

office killer

melita zajc



Jeanne Tripplehorn

(New York, aprila 1997, kavarna nekje na robu Tribeca) Pozno popoldan je, skozi okno lokala sije sonce. Moj prvi New York, bila sem s Paulom, potem bom poklicala Jean-Michela, hočem reči, v tem trenutku res ne pričakujem, da bom srečala koga, ki ga poznam. Nekaj bom pojedla, prebrala časopise in ja, tudi spila kavo – lokal je poparižanjen, z aluminijastimi stoli in *nouvelle cousine*, a osnovne poteze klasičnega ameriškega "dinerja" so ostale, točilni pult je dolg, razteza se po celi dolžini prostora, natakario, ki prihaja proti meni z vrčem tople kave, vidim že od daleč. In ne morem verjeti očem.

"Ej, I know you, od kje se poznavata?"

"Včeraj, na festivalu."

Vrč tople kave drži v rokah, ne ve, kaj bi, očitno ji je nerodno.

Saj res, v filmu *Sestra lovca na glave* (*The Headhunters Sister*) Scotta Saundersa. Prejšnji dan je bila premiera.

V okviru festivala francoskih in ameriških neodvisnih filmov, ki ga vsako leto izmenično prirejajo v Avignonu in New Yorku – tu v Francoskem Inštitutu na 61. ulici. Film ni bogve kaj (videli ste ga na ljubljanskem Film Art Festu), bolj zanimiva je bila Soudersova zgodba o tem, kako so film snemali – kar so lahko, če so lahko, so plačali s kreditnimi karticami. Tako, razvija se nov podžanr neodvisnega filma – film kreditnih kartic. Če je način dela dobil ime, bi človek pričakoval, da tudi ugled, da vsaj tistim, ki v njem delajo, ni nerodno zaradi tega, kako delajo. Ali pač?

Prejšnji večer nisva dosti govorili, spomnim pa se imena. Isabel. Isabel Robayo v filmu igra drugo glavno žensko vlogo, in zdaj je tu, pred mano, z vrčem kave v rokah. Mene situacija zabava, dobim občutek, da sem tu od nekdaj, njej ni prav, vlogo natakario bi očitno z veseljem zavrnila, ko bi lahko.

"Saj veš, delati moram še kaj,... čez dan sem tu, zvečer imam pa vaje v gledališču,... drug teden imamo premiero, a prideš?" Pojutrišnjem odhajam, povem turobno, spomnila me je, da sem tu samo na obisku. Njo to spomni na kavo, natoči mi jo polno skodelo in potem še pove, kaj naj jem, to je danes najboljše.

Ljubljana, 23. januarja 1998, pri meni doma Brad in Anja sta prišla iz New Yorka, poročata o Paulu in Kevinu in klubih in novih filmih, jaz o peripetijah z mojim filmom, končamo z listanjem revij in katalogov, tistega o Claude Chauhun.

Surrealistka, Claude Chanun je njen psevdonim, tudi fotografirala se je v različnih fiktivnih situacijah in preoblekah in spolih, umrla je 1954, odkrili so jo, kaj vem, pred par leti.

"Fotografira kot Cindy Sherman."

"Tudi ona se je fotografirala v različnih preoblekah ali pa kot lutka."

"Ja, *Office Killer* je tudi še najbolj podoben svetu lutk."

"V New Yorku je igral samo en dan."

Ja, *Office Killer* je en tak majhen, poceni film. Tudi igralke je Cindy Sherman izbrala take. *No-name* in hkrati legende.

Recimo, Molly Ringwald.

"Kdo je Molly Ringwald?", vpraša Anja, Brad ve vse.

"*Pretty in Pink*, *Sixteen Candles*,... Ko je bila ona stara 16, sem jih jaz imel 12, vsi smo bili zaljubljeni vanjo, potem pa je izginila, nekaj časa se je govorilo, da je odpotovala v Pariz in se šla intelektualko,... ja, kaj se je zgodilo z Molly Ringwald, je bilo za nas resno vprašanje. Me veseli, da je nazaj."

Ko omenim Barbaro Sukowo, ki tudi igra v filmu, se vlogi zamenjata. Tako kot Anja ni videla nobenega Johna Hughesa, sploh nobenega *brat-pack* filma, pa Brad ni videl nobenega Fassbinderja, sploh nobenega nemškega filma. Se pravi, ona ne ve, kdo je Molly Ringwald, on pa ne, kdo je Barbara Sukowa. Ko se nehamo čuditi, Brad pove:

"Veš, da bi moral jaz dokončati scenarij za ta film..."

"*Office Killer*?"

"Ja. Delal sem za Good Machine (producent filma), scenarij za *Office Killer* so leta popravljali in dodelovali, pa Cindy Sherman in producentka nista bili zadovoljni..."

