

**B**eneška Mostra 1993 je zgle-  
dala kot praznik, vsaj na da-  
leč, v najslabšem primeru pa  
vsekakor kot festival, ki bo  
kanski maj zmlél v sončni  
prah. Kolekcija režiserjev, ki  
so tekmovali na Mostri, je bi-  
la namreč precej bolj impres-  
ivna od kanske. Maria Luisa Bemberg,  
Robert Altman, Bertrand Blier, Joao Bote-  
lho, Liliana Cavani, Fabio Carpi, Jean-Luc  
Godard, Carlos Saura & Krzysztof Kie-  
slowski vsekakor niso nezanimiva imena,  
predvsem pa filmov v glavnem ne smemo  
ravno serijsko, tako da se je zdelo, da bi  
utegnili biti dramatična družba. Toda niso  
bili. Če kaj, potem nam je zdaj vsaj bolj  
jasno, zakaj stari evropski filmski festivali  
niso več prava družba za tiste, ki jih zani-  
ma, kam gre film & kaj ga je v vseh teh  
letih naredilo velikega. Tu je bilo seveda še  
nekaj eks-Sovjetov, prgišče obveznih  
Kitajcev & kak naključni Vzhodnoevro-  
pejec.

## MOSTRA JE UNESCOV FOTOKLUB

A predstavljajte si, da bi se tiste dni v  
Benetkah izkrkali Marsovci, vzeli nekaj  
vzorcev te čudaške prakse, ki človeka na  
srečo še vedno ločuje od živali, se vrnili na  
Mars & skušali dognati, v čem je štos! Tudi  
če bi te filme zbasali v še tako sofisticirane  
računalnike, ne bi nikoli pogruntali, da se je  
vse skupaj začelo z Griffithom, von Stro-  
heimom, Dreyerjem & tovarišiji. Lahko pa  
si predstavljate tudi drugačno situacijo, re-  
cimo, da bi bil tiste dni konec sveta, da bi  
bum kake A-bombe celotno situacijo petri-  
ficiral & da bi potem čez mnoga leta kaka  
antropološka ekspedicija nove človeške  
rase, ki bi zrastle le na filmih iz te ali one  
dobro založene kinoteke, magari videoteke,  
pri izkopavanju našla filme z letošnje Mo-  
stre. Ekspedicija sicer ne bi imela pojma,  
da je kdaj obstajala kaka Mostra, toda  
skušala bi dognati, zakaj so ti filmi tam  
skupaj — kaj jih je združilo. Najprej bi  
pomislili, da so prišli na zmenek s kakim  
UNESCOVIM fotoklubom, ki je skušal  
razširiti svojo dejavnost.

## GODARD JE BOG

Pri *auteurju* od filma ostane le še nekaj  
potez, le še nekaj manierizmov, kar je čud-  
no, če pomislimo, da so si francoski novo-  
valovci izraz *auteur* izmislili za Forda,  
Walsha, Hawksa & Hitchcocka, toda pro-  
blem je vendarle tu: če se današnjemu  
pogledu ti manierizmi še lahko zazdijo kot  
zadnje poteze, kot tisto, kar je *auteur* od fil-  
ma še pripravljen vzeti & sprejeti, potem-  
takem kot tisto, kar *auteurju* v samem fil-  
mu še ni v napoto, potem se pogledu, ki

# MOSTRA

skuša na vse skupaj zreti z distance & si  
mora zato vmes postaviti najmanj naravno  
katastrofo, umetno prekinitvev, abortus fil-  
ma, ti manierizmi razkrijejo le kot povsem  
navadni prvi koraki, kot dokaz, da *auteur*  
filma še ni odkril.

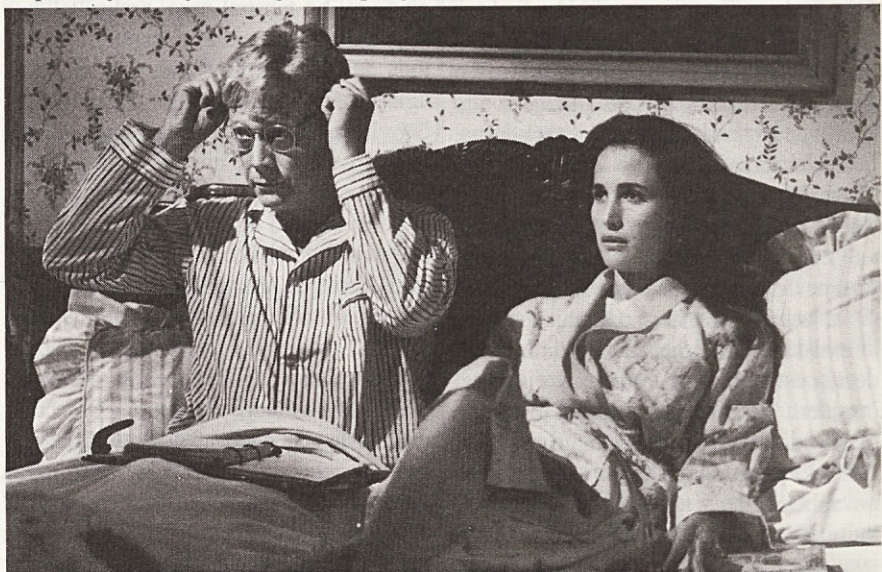
Godard ima tu seveda znatno prednost.  
Film je nekoč, tam nekje v petdesetih, našel  
v kinoteki, tako rekoč po abortusu, po  
»koncu filma«, ko se je že zazdelo, da je  
mogoče filme zgnesti iz starih filmov, ko se  
je potemtakem že zazdelo, da filmi prihaja-  
jo iz filmov. In njegova kariera je pred-  
stavljala le obupani, tako rekoč eksor-  
cistični poskus, da bi se znebil filma, da bi  
se znebil njegovega prekletega izvira.  
Njegova kariera zato predstavlja le progre-  
sivno naštevanje stvari, ki so mu v filmu v  
napoto. Film *Hélas pour moi* je lep dokaz,  
da so mu v napoto igralci, obrazi, glas,  
točka identifikacije, da mu je v napoto sam  
izvir filma, z eno besedo, locirati skuša  
izvir filma, da bi ga lahko potem potolkel.  
Kje najde izvir filma? V tistem vlaku, ki si  
ga je »prvi« film, **Prihod vlaka na postajo  
La Çiotat**, postavil za svoj izvir. V filmu  
*Hélas pour moi* imate švicarsko jezero,  
skupino naključno prepletenih ljudi, nekaj  
antičnih legend, veliko recitiranja, Gérarda  
Depardieuja, mesijansko figuro, ki pri lju-

