

Ljubzenska
pisma
iz pekla,
bridki nasmehi,
hladna orožja
in krogle,
ki so kradle
nedolžnost.

MAMI, A GREM LAHKO MAL' V'N PA KER'GA UBIJEM?



Marlon Brando v *Divjaku*,
režija Lazslo Benedek, 1954

PROLOG

William Friedkin je filmar, ki je med drugim zagrešil tudi *Izganjalca hudiča*, *Francosko zvezo*, remake *Plačila za strah*, *Križarjenje* ter *Živeti in umreti v L. A.* Pet filmskih klasik. Brutalnih filmskih klasik. Obiskal ga je novinar, mu pod nos postavil mikrofona in vprašal: »*Je res, da poplava nasilja na televiziji in na filmu resno razgrajuje družbene vrednote in vodi v vsesplošno dehumanizacijo ameriške kulture?*« Friedkin je odgovoril: »*Ni res. V vsesplošno dehumanizacijo ameriške kulture in v razkroj družbenih vrednot peljejo humoristične televizijske nadaljevanke in nanizanke. Ne zato, ker so nasilne, marveč zato, ker so neumne. Idiotske. Njihovi producenti in programerji kakopak podpirajo proteste proti eksplicitnemu nasilju na filmu, ker tako masam odvračajo pozornost od resnične nevarnosti za človekovo mentalno stanje. Serije, ki jih snemajo, iz dejanskega življenja delajo debilno farso, iz ljudi ter medčloveških odnosov pa neprebavljiv gnoj.*«

Tja do '50 ne ljudje, ne gledalci, ne cenzorji na nasilje niso reagirali. Preveč jih je prevzel film. Linčanja, zažiganja in masakre s strani Ku Klux Klana, ki jih je postrgal Griffithov ep *Rojstvo naroda* (1915), so normalno povezovali z bolečinami ob rojstvu. Z Vidorjevo *Veliko parado* (1925) je v ameriške domove vstopila I. svetovna vojna. Spet boleče, a tokrat se je rojevala demokracija. Kot v Milestonovem *Na zahodu nič novega* (1930), mitskem antimilitarističnem sporočilu, ki je gledalca popeljal v strelske jarke in na prvo linijo fronte. V '30 so zaškrtale prve grozljivke in v rokah gangsterjev zadržale prve strojnice. Kri ni pritekla. Še lukenj ni bilo, morda le nekaj mizoginije: v *Državnem sovražniku številka ena* (1931) je James Cagney na obrazu Mae Clarke scedil grapefruit. Eh, takrat se je pač rojeval žanr. Kot tudi dve leti pozneje, ko je Schoedsackov *King Kong* potocal New York.

