

Primož Krašovec

# Llewyn Davis s strani

LLEWYN DAVIS (INSIDE LLEWYN DAVIS, 2013) BRATOV COEN NI RAVNO SLAB FILM. SICER NIMA STRUKTURE FARGA (1996), NE OBEŠENJAŠKEGA HUMORJA VELIKEGA LEBOWSKEGA (THE BIG LEBOWSKI, 1998), NE »MELOSA« KDO JE TU NOR? (O BROTHER, WHERE ART THOU?, 2000), NE PROVOKATIVNEGA SPOGLEDVANJA Z REAKCIONARNIMI IDEOLOGIJAMI PRAVEGA POGUMA (TRUE GRIT, 2010), A JE HKRATI, TUDI PO PREVLADUJOČIH KRITERIJIH FILMSKE KRITIKE IN OBIČAJNEGA OKUSA, NEKJE NA ZGORNJEM ROBU ALI TIK NAD POVPREČJEM »INDIE« HOLIVUDSKE PRODUKCIJE.

Obrtniško mu pravzaprav ne moremo očitati ničesar – ima duhovite dialoge, značilno coenovsko odbite stranske like, nepredvidljive zaplete, nekaj situacijske komike in simpatičnega glavnega junaka. Toda obenem, kljub smehu in spontani všečnosti, (vsaj meni) pušča za sabo nek sprva neartikuliran občutek nelagodja, podobno kot *Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino) ali *Teater ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer), za katera prav tako takoj veš, da bosta instantna hipsterska kulta, a iz napačnih razlogov. In ne gre le za to, da je kategorija kultnega filma iz nečesa, kar kaže na izjemnost, singularnost, neponovljivost nekega filma, sama postala standardizirana, predvidljiva in načrtovana (v smislu, da avtorji namenoma sprožajo »kulturni učinek«, pri čemer mobilizirajo prav mehansko repetitivno tistih elementov, ki so včasih kulturne filme delali za izjemne) in da se »kulturni« filmi zdaj namesto nekajkrat na desetletje pojavljajo nekaj desetkrat na leto in iz zavesti »indie« občinstva izginjajo tako hitro kot reklamna sporočila ali hiti lanskega poletja (oziroma lanskoletni oskarjevci) ter namesto refleksije, ki je prekinjala prisilno spontanost kulturne recepcije običajne holivudske produkcije, sprožajo prav spontani avtomatizem prepoznavanja kulturnega učinka

(oziroma učinka kulta). A to ni problem *Llewyn Davisa* kot takega. In če problem hkrati tudi ni v obrtniški izvedbi, v čem potem je?

Začnimo z glavnim junakom, Llewynom Davisom. Večina (vsaj mojega) nelagodja izhaja iz njegove simpatičnosti, tega, da je tako hitro in tako brez razloga všečen. Samo trenutek nepozornosti je dovolj, da ga »kupimo«, in to povsem brez preostanka, ki vsaj v obliki minimalne zadrege ob uživanju spremlja denimo kupovanje volka z Wall Streeta. Kaj definira Davisovo všečnost? Preprosto to, da je junak našega časa. Davis je *abstraktni* hipster, slečen vseh, še tako minimalnih in *phoney* sledov individualnosti, in kot tak predstavlja karakterni tip, ki ga danes *moramo* imeti radi. Problem je ravno v tem moramo, v prisilnosti identifikacije z nečim, kar bi bilo lahko (v kakšnih drugih časih ali v drugačni družbeni situaciji) tudi predmet kritike. A kako zastaviti kritiko junakove nonšalantne brezobzirnosti in surovosti – ko bivšo punco pozabi poklicati po tem, ko naj bi opravila splav, in šele čez nekaj let izve, da je pravzaprav donosila otroka; ko zapusti svojo mačko in jo nato še mimogrede povozi; ko pijan nadleguje sebi konkurenčne kantavtorje – v času, ko sta obe predmet oboževanja in prisilnega posnemanja, ko predstavljata najbolj bazični mikrosocialni strategiji milijonov predstavnikov standardizirane globalne hipsterske subkulture-*in-denial* in ko takšna kritika ne more ne izzveneti brezupno staromodno in moralistično, celo konservativno?

Navadna kultura sodobnih kreativnih urbanih malomeščanov temelji na *attitude* domnevnega nekonformizma in indiferentnosti do »sistema« – a ker je osnovni sistem družbene dominacije neosebni, realno-abstraktni »trg«, katerega dominacija nad posamezniki

strukturno ni prepoznana kot taka (in ji nikakor ni mogoče uiti z individualnimi eskapističnimi eskapadami), se navidezna indiferentnost do sistema premesti v polje mikrosocialnih odnosov, kjer jo je mogoče dejansko uveljavljati na cinične, pasivno okrutne načine, z brezobzirnostjo in indiferentnostjo do prijateljev, *groupies* in konkurentov na kreativnem trgu, kar naj bi kazalo, da je nosilec tega *attitude*, čeprav v resnici le kompenzira svojo dejansko nemoč, nekako izven »sistema«.

Stranski učinek univerzalizacije te *attitude* je vnaprejšnje onemogočanje vsakršne kritike ali refleksije takšnega stanja. Vsak poskus v tej smeri je avtomatično diskvalificiran kot znamenje šibkosti (»hejterstva«) in moralizma – da bi uspešno vzduril videz nesistemskega, moraš ponotranjiti najbolj okrutne lastnosti sistema samega in rane redukcije na atomizirano in standardizirano individualnost poznega kapitalizma prikazovati kot produkt romantičnega subjektivnega heroizma, medtem ko za imunost na refleksijo poskrbi predanost »življenju«, nenehni in manični, adorno-vsko rečeno, psevdoaktivnosti, gonu po repetitiji standardiziranih obrazcev množične kulture, ki se – kot nekakšna čudna spontana ironija, ki ne ve sama zase – imenuje kreativnost. V trenutku, ko se, iz kakršnegakoli razloga že, četudi le za trenutek, »hedonistična« prisila potopljenosti v »neposrednost« »življenja« ustavi, tvegamo refleksijo – kar pa je že usoden korak na poti do hejterstva.

