

**D**vorana se je tresla, množica je rjula, cepetala, ploskala. Bučne ovacije, *standing ovation*, kot pravijo temu transu. Ekipa je stala na odru — in ni mogla verjeti. Glavna igralka je stala na odru — in ni mogla verjeti. Producentki sta stali na odru — in nista mogli verjeti. Režiser je stal na odru — in ni mogel verjeti. Množica je stala v dvorani — in tudi ni mogla verjeti. In jaz sem stal v dvorani — le zakaj bi verjel? Ploskal sicer nisem, toda ven tudi nisem šel. A ploskanju se nisem odrekel zato, ker mi film ne bi bil všeč, ampak zato, ker ploskanje v kinodvorane ne sodi — akterji te itak ne slišijo. In vse ženske ti uidejo — ne glede na ploskanje. Si predstavljate, da bi se človek v kaki galeriji ustavil pred vsako malarijo in jo nagradil z bučnim aplavzom? Vsakdo bi pomislil, da ima pred sabo retardiranca. Nekaj infantilnega je v tem aplavdiranju mrtvi prirodi, nekaj, kar v filmu vidi otrok, ko nanj pogleda z odraslimi očmi.

Ovacijam ni bilo konca ne kraja, dobesedno. 10, pa 15, pa 20 minut. Neverjetno. 20 minut? Še zdaj bi stali tam — in orgiastično bučali, če jih režiser sam ne bi poprosil, naj že vendar nehajo. Bučni aplavzi tisočglave množice pa so itak prekinjali že samo projekcijo filma. In to kakopak ni bila odprta projekcija za najširše in najbolj splošne ter povsem poljubne ljudske množice, ne, to je bila nočna projekcija za filmske kritike, za filmske recenzente, za filmske žurnaliste, za izvedence, za vse one, ki so za gledanje filmov plačani, za vse tiste, ki so bolj kritični do filma kot pa do tega, kar počnejo po filmu, za vse tiste potemtakem, ki v Cannesu — in še na nekaterih festivalih — vidijo svoj državni praznik.

**Lokacija:** dvorana v kletni etaži hotela Noga Hilton, enega izmed najbolj prestižnih kanskih hotelov (toda to ni niti dvorana Lumière niti dvorana Debussy, ne, to ni nobena izmed tistih dvoran, v katerih vrtijo tekmovalne filme).

**Čas:** sredi kanskega festivala, tam nekje okrog polnoči (ko so od celodnevnega šihla že vsi kritičarski garači povsem izdelani in uničeni).

**Film:** avstralski film *Muriel's Wedding*, po naše nekaj takega kot *Muriel se poroči* (na daleč ni v naslovu nič vabljivega — film že itak na daleč pove, da vam bo punca ušla, shit, še ena — a po drugi strani gre v filmih vedno prav za to, za ženske, ki nam pobegnejo; eh-eh-heh, spomnite se, da Robert Redford v *Nespodobnem povabilu* plača zakonskemu paru milijon \$ zato, da

# MURIEL SE P KAJ PA NAJ

bi lahko govoril o ženski, ki mu je nekoč ušla).

**Vsebinska:** Muriel bi se rada poročila, ker pa princa na belem konju ni od nikoder, hodi na poroke prijateljic; nihče je ne razume, vsi se ji posmehujejo, dokler se ne odloči, da bo začela samostojno življenje; sreča Rhondo, self, strong and independent žensko, se z njo vrtoglavo spoprijatelji, kmalu pa se celo poroči z južnoafriškim plavalcem, ki potrebuje avstralsko državljanstvo; Rhondo udari paraliza, tako da obsedi na invalidskem vozičku; Muriel se naveliča posmeha petičnega očeta (mati vmes umre) in okolice, zgrabi Rhondo in z njo skupaj šibne naprej, sam Bog ve kam, le čez prepad v Grand Canyon — tako kot *Thelma & Louise* — ne.

**Režiser:** Paul J. Hogan (največkrat zapisan kar kot P. J. Hogan, a drži, ne brez razloga, saj so mnogi na hitro pomislili, da gre za onega drugega, bolj znanega avstralskega Paula Hogana, zvezdnik filmov *Krokodil Dundee*).

**Opus:** to je njegov režijski prvenec, prej je režiral le kratki film *Getting Wet* in TV film *Humpty Dumpty Man* (dober glas ni segel prav daleč).

