

nosti in moje vere v osebno svobodo. « Na enak način pa beremo tudi sceno, ko Bobby Peru zavaja Lulo, ki jo je, kar je pomembno za razumevanje popolnoma fikcijskega sveta, Lynch preobrazil v to, kar je v tem filmu; iz nedolžnega dekletca v **Blue Velvet**.

Skupek vsega, kar nam Lynch predstavlja v tem filmu, se dá morda

še na najlažji način, ki pa bo zaradi svoje specifičnosti razumljiv morda le manjšemu krogu, izraziti z naslednjim: Četudi bi bil na Slovenskem scenarist, ki bi znal napisati scenarij, kot je ta, in četudi bi bila celotna avtorska ekipa na čelu z režiserjem, ki bi kaj takega znala posneti; tega, zaradi tistih, ki pri nas odločajo o tem, kaj se bo snemalo,

nikoli ne bi mogli. In taka približno je razlika med Lynchevim in drugimi filmskimi svetovi.

DANIJELO HOČEVAR

ČAJ V SAHARI

THE SHELTERING SKY

■■□□□

režija: Bernardo Bertolucci
scenarij: Bernardo Bertolucci, Mark Peploe
fotografija: Vittorio Storaro
glasba: Richard Horowitz
igrajo: Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett
proizvodnja: Jeremy Thomas Production/Recorded Picture Company, Velika Britanija/Italija, 1990

Med prizori iz prejšnjega Bertoluccijevega filma, **Poslednji kitajski cesar**, ki so se zapisali v kolektivni spomin filmskega občinstva, zagotovo prednjači prizor, v katerem »božji otrok« zakoraka izza zavese in doživi priklon celega trga. Kateri je osnovni prijem omenjenega prizora? Najkrajše bi ga lahko označili kot *poseg telesa v prostor*, ki se nato posledično uravna ali pa celo sploh šele konstituira glede na to telo. Ni torej prostor tisti, ki bi določal meje telesu, temveč je prav nasprotno šele telo tista točka, od koder je o mejah sploh mogoče govoriti.

Na natanko isti prijem naletimo že kar na samem začetku filma **Čaj v Sahari**. Prizor izkrcanja treh junakov se namreč prične s skorajda nerazpoznavno površino, ki jo preči vodoravna črta in ki jo šele vznik treh glav vzvratno določi kot stičišče pomola in morja. V trenutku torej, ko se pojavi človeško telo, je mogoče govoriti o širini in dolžini, predvsem pa o *horizontu*. Banalen antropocentrizem, boste rekli. Natanko tako, le da ima ta poseg telesa v prostor znotraj filmskega polja tudi svojo nujno hrbtno stran, ki pa je ravno osnovna poteza novega

Bertoluccijevega filma. Vse dokler gre namreč za poseg živega, celo zelo živahnega telesa, v nek amorfni prostor, lahko mirno nizamo metafore o tem, kako je prostor »zadihal«, »oživel« in kar je še podobnih vitalističnih izrazov. Toda prava pripoved filma **Čaj v Sahari** se zares začne šele s prizorom vstopa treh protagonistov v mestno kavarno — kolikor je namreč za pripoved potreben pripovedovalec (tokrat kar Paul Bowles v prvi osebi!) In kaj se zgodi v tem prizoru? Prostor, ki je izrazito živahen, dobesedno otrpne!

Poudarek je seveda na tem, da *otrpne prav sam prostor* — in ne morda osebe v njem, kot se to praviloma dogaja v westernih (tišina ob vstopu junaka v saloon). Režija tega prizora je več kot očitna: najprej sledimo zrcalni podobi hitrega natakara, ki se ob koncu zrcala nekako samoumevno prelomi v malega prodajalca časopisov, tega pa na cesti pod oknom spremlja še mimovozeči tramvaj. Vse je eno samo gibanje, ki ga še dodatno poudarja brzeča kamera. Podoba—gibanje, bi rekel Deleuze, kolikor se dejansko ne gibljejo zgolj njeni sestavni elementi, temveč tudi ona sama. V

trenutku pa, ko pridemo do mize z našimi tremi junaki, se podoba ustavi. Gre torej za natanko obratno situacijo od izhodiščnega izkrcanja: če so prej telesa vnesla življenje v abstraktno površino in jo šele zares naredila za prostor, tedaj zdaj taista telesa dobesedno zamrznejo prostor v abstraktno površino. Le še vprašanje časa je, kdaj bo ta mrzlica zajela sama telesa (Portova bolezen) in jih dokončno pogubila. Če izhaja osnovno nelagodje novega Bertoluccijevega filma iz domnevno dolgočasnih prizorov puščave, tedaj bi si upali zatrditi, da se puščava za njegove protagoniste dejansko pričinja že sredi omenjenega vrveža v kavarni, kolikor ga s samo svojo pojavitvijo že zamrznejo. Kaj je navsezadnje drugega puščava kot prav do skrajnosti prigan abstrakten prostor, ki se vztrajno sprevača v nerazpoznavno površino, v svojo lastno podobo? Cel Bertoluccijev film je zato le en sam velikanski *freeze-frame*, ki bi mu bolje pristajal naslov **Ledeni čaj v Sahari**. Ice-tea, skratka! Navsezadnje se je Bertolucci sam tega še kako zavedal, saj je »vrnitev v življenje« junakinje Kit (Debra Winger) posnel natanko kot inverz-

