

# ESEJ MESECA ZADNJI VAL NASVIDENJE V CASABLANCI

Peter Weir končuje serijo avstralskih novo-valovcev, ki jo začel Gillian Armstrong, nadaljujejo pa Bruce Beresford, Tim Burstall, Ken Cameron, Paul Cox, Donald Crombie, Kevin Dobson, John Duigan, Colin Eggleston, Bob Ellis, Richard Franklin, Ken Hannam, dr. George Miller, George Miller, Philip Noyce, Fred Schepisi, Carl Schultz in Jim Sharman. Toda končuje jo le, če skušate iz avstralskega revivala delati abecedo.

Če to abecedo podrete in presodite, kdo izmed njih je uspel, dobite tole, precej krajšo abecedo: Gillian Armstrong, Bruce Beresford, John Duigan, Richard Franklin, dr. George Miller, Philip Noyce, Fred Schepisi, Peter Weir. Toda dobite jo le, če vam uspeh predstavlja dejstvo, da so Avstralijo zapustili in odšli bodisi v Evropo ali pa — predvsem — v Hollywoodu.

Gillian Armstrong (*My Brilliant Career*, 1979; *Starstruck*, 1982) je v Hollywoodu posnela film *Mrs. Soffel* (1984), ki pa ji ni prinesel kake velike sreče: Diane Keaton, žena zaporniškega ravnatelja, se l. 1901 zaljubi v Mela Gibsona, obsojenega morilca, v film se ni zaljubil seveda nihče — Gillian Armstrong je namreč žensko emancipirala že v filmu *My Brilliant Career*. Njena kariera po filmu *Mrs. Soffel* ni bila več briljantna.

John Duigan (*Mouth to Mouth*, 1978; *Winter of Our Dreams*, 1981; *Far East*, 1982) se je v Ameriki izkrcal šele l. 1989 in z denarjem ameriške rimsko-katoliške cerkve posnel film *Romero* (1979); atentat na salvadorskega nadškofa Oscarja Romera je v filmu *Salvador* (1986) oplazil že Oliver Stone, John Duigan pa je iz tega naredil zadnjo stopnjo njegovega križevega pota, njegovega »gledanja vase«, njegove militantne pacifizacije, še celo Tony Plana, ki je bil v filmu *Salvador* naročnik likvidacije, je tu na njegovi strani.

Duiganu je šlo doma kljub vsemu bolje. Richard Franklin, najbolj podcenjeni avstralski filmar vseh časov (*Patrick*, 1978; *Roadgames*, 1981) in eden izmed najbolj vnetih, pa tudi inteligentnih Hitchcockovcev (l. 1969 je bil še kot študent USC povabljen na snemanje Hitchcockovega filma *Topaz*), se je v Hollywoodu svojemu guruju sicer globoko poklonil (*Psycho 2*, 1983; *Cloak & Dagger*, 1984), z britanskim filmom *Link* (1985) pa potem klonil. Le kdo ne bi, če bi v osemdesetih norega zunastvenika poslal nad šimpanze? Kritiki znana Avstralija so se mu sicer poklonili, Avstralija sama nikoli. Philip Noyce (*Newsfront*, 1978; *Heatwave*, 1982; *Dead Calm*, 1988) je v Hollywoodu pristal celo leto kasneje kot John Duigan, toda njegov samurajski akcionar *Blind Fury* (1990) je bil le — kdovekateri že? — pilot za »amerikanizacijo«<sup>6</sup> Rutgerja Hauerja. Piste so njegov film sprejele brez navdušenja.

Če seštejete le tiste novovalovce, ki so zares uspeli, postane abeceda abecedica: Beresford, dr. Miller, Schepisi, Weir. Dr. George Miller (ne mešati z Georgeom *The Man from Snowy River* Millerjem, avstral-



PETER WEIR MED SNEMANJEM FILMA PRIČA. PRIČA (WITNESS), 1985.



