

D

O

S

S

R E W I N D

## HRANILNIK ENERGIJE

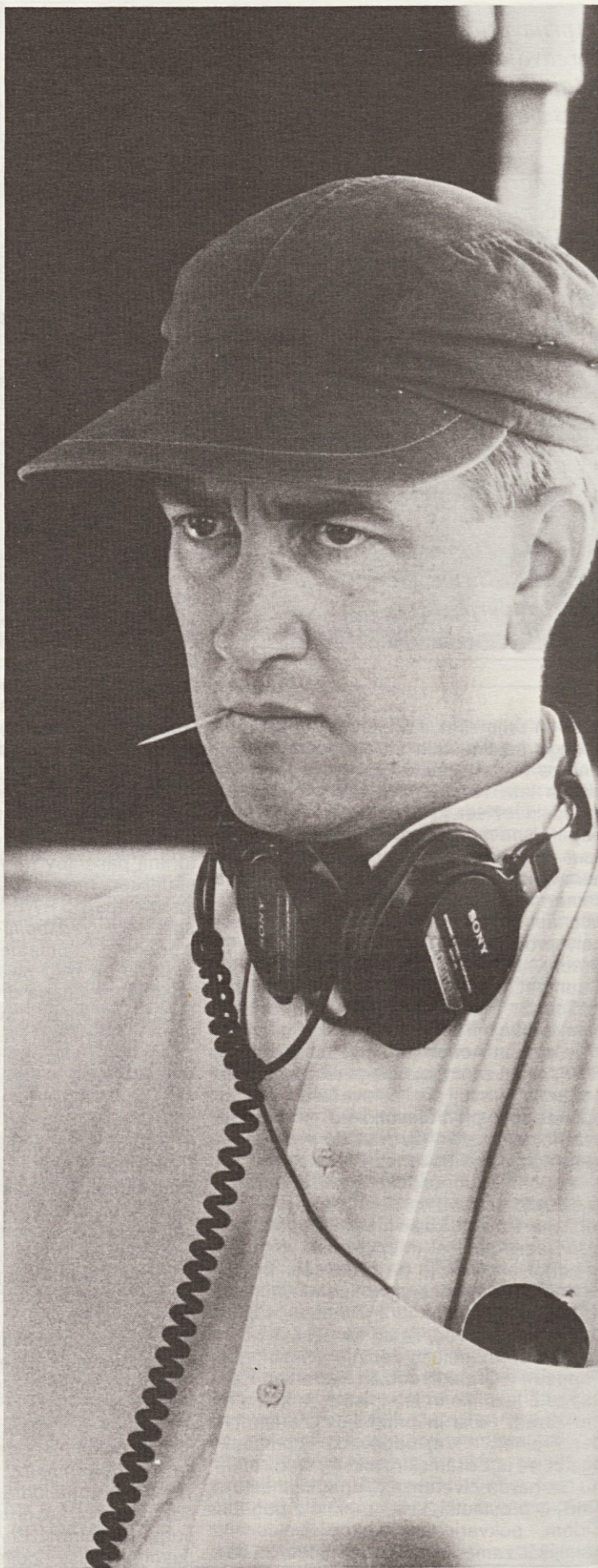
Kar nekaj primerov je v evropskem avtorskem filmu, ko se zdi, da izjemnost režiserskega posla prihaja od ljudi, katerih izobrazba ni izključno filmska. Omenimo Marguerite Duras in Alain Robbe-Grilleta, pa Wernerja Herzoga, ki je študiral književnost in zgodovino, Angleža Derek Jarman in Peter Greenaway pa sta slikarja. Onstran Oceana je s slikarstvom pričel tudi danes petinštiridesetletni David Lynch — in sicer s študijem na *Academy of Fine Arts* v Philadelphiji. Prav tam je med leti 1967 in 1970 ustvaril tri kratke filme, že tedaj v celoti zasnovane na razobličeni figuraciji in na zgodbi halucinantne, sanjske vizije osamljenosti in odrščanja. Prvo dolgometražno delo, **Eraserhead**, je po večletnih prekinitvah končal leta 1976 in si kmalu pridobil kultni status med newyorškim umetniškim občinstvom. Črno-bela fotografija njegovega stalnega ameriškega snemalca Freda Elmesa in poseben zvočni dizajn, delo Alana Spleta, sta bistveno pripomogla k bohotnosti področja med snom in budnostjo s tem, ko sta ustvarila ambience klavstrofobičnega, zarjavelega in razpadajočega mestnega industrijskega okolja, prav blizu absurdu Beckettove proze oziroma prizorom učencev nadrealizma.