deh izziva vprašanje, kako kaj nastane, &  
vlak, ki šviga mimo njih, posnet tako rekoč  
z iste točke kot v **Prihodu vlaka na postajo  
La Çiotat**. Ko ljudje potem v zadnjem  
kadru za tem vlakom mečejo kamenje, se  
zdi, da so odkrili, kako kaj nastane, z eno  
besedo, zazdi se, da so za tisti dan našli  
izvir filma. Tako banalno & obenem tako  
teatralno namreč Godard posname ta final-  
ni prizor. Njegova želja je očitna: oh, ko bi  
le lahko film še enkrat nastal. Godard za-  
stavlja božja vprašanja.

Če kaj, potem se pri *auteurjih* vse bolj zdi,  
da jim je film v napoto. Maria Luisa  
Bemberg, Joao Botelho, Liliana Cavani,  
Fabio Carpi & Carlos Saura bi znali v svo-  
jo obrambo povedati precej manj kot  
Godard, God-art. Eks-sovjeti, Kitajci &  
Vzhodnoevropejci še manj ali pa vsaj nič  
več.

## SCORSESE JE AUTEUR

Toda tu je bil tudi paket prestižnih holly-  
woodskih filmov, ki sicer uradno niso tek-  
movali, so pa s svojo prisotnostjo *auteurje*  
spravljali v zadrego. Recimo **The Age of  
Innocence**, **The Fugitive**, **In the Line of  
Fire**, **Dave**, **Kalifornia**, **Manhattan  
Murder Mystery**, **Posse** & **What's Love  
Got to Do with It**. Martin Scorsese je



*Short Cuts*  
režija Robert Altman



prišel s svojim prvim kostumskim filmom — **Čas nedolžnosti**. Kaj bi rad? Nič, hotel je le pošpegati, kako je njegov New York zgedel pred stotimi leti, potemtakem tik pred prihodom filma, samega sebe pa zato postavi v vlogo elitnega fotografa. Film, sicer posnet po istoimenskem romanu Edith Wharton, za katerega je ta kot prva ženska dobila Pulitzerjevo nagrado, pripoveduje o tajni romanci med mladim aristokratom (Daniel Day-Lewis) & ločeno aristokratko (Michelle Pfeiffer).

V čem je kleč? Scorsese skuša opozoriti, da je bil to čas, ko ljudje še niso mogli »spregledati« & da jim je to omogočil šele prihod filma. Zakaj? Film je s svojo specifično tehniko naracije ljudem omogočil »vpogled« v spletko, v njeno tehnologijo, v samo spletenost zgodbe, z eno besedo, film je pri ljudeh povzročil mentalni obrat — če bi namreč lahko rekli, da Daniel Day-Lewis & Michelle Pfeiffer s svojo romanco spletata zgodbo, potem bi morali reči, da ni tam nikogar, ki bi lahko spektakelsko lepoto te spletčnosti, te ultimativne spletke sploh opazil, »spregledal«, navsezadnje, Day-Lewisova navčna & nedolžna zaročenka-ženka (Winona Ryder) umre, ne da bi »spregledala«, ne da bi potemtakem na

obrazu svojega princa opazila napačno ali pa lažno emocijo. Scorsese hoče reči — do filma ni bilo nikogar, ki bi lahko videl v srce.

Menda ni treba posebej poudarjati, da Scorsesejevi filmi ne le v New Yorku že dolgo časa veljajo za art, on sam pa za auteurja. Vsekakor pa je treba poudariti, da je Andrew Davis, trenutno top-režiser akcijskih filmov (**Oblegani, Paket, Zakon molka, Nad zakonom**) & režiser filma **Begunec, The Fugitive**, svojo kariero začel kot neodvisni art-filmar. Njegov **Stony Island** (1978) ima v nekaterih krogih še vedno status kulturnega filma. Čar filma **Begunec** je v tem, da je orjaški, ima pa le dva elementa — človeka, ki dve uri beži, in človeka, ki ga s svojo high-tech ekipo dve uri lovi. Presenetljivo je potemtakem prav to, da je pred nami velika, zglačana, visoko-proračunska, zvezdniška, tako rekoč high-concept ekstravaganca, ki pa se zadovolji le z dvema elementoma, z minimalizmom, če naj uporabimo ta izraz. Z eno besedo, film je velik zato, ker se zadovolji le s tem, da do konca izčrpa možnosti teh dveh elementov, te minimalke. Preostane le serija brezizhodnih situacij, v katerih se iz oči v oči znajdeti zasledovanec & zasledovalec. Tu zdaj nenadoma ni več prostora za junkieje, prekupčevalce z mamili, zvodnike, romance z naključnimi zajčicami, kung-fu akrobacije, izlete v črnski geto, vuduistične gurube, ponarejevalce denarja, polnočne maščevalce, zapite policaje z uničenim življenjem, trgovce z orožjem ali pa zvedavega Macaulaya Culkina.

