

KRATKE ZGODBE

SHORT CUTS

režija:

Robert Altman

scenarij:

Robert Altman, Frank Barhydt

fotografija:

Watt Lloyd

glasba:

Hal Willner

igrajo:

Andie MacDowell, Bruce Davidson,

Jennifer Jason Leigh, Chris Penn,

Lily Tomlin, Tom Waits,

Julianne Moore, Mathew Modine,

Lili Taylor, Robert Downey, jr.,

Anne Archer, Fred Ward,

Madeleine Stowe, Tim Robbins,

Jack Lemmon

produkcija:

ZDA, 1993

Robert Altman je svoj prvi finančni in kritički hit posnel pri petinštiridesetih. *M.A.S.H.* je bil leta 1970 drugi najbolj gledan film in nemara najbolj hvaljen (newyorška kritika, zlata palma v Cannesu). Čez noč je postal zvezda. Režijska. Ne da bi v svojem prvem hitu uporabil eno samo igralsko. Če gledamo film danes, se jih kar tare, resničnih zvezd namreč. Donald Sutherland, Elliot Gould, Sally Kellerman, Tom Skerrit, Robert Duvall so (prej ali slej) zasloveli prav zaradi Altmana. Problem Altmana je seveda v tem, da je bil *maverick*. Producenta ne zanima, kako dober je film, pomembno je, da nosi jajca. Producent, ki zatrjuje, da ga skrbi za kvaliteto umetniške vrednosti, ni pravi producent. Zanič film z ogromnim dobičkom — to gre. Povprečen film s povprečnim dobičkom — ni zaželjeno. Odličen film, ki skrahira — nikakor. Hollywood danes stoji trdneje, kot kdajkoli, ne zato, ker so studiji delali, 80 % zanič filmov z izjemnim uspehom in 20 % spodobnih filmov z vprašljivim uspehom. Posel producenta oz. studija ni le garantirati dobiček, temveč tudi odžagati vse tiste, ki ga ne prinašajo. Z

igralci je lahko, preprosto jih zavržeš. Še preden se obmeš, so pozabljeni. Z režiserji je težje, svoje filme tretirajo kot lastne otroke, borijo se zanje, grozijo, moledujejo, ubijajo. Hollywood danes potemtakem ni to, kar je, zaradi neverjetnih finančnih uspehov, temveč predvsem zaradi uspešne redukcije vseh tistih (režiserjev, scenaristov, igralcev, tudi producentov), ki bi utegnili povzročiti finančno škodo. V **Barton Finku** (Joel Coen, 1991), je odlična replika na omenjeno. Jack Lipnik (Michael Lerner) odpusti Bena Geislerja (Tony Shalhoub), producenta rokoborskega filma, za katerega je scenarij pisal Barton Fink (John Turturro), »ker je verjel vanj in v njegovo pisanje.« V isti sapi Lipnik pove še, da je Geisler »imel srce, vendar ga je Fink zaje-bal.« Lipnik tu seveda ne misli na srce, ki bi dihalo, utripalo s Finkovim ustvarjanjem, temveč na srce za biznis, »showmanship«, kot rad sam poudari. Klasični producenti pregovor bi lahko povezali z anarho-punkovskim načelom »never trust a writer/director.«

Producenta kvaliteta torej nikakor ne sme zanimati. Z Altmanom je bilo tako, zaradi silnega finančnega uspeha so mu zamižali na eno oko, pri tem je bila revolucionarna uporaba zvoka, osemstezni zvočni sistem, ki mu je omogočal hkratno in sinhrono snemanje različnih govorcev, tako da gledalec sploh ni vedel, kdo govori oz. ali je govoreči sploh v kadru, povsem postranskega pomena. **Kvartopirec in prostitutka** (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971) naslednje leto

je bil ponovno velik film, ki pa je skrahiral. Studio seveda ni okleval, le da ga ni odslovil po klasični poti, temveč mu je dal alternativno možnost. V Hollywoodu se z malo denarja ne da posneti dobrega filma, še manj pa uspešnice in prav to je doletelo Altmana. Režiserju daš točno toliko denarja, da posname film, ne prav globoko v *low-budget* maniri, a ne spet preveč, da ne ogroziš studijskega proračuna. Finančno se ti strošek sploh ne pozna, en zanič film več pa tudi ne. In dejansko je Altman po **M.A.S.H. in McCabe in Mrs. Miller** snemal (če izvzamemo redke izjeme, npr. **Nashville**) le še zanič filme, potemtakem sploh ni bil več *maverick*, saj za to titulo ni dovolj, da se upiraš Hollywoodu, temveč moraš od časa do časa posneti tudi kak presneto dober film. Paradoks Altmana je prav v tem, da je *maverick* postal šele pri 67-ih, ko je posnel **Igralca** (*The Player*, 1992), sijajni *comeback*. Takrat so njegovi uporni kolegi iz 60-ih in 70-ih (Scorsese, Bogdanovich, Coppola) že zdavnaj opustili nizkoproročunske žanre in se preusmerili k spoliranim ekstravagancam, ki so, ne vedno zadovoljive, vendarle puščale Altmanove kozlarije daleč za seboj.