**Igralska ekipa:** rahlo debelušna Toni Colette (Muriel), glavna igralka, je debutantka, v opaznejših vlogah pa igrajo še Bill Hunter (Bill, njen oče), Rachel Griffiths (Rhonda, njena prijateljica) in Chris Haywood (Ken, njen aranžirani mož), toda noben si do sedaj ni zaslužil knjige, še razglednice ne.

**Produkcija:** še najbolj slavni sta producentki — Lynda House je producirala film *Proof*, velik kritiški in festivalski hit, Jocelyn Moorhouse pa ga je režirala (svoje

prihodnje filme naj bi posnela v spregi s Sydneyem Pollackom in Stevenom Spielbergom); film je sicer avstralski (financirale so ga firme Film Victoria, Australian Film Finance Corporation in Village Roadshow), toda prodaja ga propulzivna britanska firma Ciby Sales Ltd., tako da v finančno uspešnost filma ne gre dvomiti.

**Kontekst:** v tekmovalnem sporedu zelo značilno ni bilo niti enega avstralskega filma (tudi nobenega španskega filma ni bilo, kar pomeni, da na tekmi ni bilo nobenega filma iz obeh najbolj vitalnih kinematografij), celo v ostalih uradnih programih je bilo mogoče videti le en avstralski film, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (drugi film zelo opaznega in vzpenjajočega se Stephana Elliotta), drži pa, da so v neuradnih programih, vključno z Marchéjem, zavrteli še 14 avstralskih filmov (okej, for the record — *Country Life*, *Dallas Doll*, *Exile*, *Gino*, *The Heartbreak Kid*, *Lucy Break*, *Only the Brave*, *The Roly Poly Man*, *Rough Diamonds*, *Spider & Rose*, *The Sum of Us*, *Talk*, *That Eye the Sky*, *Traps*), izmed katerih so jih kar 5 — sliši se neverjetno — režirale ženske (Ann Turner, Jackie McKimmie, Anna Kokkinos, Megan McMurphy, Pauline Chan). Avstralija je res neverjetna, saj svetovno filmsko žarišče ostaja, akoravno se v zadnji dekadi avstralski režiserji množično — in nenehno — selijo v Hollywood, bodisi za vedno ali pa le priložnostno. Med Hollywoodom in Avstralijo tako nenehno krožijo Gillian Armstrong (*Mrs. Soffel*), Bruce Beresford (*Nežno usmiljenje*), Anthony Bowman (*A Private Investigation*), Geoff Burrowes (*Run*), Graeme Clifford (*Frances*), Kevin

# OROČI: JAZ?

Dobson (**Miracle in the Wilderness**), Roger Donaldson (**Pobeg**), John Duigan (**Wide Sargasso Sea**), Peter Faiman (**Dutch**), Richard Franklin (**F/X 2**), Stephen Hopkins (**Predator 2**), George Miller (**Čarovnice iz Eastwicka**), George T. Miller (**Nedokončana zgodba 2**), Philippe Mora (**The Beast Within**), Russell Mulcahy (**Highlander**), Phillip Noyce (**Vročica**), John Power (**Sister Sorrow**), Andrew Prose (**Demonstone**), Alex Proyas (**The Crow**), Fred Schepisi (**Roxanne**), Carl Schultz (**The Seventh Sign**), Nadia Tass (**Pure Luck**), Peter Weir (**Priča**) in Simon Wincer (**Willy**).

*Ergo:* bučalo je med filmom in po filmu, srdito, evforično, neustavljivo, pompozno, celih 20 minut, a kdo je tisti čas v resnici sploh meril v minutah? Ves tisti čas? Dokaz, da so bili vsi zadovoljni? Vsekakor! To drži kot pribito. Vsi so bili zadovoljni. Sem bil zadovoljen tudi jaz? Ja. Bil sem. Tudi to drži. Kot pribito.

V čem je potem problem? Prvič, ne verjamem, da je lahko tak film všeč tej kanski množici, še manj verjetna pa je aklamacija, s katero je množica ta film potrdila in sprejela. In drugič, pred dvema letoma mi je Stojan Pelko s tako rekoč identičnimi besedami opisal okoliščine, v katerih si je tedaj v Cannesu na nočni projekciji ogledal **Strictly Ballroom** (Baz Luhrmann), kot po naključju tudi avstralski film. Paranoična teorija bi šla potemtakem takole: Avstranci pripeljejo s sabo navijače, ki potem v dvorani med projekcijo z medklici, cepetanjem, aplavzi, kričanjem ipd. ustvarjajo »atmosfera« — in temperaturo zlagoma dvignejo do vrelišča.