Sam film vse tisto, česar ne potrebuje, preprosto zavrne, in dalje, s tem, ko odvrže to, česar ne potrebuje, postane lažji, in lažji, ko je, lažje teče. Film ve le to, kar ve vsak tekač. Vsak ubežnik. Vsak begunec. Vsak Harrison Ford. Lahko bi celo rekli, da se film obnaša natanko tako kot Harrison

Ford, človek na begu, begunec, ki odvrže vse, česar ne potrebuje.

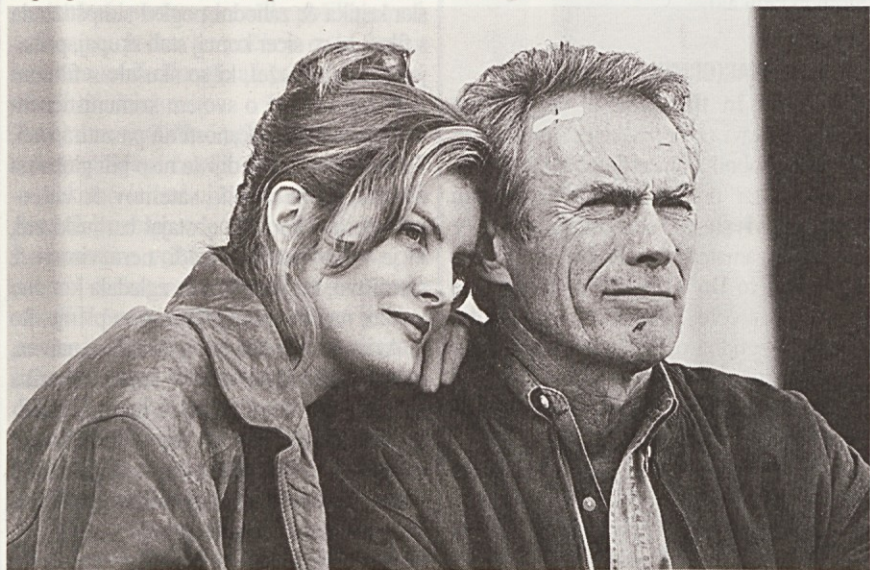
### SERIJSKI MORILEC JE UMETNIK

**Kalifornija**, režijski debut Dominica Sene, predstavlja zelo stilizirani pogled na življenje & delo serijskega morilca. Včasih se celo zazdi, kot da je serijski morilec umetnik. Dolge vožnje & ekscentrični koti kamere, seksi ekspresionistična fotografija ipd. ustvarjajo vtis, kot da so naravno, celo idealno okolje za serijskega morilca. Seksi kraj za umor. Brez vsega tega bi serijski morilec zgedel le še kot en industrijski delavec, njegovi umori pa le še kot en izdelek s tekočega traka. Brad Pitt, psihopatski deklasiranec, ki s svojo ultranavno priložnico Juliette Lewis (namig na usodo Winone Ryder, če bi v filmu **Čas nedolžnosti** dočakala prihod filma!) živi v bednem kampu s še bednejšimi stanovanjskimi prikolicami, je v resnici le človek, ki svoje razredne deklasiranosti — svoje odvratne & za oko neprijetne bede — ne zna več speti s svetom, ki se njemu & njegovi navki zdi atraktiven, *classy*, fin, da, celo umetniški. V primerjavi s svetom, v kakršnem živita, se res vse, kar vidita, zdi kot umetnost, kot delo umetnika. Zato ne preseneča, da skuša serijski morilec svoja dela videti & uveljaviti kot prispevek k umetnosti, ključ filma pa smemo videti prav v njegovem obupanem poskusu, da bi prebil razkol med življenjem & umetnostjo. S trupli, ki jih najprej skrivoma, potem pa povsem očitno med potovanjem pušča za sabo, skuša te bolj ali manj zapuščene, zaprašene, pozabljene lokacije, zdaj še najbolj podobne tihožitjem, oživiti ter umetniško rehabilitirati.

Kaj ga žene v to? V te umore brez pravega sistema? Na živce mu ne gre to, da življenje ne more več postati umetnost, s tem mora itak živeti, pač pa to, da sama umetnost ne more več postati umetnost, navsezadnje, David Duchovny, artistski ekspert za serijske morilce, za njegovo početje nima nikakršnega razumevanja. Le zakaj bi ga naj imel? Da se od pisanja o serijskih morilcih ne da živeti, je izkusil na lastni koži — ko pa je pogruntal, da je ta bedna, umazana, primitivna, spakedrana, razcapana, zanemarjena figura v resnici serijski morilec, se mu je posvetilo, da se od serijskih umorov živi še slabše. Če ste hoteli na letošnji Mostri videti film o umetnosti, potem je bila **Kalifornija** vaša dežela.