I N F O

V filmu **A Nightmare On Elm Street 6: Freddy's Dead** (New Line) poleg obveznega Roberta Englanda nastopajo še Roseanne Barr, Johnny Depp in Alice Cooper

* * *

Sam (Darkman) Raimi bo 25. marca začel snemati 3. del svojega razpitega horrorja **Evil Dead**, z naslovom **Army of Darkness: Evil Dead 3** (Dino De Laurentiis)

* * *

Paul Verhoeven (Robocop, Total Recall) aprila prične snemati **Basic Instinct** (Carollo) z Michaelom Douglasom

* * *

Prav tako aprila bo **James (Soba z razgledom, Maurice)** Ivory začel s snemanjem filma **Howard's End** (Merchant Ivory Prods.), s scenarijem po romanu E.M. Forstnerja in z Anthonyjem Hopkinsom ter Vanesso Redgrave v glavnih vlogah

* * *

Sliši se neverjetno, a očitno ima tudi takšen film kot Bilitis (1976) lahko svoj »sequel«: David Hamilton ga je začel snemati januarja letos, naslov pa je Bilitis My Love (Capital Entertainment)

* * *

Jim Jarmusch režira film **L. A. NEWYORKPARISROMEHELSENKI** (piše se skupaj) z **25** Geno Rowlands; snemajo ga — uganili ste — v Los Angelesu, New Yorku, Parizu, Rimu in v Helsinkih

* * *



INFO

Steven (*Seks, laži in videotrakovi*) Soderbergh bo enkrat v drugi polovici tega leta začel snemati *Devil's Island* (Warner Bros.), katerega scenarist je Lem Dobbs (ki je napisal scenarij tudi za *Kafko*, pred nedavnim končan film v Soderberghovi režiji

Pri Warner Bros. napovedujejo dva »blockbuster sequela«: *Batman 2* in *Beetlejuice 2*; oba bo režiral Tim Burton in v obeh bo v glavni vlogi nastopil Michael Keaton

Avstralsko državno filmsko podjetje *South Australia Film Corp.* je pred razsulom rešilo vladno posojilo v višini 2,4 mil. avstralskih dolarjev, vendar pod pogojem, da se prestrukturira, skrči število zaposlenih in drastično zmanjša stroške (vsaj za 300.000 avstralskih dolarjev na leto)

Belgijska zveza filmskih kritikov je prvo nagrado za najboljši film leta 1990 dodelila *Kratkemu filmu o ljubezni Krzyszstofa Kieslowskega*, ki mu je največjo konkurenco pri izboru predstavljal David Lynch s svojim filmom *Divji v srcu*

Novozelandski režiser in igralec Ian Mune (*Most za nikamor* /*Bridge to Nowhere*, 1985/), ki je 18. februarja začel snemati *The End of the Golden Weather*, je po sklepu britanske kraljice postal »Officer of the Order of the British Empire« zaradi svojih zaslug v filmski industriji

no kopijo njene »zamrznitve«. Isti lokal, isti protagonisti, le smer njihovega gibanja je nasprotna. Tokrat se tudi Kit napoti v pravo smer — k tistemu, ki jo je ustvaril! Da to velja obenem tako za romaneskno junakinjo, ki se sooči z romanopiscem (Paul Bowles), kot tudi za filmsko junakinjo, ki jo izza kamere čaka režiser (Bernardo Bertolucci), je le eden od možnih nastavkov za

nove razprave o prepletanju dveh medijev, literature in filma.

Kar je morda pomembnejše, je spoznanje, da se je mogoče izgubiti zgolj v prostoru, nikoli na površini. »*Are you lost?*« vpraša pripovedovalec/pisec. »*I am*«, odgovori Kit. Ni naključje, da se potrditev lastne izgubljenosti izreka z natanko istimi besedami kot zatrditev lastne identitete: *I am*, jaz sem! Telo v praznem

prostoru na začetku, prazen prostor v telesu na koncu, vmes pa dolgo in naporno potovanje — tak je najkrajši povzetek Bertoluccijevega filma!