Je to mogoče? Ali natančneje: je mogoče,

da ta reč potem tudi vžge? Ali lahko skupina vrinjenih navijačev hipnotizira ti-sočglavo množico filmskih kritikov? Eh, mislite si, kar si hočete, toda to je mogoče. Izpolnjenih mora biti pravzaprav le nekaj taktično-tehničnih pogojev:

*Prvič*, projekcija mora biti nočna, po možnosti polnočna (**Strictly Ballroom** so zavrteli ob polnoči), drugače rečeno, film se mora zavrteti tedaj, ko imajo kritiki, recenzenti, žurnalisti ipd. za sabo že vse dnevne ogleda mučnih, morastih, napornih, zateženih filmov, ko imajo »nujno zlo« — že za sabo, ko kritiki potemtakem že vidijo vse tisto, kar so morali videti in o čemer morajo pisati. Kaj to zares pomeni? Nič, le kritik s tem dobi občutek, da je film *odkril* on sam (spontano, nehote, zunaj rutinskega festivalskega delokroga). In filmu, ki ga »odkriješ«, odpustiš vse, tudi to, da kasneje postane nadnaravni hit, čista komerciala, box—office atrakcija, *business* (**Strictly Ballroom** je 1. 1992 po kanski projekciji postal najbolj gledan film v Avstraliji, **Muriel's Wedding** pa je tudi zicer — pri štetju nas bodo same oči).

*Drugič*, film mora biti lahкотen, tekoč, zabaven, poskočen, nasmejan, z eno besedo, zgledati mora hollywoodsko, oblečen pa mora biti v barve druge nacije, recimo, Avstralije (ne spreglejte angleščine, kako-pak avstralske angleščine, kar ni isto kot hollywoodska angleščina, in spoznanja, da bi bili drugi jeziki — kamerunščina, finščina ali pa keltščina — bržčas moteči). Z eno besedo, ta film mora izpolniti tiho željo vse te kanske kritiške elite — po dnevnih mukah s kamerunskimi, tajskimi in perujskimi filmi videti en hollywoodski film (eh, videti film, v katerem ne bodo

govorili v jeziku Hollywooda, ampak kljub temu angleško). Film, ki zgleda hollywoodsko, pa ni hollywoodski, je kakopak zicer. Kaj to zares pomeni? Njegova lahkotnost, tekočnost, zabavnost, poskočnost, nasmejanost ipd. se zdi iskrena in spontana, brez naklepa, tako rekoč nepreračunljiva, čisto nekaj drugega potemtakem od običajne hollywoodske lahkotnosti, tekočnosti, zabavnosti, poskočnosti, nasmejanosti ipd., pri kateri je vse »preračunano« in »zmerjeno«, vnaprej prodano. Ni čudno, da Paul J. Hogan raje napišejo kar P.J. Hogan — da ne bi preveč potegnil na one-ga drugega avstralskega, prodanega Paula Hogana, bolj znanega pod imenom **Krokodil Dundee**. Razumete?

*Tretjič*, film mora biti debut, režijski prvenec (**Muriel's Wedding** je debut Paula J. Hogana, **Strictly Ballroom** pa debut Baza Luhrmanna), da ne bi kdo podvomil v režiserjevo iskrenost, nedolžnost, nepokvarjenost in nepreračunljivost. Kaj je potemtakem v Cannesu pravi zicer? Film, ki zgleda hollywoodsko, a ni hollywoodski, režiral pa ga je debutant.

*In četrtič*, film mora med gledalce tu in tam spustiti tudi kak velik, dober, star šlager, iz katerega se potem zlahka — in brez posebnih sumničenj, zadržkov in dvomov — preide v evforični aplavz, kot da je to ena in ista stvar. Aplavz ni odziv publike na film, ampak del samega filma, showa, navsezadnje, tudi sami šlagerji — soundtrack — so del filma, potemtakem nekaj, kar slišijo tudi junaki v filmu, ne pa le gledalci filma. Ne gre potemtakem za običajni soundtrack, ki ga junak ne sliši in ki vedno prihaja iz »zunanosti«.

