

THE BROWN BUNNY

simon popek

Ko so na lanskem Viennalu Vincentu Gallo priredili retrospektivo njegovega dela, vključno z nekaterimi filmi, v katerih je igral, ter prvimi kratkometražnimi režijskimi poskusi, ki segajo v sredino osemdesetih, se je v katalogu namesto običajnega kritiško-informativnega zapisa znašel kar njegov tekst. *Vincent Gallo by Vincent Gallo, Life-as-Job Work Ethic*. V njem je bralcu razložil svojo mladost, obdobje odraščanja in formiranja, poglede na svet in metode dela. Odraščal je v revnih, nasilnih predelih Buffala, New York, med črnci, Italijani in Judi; v mladosti je kradel, goljufal, spal z vsako žensko, ki je prišla mimo, sodeloval v manjših ropih. Kasneje, kadar ni šlo drugače, je delal na gradbišču ali v jeklarni. Vsak dan svojega življenja, tako pravi, je delal; v delu vidi smisel svojega življenja. Kljub sorazmerni slavi, ki si jo je ustvaril kot igralec, režiser in glasbenik, si ne pusti streči. Vse naredi sam; nima služkinje, nima vrtnarja, nima avtomehanika. Ima svojega zobozdravnika, pika. Še zobe bi si popravljaj sam, če bi lahko. Če ga hočete najeti, da bi igral v vašem filmu, bo vztrajal pri ceni, ki jo postavi; zaveda se svoje tržne vrednosti. Toda če ga boste prosili, da vam pomaga pri selitvi ali popravi kolo, bo vedno na voljo.

Čemu ta uvod? Da ilustriram Gallovo totalno predanost delu, tako v vsakdanu kot pri filmu. Gallo ni le deloholik – kar ni nič posebnega –, je *control-freak* na potenco, kar pomeni, da noče imeti stvari zgolj pod nadzorom – vse hoče storiti sam, če je le v njegovi moči. Očitno je tip sumničavega, težaškega skeptika, ki nikomur ne zaupa. *The Brown Bunny*, njegov drugi celovečerni film, ima verjetno najkrajšo (odjavno) špico vseh časov, vsebuje namreč le dve kartici; na prvi stoji njegovo ime in vse funkcije, ki jih je v filmu opravil: producent, režiser, scenarist, direktor fotografije, montažer, glavni igralec, soavtor glasbe, scenograf, kostumograf, mojster maske, “umetniški vodja”, *casting director*, zvočni mojster. Celo zahvali se samemu sebi! Na drugi kartici so navedeni vsi sponzorji za artikle, ki jih je uporabljal v filmu: Vincent Gallo's boots by; Vincent Gallo's helmet by; Vincent Gallo's motorbike by; itd. Če ne bi nastopal v malodane vsakem kadru filma, bi bil verjetno še *focus-puller*. Koliko članov je štela snemalna ekipa, si sploh ne drznem pomisliti.

The Brown Bunny je zblojen, duhamoren, nihilističen in skrajno ego-centričen film. Predvsem pa fascinantna demonstracija zavestnega, avto-destruktivnega *salta mortale*, kakršnega ameriška kinematografija ne pomni, odkar je Dennis Hopper po uspehu *Golih v sedlu* (Easy Rider,

The Brown Bunny



1969) v perujskih gorah posnel svoj drugi film, kritiški in finančni fiasko s primernim naslovom *The Last Movie* (1971).