Vsa ta znamenja so krasila tudi prvo veliko-proračunsko produkcijo, film **Človek-slon** (*The Elephant Man*, 1980). V Angliji posnet film je tragična zgodba o avtentičnem primeru, o usodi Johna Merricka, telesno najbolj pokvečenega bitja na našem planetu. Mirno lahko govorimo o enkratnem filmskem prijemu prebujanja zgodovine, med parametri viktorijanske dobe in v sami sredi industrijske revolucije. Povečani detajli in kakofonija človeškega trpljenja so s podobo in z zvokom orkestrirani v morda najpretrsljivejše filmske trenutke osemdesetih let. Kmalu Lyncha angažira producent Dino de Laurentiis za ekranizacijo književnega znanstveno-fantastičnega epa **Dune** (1984), kar se bo izkazalo za eno od najdražjih produkcij v vsej filmski zgodovini. Finančni polom, ki je sledil, je deloval kot streznitev. Lynch se loti pisanja in ustvarjanja prikritega sveta ameriškega mesteca, ki nam ga predstavi v šokantnem filmu **Modri žamet** (1986). **Modri žamet** si sposoja naslov pri stari popevki in opisuje vrsto vznemirljivih sado-mazohističnih elementov, ki si jih je bilo dotle težko predstavljati v kontekstu komercialnega narativnega filma. Taista napetost v imaginarnih okoljih parterne Amerike tvori tudi svet stvaritev iz leta 1990: filmov za televizijsko serijo **Twin Peaks** in celovečerca **Divji v srcu** (*Wild at heart*). »*Film je kot sen: vanj lahko vneseš vse, kar ti pride na misel,*« pravi Lynch.

**Divji v srcu**, ta »odštekana ljubezenska zgodba« (kakor reklamirajo film), ponuja strukturo, ki jo je Lynch doslej zgolj nakazoval, nikoli pa v celoti razvil. Vpleteni *flash-backi* praktično nosijo celotno zgodbo. Beg glavnih dveh junakov, Sailorja in Lule, pred čisto zaresno materjo-čarovnico ponuja celo vrsto odstopanj in posledično celo galerijo strašljivih likov in situacij, obenem pa tudi veliko prostora za spominjanje, najsi je le-to izpeljano vizualno ali pripovedno. Skozi strastno vitalnost in naivnost pobežljivih ljubimcev se razkriva vse iracionalno breme, spet enkrat s pomočjo ojačanih zvokov in povečanih detajlov.

Upamo si trditi, da ni bil interes za voajersko rovarjenje pod površino stvari še nikoli uprizorjen s tolikšno kinematografsko eleganco. V branju tega filma, ki junake uprizarja kot marginalce znotraj zbite mase karikiranih psihopatov, preprosto ne moremo spregledati nove stopnje osvajanja avtorske svobode. Nedavno je neka newyorška umetnica razstavila platno s središčnim napisom: »*Veseli nas, da vam zbudamo gnus!*« V štirih kotih te pravokotne slike pa lahko preberemo naslednje pozive k pozabi: **Pozabite heroje**, **Pozabite nedolžnost**, **Pozabite moralo** in **Pozabite sram**. David Lynch izrablja pravila teh kršitev, **Divji v srcu** pa je najmočnejši poudarek tega odkritega posmeha ameriški mitologiji sreče in družinskega miru, kakor tudi pripovednim konvencijam. Vendar pa posmeh ni povsem enosmeren — določenih stvari se preprosto ne sme pozabiti. O tem priča prav presenetljivo profiliran občutek za uporabo nostalgije, izražen v stalni zvočni

DAVID LYNCH





kulisi glasbe s konca petdesetih in šestdesetih let ter v vztrajnem sklicevanju na fascinantno bajko **Čarovnik iz Oza** — le da osebe »z druge strani mavrice« prebivajo v nočnih morah, duh Elvise Presleya, tega ameriškega mita, pa je prisoten vsakič, ko Sailor spregovori.

Vendar pa bizarnih likov v življenje ne priključijo običajni pripovedni ključ psihologije predstavljanja ameriškega filma. Značaji so s komičnimi gestami izoblikovani zgolj v nekaj potezah, njihovo pojavljanje in izginjanje pa je v tesni zvezi z zameglitvami, ki sledijo onirični razsežnosti režiserjeve nadgradnje knjižne predloge, romana Barryja Gifforda. Lulin bratranec Del (Crispin Glover) se tako rodi zgolj iz njenega spominjanja, cela vrsta epizodnih likov pa s svojimi zgodbami in znaki (npr. tetoviran napis USMC na pesti psihopata Bobbyja Peruja) napotuje neposredno na energijski ocean nezavednega. Zbirka je res več kot presenetljiva: od Diane Ladd (prave in filmske matere glavne igralka) prek Harryja Deana Stantonona, Isabelle Rossellini, J. E. Freemana in Willema Dafoea do glasbenika Johna Lurrieja (Jarmuschev igravec), Angleža Fredieja Jonesa (»lastnik« Človeka-slona) in nenazadnje stalnega Lynchevega igralca vse od prvega filma dalje, Jacka Nancea. Ko slednjega povsem pijanega pripeljejo pred pobegli par in ga predstavijo kot raketnega inženirja, ta reče: »Moj pes včasih laja. Vedno je z menoj.« Gon nasilja in obsesivno-kompulzivni simptomi likov v tovrstnih situacijah kot po pravilu ovirajo pričakovano komunikacijo.