Recimo. V filmu **Strictly Ballroom**, v

katerem se vse vrti okrog plesnega *ballroom* tekmovanja in rigidnosti Federacije, ki v plesu ne dopušča nobene svobode (nobenih nepredpisanih korakov), je polno znanih viž, ki orgiastično kulminirajo v nekoč popularni viži *Love Is in the Air*, ob kateri mlad plesni par — Paul Mercurio in Tara Morice — zakoraka po svoje. Kršenje pravil je kršenje pravil, brez pravil pa ni plesa — le zakaj bi se moral gledalec solidarizirati ali pa identificirati z junakoma, ki kršita pravila v »igri«, v kateri se morajo vsi ostali pravil držati? A če je ob kršenju pravil, ki se odvrti na vižo *Love Is in the Air*, vzhičena Federacija, zakaj jima ne bi odpustili tudi mi? Z bučnim aplavzom. Gledalec pač uživa v tem, da hit, ki ga sliši on sam, sliši tudi junak, s katerim se identificira — ali pa vsaj solidarizira. Z eno besedo, romanca med gledalcem in junakom postane popolna, ko »ugotovita«, da poslušata isto muziko. Vedno. Le zakaj ne — ne pozabite, da to iz Christiana Slaterja in Patricie Arquette v **Pravi stvari** naredi neločljivi, ultimativni par.

Ni čudno, da se **Prava stvar** začne v kinodvorani. Toda to ni eden izmed tistih filmov, v katerih sanje pred junaka stopajo s filmskega platna (le koga to še zanima, Woody, Arnie?), ampak film, v katerem je sanj vredno le tisto, kar lahko iz realnosti stopi na filmsko platno. Christian Slater, nor na filme, sicer pa samotarski uslužbenec lokalne stripoteke, sedi v kinodvorani in gleda *triple-bill* s hiper-nasilnimi, kultnimi filmi Sonnyja Chibe (serija **Streetfighter**). Kmalu prikoraka Patricia Arquette, se spotakne, ga zasuje s popcornom, po zadnji predstavi pa že skušata v restavraciji drug o drugem zvedeti čim več, pa ne s kakim razgrinjanjem oceaničnih globlin človeške duše, ampak z vprašanji & odgovori, Q & A: *Kdo je tvoj najljubši igralec?, Kateri je tvoj najljubši film?, Kakšno glasbo najraje poslušáš? Katera pesem ti je najbolj všeč? in Katerega pevca imaš najraje?* To so kakopak vprašanja, ki vedno najdejo srce. V kinodvorani se je končno spet nekaj zares zgodilo, ne da bi bilo treba pri tem kakemu filmskemu junaku stopiti s platna. Kot v Cannesu med projekcijo filma **Muriel's Wedding**. In po njej ... ko je od projekcije ostala le še dvorana. Christian Slater in Patricia Arquette se že naslednji dan znajdeti — v Cadillacu, poročena, s truplom zvodnika za sabo (Gary Oldman), s kovčkom, polnim kokaina, z mafijo (Christopher Walken), poklicnimi morilci in drugimi kritiki popkulture na grbi, z moralno podporo Elvisa Presleya — na poti v Hollywood, kjer skušata robo prodati h'woodskemu producentu akcijskih filmov (Saul Rubinek) in

potem spokati v Mehiko, toda vmes ju čaka elizabetinska odisejada, ob kateri bi zajokala celo Sam Peckinpah in John Woo, največja mojstra kinetične filmarije.

V filmu **Muriel's Wedding** je Toni Collette, rahlo debelušna, radoživa, a zelo zatrta punca, nora na poroke ... in še bolj na viže nekoč zelo popularnega ansambla ABBA. Film se začne sicer z nekdanjim hitom ansambla *The Rubettes Sugar Baby Love*, toda potem se pred nami odvrtijo tako rekoč celotni *Greatest Hits* ansambla ABBA: *Dancing Queen, Waterloo, Mamma Mia, I Do, I Do, I Do, I Do, I Do* itd. Muzika, ki je Hollywood ne bi nikoli uporabil (viže ansambla ABBA niso del ameriškega spomina in ameriške pop-kulture), se nenadoma zazdi kot del kolektivnega spomina, kot integralni — celo integrirajoči — del evropske (drži, ansambel ABBA je kraljeval na evropskih poplestvicah, čeprav daleč od tedanjega »progresivnega« okusa) in avstralske pop-kulture (drži, ansambel ABBA je prav na slovit avstralski turneji posnel edini celovečerni igrani film, ABBA — *The Movie*). Morda vse skupaj vžge prav zato, ker ABBA ne more postati del hollywoodske *usage* ... ker je muzika ansambla ABBA ravno toliko hollywoodska, kolikor sme biti hollywoodski sam avstralski film ... ker ta muzika vsebuje ravno toliko Hollywooda, da je poslušljiva, da gre potemtakem v ušesa ... in ker se švedski ansambel, ki je v angleščini pel pred petnajstimi leti, zdi bolj iskren in mitotvoren od švedskih ansamblov, ki v angleščini pojejo danes: drži, v Cannesu celo ansambel ABBA zgleda kot alternativa, kot nekaj osebnega in avtorskega (in dalje, Hollywood je tako imperialistično impozanten in močan, da ob njem vsak komercialni — avstralski — film zgleda kot *art-film*). In da se razumemo — vseh viž ansambla ABBA ne sliši le gledalec, ampak tudi junakinja samega filma, Toni Collette. Muziko ansambla ABBA si zavrti doma (*Dancing Queen*), na počitnicah, ko s prijateljico imitirata pevki ansambla ABBA (*Waterloo*), med aranžirano poroko, ko z južnoafriškim plavalcem, ki potrebuje avstralsko državljanstvo, korakata proti oltarju (*I Do, I Do, I Do, I Do, I Do*) ipd.: glasba je vedno namenjena njej, njenemu »srcu«, kar gledalca zapelje celo v vtis, da ima tudi sam nekaj pri tem, še več, gledalcu se zazdi, da z junakinjo poznavalsko sodeluje pri izmenjavi neke mitske, napol šifrirane, napol ritualne vsebine, ja, gledalcu se zazdi, da je muzika njegov izbor. Okej, priznajmo, gledalci tu funkcionirajo kot karaoke: občutek ima, da junakinji poje on sam ... da je tam »noter« njegov glas ... da gre junakinja filma za njegovim