Konec '40 je prinesel prve travme. V Hathawayevem *Poljub smrti* (1947) psi-

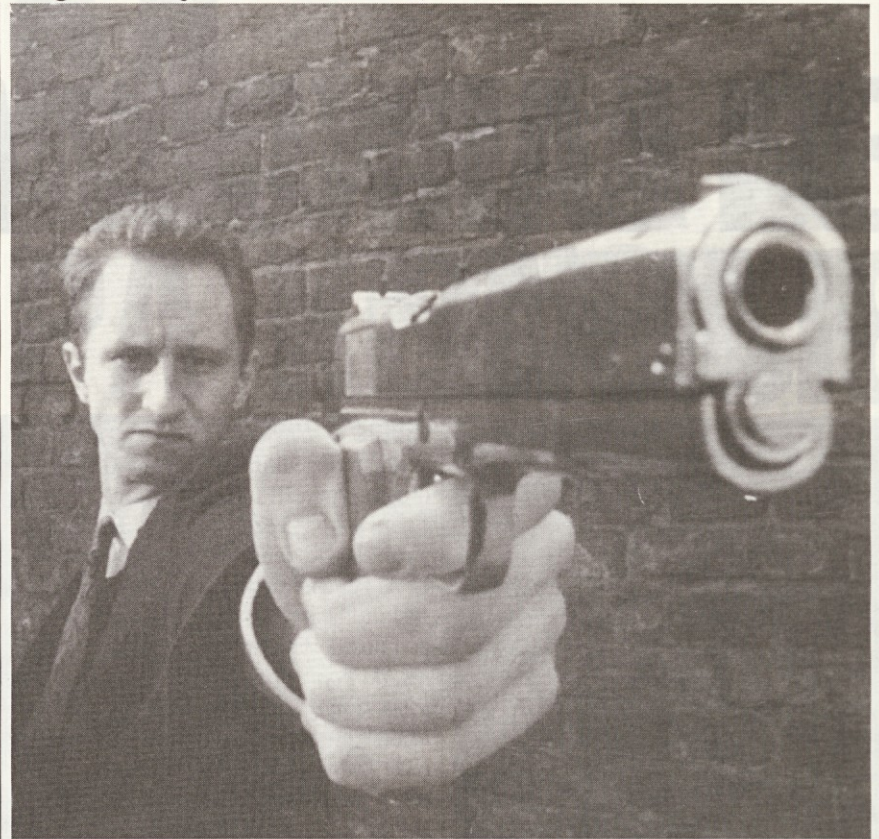
hotični Richard Widmark po stopnicah porine starko v invalidskem vozičku, v Wiseovem *The Set-Up* (1949) pa je šla kamera v ring in sledila izmožganemu, opotekajočemu se borcu Robertu Ryanu. Ko so prišla '50, je bilo že marsikomu precej vroče, recimo Gloriji Grahame, ki ji Lee Marvin v Langovem *Vročje je* (1954) butne kavo v obraz. Še pred njim je usnjeni Marlon Brando v Benedekovem *Divjaku* (1952) uperil prst v ulico in namignil, da se tu koti nasilje, ne pa v filmih. In takrat so vsi hoteli postati Marlon Brando. Konec '50 se je iz globin priplazil Hammer in nam podaril vse najlepše in najboljše. Do '60, ki jih je brezkompromisno načel Hitchcockov *Psiho* in kopalnico obarval — črnobelo, da ne bi bila preveč rdeča. George A. Romero je razmišljal na podobni frekvenci, malce pa se je zatikalo tudi pri sredstvih, in *The Night of the Living Dead* (1968), najbolj krvavi film vseh časov, bi rekel Leonard Maltin, je žvečil še črnobelo meso. Hm, bolj črno kot belo, če smo natančni. Z vzrokom. Črnici so bili vedno manjšina, Amerika pa vedno rasistična, kar Romeru ni ušlo. Zato pa sta bila v barvah Pennov *Bonnie in Clyde* (1967) ter Peckinpahova *Divja tolpa* (1969), najboljši film vseh časov, bi rekel Zoran Smiljanič. Da, bila sta v vseh barvah. Tako prepričljivo barvna, da Malcolm McDowell v Kubrickovi *Peklenški pomaranči* (1971) ni smel več zapreti oči. Istega leta je v Siegluvi mojstrovini *Umazani Harry* Clint Eastwood izrekel stavek za vse čase: »*I know what you're thinking, punk; did he fire six shots or only five? Well, to tell you the truth, in all this excitement, I've kinda lost track myself. But since this is a 44 Magnum, the most powerful handgun in the world that can blow your head clean off, you've got to ask yourself one question: Do I feel lucky? Well, do you, punk?*« Prevod ni potreben. Vsi ga znajo na pamet v angleščini. A vseeno je tisto leto vse nagraje, ki bi jih moral pokasirati *Umazani Harry*, odnesla Friedkinova *Francoska zveza*. Peckinpah pa je udaril še drugič in za zmeraj: s *Slamnatimi*

psi, ki so jih nekateri ameriški feministično orientirani kritiki oklicali za najboljšo fašistično umetnino vseh časov.