### WESTERN JE CRN

**Posse** je sijajna, energična, zelo kinetična hvalnica intervencionističnemu, misijskemu srcu špageti westernov. A ne le špageti westernov Sergia Leoneja. V vlogi ostare-

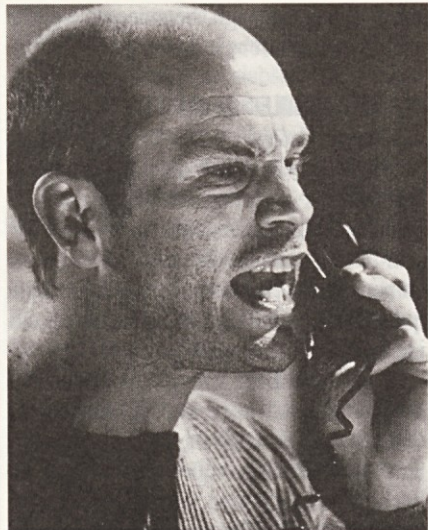


**Na ognjeni črti** (In the Line of Fire) režija Wolfgang Petersen



## Trije obrazi Johna Malkovicha iz filma *Na ognjeni črti*

10 zapovedi - benetke vs. berlín



lega pripovedovalca je tu resda temnopolti Woody Strode, znan iz Leonejevega westerna *Bilo je nekoč na divjem zahodu*, toda Strode je bil tudi integralni del Fordovih post-mejaških westernov (*Narednik Rutledge*, *Mož, ki je ubil Libertyja Valancea*) & post-mejaških Profesionalcev. *Posse* je potemtakem western, ki skuša speti linijo Ford-Leone, a ne le to: tej liniji priključí še Sama Peckinpaha (*Divja horda*) & Johna Sturgesa (*Sedem veličastnih*), dva mojstra akcijskih westernov.

Štirje črní — tihi, atletske, stoični vodja Mario Van Peebles, mali zaočaljeni Charles Lane, orjaški Tiny Lister jr. & gizdalinski Tone Loc — ter energični belec, Stephen Baldwin, dezertirajo iz vojaške enote, ki na Kubi bije ameriško-špansko vojno, za sabo pustijo izdajalskega komandanta Billyja Zanea, s sabo odnesejo kup zlata, v New Orleansu poberejo še šestega člana, Big Daddy Kanea, potem pa se zatečejo v malo mestece Freemansville, v katerem srečo črnske avtonomije motijo provokacije skorumpiranega šerifa Richarda Jordana & njegovih Ku-Klux-Klanovcev, ki skuša skozi to mesto spustiti železnico. Situacije so tipične za katerikoli Leonejev špageti western: tu je zlato, tu so skorumpirani mestni veljaki, ki skušajo obogateti s tem, da rančerja prisilijo v prodajo zemlje, tu je maščevanje za ubitega očeta (ubijejo ga seveda Mariu Van Peeblesu) ipd. A tu je tudi nemočno mesto, ki šesterico veličastnih najame za boj proti imperialistični armadi — podobno kot v Sturgesovih Sedmih veličastnih. In tu so še slow-motion baleti trupel, tako ljubi Samu Peckinpahu, pa tudi Billy Zane, zdaj lovec na glave, ki tako kot Robert Ryan v *Divji hordi* z distance sledi potezam svojih bivših tovarišev. Linija je potemtakem jasna: Ford-Sturges-Peckinpah-Leone.

In to je prava linija. Drži pa, da so bolj kot Leone tu v hvali politični špageti westerni,

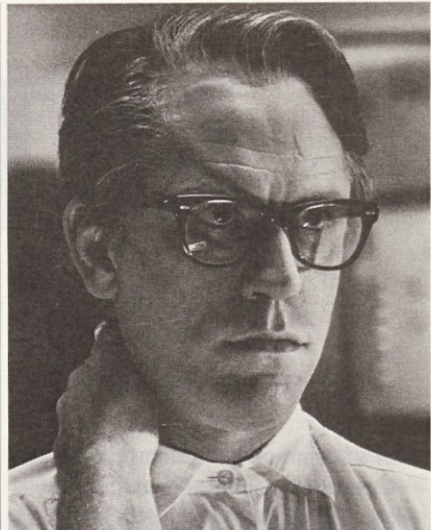


prav tisti westerni (recimo *A Bullet for the General*, *The Big Gundown*, *Kill and Pray*, *Face to Face*, *Il mercenario* ipd.), ki so v svojo spektakelsko, žanrsko naturo spumpali vse tedanje glavne politične topike, recimo, boj proti skorumpiranim kapitalistom, nemoč Tretjega sveta, sadizem imperialistične kolonizacije & nujnost revolucije (mnoge je napisal Franco Solinas, scenarist takih proti-imperialističnih klasik kot, denimo, *Bitka za Alžirijo & Queimada — otok v plamenih*). In *Posse* ni padel daleč od političnih špageti westernov. Tu je črnska tolpa — opozorilo, da so se na divjem zahodu igrali tudi črní. Film se odpre z ameriško-špansko vojno, pri čemer takoj opazimo, da so prav črní kot kanonfut pahnjeni v prve vrste — svarilo, da se od ameriško-španske vojne do vietnamske potem ni nič spremenilo (v vietnamiadah črnice tudi vedno zbašejo v prve bojne vrste). Črnska tolpa iz Kube dezertira v Ameriko — opozorilo, da je ameriška intervencija v tujini le slepa ulica. In tu je še Freemansville, utopično črnsko mesto — avtonomistični, separatistični krik črnških hip-hop radikalov.

