

Guillano, Ciminova verzija smrti Salvatora Guillana, ki zanika uradno verzijo (po kateri naj bi z njim obračunale sile državnega reda), je seveda v funkciji celotne konstrukcije lika. Takšno utelešenje sicilijanskih protislavij, kot je bil Salvatore Guillano s svojimi herojskimi dimenzijami, pač ni moglo umreti drugače kot zaradi izdajstva „malega človeka“, ki je bil počaščen z njegovim prijateljstvom. Seveda je moral biti Ciminov pogled na Sicilijo dobesedno cinemascopski. Salvatore je bil lahko primerno upodobljen samo v monumentalnih panoramah sicilijanskih planin. Toda obenem je v momentih svoje krize Salvatore (v kontrapunktnih velikih planih) pojasnjen kot žrtev lastne iluzije o samem sebi; njegovo igranje zgodovine pač še ni moglo biti zgodovina.

Potemtakem je v Ciminovi interpretaciji Guillano bil nujna žrtev Sicilije in njene protizgodovinskosti (kar se plastično pojasnjuje skozi zanimivi lik profesorja, ki posreduje med mafijskim gospodarjem in Guillanom, med okorelo strukturo sicilijanskega gospostva in inherentno nasprotujočimi težnjami, bodisi notranjimi ali zunanji). V tej točki pa se film vključuje v siceršnji Ciminov opus. Rešitev, ki je bila na voljo mnogim Sicilijancem — da so odšli v Ameriko — za Salvatora ni bila dostopna, kajti Amerika je domovina tiste Sicilije, ki se ji je Guillano skušal upreti. V značilni epizodi njegovega telefonskega pogovora z ženo, ki je že bila v Ameriki in svojemu Salvatoru poroča o „drugem svetu“ (ne brez razloga se „Amerika“ za trenutek prikaže na platnu), postane povsem jasno, da je Salvatore dojel, da zanj Amerika ne bo rešitev, da se smisel njegovega upora lahko dopolni samo s smrtjo na Siciliji. In s trdim sicilijanskim ukazom „ubogaj me“ (s katerim svojemu tuberkulozemu prijatelju zapove, naj ga ustrelji) Salvatore prizna Siciliji njen primat nad individualnostjo, nad zgodovino in navsezadnje nad Ameriko. Kajti sicilijanska nasprotja se v Ameriki ne razpletejo, ampak se šele dodobra uveljavijo. Ob vsem tem je Ciminov film implicitna pritrditev in polemika s tistimi ameriškim filmi na temo mafije, ki so vsebovali prikazovanje povezanosti med ameriškim podzemljem in sicilijansko domovino.

Izbira Christopa Lamberta za vlogo Salvatora gotovo ni mogla biti naključna, saj plavalasi lepotec s svojo pojavno odstopa od vsake predstave o tipičnem predstavniku „sicilijanske rase“. S tem je pač še bolj poudarjeno to, da v filmu ne gre za rekonstrukcijo „resničnosti“, ampak za poskus soočenja Amerike z njenim lastnim sicilijanstvom, njeno odpornostjo proti zgodovini, ki ostaja prihranjena za Evropo „zunaj Sicilije“.

DARKO ŠTRAJN

IZGUBLJENI FANTJE

THE LOST BOYS

režija: Joel Schumacher
 scenarij: Janice Fischer, James Jeremias, Jeffrey Boam
 fotografija: Michael Chapman
 glasba: Thomas Newman
 igrajo: Jason Patric, Corey Haim, Dianne Wiest, Barnard Hughes, Edward Herrman, Kiefer Sutherland, Jami Gertz, Corey Feldman
 proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1987

Velika restavracija horror fikcije je stvar sredine sedemdesetih let. Leta 1973 je skozi kinematografe prigmel **The Exorcist** Williama Friedkina, ki je z več kot 89 milijoni dolarjev še vedno eden izmed najbolj uspešnih horror filmov vseh časov. Leta 1974 je izšel Kingov roman **Carrie**, po platnih pa je zažagal Hooperjev film **The Texas Chain Saw Massacre**, leto kasneje, torej 1975, je po platnih več kot rentabilno zaplaval Spielbergov film **The Jaws**, manj rentabilno mu je

