



poljubi v konfeti

in pedagogika na prelomu tisočletja

Zadnji dnevi se, tako kot predhodna dela Kathryn Bigelow, po več plateg brez pridržkov uvršča v novi ameriški žanrski kino, še predvsem k akcijskemu filmu. Film se poigrava z že znano igro rekombiniranja in novih interpretacij tradicionalnih vzorcev filmskih zvrsti, poudarja hitrost in spektakularnost na račun pripovedne zaprtosti, kultivira nezadržni simbolizem in neutrudno išče stike z "mladinsko kulturo", ki se zarisuje v potezah miljeja, dekorju in soundtracku (tako denimo grungevski živi nastopi Juliette Lewis v nekem techno/SM klubu, kompozicije P. J. Harvey, pa Tricky in Skunk Anansie v off-u).

Z drugega zornega kota bi lahko postavili v kontekst režiserkinega celotnega opusa, ki obsega poleg *The Loveless*, njenega filmskega debija iz leta 1981, še filme z res velikimi budgeti, prikazovanimi tudi zunaj Amerike: *Near Dark* (1987), *Modro jeklo* (*Blue Steel*, 1990) in *Peklenski val* (*Point Break*, 1991), kakor tudi nekaj epizod iz mini TV-nanizanke *Wild Palms* v produkciji Oliverja Stonea. Tu bi lahko izpostavili specifične estetske in tematske vidike njenih filmov: denimo "slikarski stil", ki ga radi pripisujejo leta 1951 rojeni režiserki, ki je kot najstnica kopirala Rembrandtove slike, v sedemdesetih sodelovala s skupino Art and Language, pomagala Vitu Acconciju pri postavitvi instalacije, danes pa v svojih intervjujih citira Freuda, Barthesa, in Duchampa. Lahko bi izhajali iz občutka, da Bigelowini akcijski filmi svojo tekstovno mnogoznačnost – svoj kontroverzni potencial kakor tudi svojo nezadostnost – razkrijejo še toliko bolj jasno, če se jim približamo z določeno senzibiliteto za *gender politics*. Pripomnili bi lahko tudi to, da sestavljata naslove njenih zadnjih filmov vselej po dve enozložni besedi (vendar kaj naj bi nam to sploh povedalo?), da je Kathryn Bigelow (kar nam pove že njeno ime) ženska, in da ženske v Hollywoodu, pa naj gre za akcijski film ali kak drug žanr, redkokdaj vodijo režijo.

Če vzamemo obe gledišči, splošno in avtorsko, pridemo filmu *Zadnji dnevi* že precej blizu. Vendar pa zato še ni nič lažje opisati vsebine tega z vsemi mogočimi zapleti in razpleti natrpanega filma. Zgodba se dogaja v zadnjih dneh 1999 v Los Angelesu, kjer je vsakdan približno tak kot CNN-report o uporih sedem let pred tem. Svet *Zadnjih dnevov* je v primerjavi z našim aktualnim mehko futuriziran: arhitektura, moda, avtomobili in TV oddaje so videti povsem domače. Nenavadne so le nekatere komunikacijsko tehnološke naprave (o katerih bo še govora) in kriza javnega reda: po ulicah, na katerih režiserka niza plakativne scenarije izgredov in nasilja, patroljirata policija in vojska. Ko junak filma Lenny, umazan lopov in bivši policaj (igra ga Ralph Fiennes, ki se ga spominjamo iz *Schindlerjevega seznama*, 1993), te prizore, zaprt za vetrobranom svojega avtomobila, nezainteresirano spušča mimo sebe, deluje to v grobem kot variacija na sekvence iz filma *Taksist* (*Taxi Driver*, 1976).