### IDEJE SO DRAG(O)CENE

Tudi filmi *In the Line of Fire* (Clint Eastwood lovi psihopatskega atentatorja), *Dave* (podobnika ameriškega predsednika postavijo za predsednika), *Manhattan Murder Mystery* (newyorški artisti se prelevijo v amaterske detektive) & *What's Love Got to Do with It* (biografija Tine Turner) ter celo *Searching for Bobby Fischer* (zgodba o Joshu Waitzkinu, novem Bobbyju Fischerju) zgleđajo tako, kot da so jih posneli s kamero, ne pa s svinčnikom.

Če naj povemo drugače, potem bi lahko rekli takole: pri h'woodskih filmih se zdi, da je imel nekdo sijajno idejo, štorijo, »sporočilo«, če hočete, potem pa si je rekel,



hej, tole moram posneti ne glede na vse, za vsako ceno, pri *auteurskih* filmih, ki so tekmovali na Mostri, pa se vsiljuje vtis, da jim je nekdo najprej podaril denar, recimo, kak Euroimage, tako da *auteurju* potem ni preostalo drugega, kot da si je rekel, hej, dali so mi denar, zato moram svetu nekaj sporočiti — ima kdo kako idejo? Toda to si je rekel v najboljšem primeru, v najslabšem primeru si je namreč očitno rekel le, hej, toliko denarja je za pisanje romana, klesanje kipa ali pa postavitev inštalacije preveč, zato bom raje posnel film. In ti filmi potem tudi zgleđajo tako, namreč — kot da so narejeni za ljudi, ki niso videli še nobenega filma. Problem je seveda v tem, da so vsi ljudje že videli kak film. Le kdo bi potem to zameril filmskim kritikom?

Filmi *De eso no se habla* (Bemberg), *Aqui na Terra* (Botelho), *La prossima volta il fuoco* (Carpi), *Kosh ba kosh* (Bahtijar Kudojnazarov), *You Seng* (Clara Law), *Za zui zi* (Liu Miaomiao), *Dispara!* (Saura) ipd. zgleđajo tako, kot da so iz nekega drugega časa, recimo, izpred petnajstih, dvajsetih let, iz časov, ko sta zahodna filmska kritika & zahodni pogled simpatizirala s filmi, ki so sicer komaj stali skupaj, prihajali pa so iz dežel, ki so skušale s filmom povedati kaj več o svojem komunističnem suženjstvu, izkoriščanosti ali pa zatiranosti. To je bil čas, ko mediji še niso bili globalna zadeva, ko še ni bilo satelitov & videokorderjev, ko je še obstajal berlinski zid, ki je vzhod puščal v bedi, nerazvitosti & ujetništvu, ko je Afrika še zgleđala kot eno veliko, nepismeno, kolonizirano pleme, ko je Azija še zgleđala kot avtentična, naivna, primitivna skupnost, ko je Južna Amerika zgleđala kot žrtev vojaških hunt & grizljivjskih diktatorjev ter ko je hotelo pol evropskih držav, predvsem kakopak tistih malih, čez noč postati junaški odgovor na krizo svetovne kinematografije.

To je bil čas, ko so bili filmi etnološki



medij, ko so antropocentričnemu Zahodu — na Japonskem se južnoameriški filmi niso namreč tedaj nič bolj gledali, kakor tudi ne afriški filmi v Južni Ameriki — predstavljali najbolj neposredni stik z drugimi, tujimi, daljnimi kulturami, družbami & plemeni. Film o tem, kako živi neko zavrženo & nepismeno afriško pleme, je tedaj lahko požel le simpatije zahodnega pogleda. Filmi, ki so prihajali iz za železne zaves, so bili simpatični, ker so kazali, kako tudi ljudje v komunističnih deželah govorijo, jejo & pijejo. To je bila kinematografija bede — in ker je prihajala iz dežel, ki so imele neznaten standard, se je vse, kar so pokazale, zdelo avtentično, iskreno, poetično. Simpatično. Pri teh filmih ni bilo pomembno to, kako so bili narejeni, ampak to, da so bili sploh narejeni, kar je šlo pa itak le z roko v roki z njihovo teologijo osvoboditve, ali z drugimi besedami, zahodni pogled tej kinematografiji ni zameril amaterskih, šlampastih & primitivnih prvin v njenem samoosvobajanju, v njenem poskusu, da bi pogled nase dekolonizirala — te kinematografije pač niso več pustile, da drugi snemajo filme o njihovih deželah, ampak so film vzele v svoje roke & kamero same obrnile proti sebi. Pravi užitek je bržčas tedaj nudil pogled na neandertalca, ki je vzel kamero v svoje roke.

Zdaj, mnogo let kasneje, ne potrebujemo več filmov, da bi kaj zvedeli o tem, kar se dogaja za bivšo železno zaveso, da bi pošpegali v običaje & šege afriških plemen ali pa da bi razumeli frustracije malih evropskih držav — še preden se sploh odpravijo na snemanje filma, o tem že prvo & zadnjo besedo reče televizija v vseh svojih pojavnih oblikah. Pa tudi vso nedolžnost, s katero bi se lahko avtomatično solidarizirali, so te daljnje, tuje dežele že zdavnaj izgubile. Zdaj pač vemo, da poglavarji afriških plemen že vladajo z računalniki, če pa vendarle še vedno sporočila pošiljajo prek tam-tama, potem to počnejo zato, ker je tam-tam sredi džungle ali pa stepe učinkovitejši od elektronike.

