

ne imejte me za norca

Nobody's Fool

ZDA 1994

režija Robert Benton **scenarij** Robert Benton, po romanu Richarda Russoja **fotografija** John Bailey **glasba** Howard Shore **montaža** John Bloom **scenografija** David Gropman **kostumografija** Joseph G. Aulisi **igrajo** Paul Newman, Jessica Tandy, Bruce Willis, Melanie Griffith, Dylan Walsh, Pruitt Taylor Vince, Gene Saks, Josef Sommer, Philip Seymour Hoffman, Philip Bosco, Jay Patterson



Melanie Griffith, Paul Newman

Na prvi pogled se zdi, kot da ta Bentonov film sploh nima prave zgodbe, ampak gre bolj za pripoved, ki pač teče, kakor ji narekuje življenje samo. Množico likov, ki živijo v majhnem podeželskem mestecu, povezuje gosta mreža odnosov in razmerij, prepojenih s celo lestvico emocij, vendar brez tistih skrajnosti, s katerimi si tako rade pomagajo filmske zgodbe, v vsakdanjem življenju (če pustimo ob strani izjemne okoliščine, kot so vojne in revolucije) pa so redkeje kot poštene posredniki z nepremičninami. Za strastno ljubezen ali nebrzdano sovraštvo, denimo, v tej pripovedi ni prostora, kot ga ni za čisto dobroto ali neusmiljeno zlobo, zato pa ne manjka tistih vmesnih oblik – od blage naklonjenosti do odkritih simpatij in ne do kraja izpovedanih ljubezenskih čustev, od nedolžnega zavračanja do zmernega prezira, čisto človeške hudobije in obvladanega odpora – s kakršnimi se pogosto srečujemo tudi zunaj filma. Skratka, vtis je, da imamo opraviti z ljudmi iz mesa in krvi, ki so zgolj po naključju ujeti v dvodimenzionalne filmske podobe. Drugače povedano, svet, ki ga prikazuje ta film, je resda fikcijski (saj navsezadnje ne gre za dokumentarec), vendar je upodobljen skorajda veristično, kot da gre za izsek iz resničnega življenja. Toda, mar ne gre obenem za film, posnet v najboljši hollywoodski maniri, z zvezdniško zasedbo, s pripovedjo, ki se ves čas giblje na meji med melodramo in komedijo, z zaokroženo dramaturgijo in celo neke vrste *happy endom*? Takšni filmi imajo navadno dovolj prepoznavno, jasno določljivo fabulo, tu pa imamo vendar opraviti s pripovedjo o vsakdanjem življenju, ne ravno dolgočasnem in pustem, a tudi ne posebno razburljivem, z nizom prepričljivih podob potemtakem, ki pa z vidika zgodbe ponujajo zgolj nekakšen torzo, kakor pač vsi podobni filmi. Je to dvoje sploh združljivo, ali pa smo žrtev spretnih, kajpak visoko profesionalno izpeljane prevare, ki navidez ponuja eno, dejansko pa plasira drugo, se pravi, da nas pod krinko prikazovanja vsakdanjega življenja zvabi v vode dobre stare hollywoodske dramaturgije, tako oddaljene od vsakdanjega življenja, kot je "tovarna sanj" oddaljena od Bronxa ali pa, če hočete, od Jesenic? Zadevo si kaže vsekakor ogledati nekoliko pobliže.

O tem, kdo je glavna oseba filma, ne gre izgubljati besed, saj je Sully (v brez dvoma izvrstni interpretaciji Paula Newmana) gledalcu – v nasprotju z drugimi liki – ves čas na očeh, pri čemer s svojimi dejanji in kratkimi, zajedljivimi, včasih kar aforistično duhovitimi izjavami obvladuje celotno dogajanje. S socialnega vidika je sicer marginelec, *loser*, ki pri šestdesetih ne more pokazati kaj dosti več od propadlega zakona, pohabljenega noge in razpadajočega poltovornjaka, v okviru filmske pripovedi pa je kralj in svetnik obenem, saj bi od boga pozabljen mestece brez njegovega moralnega čuta, poštenja, neomajnosti, razumevanja za slabosti drugih in pripravljenosti, da v kritičnih trenutkih priskoči na pomoč, že davno vzel hudič. Bržčas se ne bi veliko razlikoval od drugih podobnih junakov ameriškega filma, ko ne bi v svoji trmi tako rekoč vsega, kar počne, počel sebi v škodo in drugim v korist, seveda

