voditi z glasbo), kamera (še manj jih zna kadre snovati tako, da bi vsak izmed njih lahko stal zase, kot kakšna fotografija), scenografija – iz te impresivne kompozicije se lušči ne samo osnovna tema, temveč tista emocija, ki poganja film in gledalca vleče v njegovo razpoloženje.

The Virgins Suicide in *Zgubljeno s prevodom* sta dva zelo različna filma, a nobenega dvoma ni, da se je pod njiju podpisala ista režiserka. Coppola potuje, ne ostaja tam, kjer je končala svoj prvenec, zato lahko zdaj spoznamo tudi drugačno Coppola – Coppola sanjačico, ki se sicer dobro zaveda razpetosti človeka med njegovo individualnost in nekakšno stigmo, ki lega na posameznika z vso težo lastne in družbene preteklosti, a istočasno poskuša ohraniti pri življenju tisti drugi, pravi (ameriški, filmski?) sen, sen svobodne miselnosti, sen ljubezni in lepega. Ali zato verjame v pravljice? Zgolj v pravljice? V misli se mi prikradeta John Cassavetes (Coppola pogosto spominja nanj, čeprav je dosti drugačna, bolj mila in manj neizprosna pri kritiki impotentne ameriške malomeščanskosti ter nezmožnosti čiste komunikacije v njej) in njegov film *Minnie in Moskowitz* (1973), kjer v nekem prizoru Minnie (potem ko se s prijateljico vrne iz kina, kjer sta gledali Casablanca, ultimativni film srečanja in srečevanja, kar je, ne nazadnje oziroma vsaj deloma, tudi *Zgubljeno s prevodom*) malce okajena in zagrenjena takole pokomentira filmsko iluzijo: "Filmi so kot zarota, pripravijo te do tega, da verjameš, da verjameš v ideale, ljubezen in romantiko, čeprav veš, da v življenju ni takih reči." Seveda je to ta isti razlog, zaradi katerega imajo tako Minnie kot Cassavetes in Coppola radi najprej film, posledično pa tudi življenje. In redko kateri film je o njem spregovoril tako romantično in obenem tako surovo iskreno, povsem brez iluzij, kot se je to "posrečilo" Sofii Coppola v najlepšem prizoru te zgodbe, pogovoru med Charlotte in Bobom, preden skupaj zaspita na postelji njegove hotelske sobe. Njun dotik je rahel in le bežen, bližina absolutna. Kot velja tudi za razmerje med filmsko iluzijo in resničnim življenjem. No, vsaj v vsakem res dobrem filmu. •