Davis je do popolnosti izčiščena figura te *attitude*, gibljiva slika, sestavljena iz hipsterskih klišejev (brada, kitara, mačka, ponošen suknjič, nomadski življenjski stil, cinizem in distanciranost, nepopustljivost pred skušnjavami resnične ljubezni in prijateljstva, tragična stoičnost, manično kompulzivna »kreativna« aktivnost). V njem – s simpatijo ali z nelagodjem – prepoznavamo *abstraktnost* lastne individualnosti v trenutkih, ko se ta tržno izenači z individualnostmi vseh ostalih »kreativcev« v določenem (sub)kulturnem miljeju.

Film sicer lahko beremo tudi nekoliko bolj naklonjeno in v repetitivnosti Davisovega življenja – ko se ves čas zapleta v enake nelagodne situacije, ponavlja ljubezenske napake in karijerne neuspehe, ko se mu nekatere situacije ponavljajo skoraj dejansko besedo-za-besedo – vidimo nastavek (vsaj latentne) kritike te idealno tipske figure in specifičnih družbenih patologij takšnega načina vsakdanjega življenja. A takšno gledanje je lahko le nenadejan in nikakor ne nujen stranski učinek filma, ki se lahko sproži le ob vnaprejšnji (vsaj latentni) kritičnosti do tém, ki jih film obravnava, saj je zagata glavnega junaka dejansko zagata filma samega, kar lahko ugotovimo ob čisto zadnjem prizoru. Namreč, ko se film za Davisa konča tam, kjer se je začel, s ponovitvijo brezizhodnega kroga, iz katerega se ne more prebiti, saj mu nikakor ne uspe veliki komercialni met, ter tako ostaja nerazumljeni in osamljeni namišljeni genij (kar je še ena izmed značilnih karakternih potez sodobnega hipstrstva), lahko v ozadju vidimo, kako se na oder odpravi majhen grbast Jud s kitaro in z orglicami, v katerem lahko takoj (ne le zaradi velikega nosu) prepoznamo Boba Dylana.

Film tako čisto na koncu pokaže možnost preboja v popularni kulturi, nečesa, kar lahko razstreli standardizirano in banalno situacijo nekega subkulturnega miljeja. A »dogodek Dylan« ostane nepojasnen in le nakazan – ne pove nam, kaj je bil Dylanov



presežek nad množico ostalih pevcev in pevk s kitarami v New Yorku na začetku 60. let, kaj je bilo tisto, kar je v desetletju, ki se je z Dylanom začelo, revolucioniralo ameriško popularno kulturo. Tega film tudi ne more narediti, saj ne tematizira specifičnosti tega zgodovinskega trenutka, temveč projicira današnjo bedo hipsterskega življenja na dobo, ki je ni poznala, v kateri ta še ni obstajala. Če vzamemo to bedo, ki je ravno simptom nezmožnosti ponovitve kulturne revolucije 60. let (značilni hipsterski cinizem je, med drugim, izraz ne povsem ozaveščenega razočaranja nad banalnostjo in repetitivnostjo lastne kreativne produkcije), za ahistorični *template* »zgodovinske« obravnave ameriških 60. let, si s takšno retroaktivno projekcijo blokiramo vsako možnost dejanskega razumevanja in se tako kot Davis v filmu le vrtimo v krog.

**Morda je bilo res preveč naivno pričakovati, da lahko današnja holivudska produkcija, četudi v svoji »indie« različici, prikaže prelomnost in revolucionarnost kontrakulturne eksplozije ameriških 60. let. (In morda je naivno tudi misliti, da je kaj takega sploh obstajalo, čeprav z orožjem ni rožljal pravilni revolucionarni subjekt, abstraktni proletariat.)** A vseeno, če – v času prevlade naratov in avdičev – film, ki si za svojo nalogo vzame prikazati čas in prostor, v katerem je lahko človek s kitara-aparatom imel kulturno in politično prebojne učinke, le prikaže današnjo bedo hipsterskega življenja kot ahistorično konstanto, je povsem irelevanten in prav tako zmeden in nemočen kot njegov glavni junak. Morda so ravno zato – slaba scenografija je pravzaprav edini »obrtiški« očitek, ki ga lahko naslovimo na film – stanovanja in lokali, ki naj bi inscenirali tedanji New York, tako neprepričljivi in je vse pohištvo videti kot kupljeno v Ikea. Film namreč ne govori o tem, temveč o nas – a o nas govori na način, ki izključuje možnost izhoda iz naše kulturne bede tako, da nam poskuša pokazati, da tudi takrat, ko smo morda mislili, da je mogoče kaj drugega, ni bilo nič drugače, da je bil tudi Dylan neko povsem nemisljivo naključje. Verjetno je to napačni razlog, zakaj hipsterji (tako v vlogi kritikov kot v vlogi gledalcev) Llewyna Davisa (tako junaka kot film) obožujejo, saj jim nudi uteho in jih tolaži – večno je bilo tako, kot je danes, zametkov nemira ob bedi lastne kreativnosti ni potrebno razviti v njeno kritiko.