Slojevitost Lyncheve strategije se napaja z enim samim motivom — s povzdigovanjem klišejev vsakdana v umetnost. Pred nekaj leti je izjavil: »Vselej obstaja toliko stvari, ki se dogajajo pod površino. Nekako tako je to, kot z branjem elektronov, ki jih ne vidimo.«

Skrivnosti nezavednega in misteriji ljubezni niso v ameriškem filmu zadnjih let nikoli prejeli tolikšne moči vizualnega bogastva in srečali tako drznega raziskovalca. Vztrajanje na ognju in plamenu kot simboličnih podobah se razširi tudi na fenomen električnih instalacij. Žarnice osvetljujejo sobo s strani ali pa preprosto mežikajo (**Eraserhead**, **Modri žamet**, **Divji v srcu**), neonska svetila trepetajo (**Twin Peaks**) — vse je v znamenju nekakšne slabe napetosti. Električnost tako kroži in tu in tam prebije ta krog, natančno tako kot vtrepeta čustvenost in gibi junakov, ki so ta hip ogroženi, že naslednji pa obsijani z nenavadno srečo. Ameriška kič-estetika in cork'n'roll senzibilnost sta v to dramatično potovanje ljubimcev, ki sta zares divja v srcu, vpleteni s pravo mero subverzivne ironije.

Podrobnosti teh potovanj v osrčje teme, v globine možganov in srca nam Lynch v svojih izjavah ob filmu nikoli ne razkrije. Pušča jih odprte. Izzivi njegovega eklektičnega, a še kako posebnega sveta zvokov in podob, ustvarjenega z vsega nekaj filmi, so prav zato med najbolj dragocenimi avtorskimi poetikami.

## NIKOLA ŠUICA

P L A Y

# CAMP IRONIJA

Petinštiridesetletni David Lynch je očitno še vedno režiser 'mlajše' generacije.

Divji in nori svet **Wild at Hearta** in pred njim **Blue Velvet** Lynch zastavlja na tezi, da je svet poln umazanih skrivnosti in nepopisljivih zlih namer. V **Modrem žametu** je to tezo okreplil z vsemi zvijačami Alfreda Hitchcocka, medtem ko je **Divji v srcu** določen predvsem s fascinacijo nad afektiranim stilom campa — ekstravagančnim stilom, ki združuje pop glasbo, modo, kič, 'neprimerno in neobičajno vedenje' glede na okoliščine, ki se zato nagiba k zabavnosti, stil, ki pod svoje okrilje sprejema tudi homoseksualnost in druge variante svobodne ljubezni. Camp je kanoniziran stil rock 'n' roll generacije, z lastno camp senzibiliteto, ki je dajala svoj pečat že ameriškem filmu 60-tih let in kasnejšemu undergroundu. Lynch je ikonografijo 'divjih v srcu' podaljšal v devetdeseta s to razliko, da občinstvo ni omejeno na obiskovalce polnočnih projekcij. Camp-art je modus in ne moda, odvisna od

spreminjanja oblike, model, ki zanika lepo kot izraz resničnega. To je umetnost laži, področje afektiranosti in manirizma, v katerega se je lahko udobno ugnezdil Lynch kot režiser, ki slovi po antinarativnosti in slikarskem zanimanju.

Zaradi okupiranosti z ikonografijo je zanemaril naracijo oziroma jo je oblikoval v stilu campa: trije umori, pri katerih možgani ležejo iz lobanj in psi raznašajo človeške ude, prvega pa zagreši Nicolas Cage v tretji minuti filma; spopad nedolžnih in zlih, ki ima vsak svojo zaščitnico v čarovnici in dobri vili. To je zgodba o Sailorju in Luli (po istoimenskem romanu Barryja Gifforda) in njuni ljubezni, ki jo hočeta rešiti, zato bežita na jug. Materi (igra jo Diane Ladd, ki je tudi v resnici mama Lule — Laure Dern) uspe razdružiti ta otročji par, vendar le za kratek čas, ker v zgodbo poseže dobra vila, ki prekine Sailorjevo plutje med Lulo in zaporom in ga enkrat za vselej pošlje k ženi in otroku. Vendar **Wild at Heart** sestavlja več paralelnih zgodb in oseb, vse skupaj pa povezuje camp ironija, s katero Lynch ne prikrajša ne obče podobe ameriških sanj ne fetišev generacije, ki ji pripadata Sailor in Lula. Film se prepušča fantaziji in romantičnemu kiču vse od jakne iz kačje kože Nicholasa Cagea, ki je 'a symbol of individuality and belief in personal freedom'. To je film v rdečo-oranžno-rumeni barvi, pripoved o mnogo bolj brezskrbnem času, v katerega pa je že vraščena groza in praznina. Za pogoste prizore seksa, ki zapolnjujejo čas med potovanjem, Lynch uporablja vedno iste kadre, ki jih zato preveva občutje monotonosti in dolgočasje in nas kljub močnemu rdečemu in oranžnemu tonu ne morejo prepričati v nasprotno. »The world is wild at heart and weird on the top«, pravi Lula, toda divje v srcu ne čutijo le mladci, ampak perverzne strasti obsedajo tudi postarano Lulino mamo in njene ljubimce, ki jih držijo na nogah le kozmetični vložki.

