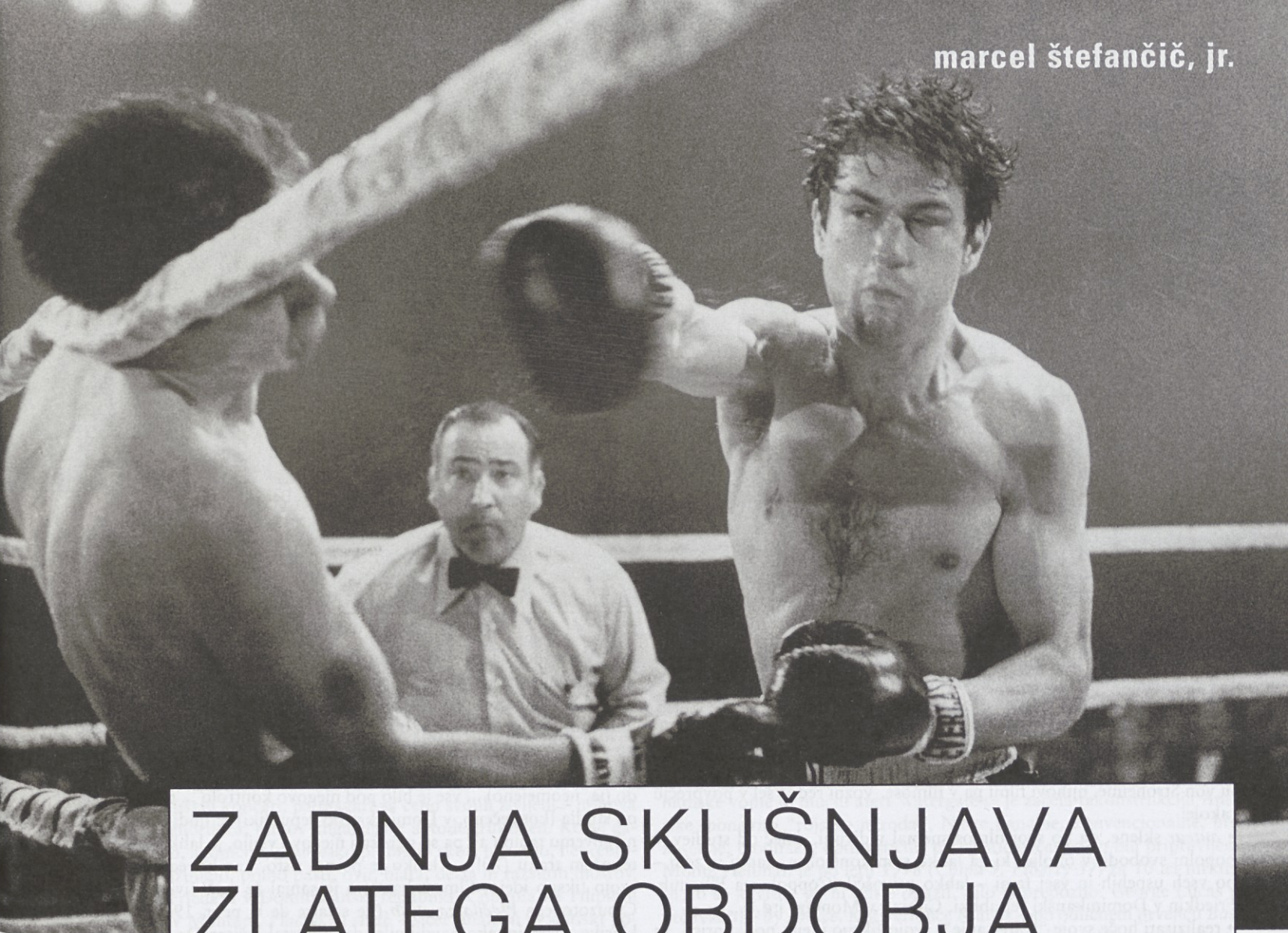




Pobesneli bik

ZADNJA SKUŠNJAVA ZLATEGA OBDOBJA

Plačilo za strah, Apokalipsa zdaj, Nebeška vrata,
Pobesneli bik & konec utopije

Novi ameriški režiserji – alias *movie brats* – so na začetku sedemdesetih revitalizirali Hollywood in pokazali, da je mogoče iz malce bolj organiziranega krsta (*Boter*), masturbacij nadarjenega otroka (*Izganjalec hudiča*), vesoljskega vesterna (*Vojna zvezd*), fantomskega morskega psa (*Žrelo*) in maščevanja telepatske device (*Carrie*) potegniti zaklad. Na lepem so imeli za sabo hite in oskarje, pod sabo pa studijske šefe, ki so jim slepo verjeli. Sredi sedemdesetih so ti *wunderkindi* stali na vrhu gore, zrlji v dolino in kričali: “*Top of the world, ma’, top of the world!*” Tedaj niso niti slutili, da se je večini vse veliko že zgodilo, da je pred večino le dolga noč, da je krogla že izstreljena, da bo za večino nadaljevanje le antiklimaks in da bo večina kmalu vse izgubila. Z njihovimi ambicijami, z njihovo megalomanijo, z njihovim egotripom in z njihovo voljo do ekscesa bi lahko tekmoval le Richard Nixon, ki pa se mu je leta 1974 zgodilo to, kar se bo njim zgodilo nekaj let kasneje, ko so se verjetno počutili kot gangster Henry King (Ray Liotta), ki v Scorsesejevih *Dobrih fantih* (GoodFellas, 1990) po bajni karieri, bajnih uspehih in bajni slavi – po letih ekscesa – obtiči v predmestju, obsojen na anonimnost in rezance s kečapom: “*I’m an average nobody. I get to live the rest of my life like a schnook.*” *King of the World* postane *nobody*. Da ta *nobody* izgleda kot *living dead*, živi mrtvec, ne preseneča – vsi filmski liki so po svoje živi mrtveci. *Wunderkindi*, ki so v sedemdesetih rolali Hollywood, bi lahko peli *My Way* – vedeli so, da v Hollywoodu, tako kot v vseh igrah moči, pot ne obstaja, le eksces. *King* in njegovi prijatelji, *GoodFellas*, so itak prav to – metafora filma, filmskega lika, h’woodske ničejanske realpolitike in filmske generacije, imenovane New Hollywood, ki je naglo, pompozno, ekscesno vstala in potem naglo padla. Ni kaj, film *Dobri fantje* je meta trip, alegorična biografija Scorsesejeve

