



udarcem in njunim objemom poteklo še kar nekaj časa — natančneje, ves film. V tem suspenzu, ki je hkrati odlašanje, neodločnost in napetost, je pravzaprav povzeto vse njuno razmerje — saj se v trenutno odlašanje srečanja zarisujejo trenutki njunih preteklih srečanj. To je torej zgodba o njuni ljubezni, a obenem že tudi zgodba o ljubezni vsakega od njiju: o Florealovem srečanju z mlado Mario v skrivališču na zapuščeni železniški postaji; o Rosinih srečanjih s Korzičanom Robertom v nič manj zapuščeni hiši na obali morja. Solanas je ta hip režiser, ki zna verjetno najbolje, najmočnejše uprizoriti filmsko razmerje med moškim in žensko — sleherni od treh pravkar navedenih parov priča o tem. Vse se dogaja na ravni bliskovitih pogledov, izbranih besed, hipnih gibov — in vse je izjemno prepričljivo. Najlepši med vsemi prizori tega filma je prav ljubezenski prizor, ki se ni nikoli zgodil — prizor Rosine vizije Florealove vrnitve. Razlika med to vizijo in med sklepnim objemom je v skrajni konsekvenci razlika med prepričljivostjo filmske „resničnosti“ in med dejanskostjo, ta za dejanskost vselej nedosegljiva razlika.

Toda, če so „naše zgodbe vselej zgodbe o ljubezni“ — kaj je tedaj tisto, kar jih dela tako zelo različne, dobesedno neprimerljive? Film **Jug** se uvršča med tiste redke dosežke, ki ta razlikovalni člen povsem nedvoumno postavijo na raven pripovedi. Zgodbe so sicer vselej enake, le pripovedujemo jih vsakič drugače. Pripoved namreč s tem, ko pripoveduje zgodbo, vselej že govori tudi o sami sebi — zato sploh ni več presenetljivo, da El Negro kot nosilec pripovedi v nekem trenutku notraj zgodbe naleti sam nase. Po tem, ko je sprožil zgodbo Floreala in ko smo nekako kar pozabili nanj, se v nekem trenutku njegov glas spet zasliši iz temne ulice — le da tokrat ni več v dvogovoru z avtorjem, temveč kar z glavnim junakom, s Florealom. Pripovedovalec se tako sooči z junakom zgodbe, ki jo pripoveduje — in mu to tudi pove! Na Florealovo presenečeno vprašanje „Kdo je?“ mu namreč El Negro odgovori z več kot dvoumnim izrazom **el reaparecido**. Dvoumnim zato, ker najprej napotuje na svoje nasprotje — na „desaparecidos“, kar je ustaljeno ime za vse izginule v čistkah vojaške hunte; vendar pa obenem označuje tudi duha, ki se je vrnil na zemljo — duha pripovedi na tleh zgodbe. „**Vrnil sem se**“, prav El Negro, „**da bi me ne pozabili!**“ Ta, kar se le da neposredna asociacija na politično ozadje Solanovega filma je obenem tudi že najneposrednejše razkritje narativnega postopka tega filma, je skrajna točka prepleta dveh razsežnosti, politike in artizma. Ne gre več torej za njuno zoperstavljanje, gre za to, da poiščemo točko, v kateri sovpadeta. To je „tretji film“, film sinteze.

Preostane nam le še, da raziščemo, kam je izginil tisti na začetku filma omenjeni Avtor. Če je priklical El Negra kot pripovedovalca, kot naratorja, tedaj moramo zanj prihraniti neko drugo funkcijo — tisto, ki jo kanadski teoretik André Gaudreault imenuje funkcija **mega-naratorja**, „velikega podobarja“. In res bo prav podoba tista, ki nam bo razkrila njegovo mesto v filmski pripovedi. Film je nam-