»A David Lynch film — that's a very strange phrase to me,« pravi William Dafoe. Njegov filmski opus obsega pet celovečernih filmov s sorazmerno velikimi časovnimi razmaki. Mogoče si ravno zato filmi ne sledijo po logiki kontinuitete avtorskega razvoja, kot smo ji priča pri drugih režiserjih: **Eraserhead** (apokaliptična mora), **Elephant Man** (dickensonovski horror ob izumu parnega stroja), **Dune** (science-fiction), **Blue Velvet** (film noir v modrem) in **Wild at Heart** (watersovsko-devinovska komedija). Kljub diskontinuiteti filmov, postavljenih v tako različne časovne, socialne in duhovne okvire, lahko v globalu sledimo istemu habitusu, ki v največjo amplitudo seže s prvencem **Eraserhead**: industrijsko pustošenje okolja in duše, **striptease** umazane misterije, ki se razgoliči in uniči pred nami, komičnost, kot je lahko komičen Frank iz **Modrega žameta**, glavni gibalec pri njem pa je skrivnost — viza za ta svet.

Misterijo **Modrega žameta** zakriva fasada mesteca Lumberton, ki jo skrbno čuvajo nasmejani gasilci in policaji, glavni konstruktor hiperrealnosti ameriških sanj pa je ravno ista Laura Dern, ki igra tudi glavno vlogo v **Wild at Heart**. V **Modrem žametu** za lažnostjo stvarnosti, izza belih ograj in rdečih vrtnic vstopa žanrovski model hard-boiled kriminalke, ki jo razkriva novopečeni vojajski detektiv Kyle MacLachlan in ki je navsezadnje realnejša od realnosti same. **Wild at Heart** pa je samo še lažno ogledalo, v katerem se z užitkom ogledujejo liki in z izvrstno zabavo priznavajo svoje laži. Divji v srcu so popisti, ki živijo z ognjem in ne brskajo za misterijami.

## MAJA BREZNIK

F O R W A R D 35

# AMERIŠKI AUTEUR

Film **Divji v srcu** je prav primerno izhodišče za utemeljitev enega od splošnih toposov umetnosti: vse dokler nekega ustvarjalca ne jemljejo resno, se lahko ta brez bojzani in brez obremenitve v zvezi s svojim statusom ukvarja z resnimi temami. Prav brezskrbni kontekst, kakršen je recimo značilen za dvornega norčaka, slednjemu omogoča, da vladarju v obraz pove vse tisto, o čemer dostojanstveni molčijo. Zaradi tega so neuveljavljeni umetniki



WILLEM DAFÖE KOT BOBBY PERU V FILMU **DIVJI V SRCU**



po svoje veliko bolj zanimivi od tistih, ki morajo ves čas krepiti in opravičevati svoj ugled. Vse dokler je lastni jaz neznan, je lahko pronicljiv, ko pa postane Emile Zola, se mora neizogibno sprevrniti v prvo osebo stavka »*J'accuse!*«. Še zanimivejši pa je nasproten položaj, namreč status zaslužnega umetnika, ki je do te mere uveljavljen, da lahko počne, kar se mu zljubi (se npr. norčuje iz samega sebe in svojega občinstva), a vendarle poraja nedeljeno navdušenje. Zdi se, da najde postmoderni duh edinole še v tem smisel statusa in slave — da bi se lahko kasneje norčeval iz njiju, ju zanikal in se jima odrekal. »*Ko sem sprejemal odlikovanje (britanske kraljice, leta 1965), nisem bil čisto prepričan, ali je to dobro ali ne. Zdaj vem, da je bilo dobro — saj sem ga kasneje lahko vrnil!*« (John Lennon).