Zadnji dnevi niso le sci-fi v socialno utopičnem smislu, marveč predvsem *mystery thriller*. Lenny se zaplete v dva nejasno povezana umora, katerih razrešitev filmu poklanja detektivsko noto. Takšen pripovedni model je za Kathryn Bigelow netipičen (v njenih prejšnjih filmih ni bilo – vsaj za publiko – niti ugank niti osupljivih razrešitev) in bi ga bilo najbrž pripisati scenarističnemu prispevku njenega bivšega moža Jamesa Camerona, ki je film, tako kot pred tem že *Peklenski val*, tudi produciral (in je tudi sam že zveržiran režiser akcionerjev, z budgeti svojih filmov kot sta oba *Terminatorja* (1984 in 1991) ali *Resnične laži* (*True Lies*, 1994) pa operira vsaj nekaj razredov višje).

Med novoletnim praznovanjem v prelom stoletja se film razcepi v svojevrsten dvojni *showdown*, in pripovedna uganka dobi dvojno rešitev (tu se ne bomo spuščali v detajle, saj bi nam to pokvarilo vso zabavo). Te podvojitve tvorijo sklep narativnega procesa, ki izkazuje izrazito pedagoško dimenzijo: skoraj vse do konca filma se zdi, kot bi šlo (med drugim) za to, da protagonist dobi nazaj svojo bivšo ljubico, katere izgube ne more preboleti – nekdanjo prostitutko in vzpenjajočo se grunge zvezdo z imenom Faith (Juliette Lewis), ki je Lennyja zapustila zaradi ciničnega glasbenega managerja (Michael Wincott). Ko se film razvija, pa narativni prostor vse bolj zapolnjuje pogumna osebna stražarka Mace (Angela Bassett): kot stara Lennyjeva prijateljica, ki bolj jasno razmišlja in precej močneje udari kot on, postane njegova zaveznica na begu pred in lovu za morilci. V zadnjem kadru *Zadnjih dnevov* se Mace in Lenny združita v osupljivo klasičnem, neskončno razvlečenem, celo platno napolnjujočem hollywoodskem filmskem poljubu. S tem je zaključen proces "heteroseksualne tvorbe para", ki obeležuje ideologijo in pripovednost ameriškega *mainstream* filma že tako rekoč od vekomaj; toda, izteče se tudi obsežen poučni proces, ki ga občinstvo (rekel bi predvsem moško občinstvo) opravi skupaj s protagonistom. Film *Zadnji dnevi* izvede nekakšen prehod od režima *filma noir* k povsem drugačnemu vzorcu psiholoških figur. Narativna dinamika nenazadnje kar nekaj časa črpa iz

izrablja svoj "Lolita šarm" *femme fatale*), ki zaide v napačne kroge, (spet) pridobil na svojo stran, jo rešil, očistil in ozdravil. Ta tip razmerja se vpisuje v tradicijo, ki preveva ameriški film od filmov *Veliki sen* (*The Big Sleep*, 1946, Howard Hawks) in *Taksist* pa vse do filma *Prvinski nagon* (*Basic Instinct*, 1992): razmerje fetišistične fiksacije, kot ga povzema ime ženske - Faith.

Drugi tip razmerja, ki to patološko obsesijo vse bolj postavlja pod vprašaj in jo končno razreši, je zveza med Lennyjem in Mace, koncipirana kot "zdravo" razmerje: tu gre za odnos medsebojnega pripoznanja, ki dozoreva v skupaj prestanih pustolovščinah. Par junaka in junakinje, ki končno najdeta drug drugega, imamo že v zgodnjih Hitchcockovih filmih kot so *39 stopnic* (*The Thirty-Nine Steps*, 1935) ali *Saboter* (*Saboteur*, 1942); njihova pripovedna logika na naiven, "realističen" način izhaja iz že predpostavljene in realizabilne možnosti "polnega" heteroseksualnega razmerja.²

Odločujoče pa je vendarle to, da predstavlja ta klasično etablirana romanca med Lennyjem in Mace funkcionirajočo zvezo med dvema etničnima skupinama: bel moški izkusi razrešitev svoje brezpogojne predanosti nevrotični beli ženski in se preda energični ljubezni močne črne ženske. Ustrezno temu razkrijeta Lenny in Mace na koncu, za silvestrovo, vsak svojo polovico kompleksno zapletenih zločinov, ki pri obeh napotuje na specifično "rasni" problem: belec zmaga nad nasiljem, ki izhaja iz seksualne perversije in psihopatskega serijskega ubijanja.

