

Festival ameriškega filma v Deauvillu nekateri prezirljivo označujejo kot Cannes na severu. Kar je popolnoma zgrešeno. Tako prezir kot primerjava. Primerjati ju, enostavno ni fer. Ne samo zaradi deauvillske specializacije programa — ameriški film je konec koncev svetovni film — temveč tudi zato, ker Cannes spada v prvo, Deauville pa v drugo festivalsko ligo. Prvoligaški festivali imajo bodisi megalomansko zvezdniško avreolo (Cannes), bodisi shizofreni šarm delovnika hiperaktivnega biznismena (Berlin), bodisi naduto intelektualno puzerstvo, ki pritiče najstarejšemu prvoligašu (Benetke, kjer se festival potaplja skupaj z mestom). Deauville nima nič od tega. Ni treba teči iz ene dvorane v drugo, da ne bi zamudil kakega filma. Filmov je ravno toliko, da se jih da videti vse — vmes je celo dovolj časa za kako retrospektivo in *café crème*. Ni se treba riniti v ospredje, da bi videl filmske zvezde. Turistov ni dovolj za spodobno množico, zvezd pa premalo. Namesto dekadence zgornjega razreda torej malomeščanska dvoličnost. Dvojna merila se odražajo že v sestavi programa. Festivalski filmi se namreč delijo na francoske predpremiere in neodkupljene filme. Tudi tiskovne konference potekajo na dveh mestih: velika hollywoodska imena so novinarjem na razpolago v prostorih Casino de Deauville, kamor ne moreš brez *tenue propre*, manj znanim imenom pa se v prostorih generalnega sponzorja, tvrdke *Justerini & Brooks*, vprašanja lahko postavlja tudi s supergami na nogah.

Utrujen od poti in slabega vremena sem se prvi dan spraševal, kaj me je sploh gnalo na sever Francije. Letošnji program je bil brez kratkih filmov in s samo enim dokumentarcem (*aaaggh!*), brez tako hvaljenega **Reservoir Dogs** (*sigh*), nekaj filmov je bilo pobranih z Berlina (**Gas, Food, Lodging, Swoon** in **Light Sleeper**), **Roka, ki ziblje zibko** je bila na sporedu že v Ljubljani. Tudi prvi prikazani filmi niso obetali ravno bogate ameriške filmske letine. Vrh tega mi zvečer ni uspelo priti na premiero **Unforgiven** Clint Eastwooda, ker je bila velika kongresna dvorana novozgrajenega *Centre International de Deauville* polna do roba. Prva pozitivna stvar je bila šele specialna projekcija že starega ameriškega box-office hita, **Wayne's World** Penelope Spheeris. Ko se mi je uspelo prebiti na svoj sedež, sem imel popolnoma mehka kolena in v trebuhu tisti občutek, zaradi katerega se Hemingwayevi junaki preganjajo po Afriki in streljajo nosoroge v napadu. K sreči je naslednje dni organizatorjem uspelo vsaj za silo urediti kaos na vhodu, zmanjšalo pa se je tudi število obiskovalcev, tako da čakanje na ogled večernih projekcij



ONE FALSE MOVE, REŽIJA CARL FRANKLIN, ZDA, 1991

ni bilo več podobno rasnim neredom v centralnem Los Angelesu.

Zanjskih predstavnikov je bilo kar nekaj, in to same *state of the art* stvari. Kult serijskega morilca, ki je lani kulminiral s filmom **Ko jagenjčki umolknejo**, je letos nasledila formula družinskega kroga, v katerega vdre psihopat. Trend je začela **Roka, ki ziblje zibko** Curtisa Hansona, nadaljevala pa sta ga **Unlawful Entry**

(*Nelegalen vstop*) Jonathana Kaplana in **Single White Female** (*Sostanovalko išče*) Barbeta Schroederja. Osupljiva je strukturalna podobnost vseh treh filmov. Pri prvih dveh gre za družino, kjer skuša ženska izpodriniti žensko (Rebecca DeMornay vs. Annabella Sciorra pri Hansonu) oziroma moški moškega (Ray Liotta vs. Kurt Russel pri Kaplanu), pri zadnjem pa za žensko, ki skuša obdržati