reč strukturiran v štiri epizode (Miza sanj; Iskanje; Ljubezen in nič drugega; Smrt utruja), od katerih se vsaka prične z **narisano podobo**, ki ob zvokih tanga **oživi** in sproži niz gibljivij, filmskih podob. Če naj narator uspešno opravi svojo nalogo, tedaj mu mora mega-narator najprej odpreti pot, nato pa še zarisati postaje, po katerih bo lahko hodil. Ko je to enkrat storil, je njegova naloga opravljena, povzeta v filmske podobe. Zato se na koncu najprej konča pripoved (El Negro pravi: „Tako smo si tisto noč rekli zbogom. On se je vrnil v življenje, jaz v smrt. Odtlej sem odsotnost, spomin . . . obsojen na to, da sem vaš spomin.“), nato se zgodba konča (Floreal se vrne domov in objame Rosi), za slovo mega-naratorja pa ni treba več nobenega posebnega dogodka — dovolj je le, da se izteče še zadnja filmska podoba, pospremljena z zvoki zadnjega tanga. Pripovedovalec se tako poslovil z besedami, protagonisti zgodbe s pogledi, Avtor pa s samo filmsko podobo.

STOJAN PELKO

»KOMIČNO« IN KOMEDIJSKI SUSPENZ

Kako je s komedijskimi praksami v aktualni filmski produkciji? Vsaj v tej, ki jo je bilo v glavnem mogoče videti na FESTu? Za začetek bi se dalo reči, da se filmska komedija še ni rešila koalicij z drugimi žanri, da v zvezi s komedijo še ni mogoče govoriti o konsolidaciji žanra, da torej še ni uveljavljena Derridajeva teza o tem, kako se žanri ne smejo mešati, oziroma da je produkcija žanra trdo določena. Destinacija komedije je seveda določena, z destinacijo žanrsko nedefiniranih (v tem primeru: komedijskih) projektov pa je težje: navezava *genosa* in *physisa*, iz katerega izhaja, izvira *genos*, je (če pustimo ob strani poligon *techné, nomos, thesis* etc.) utajena, naturalizem komedijskih praks pa naenkrat postane stvar tiste definirane menjalnosti, ki sleherni produkcijski proces (torej v tem primeru komedijski *récit*) strpa v okvir produkcijskih konvencij in vsega ostalega, kar blokira komedijsko 'pojavnost', torej komedijski suspenz. Če je Zakon (žanra) že nor, če je norost (kot pravi Derrida), kako je potem z norostjo žanrsko nedefiniranih projektov? Dejstvo je, da ta norost tudi v tem primeru ni „predikat“ Zakona, ampak obratno: je stvar organizacije komedijske 'pojavnosti' kot realnostne prakse. Kam pripelje vse skupaj, je jasno. Ker ni norosti, ki bi ne bila organizirana, v kateri bi torej ne nahajali internih Zakonov, lahko odkrivamo „realizem“ realnostnih praks tam, kjer je neka generalna „celota“ že po sebi žanr.

To pomeni, da je žanr, v tem primeru komedija (: torej komedije), seveda stvar organiziranja žanrov po taksonomnih klasifikacijah, genealoških „delitvah“, analogijah, identičnosti etc., vendar pa je po drugi strani jasno, da je 'smotnost' žanrsko nedefiniranih projektov legalizirana s tem, da je regresivno razmerje med Zakonom in žanrom stvar „forme“, ne pa stvar organiziranja 'čutnosti' in 'uma'. To z drugimi besedami pomeni, da žanr ničesar ne ustvarja, ampak samo poseduje. In še: to pomeni, da je komedijska 'pojavnost' v aktualni filmski produkciji prav stvar žanrsko nedefiniranih komedijskih projektov in konsolidiranih komedij. Zakon žanra namreč dopušča uvoz nežanrske, eksterne realnosti v primeru, ko je žanr že po sebi „celota“. In komedija navsezadnje je prav to. Zato je bilo tudi na FESTu mogoče videti „parodije“ in „satire“ na določene žanrske prakse ali, bolj radikalno, na 'smotnost' žanrske produkcije po sebi. Vendar pa je takšen kantovski 'smoter' v igri spoznavnih moči' in bistvu samo poskus definiranja *floating point*, plavajoče točke, v kateri pride do integracije žanrskih praks in posledično do konsolidacije žanra filmske komedije z integriranjem