V istem času črnka denuncira in premaga rasističen policijski teror; v trenutku, ko enote *riot squada* razbijejo multikulturne mase, zbrane na divji ulični zabavi, tako da znotraj oblikujejo malo areno, kjer na tleh klečečo Mace pretepejo beli policaji, ni mogoče spregledati patetične krščanske metaforike nedolžne žrtve kakor tudi ne očitne reference na Rodneyja Kinga.

Vprašanje je, kakšno uporabno vrednost imajo te drastične, na vso moč transparentne konstrukcije v *Zadnjih dnevih*. Kaj ponuja vračanje k utečenemu repertoarju žanrskega kina in že klišejske hollywoodske motivike, prenapihnjene skoraj do nevzdržnega?³ Tvorba črno-belega para za zaključek filma in poljub v konfetnem dežju so kritike obsodile kot ekstremno očiten primer prisiljene, *mainstreamsko* konformne harmonizacije.⁴ Če vendarle vztrajamo pri tem, kar je imanentno samemu filmu, skratka če opustimo razmišljanja v smeri, da gre tu za kvazi avangardističen impulz, ohromljen pod zakoni Hollywooda, potem bi se lahko vprašali: kakšne konkretne možnosti ponuja žanrski film, še posebej akcijski film, ne-reakcionarnemu filmanju? In kakšna bi lahko bila alternativa poljubu med Lennyjem in Mace?

Verjetno bi bil to vase zaokrožen filmski zaključek, kjer se odpeljeta oba — vsak v svojem policijskem avtomobilu; to bi napeljevalo na misel, da je črnka sicer belcu lahko prijateljica in zaščitnica, da pa je treba takšnemu razmerju vendarle pridržati "institucionalno" formo ljubezni in ustrezno hollywoodsko investicijo afektov (ker se bel moški in črna ženska ne moreta ljubiti, razen v obliki paternalističnega *bodyguardovskega* razmerja, kot je to uspelo Kevinu Kostnerju in Whitney Huston v filmu iz leta 1992). Film *Zadnji dnevi*, kot je videti, nasprotno vztraja, da mora obstajati možnost in bi moralo biti ganljivo, da se junaka najdeta in skupaj zapustita staro tisočletje.⁵ To se spet uvršča v kontekst filmske pripovedi pri Kathryn Bigelow, ki v dalji prisluhne logiki, ki ni klasično-organska, temveč sintetična, saj povezuje tisto, kar ne sodi skupaj "že po naravi". Filmi Kathryn Bigelow obravnavajo "nemogoče" zveze, socialne alianse in njihovo poosebljenje v razmerjih med figurami. Njene junakinje in junaki so alegorične figure — ne torej celostni, psiho-socialno definirani liki v stilu klasičnega Hollywooda, a tudi bistveno drugačni od sodobne tendence h golemu izvotlenju figur, nihilističnega veselja nad trdovratno vračajočimi se mumijami in zombiji, vandrajočih *pin-ups* in stereotipov kakega Rodrigueza in Tarantina. V filmih *Near Dark* in *Peklenski val* sta protagonista tujka, ki se poskušata integrirati v marginalni milje, katerega navade, nasilje in neomejena svoboda ju fascinirajo: pogumni farmerjev sin med vampirskimi izobčenci oziroma *undercover* FBI agent pri surferjih z njihovim homoerotičnim kultom telesa. Kot tujek nastopa tudi Jamie Lee Curtis v svetu policije, vendar gre tu za integracijo v institucionalen kolektiv.