generacije, teatralični *close-up* & morasti *blow-up* filmske obsedenosti – podobno kot *Casino* (1995). Sporočilo *Dobrih fantov* in *Casina* je bilo nedvoumno: če hočeš v sodobnem svetu preživeti, se moraš obnašati kot gangster. Alegorično to pomeni: če hočeš v sodobnem Hollywoodu preživeti, se moraš obnašati kot gangster. Bolje rečeno: če hočeš v sodobnem Hollywoodu ohraniti kreativno kontrolo nad svojim filmom, se moraš obnašati kot gangster. Lahko si le *nobody* ali gangster – obstaja le *my way*, o kateri na koncu *Dobrih fantov* poje Sid Vicious. Filma *Dobri fantje* in *Casino* sta, retrospektivno gledano, alegorični teatralizaciji prelomnega, implozivnega, kastracijskega trenutka v karieri Novega Hollywooda – trenutka, ko je začel Hollywood svojim *wunderkindom* spet postavljati meje ... trenutka, ko so *wunderkindi* ugotovili, da ne bodo mogli do konca (in ko so potem kljub vsemu naredili vse, da bi vendarle “videli” in “občutili” konec) ... trenutka, ko je generacija obtičala med vizijo smetarskega tovornjaka, ki jim bo, tako kot v *Dobrih fantih*, zmlzel sanje, in vizijo filma, ki se vrti v prazno. Hja, tako kot na koncu *Zadnje Kristusove skušnjave* (The Last Temptation of Christ, 1988) – ali pa tako kot na koncu Hellmanovega filma *Peklenški asfalt*, ambiciozne kontrakturne odisejate, ki naj bi leta 1971 po žilah nove filmske publike pognala novo elektriko, toda na veliko presenečenje vseh je prišlo do hudega, katastrofalnega kratkega stika: film, sicer mojstrovina kontrakulture, je ostal brez publike. Tako kot – isto leto! – *Zadnji film* (Hopper) in *Kavboj brez miru* (Fonda), drugi dve kvintesenci kontrakulture. Nova filmska publika, ki so jo ustvarili filmi a la *Bonnie in Clyde* (Penn), *Goli v sedlu* (Hopper), *Diplomiranec* (Nichols), *Odiseja v vesolju* (Kubrick), *Divja banda* (Peckinpah), *Polnočni kavboj* (Schlesinger), *M*A*S*H* (Altman) ipd., teh treh filmov, ki so izgledali kot avto-



Peklenski asfalt

matično pisanje kontrakulture, ni razumela – in v srhljivem, absolutnem polomu teh filmov lahko vidimo najavo katastrof, ki so prišle ob koncu sedemdesetih.

Novi Hollywood je sredi sedemdesetih prešel v svojo epsko, grandomansko, mitomansko, tragično, dekadentno, ekscesno fazo. Bolje rečeno, *wunderkindi* so mutirali v Homerje, Ajshile, Evripide ... ee, v Griffithe in von Stroheime, njihovi filmi pa v filmose. Vozni red je šel v povprečju takole:

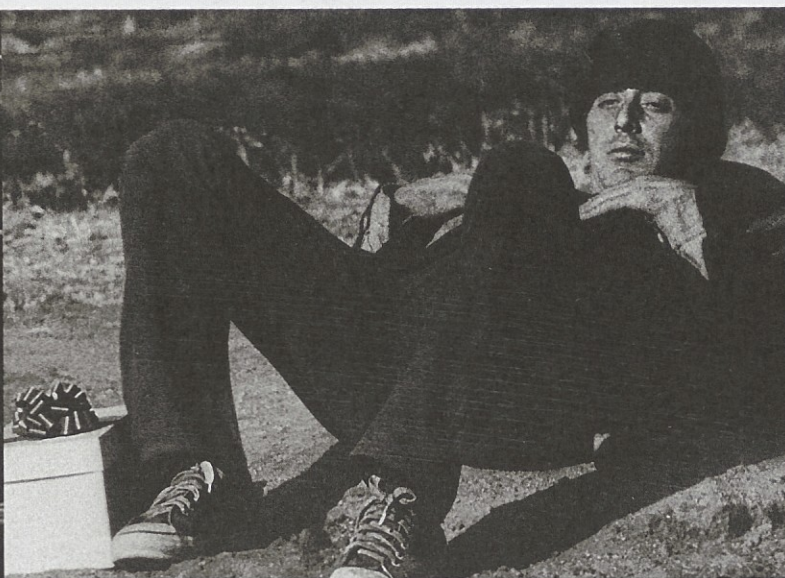
- *auteur* sklene, da bo svoj filmos snemal v divjini, daleč od studiev, v popolni svobodi, v okolju, ki ga lahko sam kontrolira, kar si je zdaj – po vseh uspehih in vsej fami – lahko privoščil (Coppola na Filipinih, Friedkin v Dominikanski republiki, Cimino v Montani itd.) ...
- realizirati hoče svoje “stare sanje”, svojo fiksno idejo, no, kaprico, za katero prej, ko je bil še banana, ni hotel nihče slišati ...
- na oddaljeni, “svobodni” lokaciji mu budžet uide iz rok – in produkcija tudi...
- filma kar ne more in ne more dokončati (neomejenost je past – performer potrebuje oder oz. “ring”, pravila igre, če ne je izgubljen, kot bo pokazal Scorsesjev *Pobesneli bik* (Raging Bull, 1980) ...
- po vrnitvi v svet njegove sanje ne preživijo *reality-checka* (filmi, ki naj bi končali filme, so v glavnem katastrofalno propadli, kritiki pa so jih razsuli – *with a vengeance*)...
- toda ironično, ven – retrospektivno gledano – pride mojstrovina, monumentalna, virtuoza, kompleksna, lucidna, brutalna, elegična, ludistična klasika (*Apokalipsa zdaj*, *Plačilo za strah*, *Nebeška vrata*, *Pobesneli bik* ipd.).