Eno od dejstev moderne je zagotovo, da se ironija izraža kot veliko bolj prepričljivo izrazno sredstvo od dobesednega stališča, da torej negacija stoji trdneje od afirmacije. Razloge za kaj takega je mogoče iskati po eni strani v vseh tistih skrajnih sistemih prisile, skozi katere je prešlo to stoletje, po drugi pa v skorajda neomejeni in doslej neznanosti možnosti izražanja in sakralizacije individualnega. Pa vendar se, splošno gledano, negacija kakovostno nikoli ne more meriti z afirmacijo ne glede na stopnjo prepričljivosti. Ne le, da Swift ne dosega Shakespeara, Gogolj pa ne Dostojevskega — celo sama načela, po katerih ustvarjajo satiriki, bi ne bila mogoča onstran herojskega načela ne glede na njihovo konkretno prepričljivost in bravuroznost. Da pa bi se predolgo ne zadržali na tem, bolj etičnem kot estetskem vprašanju, se moramo vrniti k junaku pričujočega prispevka in ob njem ilustrirati ponujene teze. Četudi je David Lynch doslej podpisal zelo dosleden avtorski opus, je šele kot priznan avtor postal zares pravi satirik. Vsebina romana Barryja Gifforda, **Divji v srcu: Zgodba o Sailorju in Luli**, bi kaj lahko bila predloga za soliden thriller. Toda sama zgodba Lyncha pretirano ne zanima, temveč jo uporabi predvsem za vpeljavo v galerijo bizarnih likov, ki tvorijo samostojno predstavo. Mirno lahko zapišemo, da ima Lynch v tovrstnem postopku že tudi svoje naslednike, npr. britanskega režiserja Philipa Ridleyja. Njegov debitantski film **Bleščeča koža** (The Reflecting Skin, 1990) je bil prikazan v »Tednu kritike« na lanskem festivalu v Cannesu, napisal pa je tudi scenarij za film **Brata Kray** (The Krays, 1990), ki smo ga videli na letošnjem FEST-u. Tudi Ridleyja (tako kot Lynch je začel kariero kot slikar) emocionalni izbruhi ne

zanimajo kot sredstvo gradnje drame, temveč predvsem kot samosvoja vrsta bizarnosti. Toda prav presežek humorja, ki ga vsebuje Lyncheva naklonjenost do čudnega, je tista kvaliteta, ki je primanjkuje njegovim brezobličnim posnemovalcem. **Bleščeča koža** je resda nabita z bizarnimi liki in z ne povsem pojasnjivimi dogodki, toda o humorju ni niti sledu. Primerjava teh dveh režiserjev nam dovolj zgovorno priča, da je za »duhovitost« (posedovanje duha) vselej nujna tudi doza humorja.

Film **Divji v srcu** je glede na vrsto arhetipov, ki se v njem pojavljajo — »junak« Sailor (Nicolas Cage), »lepotica« Lula (Laura Dern), »zlobna čarovnica« Marietta (Diane Ladd) — nekakšna moderna bajka. Ironičen je približno tako, kakor so ironična scenarijska tolmačenja Rdeče kapice ali Pepelke v knjigi Erica Berna **Kaj rečeš po pozdravu?** (What do you say after you say hello?, 1972). Sleherni od likov filma **Divji v srcu** je v neprestanem ekscesu. Laura Dern ves čas (celo, ko se pogovarja z Diane Ladd, materjo v filmu in izven njega) zavzema tipične *pin-up* poze. Lyncha posebej zanimajo tiste skrajne situacije, v katerih se bo latentno nujno sprevrnilo v manifestno, s čimer vztrajno razbija fasado *decoruma*, ki varuje sleherno klasično hollywoodsko delo. V tem pomenu so zares tipični lynchevski anti-junaki: baron Harkonnen iz filma **Dune** (1984), Frank iz filma **Modri žamet** (1986) in Marietta iz filma **Divji v srcu**. Četudi je na prvi pogled videti, da so Lyncheva dela osrediščena okrog značaja, pa si upamo trditi, da to še veliko bolj velja za atmosfero, situacije in geste.

Ena od centralnih Lynchevih tez je dekadenca in hrbtna stran »ameriškega sna«. Tako je tipična atmosfera ameriškega mesta (kot realizacije tega sna) Lynchev idealni dekor za uprizarjanje zanj »neprimerne« vsebine (**Modri žamet**, **Twin Peaks**), po drugi strani pa se onstran vse pošastnosti Johna Merricka (**Človek-slon**, The Elephant Man, 1980) skriva takorekoč posvečena duša. Lynch potemtakem poskuša (in tudi uspeva) obraz določene propagandne *mainstream* produkcije prikazati skozi njeno hrbtno stran. V tem pomenu lahko njegovo verzijo **Dune** Franka Herberta razumemo kot alternativo Lucasove sage o Lucu Skywalkerju, **Človeka-slona**, zgodbo o nežni pošasti, pa kot alternativo žanrskim filmom o monstremih. Kot bi Lynch ves čas poskušal dokazati, da nič ni tako, kakor je videti — niti na filmu niti izven njega! Morda je tisti detalj, ki najbolj očitno izstopa iz generalne linije ameriškega *mainstreama*, prav Lynchevo stališče do družine.