glasom. Romanca med njo in gledalcem je popolna, *saj poslušata isto muziko*.

Ko ljubimca — gledalec in junak, Christian Slater in Patricia Arquette, gledalec in Toni Collette, gledalec in Paul Mercurio/Tara Morice — spoznata, da v resnici poslušata isto muziko, zanju ni več ovir. Pa tudi nesoglasij ni več med njima. Drug drugemu vse odpustita. Tudi kršenje pravil ... kršenje filmskih pravil kakopak nič manj. Gledalec Paulu Mercuriu in Tari Morice odpusti, da zase zahtevata — in izsilita — tisto, česar drugim ne moreta jamčiti (z eno besedo, zmagata z »napačnimi« plesnimi koraki) ... in gledalec odpusti Toni Collette, da krade poročne obleke, da nemarno zapravlja očetov denar in da pristane na aranžirano poroko. **Muriel's Wedding** je ženski film, *a woman's film*, po svoji naturi in vokaciji podoben vsem tistim ženskim filmom, s katerimi je Hollywood mahal od začetka tridesetih pa vse do šestdesetih, recimo **Unfinished Business, Sudden Fear, Johnny Guitar, Love Me or Leave Me, The Locket, Madame Curie, Rendezvous, Female, Nancy Drew, Detective, Rebound, Valley of the Sun, Dead Reckoning** itd., v katerih je v ospredju ženska z emocionalnimi, socialnimi in psihološkimi problemi, ki so sad dejstva, da je ženska. In tudi tu je gledalec ženski potem vedno vse odpustil, kakopak ne glede na zločine in prekrške. Vzemite le film **To Each His Own** (1946, Mitchell Leisen), v katerem Olivia de Havilland — vloga ji je vrgla Oskarja — zanosi. Težave: prvič, otrok je nezakonski, drugič, oče otroka, sicer vojni heroj, je mrtev, tretjič, nosečnost je sad enega samega seksa, četrtoč, ker noče osramotiti očeta, nosečnost zamolči in otroka rodi skrivaj, zunaj mesta (potem ga skriva v svoji hiši), petič, v noči, ko njena najboljša prijateljica rodi otroka, pred vrata nastavi svojega otroka, kar pa je le del njenega tajnega načrta, po katerem bo ona potem prikorakala mimo, o, dober dan, prišla sem pokukat, kako gre kaj s porodom, in se potem prostovoljno javila za najdenčkovo skrbnico, in šestič, toda otrok najboljši prijateljice se rodi mrtev, njen ljubeči mož pa ji zato v tolažbo prinese najdenčka. Gledalec trpi ob trpljenju Olivie de Havilland, pa čeprav s kozmetiko nadnaravno bogati. Z eno besedo, gledalec Oliviji de Havilland vse spregleda in odpusti — nemarno brezskrbnost, idiotsko načrtovanje in preračunljivo neiskrenost. Le kdo ne bi laži odpustil ženski, socialno degradiranemu bitju — drži, svinjarija je, ko laže moški, bitje, ki ima že itak vso socialno moč.