Vendar tudi Hollywoodu občasno prekipi, ko računovodje pregledajo račune še tako poceni filmov s tako malimi dobički, kot so bili po sicer uspešnem **Nashvillu** (1975) **Buffalo Bill in Indijanci** (*Buffalo Bill and the Indians*, 1976), **Tri ženske** (*Three Women*, 1977) in **Poroka** (*A Wedding*, 1978). Altman je ustanovil zasebni filmski



studio Lion's Gate, skozenj spravi svoje filme **Popoln par** (*A Perfect Couple*, 1978), **Quintet** (1979) in **H.E.A.L.T.H.** (1979) in takoj zatem propadel.

Kaj nas torej pri Altmanu najbolj fascinira? Kljub temu, da do svojega 67. leta ni bil niti *maverick*, kaj šele eden od vodilnih hollywoodskih veteranov, je v svojih filmih razkazoval cvet zvezdniškega Hollywooda. Če ga slučajno ni imel pri roki, ga je ustvaril — z neznanimi igralci, ki so s prvimi večjimi vlogami v njegovih še tako zanič filmih, predvsem v 80-ih, pa tudi v 70-ih, pozneje postali zvezde. Povod za tole pisanje je Altmanov film **Short Cuts** (1993), lanski so-dobitnik beneškega zlatega leva, s katerim v orbito ni lansiral le desetih Carverjevih kratkih zgodb, temveč je z dvaindvajsetimi popularnimi obrazi ameriškega javnega življenja dokončno razbil monotonost stoičnega pojavljanja zvezd v njegovih filmih. **Igralec** seveda ni bil prvi, kjer so se znani obrazi gnetli pred kamero. Resda jih je bilo največ dotlej — 63, vendar je podoben štos uveljavljal, resda manj radikalno, vsaj še v **Nashvillu** (24) in v **Poroki** (42). Da pa ne bi izpadel seksist, šovinist ali brezkrupulozni manipulator dobromislečnih zvezd, ki pričakujejo, da bodo, če jih bo tako veliko, nastopili v dobrem filmu, pa se na koncu izkaže, da gre za pofl zadnje vrste, se je dal Altman tudi sam speljati v *all-star* selekcijo režiserjev, ki so leta 1988 z namenom ustvariti nepregledno število kratkih zgodb, ki temeljijo na opernih arijah, ustvarili še en izvenserijski, povsem unikatni *junk*. Da ne bo pomote, šlo je za britanski film, kjer so poleg »avantgardistov« (J. L. Godard, D. Jarman, B. Bryden, N. Roeg, K. Russell, J. Temple) sodelovali tudi hollywoodčani, O. K., vsaj tisti, ki snemajo v Ameriki (Altman, B. Beresford, F. Roddam), v podporo pa so bila tako hollywoodska kot evropska igralska imena.

Torej, Altmana kot manipulatorja ne moremo jemati resno, dokler zvezda ni postal sam, leta 1970 s filmom **M.A.S.H.** Od tedaj naprej so se dogajale čudne reči. Recimo, da mu verjamemo, da je za filma **Brewster McCloud** (1970) in **McCabe & Mrs. Miller** še imel podporo studija. **Images** (1972) so kazali prvo krizo, saj je omembe vredna le Susannah York, ki je prej nastopala v **Kaleidoscope**, **A Man for all Seasons in They Shoot Horses, Don't They?** Prvi šok je prišel z **Dolгим slovesom** (*The Long Goodbye*, 1973), kjer je zlahka zaposlil Elliota Goulda, zaradi Altmana takrat že veliko ime, nikakor pa Sterlinga Haydna. V filmu nekje v ozadju, povsem izven fokusa lahko zagledamo Davida Carradina in celo Arnolda Schwar-