sledil Sharmanov **The Rocky Horror Picture Show**, King pa je vrgel na tržišče ekskluzivno vampirsko fikcijo **'Salem's Lot**, leto pa 1976 sta zaznamovala Donnerjev film **The Omen** in verjetno najboljši roman Anne Rice iz cikla **The Vampire Chronicles**, izjem **Interview with the Vampire**, v katerem je Riceova preformulirala klasični model récita vampirske fikcije, kakršen je bil značilen za to fikcijo že od vsega začetka, torej od Polidorijevega romana **The Vampyre** (1819) naprej. Zanimivo je, da je King, sicer modernizator horror fikcije, v svojem vampirskem romanu **'Salem's Lot** kljub vsemu pristajal na tradicionalni fikcijski material glede vampirizma, obenem pa je znana tudi njegova izjava o fenomenu vampirizma: „Vampirji niso nič drugega kot krvosese pošasti in nobenega razloga ni, da bi mi bile všeč.“ (**Danse Macabre**, 1981). Takšno 'krvoseso pošast' je King tudi promoviral v svojem romanu in ta pošast res ni nič drugega kot pošast. Neposredna in brutalna reakcija Anne Rice na takšno gledanje na ta, tako imenovani transilvanski profil vampirjev, je del **Intervjuja**, v katerem Luis in Claudija, vampirja iz New Orleansa, ki iščeta svoje poreklo, svoj „odraz“, prav v Transilvaniji (in samo tam) odkrije nekega vampirja, ki pa ni nič drugega kot 'brezumno truplo'. S tem je v récitu vampirske fikcije prišlo do diferenciacije: že standardna delitev filmskih fikcijskih vampirjev na ameriške (kot so se pojavljali v Universalovih horror filmih v tridesetih in štiridesetih in evropske (torej iz Hammerjevih horrorjev v petdesetih in kasneje), se je preselila tudi v literaturo. Koncept vampirizma je navsezadnje enak, proti temu se ne da nič, različne pa so promocije koncepta vampirizma. Če je Kingov Barlow nastal po modelu standardnega in ikonografsko skrajno določnega, kodificiranega profila vampirja, potem je vampirski trio iz New Orleansa stvar skrajne pozitivne postavitve fenomena vampirizma. Louis, Lestat (glavni infektor) in Claudia vsaj na začetku živijo svoje vampirsko življenje brez posebnih travm, fobij in represije. Težave s prehranjevanjem se dajo rešiti tudi dosti bolj elegantno, kot sta to v **'Salem's Lotu** naredila Barlow in njegov agent Straker. Znano je, da sta oba

skrajno brutalno in natančno hotela pomesti z 'našim mestecem'. Vampirski trio iz New Orleansa se stvari loti drugače: ne, saj da ne bi hoteli pomesti z New Orleansom, na celo stvar je samo potrebno gledati bolj pragmatično. Zaradi neurejenih medsebojnih odnosov (!) pa se stvari zapletejo. Claudia (ki je 'navsezadnje samo še otrok') in Louis skoraj uspešno izpeljeta pogubitve Lestata (ta se šele kasneje zopet pojavi v Parizu, saj je po spletu nenavadnih naključij preživel namembno smrtonosen požar, ki sta ga povzročila Louis in Claudia).

Anne Rice je kot del vampirske „celote“ promovirala eksplicitno erotiko (tako heteroseksualno kot homoseksualno, pri čemer je slednja dosti bolj aktualna), Joel Schumacher pa je v filmu **The Lost Boys** podobno erotiko spravil v okvir overdesigned estetike, kjer implicitna erotika postane eksplicitna šele kot del estetskega modela velike ameriške (estetske) integracije, kakršna se je zgodila v sredini osemdesetih (gre za fenomena hollywoodskega Brat Packa in generacijskih literatov). Samo nekaj obrobni opomb: Jami Gertz je kasneje igrala v **Less than Zero** (1988) Mareka Kaniwskega, Kiefer Sutherland je najbolje izkoriščen mladi igralec (poleg tega pa bi lahko veljal za igralca, ki nastopa v srečnih rekuperativnih žanrskih filmih, torej filmih, ki vračajo slavo posameznemu žanru: **The Lost Boys** je prvi takšen film, Cainov **The Young Guns** (1988), verjetno najboljši western v osemdesetih pa drugi), Corey Haim je eden redkih teenage zvezdnikov iz tretjega vala Brat Packa, Corey Feldman je tik pred **Izgubljenimi fanti** igral v Reinerjevem filmu **Stand by me** (1986), Joel Schumacher je tako ali tako režiser klasičnega Brat Pack filma **St. Elmo's Fire** (1985; ikonografija filma je navsezadnje zelo tipična: v Hudson's Bluffu, bivališču vampirjev, 'ogromni krsti', kot bi rekla Edgar in Alan Frog, brata Frog, skratka, je obešen ogromen poster Jima Morrisona, v Sammyjevi sobi sta obešena posterja Roba Loweja in Molly Ringwald, v Michaelovi pa poster banda Echo and the Bunnymen, banda, ki izvaja cover People Are Strange The Doors), izvršni producent filma Richard Donner je zaslovel s filmom **The Omen**, eden



izmed scenaristov filma, namreč Jeffrey Boam pa je scenarist Spielbergovega filma **Indiana Jones and the Last Crusade** (1989) etc.