STOJAN PELKO

DRUGSTORE KAVBOJ

DRUGSTORE COWBOY



režija: Gus Van Sant
 scenarij: Gus Van Sant, Daniel Yost
 fotografija: Robert Yeoman
 glasba: Elliot Goldenthal
 igrajo: Matt Dillon, Kelly Lynch
 proizvodnja: Avenue Pictures, ZDA, 1989

Drugstore Cowboy, je film o marginalcih. Vsi filmi o marginalcih so potem vedno filmi z marginalno vsebino, obratno pa ni vselej res... nenazadnje lahko v to, zadnjo vrečo vržemo tudi slabe filme! Toda to pač ni vprašanje, ki si ga kaže postaviti na tem mestu. Zanima nas nekaj drugega: Vprašamo se, ali je *Drugstore kavboj* kot film o marginalcih obenem tudi marginalni film, in odgovorimo: Ne, znotraj razmerij sodobne — star je dve leti — produkcije, gre za krepko osrednji izdelek. Kar pomeni, da predstavlja za gledalca film marginalne vsebine in nemarginalnega statusa, celo v primeru najslabše izvedbe, vsaj osvežitev. V režiji Gusa Van Santa Juniorja pa naš film raven te minimalne zahteve krepko presega. Celo več — morda bomo nekoč smeli reči, da gre za primerek tiste redke vrste avtorjev, ki so z vsakim filmom boljši. Po kratkem dokumentarcu *Ken Death Gets Out Of Jail* in-

zkopračunskem nokturnu *Mala Noche* (1986) je s takimi sobdabi še vedno bolje počakati. Nikakor pa ne bo prezgodaj Van Santa označiti za odličnega poznavalca in opazovalca podzemne ameriške socialne, ki bo Portlandu, kamor najraje razporeja svoje junake, postavil filmski spomenik, kakršnega je John Waters že sezidal Baltimoru. Podzemna sociala torej. Ta je Van Santu nekaj primarnega, moralne dvoreznice pridejo šele potem... torej nekaj Davidu Lynchu inverznega. In naprej: Kaj pomeni biti na tem področju odličen, poznavalski opazovalec?

V prvi vrsti popoln izogib sentimenta, ki je v filmu o drogah in spremljajočih pojavih nevarno odvečen. Glavni junak sme torej povedati, da je narkoman zato, ker mu je tako pač všeč — in pika. Lekarn ne ropa zaradi denarja, temveč zaradi mamil. Vse je zelo preprosto, Van Sant moraliziranje sovraži. Prav tako film ponudi izogib straight-družbeni kritičnosti, ki je v tovrstnem filmu nevarno dolgočasna. Čisto brez problemov s filmom pa nas Van Sant le ne pusti.

V udarni lekarniški mešanici filmov *Bonnie & Clyde*, *Easy Rider* ter *Otroci s postaje Zoo* se odpre nov problem. Gre za vprašanje filmskega naslovnika kot problema, ki je tako značilen, da filme o marginalcih že naravnost zameji in definira. Pri čemer bera z narkomani, gayi in dušno bolnimi najbrž še ne bo izpolnjena. Govorimo o scenar(t)ističnih pasteh, kjer mora pisec s filmom zvoziti med Scilo insiderskih očitkov, da je stvar preveč »površna«, da »njihovih« problemov ni zagrabil »zares« ..., ter Karibdo generalnega občinstva, ki filmu po drugi strani očita hermetistično samoumevnost in navijaško pristranost.

Pomeni, da se mora film odločiti, komu bo namenjen. In to je temelj-

na odločitev. Naš film je lep ravno zato, ker dá vedeti, da se tega, komu je namenjen, zaveda tudi sam. Zaveda se, da zmore ugoditi obema stranema, tako intravenoznim odvisnežem kot njihovim materam. Prvi bodo zato gledali pošten polidokumentarec o sebi, slednje pa se bodo začele spominjati, kako prijetno-subverzivno jih je pri srcu ščegatalo daljnega 1967. leta, ko je bila Faye Dunaway še Bonnie in Warren Beatty še Clyde.

Ja, tudi Van Santovi igralski zasedbi konec osemdesetih se ni treba sramovati lastnega dela. V zgodbi o pleniškem druženju dveh narkomanskih parov, ki se po smrti ene od članic konča z metadonsko terapijo idejnega vodje, ni slabega interpretata. Mirno lahko potrdimo tujemu kritiškemu vzkliku, naj *Matt Dillon* blagoslovi dan, ko je trčil v Gusa Van Santa, saj ni bil še nikoli boljši. Režiserjeva odločitev, po idealom brat-packa precej tujemu ter delikventstvu naklonjenemu profilu Dillonovih izvedb v filmih *Rumble Fish* (1983), *Flamingo Kid* (1984) in *The Big Town* (1987), ne sme presenetiti. Njegove filmske žene *Kelly Lynch* pred tem filmom nismo poznali. Glede na pokazano in odigrano, je to škoda. Bolj znan nam je *William Burroughs*, ki nam v *nad-cameo* vlogi ostarelega (kako bi vendar drugače) klero-junkieja pove nekaj najrazumnejših idej na temo narkomanije sploh.

Ko napove, da bo v *prihodnosti ameriška desnica* za vzpostavitev policijske države najprej kot pretežno zlorabila vprašanje mamil, kot insider na generalno publiko naslovi apel tako učinkovito ter nepretenciozno, da doseže (tako kot obenem naš film v celoti) dvoje: Prvič, uspe mu zdramiti uspavano žilico objektivne presoje v dezinformiranem generalnem občinstvu ...

TOMAŽ KRŽIČNIK