*The Last Wave* in *The Year of the Living Dangerously* »nedolžna«<sup>7</sup> le zato, ker ni bila »prisebna«, v filmu *Picnic at Hanging Rock* pa »kriva«<sup>8</sup> za svoj »racionalizem«, potem bi morali reči, da je v filmu *Dead Poets Society* »kriva«<sup>9</sup> prav za svojo »mrtvost«, za svoje »izginjanje«. Še več, Robin Williams svojih dijakov ne vrača »naravi«, »mrtvim pesnikom«, »tujemu«<sup>10</sup> ljudstvu le zato, da ne bi opazili, da je »kultura«, na kateri temelji askeza deškega internata, »mrtva«<sup>11</sup> (navsezadnje, mar ni bil nekoč tudi sam dijak tega istega internata?!), ampak zato, da ne bi opazili, da je »mrtva«<sup>12</sup> prav sama »narava«<sup>13</sup> kot način, kako se samo-doživlja »kultura«<sup>14</sup> kot skupek »sil«. Še v filmu *Picnic at Hanging Rock*, ki je porazil vulgarnost in bombastičnost »ocker«<sup>15</sup> filmarje (npr. *The Adventures of Barry Mackenzie*, *The Naked Bunyip*, *Stork*, *Alvin Purple*, *Number 96* itd.), je Weir kot anahronizem prikazal dekliško šolo, Appleyard College, ne pa »naravo«, *Hanging Rock* — ta je nekaj »živega«, saj dekleta požre brez »kulturnega«<sup>16</sup> ostanka. Za razliko od Paula Coxa, art-filmarja-cum-succès-d'estime (npr. *Lonely Hearts*, 1982, *My First Wife*, 1984, *Cactus*, 1986), ki Avstralijo vedno posname kot Evropo (deževno, mračno, klavstrofobično), Weir Ameriko vedno posname kot Avstralijo (sončno, jasno, prostrano): v tem smislu se je do sedaj — podobno kot Beresford, medico Miller in Schepisi — »pravi«, urbani, korporativni Ameriki izogibal (film *Witness* se dogaja na podeželju Pensilvanije, film *The Mosquito Coast* v Srednji Ameriki, film *Dead Poets Society* na podeželju Nove Anglije).

V filmu *Green Card* (1990) pa je odpolzel v New York. Brez skrivanja, brez mistificiranja in neposredno. Lahko bi celo rekli, da je v New York vkorakal nasmejan. A spet ne povsem. Avstralske filmarje praviloma prepoznamo prav po sadističnem-cum-Angst odnosu do »narave«: »narave«<sup>17</sup> je vedno preveč (Weir je to najbolj jasno iz-

skim televizijskim režiserjem) je po filmih *Mad Max* (1979) in *Mad Max 2/The Road Warrior* (1981) film *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985) le ko-režiral (ko-režiser George Ogilvie), v Hollywood vstopil z epizodo v horror-omnibusu *Twilight Zone—The Movie* (1983), s filmom *The Witches of Eastwick* (1987) pa se od Hollywooda že tudi poslovil. Za koliko časa, sicer ni jasno, je pa jasno, da se v Hollywoodu ne počuti dobro: češ — tu je vse čudno, doma je drugače, toda želel sem spoznati tudi ta aspekt filmske proizvodnje. Vsestranski Bruce Beresford (*The Adventures of Barry Mackenzie*, 1972; *Don's Party*, 1976; *The Getting of Wisdom*, 1977; *Money Movers*, 1978; *Breaker Morant*, 1980; *Puberty Blues*, 1981) se je s filmi *Tender Mercies* (1982), *Crimes of the Heart* (1986) in *Driving Miss Daisy* (1989) uveljavil kot analitik in arty zaščitnik južnjaške naravi: predvsem slednji, *Driving Miss Daisy*, predstavlja na estetski objekt reducirano turistično »vožnjo«<sup>18</sup> med muzejskimi, zamrznjenimi, »horror vacui«<sup>19</sup> spomeniki »dobrih starih časov«. Če bi lahko rekli, da se dr. Miller Hollywoodu raje izmika, kot pa da bi se vanj »vživel«, potem moramo vse-kakor priznati, da se Beresford obnaša kot zavod za spomeniško varstvo. Z epskim spektaklom *King David* (1984) je katastrofalno pogorel, toda z etnično odškodnino *The Fringe Dwellers* (1986), nekako medrasno odisejajo, posneto v Avstraliji, si