Filmski junaki v sedemdesetih so bili nevarni, srhljivi, nepredvidljivi, dvoumni, nestabilni, neprilagodljivi, nevrotični, eksperimentalni, pravil se niso držali, nenehno so spreminjali smer, umirali pa so na najbolj divje, brutalne, absurdne, lirično anarhične načine – in režiserji, ki so te ludistične antijunake lansirali, so ob koncu sedemdesetih sami odigrali te antijunake, te ludiste. Na *happy end* niso mogli računati. Le kako – v sedemdesetih so se celo komedije končale s pokolom. Prvi, ki je radikalno spodrezal utopijo in najavil “konec sveta”, kot so ga poznali, je bil William Friedkin. Pazite: leta 1973 je imel za sabo *Francosko zvezo* (The French Connection, 1971) in *Izganjalca hudiča – oskarja in orjaška hita*. Lahko je počel, kar je hotel – noben studio si ni mogel privoščiti, da bi zavrnil njegovo ponudbo. Studijska logika je bila tedaj enostavna: če je režiser *wunderkind* in obenem *hitmaker*, mu je treba dati *carte blanche* – tip že ve, kaj počne. Še več – tip očitno “mistično” ve, na katere tipke je treba pritisniti. To je bil pač čas, ko je hotel vsak studio posneti svoje *Žrelo*. In studijski šefi – bolj ali manj odvetniki – so bili prepričani, da ve Friedkin več kot oni. Če je bila njegova “vizija” dvakrat bankabilna, bo še tretjič – zato je treba njegovi “viziji” pustiti vso potrebno svobodo. In hej, če je potrebna neomejena svoboda – ni proble-

ma! Važno je, da ga v trenutku “profetskega” klimaksa ne dobi kak konkurenčni studio. To je bil pač čas, ko je oblast s studijev in producentov prešla na režiserje, ko so režiserji postali zvezdniki, ko so režiserji izbirali producente, ne pa obratno, ko so vsi iskali debitante z vizijo in ko so debitanti čez noč okupirali sistem. Friedkinu je bila ta logika na dlani, zato jo je brez oklevanja izkoristil. In res: imel je popolno svobodo (ja, neomejeno) ... vse je bilo pod njegovo kontrolo ... snemal je daleč od studia (kot rečeno, v Dominikanski republiki) ... ljudi, ki niso sledili njegovemu tempu ali pa so ogrožali njegovo vizijo, je lahko odpuščal po tekočem traku (70!) ... lahko je posnel tisto, kar je vedno hotel, hja, svojo fiksno idejo, film, o katerem je sanjal že celo življenje – *rimejk* Clouzotovega *Plačila za strah* (Le salaire de la peur, 1953), francoske klasike, ki ga je tako navdihnili, da je postal režiser. Da bi novi Hollywood res združil s francoskim novim valom, se je med snemanjem celo poročil z Jeanne Moreau, junakinjo novega vala. Da je hotel predelati Clouzota, se ni zdelo nikomur alarmantno – to je bil pač čas, ko so h'woodski *wunderkindi* kradli Bergmanu, Bressonu in Ozuju, ne da bi kdo to sploh opazil.

Vse skupaj se je začelo zelo tipično: Friedkin je najprej oznanil, da bo posnel mali, osebni, poceni film, za vsega 2,5 milijona dolarjev. Saj veste, nič posebnega. Jasno, na koncu je pokuril 22 milijonov. Budžet je tako narasel, da sta si tveganje in profit razdelila dva studia (Universal & Paramount), ki pa sta si na koncu delila le minus – film je namreč katastrofalno propadel. Publike ni bilo na spregled. Friedkin je pač izkoristil to, da je bil geslo dneva in da si je lahko rekel: hej, zdaj ali nikoli! *Nobody* ali *King of the World*! *Plačilo za strah* je z leti postalo kult in neke sorte klasika. Z razlogom: *Plačilo za strah*, intenzivna, poetična, atmosferska, epska, ultra cinična, nihilistična, bizarna kombinacija *road-movieja* in filma *noir*, pospremljena z elektronskim *soundtrackom* benda Tangerine Dream, je Friedkinova *Divja banda*. Le zakaj ne? V *Plačilu za strah* naletimo na iste motive kot pri Peckinpahu: latinska Amerika, ubežniški tujci, izkoriščanje Tretjega sveta, revolucija, samomorilska misija. Če to politično retoriko prevedemo v alegorijo, dobimo izrazito avtobiografsko refleksijo: v “grešnikih”, ki se zatečejo v latinsko Ameriko, lahko vidimo alegorijo artista, ki se skuša izmakniti korporativni, studijski Ameriki – artistu, ki si v tujini, v divjini najde zatočišče, toda korporativni Ameriki se v skrajni liniji ne izmakne.

Če naj specifiziram: štirje zločinci – brezdušni mehiški *hitman* (Francisco Rabal), palestinski terorist (Amidou), skorumpirani francoski bankir (Bruno Cremer) in ameriški šofer (Roy Scheider), ki je sodeloval pri ropu cerkve in umoru duhovnika – se zatečejo v fiktivno latino-ameriško državo (Porvenir), kjer fašistoidno marionetno diktaturo pri življenju in na oblasti držijo ameriške naftne korporacije. Toda ko sabotaja, ki jo izvedejo lokalni gverilci (korporacija in politika ljudstvu sporočita, da je šlo za “nesrečo”), eno izmed ključnih naftnih vrtin butne v permanentne plamene, mora četverica z dvema tovarnjakoma tja pre-



Strašilo



Apokalipsa zdaj

peljati nitroglicerina, s katerim hoče naftna korporacija nevtralizirati ogenj in rešiti investicijo. Vsi štirje so *mavericki, renegadi*, toda življenje si rešujejo s korporativnim projektom: kot Friedkin in ostali *wunderkindi*. Da bi šli lahko svojo pot, morajo služiti korporaciji. Da bi se lahko izrazili, se morajo držati korporacije, studijskega sistema. Tam zunaj so izolirani, ločeni od sveta – kot umetniki. Vsak izmed njih je “cut”. Delo skušajo končati, pa magari za ceno svojih življenj – njihova misija je samomorilska, njihov angažma je avtodestruktiven. Ko se garaško, manično, agonično, sizifovsko prebijajo skozi nevarno, neprebojno, morilsko džunglo, polno pasti, ovir, blata, dežja in razsutih mostov, izgledajo kot Friedkin v Dominikanski republiki, Coppola na Filipinih ali pa Cimino v Montani. *Plačilo za strah* – sicer finančni in kritični polom apokaliptičnih razsežnosti – je bil Friedkinov *statement*. Vsekakor, šoferji so *bad guys*, toda z njimi se gledalec zlahka identificira, ker ni nobenega dvoma, da je korporacija, ki jih žene na samomorilsko misijo, hujši *bad guy*.

