

»Fill her up.«

Susan Sarandon črpkarkarju v filmu
Thelma & Louise

Thelma & Louise, the Movie. V čem je največji paradoks tega filma? Skonstruirala žensko komuno, očiščeno moške prezenice, obenem pa ne pokaže le, da je med dvema ženskama vedno moški, ampak tudi, da je ena izmed dveh žensk vedno moški — in med dvema ženskama je večji moški seveda ta, ki pritisne na sprožilec revolverja in ki sede za volan avtomobila, naperjenega v Grand Canyon.

V filmu **Thelma & Louise** je to Louise, Susan Sarandon. S katerimi pridevniki praviloma označujejo zunaj-filmsko Susan Sarandon (rojena kot Susan Tomalin v New Jerseyu, priimek obdržala po svojem možu — sicer tudi igralcu — Chrisu **Dog Day Afternoon** Sarandonu)? *Self, strong, independent, intelligent, nonconformist* — problem je seveda v tem, da lahko z natanko istimi pridevniki označimo tudi njen lik v filmu **Thelma & Louise**. Prva paradokсна razlika je seveda v tem, da je filmska Susan Sarandon — spomnite se le filmov **Pretty Baby** (Louis Malle), **Atlantic City** (Louis Malle), **Sweethearts Dance** (Robert Greenwald), **Bull Durham** (Ron Shelton), **White Palace** (Luis Mandoki) ali pa **Compromising Positions** (Frank Perry) — res vedno *self, strong, independent, intelligent, nonconformist*, toda nikoli *macho*, prej skrajno seksuirani objekt moškega voyeurizma in fetišizma, ki vedno uspe le zato, ker ji nič ne more (spomnite se nemočnega-uživajočega Burta Lancasterja, ki v filmu **Atlantic City** skozi priprta vrata gleda, kako si po dojkah ožema limono, spomnite se, da je bila v filmu **Pretty Baby** sicer prostitutka, da pa se je ni nihče dotaknil, navsezadnje, ste sploh kdaj pomislili, da je prvi seksualni dotik — debutirala je že l. 1970 v Avildsenovem filmu **Joe** — doživela šele l. 1983 v filmu **The Hunger**, pa še to z evropsko vampirko, Catherine Deneuve, kar itak predstavlja udejanitev tistega never-never spolnega razmerja s high-camp pošastjo, za katerim je Susan Sarandon pred tem hlepela v Sharmanovem kultnem gotskem musicalu **The Rocky Horror Picture Show**, in ne pozabite, da je **Bull Durham** v resnici le film o tem, kako si Susan Sarandon za dotik vedno vzame čas, včasih — za Costnerjev *touch* — pač eno celo leto), medtem ko je zunaj-filmska Susan Sarandon sicer tudi vedno *self, strong, independent, intelligent, nonconformist*, toda vedno izpade bolj *macho* kot pa seksuirani objekt moškega voyeurizma in fetišizma — po eni strani se med moškimi vedno znajde kot edina ženska (na protestnem antiaids gay-pohodu nad newyorški City Hall je bila edina ženska), po drugi strani pa pravi, da je na cesti za mimoidoče vedno povsem neopazna (*»Na ulici me nikoli nihče ne pogleda ali pa prepozna.«*), drži pa, da je svojo prvo filmsko vlogo (**Joe**) dobila le pet dni po tem, ko si je omislila agenta, prej pa je ni dobesedno nihče opazil (*»... pogledal in prepoznal.«*).