To stremenje k zasedbi etabliranih socialnih, kulturnih in estetskih institucij ter modifikaciji v smislu razširjanja igralnega polja teče pri Bigelowovi na več ravneh paralelno z njenimi široko izraženimi simpatijami do ritualov in *stylinga* mladinskih in subkultur. Kot ženska in avantgardna umetnica se je integrirala v komercialni akcijski film; ženske figure iz filmov *Modro jeklo* in *Zadnji dnevi* spadajo v kontekst pojava silnih junakinj akcije v kinu osemdesetih in devetdesetih (Sigourney Weaver v *Alienih*, Linda Hamilton v *Terminatorju 2*)⁶; in





Juliette Lewis

ljubezenske zgodbe. Jan Distelmeyer pravi, da ima gibanje v Bigelowinih filmih zato tako visoko vrednost, ker se prehodi in zveze (sinteze različnih svetov) izvršujejo v obliki ekscesnih fizičnih gibanj – in ne npr. kot spoznavni procesi.⁷ Kathryn Bigelow, tako kot velik del sodobnega ameriškega filma, dejansko sodi v tradicijo "podobe-akcije", kakor jo je v svoji analizi poimenoval Deleuze, kot pr-ameriškega tipa podobe-gibanja: ne le, ker je filmski čas vseskozi izražen v gibanjih-dejanjih in ker Bigelowova potek spektakularnih gibanj, ki oblikujejo akcijski žanr takorekoč od zmeraj, inscenira tako virtuozno in fascinantno, marveč tudi zato, ker je psihologija njenih figur pogosto zarisana po grobi mehanicistični shemi: takšno je denimo razmerje med junakom v filmu **Peklenski val** in njegovo ljubeznijo oz. njegovim očetovskim predstojnikom na policiji, ali klišejska ojdipska travma junakinje iz **Modro jeklo**, ki njeno željo, da bi postala policajka, motivira z represivnim očetom. (Tovrstne konstrukcije pri Kathryn Bigelow pogosto prinesejo temu ustrezno asubtilne, včasih prav mučne dialoge.) Takšen mehanizem junakovih notranjih občutij je na delu tudi v **Zadnjih dnevih** (recimo v *flashbacku*, ki nam pokaže, kako sta postala Mace in Lenny tako tesna prijatelja, in že pri prvem srečanju zavzela formo družinske vezi). Kar zadeva zunanja, prostorska gibanja, pa se **Zadnji dnevi** razlikujejo od svojih predhodnih filmov: biomehanika akcije in njegov frenetični pripovedni in montažni tempo komaj kdaj popustijo pred simbolističnimi tabloji in pozami. Takšni momenti na meji narativnega, kjer je gibanje tako rekoč suspendirano – hranjenje krvosnega junaka pri njegovi vampirski ljubici pod oljnimi črpalkami v **Near Dark**, uvodna sekvenca v **Modrem jeklu** ali sublimna smrt gangsterskega surferja v poslednjem velikem valu v **Peklenskem valu** – so bili doslej Bigelowin stilistični prepoznavni znak in so v **Zadnjih dnevih** redki (če ne štejemo grandioznega *showdowna* z obema policajema na koncu silvestrske sekvence, katere montaža, dekor in režija množic so kratkomalo osupljivi).⁸ **Zadnji dnevi** so verjetno režiserkin doslej najpopularnejši film in njen prvi, ki ni tako zelo "lep" ali "slikarski", nekoliko temačen v primerjavi z modelirajočim *chiaroscurom* svojih predhodnikov in popolnoma skoncentriran na akcijsko plat zgodbe.