zeneggerja kot mišičastega guardyja. V času nastanka seveda ni šlo za *cameo* vlogi, danes pa obe pojavi veljata za klasični primer *camea*. Po **California Split** (1974) je prišla prva zares veličastna demonstracija Altmanove spretnosti in moči. **Nashville** (1975) je namreč posnel po šestih zaporednih krahih, vendar je zbral veličastno zasedbo in večina igralcev je imela resne, ne *cameo*, se pravi plačane vloge. Edino Elliot Gould in Julie Christie se za hip pojavita »as themselves«, za vse ostale — Karen Black, Keitha Carradina, Geraldine Chaplin, Lily Tomlin, Neda Beattyja, Shelley Duvall, Scotta Glenna, Jeffa Goldbluma (ki resda še ni bil star), je Altman moral zbrati denar oz. prepričati producenta, da se bo investicija obrestovala. Nashville je bil prvi kritiški in blagajniški triumf po petih letih in šestih filmih. Pravzaprav je bil uspeh že samo možnost snemanja filmov, kje so potem še vsi dragi obrazi, ki očitno le Altmanu niso bili sposobni prinesiti dobička. Poglejte podatek: Altman je v 70-ih posnel kar 14 filmov in samo dva sta nesla jajca (**M.A.S.H.** in **Nashville**). Še bolj zastrašujoč je podatek za 80-ta, ko je Altmanu uspelo posneti deset filmov, od tega niti enega samega hita. **Popeye** (1980) je sicer imel gledalce, vendar je za producenta avtomatično predstavljal krah, saj so bili produkcijski stroški ogromni. Če pogledamo Altmanove kolege iz ameriške »neodvisne, uporniške lige«, vidimo, da so bili po produktivnosti daleč za njim. Vzemimo samo 70-ta. Martin Scorsese, ki je namara najbolj uspešno združil kvaliteto in blagajniški uspeh, je posnel vsega pet celovečercerjev, od tega je bil en (**Poslednji valček/The Last Waltz**, 1978) dokumentarec, ki so ga posneli v enem večeru. Francis Ford Coppola je v istem času snemal še manj, pravzaprav je snemal nepretrgoma, a končni rezultat so le štiri filmi, od tega dva *mega-blockbusterja* (**Boter/Godfather I. & II.**) Da ne govorimo o verjetno najbolj tragični osebnosti tega časa, Johnu Cassavetesu, ki je prav tako posnel pet filmov, za kar se ima v dobršni meri zahvaliti tudi svoji ženi, Geni Rowlands. Poglejte paradoks: Scorsese, Coppola in Cassavetes, morda celo najboljši ameriški režiserji 70-ih, so skupaj posneli 14 filmov, toliko, kot Altman sam. Hita sta se resda posrečila le Coppola (morda še Scorsesejev **Taksist/Taxi Driver**, 1976), vendar so vsi njihovi filmi brez izjeme mojstrovine ali vsaj velika dela. Altman je v istem času, s tremi izjemami, snemal šoder, v najboljšem primeru ziheraške rutinerje. Kdo je tu genij? Trije Veliki ali Robert Altman?

Po uspehu **Nashville** si je Altman za **Buf-**

falo Bill & the Indians (1976) lahko privoščil prvo resnično super zvezdo, Paula Newmana, kot dodatek pa še Kevina McCarthyja, Burta Lancastera, Geraldine Chaplin in Harveya Keitela. Film je skrhal na vsej črti in da bi Newmanu dokazal, kako zanič zvezda je in kako spreten manipulator je sam, ga je čez dve leti najel še enkrat. Tudi v **Kvintetu** (1979), ki je že nastal za Altmanov zasebni studio, Newman ni pustil osamljenega, prislonil mu je še Bibi Anderson, Fernanda Reya in Vittoria Gassmana, same evropske zvezde in film je propadel še bolj kot Buffalo Bill. Med obema je posnel še **Tri ženske** (1977), kjer se je zadovoljil s stalnico Shelley Duvall in svežo bombo Sissy Spacek, ki je nedavno eksplodirala v De Palmovi **Carrie** (1976) in **Poroko**, legendarni nateg s 24 zvezdami. 70-ta leta, je končal s **H.E.A.L.T.H.** (1979), kjer so se bleščali in pogoreli Carol Burnett, Glenda Jackson, James Garner in Laureen Baccall. Končalo se je neko obdobje, huronsko, evfonično, nemalokrat katastrofalno, včasih celo odlično, a vsekakor fascinantno — predvsem za monetarne strokovnjake. In če ste mislili, da je Altman v 70-ih pokazal vse, kar zna, da je razkril vso svojo genialnost, spretnost in manipulativnost, potem ste 80-ta prespali, daleč od najbližje kinoxporane.