Če bi se torej ukvarjali s cepitvijo Brat Packa na dve glavni liniji, ti. arty (Andrew McCarthy, Robert Downey Jr., deloma tudi Tom Cruise, Kiefer Sutherland, Jami Gertz) in Spielbergovo (kamor vsaj deloma jadra celotna infrastruktura Brat Packa, torej režiserji, producenti in scenaristi), potem bi postalo jasno, zakaj je prav film **Izgubljeni fantje** tako bistven: prvič, zaradi koncepta renovacije klasičnih fikcijskih praks (v tem primeru gre za linijo, ki jo je postavila Anne Rice) in drugič, zaradi postavitve diferenciacije glede ameriške estetske integracije (o čemer sem pisal malo prej). To, da je okvir te diferenciacije film o vampirjih v Santa Carli, Kalifornija, pa je značilno: ali ni ena izmed klasičnih fobij in obsesij prav tista o življenju in smrti? In če so te fobije in obsesije postavljene najbolj brutalno, torej kot del vampirske fikcije, potem je vsak dvom v film (posledično pa tudi v Anne Rice, katere 'duh' plava po tem filmu) odveč. Ali, kot bi rekel Jim Morrison, ena izmed poglobitvenih referenc v filmu: „Nisem nor. Zanima me svoboda.“ (**No One Here Gets Out Alive**, 1980). Ednino spremenite v množino in bo postalo vse skupaj še bolj jasno.

The Lost Boys je film, ki je narejen odlično. Skrajno natančno, precizno in s pravilnimi podarki. Če odštejemo nekoliko ponesrečeno masko Edwarda Herrmanna (Maxa) v finalnem prizoru, potem se filmu ne da nič očitati. Referenčna mašinerija je neverjetna: od omemb **The Texas Chain Saw Massacre** na popolnoma ustreznih mestih in uvajanja Americane na še bolj kritičnih mestih in najbolj neverjetnem konceptu, do preformuliranja klasičnih velikih vampirskih zgodb, velikih récitov vampirske fikcije. Vsa stvar je zelo preprosta: po invaziji schlockov, rdečih in črnih filmskih fikcij, v katerih je fikcija tako indeksirana, da ni več niti zanimiva, se je pojavil film, v katerem lahko nahajamo kompleksno in ustrezno, celo progresivno zastavljeno fikcijsko prakso. Zakaj progresivno? Zaradi tega, ker je fikcija v tem primeru spravljena v okvir že obstoječih norm in zakonov, vendar je prav te norme in zakoni ne obremenjujejo in je ne spravljajo v zadrego, ravno obratno: te norme in zakoni spravljajo to fikcijo iz sveta horror pojavnosti v svet noumenona.

Anne Rice je trenutno vodilna avtorica horror fikcije. King je najbolj rentabilen avtor, vendar pristaja na konvencije, ki jih je sicer sam pomagal določiti, „normalizirati“ in navsezadnje tudi realiziral, vendar je dejstvo, da je Riceova tista, ki je horror fikcijo spravila iz tistih neproduktivnih žanrskih okvirov, ki silijo žanr k tlem, ga ponižujejo in žalijo. Žal to Kingu ni uspelo: King ostaja glavni auteur, najbolj inventivni situacionist, Anne Rice pa bo verjetno pripadel naslov najbolj vplivne horror pisateljice. Opus major Stephen Kinga pa zaradi tega seveda ni niti najmanj manjši, ravno obratno: King je postavil žanr ponovno na noge, Anne Rice pa ga je pač promovirala kot eksterno, zunanjo normo, ki jo je šele potrebno napolniti z realno, fizično vsebino. **The Lost Boys** je film, v katerem lahko sledimo transformacijam, ki so se dogajale v horror fikciji sedemdesetih in osemdesetih let. V tem primeru gre za Bildung film o žanrih.

Čeprav je v bistvu izjemna melodrama. In to je še ena stvar, na katero je ves čas opozarjala prav Anne Rice: sistem življenja/vampirizem/smrt je stvar melodrame. Tako se je film **The Lost Boys** približal 'duhu' Anne Rice dosti bolj, kot so si verjetno predstavljali avtorji filma.