Zadnje velja tudi za "medijsko kritiško" raven filma **Zadnji dnevi**: tu gre za ilegalne *virtual reality* klipe, s katerimi Lenny prekučuje, posnetke zaznav in možganskih tokov drugih ljudi, ki jih stranke, pripravljene plačati, konzumirajo kot drogo. Ti klipi pa ne ponujajo le po-doživljanja vzgibov kriminalnih ali erotičnih pustolovščin, marveč svojim recipientom konstruirajo tranzitorno identiteto, z močjo, ki daleč presega potenciale kinematografskega aparata. Ta aspekt je verjetno največ prispeval k temu, da je prebudil hiperinteres (avstrijskih) medijskih teoretikov in teoretičark za **Zadnje dneve**; hkrati pa se oglašajo očitki, da je Kathryn Bigelow z narativno uporabo teh klipov zapravila veliko šanso,

v primerjavi z medijskotehnoško (de)konstrukcijo subjektivnosti v Cronenbergovem **Videodromu** (1983)⁹ – pa v **Brainstorm** Douglasa Trumbulla (1982), ali, bi lahko dodali, avstrijskem sci-fiju **Halbe Welt** (1993) Floriana Flackerja.

Dejansko integracija klipov-sekvenc v pripovedni tok **Zadnjih dnevov** režiserki najpoprej daje možnost divjih *point of view-shots* v obliki planov-sekvenc voženj s steadicamom (tudi to ni nič novega, če se spomnimo neskončnih piruet "subjektivne kamere" v horror serijah **Halloween**, **Friday 13th** ali **Evil Dead**). Klipi izpolnjujejo nadalje čisto pragmatične narativne funkcije: kot iskani dokazni material v primerih umorov, za doseganje pripovedne napetosti ali skrivnostnosti ter pri odpiranju različnih gledišč v filmu, ki obravnava rivalstvo različnih, hitro spreminjajočih se perspektiv na socialno in eksistencialno stanje stvari. In nenazadnje igrajo klipi pomembno vlogo v okviru že omenjene režiserkine pedagogike.

Pri tem mislim predvsem na tesnobno sekvenco, v kateri z očmi storilca gledamo brutalno posilstvo in umor ženske v vseh njegovih detajlih. Če naj bi Kathryn Bigelow po besedah Birgit Flos prizor filmala po tezah Laure Mulvey (iz njenega spisa "Visual Pleasure", 1976), če se torej igra s hierarhijo pogleda med junakom, gledalcem in kino-aparatom oz. odnosom med moškim subjektom in ženskim objektom pogleda, bi želel dodati naslednje: drugače kot npr. v sodobnem trilerju s serijskim morilecem **Posnemovalec** (*Copy Cat*, 1995), ki mučenje in umore žensk enostavno zgolj "kaže" in površno uživaško celebrira sadistično vrednost podob, gre pri Kathryn Bigelow za to, da se mora občinstvo disociirati od ponujenega pogleda, kajti identifikacija s tistim, ki gleda in pogledom na to, kar gleda, je kratkomalo nevzdržna.

Njena pedagogika pogleda proti *perceptive overload*, ki ga ponujajo klipi, operira z moralno gesto vrednotenja in izločitve. Lenny mora prestatati razrešitev svoje



nostalgične obsesije s Faith; to pomeni, da se mora odpovedati konzumu *klipov*, na katerih so posneti najlepši trenutki njune romance, se ločiti od permanentne, hotne aktualizacije preteklega – proces kakor odvajanje od droge, v katerem mu Mace stoji ob strani: "*Memories are made to fade; they are designed that way for a reason!*" ga pouči. Kot protivrednost za pripoznanje minljivosti mu nudi polno, vzajemno ljubezensko razmerje v sedanosti, ki jo živi. Ta menjalna logika malce spominja na konec filma *Vročica* (*Sliver*, 1993), v katerem Sharon Stone uniči nadzorovalno video napravo svojega paranoičnega ljubimca in ga pozove, naj končno zaživi "v realnosti".