ROBERT DAVENPORTE, GRACE ZABRISKIE IN DAVID PATRICK KELLY V FILMU **DIVJI V SRCU**



jo, tiskom itd.), izrazito neposredno angažiran v smeri restavracije družine. Lynch natanko nasprotno zastopa deklarativno sprevrnjeno stališče, ostro zarisano že v njegovem prvencu **Eraserhead** (1977). Tudi za vse preostale filme se zdi, da so zasnovani na zlomu »celice družbe«: v kratkem filmu **Babica** (The Grandmother, 1970) je deček tisti, ki na begu pred svojimi nevrotičnimi starši uspe »vzgojiti« babico; v filmu **Človek-slón** je John Merrick sirota; v **Modrem žametu** Frank Booth ugrabi moža Dorothy Vallens, da bi lahko na ta račun iztržil spolne usluge; v filmu **Divji v srcu** pa se Marietta ne zadovolji le z uničenjem lastnega moža, temveč hoče isto storiti še z možem svoje hčerke. To bi ji morda celo uspelo (kot se navsezadnje zgodi v romanu), če bi producent ne zahteval *happy end*. Lynch je tako do določene mere odstopil ne le od literarne predloge, temveč tudi od stališča, ki ga je zarisal z lastnim opusom, navsezadnje morda pogojenim tudi z osebnim družinskim neuspehom. Toda če se groteskni *happy end* filma **Divji v srcu** morda res ne sklada z Lynchevo negacijo družine, tedaj se toliko bolj prilaga splošni ironiji filma. Naj torej ne bo razumljeno, da *a priori* branimo izključno afirmativno ali negativno stališče do danega problema. Prav nasprotno: Zavzemamo se za katerokoli stališče, ki izhaja iz avtorskih (tj. iskrenih in osebnih), ne pa propagandnih ali uporabnih (tj. najemniških) pobud. V tem pomenu je Lynch avtentični *auteur*, kar je v ameriškem filmu prava redkost. Zaradi tega si dovolimo njegovo delo označiti z navidez protislovno sintagmo: Lynch je po našem mnenju trenutno največji ameriški antiameriški režiser.

**GORAN GOCIĆ**

P A U S E

## ANGELO AT HEART

Ko smo zadnjič v manjši družbi različnih ljudi gledali — le kaj? — **Twin Peaks**, je neka prijateljica izkoristila naš molk in med prebiranjem uvodne špice, besedila, ki ga zdaj na izust pozna že ves svet, izrekla tele usodne besede: »Tako hočem vedeti vse o tem Angelu Badalamentiju! Koliko je star, ali živi blizu naše meje, je poročen? Hočem tudi sliko in ploščo!«

Vprašanje bi seveda ne bilo usodno, ko bi ga ne bili vzeli osebno in — še zlasti — ko bi ne bilo merilo v mrtev filmski kot, v glasbenika. Iz dvojne zagate smo se izmotali s polglasno obljubo o *clippingu*, ki pa ji ga vse do danes še nismo priskrbeli, pri čemer ni zanemarljiv razlog golo dejstvo, da se nam zdi **Twin Peaks** televizijski kraj, na katerem si prosilec in dolžnik lahko privoščita vsaj odlog, če že ne pozabo. Kar pa seveda še ne pomeni, da nas dekliska radovednost ni vznemirila. Morda prav zato, ker gre tako zelo v kontekst **Twin Peaks**.

Kakorkoli že, spopadli smo se z raziskavo; pregledali dostopne leksikone; odpirali zadnje letnike mednarodnih filmskih revij; spraševali razne poznavalce. Angelo Badalamenti je povsod omenjen, vsi so zanj že slišali, sem in tja ima kdo tudi ploščo z njegovo glasbo, toda nihče ne ve nič o njem, o njem ni nobenega sestavka. Angelo Badalamenti, skladatelj, ki je napisal glasbo za filme **Blue Velvet**, **Cousins**, **National Lampoon's Christmas Vacation**, **Wild at Heart**, da ne rečemo, Angelo Badalamenti, skladatelj, s katerim gremo spat vsako soboto, obstaja samo v mediju. Angela Badalamentija kot osebe kratko malo ni.

Brskanje pa nam ni dalo miru; besni spričo lastne nesposobnosti in obupani, ker vlečemo dekle za nos, smo se vrnili, kjer smo nekajkrat že bili: K ogledu filma **Wild at Heart**. Prebiramo naslovno špico, boljčimo v inkriminirano ime Angelo Badalamenti, poslušamo tisti bohotni orkestrski preludij, tisto poznoromantično sanjarijo in mahoma se nam zazdi, da smo jo že slišali. Jasnoda, v Beogradu, ko smo prvič gledali **Wild at Heart**. Mir pa ni trajal dolgo, le kako urico. Zagledamo Lulo in Mornarja, kako se vozita iz New Orleansa proti Kaliforniji, in spet tisti godalni *largetto*. Kje za vraga smo to že slišali; to ni iz filma, to je od drugod. Grozljivka je postajala že morasta, prepletala se je z zgodbo iz filma, toda vsak *déjà vu*, ki nam je padel pred oči, smo si lahko razložili, njegovega glasbenega ekvivalenta pa ne. Od kod ta glasba, tega ni napisal noben Angelo Badalamenti; človek s takšnim imenom in priimkom ne more biti realna oseba, in velika uganka je, kdo se zanjo izdaja v intervjuju za *People*; jeseni.