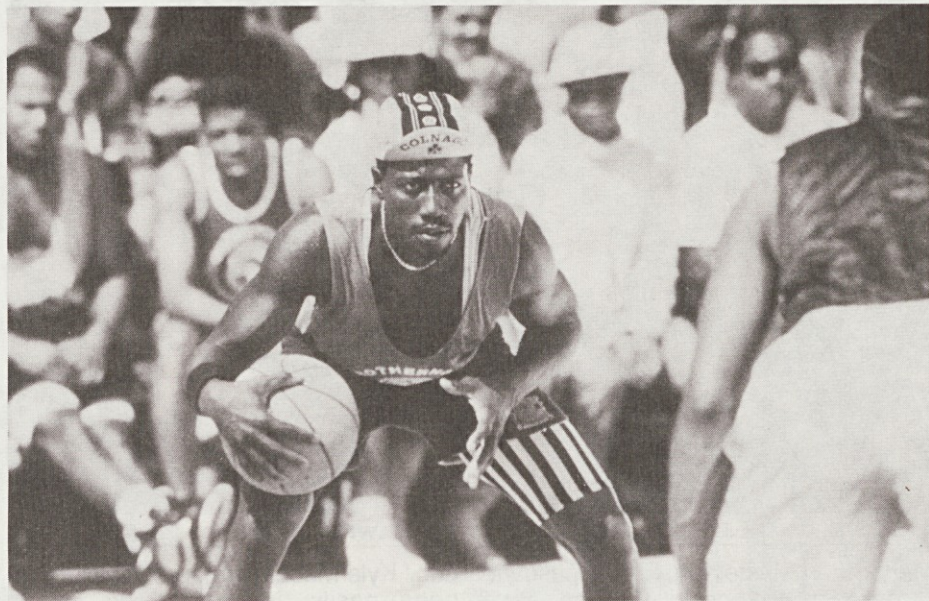
PORTRET PAUL SCHRADER



»V Ameriki me imajo za evropskega režiserja. Torej je festival ameriškega filma v Evropi pravo mesto za moje filme.« *Schraderjeva evropskost je rezultat vpliva avtorjev, ki so mu odkrili svet filma: Bresson, Ozu, novovalovci. Pravzaprav sploh ne bi smel postati režiser. Rojen 1946 v Grand Rapids, Michigan, v strogem kalvinističnem okolju, bi moral postati duhovnik. Eno izmed pravil v njegovi mladosti je bila tudi prepoved obiska kina, prepoved, ki jo je Schrader prekršil šele med študijem na univerzi, v šestdesetih. Iskanje izginule hčerke v njegovem drugem filmu **Hardcore** je svojevrstna parabola za njegovo filmsko iskanje, ki pade v oči še bolj, če se spomnimo vseh avtobiografskih elementov v filmu. Oče (George C. Scott) je padre padrone velike družine v Grand Rapids, ki vodi družino v skladu s strogimi kalvinističnimi zapovedmi. Njegova hči, ki je na konvenciji kalvinistične mladine v Kaliforniji, nenadoma izgine in oče jo gre iskat. Privatni detektiv, ki ga najame, mu prinese super-8 film, trdo pornografijo, v katerem igra njegova hči. Nezadovoljen z detektivovim delom pusti svoje obveznosti in se odpravi v Kalifornijo iskat svojo hči na lastno pest. Med iskanjem izgublja*

VILLE '92

drugo žensko (Jennifer Jason Leigh in Bridget Fonda). Pri vseh treh filmih nastopi vsiljivec pod krinko pomoči: Rebecca DeMornay kot varuška, Ray Liotta kot policaj, Jennifer Jason Leigh kot nova sestanovalka — mojster za vse. Povsod veriga majhnih nesporazumov pripelje do končnega krvavega finiša, ki ga edino Barbet Schroeder razplete v ne čisto očitni *happy end* (Steven Weber, fant Bridget Fonda, gre iz filma z nogami naprej). Presenetljivo je to, da so tako podobni filmi nastali skoraj sočasno in neodvisno drug od drugega (vsaj Barbet Schroeder zatrjuje, da ni vedel za obstoj ostalih dveh). Da je kult serijskega morilca zares *out*, je očitno tudi zato, ker je bila v romanu *SWF Seeks Same* Johna Lutza, osnovi za scenarij **Single White Female**, vloga Jennifer Jason Leigh predstavljena kot serijski morilec, ki po ZDA išče idealno sestanovalko, a je seveda nikoli ne najde. Drugi letošnji trend v vzponu je inavguriral Stephen King v svojem zadnjem romanu in nadaljeval Brian DePalma v **Raising Cain** (*Kajnova vzgoja*). Razcepljena osebnost je Johnu Lithgowu dala kar pet vlog, od katerih so štiri ena in ista oseba. DePalma se je vrnil k svojim koreninam zelo uspešno. V filmu je spet polno hitchcockovskih referenc in črnega humorja, razplet je zelo peckinpahovski, ne manjkata niti obvezni DePalmin *finishing*



WESLEY SNIPES V FILMU **WHITE MEN CAN'T JUMP** RONA SHELTONA

touch v stilu **Carrie** in **Dressed to Kill** ter psihiater z nemškim naglasom, ki se tokrat piše Waldheim in ki je na koncu razkrinkan.