mičnosti" v filmih **Monty Python and the Holy Grail** (Terry Gilliam (1974): „npravstvena komedija“, rock'n'roll med križarji, lov na sveti gral se konča v krvi in pokolih, (**Monty Python's**) **Life of Brian** (Terry Jones (1979): „komedija zmešnjav“, infrastruktura krščanstva, takrat, ko se je rodil Jezus Kristus, se je rodil tudi Brian, ki v bistvu res ni kriv za to, da se je rodil ravno takrat), **Monty Python Live at the Hollywood Bowl** (Terry Hughes (1982): najprej video, potem film, sicer hollywoodska live retrospektiva, zelo spominja na **And Now for Something (. . .)** in **Monty Python's The Meaning of Life** (Terry Jones (1983): „karakterna komedija“, „socialna komedija“, speedway po vseh obsesijah kompanije). Po različnih posebnih projektih (cf. Gilliamov **Brazil**, 1985) članov skupine, v katerih so nastopali tudi člani, in kamor navsezadnje sodi tudi **Wanda**, bo letos skupina praznovala 20. obletnico delovanja. Še potem je „komično“ v **Wandi** stvar organiziranja nežanskega materiala (v tem primeru nekomičnega materiala, v glavnem elementov kriminalke in melodrame). Eden izmed poglobitvinih šarmov filma je navsezadnje tudi eden izmed starejših komedijskih elementov, namreč 'zamenjava' identitete. Otto (Kevin Kline) je na začetku Wandin (v tem primeru gre za Jamie Lee Curtis in ne za Kenovo (Michael Palin) ribo, ki jo Otto ob koncu filma brutalno požre) bratranec, za katerega se kasneje izkaže, da je njen ljubimec in ne več bratranec. Vendar pa je značilno tudi to, da omenjena nežanska realnost, ki je stvar kriminalke, predstavlja zgolj referenčni okvir, nekakšen generator, alibi za „komično“ v filmu. In tako je, v bistvu, z nežanskim materialom oziroma nežansko realnostjo v vseh komedijah. Oziroma drugače: ne glede na to, da predstavlja nežanski material okvir za vzpostavljanje žanrskega, torej „komičnega“, je ta material stvar menjalnosti, menjalnega v žanrskih praksah. Srečno kolaborantstvo, torej. Ko se uvodni zločin v **Wandi** posreči in ko se nadaljevanje istega zločina z drugimi sredstvi samo deloma posreči, pride do postopnega eliminiranja nežanskega materiala. Dokler se potem s postopnim uvažanjem tipičnega „komičnega“ materiala, s katerim je nadomeščen nežanski material, stvar ne spremeni v bulevar „komičnega“. V tem je **Wanda** odličen film. Poleg tega je značilno, da za komedijo velja, da mora biti karakterizacija posameznih junakov izjemno natančna. Ja, tudi tu je **Wanda** zelo v redu, posebej pri s praktično filozofijo obsedenem Ottu, ki je iz Nietzscheja napravil Vulgato, iz zen budižma javno razsvetljenstvo, iz teorije političnega sistema pa vodič po naturalizmu Londonske podzemne železnice.



RIBA PO IMENU WANDA A FISH CALLED WANDA

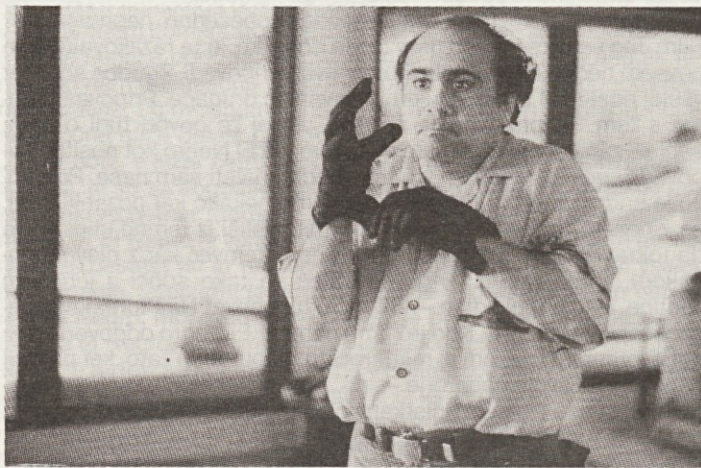
režija: Charles Crichton
scenarij: John Cleese, Charles Crichton
fotografija: Alan Hume
glasba: John Du Prez
igrajo: John Cleese, Jamie Lee Curtis, Kevin Kline, Michael Palin
proizvodnja: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc., ZDA, 1988