Dilema, ali je zasebnost res zmodelirana le po neki fikciji, se pri Susan Sarandon vedno razreši v vprašanje, kaj je to filmska zvezda. Druga paradokсна razlika pa je seveda v tem, da je Susan Sarandon filmska zvezda, Louise iz filma **Thelma & Louise** pa le natakarka: problem je seveda v tem, da, po eni strani, Sarandonovi vloga natakarkice ni povsem tuja, saj je bila to že nekajkrat (denimo v filmih **Atlantic City** in **White Palace**), da, po drugi strani, s svojim

FILM

MANAGUA SUSAN &

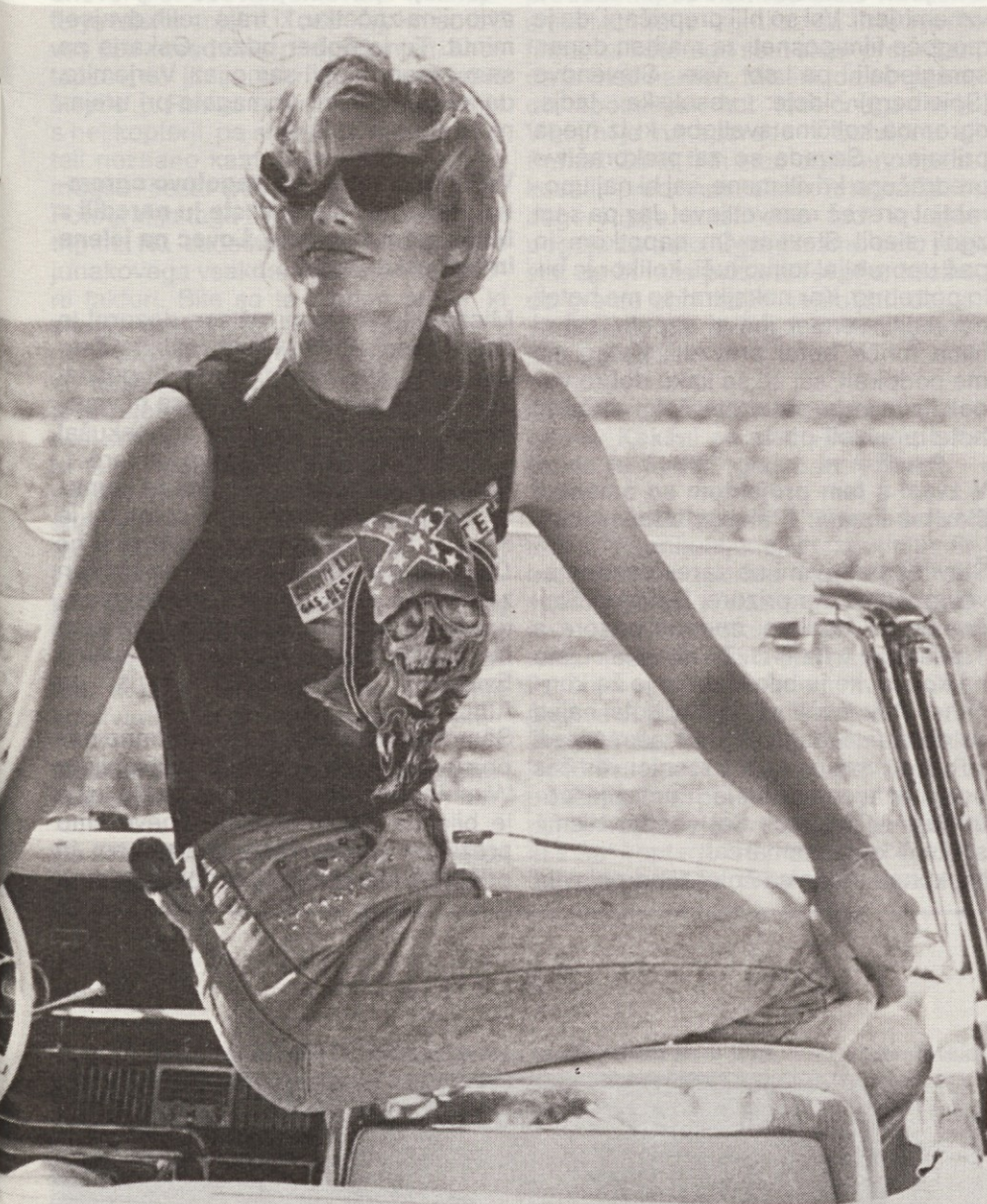


novim moškim, sicer dvanajst let mlajšim igralcem Timom **Jacob's Ladder** Robbinsonom (združil ju je **Bull Durham**), ne živi — kot ostale zvezde — v Hollywoodu ali pa na kakem pompoznom modnem ranču, temveč — kot kaka natakarka — v malem in skromnem, menda celo samo dvosobnem, newyorškem stanovanju (Greenwich Village), da pa, po tretji strani, kljub vsemu snema zvezdniške honorarje (od 500.000 do 1,5 milijona \$ na film). Vprašanje, kaj je to filmska zvezda, se pri Susan Sarandon vedno razreši nazaj v dilemo — je filmska zvezda res le oseba, ki v filmu posnema naše življenje, da bi si tako konstruirala model, po katerem bi lahko živel svoje realno, zunaj-filmsko, zasebno življenje? In obstaja tudi tretji paradoks: l. 1980 je Susan Sarandon odpilotirala film **Atlantic City**, v katerem si je po dojkah ožela limono

(*»Od tedaj mi ljudje v restavracijah vedno pošiljajo limone. Pa tudi po pošti jih nenehno dobivam.«*), in razvpiti seksistični *entertainment for men*, **Playboy**, jo je naslednje leto, resda šele v decembrski številki, razglasil za **Celebrity Breasts of the Summer** — l. 1989 se je v majski številki vrnila, tokrat kot gostja velikega *candid* intervjuja, in da bi bilo vse po predpisih, se je na naslovnici bleščala fotografija prve ruske sex-starlete, Natalije Negode, na njeni majici — njenega oprsja se ne vidi — seveda napis *peace* (Susan Sarandon je fanatična socialna in politična aktivistka — za abortus, proti apartheidu, za jedrsko zamrzniitev, proti pomoči nikaragvanskim Contrasom itd.), sama Sarandonova ima na vseh treh priloženih fotografijah natakarkna modna intelektualistična očala, za ozadje pa fotografijam služijo še bolj intelektualni-