Vedeli smo, da se štikl še enkrat ponovi, in kadri, ki se razmeščajo od trenutka, ko se Lula in sinček Pace pripeljeta na postajo, kjer čaka bivši jetnik Mornar, so se vlekli kakor še nikoli. Potem vožnja z avtomobilom; prepir, ki ga ni; pretep, do katerega pride po neumnem; dobra čarovnica; in Mornar, ki z razbitim nosom in z Zadnjih nekaj let je ameriški film (skoraj z drugimi mediji: televizi-



drugim življenjem v rokah preskakuje strehe vozil. Vrnitev k ljubljenu Luli in šestletnemu Pacu, ki še ni videl očeta. Takrat vnovič glavna tema iz filma, in že vemo, da bomo doma brskali po disko-  
teki in prebirali partiture. Zato pozabimo na problem, in prav je tako; sklepna raba te skladbe je najboljša: Kamera se z Mornarjevega obličja spusti proti Pacu; med fantkom in objektivom je samo vetrobransko steklo; rahel zasuk v levo in na šipi se oslika mavrica; kolikokrat si je Lula želela, da bi jo Mornar popeljal v Oz; kolikokrat si je za referenčno željo izbrala naslov ozovske pesmi, ki poje »somewhere over the rainbow«; kolikokrat je dala svojemu ljubimcu vedeti, da je več produkcije onstranskih užitek; kolikokrat se ji je zahotelo, da bi iz njegovih ust zazvenela balada »Love me Tender«; pesem, ki jo je obljubil svoji bodoči ženi. V tistem bežnem trenutku je znan produkt, izkupiček njune skupnosti; kdor je »onkraj mavric«, je njen sin.

In tedaj oster glasbeni rez; podoba se razstre, iz spodnjega raturka, in s samega roba kiča namesto umirjenih godal zazveni Presleyeva kitara: »Love me Tender, Love me Do...« Odnese nas proti domu. Nekje na sredi poti se spomnimo, da bi nas mučnega brskanja morda odrešilo branje zaključne špice, a je že prepozno. Pri prvem ogledu smo jo spregledali, zaslepljeni spričo filmske kvalitete, tokrat nas je pregnala druga strast. Glava je polna, dela redukcije — pozna romantika: Bruckner; Mahler; Wolf ne bo, je preumirjeno; Richard Strauss, morda; toda kaj, tako dolgo je živel. Brni, brni; Lynch ne bi bil tako neumen, da bi bil uporabil *Zaratastro*, to je storil že Kubrick; čeprav morda, tisti del, preden je treba obrniti ploščo. Ne, ni.

Strauss, kljub temu dobra referenca za dobrega cineasta; Strauss, človek, ki si je vse življenje želel dirigirati glasbo k nemim filmom; Strauss, ki je to nekoč poskusil, v Dresdnu stopil pred orkester in pod platno, začel z uvodnimi takti svojega *Kavalerija z rožo*, pa se ni in ni ujel s podobo; od tega leta 1921 do smrti (1949) je potem zahajal v kino le kot navaden gledalec. Strauss, ja, lahko bi bil Strauss; odpremo drugo številko XX. letnika *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, stran 193; Dušan Plavša: »La naissance de la musique de film avant l'apparition de l'art du film sonore«; tam je razvita teza, po kateri naj bi bila Straussova *Alpska simfonija* (1914—5?) paradigmatični zgled »filmske glasbe brez filma«. Preposlušamo še to, *pravi feeling* na momente, toda brez tiste preudarne starčevske strasti. Ni, simfonične pesnitve tudi ne; pozni Strauss torej, od tega so doma samo *Štiri poslednje pesmi* za glas in orkester. Začnimo. Izvrstna madžarska plošča z lepotic Sylvio Sass. Najprej trije Hesseji: »Pomlad«, »Pred spajmem« in »September«. Nikoli ne vemo, zakaj je na posnetku zadnja »V večerni zarji« (na Eichendorffovo besedilo), čeprav jo je Strauss skomponiral prvo (1948). Morda zato, ker zveni kot poslednja med *Poslednjimi pesmimi*, morda zato, ker je... Ja, ker je lynchevska, to je ta štik! To je ta skladba, ki je o njej ves svet prepričan, da je Badalamentijeva. To je ta skladba, s katero je David Lynch grobo segel v zgodovino filmske glasbe: Do zdaj se namreč še ni pripetilo, da bi bil kdo zložil glavno filmsko temo, pa pri tem prepustil mesto na najavni špici drugi osebi, še več, v zgodovini filmske glasbe že poznamo psevdonime, toda nikdar-nikdar jih niso uporabljali mrtvi skladatelji.