Zakaj omenjeni filmi zgledajo, kot da so iz nekega drugega časa?

— nekateri izmed njih že kar takoj v prvih prizorih priznajo svojo nemoč (recimo film **La prossima volta il fuoco** se začne s prizorom, v katerem nekaj povsem golih starejših žensk sredi gozda sedi za šivalnimi stroji — kakšno zvezo ima to z ostarelim moškim, ki šlata svojo hčerko, ve morda le Bog),

— nekateri izmed njih uporabijo zaplet, ki je v svoji anahroni posiljenosti kičast (v filmu **Dove siete? Io sono qui** se zaljubita dva gluha človeka, v filmu **Un'anima divisa** in due se varnostnik srednjih let zalju-

bi v mlado ciganko, v filmu **Kosh ba kosh** se ženska zaljubi v moškega, kateremu je bila prodana ipd.),

— nekateri izmed njih za artizem skrijejo banalne, že tisočkrat videne & povsem izčrpane obrazce, ki so med tem že celo postali material TV filmov (v filmu **Dispara!** se cirkusantka križarsko, v resnici povsem vigilantsko maščuje trem moškim, ki so jo posilili),

— nekateri izmed njih skušajo morbidnost prodati kot dosežek (v filmu **Aqui na Terra** začne moški srednjih let fizično, organsko razpadati, ko mu umre oče),

— nekateri izmed njih pa so kitajski, kar pomeni, da nam na široko popisujejo bodisi svojo preteklost, iz katere skušajo narediti fu-špageti spektakel (film **You Seng** se dogaja l. 626, pred nami pa je zgodba o dveh bratih, ki pretendirata na prestol) ali pa kmečko podeželje, kjer seveda še niso slišali za našo skrb (v filmu **Za zui zi** se vse vrti okrog malega vaškega genija, težav s traktorjem & kontroverznega abortiranja).

#### JULIETTE BINOCHÉ JE ZOMBI

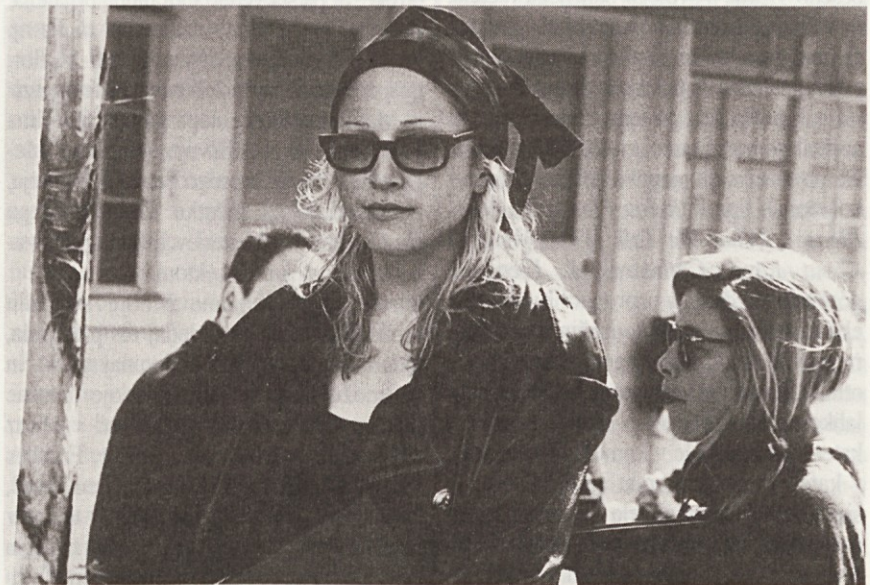
Krzysztof Kieslowski, sicer so-dobitnik letošnjega Zlatega leva, je s prvim delom trilogije **Tri barve — modra**, sicer spet rahlo naivni himni panevropski integraciji (v mnogočem spominja na Szabovo **Srečanje z Venero**, saj spet nekdo skomponira *Concerto pour l'Europe*), če ne drugega, vsaj razkril, zakaj je bila Juliette Binoche v **Sramoti** tak zombi, navsezadnje, v filmu **Tri barve — modra** zgleda tako, kot da je pravkar stopila iz **Sramote**: na začetku filma se namreč avto, v katerem so ona, njen mož, sicer sloviti komponist, & njuna hči (ime ji je Anna, tako kot njej v **Sramoti**), zaleti v drevo (v edino, ki stoji ob cesti), nesrečo pa preživi le ona, zato ne preseneča, da potem zaživi

odmaknjeno, distancirano, anonimno, neodvisno življenje, resda spet rahlo parazitsko, saj nekemu žurnalistu namerno daje vtis, da je pravi auteur moževih skladb prav ona, lahko-me-vzameš-ne-moreš-me-pa-imeeti femme.