ESECA

GEENA THE BEAST



stične knjižne police. Ali z drugimi besedami, za seks-bombo, ki je intelektualka, ne moreš preprosto žvižgati — to je vsekakor njeno sporočilo seksizmu, kakršnega je v vseh teh letih prigeriral prav **Playboy** (mimogrede, na naslovnici je Managua Susan najavljena kot »our kind of woman«), medtem ko bi lahko na bolj splošni ravni rekli, da Susan Sarandon predstavlja tisti tip filmske zvezde, katere vsa seksualnost je zgoščena na filmskem platnu, zunaj filma pa nastopajo kot povsem post-seksualna bitja (»nihče me ne pogleda ali pa prepozna«).

In ne le, da bi lahko rekli, da je v Susan Sarandon nekaj post-seksualnega (post-koitalnega?), ampak bi morali reči, da vseskozi sama rojeva sebe, da je potemtakem sama svoj »izvor«, navsezadnje, dvakrat je bila že tudi mama Brooke Shields

(**Pretty Baby, King of the Gypsies**), potemtakem »izvor« nove filmske generacije, ki je potem v osemdesetih takoj skrahirala, na njeno mesto pa je stopil sam »izvor«, Susan Sarandon, ki je v pravem smislu vzletela šele v post-brat-pack fazi osemdesetih — **Bull Durham, The Witches of Eastwick** (George Miller), **White palace** in **Thelma & Louise** (šele v teh filmih je prišel tudi pravi seks — cf. **Bull Durham** in **White Palace**). Louis Malle, režiser filmov **Atlantic City** in **Pretty Baby**, sicer francoski novovalovec, je bil njen *lover* (zdaj je morda še vedno s Candice Bergen) in — kar predstavlja paradoks — izmed vseh moških, s katerimi je hodila in se potem tudi razhodila (ob Christu Sarandonu so med slavnimi še Christopher Walken, Franco Amurri in David Bowie), le z njim, ki jo je s tema filmoma sploh ustvaril (s svojim fiktivnim »izvo-

rom«), ni ostala v dobrih odnosih.