različnih komedijskih praks („parodija“, „satira“, „groteska“, „farsa“ etc.), ki se jih spravi v okvir zelo neobvezujočega žanrskega Zakona. Ta Zakon pa predvideva fuzijo z drugimi žanri v smislu, da omenjena fuzija proizvaja „komične“ efekte. In ker lahko elemente „komičnega“ nahajamo tudi v žanrih, za katere si težko predstavljamo, da bi lahko bili stvar komedijskih praks (recimo v melodrami, kriminalki, westernu etc.), je potem vprašanje, kako je z Zakonom in, posledično, kako je s „komičnim“! Kaj proizvede „komično“? Odvisno od tega, kako gledamo na stvari.

V Crichtonovem filmu **Fish Called Wanda** (Riba po imenu Wanda) je — če sledimo naslovu filma — „komično“ stvar verjetno najstarejšega, „ezopskega“ v komediji (živali so pač hvaležen komedijski objekt). Vendar pa to seveda ni vse: Johnu Cleeseju je v filmu ime Archie Leach, kar je sicer pravo ime Caryja Granta. Za Granta je znano, da je sredi 1950-ih, ko je začel razmišljati o upokojitvi, izjavil: „Za komedijo ni več pravega zanimanja.“ Seveda, uvoz Caryja Granta, ki je veljal za enega izmed največjih talentov screwball komedij, je precej značilen, posebej če sledimo „normativnosti“, projekciji Grantove zgodbe o uspehu v **Wando**. O.K., to, da se starejši zakonski par razide zaradi obsedenosti moža z dosti mlajšo žensko, ni nič nenavadnega. Potem je „komično“ v **Wandi** še stvar korpusa televizijske serije in filmov, ki so bili delo (že takrat kultne) skupine **Monty Python** (John Cleese, glavni igralec in koscenarist **Wande** je bil eden izmed glavnih avtorjev pri skupini). Zgodnja 70. leta so bila namreč za Monty Python stvar televizije (kasnejša leta so stvar filma), ki se je končalo z omnibusom filmom najboljših skečev, parodij in animiranih delov televizijske serije. Značilno je, da je naslov tega McNaughtonovega filma **And Now for Something Completely Different** (1972). John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Graham Chapman in Michael Palin so nadaljevali s potlačitvami in utajami lastne bizarne in ekshibicijske „ko-

Glede Archieja Leacha velja opomba: ker gre za korespondenco z realnostjo z realno prakso, je ni bilo potrebno posebej „tolmačiti“. Ravno obratno: lahko je celo ostala zakamuflirana.

Za podobno korespondenčno stvar, kjer pa gre za fikcijsko prakso, lahko nahajamo v filmu Dannyja de Vita **Throw Momma From the Train** (Vrzi mamo iz vlaka). Ta korespondenčna fikcijska praksa je Hitchcockov film **Strangers on a Train** (Tujca na vlakcu, 1951), torej znameniti film o vzpostavljanju sistema motiva in alibija. Pri Hitchcocku lahko nahajamo Bruna Anthonyja (playboya, ki je zelo navezan na mater in sovraži očeta) in Guya Hainesa (slavnega te-