Ne poznam avtorja, ki bi bil v desetih letih sposoben posneti deset filmov, ki so vsi po vrsti tako zanič (O.K., vsaj podpovprečni/negledljivi/dolgočasni/morbidni/neumni itd.), pri tem pa znova in znova uporabiti, predvsem pa prepričati dolgo kolono dobro plačanih zvezd, ki se z vsakim novim filmom borijo za svoj že doseženi status, da bi nastopile v njegovem filmu. Altman je v 80-ih (od **Popaja**, 1980, do **Vincenta & Thea**, 1990) v svojih filmih nastanil (ali ustvaril) naslednje zvezde: Robina Williamsa, Shelley Duvall, Lindo Hunt, Sandy Dennis, Cher, Karen Black, Kathy Bates, Matthewa Modina, Georgea Dzundzo, Sama Sheperda, Kim Basinger, Harry Dean Stanton, Randyja Quaida, Dennisa Hopperja, Johna Cryerja, Julie Hagerty, Jeffa Goldbluma, Glendo Jackson, Toma Contija, Erica Bogosiana, Jeffa Danielsa, Brada Davisa, Petra Gallagherja in Tima Rotha. To so samo največja imena, v času snemanja z Altmanom vsa resda niso prinašala denarja, pa nič hudega, Altman jih je samo odkril, da bi kasneje postali zvezde. In igralci so se vračali k Altmanu, tudi po večkrat. Tisti, ki so ob prvem sodelovanju z njim že uživali zvezdniški status, tisti, ki jim ga je zagotovil on in tisti, ki so ga dosegli pozneje, a so prvo vredno vlogo odigrali prav v njegovem filmu. Le Paulu ▶

Newmanu po dvojnem krah ni več prišlo na misel, da bi usodo svoje kariere položil v roke norcu.

Igralec je leta 1992 zbral največ zvezd, hkrati tudi najbolj zveneče, a je finta ležala vse prej kot v zvezdniški demonstraciji. Lahko bi nam jih naštel 126 in nič se ne bi spremenilo. Morda zveni kruto, toda s 63 razlogi, kot so si nekateri razlagali kvaliteto in atraktivnost njegovega predzadnjega filma, se je Altman vrnil v kameno dobo ali vsaj 15 let nazaj, k filmoma *Nashville* in *Poroka*. Čemu 63 zvezd v filmu? Protest proti Hollywoodu in producentom? Altman svoj protest izkazuje že s tem, da živi in vsake toliko posname film.

V kontekstu zvezdniškega sistema in same manipulacije je veliko bolj pomemben, če ne kar revolucionaren, film *Short Cuts* (1993), kjer je Altman posegel »le« po 22 razlogih za ogled. In če jih je doslej uporabljal le kot dekor, kot nekaj povsem abstraktnega, celo neobstoječega (le kdo verjame zvezdi za pet sekund), jih je tokrat soočil z lastnimi vlogami, travmami iz preteklosti, nekatere (na žalost ne vse) pa še enkrat podučil: *»poglej, takšen si bil, ko še nisi bil zvezda.«* Altman je večini nastopajočim v *Short Cuts* nad glavo obesil preteklost, nekaterim z ironično distanco, nekaterim malce resneje. Z drugimi





besedami, karikiral že odigrane, se pravi že videne, že plačane in že preverjeno uspešne vloge, ki so interprete povzdignile v nebo ali pa jim potrdile status. Če parafraziram: S **Short Cuts** je Altman pokazal, kdo je kdo v Hollywoodu, dokončno je potrdil status manipulativnega zločinca in končal lekcijo o mitologiji zvezdnitva. Ali še drugače: **Short Cuts** v celoti odtehta vseh 35 let njegovega precej kilavega ustvarjanja.

Jack Lemmon, ki se v filmu morda pojavlja najmanj, igra sitnega, neumorno vsiljivega očeta Bruca Davidsona. Lemmonov igralski opus je seveda preobsežen, da bi iskali vzporednice skozi vso kariero, zato je najbližja primerjava vsekakor sluzasti preprodajalec nepremičnin v **Glengarry Glen Ross** (1992). Njegov (filmski) sin Bruce Davidson skozi cel film bodri umirajočega sina, kot je podobno ob svojem za AIDS-om umirajočim kolegom počel v **Dolgoletnem prijateljstvu** (*The Longtime Companion*, 1990). Gre vsekakor za najbolj tragičen *deja vu*, zato so ostali bolj razigrani. Vloga njegove žene Andie MacDowell je tu morda manj pomembna, vendar je v filmu hipen, zelo posrečen moment, ko se v slaščičarni Lyla Lovetta za trenutek sreča s Petrom Gallagherjem, ki nje sploh ne opazi. Gallagher nastopa v vlogi moškega, ki svoje bivše žene, ki jo je v filmu **Seks, laži in videotrakovi** (*Sex, lies and video-*