Rolf de Heer, sicer avstralski režiser (**Incident at Raven's Gate, Dingo**), je vsekakor presenetil s svojim filmom **Bad Boy Bubby**, menda prvim filmom, ki so ga posneli v binauralni zvočni tehniki: glavni igralec, Nick Hope, je imel v lasulji ves čas dva miniaturna mikrofona-oddajnika, tako da je bil vsak prizor organsko posnet v stereo tehniki s perspektive glavnega junaka, kar je vsekakor zelo funkcionalno, če pomislimo, da Hope igra grdega Bubbyja, nekakega novodobnega Kasparja Hauserja, človeka, ki še ni videl sveta (uporabili so tudi dva direktorja fotografije — prvi je posnel vse tisto, kar Bubby gleda že celo življenje, drugi vse tisto, kar Bubby povdoru v svet vidi prvič v življenju ipd., vsega skupaj pa so uporabili 31 direktorjev fotografije). Pa tudi svet še ni videl njega. Šele ko celofanira svojo mamo, ki ima z njim redne spolne odnose, očeta, ki mu po mnogih letih spet spelje mamo, & mačko, na katero ga presenetljivo veže zgolj platonška ljubezen, se mu odprejo vrata v svet. Kmalu postane rocker, na koncu pa se poroči ter s svojima dvema otročkoma & ženkico skaklja okrog nedeljskega vrtnega ražnja. In nikar ne mislite, da ga potem kdo preganja zaradi dvojnega umora. Tudi serijski morilec ne postane. Mislite, da je kdaj videl kak film? Ne, ni ga videl. Nikoli. Bubby je človek, ki ne »spregleda«, Winona Ryder 100 let kasneje.

#### KULTNI FILM NAREDI PUBLIKA

Tom Robbins je bil v sedemdesetih tako razvpit & kulten pisatelj, da se njegovih ro-



**Kačje oči (Snake Eyes)**  
režija Abel Ferrara



manov tipa *Another Roadside Attraction* ali pa *Even Cowgirls Get the Blues* ni upal dotakniti noben režiser, v resnici se mnogi njegovih romanov niso niti upali prebrati do konca, da ne bi bil izziv vendarle prevelik ali pa poguben, celo Thomas Pynchon, ki ni bil režiser & je s filmom koketiral le po naključju, je roman *Even Cowgirls Get the Blues* bral zelo, zelo počasi. Tudi za Gusa Van Santa bi bilo bolje, če romana *Even Cowgirls Get the Blues* ne bi prebral do konca. V najboljšem primeru lahko namreč Van Sant upa, da bo tudi njegov film *Even Cowgirls Get the Blues* postal kulturn — vsi ostali primeri & vsa ostala upanja so pogubna, tako rekoč nična. In morda je Van Sant res hotel posneti kulturni film, problem je seveda le v tem, da ne moreš reči, hej, zdajle bom pa posnel en kulturni film. Kulturni film naredi publika, vedno ista, ki ga gleda znova & znova. Kakšno publiko pa potrebujete za film *Even Cowgirls Get the Blues*? Kdo je v resnici ciljni gledalec tega filma? Getoizirani hipij, ki je homoseksualec, anarhist, upornik & ki čuti s feministkami. Vidite, upanja je res malo. *Even Cowgirls Get the Blues* je sicer film o mladenki z nadnaravno dolgimi prsti, ki so dobri le za dve stvari — za masturbiranje & za štopanje. Seks & potovanje, dve glavni mladostniški vrednoti s konca šestdesetih & začetka sedemdesetih, punca tako dobi brez pretiranega truda, tako rekoč zastoj. Tudi sam film zgleda tako, če seveda odštejemo, da je Van Sant intervjuje v Benetkah dajal kar v postelji.

### PROLETARIAT JE DOLGOCASEN

Pri Robertu Altmanu niste imeli nikoli občutka, da kadre jemlje s svojega bančnega računa, toda svoj zadnji film *Short Cuts* je posnel po novelah Raymonda Carverja, ki je vedno ustvarjal vtis, kot da vsako besedo vzame s svojega bančnega računa. In vedno je pisal le novele, kratke stvari — ni imel časa, da bi pisal romane, moral je preživljati ženo & tri otroke. Slava & denar sta itak prišla šele po tem, ko je novele že napisal — ko so otroci zrasli & žena odšla. Ne preseneča, da njegove novele, zbrane v kolekcijah tipa *Will You Please Be Quiet, Please?*, *What We Talk When We Talk About Love*, *Cathedral & Elephant*, govorijo predvsem o propadlih zakonih, ekonomskem kolapsu družinskega proračuna & družinskih tragedijah, recimo, o otroku, ki ga povozi avtomobil, celo sami lahko potem izberete — hočete verzijo, v kateri otrok pade le v komo, ali pa verzijo, v kateri otrok na koncu umre. Carver je sicer nekoč za Michaela Cimina napisal dva scenarija, prvega o Dostojevskem, drugega pa o problematičnih najstnikih, to-

da malokdo je verjel, da bo kdaj kdo upal v isti film zbasati serijo njegovih novel — in pri tem odnesel celo kožo. Altman je to storil & si Zlatega leva razdelil z onim poljskim optimističnim fatalistom.