VRZI MAMO IZ VLAKA

THROW MOMMA FROM THE TRAIN

režija: Danny DeVito
scenarij: Stu Silver
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: David Newman
igrajo: Danny DeVito, Billy Crystal, Kim Greist, Anne Ramsey
proizvodnja: Orion Pictures Corp., ZDA, 1987

niškega igralca, ki bi se rad poročil z Ann, vendar mu žena Miriam ne da ločitve). Na vlaku, ki pelje od Washingtona do New Yorka, Bruno Guyu predlaga, da bi Guy umoril njegovega očeta, on pa da bo v zameno umoril njegovo sedanjo ženo, torej Miriam (Bruno ve presenetljivo veliko o Guyu . . .). Policija bi se tako znašla pred popolnim zločinom, motiv bi sicer bil razviden, jasen, vendar pa bi po drugi strani bil alibi hipotetičnega morilca (torej Guya v zvezi z Miriam in Bruna v zvezi z očetom) tako trden, da bi vsak poskus spodbijanja alibija propadel. Brunu se posreči umoriti Miriam, potem pa od Guya zahteva, da se drži dogovora, ne glede na to, da je bil Guy prepričan, da se Bruno šali in da je že na vlaku odklonil njegovo ponudbo.

Mama je v bistvu „komična“ verzija **Tujcev na vlaku**. Owen Lift (Danny de Vito) je obseden z materjo, s katero živita (odlična vloga Ann Ramsey, ki je umrla tik med nominacijo za oskarja za stransko žensko vlogo), Larry Donner (Billy Cristal) pa s svojo ženo Margaret, od katere se je ločil, vendar pa mu je ta (menda) ukradla rokopis njegovega drugega romana, ga objavila pod svojim imenom in zaslovela. Larry je profesor kreativnega pisanja na neki univerzi, Owen pa njegov študent. Zanimivo je, da Larry sam predlaga Owenu, naj si vendar ogleda film **Tujca na vlaku**, če se že hoče iznebiti svoje matere. Ko si Owen ogleda film, je navdušen nad idejo "križ-kraž", torej sistema dvojnega umora, ki ga propagira Bruno. Napoti se na Havaje, kjer bi naj umoril Margaret (vendar se mu za razliko od Bruna to ne posreči), po povratku pa zahteva od Larryja, da vrne uslugo. Skratka, na koncu se izkaže, da Margaret ni mrtva in da kasneje Owenova mama umre naravne smrti, Larry napiše svoj drugi roman, Owen pa postane otroški pisatelj.

Korespondence s **Tujcema na vlaku** niso samo „vsebinske“, ampak tudi „formalne“. Recimo, glede vžigalnika, ki ga hoče Bruno po spodletelem prepričevanju podtakniti na kraju zločina, da bi Guya vseeno obdolžili umora (no, saj že tako nima alibija): ta vloga pa je v **Mami** stvar letalskih vozovnic. Vlak se pojavi v obeh filmih v ključnih prizorih: v **Tujcih** na samem začetku filma (in tudi kasneje dosti potujejo z vlakom), v **Mami** pa pred koncem filma, ko je Owenova mama že prepričana, da jo hoče Larry umoriti. Sam Hitchcockov film pa ima status **McGuffina**, torej 'pretveznega objekta': seveda v filmu ni umora, vendar pa je umor stvar „vsebine“. Nežanrski material, torej film **Tujca na vlaku** je uvožen v **Mamo** kot suspenzni material, kot 'pretveza' za vzpostavljanje „ko-

mičnega“, torej kot material za vzpostavljanje komedijskega suspenza, suspenza „komičnega“. Takšen komedijski suspenz, ki je obenem še verzija hitchockovskega suspenza, v bistvu predstavlja tisto mašinerijo žanrskega in nežanrskega materiala, ki proizvaja „komično“, je torej infrastruktura „komičnega“ v komediji.

