

DOBRI TAT, HAZARDER BOB



Hazarder Bob

V poplavi povečini neuspešnih, inferiornih rimejkov evropskih filmskih klasik, ki so (med drugim) zaznamovali ameriško kinematografijo devetdesetih, je moč najti prgišče zanimivih, distinktivnih poskusov, ki izvirnika niso zgolj vampirizirali in ga predrugačili v komercialno spektakularno robo, temveč so spoštovali duha originala oziroma ga predstavili v sodobnost ali celo drug milje z vsemi pripadajočimi elementi tamkajšnjega okolja.

Spomladi leta 2003 je v tuje kinematografe prišel *The Good Thief*, novi film Neila Jordana, ki je vzel za izhodišče klasiko francoske kriminalke, *Hazarderja Boba* (*Bob le flambeur*, 1955) Jean-Pierra Melvilla. Je šlo za novo herezijo klasičnega "teksta"? Neil Jordan je v nekem intervjuju takoj demantiral neposredni rimejk Melvillovega filma, čeprav je priznal, da se je izvirna ponudba glasila "rimejk *Hazarderja Boba*". Hkrati je takoj priznal, da ni poseben občudovalec Melvillovega opusa, ter dodal, da se mu je zdela edina logična poteza "podvojitve" naracije, s čimer je ustvaril drugačen film, ki je resda obdržal številne reference do originala, vendar še zdaleč ni šlo za običajen plagiat.

Kje so torej najočitnejše razlike med obema verzijama? Pri Melvillu je Bob ostarel, izkušen in uglašen hazarder, "kralj Montmartra". Ker ga zadnje čase spremlja smola in ker izve, da je casino v Deauvillu poln denarja, se odloči za zadnji veliki podvig. Njegov prijatelj, policijski inšpektor Ledru, sumi, da Bob pripravlja akcijo, zato ga skuša prepričati, naj zamisel opusti, sicer ga bo spravil za zapahe. Bob, ki je medtem pod svoje okrilje vzel mlado Anne, v katero se zaljubi njegov vajenec Paulo, kljub temu zbere ekipo starih mačkov in sestavi popoln načrt, toda v noči odločitve gre vse narobe. Bob, ki bi moral nadzirati potek natančno zamišljenega ropa, ima v casinu neverjetno srečo in priigra milijone, medtem ko ostali padejo v policijsko zasedo.

Jordanova različica ohranja osnovno premiso Melvillovega filma: Bob Montaigne (igra ga Nick Nolte) je nekdanji kriminallec, večkrat obsojeni ropar, ki uživa stara leta na Azurni obali; preživlja se z igranjem pokra in prijateljuje s policijskim komisarjem Rogerjem (Tcheky Karyo), ki skrbi, da Bob ne bi zašel na stara pota kriminala. Zaradi nepremišljene stave na konjskih dirkah, s katero izgubi večino premoženja, Bob sprejme sodelovanje v drznem ropu: iz trezorja casina v Monte Carlu kanijo ukrasti številne umetniške slike, ovaduhe in Rogerja pa nameravajo prepričati, da je njihov cilj blagajna z denarjem.