Da, v '70 je zelo bolelo. Takrat so se rojevali najboljši filmi. Leto po **Umazanem Harryju** je močno bolelo Neda Beattyja, ki je moral v Boommanovi **Odrešitvi** po prašičje cviliti, a ga je Reynoldsova puščica post festum le odrešila. Coppolov **Boter** (1972, 1974, 1990) je znova napisal zgodovino družinskih vezi, ki so mnoge zadržale, zašitihale ali pa kar prestrelile. Ker zakon ni bil v redu, so ga v roke vzeli Bruce Lee v **Zmajevem gnezdu** (1973), Joe Don Baker in Bo Hopkins v filmskem serialu **Walking Tall** (1973, 1975 in 1977), Charles Bronson v sagi **Death Wish** (1974, 1982, 1985, 1987 in 1994) in Robert De Niro v Scorsesejevem **Taksistu** (1976). Sylvester Stallone si je kot **Rocky** (1976, 1979, 1982, 1985 in 1990) ameriški sen priboril kar s pestmi, ameriške paranoje pa so se transformirale v kanibalističnem **Osem potniku** (1979, 1986 in 1992), ki je itak predstavljal nadaljevanje **Teksaškega masakra z motorno žago** (1974, 1986 in 1990) z drugačnimi sredstvi. Sveža kri je pritekla iz Avstralije: vsaj v prvih dveh **Pobesnelih Maxih** (1979, 1981 in 1985) ni bilo zdravo streljati na Mela Gibsona, kaj šele na njegove prijatelje. Najmanj, kar se vam je lahko zgodilo, so bile lisice, ki so vas priklenile na goreči avtomobil, poln bencina — in deset sekund, da si odrežete roko, kajti jeklo je bilo pretrdo.

'80 je takoj po **Rambu** (1982, 1985 in 1988), ki je v »home of the brave« prinesel vietnamski pekel, zamajal De Palmin furiozni **Brazgotinec** (1983), ob katerem so mižali celo filmski kritiki. In kar ni uspelo Slyu, je artikuliral Oliver Stone v **Vodu smrti** (1986). Istega leta je zlezal v uho Lynchev **Modri žamet** (1986) ter odposlal zajeten šop ljubezenskih pisem. Da, od srca do srca, ob spremljavi Orbisonove viže *In Dreams*. Vzleteli so tudi igralci, ki so vam s svojim telesom vnaprej povedali zgodbo, scenarij, režijo in soigralce: Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal, Dolph Lundgren in Bruce Willis, ki je prilezel na vrh Nakatomi korporacije. Dodatnih pet minut se je našlo celo za Chucka Norrisa, ki ga je v film katapultiral edinstveni spopad z Bruceom Leejem v rimskem koloseju. Kot ste opazili, hororjev, šokerjev, splaterjev in video invazije sploh nisem omenjal.

Kaj potemtakem sploh še ostane velikim, recimo '90? Še odmislite Demmejev **Ko jagenjčki obmolknejo** (1991), Scottov **Thelma & Louise** (1991) in Eastwoodov **Neoprosčeno** (1992), ali bolje, če ob njih



prav razmislite, spoznate, da jim ostane pot spominov in tovarištva. Torej, pogled nazaj.

NAZAJ V RESNICHOST

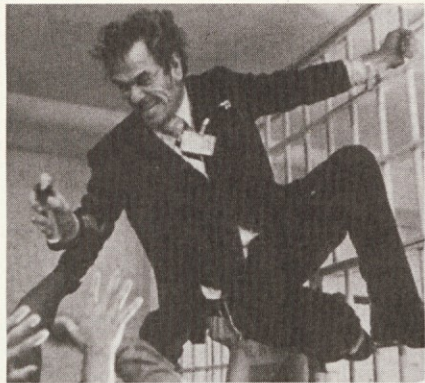
Charles Whitman je l. 1966 v Austinu, Teksas, z avtomatsko puško zlezal na stolp in, preden ga je sklatila policija, prestrelil 46 mimoidočih. Tri leta pozneje je karizmatični fanatik Charles Manson po stanovanjih Los Angelesa razmazal sedem žrtev. Tudi nosečo Sharon Tate. V istem mestu si je na polovici '80 moč noči prilačil Richard Ramirez in razrezal toliko žrtev, da jih še danes štejejo. Rezila Teda Bundyja so si na začetku '90 zaželela žensk, John Wayne Gracy pa je razkosaval mladeniče. Najstnika Erik in Lyle Menendez sta se l. 1994 naveličala staršev in jih odmisliła s šibrovko. Ne, ne obnavljam vsebine devetih nadaljevanj **Petka 13**, ali pa petih **Noči čarovnic**; ti ljudje in njihove žrtve so resničnost, ki so jo mediji zreducirali na **Petek 13**, in **Noč čarovnic**. Za filme je, kot veste, ostalo bolj malo.