ne zmeraj namenoma (zlasti, kar zadeva prvo), vendar pa slednje ne vpliva na rezultat. A to je zgolj izhodiščna zastavitev, zakaj Sully je značaj razvojnega tipa, lik, ki skozi filmsko pripoved napreduje od torza do popolne zaokroženosti. In ravno tu se skriva zgodba, zakaj film **Ne imejte me za norca** vendarle ima zgodbo, kajpada zgodbo o Sullyju in njegovem življenju, o tem, kako je izgubil in spet našel družino, o tem, kako je izgubil in spet našel očeta ter mater, o tem, kako je izgubil in spet našel prijatelje ter ljubezen. Če izvezemo spor s krajevnim podjetnikom Carlom (Bruce Willis), ki pa že zaradi igralske zasedbe te vloge ne more učinkovito pretirano resno, je videti, kot da v filmu ni pravega, velikega konflikta, tistega detonatorja zapleta, ki edini lahko proizvede dramo. Saj ga tudi ni treba, bi lahko rekli, ko pa je Sully v nenehnem konfliktu s samim seboj, s svojimi večno najboljšimi nameni in napačnimi odločitvami, zaradi katerih je zgubal nad zgubari. Popoln nesmisel, ki ga film sugerira samo zato, da bi pravi konflikt lahko funkcioniral in proizvedel dramo, namreč dramo Sullyjeve usode in odrešitve.

Je pravi konflikt v Sullyjevem razmerju do mrtvega, oblastnega in nasilnega očeta, zaradi katerega se je sam ustrašil svoje očetovske vloge in zapustil družino; zaradi katerega je zatajil šibko mater in si poiskal nadomestno v liku odločne Beryl (Jessica Tandy); zaradi katerega se je odpovedal ženi in našel nadomestno v liku nedosegljive, poročene Toby; zaradi katerega je zanemaril sina in našel nadomestnega v liku bežavega prijatelja Ruba (Pruitt Taylor Vince)? Ne, prej bi lahko rekli, da je temeljni konflikt v tem, da se Sullyju svet podvaja in da ga prav dvojniki neusmiljeno obsedajo vse dotlej, dokler ne opravi z enim od obeh parnih členov. Denimo, ni problem v tem, da mu Beryl nadomešča mater, marveč v tem, da ima starka tudi pravega sina, da je torej razmerje podvojeno; dokler se slednji, ki velja za uspešnega poslovneža, ne izkaže za malopridneža in mora zapustiti mesto (oziroma filmsko pripoved), je to razmerje seveda nujno konfliktno. Podobno je s Sullyjevim sinom, ki se skupaj z družino lepega dne pojavi v mestu, kar povzroči konflikt med Sullyjem in Rubom. Dokler Sully ne razčisti s sinom in ga prek vnuka ne prizna za svojega, ne more povedati Rubu, da je zgolj njegov najboljši prijatelj in nič več kot to. A celo vnuka sta dva, "bad guy" in "good guy", in dokler eden od njiju (kajpada "bad guy") ne zapusti filma, Sully ne more najti stika z drugim in prek njega s sinom. V obrnjenem pomenu je podobno celo njegovo razmerje z ženo in njenim nesojenim nadomestkom v podobi Toby; če je zapustil prvo, ga to, da se zdaj meče za drugo, sili v konfliktno situacijo – šele ko se odreče tudi slednji, se reši bremena. Kaj pa lahkoživi Carl? Sullyjev nenehni konflikt s podjetnikom in občasnim delodajalcem je podvojen s sovražnim odnosom med njim in lokalnim policajem, ki ga nenehoma šikanira. Šele ko naduteža, ki ob neki priložnosti v paniki celo strelja nanj, s silovitim udarcem pošlje na tla in s tem dokončno odstrani iz pripovedi, se vzpostavi pravo razmerje, v katerem je Sully zmagovalec, Carl pa *loser*. In končno očetovski enonogi odvetnik: šele ko Sully pri kartah priigra njegovo umetno nogo, ta nadomestek nadomestkov, protezo in simbol obenem, se lahko spravi z mrtvim očetom. In tako se nam izoblikuje zaokrožena zgodba o Sullyju, ki je imel v rani mladosti težko družinsko življenje, ki se je ravno zaradi tega odrekel družini, se šel trmastega samohodca, a si kljub temu poiskal celo vrsto nadomestkov. Naposled spet najde izgubljeno družino, se odreče nadomestkom in postane "normalen". Edino Sullyjevo življenje oziroma življenska usoda nam je ponujena kot celota, kot prava hollywoodska grenko-sladka zgodba, vsi drugi liki pa ostajajo na ravni torza, kar je konec koncev tudi povsem v skladu s principi zadevne