Friedkin je po *dizastru* – po prvem *dizastru* nove generacije – ostal v “Evropi”: za Dina DeLaurentiisa je posnel *Brink's Job* (1978). Resnično zgodbo (sloviti rop iz leta 1950), ki je vmes že postala siže filma *Six Bridges to Cross* (1955), je obdelal v lahkotnem slogu italijanske roparske farse *I soliti ignoti* (1958, Mario Monicelli), v kateri trop totalnih šlosarjev vlomi v sef, toda film je izgledal je tako, da bi ga lahko režiral tudi kdo drug. Ne, film ni uspel, toda imel je dolg rep – zaradi znane izsiljevalske afere (mafiji so morali plačati “varovanje”, da so lahko snemali v Bostonu). Po sijajnem, morastem, intrigantnem, kontroverznem trilerju *Vaba* (Cruising, 1980), v katerem se je lepo poigral z ameriško homofobijo in šikanami represivne seksualne politike in ki je geje tako razkačil (homoseksualnost je preveč povezal s smrtjo), da so pozvali k bojkotu (“Hey, hey, ho, ho, the movie *Cruising's* got to go!”), kar je delno prispevalo k polomu tega porezanega, cenzuriranega, izobčenega, zavrnjenega filma, se je Friedkin prelevil v studijskega šlosarja – scenarija ni znal več transcendirati. Vzel je, kar so mu dali – kar je lahko dobil. Postal je banalen in konvencionalen. Nič, vživel se je v Reaganova osemdeseta. In to zelo oportunistično: *Besnenje* (Rampage, 1987), ki je na eksploatacijo čakalo nekaj let (tipično, heh), je najprej zmontiral tako, da je bilo uperjeno proti smrtni kazni, potem pa tako, da je smrtno kazen legitimiralo. In da v devetdesetih ne bi ostal čisto sam, se je za vsak primer poročil s Sherry Lansing, šefico studia Paramount.

William Friedkin ni bil edini, ki na lepem ni več ugrizil – ne, ni bil edini, ki je na lepem postal banalen in konvencionalen. Tudi Arthur Penn (*Bonnie in Clyde*), Paul Mazursky (*Alex in Wonderland*, 1970), Jerry Schatzberg (*Strašilo/Scarecrow*, 1973), George Roy Hill (*Butch Cassidy in Sundance Kid*, 1972), Franklin J. Schaffner (*Patton*, 1970), Robert Mulligan (*Poletje '42/Summer of '42*, 1971), Michael Ritchie (*Prime Cut*, 1972), Stuart Rosenberg (*Hladnokrvni kaznjenec/Cool Hand Luke*, 1967), Dick Richards (*Zbogom, draga moja/Farewell, My Lovely*, 1975),

Richard Sarafian (*Avto smrti/The Vanishing Point*, 1971), Alan J. Pakula (*Klute*, 1971) in Frank Perry (*Dnevnik jezne gospodinje/Diary of a Mad Housewife*, 1970) so do konca sedemdesetih izgubili glas. Imeli niso več kaj povedati – niti kaj pokazati. Postali so neopazni in irelevantni. Anahronizmi. Dekonstrukcije Amerike, ameriškega sna, ameriških mitov in ameriških žanrov je bilo konec – po koncu travmatične vietnamske vojne in mučni aferi Watergate se je začela rekonstrukcija Amerike, ponovno “rojstvo naroda”. Na te banalne, konvencionalne, brezosebne, pionirske, optimistične, eskapistične čase niso bili pripravljeni. Monte Hellman je po letu 1978 (*China 9, Liberty 37*) za 10 let mrknul. In ko se je vrnil, ga ni nihče opazil. Bilo je prepozno. George Lucas ni več režiral – *by choice*. Kot Terrence Malick – po odličnem prvencu *Badlands* (1973) je dve leti montiral *Božanske dneve* (Days of Heaven, 1978), potem pa nepričakovano izginil. Brez pojasnila. Brez poslovilnega pisma. Brez zadnje besede. Tako rekoč brez sledu. Naslova ni pustil. Kot da ga je kdo ugrabil. Ni več režiral – *by choice*. Vrnil se je šele čez 20 let – s *Tanko rdečo črto* (The Thin Red Line, 1998), filmom o II. svetovni vojni, ki je izgledal kot film o vietnamski vojni. Nostalgичno. Kot Lucas, ki se je vrnil z novimi *Vojnami zvezd*. Kot da se ni vmes nič zgodilo. Kot kaže, je sklenil, da bo življenje posvetil *Vojni zvezd*, enemu samemu filmu. Kar je tako, kot bi delal v tovarni. Mike Nichols je po štirih klasikah posnel film o špijonskih delfinih – če si lahko predstavljate. No, po debaklu *Lovcev na doto* (Fortune, 1975) pa je za 8 let mrknul. Kar je razumljivo: bil je tako dezorientiran, da je implozijo “starih časov” raje prevedril na Broadwayju. *Wunderkindi*, ki so se pojavili v drugi polovici sedemdesetih, v kritičnih časih potemtakem (John Carpenter, James Toback, Walter Hill, Paul Schrader ipd.), so sicer preživeli, toda naslednjega obdobja niso intonirali – tako kot ga ni uspelo intonirati Johnu Miliusu, Bobu Rafelsonu, Philipu Kaufmanu in Robertu Benton, ki so postali le sopotniki glavnega toka. Med njihovimi filmi so bile velike pavze – v njihovih filmih tudi. Brian De Palma je – kljub polomu trilerja *Strel ni bil izbrisan* (Blow-Out, 1981) – preživel, toda za ceno rutinskih studijskih jobov (*Wise Guys*, 1986), preprirov za *final cut* (*Misija nemogoča/Mission Impossible*, 1996), cenzure (*Brazgotinec/Scarface*, 1983; *Striptiz smrti/Body Double*, 1985) in srhljivega kraha (*Ognjemet ničevosti/Bonfire of the Vanities*, 1990), ob katerem so kritiki kar tekmovali, kdo ga bo bolj užalil. Ko se mu vse ujame, posname variacijo svoje *Obsedenosti* (Obsession, 1976) ... ee, Hitchcockove *Vrtoglavice* (Vertigo, 1958). Podobno je s Carpenterjem – ko se mu vse ujame, posname variacijo svojega *Napada na policijsko postajo* (Assault on Precinct 13, 1976).