Še tretjič smo se zapodili na ogled *Wild at Heart*, preposlušali vse tri rabe orkestralnega uvoda k *Četrti oziroma Prvi poslednji pesmi*, si prebrali tokrat še zaključno špico in dejansko našli v njej tudi ime Richarda Straussa, poznoromantičnega skladatelja filmske in umetne glasbe. Med vpraševanjem, od kod prihaja napis Angelo Badalamenti, smo se že vračali k *Blue Velvet* in razmišljali, kdo bi bil utegnil zložiti glasbo za ta film. Kdo poleg Roya Orbisona? Kje je tam prostor za kakega Angela Badalamentija? Kdo lahko dokaže, da glasbe za *Twin Peaks* ni napisal Giorgio Moroder? Težava nas bo očitno stala prijateljice, smo si porekli, ko nas je oplazil še hujši šok: Pod Straussovim imenom se je v zaključni špici filma *Wild at Heart* zablislilo še eno veliko ime — Krzysztof Penderecki.

Rabi nam še četrti ogled. In tokrat se vprašanje ne glasi kdo je to, temveč kje ga lahko najdemo. Čaka nas torej obrnjen postopek. Lynchu so divje skrivnosti zares prirasle k srcu.

**MIHA ZADNIKAR**

E J E C T

## BIO-FILMOGRAFIJA

Rojen 20. januarja 1946 v Eagle Scout Missoula (Montana, ZDA). Sin znanstvenega raziskovalca Ministrstva za kmetijstvo. Eno leto se je šolal na School of the Museum of Fine Arts v Bostonu, nato pa med leti 1965 in 1970 na Academy of Fine Arts v Philadelphiji. Leta 1970 se je vpisal na Center for Advanced Film Studies Ameriškega filmskega inštituta v Los Angelesu.

### Kratki filmi:

**Six Figures** (1967), animirani, 1 mn.  
**The Alphabet** (1968), 16 mm, 4 mn.  
**The Grandmother** (1970), 16 mm, 1 mn.

### Celovečerni igrani filmi:

**Eraserhead** (1977), čb, 89 mn.

s: David Lynch  
f: Frederick Elmes, Herbert Cardwell  
g: Peter Ivers

i: Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary), Allen Joseph (Bill), Jeanne Bates (Maryjina mati).

**Elephant Man** (1980), čb, 123 mn.

s: Christopher DeVore, Eric Bergren, David Lynch, po knjigah *The Elephant Man and Other Reminiscences* Fredericka Trevesa in *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* Ashleya Montaguja

f: Freddy Francis

g: John Morris

i: Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick), Anne Bancroft (Madge Kendal), John Gielgud (Carr Gomm).

**Dune** (1984), b, 140 mn.

s: David Lynch, po istoimenskem romanu Franka Herberta

f: Freddie Francis

g: Toto, Brian Eno

i: Francesca Annis (lady Jessica), Kyle MacLachlan (Paul Atreides), Silvana Magnano (mati Ramallo), Jack Nance (Nefud), Dean Stockwell (doktor Yueh), Max Von Sydow (doktor Kynes), Sean Young (Chani).

**Blue Velvet** (1986), b, 120 mn.

s: David Lynch

f: Frederick Elmes

g: Angelo Badalamenti, David Lynch, Julee Cruise, Chris Isaac

i: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Valens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Dean Stockwell (Ben).

**Wild at Heart** (1990), b, 127 mn.

s: David Lynch po romanu *Wild at Heart: The Story of Sailor and Lula* Barryja Gifforda

f: Frederick Elmes

g: Angelo Badalamenti, David Lynch, Chris Isaac

i: Nicolas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Willem Dafoe (Bobby Peru), Crispin Glover (bratranec Del), Diane Ladd (Lulina mati Marietta), Isabella Rossellini (Perdita Durango), Harry Dean Stanton (Johnnie Ferragut), J. E. Freeman (Marcello Santos).

### Televizija:

**The Cowboy and the Frenchman** (1988), epizoda iz serije »Les Français vu par...«

**Twin Peaks** (1989—1990), režija pilota in 2. epizode v prvi seriji ter pilota in 1. epizode druge serije.

s: Mark Frost, David Lynch

f: Ron Garcia

g: Angelo Badalamenti, Julee Cruise, David Lynch

i: Nicolas Cage (Dale Cooper), Michael Ontkean (šerif Harry S. Truman), Joan Chen (Jocelyn Packard), Lara Flynn Boyle (Donna Hayward), Serilyn Fenn (Audrey Horne), Jack Nance (Pete Martell), Madchen Amick (Shelly Johnson), Richard Beymer (Benjamin Horne), Sheryl Lee (Laura Palmer), Grace Zabriskie (Laurina mati).

Med drugim je Lynch režiral reklamne spote za **Opium** Yvesa Saint-Laurenta, video-spot za pesem **Wicked Game** Chrisa Isaaca, skupaj z Angelom Badalamentijem napisal več kot štirideset pesmi, razstavljal svoje slike v Santa Monici in v New Yorku, njegov strip **The Angriest Dog in the World** pa vsak teden izhaja v časopisu *L.A. Reader*.

(povzeto po podrobni bio-filmografiji iz revije Positif)