To je seveda naivno. Ustreza namreč neki poziciji, ki vztraja na principielni možnosti avtentičnega, "ne-odtujenega" izkustva. Odpoved radikalnemu (konec koncev morda ne drugega kot nihilističnemu) pogledu v prid vere v izkustveni proces kot oblike subjektivacije in možnosti spremembe razmer je značilna za ta film in na njegovi politični ravni v ožjem smislu nastopi v vsej svoji protislovnosti: Lenny in Mace imata v rokah posnetek umora črnosega rapperja, ki sta ga ubila dva bela policaja; če naj dokazni material posredujeta javnosti, bo Los Angeles v silvesterski noči doživel največji upor svoje zgodovine. Namesto tega predata posnetek belemu policijskemu inšpektorju, ki sicer velja kot absolutno nepodkupljiv; ko policaji pretepejo Mace, šef nastopi kot *deus ex machina*, takoj spregleda zapleteno situacijo in pomore resnici in pravičnosti do zmage: vstajo se da prepričati, oba morilca v uniformi sta kaznovana, in izkaže se, da sta agirala kot posameznika, medtem ko je na koncu filma oseba, ki je širila zarotniško hipotezo o infiltraciji desničarskih radikalnih celic v policijske brigade, milo rečeno, masivno diskreditirana.¹⁰

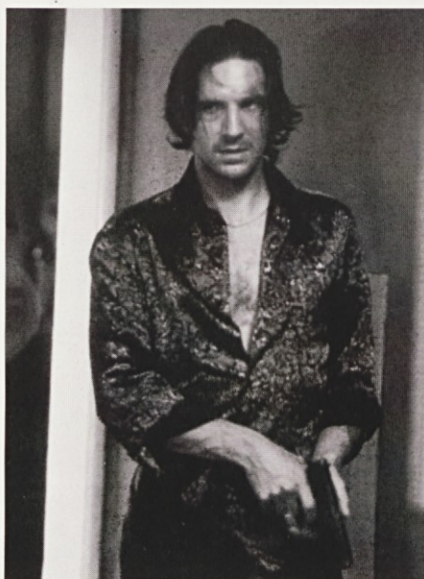
To seveda ni le naivno, ampak tendenciozno harmonistično in spravljlivo.¹¹ V uri krize se pokliče veliki beli oče, nad konfliktnimi strankami stoječa bonapartistična instanca, ki podeli svoj blagoslov libidinalni in etnični združitvi. Ta pozicija ima v političnih terminih tudi že ime: socialna demokracija – vera v državo kot nevtralni aparat, ki se ga da instrumentalizirati za stvar osvobajanja. Reformizem, upanje v nek razsvetljenski proces in v to, da je mogoče zasesti etabrirane (družbene kakor tudi kinematografske) institucije in jih po mehki liniji od znotraj spremeniti – vse to je v programu Kathryn Bigelow. Kar jo postavlja v tisto tradicijo ameriškega kina, ki jo je v času New Deala zastopal Franck Capra (ki je v svojih ganljivih filmih poleg drugega propagiral sindikalna hranilniška združenja proti monopolističnemu finančnemu kapitalu ter alegorično insceniral konflikt med liberalizmom in grozečim fašizmom), in ki jo predstavljajo danes v *mainstream* produkciji režiserji kot Spike Lee ali Tim Robbins, s svojo aktualno jokajočo melodramo proti smrtni kazni *Zadnji sprehod* (*Dead Man Walking*, 1995). Kathryn Bigelow bi to nedvomno lahko očitali. Vprašanje je le: s katere pozicije? In kaj naj bi bila, še enkrat, narativna in politična alternativa siceršnji prepričtvi vsesplošne vstaje? Zgodili bi se upori, L.A. bi se s prelomom tisočletja skril v plamenih. Bigelowova bi to nedvomno s specialnimi efekti nabrušeno in ustrezno drago sekvenco zagotovo bravurozno inscenirala, in široki sloji njenega občinstva (predvsem nespravljlivi intelektualci) bi bili absolutno potešeni. Namesto da bi se predala čistemu umu radikalizma, Kathryn Bigelow sanja iluzionarni socialdemokratski sen in nam ponuja delež te iluzije. Iluzije, s katero se da lepo živeti – tako v *mainstream* kinu kakor v življenju nasploh, če gre za možne alternative reakcionarni hegemoniji. V tem smislu lahko Bigelowin stilistični in politični koncept označimo kot "levičarski populizem"; to pa je stvar, ki je že na sebi kar najbolj problematična in protislovna, katere efektivne vrednosti pa vendar ne bi smeli podcenjevati. Ali, kot se je izrazil Jesse Jackson v svojem pozdravnem govoru na Wattstax Soul Festivalu v Los Angelesu leta 1971: "Today, the message is not 'Burn, baby, burn!', but 'Learn, baby, learn!...'"