Mnoge izmed ključnih avtorjev sedemdesetih so ustavili in redefinirali mamutski krahi – Richardsa je ustavil legionarski spektakel *Korakaj ali umri* (March or Die, 1977) ... Miliusa surferiada *Dan velikih valov* (Big Wednesday, 1978) ... Penna vestern *Dvoboju na Missouriju* (The Missouri



Kaliber 25 za specialista



Boter 2

Breaks, 1976) ... Schaffnerja pa najprej egipčanska *Sfinga* (Sphinx, 1980) in takoj zatem še *Yes, Giorgio* (1982), ekstremno draga romantična komedija z Lucianom Pavarottijem, ki je bila čista norost. Dennisa Hopperja je že prej ustavil zelo ustrezno naslovljeni *Zadnji film* – posnel ga je v Peruju, daleč od studijske kontrole, in tako propadel, da potem zanj ni hotel več nihče slišati. Še celo Stevenu Spielbergu je serijo hitov in toboganski vzpon presekala krah – *Nora invazija na Kalifornijo* (1941, 1979), zelo draga (31,5 milijona USD), bučna, anarhična, burleskna, infantilna, kaotična, avtodestruktivna farsa, polna referenc na Spielbergove filme (*Žrelo*, *Dvoboj*, *Bližnja srečanja tretje vrste*), *non-stop demolition derby*, v katerem skuša japonska podmornica med II. svetovno vojno zadeti Hollywood, srce Amerike. SS je hotel biti malce Stanley Kubrick, malce Preston Sturges, malce Chuck Jones – oh, in malce Robert Altman, toda za *M*A*S*H* je bilo prepozno. Amerika parodiranja mačizma, šovinizma, patriotizma, heroizma, nacionalistične patetike in disneylandizacije same Amerike, v kateri je razlika med realnostjo in fantazijo izginila, ni kupila. Prej narobe – film so razglasili za “sramoto”. Še več, kritiki so pisali: “Nora invazija na Kalifornijo je dokaz, da Japoncem ni bilo treba uničiti Hollywooda – morali so le počakati nekaj let, da je to namesto njih storil Spielberg.” John Wayne je skušal – tik pred smrtjo – Spielberga prepričati, da naj filma ne posname: “Mislim sem, da si Američani!” Duke je pač prebral scenarij in ugotovil, da bodo v filmu sestrelili tudi dve ameriški letali – in da ju bodo sestrelili sami Američani! Zdelo se mu je, da bo *Nora invazija* onečastila spomin na II. svetovno vojno, ki jo je sam doživel le v filmih, a se imel za heroja in veterana II. svetovne vojne. Ha!

Hal Ashby je v sedemdesetih posnel 7 filmov, izmed katerih ni bil noben napaka – v osemdesetih je posnel same napake. Kriminalka *Osem milijonov smrti* (Eight Million Ways to Die, 1986), ki sicer ni bila nezanimiva, je katastrofalno propadla – dve leti kasneje je Ashby umrl. Sam Peckinpah je umrl štiri leta prej – njegov zadnji film, *Ostermanov vikend* (The Osterman Weekend, 1983), je zmontiral studio. Dobil ga je pod pogojem, da vse posname tako, kot je zapisano v scenariju. Hja, igre je bilo konec. Bob Fosse, ki je umrl leta 1987 in ki je v filmih *Lenny* (1974) in *Ta vražji jazz* (All That Jazz, 1979) pokazal na avtodestruktivno, *death-wish* dimenzijo artizma, je v osemdesetih posnel le *Star 80* (1983), film o pasteh silikonskega glamurja in fame – film o vzponu in tragični, grizljevski, alarmantni smrti Dorothy Stratten, Playboyjeve zajčice in ljubice Petra Bogdanovicha.

Bogdanovich, ki je na začetku sedemdesetih v žepu nosil recenzije svojih huronskih hitov *Zadnja kino predstava*, *Kaj te očka pušča samo* (What's Up, Doc, 1972) in *Papirnati mesec*, imel trumo služabnikov in skrbel za Orsona Wellea, je padel najnižje. Sinonim zanj se je glasil: “*The Man Who Worked His Way Down From The Top*”. Ali kot je rekel Billy Wilder: “V Hollywoodu so vsi med seboj sperti, toda le ena sama stvar je zadostovala, da so vsi spet postali prijatelji – Peter Bogdanovich.” Ko je

Cybill Shepherd, svojo muzo in metreso, postavil v filma *Daisy Miller* (1974) in *Končno vendarle ljubezen* (At Long Last Love, 1975), so se celo tisti, ki so ju financirali, razveselili, da sta povsem skrahirala. Po *Kinu za groš* (Nickelodeon, 1977), filmu o prvih filmih, ki je prav tako skrahiral, je prišel film, ki naj bi končal vse filme: romantična komedija *In potem so se vsi smejali* (They All Laughed, 1980). Bogdanovich je v film posadil svojo novo ljubico, Dorothy Stratten, ki ji je ljubosumni mož, mali kanadski *psycho*, praktično še med snemanjem odstrelil glavo. Bogdanovich je film za 5 milijonov dolarjev odkupil, nekaj let kasneje pa oznanil osebni bankrot – da bi se izvlekel, je bil prisiljen posneti *Texasville* (1990), nadaljevanje svoje prve uspešnice, *Zadnje kino predstave*.

Bogdanovicha je ustavila in redefinirala serija krahov – tako kot Roberta Altmana. Specifično: Altmana, ki se je v prvi polovici sedemdesetih uprl heroični tradiciji Hollywooda, potunkal ameriški sen in z verigo klasik (*M*A*S*H*, *Kockar in prostitutka*, *Privatni detektiv*/The Long Goodbye, 1973; *Nashville*, 1975) poskrbel za evolucijski skok filma, so v drugi polovici sedemdesetih pokopali krahi filmov *Buffalo Bill in Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians, 1976), *Tri ženske* (Three Women, 1977), *Idealen par* (A Perfect Couple, 1979), *Kvintet* (Quintet, 1979) in *Zdravje* (Health, 1980). Znašel se je na robu bankrota – in leta 1981 je svoj studio Lion's Gate prodal. Hollywood njegovih telefonskih klicev ni več sprejel. Ni imel več kam. Z novim evolucijskim skokom ni bilo nič. Protestnih, zrevoltiranih, zadetih, eksperimentalnih sedemdesetih je bilo konec. Prišla so osemdeseta – in ljudje so začeli živeti banalnost kičastega in zlaganega popa, kar je Bob anticipiral že v *Buffalo Billu in Indijancih*. Jasno, pod ceno. Kasneje mu je uspel *comeback*. In ko se mu vse ujame, posname variacijo svojega *Nashvillea*.