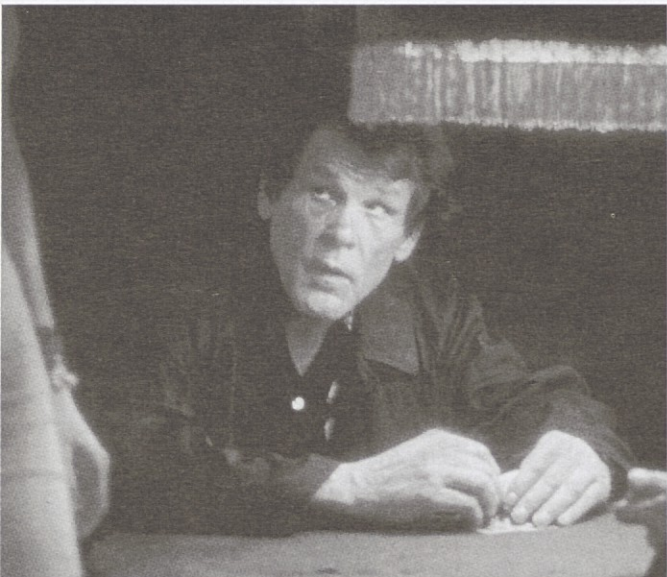
Jordanova "inovacija" leži predvsem v t.i. *sub-plotu*, dvojni igri Boba in partnerjev, s čimer doda malce spektakelske razsežnosti in dinamizira dogajanje. S tem Jordan tudi na najlepši način potrdi, da ni Melvillov občudovalec oziroma da ne razume njegove senzibilnosti, ki je praviloma temeljila na grajenju atmosfere, obsedenemu posvečanju detajlom, težnjam po približevanju realnega časa, kar so Angleži poimenovali *cinema of process*. Jordanova pripoved akumulira "dvojnike" ter vzpostavlja diskurz originalov in ponaredkov, kar odražajo npr. umetniške slike na zidovih casinója, ki so lažne (originali so v trezorju), Bobov ponarejeni Picasso v njegovem stanovanju, pa tudi enojajčna dvojčka, na katerih temelji uspeh vzporednega ropa denarja v taistem casinóju v isti noči. Jordanov film postopoma zaseda vse več likov (med njimi je najbolj ekscentričen Emir Kusturica v vlogi računalniškega *wunderkinda*, ki v svojem hangarju preigrava Hendrixa), kar intenzivira akcijo, vendar mu hkrati jemlje poetični šarm prostora, v katerem se giblje Melvillov Bob Montagné. Jordanov film je postavljen v Nico in odraža vso multietnično podobo sodobne Francije; v podzemlju je Bob pomešan z (ilegalnimi) priseljenci vseh vrst, Alžirci, Maročani, ruskimi striptizetami in natakarcami. Celo Bob je "mešanec", sin ameriškega vojaka in francoske kmetice, s heroinom zasvojen džanki, ki nazadnje – v duhu konvencionalnega *mainstream* filma – dekle dobi zase.

Melville pač ni delal konvencionalnih filmov niti ne filmov, kjer bi zvezdniški potenciali diktirali razvoj zgodbe. Kot dolgoletni *outsider* znotraj francoskega filma je *Hazarderja Boba* ustvarjal v težavnih produkcijskih pogojih; brez licence filmskega sindikata in za desetino tedaj običajnega proračuna, kar se je filmu poznalo pri slabši osvetlitvi, težavah z neposrednim snemanjem tona in provizorični scenografiji. A *Hazarder Bob* je kljub svoji navidezni "amaterskosti" (mnogi so mu očitali klišejski zaplet, slab scenarij, "banalno" igro) postal ključno delo francoskega *série-noire* cikla petdesetih ter eden izmed filmov, ki so imeli ključen vpliv na bodoče novovalovce. Če berete Truffautov tekst *Določena tendenca francoskega filma*, v katerem je leto dni poprej napadal "tradi-

jo kvalitete", spolirane literarne adaptacije v studiih posnetih filmov ter pozival k Novemu filmu, potem *Hazarder Bob* izgleda kot darilo z neba oziroma neposreden odgovor na Truffautove želje: trd, neolepšan, povečini posnet na ulicah ali realnih lokacijah, kratka, avtentičen in realiziran izven mainstream produkcije. Še več, Melville je novovalovce navduševal s svojo cinefilijo, poznavanjem (in citiranjem) ameriškega B-filma in še posebej kot kompleten avtor. *Hazarderja Boba* je Melville režiral, ga (s pomočjo Le Bretona) oscenaril, produciral, zanj prispeval *off-glas*, povrh vsega pa je bil lastnik studia na ulici Jenner. Filmski človek *par excellence* torej.

Cikel francoskih policierjev, klasičnih kriminalk petdesetih, so v enaki meri kot *Hazarder Bob* zaznamovali še *Ne dotikaj se denarja* (*Touchez pas au grisbi*, 1953, Jacques Becker), *Obračun med gangsterji* (*Du Rififi chez les hommes*, 1954, Jules Dassin) in *Chnouf* (*Razzia sur la Chnouf*, 1955, Henri Decoin), vsi posneti po literarnih klasikih francoske *série-noire*, Simonina in Le Bretona. Konec štiridesetih je šel *policier* še skozi vmesno, parodično fazo, ki jo je zaznamovala predvsem trilogija *Mission à Tanger* (1949), *Méfiez-vous des blondes* (1950) in *Massacre en dentelles* (1951), v kateri je Raymond Rouleau nastopal v vlogi raziskovalnega novinarja, s svojim humorističnim tonom, eksotičnimi lokacijami, prikazovanjem *jet-seta* in razkošnim, hedonističnim življenjem pa je do neke mere celo napovedoval serijo o Jamesu Bondu. V sredini petdesetih je francoski policier dokončno dozorel. Vzporedno s tradicijo "kriminalk med navadnimi ljudmi", ki jo v najboljši luči ilustrira film *Hudičevki* (*Les Diaboliques*, 1955, Henri-Georges Clouzot), se je post-vojni *policier* pod vplivom cikla *série-noire* in ameriškega žanra dokončno preselil v svet profesionalcev, gangsterjev, policije in preiskovalcev. Francoska desnica se je na višku hladne vojne uprla – po njihovem – amerikanizaciji francoske kulture in celo organizirala javne protestne shode; ameriške kriminalke so videli kot "agenta za kontaminacijo francoske mladine". Celo Georges Sadoul, sloviti filmski zgodovinar, je Hustonovo *Asfaltno džunglo* (*The Asphalt Jungle*, 1950), Melvillov najljubši film in enega ključnih vplivov za nastanek *Hazarderja Boba*, označil za primer holivudske dekadence. Realnost je bila drugačna, popularnost ameriških filmov je bila v Franciji razmeroma nizka, prevladovala je nacionalna preferenca.