Nekaj podobnega se zgodi v Landisovem filmu **Coming to America** (Princ osvaja Ameriko), seveda samo v enem prizoru: gre za uvoz komedijskega suspenza iz enega izmed zadnjih filmov Johna Landisa, iz **Trading Places** (Kolo sreče, 1983), torej filma, v katerem sta Dan Aykroyd in Eddie Murphy zjebala Mortimerja (Don Ameche) in Randolpha (Ralph Belamy) Duke, tako da sta zaradi napačne insiderske informacije izgubila korporacijo Duke & Duke, svoje premoženje in vse ostalo. V **Princu** v enem izmed prizorov princ Akeem (Eddie Murphy) podari dvema klošarjema precejšnjo vsoto denarja (kasneje se izkaže, da je šlo za nekaj malega manj kot milijon dolarjev), potem pa se odvija približno takšen dialog:

- Randolph, poglej!
- Mortimer, še vedno ne govorim s teboj.
- Randolph, poglej, denar. Čudež se je zgodil!
- Daj no, Mortimer, čudež se je zgodil enkrat. Samo enkrat.

Potem Randolph (seveda zdaj že vemo, da gre za brata Duke) pogleda v Mortimerjeve roke in potem zdvijata za Akeemom, ki takrat že sedi v neki restavraciji. Krilita z rokami, se mu skozi okno zahvaljujeta, poglavitno geslo, ki ga vzklikata, pa je: „Vrnila sva se!“ Eddie Murphy v tem primeru funkcionira kot *floating signifier*, plavajoči označevalec, ponovno: kot infrastrukturni element komedijskega suspenza. Eddie Murphy je realna, „fizična“ korespondenca med dvema komedijama (poleg Johna Landisa, seveda), kar pa lahko pomeni samo eno: gre za natančno izrabo žanrskega materiala, torej 'pojavnosti' Eddieja Murphyja, torej komedijske realnosti, „komičnosti“, rock'n'rola komedijskega suspenza. In Eddie Murphy je poleg tega v **Princu** odigral štiri vloge (tako kot Arsenio Hally, Akeemov kompanjon Semmy), v katerih so bili povzeti idealnotipski komedijski liki (gre za promocijo različnih tipov humorja: od židovskega do, seveda, črnškega). Drugače pa je Akeemova zgodba o uspehu v Združenih državah (navsezadnje je uspel najti dekle, Liso McDowell (Shari Headley), s katero se je poročil), značilna: integracija zgodbe o princu, ki se zaljubi v (sicer *nouveaux riche*) dekle, ki izhaja iz nižjega socialnega okolja, se po različnih zapletih z njo poroči in tako naprej, je tisto, o čemer sem



PRINC OSVAJA AMERIKO

COMING TO AMERICA

režija: John Landis
 scenarij: Davids Sheffield, Barry W. Blaustein po zgodbi Eddie Murphyja
 fotografija: Woody Omens
 glasba: Nile Rogers
 igrajo: Eddie Murphy, James Earl Jones, Arsenio Hall, Shari Headley
 proizvodnja: Paramount Pictures Inc., ZDA, 1988



VELIK

BIG

režija: Penny Marshall
 scenarij: Gary Ross, Anne Spielberg
 fotografija: Barry Sonnenfeld
 glasba: Howard Shore
 igrajo: Tom Hanks, Elizabeth Perkins, Robert Loggia, John Heard
 proizvodnja: Twentieth Century Fox, ZDA, 1988