tape, 1989) prevaral, sploh ne opazi, kar je razumljivo, saj je preveč zaposlen z lastnimi problemi. Sedaj je on prevarani objekt. Kdo ga vara? Frances McDormand, ki je v poslu že veteranka, spomnite se samo filma **Krvavo preprosto** (*Blood Simple*, 1983), v **Arizona Junior** (*Raising Arizona*, 1987) pa nam je besede (in sliko) v usta polagal mož, moderen tip zakonca, mahnjen na *free marriage* in menjavo poročenih seksualnih partnerjev. S kom ga vara? Ljubimec je Tim Robbins, ki je že v **Igralcu** za ljubezenske pustolovščine izkoriščal službeni položaj. Ena ni nobena in v **Short Cuts** kot prometnik od Anne Archer kar med rutinsko kontrolo prometa in na zelo prefinjen način izvleče njeno telefonsko številko. Koga potemtakem vara Tim Robbins? Jasno, Madeline Stowe, ki je bila v **Polijski zasedi** (*Stakeout*, 1987) tako nora, da se je poročila s policajem, kar je (do finiša) obžalovala v **Polijski zasedi II.** (*Another Stakeout*, 1994), posnetem približno pol leta po **Short Cuts**. Kaj ima pri vsej stvari opraviti Lyle Lovett, zvezda country glasbe? V **Igralcu** je kot policaj zasledoval Tima Robbinsa, v **Short Cuts** pa prav tako zaradi pomote po telefonu terorizira zakonski par Davidson-MacDowell. Odlična replika leti tudi na vlogo Freda Warda v **Južnjaški utehi** (*Southern Comfort*, 1981). Ward je kot prostovoljec

bežal (on ni ubežal) pred razjarjenimi domorodci v močvirjih Louisiane. V **Short Cuts** med nedeljskim ribolovom v lokalnem bajerju s kolegom »ulovi« žensko truplo. Kako? Huey Lewis se s skale dobesedno poščeje na truplo, vendar Altman ne bi bil, kar je, če Lewisa ne bi posnel frontalno, s tičem v roki, kot bi hotel udejantiti Wardove besede iz **Južnjaške utehe** »*voulez-vous fuck you!*«. Verjetno najboljša domislica pa gre na račun Jennifer Jason Leigh in njene vloge prostitutke Tralala iz **Zadnjega odcepa za Brooklyn** (*Last Exit to Brooklyn*, 1989). V **Short Cuts** igra *phone-sex-girl* z izjemno prepričljivim besednjakom. Recimo njenemu prispevku teoretični refleks na povsem konkretno početje v predhodniku. Nenazadnje so tu vsaj še Lori Singer z odgovorom na vlogo sirene v **Splash** (1984), ki kot čelistka vleče pozornost Chrisa Penna, zvezde z najbolj govejim obrazom na svetu in ne boste verjeli, Penn tudi tokrat igra govedarja — moža Jennifer Jason Leigh, ki stranke po telefonu odpravi kar z dojenčkom v naročju. Penn mora potrditi ohlapno vlogo Lori Singer kot sirene, zato igra *pool-boys*. O Tomu Waitisu pa tako ali tako ne velja izgubljeni besed, saj ga ni filma, kjer ne bi vozil avtomobila in se zapijal. Skratka, avtobiografska vloga.

Short Cuts traja tri ure in osem minut. Triurni filmi se običajno ne obnesejo. Bolje rečeno, obnesejo se takrat, kadar imajo za podlago močno besedilo s silovito naracijo, po možnosti začinjeno s čim več udarnimi dovtipi in enovrstičnicami. Triurne filme si je težko zapomniti v celoti, zato so potrebne takšne malenkosti. Altman ni imel na voljo močne podlage, Carver pač ni velik pisatelj (v smislu obsega), ni pisal spektakularnih, antologijskih del, temveč kratke vinjete, skorajda enovrstičnice. Ponavadi kar v avtomobilu. Carverja in Altmana je združil bog. Prvi je vlil dušo, drugi pa Hollywood ali film, če hočete, prvo stvar za bogom. Pretiravanje? Kaj ne pravi plakat za film **Barton Fink**: *Between heaven and hell there's always Hollywood?* Robert Altman se tega zaveda v celoti.

SIMON POPEK