Pošasti nikoli ne umrejo. Le obliko spreminijo. Temnopoltega Rodneyja Kinga so l. 1992 policaji potegnili iz vozila in prem-latili kot psa. Prehitro je vozil. Peklenski angeli so l. 1969 na koncertu Rolling Stonesov delali red tako, da so počili enega od fanov. David in Albert Maysles sta o tem posnela dokumentarec z naslovom Gimme Shelter in zaslovela. O. J. Simpsona so osumili umora žene in njenega lju-

bimca — postal je zvezda. No, tudi prej ni bil ravno anonimen. Na JFK-ja je baje streljala cela Amerika, a našli so le enega: Leeja Harveyja Oswalda. Ne za dolgo. Ustrelil ga je Jack Ruby. Kot predsednika: v živo. Good morning, America. Kdo je potem likvidiral Rubyja? Kdo Hoffo? Kdo je postrelil tiste, ki so pospravili Rubyja in Hoffo? Vem, sliši se kot paranoičen scenarij, a ni. Poglejte v leksikone. In vem, sprašujete se, če je takrat sploh kdo hodil v kino. Televizija je ob kokicah, kokakoli in v intimnem družinskem krogu še tople servirala najbolj surove zločine. Noben košček JFK-jevih možganov ni ostal nepopažen. Kdo sploh še potrebuje fikcijo? Herschella Gordona Lewisa so celo gnali na sodišče, ker je posnel drive-in hit **2000 Maniacs**.

Najverjetneje sta takrat v kino hodila samo Quentin Tarantino, ki je prispeval zgodbo za **Rojena morilca** (1994), in Oliver Stone, ki jo je realiziral v svoj najboljši film, križarski pohod dveh fiktivnih serijskih morilcev, Mickeyja in Mallory Knox (Woody Harrelson in Juliette Lewis), ki hladnokrvno pokončata 54 ljudi in postane ta medijski superzvezda. Sedeta v avto in se kot brutalna angela maščevanja, ki so jima demoni ukradli razum in čustva — razen tistih, ki sta jih shranila drug za drugega - odpravita na križarski pohod po Ameriki, med katerim najprej streljata, šele potem rečeta živjo. Odpihneta vsakega, ki se jima kakorkoli zameri. In tudi tistega, ki se jima

Tommy Lee Jones v *Rojenih morilcih*



ne. Nekoč sta vpila na pomoč, a ni bilo nobenega, ki bi ju slišal. Morda ju bodo slišali zdaj, ko namesto njiju vpijejo tisti, ki so nekoč molčali.

Njun krik odmeva v glavi slehernega Američana, kar je dovolj, da ju mrhovinarski mediji transformirajo v predstavo, za katero bodo »normalni« zlahka skrili grehe ter prikrile sadistične želje. Predstavo, ki bo režiserju TV šova (Robert Downey jr.) prinesla slavo in denar, pokvarjenim policajem (Tommy Lee Jones in Tom Sizemore), ki se po metodah vzpostavljanja reda in miru od Mickeyja in Mallory sploh ne razlikujejo, pa nova odlikovanja, moč in razlog za še hujše izživljanje nad šibkejšimi. Drži, Mickey in Mallory sta krvoločni zveri, sociopatska mutanta, ki so ju v moralističnih laboratorijih vzgojili kot medijsko atrakcijo. Ker se zveri ne sprašujejo, kdaj in zakaj bodo koga raztrgale, bi se morali spraševati mediji. Jasno jim je, da brez Mickeyja in Mallory psihologom ne bo nihče več verjel, poročil nihče več ne bo gledal, moralne večine nihče več ne bo poslušal, varuhom reda in miru nihče več ne bo pumpal ega, psihiatre pa bodo itak samo še pobijali. Resničnost potemtakem potrebuje Mickeyja in Mallory kot zrak, hrano in svežo kri. Potrebuje ju, da bi vsak večer z drugim obrazom in drugo identiteto umirala za naše grehe. Da bi ju javno in senzacionalno križali za blagor demokratične javnosti. Kot nekoč Bonnie in Clyda. Potrebuje ju, da bi

dušebrižniške institucije sploh lahko obstajale.

Rojena morilca pred senzacij željno publiko postavitva svojevrstno ogledalo. Kar se v njem zrcali, je grozljivo, krvavo in neusmiljeno, kot film sam, zato ne preseneča, da so ga poskušali marsikje prepovedati. Resnica še vedno boli in zahteva gledanje skozi lastne oči. Je pač film devetdesetih o devetdesetih, ki resničnosti vrže v obraz vprašanja, ki jih le ta ponavadi zastavlja filmu. »*What do you do now? What do you do?*« bi jo vprašal Dennis Hopper. In odgovor je resentment. Nagoni, ksenofobični, paranoični resentment.