dramaturgije, saj so ti liki vendar v funkciji osrednje zgodbe, niso pa zgodbe sami zase. In ravno v tem, v dozdevni enakopravnosti likov, ki navidez funkcionirajo kot samostojni člani v celostni mreži odnosov, v resnici pa so zgolj člani, sestavine, epizode Sullyjeve zgodbe, je lepota prevare. Benton namreč s tem gledalca prepriča, da mu ponuja povsem netipičen hollywoodski film, nekakšen ponaredek potemtakem, dejansko pa mu podtakne čisti "original", in sicer v potencirani obliki. Od tod tisti "domačni" občutek, ki ti pravi, da si si s temi osebami tako rekoč na "ti". Hollywoodske filme pač že dolgo predobro poznamo, pravzaprav tako dobro, da jih včasih sploh ne prepoznamo, ampak se nam zdi, da imamo v resnici opraviti z življenjem samim.

Bojan Kavčič

carrington

VB 1995

režija Christopher Hampton **scenarij** Christopher Hampton **fotografija** Denis Lenoir

glasba Michael Nyman **montaža** George Akers **scenografija** Caroline Amies

kostumografija Penny Rose **igrajo** Emma Thompson, Jonathan Pryce, Steven Waddington, Samuel West, Rufus Sewel, Penelope Wilton, Janet McTeer, Peter Blythe, Jeremy Northam, Alex Kingston

Film **Carrington** je zgodba o tem, da obstaja zelo veliko različnih ljubezni, ob katerih lahko vsak najde tisto, ki mu ustreza. Poleg tega je tudi zgodba o tem, da je med poželenjem in ljubeznijo velik prepad, ki povzroča obilo nevšečnosti.

Christopher Hampton je scenarij z naslovom *Carrington* napisal že leta 1977, toda šele leta 1993 je projekt dobil zeleno luč. Prvotno naj bi film režiral Mike Newell, ki pa se je po uspehu filma **Štiri poroke in pogreb** (*Four Weddings and a Funeral*, 1994) odpravil v Hollywood. Tako je Christopher Hampton, oskarjev nagrajec za scenarij **Nevarna razmerja** (*Dangerous Liaisons*, 1988), debitiral tudi kot režiser.

Izredno dodelana scenografija angleškega podeželja in njegovih hiš je ozadje za nekonvencionalno in nemogočo ljubezen. Toda tokrat hiše niso lepe samo zaradi vseh detajlov opreme višjih slojev, kot pri filmih Jamesa Ivoryja, ampak jih krasijo naslikane podobe glavne junakinje in slikarke Carringtonove, ki je živel v prvih desetletjih našega stoletja. Čeprav je Hampton scenarij pisal po literarni predlogi z naslovom *Lytton Strachey*, pa je zgodbo oblikoval predvsem okrog lika glavne junakinje in s tem ohranil sloves enega najboljših piscev ženskih vlog. Dora Carrington je živel v tistih umetniških krogih, ki so prekinili z viktorijanskimi vrednotami in so življenje gradili predvsem na skepticizmu do vseh ustaljenih pravil. Tak krog je bil Bloomsburyjevska skupina, med njenimi člani pa so bili Virginia Woolf, E.M. Forster in tudi Lytton Strachey, ki je postal center čustvenega življenja Carringtonove. V zgodnjih dvajsetih letih tega stoletja je bila skupina sinomin za vse, kar je bilo progresivno: v Veliko Britanijo so vpeljali postimpresionizem, spise Sigmunda Freuda, prenovili so roman, na novo postavili biografijo in z deli Maynarda Keynesa spremenili koncept ekonomije, ki je postala bolj umetnost kot znanost. Vodilo članov Bloomsburyja je bilo, da je dobro življenje odvisno od občutka za estetiko in od svobode v medsebojnih odnosih; med temi so še posebej poudarjali seksualna razmerja. Ustvarili so nekakšen kult osebnih razmerij, ki je zanikal vsako lojalnost do zunanjega sveta. To idejo je najbolje opisal E.M. Forster, ki je izjavil: "Upam, da bom med izdajo prijatelja in med izdajo domovine zbral zadosti poguma za izdajo domovine."