Zdaj vem, zakaj je tako dolgo trajalo. Christine Vachon, producentka nizkopračunskih filmov, na primer *Ustrelila sem Andyja Warhola* (*I Shot Andy Warhol*, 1995), je iskala režiserje za serijo nizkopračunskih hororjev. Cindy Sherman, fotografinja, ki v svojih fotografijah inscenira prizore imaginarnih b-filmov, je bila logična izbira. Tako sta prišli skupaj.

Ko je newyorški kipar Robert Longo (mimogrede, Barbara Sukowa je njegova žena) snemal *Johnnyja Mnemonica*, je newyorška umetniška srenja navdušeno pričakovala film Cindy Sherman. *Mnemonik* je bil flop, mi pa smo še kar naprej čakali na Cindy.

Do letos.

Zdaj sem vedela, zakaj. Brada niti nisem vprašala, kako da potem ni delal za Good Machine, v glavi se mi je pletel *Office Killer*. Začelo se mi je zdeti, da scenarij res ni bogve kaj. Kako naj zdaj za *Ekran* napišem, da je *Office Killer* film leta? Ne, Simon, tokrat držim obljubo. Tu je tekst.

Office Killer je film leta. Majhen film. Velik majhen film torej. Kot Barbara Sukowa in Molly Ringwald. Obe sta, davno tega, izginili iz kinov – njuna obraza boste še kdaj ujeli na televiziji, na velikih platnih Komune ali Šiške ne več.

In obe sta veliki. Po njiju smo si zapomnili dva režiserja, dve kinematografiji, eno senzibilnost. Fassbinderjevi filmi so filmi o vsakdanjih problemih ljudi srednjih let v Nemčiji osemdesetih, Hughesovi o vsakdanjih problemih najstnikov v Ameriki osemdesetih. Ujela sta čas, ko upodabljanje vsakdanjika še ni bilo izključna domena televizije. Fassbinder je snemal filme o generacijah, ki so se v šestdesetih uprle dotedanjim konvencijam, Hughes filme o otrocih teh generacij. Dva svetova torej, pa en in isti problem: kako ob radikalnem izničenju t.i. urejenega meščanskega življenja, ki so ga prinesla šestdeseta, to življenje še naprej živeti. Kako se zaljubiti, kako ljubiti v času, ki ve, da je ljubezen v najboljšem primeru fikcija, v najslabšem družbena prisila. Hughes in Fassbinder sta bila zadnja, ki sta še lahko snemala filme o ljubezni brez drugih pretvez, ljubezenske filme torej – in to prav zato, ker na ljubezni ni bilo nič več samoumevnega. Obraza Barbare Sukowe in Molly Ringwald sta postala utelešenje te nemogoče situacije, tega *biti zaljubljen v času, ki v ljubezen ne verjame več*. Nič čudnega, da ju v kino ni več – sodita v zadnjo serijo ljubezenskih filmov, v mrtev čas, preteklost.

Office Killer ni nekakšen Fassbinder-sreča-Hughesa film. Kar Cindy Sherman z obrazi njunih div posampla iz novega nemškega filma in *brat-pack* filmov niso ne specifični problemi, ne senzibilnost – a to tudi ni zgolj podoba preteklosti. Sveta, ki ga ni več. Mrtvega sveta. Je podoba nas v tej preteklosti, se pravi podoba preteklosti vključno z našim odnosom do nje, kaj vem, razočaranja. Ali pač nostalgije za časom, ko nismo več verjeli, pa smo se vendar delali, da verjamemo. Barbara Sukowa in Molly Ringwald v filmu *Office Killer* nastopata kot *cold bitches* – hladnokrvni psi, pripravljeni na vse, a človek ob njiju ne ostane hladne krvi, še te preveva hlad.

To je tisto, kar v film prinašata Sukowa in Ringwald, ta o-bog-kaj-se-nam-je-zgodilo občutek, da se vse to dogaja nam, da se tiče nas, ne pa podobo mrtvega sveta. Da je to mrtev svet, preteklost, Shermanova artikulira drugače, naravnost, s scenografijo, s konstrukcijo prizorišč, z okoljem, ki je, tako kot na njenih insceniranih fotografijah, čisti konstrukt, popolna plastika.

Po pomenu, ki ga ima samo prizorišče za filmsko diegezo, za razvoj dogodkov in identiteto likov, je *Office Killer* tipičen film leta 1997. Preden naštejemo druge filme, ki potrjujejo pravilo, še izjema, popoln kontrast, ki hkrati ponazarja način, kako Sherman ne uporabi Sukowe in Ringwald. *The Blackout* (1997) Abela Ferrare. Prizorišče je temna stran mesta angelov, značilni *setting* televizijskih nadaljevank, neopazno, neprepoznavno, film določajo zunaj-diegetske, biografske poteze, ki jih v film prinesejo igralci. Matthew Modine, Dennis Hopper, Claudia Schiffer in Beatrice Dalle v *The Blackout* igrajo sami sebe; so, kar so.