Stone se tokrat brez identifikacijske opore — kar je nedvomno Tarantinova šola — dejansko spopade z ameriško travmo, ki ni posledica vietnamske vojne, marveč njen vzrok. Reče se ji patološka obsedenost z močjo, z likom močnega očeta, ki ne loči več med dobrim in zlim. Potencira vrednote, ki so zaradi medijske razprodaje čustev podvržene inflaciji, ne da bi poznal njihov smisel. Zato je film posnet v več tehnikah, od katerih vsaka simbolizira določen pogled na nasilno stvarnost močnejšega. **Rojena morilca** je ortodoksni *movie*. Sestavljen iz asociativnih petsekundnih rafalov, mozaičnih kadrov, ki tvorijo frenetični epicenter vseh pogledov hkrati. Kaos hladne, pluralistične resničnosti. Film si upa ves čas gledati skozi oči serijskega morilca (*»volka, ki ne ve, zakaj je bil ustvarjen kot volk«*, pravi Mickey), ne da bi zavzel stališče — in ugotoviti, da se ta pogled ne razlikuje od ostalih, še najmanj pa od pogleda objektivne, recimo televizijske kamere.

Podobno kot film **Kalifornija** (Dominic Sena, 1993) tudi **Rojena morilca** ugotavlja, da je serijski morilec stanje — kar nadgradi z očitkom, da vsakdanost sadistično uživa v senzacionalnem razgaljanju serijskih morilcev le zato, da bi lažje skrila svojo perverznost. Resničnosti zamerita predvsem to, da je videla premalo filmov; pa še tisti so bili slabi.

Taisto rigidno resničnost je Milče Mančevski oblikoval v angažiran, politično aktualen film, ki navkljub občutljivi tematiki zgodbe ne pripoveduje pomilovalno, patetično in pokroviteljsko, temveč jo zna sublimno vpeti v žanrski okvir. Gledalcu omogoči identifikacijo z apokaliptičnimi razsežnostmi vojne, katerih prvinska groza se ne skriva v brezčutnih, senzacionalističnih posnetkih, ki jih otopeli javnosti servira CNN in njemu podobne postaje, marveč v slutnji le teh. **Pred dežjem**, v zatišju pred nevihto. Kako naj posnamem sprti strani, se sprašuje vojni fotograf Rade Šerbedžija, ko se vrne v rodno Make-

donijo, kjer sovražniki ne nosijo bojnih oznak, po katerih bi jih svet kot v nintendo igrici ločil na dobre in zle? Kako naj objektivno posname sovraštvo? Ali pa dejstvo, da nacionalna zaslepljenost vodi v spopad, kjer razum in vprašanja preglasiš tako, da jim streljaš v hrbet? Drži, ugotovi Aleksander, vojne fotografije zударjajo po mrhovini. Že dejstvo, da so nastale, pomeni, da je za obžalovanja in perverzno sočustvovanje prepozno.

Mančevski skozi strogo definirano resničnost suvereno citira peckinpahovsko poetiko nasilja, simboliko vesterna in tarantinovsko bogastvo malih likov z velikimi vlogami. Ne gre za brezplodni manierizem, ampak za nazorno ilustracijo sporočila filma: Ko čas umre, ko se sklene krog človeške norosti, je iz njega nemogoče najti izhod. Ko pa vanj vstopiš, si prisiljen izbrati stran in odmisli vse ostalo, kar je bilo nekoč podrejeno moralnim, civilizacijskim in racionalnim normam. Mimogrede, je kdo od deklariranih psihiatrov, degeneriranih psihologov, zaskrbljenih mamic, gospodinjskih novinark in ostalih razsvetljenih pripadnikov demokratične »stroke« kdaj povprašal vojskujoči strani, kateri filmi so v sedanjem času vplivali na njihovo agresivno početje? No? Naslovi teh »filmov« bi bili sumljivo podobni priimkom novodobnih politikov, ki si niti Kubrickovega **Full Metal Jacket** niso ogledali, kaj šele, da bi njihov kompleks vdaje razdevičila Coppolov **Apokalipsa zdaj** ali pa Ciminov **Lovec na jelene**. Preprosto, človek, ki si ogleda omenjene tri filme, nikoli ne more postati politik. Ergo, nasilje, morija in različnočlovečni pomp so posledica ignorantskega odnosa do filmov, ki citirajo resničnost. Drži, sugerira Mančevski, malo je potrebno, da spor med sosedoma preraste v vojno, in še manj je potrebno, da takoj zatem tistim, ki predstavljajo šibki glas razuma v vsesplošni norosti, brez odvečnih vprašanj in slabe vesti streljaš v hrbet. Če ne verjamete, vprašajte svojega omiljenega voditelja TV dnevnika, favoriziranega raziskovalnega novinarja ali pa razsvetljene analitika pri vladi republike Slovenije. Odgovori bodo vsekakor različni, kakor tudi povodi za strel v hrbet — a nikoli med njimi ne boste zasledili filma. Kajti ko se krog norosti sklene, ni več časa za gledanje filmov. Pa tudi prej ga najverjetneje ni bilo ravno dosti.