Rušenje h'woodskih genijev je bilo tako eksemplarično, tako ekstremno in tako ritualno kot klanje vola v *Apokalipsi zdaj*. Francis Ford Coppola je odšel leta 1976 v filipinsko džunglo, da bi posnel fantazmagorični film o vietnamski vojni, potem pa je snemanje tako vlekel, da je šel na živce vsem – sebi, ekipi, studiu in kritikom, ki so njegovo grandomanijo prelevili v vic. Film o norosti – film o vojni “za največji nič v zgodovini” – je postal film o norosti snemanja filmov: budget je rasel, tajfun je zjebal sete, igralci so odpadali, Martina Sheena je ruknil infarkt, scenarij ni bil končan, Marlon Brando je bil predebel. Kot je rekel Coppola: “Ugotovil sem, da ne snemam filma, ampak da se film snema sam – ali pa ga je snemala džungla.” Vsem se je po malem zmešalo. Zgodba o tem, kako Coppola *Apokalipse* ne more in more končati, kako jo še kar in kar snema in kako je ne bo nikoli končal (“Apocalypse Never”), je postala dobra metafora za vizionarsko, pretenciozno, mazohistično, ludistično, avtodestruktivno megalomanijo, ki je začela v tem času daviti *wunderkinde*, toda *Apokalipsa* na veliko razočaranje mnogih ni propadla. Je pa res, da je Coppola tako iztirila, dezorientirala in torpedirala, da si je bil prisiljen življenje, ki so mu ga še dodatno zagrenila osem-



Nebeška vrata

deseta (krah filmov *One from the Heart* (1982) in *Cotton Club* (1984)), reševati s tretjim *Botrom* (*The Godfather Part 3*, 1990).

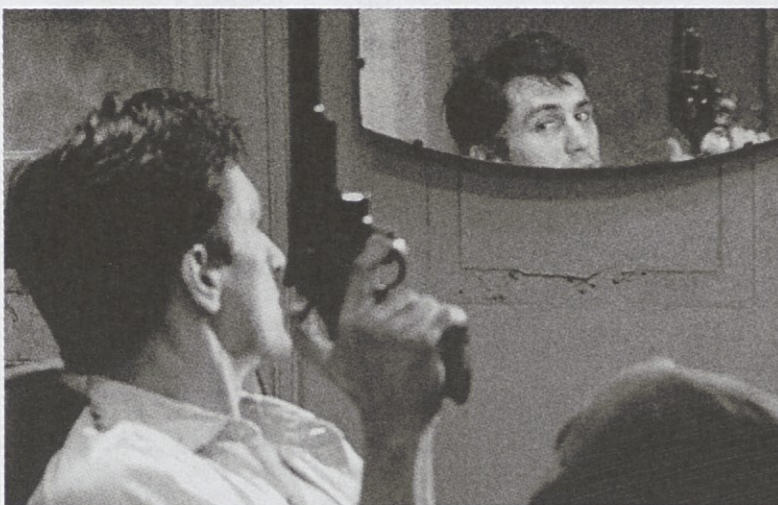
Kar pa ni uspelo Coppoli, je leto kasneje uspelo Michaelu Ciminu – njegova *Nebeška vrata* (*Heaven's Gate*, 1980) so iztirila in pokopala filmsko družbo United Artists. Iskreno rečeno, Ciminov epski western je tako propadel, da bi lahko iztiril in pokopal stoletje. Toda ironično: režiser, ki je hotel biti *auteur*, je pokopal filmsko družbo, ki so jo ustanovili *auteurji*, “združeni umetniki”, no, dva *auteurja*, Charlie Chaplin in David W. Griffith, in dva mega zvezdnika, Douglas Fairbanks in Mary Pickford. In da ne bo kakega nesporazuma: United Artists – studio brez studia – so leta 1919 ustanovili zato, da bi pred biznisom zaščitili svojo vizijo, svojo kreativnost, svoj artizem, svoj *auteurizem*, pa tudi svojo ekonomijo. H'woodski umetniki – “Big Four” – so sklenili, da se inkorporirajo: da svoje filme sami financirajo, sami producirajo in sami distribuirajo. In ne pozabite, da so potem v skupno blagajno prispevali klasike a la *Zlomljeni cvet* (*Broken Blossoms*, 1919), *Pot na Vzhod* (*Way Down East*, 1920), *Siroti v viharju* (*Orphans in the Storm*, 1921), *Zorrojevo znamenje* (*The Mark of Zorro*, 1920), *Tri mušketirje* (*The Three Musketeers*, 1921), *Robina Hooda* (1922), *Bagdadskega tatiča* (*The Thief of Baghdad*, 1924), *Črna gusarja* (*The Black Pirate*, 1926), *Železno masko* (*The Iron Mask*, 1929), *Cirkus* (*The Circus*, 1928), *Luči vele mesta* (*City Lights*, 1931), *Moderne čase* (*Modern Times*, 1936) in *Velikega diktatorja* (*The Great Dictator*, 1940). In tudi ko so se “Veliki štirje” razšli in izgubili kontrolo nad svojo kreacijo, so novi šefi – na čelu z Arthurjem Krimom – poskrbeli, da je družba United Artists ostala h'woodski unikat: režiserjem so nudili kreativno svobodo, produkcijsko neodvisnost in *laissez-faire* atmosfero. V produkcije se niso vmešavali, prej narobe – sloveli so po tem, da ne hodijo na snemanja in da ne gledajo dnevnih posnetkov. Ko so enkrat odobrili projekt, budžet in igralsko zasedbo, je bilo vse v rokah režiserja. V svojo mrežo so ujeli mnoge klasike – *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952), *Afriško kraljico* (*The African Queen*, 1950), *Nekateri so za vroče* (*Some Like It Hot*, 1959), *Zgodbo z zahodne strani* (*West Side Story*, 1961), *Help!* (1965), *A Hard Day's Night* (1964), *V vročici noči* (*In the Heat of the Night*, 1967), *Let nad kukavičjim gnezdnom* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), *Rockyja* (1976), za parado pa so nenehno skrbeli Jamesi Bondi, Pink Pantherji in Woodyji Alleni.