pa gre v Redfordovem filmu **Milagro Beanfield War** (Milagro) za antikorporativno, ruralno, idilično Ameriko Nove Mehike oziroma okolice San Juana. Vendar pa: komedijski suspenz je spravljen v okviru južnjaškega *etosa*, mehiškega mysticizma (angelov in ostalega) in v boj Ruby Archuleta (Sonia Braga) za civilno družbo. Joe oziroma Jose Mondragon (Chick Vennera) se otepa z različnimi težavami, potem pa ugotovi, da bi bilo najbolje obdelovati staro očeto vožlovo polje. Ker pa ima poseben interes za to področje družba, ki hoče postaviti Devine Miracle Recreational Area prav na tem področju, oziroma predvsem njen šef Devine, pride do t. i. nasprotnih interesov. Ruby podpira Mondragona zaradi prej omenjene civilne družbe (zanimivo: pišejo peticije, proglašajo etc.), Devine pa na Mondragona pošlje Kyriila Montano (Christopher Walken), ki bi moral Mondragona vsaj zapreti, že če ne kaj drugega (ne eno ne drugo se ne posreči). Uvoz nežanrskega materiala je torej ponovno očiten in prav ta uvoz (ob asistenci internih „komičnih“ učinkov, ki sem jih omenil prej) proizvaja komedijski suspenz. Torej, humor v **Milagru** je vsaj deloma stvar dobesednega uvoza korporativizma v Novo Mehiko. No, in to je pri tem filmu najbolj zabavno, čeprav tudi Don Amarante s svinjo Lupito uspešno replicira tako s svojo groteskno 'pojavnostjo' kot asistenco angela. Kdo povzroča poglobitvene zaplete, pa je jasno: Don Amarante. Roman, po katerem je Redford posnel film, je napisal John Nichols. In vendar: film je dober v nekaterih detajlih, kaj drugega pa od njega verjetno ne ostane. Če povežem vseh pet filmov (glede organiziranja komedijskega žanra po taksonomnih klasifikacijah, genealoških „delitvah“, analogijah, identičnosti etc.), potem je jasno, da je 'smotrnost' nove komedije stvar eksternih, zunanjih materialov, ki so v komedijo uvoženi, torej: komedijski suspenz je vedno manj stvar organizacije žanrskega, ampak vedno bolj organizacije nežanrskega materiala, ki z uvozom v komedijsko realnost proizvaja „komično“ v filmu.

TADEJ ZUPANČIČ

KONCERTNI ŽANR

Rok se — nič drugače kot kakšna druga vokalno-instrumentalna glasbena zvrst — razglaša po filmih v treh odtenkih. Prvič slišimo najpogosteje izvirne prispevke rokovskih skladateljev-izvajalcev v filmih, ki s to glasbo nikakor niso diegetsko povezani; drugič kdaj pa kdaj naletimo na biografsko pripoved o tem ali onem rokerju; tretjič pa se je razmahnila podzvrst, v kateri se prepletata načeli dokumentarnega in igranega filma. Teorija jo je označila z učinkovitim evfemizmom „rockumentarec“, marsikateri ji pravimo „koncertni žanr“, pomembno pa je to, da gre za podzvrst, ki nas utegne spričo svoje razdeljenosti med tehnični šarm in evokacijo nikoli živete, pa dodobra preživete forme filmskega eksperimenta, konceptualno zmesi. Nič čudnega, saj je njena zgodovina že petindvajsetletna, kar pomeni, da sega v obdobje, ko se je eksperiment še namenjal spreminjati svetovno filmsko formo. Brez pretirane metaforike bi lahko rekli, da sega ta podzvrst, ta žanr od Dylana do Dylana, s čimer mislimo sprva na dober, star „vérité rock“ dokumentarec **Don't Look Back**, v katerem je režiser Pennebaker spremljal prvo glasbenikovo britansko turnejo, potem pa na slab, nov „dégoûté-rock“ film **Hearts of Fire** (1987) Richarda Marquanda, v katerem se Dylan neumestno središči v koncentrični kroga snemalnega studia in svetovne diskografske produkcije. In če kako reč lahko povzame takšna občost, kot je Dylan, potem lahko izobčence in druge svetle posamičnosti iščemo le z lučjo prizanesljivosti.

Koncertni žanr prikazuje detaje koncertnih vzdušij, posamezniki življenjski poti pa se posveča na najbolj neoprijemljivi ravni — tako da gledalca prepušča „dokumentarnemu“, „mednarodnemu“ tonu, celostnemu koncertnemu hrupu. S tem gledalca postavi na sredo paradoksa, ko zvokovna raven spričo vsiljivo navzoče konfuzne kamere postane še kako oprijemljiva; lahko bi celo rekli, da se ves čas trudi posneti zvočno svetlobo, „vzdušje“, a jo pri tem zanima prejkone le slikovni del gmote, vnani učinki, „evforija“. Glasba kot glasba je gledalcu tako ali tako znana že od prej, zakaj bi mu torej film ne ponudil še iluzije, da se ji je mogoče izogniti, zakaj bi ga ne prepričeval, da jo lahko presliši in se „posveti“ čemu drugemu. Toda tistega drugega ni; v resnici se še pri tako koncertno kadiriranem filmu, kjer snemalska gestikulacija nenehno pretvarja glasbeno mimiko v zgrešeno dvojnost, gledalec ne more prepustiti kakemu užitku dvojnosti, zato tako negotojljivo sprejema nezavedno tveganje in začne blebetati o „navadni dokumentarni sliki“ kot zadostnem razlogu, da film ni vreden kinematografa.