Kot pravim, *Blackout* je izjema, najprepoznavnejši filmi lanskega leta ravnajo drugače – bolje, nasprotno. Ti filmi – še najbolj *Office Killer*, najbrž zato, ker Cindy Sherman tudi sicer inscenira prostore – temeljijo na okolju, scenografiji.

V njih je vse, vključno s tistim najvažnejšim, vplivom na gledalca, emocijami, stvar prizorišča. Kar spet, nikakor ne, ni zgolj menjava sloga, načina artikulacije filma, je predvsem posledica premika v načinu, kako danes razumemo sebe in svoje identitete – namreč vse bolj povezano s in odvisno od prostora. Premik je podoben tistemu v teoriji, premiku v razumevanju subjektivitete. Tudi v sodobnih koncepcijah subjektivitete namreč ta ne nastopa več kot lingvistična, kot je bilo to nekoč, temveč kot prostorska konstrukcija.

Fiktivno vesolje posameznega filma, t.i. diegetski svet filma, je še naprej konstrukcija, le da ga zdaj ne vzpostavljajo več relacije med junaki in sama akcija, temveč predvsem dejanski, čeprav v filmu vedno virtualni prostor, pač prizorišče. Na primer hladno, ledeno mrzlo okolje kanadske zime v filmu *Affliction* Paula Schraderja, futuristični, enkibilalovski plastik-

fantastik ambient **Petega elementa** (*Le cinquième element*)

Luca Bessona ali pa kvazi historična rekonstrukcija mesta angelov **L.A. zaupno** (*L.A. Confidential*).

Tema filma Cindy Sherman so nove tehnologije, prizorišče pa je kontrastno nasprotno sodobnim *high-tech* okoljem: klasična pisarna s stolom, mizo in pisalnim strojem na njej, še najbolj podobna pisarnam iz romanov Raymonda Chandlerja, v umazano rjavih barvah, ki vidno zaudarjajo po razkrajanju. Ta kontrast je tisto, kar sproži film. Vdor sodobnih tehnologij v to zaprašeno okolje, vdor digitalnega v analogno, spremeni polje subjektne konstrukcije, nihče ni več to, kar je bil. Še najmanj Dorine, korektorica, ki jo obvestijo, da bo odslej tekste brala na zaslonu računalnika, kamor ji jih bodo iz pisarne poslali naravnost na dom. Ne, v pisarno ne bo več prihajala.

Problem *Office Killerja* je preprost, namreč tisto obrabljeno vprašanje, kakšne spremembe prinašajo nove tehnologije.

Tudi način, kako Cindy Sherman poseže v to notorično razpravo, je nadvse enostaven – a s tem doseže, da se obrabljena in nekoristna tema izkaže kot skrajno aktualna. Kot pravim, je preprosto – občo topiko vpliva novih tehnologij Shermanova z naravnost antropološko radovednostjo prestavi v vsakdanjo situacijo empirične posameznice; tu pa, v bizarni usodi Dorine (Carol Kane), korektorice neke ženske revije, celo reč postavi na glavo. Izkaže se, da eden največjih tehnoloških hitov zadnjih let, t.i. *teleworking*, delo na daljavo, za večino ljudi ni nikakršna pridobitev ne olajšanje, kot običajno slišimo, temveč, nasprotno, popolna polomija. Pomeni delo na domu, pomeni za vedno se zapreti med stene stanovanja, pomeni zapustiti delovni prostor, mizo, pisarno, sodelavce, javnost, življenje. Popolna katastrofa.

Sodobna obsesija s prostorom, npr. pomen samih prizorišč v sodobnih filmih, potemtakem ni naključje. Razumevanje subjektivitete kot prostorske konstrukcije, poudarek na prostoru pri razumevanju naših identitet je prav učinek tehnologij: zdaj, ko je ne le denar, temveč tudi naše delo in nas same, se pravi, ko je takorekoč vse mogoče prevesti v niz znakov na računalniškem ekranu, se je pokazalo, da to ni zgolj pridobitev, temveč tudi izguba. Da z virtualizacijo izgubljam prostor. Lahko obstajamo brez prostora, a zdaj vidimo, da prostor potrebujemo. Ker je prostor tisto, kar določa, kaj smo. •

Ostali filmi:

Peti element (*Le cinquième element*, 1997, Francija),
Luc Besson

L.A. zaupno (*L.A. Confidential*, 1997, ZDA), Curtis Hanson

The Blackout (1997, ZDA), Abel Ferrara

Affliction (1997, ZDA), Paul Schrader