In gledalec odpusti filmu tudi, da tu in tam mastno zapešači, res, prav ste slišali,

zapešači. Z drugimi besedami, tako **Strictly Ballroom** kot **Muriel's Wedding** zgleda kot katerakoli *sanremška* — ali pa *evrovizijska* — popevka. Kaj to pomeni? Vsaka sanremška, evrovizijska popevka se vedno začne z nekakim napol deklamiranjem, z ne ravno melodičnim, neatraktivnim opotekanjem, ki ne gre v ušesa in ki formalno ušesom sploh ni namenjen (je pa nujen), potemtakem s čistim pešačenjem, toda dramaturgija te popevke je taka, da za pešačenjem vedno pride melodični del (huronski, speven, bombastičen), ki gre zlahka v ušesa in ki je tudi »zložen« izključno zato, da gre v ušesa in da pozabimo na deklamiranje ... oziroma »zložen« je

izključno zato, da deklamiranje naredi znosno. Deklamiranje v resnici predstavlja prav oblubo melodije. Z eno besedo, deklamiranje je le del našega ritualnega čakanja na »melodijo«, na tekoči, dinamični, poskočni, evforični del viže, potemtakem na tisto, kar iz popevke — in deklamiranja tudi — naredi *hit*.

Dramaturgija filmov **Strictly Ballroom** in **Muriel's Wedding** je identična: za relativno okornim, opazno lesenim, povsem lokalističnim pasusom, v katerem se skuša odnose med ljudmi zaplesti, napeti ali pa pojasniti, vedno pride melodija, tekoči, to boganski del, podprt z vižo ansambla *AB-BA*, nekaj *Happy Interlude* (ali pa *Bliss*

*Montage*), kot so temu rekli v ženskih filmih, ki je — po Jeanine Basinger — vedno ujet med trenutek, ko ženska sreča pravega moškega, in trenutek, ko se zgodi kaj katastrofalnega, predstavlja pa kratko obdobje, v katerem je bila ženska srečna. Ta montažni interludij je — tako kot vse glasbene točke v filmu **Muriel's Wedding** — le vizualen. Deklamiranje in melodija se potem izmenjavata do konca filma, ki se kakopak ne konča z deklamiranjem, ampak z evforičnim vriskom obeh deklet (Toni Collette in Rachel Griffiths kot **Thelma & Louise**, le da se ne odločita za samomor, čeprav drži, da je »kolektivni« samomor popularna tema ženskih filmov), ki kako-



pak predstavlja dobro izhodišče za prehod v finalno vižo.

Percepcija tega filma je zdaj bolj jasna: prvič ga z užitkom gledamo zato, ker uživamo v tej tajni, zaupni, napol zarotniški komunikaciji med gledalcem in filmom, v tem poznavalskem, superiornem, ekspertnem odnosu med gledalcem in »kodiranim« izmenjavanjem pešačenja in melodije (drži, prvič ga z užitkom gledamo prav zato, ker mislimo, da smo dobili vpogled v proces formiranja *hita* — ker pač verjamemo, da vidimo, kako se pred našimi očmi rojeva *hit*), drugič pa bi film pogledali prav zaradi teh tekočih, toboganskih mest, ne pa zaradi pešačenj, deklamiranj, ali

natančneje, v njem bi tmezično čakali prav na mesta, ki tečejo, na točke, kjer se film ne upira (daljinca v roke — VCR zdaj to dopušča!). Kot rečeno, zelo podobno je s percepcijo sanremske — ali pa evrovizijske — popevke: ko jo slišite prvič (ker ne gledate sanremskega in evrovizijskega festivala, jo prvič zaslišite z radia), deklamiranja sploh ne slišite (zavržete ga, ignorirate, preslišite, ne pade vam v ušesa), ampak slišite le melodični del, le tisto, kar je iz popevke naredilo *hit*, ali z drugimi besedami, sanremsko/evrovizijsko popevko zaslišite šele, ko zaslišite njen melodični del; ko jo slišite drugič (ali sploh obstaja prvo »slišanje« sanremske/evrovizijske popev-

ke?), jo prepoznate šele, ko slišite melodični del, in če jo že prepoznate, potem ono deklamiranje predstavlja le vice, v katerih čakate na melodični del, *Happy Interlude*, na *hit*, na izpolnitev želje. Vprašali smo se že: ali obstaja prvo »slišanje« sanremske/evrovizijske popevke? In lahko se vprašamo tudi: ali obstaja prvo »gledanje« filma? Ali obstaja »cela« sanremska/evrovizijska popevka? Ali obstaja »cel« film? Kaj je sploh to »cel« film? In kdaj je film »cel«?