Tako kritiški kot komercialni uspeh francoske kriminalke režiserji klopak dolgujejo literarni tradiciji *série-noire*, katere ime si je leta 1945 izmislil Jacques Prévert, za začetnika pa velja Marcel Duhamel, ki je pričel angleške in ameriške kriminalke sprva prevajati, kasneje pa pisati izvirne romane. Ameriški vpliv pa je bil tako očiten, da so francoski avtorji svoje "ameriške" zgodbe podpisovali tudi z ameriškiimi psevdonimi, npr. 'John Silver Lee' in 'Vernon Sullivan' (v resnici Thomas Narcejac in Boris Vian). Avtorji so svoje romane kmalu pričeli pisati pod pravimi imeni in jih – kar je najbolj pomembno – postavljati v francosko okolje. Predvsem Albert Simonin in Auguste Le Breton sta uveljavila številne francoske značilnosti, centralizacijo Pariza, sleng in bolj "prepustno" mejo med kriminalci in policaji, medtem ko so nekateri drugi noir avtorji celo združevali gangstersko kriminalko z vojno, nacistično kriminalko, kamor lahko štejemo tudi Melvillov nikoli realizirani scenarij z naslovom *Un flic* (1956), ki je govoril o kolaboracionizmu z nacisti in ga ne smemo mešati s njegovim filmskim testamentom *Policaј* (*Un flic*, 1972).



The Good Thief



Hazarder Bob

Ena glavnih značilnosti tako "črne serije" kot Melvillovega opusa je brez dvoma očitna mizoginija ali vsaj marginaliziranje ženskega lika, kar so mnogi pripisovali post-vojnemu kontekstu, patriarhalnemu obračunavanju in "polaganju računov" za stare grehe. V Melvillovih filmih bi težko našli pomemben ženski lik. Nekajkrat so ženske resda dobile izrazitejšo vlogo, npr. Nicole Stéphane kot nema upornica v *Tišini morja* (*Le silence de la mer*, 1947) ali Simone Signoret kot Mathilde, pripadnica Odpora v *Vojski senc* (*L'armée de ombres*, 1969), toda v obeh primerih sta bila ženska lika močna v simbolnem, nikakor pa ne v dramaturškem smislu. Podobno je v *Hazarderju Bobu* z Anne (Isabel Corey), mladenko, ki jo Bob nastani v svojem stanovanju, nato pa, po principu fatalke, raztrobi Bobov načrt ropa deauvillske igralnice. A Anne je daleč od klasične *femme fatale*; *Hazarder Bob* je namreč tako kot nekateri drugi Melvillovi filmi (*Najstarejši Ferchaux/L'ainé de Ferchaux*, 1953; *Rdeči krog/Le cercle rouge*, 1970) zgodba o kamaraderiji med moškimi, o svetem, "družinskem" statusu moške družbe, kamor ženske nimajo vstopa. *Hazarder Bob*, podobno kot *Ne dotikaj se denarja in Obračun med gangsterji*, slavi profesionalizem svojih junakov, občutek pripadnosti in še posebej zadovoljstvo ob skupinskem delu. Melvillovi poznejši filmi, superiorne analize klinično natančnih roparskih eksekucij (*Rdeči krog, Policaј, Špicelj/Le doulos*, 1962), nasploh veljajo za metafore *film-makinga* (režije, montaže), saj vsebujejo prizore natančnega načrtovanja ropa, vaj pred "akcijo", časovnega usklajevanja in celo *storyboardinga*. Ja, v *Hazarderju Bobu* roparji potek ropa vadijo na travniku, na katerem je Bob zrisal tloris igralnice, medtem ko si v *Špiclju* in *Samuraju* (*Le samouraј*, 1967) Belmondo in Delon pred izvršitvijo umora nadene ta bele montažne rokavice! Ko Bob pred ropom izve, da je Anne ovaduhu posredovala informacijo, jo zgolj oklofuta; veliko bolj je jezen na Paulovo jezikavost, ki je informacijo sploh prinesla do Anne. Na koncu bo Paul, simbolično, umrl, saj je izdal moško "družino".