Rémy Belvaux, André Bonzel in Benoît Poelvoorde so trije mladi Belgijci, ki ljubijo film, zato glede svoje želje niso popustili. Brez denarja so se lotili dolgotrajnega snemanja metaforičnega, provokativnega, grotesknega, brutalnega filma **Zgodilo se je čisto blizu vas** (1992), ki mu ni tuja

niti socrealistična estetika verizma, kakršno nam je predstavil Krzysztof Kieslowski s **Kratkim filmom o ubijanju**. Za kaj pravzaprav gre? **Zgodilo se je čisto blizu vas** nadgrajuje tri filme, ki so si pridobili kulturni status: **Kratki film o ubijanju** (1987), **Peeping Tom** (Michael Powell, 1960) in predvsem surovo mojstrovino Johna McNaughtona, **Henry — Portrait of a Serial Killer** (posnetega l. 1986, v kinodvorane pa so ga spustili šele štiri leta pozneje), morda najbolj krutega igranega filma v novejši zgodovini. Obravnavani belgijski film od slednjega loči le oblika pogleda: **Henry** je zgodba o serijskem morilcu, ki svoje žrtve hladnokrvno — tako, kot vzame pivo iz hladilnika — masakrira v potešitev lastne želje, video posnetki, ki si jih post-festum ogleduje, pa ostanejo zaprti znotraj filma, se pravi, za Henryjevo uporabo. **Zgodilo se je čisto blizu vas** pa te posnetke eksploataira za širši pogled množic, saj je film posnet v obliki dokumentarca. Saj veste, zlo je v pogledu. Benoît je sadistični psihopat, ki ga na njegovih pohodih spremlja smenalna ekipa in do zadnje podrobnosti zabeleži infarkt stare gospe, strele v glavo sredi ulice, svinjsko posilstvo in krvave posledice, zadušitev otroka; seveda detaljno razloži, kako nato Benoît trupla zakoplje, potopi ali kako drugače skrije. Poročevalska ekipa, ki naj bi njegove »podvige« spremljala z distanco, kmalu postane njegov sodelavec, saj je Benoît vsebina njihovega dokumentarca, ki ga hočejo posneti čim bolj verodostojno in do popolnosti zadostiti voajerističnemu mrhovinarskemu pogledu tihe množice. Ko bo film dokončan, bodo skozi kolektivno katarzo pokasirali slavo in potešili senzacionalistični ego. Da bi film še dodatno presegal fikcijo, se trije ustvarjalci v tem dokumentarcu pojavijo s svojimi praviimi imeni. Skratka, z jezikom snuff movieja vam pove, zakaj pravzaprav ni snuff movie.

Ost belgijskega doku-šokerja je v surovi, neposredni brutalnosti, ki brez usmiljenja secira dvojno moralo in razgalja mrhovinarski užitek občinstva, ki se pretvarja, da mu za nasilje ni vseeno — pa še to samo takrat, ko se nasilje dogaja daleč stran, npr. v Bosni, Somaliji, Ugandi, Libanonu in ostalih koncih sveta. Ko pa se nekaj takega zgodi čisto blizu vas, cinično nelagodje pokaže svoj pravi obraz. Ni potrebno dosti: v slabo vest zereže že Benettonov plakat s prestreljeno majico in krvavimi hlačami. In kaj je s tem najprej prizadeto? Uf, morala taistega občinstva, saj grozljivi vdor realnega, torej snuff plakat, razniči objekt njihovega mehaničnega, katarzičnega usmiljenja ter zahteva jasno opredelitev. V tem