Leta 1978, ko so se začela pogajanja s Ciminom, je družbo UA zaradi vse hujših kreativnih nesoglasij z lastnico, korporacijo Transamerica, zapustilo pet vodilnih mož, vključno s Krimom, ki je družbo vodil od leta 1951, in ustanovilo novo filmsko firmo – Orion. Ciminu, nekdanji režiser reklam, koscenarist *Pasti za inšpektorja Callahana* (*Magnum Force*, 1973), režiser *Kalibra 25 za specialista* (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974) in *Lovca na jelene* (*The Deer Hunter*, 1978), ki je bil tedaj tik pred štartom, je hotel sicer ekranizirati roman *The Fountainhead* (in Roarkovo “mesto prihodnosti” postaviti v naravni velikosti),

potem pa je ven raje potegnil *The Johnson County War*, zgodbo o legaliziranem genocidu oz. “minorinem”, malo znanem incidentu iz zgodovine Wyominga (zemljiški baroni vs. imigranti), politični western, nihilistično verzijo Stevensovega *Shanea* (1953). Jasno, reč je kmalu prenaslovil v *Nebeška vrata* – in zamajal h'woodske temelje. Storil je vse tisto, kar je moral ob koncu sedemdesetih storiti *wunderkind*, ki je hotel implodirati:

- projekt je bil njegova stara fantazija, stara fiksna ideja, hja, iz leta 1971, ko še ni bil bankabilen ...
- ker je bil zelo vroč, pač “novi *wunderkind*” (ko so se začeli pogajati, je bilo že jasno, da bo *Lovca na jelene* velika stvar), ga družba UA ni mogla pustiti drugim, tako da je lahko mirno diktiral pogoje ...
- ko je *Lovca na jelene* postal hit in pobral 5 Oskarjev, tudi za film in režijo (kritiki si sicer niso bili edini, kaj so videli, pentagonsko verzijo vietnamske vojne ali največji protivojni film vseh časov, toda hej, Ciminu je užival v svoji “artistični” dvoumnosti), mu je bila družba UA izpolniti vse želje (hej, če ne grem k studiu Warner ali pa družbi EMI) ...
- film je snemal v Montani, daleč od kontrole ...
- število snemalnih dni se je množilo – snemal je in snemal in snemal in snemal, ponavljal v nedogled (posnel je za 220 ur materiala!), iskal popolnost... ee, “poezijo Amerike” ...
- datum premiere se je nenehno premikal ...
- Ciminu, napoleonski narcis, ki se je imel za nacionalni zaklad, je vse apele in obiske nenehno ignoriral, obstruiral in izigral, odpustiti pa ga niso mogli – iz strahu, da jih bo javnost križala, češ da minirajo genija ...
- bil je vse bolj maničen, za poškodbe statistik in živali se ni menil, vse je podredil svoji “viziji”, hotel je do konca (zemljišče, na katerem se odvrti finalna bitka, je opremil z namakalnim sistemom – da je zrasla trava!), tako da so si mnogi rekli, hej, s kom moram fukati, da mi ni treba več sodelovati pri tem filmu ...
- budžet pa je rasel in rasel – in zrasel do tedaj rekordnih 44 milijonov dolarjev.

Prva verzija je trajala 5 ur in 25 minut, toda Ciminu je šefom pred ogledno projekcijo rekel: “Končna verzija bo verjetno 15 minut krajša.” Samo finalna bitka je trajala uro in pol! Da je Ciminu posnel *hommage* samemu sebi, je bilo na dlani, toda v njem ni po ogledu nihče več videl Davida Leana. Na hitro so najeli novega montažerja, Jerryja Greenberga, in mu rekli: v tem materialu najdi film. Za *soundtrack* so skušali angažirati Ennia Morriconeja, pa je med ogledno projekcijo v Londonu zaspal. Film so skrajšali na 3 ure in 39 minut, toda kritiki so ga po premieri divje razsuli in razglasili za “unqualified disaster”. Začelo se je križanje brez primere, specifično – Cimina so hoteli vreči levom. Krah je postal medijski dogodek št. 1. Bolj kot sam film so vsi recenzirali to, kako je nastal, potemtakem snemanje, h'woodski produkcijski način, sistem, ki omogoča tako obsceno zapravljanje denarja, in heretika, ki ga je zlorabil.



Taksist



New York, New York

Ameriški kritiki so ubili ameriško lepoto. Cimino se je počutil kot JFK. Družba UA je film potegnila iz dvoran in ga še enkrat skrajšala – na 2 uri in 28 minut. Kar pa ni pomagalo – publike ni bilo. Šefi družbe so razmišljali, da bi *Nebeška vrata* prelevili v miniserijo, da bi ga razrezali in prodali kot turistične fotografije ali pa da bi ga skrajšali na 90 minut in prikazali pod naslovom *The Johnson County War*, toda to so bile le pobožne fantazije obupancev, ki jim to, da so si ponavljali, "To je le film, to je le film, to je le film", ni nič pomagalo. To je bil več kot film, navsezadnje, UA je šel zaradi njega v rit (kupil ga je MGM), Hollywood pa v veliko "restrukturacijo" – tri leta kasneje ni bil nihče več tam, kjer je bil pred tremi leti. Tudi ministudii, ki so jih v sedemdesetih ustanovili *wunderkindi*, da bi zaščitili svojo integriteto in svojo vizijo (Directors Company, Liberty Films, First Artists), so drug za drugim bankrotirali in propadli. Za Cimino v Hollywoodu niso hoteli več slišati. Na naslednji film, *Zmajevo leto* (Year of the Dragon, 1985), je čakal 5 let (produciral ga je Dino, huh), a spet skrahiral. S *Sicilijancem* (The Sicilian, 1987) in *Urami obupa* (Desperate Hours, 1990) je potem še bolj skrahiral. Iz kraha v krah je šel kot Altman – in kot Paul Hackett (Griffin Dunne), ki gre v Scorsesejevi *Idioti noči* (After Hours, 1985) iz smrtno nevarne katastrofe v smrtno nevarno katastrofo.