ran ni pozdravil: pozdravil mu jih je šele naslednji hollywoodski film, *Crimes of the Heart*. Potem je s filmom *Her Alibi* (1989), v katerem je skušal opozoriti na svoje burkaške/avstralske korenine (npr. *The Adventures of Barry Mackenzie*), spet pogorel: še isto leto je takoj posnel film *Driving Miss Daisy* — medrasno odisejajo (aborigine zamenjajo črnici, ki ga je spet dvignila na nebo. Beresford je, kot kaže, vendarle spregledal. Tudi Fred Schepisi (*The Devil's Playground*, 1976; *The Chant of Jimmie Blacksmith*, 1978) je v Hollywoodu debutiral l. 1982: film *Barbarosa* se je vrtel okrog svobodoumnega izobčenca, film *Iceman* (1984) okrog svobodoumnega zamrznjenca, film *Plenty* (1985) okrog svobodoumne ženske, film *Roxanne* (1987) je skušal ujeti mistiko moškega »telesax«, film *A Cry in the Dark* (1988) misterij ženske krivde, film *Russia House* (1990) pa je Schepisijev pogled na svet normaliziral — junaki prvič niso le podaljški patološke ali pa freakovske imagerije (odmrznjeni neandertalec v filmu *Iceman*, frustrirana ženska, ki poriva oblečena v filmu *Plenty*, dolgonosi Cyrano v filmu *Roxanne* (itd.)). Peter Weir je v Hollywood dospel za Millerjem, Beresfordom in Schepisijem. Kot da je toliko časa razmišljal le, ali bo v Hollywoodu lahko ostal »zvest«<sup>20</sup> svoji novo-valovski integriteti. Toda že s hollywoodskim prvencem *Witness* (1985) se je

oddaljil od svojega razumevanja »narave«, do katere so se v svojih filmih opredelili vsi novo-valovci. Narava je pri Weiru prej izmenično funkcionirala kot skupek »zakonov«, na katerih temelji neka »družba«<sup>21</sup> / »tuje ljudstvo«<sup>22</sup> (*The Cars That Ate Paris*, 1974; *The Last Wave*, 1977; *The Year of the Living Dangerously*, 1982), in kot skupek »sil«, ki »odtujujejo«<sup>23</sup> človeško telo / »tuje ljudstvo«<sup>24</sup> (*Picnic at Hanging Rock*, 1975): ko je funkcionirala kot skupek »zakonov«, je nastopila kot samo-izolirana partikularnost (»tuje«<sup>25</sup> ljudstvo v ločenosti od ostalega sveta), ko pa je funkcionirala kot skupek »sil«, je nastopila kot metafora »totalnosti«<sup>26</sup> (»narava«<sup>27</sup> pogoltna dekleta »scela«<sup>28</sup> in brez sledu: v filmu *The Last Wave* »narava«<sup>29</sup> — aboriginalni misticizem — Richarda Chamberlaina ne pogoltno). V filmu *Witness* pa »narava«<sup>30</sup> nastopi kot samo-izolirana partikularnost, ne da bi pri tem funkcionirala kot skupek »zakonov«<sup>31</sup> (svet Amišev je »čist«, toda onstran »Zakona«<sup>32</sup>): »narava«<sup>33</sup> kot skupek »sil«<sup>34</sup> je vzpostavljena na potlačitvi »zakona«<sup>35</sup> (policija je v svetu Amišev, velikih pacifistov, povsem nemočna), in narobe, »narava«<sup>36</sup> kot skupek potlačenih »zakonov«<sup>37</sup> je le sublimacija »sile«, metafora »totalnosti«<sup>38</sup> (osebe, ki se pogrezne v svet Amišev, ni več mogoče najti, pove lokalni šerif mestnim policajem). V filmu *Dead Poets Society* (1989) je Weir »naravo«<sup>39</sup> dokončno kulpabiliziral: če je bila narava v filmih *The Cars That Ate Paris*,