trenutku resnica bušne v ospredje in od nje se ni več moč distancirati tako, da usmiljenja poln pogled usmerite na kaj bolj prijetnega. Reminiscent treh Belgijcev na benettonovski šokantni vdor v letargijo demokracije idealno orišejo tudi smisel napadov na film: če že ne moreš odpraviti vzrokov, vsaj toliko bolj fanatično, psihotično in histerično odpravljaj posledice, da ti bo vsa javnost pomagala miriti slabo vest. Z drugimi besedami, impotentna militantnost morale, ki se loteva nasilja na filmu, se skriva za simboliko linča: lažje, varnejše in učinkovitejše je strgati Benettonov plakat ali pa razrezati film, kot se odpraviti v sociopatsko krizno žarišče in razničiti njegov epicenter. Plakat in film sta neživi stvari in nežive stvari kakopak ne vračajo udarcev. Da, čredni nagon suburbanih plemen, malomeščanski etos, medijska senzacionalnost in visoka diplomacija govorijo isti jezik. Filme, ki to priznajo, križajo. Hm, zakaj, mislite, je nastala abstraktna umetnost?

Torej? Znete prenesti resnični obraz resnice, ki si jo srčno želite spoznati? Sociološki belgijski šoker v razmislek natosi še podvprašanja: zakaj imajo največ gledalcev najbolj nevarni športi? Zakaj imajo revolverski časopisi največje naklade? Zakaj patetičnemu prispevku na CNN o krušnih starših, ki so posvojili vojno siroto iz Bosne, sledi največ reklam za gospodinjske pripomočke, pralne praške in osvežilne pijače? Skratka, vprašanja o floskulah demokratičnega etosa, ki se ga večina brez vedenja o njegovem smislu uči na pamet. Če ste po ogledu belgijskega čudovitega sveta groze in nasilja še vedno prepričani, da se je nasilje iz filmov preselilo v resničnost, ne pa obratno, vas bodo vsi, ki znajo razmišljati z lastno glavo in lastnim srcem, lahko le pomilovali in se vam smejali. Ali pa napoliti na ogled novozelandskega zvrstnega verizma z naslovom **Nekoč so bili bojevniki**. Ste morda šteli, kolikokrat je Lee Tamahori lik Jaka, ki ga surovo upodablja Temuera Morrison, poslal v kino? Kolikokrat mu je očital prežiranje z nasilnimi filmi? Niste? Okej, vam povem jaz: niti enkrat. In od kod, za božjo voljo, vse tiste modrice po obrazu Rene Owen, ki je Jaku služila za boksarsko vrečo? Hm, pa res, od kod le? Odgovor se kakopak skriva v scenografiji filma. Aha, postholokavstna, dehumanizirana, madmaxovska pokrajina... Kje pa, predmestje Aucklanda.

PRAVE STVARI

Zaradi tiranije nizkokaloričnega, šablونiziranega new age enoumja, prekvašenega s premočrtnimi malomeščanskimi pojmi o

morali, je ostalo malo režiserjev, ki bi si upali posneti **Pravo stvar**, brezkompromisno vztrajanje na žanru, ljubezenski zgodbi, ki preraste v enega najtrših trilerjev, kar ste jih videli v zadnjih letih, in pri tem ostane do gledalca in svoje zvrsti tako poštena, da lastnega smisla ne skriva za puhlo metaforiko. Christian Slater je preprosto zaljubljen v kung-fu filme Sonnyja Chibeter stripe in zato z zamudo opazi seksi počestnico Patricio Arquette. Z zamudo, ne pa prepozno: za svojo ljubezen stori vse, kar bi za pravo romanco storil vsak pravi stripovski ali pa filmski junak. Vzame pištolo in se moško odpravi do zvodnika. Ko ne zaleže več moč argumentov, zaležejo pač argumenti moči, začetnikom pa pomaga še sreča. Pograbi kovček s kakim milijonom dolarjev kokaina in v njem takoj prepozna vstopnico v lepše in brezskrbnejše življenje. Zaljubljenca ne razmišljata, kako visoka bo cena za resnično ljubezen in kako trnova bo pot v raj. A ker je to **Prava stvar**, negativci ne preživijo. Tudi cel kup pozitivcev, vključno z Dennisom Hopperjem, ne preživi. Preživita le Sam Peckinpah in John Woo — ter Christian Slater in Patricia Arquette. Zavedajo se, da so že od nekdaj vsi pravi žanrski filmi posneti po resničnih dogodkih. **Pravo stvar** je podpisal Tony Scott. Medtem ko je njegov brat Ridley iskal zgodovino v letu 1492, filmskega junaka pa v Krištofu Kolumbu, je Tony zgodovino ustvarjal.