Altman je s filmom *Short Cuts* opozoril predvsem, zakaj so zgodbe o proletariatu ali pa nižjem srednjem razredu postale dolgočasne — na istem kraju jih moraš zbrati kakih 10, da sploh dobiš film. V samem filmu so namreč uporabljene novele *Jerry and Molly and Sam*, *Will You Please Be Quiet, Please?*, *Collectors*, *Neighbors*, *A Small Good Thing*, *So Much Water So Close to Home*, *They're Not Your Husband*, *Vitamins & Tell the Women We're Going* ter poema *Lemonade*, ki so s pacifiškega severo-zahoda resda premaknjene v predmestni Los Angeles, toda 22 medsebojno naključno prepletenih glavnih likov daje vtis, kot da so tudi fiksna, institucionalna, ritualna razmerja le še naključna. Tu je zakonski par, Bruce Davison & Andie MacDowell, čigar sina povozi obupana natakarka, Lily Tomlin, poročena s Tomom Waitom, zapitim šoferjem. Za otroka, ki je ostal v komi, skrbi doktor Matthew Modine, ki še vedno sumi, da je njegova soproga, slikarka Julianne Moore, pred leti prešustvovala, zakonca pa na nekem koncertu, na katerem muzicira tudi Lori Singer, hči lokalne klubske pevke balad Annie Ross, spoznata zakonski par Fred Ward/Anne Archer, katerega boljša polovica se preživlja kot klovn na otroških zabavah, slabša polovica pa s prijateljskima Buckom Henryjem & Hueyjem Lewisom najraje zahaja na ribolov — raje le v restavraciji dražijo Lily Tomlin. V nočni klub, v katerem prepeva Annie Ross, redno zahajata čistilec bazenov Chris Penn & njegova soproga, ki nudi telefonske seksualne usluge kar od doma, tako rekoč medtem, ko hrani svoje otroke, tu pa sta vedno tudi njuna prijateljca, Robert Downey, jr., ekspert za make-up efekte, & njegova soproga Lili Taylor, gospodinja. Slikarki Juliannne Moore pozira Madeleine Stowe, soproga policajca Tima Robbinsa, ki prešustvuje s Frances McDormand, bivšo soprogo Petra Gallagherja, pilota, ki je na začetku filma iz enega izmed petih helikopterjev Los Angeles zasul s prahom proti insektom.

Otrok umre. Julianne Moore svojemu možu prizna, da ga je tedaj res prevarala, toda ljubimec je ejakuliral zunaj nje — in ko možu to pripoveduje, svoje sramne dlačice neženerirano moli kameri v obraz (slečejo se še Madeleine Stowe, Frances McDormand & Lori Singer). Fred Ward, Buck Henry & Huey Lewis, ki s tičem v roki urinira proti kameri, v reki najdejo žensko truplo, toda po daljšem premisleku

ga pustijo kar tam, česar vsaj Anne Archer svojemu možu ne odpusti, medtem ko si v kadi izpira spermo. Lori Singer naredi samomor. Peter Gallagher svoji bivši ženi razžaga stanovanje. Lily Tomlin nikoli ne zve, da je otroka povozila do smrti. Chris Penn na pikniku razbije glavo neki ženski. Takoj zatem Los Angeles strese orjaški potres. Ljudje pri Altmanu niso kot morski kiti, ki v slutnji velikih naravnih katastrof delajo kolektivne samomare, prej narobe, ljudje pri Altmanu kolektiva ne morejo več formirati, z eno besedo, ker ne najdejo več poti do »središča« (političnega, socialnega ipd.), njihova »cela« življenja sploh niso več zanimiva, še huje, najbolj dramatični so prav v trenutkih svoje največje banalnosti, recimo, ko ženske svojim partnerjem razlagajo, da so jih prevarale, pri tem pa sramne dlačice naslanjajo na kamero, kot da je pred nami drama, ki jo lahko prenese le popolni minimalizem (v oblačenju ipd.).

### TISOC IN EV ORGAZEM

Julianne Moore ni zadnja, ki je svojemu partnerju priznala prešuštvo. Abel Ferrara je v filmu *Kačje oči* (*Snake Eyes*) poskrbel, da mora Harvey Keitel, tokrat ugledni, a povsem degenerirani hollywoodski režiser, svoji soprogi na koncu predložiti zelo, zelo, zelo dolg spisec. In Keitel, tokrat v nekakem nadaljevanju svoje vloge iz Ferrarinoga filma *Bad Lieutenant*, ima prednost pred Julianne Moore: Julianne Moore je svojega moža očitno prevarala le enkrat, zato mu mora tisti koitus opisati detajlno, kot da ga doživlja še enkrat, z užitkom potemtakem, pri čemer najde celo olajševalno okoliščino (ni ejakuliral vanjo), toda si predstavljate, da bi moral Harvey Keitel svoji ženi — mimogrede, igra jo žena Abela Ferrare — detajlno opisati vseh 100, 200 ali pa 1000 orgazmov z drugimi ženskami & da bi pri tem še poudaril, da pri kakih sedmih ni ejakuliral v žensko, ampak zunaj nje? Kako bi to z gledalo? Kot Šeherezada, le da bi štorije pripovedoval moški? Kaj bi se navsezadnje sploh zgodilo s človekom, ki bi v eni potezi podoživel 1000 orgazmov? In mojstrstvo Abela Ferrare je prav v tem, da ta finalni prizor posname prav tako, z drugimi besedami, finalni prizor, v katerem Harvey Keitel ženi razkrije svojo prešušno kariero, zgleda kot človek, ki hkrati doživi 1000 orgazmov. In moški, ki hkrati doživi 1000 orgazmov, reče ženski, ki ni doživela nobenega, »I'm sorry«. Toda film je narejen tako, da niti za trenutek ne podvomimo, da jo ljubi. Potem lev zaspi. Prišla je 1001. noč.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.