A ironično: družba UA ni pridelala le *Nebeških vrat* in investirala v *Apokalipso zdaj*, ampak je producirala tudi *Pobesnelega bika* (Raging Bull, 1980). Martin Scorsese je svoj luzizem izkazal že tri leta prej. Leta 1977, potemtakem v času, ko so bili mjuzikli povsem iz mode, je namreč posnel musical *New York, New York*. Ni uspel. Bolje rečeno, film – ki je bil v resnici meta film, film o filmu, metafora filmskega procesa in obenem *hommage* paradnemu žanru iz zlatega h'woodskega obdobja (film o bejbi, ki postane filmska zvezda) – je tako ekscesno in ambiciozno napihnil, da je izgubil kontrolo nad njim. *Director's cut* je trajal 4 ure, v kino je najprej prišla 136-minutna verzija, potem pa še 163-minutna, ki je vključevala tudi *never-ending finale* "Happy Endings". Takoj po brezkompromisnem *Taksistu* je torej prišel kompromis, ki pa ga pogajanje ni spremenilo niti v finančni niti kreativni uspeh. Kako lahko s *Taksista* prešaltaš na *New York, New York*, sicer ni jasno, toda v naslednjih Scorsesejevih korakih je bila vendarle neka logika: epskemu mjuziklu je sledil *Zadnji valček* (The Last Waltz, 1978), dokumentarec o zadnji skušnjavi benda The Band, temu rock mjuziklu pa *Pobesneli bik*, ki je boks spremenil v črno-beli balet, v brutalni performance, v teater krutosti, v ritualni, liturgični *splatter*. Scorsese je film *Rdeče čeveljčke* (The Red Shoes, 1948, Michael Powell & Emeric Pressburger), v katerem je balerina plesala do krvi, do bolečine, do ekscesa, do mučeniške ekstaze, zrolal v film, v katerem Jake La Motta (Robert De Niro) boksa do krvi, do bolečine, do ekscesa, do mučeniške ekstaze.

Pobesneli bik je popolna alegorija h'woodskih *wunderkindov*, ki so hoteli svoje vizije prignati do konca. To je film o obsedenosti, nečistosti ekstaze, retoriki ekscesa in investiranju vase – v svoj *drive*, v svoje ambicije, v svojo željo, v svojo norost. To je film o ničejanskem *bullu*, perverzности odrešitve, tragičnosti paranoje in nesmiselnosti spomina. Film o smislu, ki ga je mogoče fizično občutiti (bam-bam-bam). Film o boksarju, ki postane igralec, barski *entertainer*, patetični *showman*. Film o odru, ki je ring, in ringu, ki je oder. Film o odru-ring, fikciji, ki umet-

nika ščiti pred norostjo in avtodestrukcijo (v ringu ne umreš, pa četudi plešeš s smrtjo, toda če bi to, kar počneš v ringu, počel zares, zunaj ringa, bi umrl). Film o varnosti in nevarnosti *entertainment*. Film o transfiguraciji – o boksarju, ki se povsem transformira ... zredi ... napihne ... osvobodi ... kot Marlon Brando (celo slovito repliko "I coulda been a contender" slišimo), ki je – ves zrejen, napihnen, osvobojen – igral v križanem *Dvoboju na Missouriju*, ki ga je posnel avtor "prvega" neoh'woodskega filma, in šikanirani *Apokalipsi zdaj*, ki jo je posnel "prvi" *wunderkind*. *Pobesneli bik* je film o nekomercialnosti umetniške obsedenosti. Boksarjev strah, da ne bo mogel nikoli boksat z najboljšim boksarjem ("I'm never gonna get a chance to fight the best there is"), je poistoveten z režiserjevim strahom, da ne bo mogel nikoli posneti najboljšega filma. To je, kot je opozorila Lesley Stern v knjigi *The Scorsese Connection*, film o nemoči moške fantazije, film o fantazijski, iluzionistični naturi moškosti, film o "ringu", ki vzdržuje iluzijo moškosti – film o moškem mazohizmu in cirkularnosti usode. Rundi vedno sledi nova runda – in filmu vedno sledi nov film. Film o filmu za filmom. Film o tem, kako so bankrotirala sedemdeseta.

Naslednji dan so se začela osemdeseta. Za začetek je John Hinkley posnel nadaljevanje *Taksista*, toda zunaj ringa – ustrelil je ameriškega predsednika Ronalda Reagana, bivšega h'woodskega igralca. Hotel je impresionirati Jodie Foster. Film je tako postal sokrivec pri zločinu. Šit, so si verjetno rekli h'woodski *bossi* – dotolkli smo jih in vrgli v prtljajnik, zdaj pa se vračajo! Hja, kot ono truplo, ki v *Dobrih fantih* noče in noče umreti. Nihče ni nikoli rekel, da filmi h'woodskih *wunderkindov* niso nevarni in fatalni, toda njihovi mitomanski debakli so konsolidirali studijske vrste – v Hollywoodu se je začela kontrarevolucija. Novi h'woodski geniji so postali producenti, agenti in marketingarji. Avtorji so izgubili volilno pravico. Vseeno – filmi itak niso bili več režirani in napisani, ampak le še producirani, pakirani in propagirani. Nihče ni bil več anti. Boj med režiserji in filmskimi studii ni bil več videti kot razredni boj. Ironična distanca do morale, motivacije, junaštva, zgodbe, kronologije, seksa, družine, ameriškega sna, socialnih tabujev, *establišmenta*, militarizma, klerikalizma in avtoritarizma je sprhnela. Amerika je šla v nebesa. Ljudstvo je hotelo *Vojne zvezd*. In *Zvezdne steze*. In *Supermane*. Vse je začela grabiti nostalgija po Očetu, po Avtoriteti (polkovnik Kurtz, Darth Vader ipd.). Besedo "svoboda" je zamenjala "varnost". Mantra *Just Do It* je poskrbelo, da so se začele rolati adrenalinske *pure-energy safe-sex high-concept shiny-happy-people multipleksne self-control Darth-Vader-is-my-father* diete, ki niso bile ustvarjene zato, da bi trajale. Konec je bilo časa, ko so filmi, kot je rekla Pauline Kael, "še nekaj pomenili". Za razliko od starih filmarjev, ki jih je definiralo to, kako dobro so znali rokovati s podedovanimi paradigmi, je *wunderkinde* v sedemdesetih definiralo to, kako so znali podedovane paradigme korigirati (npr. Bogdanovich in *screwball* komedija, Coppola in gangsterski film, Lucas in *science-fiction*, Carpenter in grozljivka, De Palma in Hitchcock itd.), toda v osemdesetih je bilo na lepem spet pomembno le to, kako si znal rokovati s podedovanimi paradigmi. *Wunderkinde* so lahko ugotovili le to, kar so v *Casinu* ugotovili *wise guys*: Fuck, vse se je spremenilo!.