Ena od zgodb, ki jih je frenetično vtipkaval **Barton Fink**, se je končala z besedami: »We'll be hearing from him again.« Misli je na Quentina Tarantina, poeta žanra in nasilja, ki je v svet filma vstopil skozi stranska vrata, dobesedno izza pulta video-teke, v kateri je delal, in takoj pristal na odru za legende. Kulte, natančneje rečeno, kar vejo vsi, ki so videli njegov scenaristično režijski prvenec **Reservoir dogs** (1992), jednat, z bliskovitimi ter surovo realističnimi dialogi graviran povzetek delovnega dne nekega gangsterja. Da, gangster v rokah Quentina Tarantina ni več glamurozni antiheroj, temveč povsem običajen delavec, ki vestno opravlja svoj



Peklenska pomaranča,
režija Stanley Kubrick, 1971

posel. Kot smetar, pek, mesar in zdravnik. Skratka, kot katerikoli izmed vaših sosedov.

In če dobro pomislite, ste že kdaj videli svojega soseda na platnu? Če zanemarite serijske morilce, ki so na prvi pogled resda videti kot vaši sosede, a so v osnovi antiheroji? S katerimi se nekateri še preveč hitro, nevede identificirajo? Niste. S človekom, ki je videti kot vaš sosed, se je itak nemogoče identificirati. S Tarantinovimi liki ravno tako. Lahko se le z njegovimi filmi.

Šund je civilizacijski *freak show*, katerega neobičajnost, filmskost, če že hočete, se skriva v njegovi vsakdanjosti, majhnosti in nepomembnosti, proletarskim sprijaznjenjem z usodo, ko presenčenja izgubijo svoj pomen. Postanejo tako predvidljiva kot življenje samo. Tako predvidljiva kot... kot šund in njegove male velike zgodbe, ki so življenju tako všeč, da jih nenehno imitira. Kako jih tudi ne bi, izvemo v drugem delu Tarantinovega navideznega omnibusa (ki je kronološko sicer tretji, zadnji), ki nam ironično sugerira, da je šund celo večji od življenja: plačani morilec John Travolta namreč pade pod streli svoje žrtve, Brucea Willis — zato, ker se je na straniščni školjki tako zatopil v zgodbe o Modesty Blaise, v šund, da je gladko pozabil na svoj poklic, orožje in nalogo. Si lahko izmislite prizor, ki bi bil v svoji grotesknosti bolj poetičen?

Tarantinov **Šund** je krut, neoseben mozaik iz likov, ki ponavadi zaživijo šele onkraj resničnosti, v identifikacijski simbiozi z njihovim konzumentom. Film, ki z besedami dobesedno strelja, kot da bi hotel odpihniti sliko, a je pri najboljši volji ne more, saj šele z njo film verodostojno prehaja v to resničnost. Na vašo stran platna. Na sedež poleg vas.

EPILOG

Šund je film, ki se obnaša, kot da ne bi imel scenarija, kot da se preprosto dogaja. Povsod in vsak trenutek svojega časa, začne pa se takrat, ko ga prekinete s pogledom. Kadarkoli in kjerkoli, kar subtilno poudarja s strukturo: vsak kader predstavlja vrata, ki vodijo v drugo zgodbo. Če le hočete, vstopate na lastno odgovornost. Tvegajte namreč, da v kateri od zgodb srečate sebe. In konec koncev, mar si niste vseh teh sto filmskih let želeli prav tega? Postati filmska zvezda in v živo dokazati, kako popolno film posnema resničnost? Dokazati, da se žrtve iz filmov vedno vračajo, iz resničnosti pa nikoli? Skratka, prepovedati resničnost?

MAX MODIC