pisal na začetku. Uvoz nežanrskega materiala, nežanrskih elementov, v tem primeru elementov vulgarne melodrame, je stvar poligona komedijskih praks. Produkcija „komične“ verzije je tako stvar utaje (: žanrskega) Zakona in, posledično, utaje racionalno-metodičnih fikcijskih praks. To pomeni, da gre za Interes (v zvezi z žanrom) ne pa za Idejo (prav tako v zvezi z žanrom). Tega se zavedata tako Landis kot Murphy.

V filmu Penny Marshal **Big** (Veliki) nahajamo „komičnost“ v dejstvu, da se Josh Biskin (Tom Hanks) znajde v svetu korporativnih Združenih držav kot insider v družbi, ki se ukvarja s proizvodnjo igrač. Po tem, ko ima 13-letni Josh dovolj tega, da ne more početi ogromno stvari (ker je pač premajhen in, kot kaže, premlad), v nekem zabavišču naleti na napravo, ki izpolnjuje želje. Zoltar (tako je ime napravi) mu izpolni željo in Josh čez noč zraste, vendar pa „psihično“ ostane otrok. Ker s tem razmere postanejo nevzdržne, se s prijateljem napoti v New York. Potrebno je najti Zoltarja (značilno je, da Zoltar deluje šele takrat, ko je elektrika izključena), do takrat pa nekako preživeti. Skratka, Joshu se posreči zaposliti v prej omenjeni družbi, kjer v hipu postane svetovalec za proizvodnjo. In kaj to pomeni? To pomeni, da v tej družbi (ne glede na to, da tega ne vedo), sprejemajo inside (: tudi backside) informacije, katerih sprejemanje je po kazenskem zakoniku prepovedano, saj ogrožajo konkurenco, skratka ogrožajo *etos* kapitalizma (ki, po Webbru, izhaja že iz „forme“ kapitalizma, torej kapitalističnega sistema), s tem pa je ogrožena infrastruktura sistema. Josh postane (kar ni težko, saj samo „fizično“ ni otrok) ekspert za proizvodnjo igrač, kljub otročjemu obnašanju pa postane zanimiv za Susan Lawrence (Elisabeth Perkins), s katero tudi izgubi nedolžnost. Skratka, potem izbruhne „nostalgija“, dom, starši, sestra etc. so 'smotrna' opcija, ki predstavljajo Joshev mehanizem psihoz, njegove *imagines*. Prav v tem primeru pa pride do potlačitve komedijskega suspenza. Ker pa v tem, Joshevem primeru pride tudi do spodletele potlačitve „nagonskega vzgiba“ (razmerje med Joshem in Susan etc.), pripelje to do Josheve nevroze (posledica: vrnitev v „fizično“ otroštvo), torej (po Freudu): nevroze kot rezultata spodletele potlačitve. In to se, kot je pokazano na koncu filma, tudi zgodi. Komedijski suspenz je tako v primeru tega filma stvar korporativne Amerike, ki pa je bila komedijsko temeljiteje obdelana v drugih filmih, recimo tudi v omenjenem **Kolesu sreče**.

Če je šlo v primeru **Velikega** za korporativno in urbano Ameriko,



MILAGRO

MILAGRO BEANFIELD WAR

režija: Robert Redford
 scenarij: David Ward, John Nichols, po romanu Johna Nicholisa
 fotografija: Robbie Greenberg
 glasba: Dave Grusin
 igrajo: Ruben Blades, Richard Bradford, Sonia Braga, Julie Carmen
 proizvodnja: Universal Pictures, ZDA, 1988