Je to v zadnjem času vse bolj popularna režiserjeva verzija, takoimenovani *director's cut*? Spomnite se le Scottovega **Iztrebljevalca**. Katera verzija **Iztreblje-**



**valca** je »cel« film? Ona studijska iz l. 1982, ob kateri smo se v **Iztrebljevalca** zaljubili — ali tista režiserjeva iz l. 1992, ob kateri smo ugotovili, da ima abstraktni studio včasih tudi kako boljšo idejo od režiserja in da je »cel« film (režiserjeva verzija) včasih manj cel od »necelega« filma (studijska verzija). Mar ni v režiserjevi verziji, v »celem« filmu potemtakem, na koncu manjkala prav melodični finale (vožnja v spinnerju, podprta z Vangelisovim soundtrackom), ki nas je ob gledanju prve, studijske verzije pognal v evforični aplavz in cepetanje, in dalje, mar niso v režiserjevi verziji obenem manjkala tudi vsa tista hipnotična periodična »melodična« off-pripovedovanja Harrisona Forda, ki so nas ritmično zazibala v popolno romanco s filmom? Še huje, mar ne bi mogli reči, da je prav melodični finale — Harrison Ford in Sean Young se v spinnerju omotično, napol letargično in odsotno zibljeta čez zeleno pokrajino — model za našo percepcijo, za naše »občutje«, ko se film konča, za naše »ošamučeno«, iztrebljeno post—filmsko počutje (s tem izrazom je Zdenko Vrdlovec opisal občutek, ki ga je pred mnogimi leti zgrabil takoj po koncu studijske verzije **Iztrebljevalca**, čeprav tedaj ni še nihče vedel za dve verziji), drugače rečeno, finalni, naknadno dodani, »studijski« prizor je vizualno pokazal, kako mora zgledati naša percepcija **Iztrebljevalca**, zdi se celo, da so ga naknadno dodali prav zato, da bi gledalec vedel, kako mora film »videti«. Z eno besedo, naša percepcija je bila le vnaprej zagotovljena, anticipirana emocionalna replika tega prizora v posebnem in **Iztrebljevalca** v splošnem.

Drži, po filmu smo bili »ošamučeni«, omotični, knockoutirani — tako kot Harrison Ford in Sean Young v zadnjem prizoru. In pot do te onirične omotičnosti je bila logična, tako rekoč samoumevna, navsezadnje, sama logika ritmičnega izmenjavanja Fordovih »melodičnih« off-monologov (ki jih sliši le gledalec, ergo — spet imamo romanco, ki jo naredi poslušanje iste muzike) in njegovega epizodnega lova za izgubljenimi replikanti funkcionira kot tisto ritmično izmenjavanje, s katerim hipnotizerski mag človeka zaziblje v sen, še toliko bolj, ker ta njegov lov nima naravne, predvidljive dolžine, ampak temelji prav na naknadnem, brezosebnem, tako rekoč »studijskem« — policijskem, korporativnem, tyrellovskem, kot bomo videli — dodajanju »žrtev« oz. replikantov. Spomnite se namreč le prizora, ko Ford med izložbenimi šipami pokonča prvo replikantko, Zoro (Joanna Cassidy):

— zadihan, izmučen, ožet, zgaran — ja,

ubijanje je šiht — si najprej ogleda njeno truplo,

— off-monolog (*»V poročilu bo pisalo »rutinska upokojitev replikanta«, kar ne omili neprijetnega občutka, da sem streljal ženski v hrbet. Čustva ... spet sem se spomnil nanjo...na Rachael«*),

— zberejo se zijala, pride tudi policija, Ford jim pokaže svojo značko, *»Deckard, B26354«*,

— Ford stopi k stojnici in naroči Tsing Tao, steklenico zelo močne alkoholne pijače,

— po rami ga potrepja Gaff (Edward James Olmos), etnični policaj, in ga opozori, da ga v spinnerju čaka Bryant (M. Emmet Walsh), šef policije,

— Ford stopi do spinnerja, Bryant se nasmehe in Forda cinično opozori, da zgleda *»skoraj tako ubogo«* kot tisto, kar je pustil na ulici, Gaffu pa namigne, da naj se uči pri Fordu, ki da je *»poosebljena klavnica«*.