Obstaja še ena skupina filmov, ki oblikujejo neke vrste žanr. Gre za filme o ameriškem jugu po literarnih predlogah južnjaških avtorjev, od Faulknerja do Fannie Flagg. Najbolj razvpit iz tega vala je seveda **Princ plime** Barbre Streisand,

njegov *box office* pa uspešno lovi **Fried Green Tomatoes** Johna Avneta. Avnet, ki ga poznamo predvsem kot producenta (**Manj kot nič, Možje ne zapuščajo žena**), je v ekranizaciji novele Fannie Flagg postavil tri generacije hollywoodskih igralk, Jessico Tandy (ki je v Deauvillu imela tudi retrospektivo skupaj s svojim možem Humom Cronynom), Kathy Bates ter Mary-Louise Parker in

svojo svetovnonazorsko »nedolžnost«, pravi mali biser je prizor, kjer s porno igralko debatirata o religiji in ugotovita, da oba verjameta podobnim nesmisлом, le da je dekor drugačen. In ko v končnem obračunu oče, zasledujoč lastnika sadomazohističnega bordela, ruši zid za zidom iz lepenke, ki loči različne SM »prizore«, skupaj z lepenko padejo tudi očetove iluzije. Dodajmo še, da tudi gledalčeve. Končno pobotanje očeta in hčerke je samo optimistični dodatek, ki ga je moč zaslediti še pri nekaterih drugih Schraderjevih filmih.

Še preden je začel pisati scenarije za druge režiserje (**Yakuza** Sidneya Pollacka, **Obsession** Briana DePalme), je zbudil pozornost s filmskimi kritikami ter svojo knjigo o Ozuju in japonski kinematografiji. Japonska ga sicer ni očarala toliko kot njegovega brata Leonarda, s katerim sta oscenarila Paulov prvi film **Blue Collar**, toda dovolj za še eno sodelovanje z bratom, katerega rezultat je **Mishima: A Life in Four Chapters**. Leonard, sicer bolj poznan kot scenarist kulturnega **Poljuba žene pajka**, je eden izmed redkih ameriških pisateljev, sposoben pisanja literature v japonščini. Bil je prijatelj pokojnega Mishime in celih deset let svojega življenja je posvetil

scenariju o njegovem življenju in delu. Z **Mishimo** je Paul zaplaval v čisto estetske vode, daleč od svojih žanrskih začetkov (**Blue Collar**) in do najmanjših detajlov točnega raziskovanja urbane realnosti (**Taksi Driver**, ki ga ima tudi Scorsese bolj za Schraderjev kot za svoj film). Za Paula je bilo obdobje priprav na snemanje **Mishime** tudi obdobje odvajanja od droge, iz katerega izvirajo tudi motivi njegovega zadnjega filma, **Light Sleeper**. »V sedemdesetih kokain v Hollywoodu ni bil zares prepovedan. Bil ga je polno na zabavah, v restavracijah, povsod. Bil je nova, zanimiva droga. Mislilo se je celo, da ne povzroča odvisnosti. To dobro obdobje je trajalo štiri, pet let, šele nato je prišel *crack* in sesul sceno. Ko John LaTour reče svoji bivši ženi 'Bilo je magično,' misli na to obdobje konec sedemdesetih in začetek osemdesetih let.« Začetek devetdesetih najde LaToura še vedno v istem poslu, polnega tesnobe, ki izvira iz tega, da mora svoje življenje spremeniti, a ne ve, kako. Torej točno ista potreba »storiti nekaj«, ki žene Trvisa Bickla v **Taksistu**. Po Schraderjevih besedah je treba vzeti vse tri filme — **Taksist**, **Ameriški žigolo** in **Light Sleeper** — kot trilogijo o nem in istem junaku, ki hodi od enega kraja do drugega in nudi

svoje usluge. Opazuje življenje drugih, sam pa je brez lastnega življenja. V sedemdesetih je bil star dvajset, bil je divji in poln sovraštva. V osemdesetih je postal narcisističen, v devetdesetih ga je strah in nima več zaupanja v samega sebe. Ta pot, ki jo je prehodil Schrader, odraža tudi spremembe v ameriški družbi. »Identiteta moje generacije je bila ustvarjena z revoluti in revolucijami. Seksualna revolucija, revolucija drog, politična revolucija. Mislili smo, da so droge vrata percepcije. Namesto tega smo dobili *crack*. Hoteli smo spremeniti svet, dobili smo terorizem in konzervativizem. Hoteli smo svobodno ljubezen, dobili AIDS.« Kljub vsej črnogledosti pa imajo filmi optimističen zaključek. Richard Gere najde svojo odrešitev v priznanju ljubezni. Če ta konec edini izmed treh filmov deluje malo perverzno, kar bo Schrader priznal med prvimi, pa pri drugih dveh filmih dodan optimistični zaključek kaže samo na avtorjevo verovanje, da je v današnjem svetu pohlepa in egoizma, kjer sta se cerkev in družina obrnili proti osebni svobodi, upanje nujno potrebno.

UROŠ PRESTOR