Zaključek *Hazarderja Boba* je sploh presenetljiv, saj se poigra z žanrskimi kodi in se oddalji tako od ameriškega vzora kot od francoskih rivalov. Ne samo, da Bob Montagné iz igralnice odide neizmerno bogat (za igralno mizo je priigrjal več, kot bi dobil, če bi jo uspešno oropali), po vsej verjetnosti se bo kot soudeleženec pri načrtovanju ropa celo izognil zaporni kazni! Motiv "jalovosti človeškega truda", ki ga Melville tu predstavi v malodane razigranem tonu, bo kasneje postal osrednja – in izrazito temačna – tema Melvillovega opusa. *Hazarder Bob* je tako eden redkih filmov-*noir* s srečnim koncem, medtem ko je v primerjavi z njim zaključek Jordanovega filma, milo rečeno, konvencionalen, saj se

nasloni na tradicionalno logiko, po kateri junak (zvezdnik) filma nazadnje dobi dekle in z njo odkoraka proti sončnemu zahodu (v tem primeru vzhodu).

Še en zanimiv detalj ilustrira dejstvo, da *Hazarder Bob* kljub svojemu neizpodbitnemu statusu znotraj francoskega *policiјerja* sploh ni klasičen *heist* oziroma *capер* movie, film o (neuspelem) ropu torej, saj prve tričetrt ure sploh ni govora o načrtovanem zločinskem dejanju. Kaj Melville torej počne skoraj polovico filma? Najenostavnejša razlaga je, da znotraj prostora, v katerem živi in dela, definira ikono gangsterskega junaka. V tem smislu je uvodna sekvenca paradigmatična, šolski primer vzpostavitve filmskega prostora in časa: Melville pokaže ulice Montmartra in Pigalla, na griču cerkev Sacre Coeur, nakar se oglasi režiserjev glas, ki naznani, da "*Montmartre predstavlja tako nebesa ... kot pekел*". V približno petih minutah, kolikor traja uvodna sekvenca, nam Melville v malodane neorealistični maniri razkrije Pigalle – kot center "umazane zabave" (strip-klubi, neonske luči), a tudi kot običajno četrt s stanovanjskimi bloki, trgovinami, trafikami in jutranjo čistilno službo. In znotraj tega prostora junaka, legendarnega Boba Montagnéja – čigar ime in pojav poznajo vsi, od barskih lastnikov do prodajalcev v trafikah –, ki se po noči kartanja vrača domov. Pričujoča sekvenca kaže dva obraza Melvillove poetike; prostor, v katerem se giblje Bob, je, kot rečeno, prikazan skoraj neorealistično, medtem ko Bobova pojava, neprestano ponavljanje njegovega imena, poudarjanje njegove silhuete, dramatična glasba in narcisizem kažejo na Melvillovo zavestno citiranje holivudskega arhetipa, ki pa se, presenetljivo, ne naslanja na ameriški gangsterski film petdesetih (tega je Melville oboževal čez vse), temveč na klasično obdobje tridesetih in štiridesetih, časa gangsterja-ikone (Bogart, Cagney, Mitchum), kar odražata tako Bobov slog oblačenja kot obnašanja.

Hazarder Bob ni bil zgolj posnet na realnih lokacijah, temveč predstavlja, skupaj z *Najstarejšim Ferchauxom* in *Dvema moškima na Manhattanu* (*Deux hommes dans Manhattan*, 1959), Melvillovo "ljubezensko pismo" mestom, ki so mu še posebej pri srcu – Parizu, Ameriki in New Yorku. S poudarjanjem specifičnih lokacij je ustvaril "atmosferske filme", kakor jih je poimenoval sam, znotraj njih pa je ameriškega arhetipskega junaka prestavil v francoski kontekst, v katerem le-ta ne gleda več v prihodnost, temveč se melanholično ozira v preteklost. Njegova "tragedija" ni več napetost med uspehom in neuspehom (kakor je Robert Warshaw v knjigi *The Gangster as a Tragic Hero* (1976) definiral ameriškega junaka), temveč v melanholiji in pogubnem poskusu, da bi podoživel lastno preteklost. •