Se spomnite? Se? Okej, bistven pa je tale dialog, ki se odvrti, tik preden se Ford in Bryant razideta, in v katerem se skušata dogovoriti, koliko replikantov je še na prostosti — koliko časa naj še traja lov, koliko časa naj potemtakem še traja to ritmično izmenjavanje off-monologov in ubojev, preden tudi gledalec postane *»eden izmed njih«* (identifikacija, aplavz, cepetanje), ergo:

**BRYANT:** *»Še štiri. Gaff, greva!«*

**FORD:** *»Tri. Še tri.«*

**BRYANT:** *»Štiri. Tista, ki si jo videl pri Tyrellu ... Izginila je. Dokler je nisi testiral, ni imela pojma, da je ena od njih. Tyrell pravi, da je vse odvisno od tistega, kar jim vsadiš v možgane. Greva, Gaff.«*

Po mnenju Bryanta, ki je v službi policije, korporacije ipd., so do konca še štirje replikanti, po Fordovem mnenju pa le še trije: ritmično izmenjavanje — število enot potemtakem — ni nekaj naravnega, obenem pa tudi ni nekaj, kar ne bi presegalo gledalčeve percepcije, ali natančneje, **Iztrebljevalec**, ki pripoveduje o tem, da je mogoče emocije izdelati umetno, tudi sam naše emocije izdelata umetno — in se za nameček vzpostavi še kot metafilmska alegorija za umetno izdelovanje emocij (to je z ritmiziranjem Fordovega off-glasa in melodičnim finalom razkrila studijska verzija, medtem ko je režiserjeva vse to skrila), za tisto, kar se vsako leto dogaja v Cannesu med nočnimi projekcijami »posebnih« filmov, ki gledalcu sami povejo, kako jih mora »videti«. Film **Muriel's Wedding** so vsi videli »prav«, kar pomeni, da vse skupaj — ta **studijski aspekt** vsakega, tudi najbolj artističnega, avtorskega, nonkonformističnega in komercialnega filma — res funkcionira.

Iz Cannesu sem telefoniral Stojanu Pelku, kakopak z ono telefonsko kartico, na kateri je fotografija iz Clouzotovih **Hudičevk**.

*»Kako je kaj, kaj se dogaja, kdo vse je tam, kaj si videl, si sploh kaj videl?«*

Kremžil sem se in mu počasi naštel vse tisto, kar se mi je zdelo vredno velike tekme. Vprašal je za film **The Hudsucker Proxy** bratov Coen. Rekel sem: odličen film, toda prihaja 40 let prepozno (pred štiridesetimi leti bi lahko igral v ligi s korporativnimi farsami Prestona Sturgesa) in ni ravno primeren za tiste, ki bi ga radi postavili na začetek svojega seznanjanja s filmarijo bratov Coen.

Lepa priložnost, da sem vrnil film **Muriel's Wedding**.

*»Veš kaj, avstralski je in zelo muzikaličen, tako kot Strictly Ballroom, saj se spomniš, a ne. In ne boš verjel, z identičnimi besedami, kot si mi sam pred dvema letoma opisal reakcijo publike na Strictly Ballroom, bi lahko opisal letošnjo reakcijo publike na Muriel's Wedding ...«*

*»... a res,«* je vzkliknil šef, kot da ve, kako bom nadaljeval svoj stavek ... in kako bo on sam nadaljeval moj stavek ...

*»...saj veš, filma Strictly Ballroom tedaj v Cannesu nisem videl, pa sem ga na tvoje evforično priporočilo pogledal ob prvi priložnosti, toda zdel se mi ni ravno kot odkritje. Ne da sem bil proti, ampak za tudi nisem bil ...«*

*»... eh, veš, tudi sam sem ga potem videl še enkrat, pa se mi v drugo ravno tako ni zdel nič posebnega.«*

Verjamem. Prav naj mu bo — prekršil je osnovno pravilo: *dobrih filmov ne smeš gledati še enkrat*. Dovolj je drugih filmov. Če pa dober film že pogledaš tudi drugič, potem upoštevaj vsaj ultimativno izročilo »prvega gledanja«, ki se glasi: *cel film ne obstaja, zato ga v drugo — tudi če ga analiziraš za kako ugledno filmsko revijo ali pa če pišeš filmsko zgodovino — nikoli ne poglej v celoti, temveč posrbi, da boš ob drugem ogledu videl le srečne trenutke, le trenutke, ki tečejo, le trenutke, ki so iz njega v tvojih očeh naredili hit*. Le tako boš v življenju videl veliko dobrih filmov. Veliko najboljših filmov na svetu. Recimo **Muriel's Wedding**. Najboljši film na svetu.

**MARCEL STEFANCIC, JR.**