Jonathan Pryce

Takšno je bilo ozračje intelektualne skupine, v katero se je po svojem srečanju z Stracheyem vključila tudi Dora Carrington. Toda Hampton se ne ukvarja z opisovanjem umetniške skupine, zanima ga predvsem naslovna junakinja in tudi pri njej je njena umetniška praksa povsem v ozadju. V ospredju so torej samo intimna "nevarna" razmerja, ki so zaradi svoje drugačnosti še bolj ranljiva in krhka. Slikarka se ni samo odpovedala svojemu osovraženemu imenu in se podpisovala zgolj s priimkom, ampak se je zaljubila v Stracheya, ki je bil odkrit homoseksualec. Toda kljub temu sta skupaj živela več kot petnajst let, vse do njegove smrti, ki je Carrington ni uspela preboleti. Film nam predstavlja strast platonske ljubezni, ki je ravno zaradi svoje telesne neuresničenosti večna in hkrati nemogoča. Večna v svoji duhovnosti in nemogoča v telesnosti, saj se oba junaka neprestano zapletata v odnose z drugimi ljudmi.

Kvaliteta filma je v tem, da nenavadnega razmerja ne razlaga, ampak se predvsem koncentrira na drobne detajle, na poglede, ki sledijo Dorini želji po bolj popolnem odnosu. Izoliranost intimnega razmerja od ostalega sveta se izkaže za premišljeno dejanje, saj povzroči nenavaden izbruh patosa, ki je v popolnem nasprotju s scenografijo in uravnoteženo igro glavnih igralcev, ter pomeni tudi odločilni odmik od Ivoryjeve filmske estetike. Konec filma se spremeni v čisto melodramo, h kateri vsekakor veliko prispeva glasba Michaela Nymana, preverjenega skladatelja filmske glasbe. Njegova glasba ni melodramatična, toda filmu že od samega začetka daje dinamiko, odpira zaprti svet, neerotičnemu razmerju daje patos večnih ljubezni. Filmska glasba in scenografija nista samo v funkciji lepotnega dodatka, ki je glavna značilnost Ivoryjevega filmskega stila, ampak sta enakovredni del naracije. Njuna vloga je v zapiranju in razpiranju nekega odnosa, toda ne v smeri zunanjega sveta, ampak v smeri same filmske forme, ki izgublja dramsko uravnoteženost in pridobiva razsežnosti tragičnih zgodb. Zakaj je ob tem primerjava z Ivoryjem potrebna? Zaradi pogostih primerjav **Carringtona** z Ivoryjevim opusom, pa čeprav je obema skupno samo okolje in čas določenega sloja britanske družbe. **Carrington** je veliko bolj nadaljevanje tragičnih razsežnosti ljubezenskih odnosov, ki jih je Hampton tako dobro izdelal in s pomočjo režiserja Stephena Frearsa tudi izpeljal v filmu **Nevarna razmerja**. Tudi v tem filmu se časovne in prostorske koordinate razblinijo na račun filmske forme, ki jo najbolje ponazarja zaključni kader, obraz Glenn Close v velikem planu. Ker so intimna razmerja ločena od konkretnega zunanjega sveta, postanejo del univerzalne filmske zgodbe. Ob tem je Lyttonova izjava, da na svetu obstaja zelo veliko različnih ljubezni in da sta onadva pač našla tako, ki jima ustreza, povsem razumljiva. V glavnih vlogah sta nastopila Emma Thompson in Jonathan Pryce, ki je v Cannesu dobil zlato palmo za najboljšo moško vlogo. Pred tem je sodeloval v filmih kot so **Brazil**, **Glengarry Glenn Ross** in **Čas nedolžnosti**; Christopher Hampton je domov odnesel posebno nagrado žirije za filmsko režijo.

Nerina Kocjančič