Njen najbolj preroški rek: »Kevin Costner bo nekoč še odličen režiser.« (maj 1989) Scenarij **Thelma & Louise** (Callie Khouri) je v Hollywood treščil l. 1989, Ridley Scott ga najprej sicer niti ni imel namena režirati, le producirati, toda prvi opciji za glavni ženski vlogi sta kljub vsemu kmalu treščili na njegovo mizo — Meryl Streep in Goldie Hawn: Meryl Streep ni resda še nikoli nihče posilil in to bi bila kajpada lepa priložnost za nov akcent, Goldie Hawn pa je nekoč v Spielbergovem road-westernu **Sugarland Express** že na podoben način bežala pred zakonom, dasiravno drži, da je hotela tedaj — prav narobe kot bi to morala storiti v filmu **Thelma & Louise** — družino ponovno sestaviti. Obe sta bili na srečo zasedeni.

In na srečo Susan Sarandon (že posiljena v broadwayski psihodrami **Extremities** — v istoimenskem filmu je njeno vlogo odigrala Farrah Fawcett) in Geena Davis (že bežala pred zakonom v nedavni road-komediji **Quick Change**) nista bili zasedeni: Managua Susan je itak *always so free*, toda kako ti pride na misel Geena Davis? Če vas lahko le Susan Sarandon s svojo kombinacijo socialnega aktivizma in post-koitalne seksualnosti prepriča, da je za žensko celo smrt nekaj, za kar je vredno umreti (ali v filmskih parametrih — »če vloga ni takšna, kot hočem, potem se počutim kot cipa«), čeprav s tem idealno povzema samokritiko post-feministične skepse in če se njeno iskanje moškega dotika v skrajni liniji konča pri seksualnosti, ki je že spremenjena v pošast (**The Rocky Horror Picture Show, The Hunger, The Witches of Eastwick**), potem za partnerja potrebuje pač žensko, ki bo služila kot praktični dokaz, kako se moški pred ženskimi očmi spreminja v pošast: easy-going neznanec, s katerim začne Thelma v občestnem baru naivno poplesavati (kot da smo vsi istega spola), se namreč nenadoma — in pred njenimi očmi — prelevi v sadističnega posiljevalca.

Odtod Geena Davis — le kdo ob vsem tem ne bi pomislil najprej prav nanjo? V filmu **The Fly** (David Cronenberg), ki jo je l. 1986 dvignil na nebo, se je njen moški — dobesedno, Jeff Goldblum je bil namreč tedaj njen mož, vse skupaj pa je še toliko bolj težno, ker je s svojim možem igrala še v dveh filmih, **Transylvania 6—500** (Rudy De Luca, posnet v eks-Jugoslaviji) in **Earth Girls Are Easy** (Julien Temple) — nenadoma in pred njenimi očmi prelevil v orjaški, gnusni, monstrozni insekt. V žival. Zato ne preseneča, da je bila v filmu **The Accidental Tourist** (Lawrence Kasdan), za katerega je dobila celo Oskarja za najboljšo žensko stransko vlogo, trenerka psov in odrešeničica napol fantomskega, napol zombificiranega, vsekakor pa povsem deseksuiranega Williama Hurta — le ženska, za katero predstavlja vrhunec seksualnosti deseksuirani moški, lahko namreč verjame, da smo vsi istega spola. In zato sploh ne preseneča, da se je moški že v filmu **Tootsie** (Sydney Pollack, 1982), v katerem je sploh debutirala, pred njenimi — resda oddaljenimi in skrajno epizodnimi očmi — prelevil v žensko, to ultimativno pošast ženske fascinacije s spolno razliko.