Opombe:

- 1 Kathryn Bigelow je razen tega l. 1982 odigrala manjšo vlogo v feminističnem znanstvenofantasičnem filmu Lizzie Borden *Born in Flames* ter posnela l. 1978 svoj prvi kratki film *Set-Up*.
- 2 Prehoda od *filma noir* k "realističnemu" Hitchcocku ne podpira le premik iz nočne črnine, v kateri se odvija pretežni del *Zadnji dnevi*, v žaromete in svetlobo *video-screenov* na silvesterski zabavi, ampak tudi razlika med dvema prizoroma, ko moško telo pade v globino, ki film uokvirjata ter aludirata na dva konkretna Hitchcockova prizora: dramatičen smrtni padelec na začetku filma napotuje na uvodni prizor iz *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958), Hitchcockov film, katerega nostalglična obsedenost z manično reprodukcijo preteklosti je segla najbližje *filmu noir*; in ko mora Lenny na koncu odstriči svojo priljubljeno kravato, da ga njegov nasprotnik ne bi potegnil s sabo v smrt, morda ob tem ne pomislimo toliko na kastracijsko simboliko in zaključek moškega iniciacijskega procesa, marveč tudi na padelec s Spomenika Svobode kot akta od-ločitve v *Saboterju*.
- 3 Rekurz k formam klasičnega Hollywooda v *Zadnjih dnevih* pritegne v igro tudi množico verbalnih running gags – od Lennyjevih neokusnih kravat do Rolexovih ponaredkov –, ki spominjajo na *screwball* komedije ali dialoge pri Hawksu in Fordu.
- 4 Cf. članek "Love and War: Raum auf Zeit" Clausa Philippa in "Mindfucker" Birgit Flos v dunajski reviji *Meteor* 2, 1996.
- 5 V nadaljevanju kritike bi se dalo ugovarjati, da že sam ta združiteni program spet nosi delež šovinistične rešitvene fantazije: izžet, otročji bel moški se napoji in reproducira na prsih *black mama*. Ali drugače: kaj ima ta čudovita ženska od svojega razmerja s to psihično in fizično pokveko?
- 6 Producentka Gale Anne Hurd in režiser James Cameron, ki sta večkrat sodelovala skupaj in priložnostno delala s Kathryn Bigelow, sta osrednja protagonista te tendence v Hollywoodu.
- 7 "Differenz Surfen", v: *SPEX* 2, (Köln) 1996, str. 50.
- 8 V poglavju o Kathryn Bigelow Yvonne Tasker piše: "*The moments that are remembered, the images which an audience may take from the cinematic experience, cannot be summed up within the terms of narrative resolution.*" (Tasker, Y., *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London 1993, str. 153)
- 9 Cf. članek Birgit Flos, op. cit.
- 10 Tu gre tudi za zavrnitev paranoje kot življenjske filozofije, osebe namreč, ki artikulirajo to držo, so v *Zadnjih dnevih* prav te, katerim "se ne sme verjeti". Tako hudobni, za "*control freaka*" označeni glasbeni manager izjavi čudovit, že skoraj ničejanski izrek: "*Paranoia is just reality on a finer scale.*"
- 11 Karl Sierek sicer v drugem kontekstu govori o vrednosti "posredovanja nespravljalivih nasprotij" in o "trojnosti" namesto bipolarnih odnosov v *Blue Steel*. Cf. "Das Projektil" v: Sierek, K., *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien 1993.



Angela Bassett, Ralph Fiennes



Ralph Fiennes