The Brown Bunny še zdaleč ni film leta, kvečjemu anti-film leta. Na festivalu v Cannesu so ga namreč tako raztrgali, iz režiserja pa brili takšne norce, da se je na tiskovni konferenci vsem prisotnim začel opravičevati, ker je film sploh posnel. Ter takoj dodal, da gre za neke vrste delovno kopijo, ki jo je treba še spolirati, predvsem pa skrajšati. Canneska salonska publika pač ni vajena radikalnejših prijemov, sploh v tekmovalnem programu, kjer so film predvajali. Gallo je povlekel usodno potezo, ker je prekršil zlato pravilo vsakega samozavestnega režiserja: ne verjemi kritikom, sploh pa ne canneskim poročevalcem, ki režiserjev “usodni” drugi film še s posebnim zadovoljstvom pričakajo na nož. Če se vse bolj uveljavlja mišljenje, da kritika dandanes nima več nobenega vpliva na usodo filma, potem je Gallov film idealna ilustracija, da temu ni povsem tako. Zdaj obstajata dve različici *Rjavega zajčka*, izvirna, 120-minutna “delovna” verzija ter “popravljen”, “spolirana”, “komercialna” (sic!) verzija v trajanju 90 minut. Ki kakopak ni za nikamor. Predstavili so jo na Viennalu (kjer je prejela nagrado FIPRESCI, mednarodnega združenja filmskih kritikov) in na nedavnem festivalu v Rotterdamu.

Če je “*Brown Bunny 120*” samosvoja, morda malce naivna, a radikalna negacija stanja stvari v ameriškem neodvisnem filmu, ki je zadnja leta povsem izgubil svojo identiteto in postal bolj ali manj hlapčevska valilnica potencialnih kadrov za visoko proračunske studiojske projekte, je “*Brown Bunny 90*” žalostna negacija Gallove avtorske vizije ter še posebej njegove moralne drže, ki jo je kot stroga *anti-establishment* figura gradil in vzdrževal dobro desetletje. Gallo ni eden tistih “malih”, “neodvisnih” igralcev tipa Steve Buscemi, ki ga imamo vsi radi, ki občasno zrežira kak film (*Trees Lounge*, *Animal Factory*) in ki občasno vendarle sprejme klic Holivuda, kjer odigra kak ekscentričen lik (*Con Air*, *Armageddon*, *Big Fish*). Gallo je redek predstavnik izumirajoče vrste, saj principielno zavrača vse, v kar ne verjame; zato ne čudi, da kot igralec povčini nastopa v filmih režiserjev, ki so sami poosebljenje nekonformizma (Robert Kramer, Emir Kusturica, Abel Ferrara, Claire Denis).

Z *Rjavim zajčkom* se Gallo naslanja na kult ameriškega kontrakulturnega *road-movieja* sedemdesetih let, ki sta ga utelešala predvsem Richard C. Sarafian (*Vanishing Point*, 1971) in Monte Hellman (*Two-Lane Blacktop*, 1971). Gallo motiv (na prvi pogled) deziluzioniranega posameznika, čigar smisel življenja sta športni avtomobil, cesta in neskončna



DESET

andrej šprah

potovanja po ameriški pokrajini, v svojem filmu dvigne na nov, skorajda abstrakten nivo. Film lahko strnemo v parih besedah, "potovanje od vzhodne na zahodno obalo", toda Gallo pot Buda Claya, motociklističnega dirkača, ki svojo mašino naloži v črn kombi in se napoti domov, vmes osmisli oziroma mu da *raison d'être*, zlomljeno srce in hrepenenje po Daisy (Chloë Sevigny), za katero vse kaže, da jo je izgubil za vedno. Po uri in pol prostranstev, ki jih nismo bili deležni od zlatih časov Novega vesterna, se končno znajdemo v nebeško belem interierju hotelske sobe, kjer se Bud končno snide z (resnično/imaginarno) Daisy in kjer njegova agonija doživi epilog.

Razlika med izvirnikom in revidirano različico je očitna; Gallo je v želji po večji sprejemljivosti svojega dela očitno rezal kar počez, ne ozirajoč se na ritem in štimungo filma, s tem pa izničil njegovo sublimno, skorajda metafizično razsežnost. Edino pozitivno posledico njegove ponovne montaže vidim v spremenjenem epilogu, ki ga Gallo iz definitivne Budove usode (smrt) spremeni v dvoumno, zamrznjeno sliko njegovega obraza. Gallov režijski prvenec *Buffalo '66* (1998) je bil očitno posvetilo Cassavetesu, kot kaže pa bo *The Brown Bunny* doživel podobno usodo kot njegov prvenec *Sence* (Shadows, 1959), katerega prvo, izvirno verzijo je, nezadovoljen z rezultatom, Cassavetes zavrgel, posnel dodatne prizore in dodobra premontiral. Izvirnik *Senc* je dobrih štirideset let veljal za izgubljenega, do pred kratkim, ko ga je po naključju našel Ray Carney, cassavetesolog številka ena. Vprašanje je, kaj bo z izvirno, za moj okus edino relevantno verzijo *Rjavega zajčka*; je Gallo v depresiji uničil prvotno kopijo ali jo je ohranil za *extra-features* DVD izdaje? •