NADINE

režija: Robert Benton
scenarij: Robert Benton
fotografija: Nestor Almendros
glasba: Howard Shore
igrajo: Jeff Bridges, Kim Basinger, Rip Torn, Gwen Verdon
proizvodnja: Tri-Star-MU/Delphi Premier Productions, ZDA, 1987

Že v prvem trenutku nam pri filmu **Nadine** mora zbuditi pozornost njegova časovna opredeljenost. Naj se še tako trudimo, pa v zgodbi, v zapletu in razpletu ne moremo najti nikakršnega zadostnega razloga za postavitev dogajanja v petdeseta leta, saj bi se triler s takšno zgodbo (Nadine nehoti pride do tajnih načrtov za gradnjo avtoceste, ki veljajo veliko za tistega, ki bi se hotel okoristiti s špekulativno vrednostjo zemljišč . . .) čisto lahko odvijal v sedanosti. Zakaj so se torej avtorji tega filma mučili z datirano scenografijo in kostumografijo, ki ji je bilo naloženo, da pričara „nostalgična“ leta, v katerih so v Hollywoodu briljirale tematike „upornikov brez razloga“ in občutljivih teenagerk a la Nathalie Wood v **Razkošju v travi**. Če razloga ni mogoče najti v zgodbi sami, kjer se ne dogaja nič zgodovinskega, ga je pač treba iskati drugje.

Kaj pa, če je pravi razlog povezan s protagonistiko filma, po kateri je film tudi naslovljen? Tu smo že bližje odgovoru. Glavno vlogo igra namreč Kim Basinger. Če pomislimo na že kar dolgo vrsto njenih vlog v vrsti filmov skorajda vseh žanrov, v katerih se Kim ni samo dokazala kot kratkomalo profesionalka, ampak tudi kot atraktivna nova hollywoodska ikona s specifičnim sex-appealom, potem nam mora biti jasno, da gre v njenem primeru za zvezdo velikega formata, ki v novejši konsolidaciji Hollywooda ter njegovega obnovljenega zvezdniskega sistema mora dobiti svoje mesto. Kajpak je zvezdo vselej treba narediti, ji oskrbeti čim več „pojavnih oblik“, da si jo občinstvo lahko vtisne v spomin. Z vlogo Nadine je Kim Basinger vstopila v ob-

dobje zvezd in se pomešala med Lano Turner, Marilyn Monroe, Avo Gardner . . . Kostum iz petdesetih let je pač morala obleči zato, da si je do polnila image zvezde, ki smo je sicer vajeni vlogah umirjeno strastnih, previdno zapeljivih in inteligentno graciozних mladih dam sedanosti. In s svojo vlogo Nadine je Kim postala popolna zvezda, ženska, primerna za vse čase, ženska skozi katero sodobnost za nazaj določa minulost. Na tej ravni je film Nadine povsem uspel — predstavil nam je Kim Basinger kot popolno zvezdo. Seveda pa ta učinek ne bi bil dosežen, če film ne bi uspel tudi na drugih ravneh.

Zgodba sloni na karakterju ženske iz provincialnega mesta v ZDA, ki v svojem nervoznem zakonskem življenju pomisli na izhod v slavi s fotografijami za Playboy, a hitro doume, da lokalni fotograf ne pomeni pravega začetka k slavi. Toda, ko naj bi dobila svoje fotografije, ji pade pred noge fotografovo truplo in namesto svojih fotografij dobi dragocene načrte za avtocesto. kar sledi, je seveda tipičen dinamičen thriller, v katerem se Nadine spet zbliža s svojim možem. Ob tem nam ne more uiti majhna stilistična prvina. Akcijski trenutki filma se pretežno odvijajo v temi ali v poltemi, medtem ko se trenutki vsakdanjega življenja odvijajo v skorajda presvetlih prizorih. Kot da bi avtorji hoteli poudariti, da so „nostalgična leta“ imela tudi svojo temno plat.

DARKO ŠTRAJN

Nadine in Vernon Hightower sta netipični zakonski par tik pred ločitvijo; do nje jima manjka samo še podpis na dokumentih. Do ločitve se veda ne pride, in temu je pravzaprav posvečena pripoved. Centralni pomenski sklop izvira iz relacije med Jeffom Bridgesom in Kim Basinger: zgodba se namreč začne pri „najnižji“ točki njunega odnosa, konča pa se pri spravi, proti kateri vleče tudi njena nosečnost. Princip razvoja zapleta se torej podreja določeni patriarhalni paradigmi (ki jo že takoj na začetku daje slutiti kraj in čas dogajanja: Austin, Texas, 1954), ki jo navidezno napada Kim Basinger (njeno „kinematično genealogijo“ v zvezi z Nadine je dovolj precizno analiziral že M. Štefančič), čeprav je njena funkcija v bistvu konstitutivna. Pri začetku filma smo torej priče „spodletelemu“ odnosu med Vernonom in Nadine. Kot spo-