Prvih deset leta 2004 (abecedno):

- *Biti in imeti* (Etre Et Avoir), Nicolas Philibert
- *Blissfully Yours*, Apichatpong Weerasethakul
- *The Brown Bunny*, Vincent Gallo
- *The Dreamers*, Bernardo Bertolucci
- *The Five Obstructions*, Jørgen Leth, Lars Von Trier
- *Oddaljen* (Uzak), Nuri Bilge Ceylan
- *Skrivnostna reka* (Mystic River), Clint Eastwood
- *Trilogija: Nenavaden par/Na begu/Po življenju* (La Trilogie: Un Couple Epatant/Cavale/Apres La Vie), Lucas Belvaux
- *Zadnji vlak* (Poslednij Poezd'), Aleksej German, jr.
- *Zgubljeno s prevodom* (Lost In Translation), Sofia Copola

Ime iranskega cineasta Abbasa Kiarostamija predstavlja nepogrešljivo konstanto na dragocenem seznamu tistih filmskih velikanov sodobnosti, ki jim z vsakim novim umetniškim dejanjem uspeva stopnjevati kreativno odloč(e)nost lastne umetnostne vizije. Pravzaprav je presenetljivo, kako iranski cineast ne popusti niti za nianso, temveč vztrajno in predano izpisuje poglavja zgodbe, ki bi ji Jonathan Rosenbaum rekel "nedokončani" in "interaktivni" film. Formulacija slovitega ameriškega cinefila in aktivista se seveda nanaša na Kiarostamijevo načelo "svobodne ustvarjalnosti", ki gledalčevo dejavno soudeležbo v procesu filmske realizacije predpostavlja kot nujni predpogoj njegovega kulturnega vpliva. Stvaritveno načelo, ki ga Kiarostami – povzemajoč Godardovo spoznanje, da tisto, "kar vidimo na platnu, ni živo, živo je, kar se dogaja med platnom in gledalcem" – prilaga v popotnico "drugega stoletja življenja filma", je hkrati tudi očitno programsko vodilo avtorju samemu, saj njegov opus izpričuje nenehno poglobljanje "spoštovanja" gledalca. Nepopustljivost v zavezi pričujoči "metodološki" stalnici je dokaz, da se v principu negotovosti, s katerim – s prepuščanjem (do)končne odločitve gledalčevi osebni interpretacijski kreativnosti – Kiarostami omreži zainteresirano občinstvo, odraža tudi zaveza temeljnega "politično razsvetljskega projekta" (Škafar), ki predstavlja osrednje gibalno njegove umetnosti. "Stanje negotovosti, v katerem pušča svoje gledalce, in potreba po preizpraševanju statusa podob na platnu vzbujata širšo željo po razumevanju kulture, v kateri so takšni filmi lahko nastali. Gre za vprašanje politike reprezentacije, a hkrati tudi za politiko kulturne specifičnosti v času naraščajočega zlorabljanja kulturne homogenizacije."¹ V takšni predpostavki je zaznaven tudi eden izmed možnih odgovorov na pogost očitek o "političnem eskapizmu" Kiarostamijevih filmov, ki ga je mogoče zaslediti v kritikah določenih iranskih intelektualcev (ti skoraj praviloma delujejo znotraj akademskega sistema Zahodnega sveta). Ker gre za izrazito kompleksno vprašanje Kiarostamijeve (a)poli-