

KRITIKA

ČEDNO DEKLE

PRETTY WOMAN

režija: Gary Marshall
scenarij: J. F. Lawton
fotografija: Charles Minsky
glasba: James Newton Howard
(+ David Bowie, Roy Orbison, Roxette in drugi)
igrajo: Julia Roberts, Richard Gere, Ralph Bellamy, Laura San Giacomo
proizvodnja: Touchstone/Silverscreen Partners IV, 1990

Čedno dekle ima vse elemente, potrebne za dobro ljubezensko zgodbo. Richarda Gera z *darcyjevskimi* lastnostmi (že v filmu Častnik in gentleman), Julio Roberts, v kateri se skriva »prava ženska«, in številne frustrirajoče okoliščine, izhajajoče iz njenih socialnih vlog (prostitutka in poslovnež), ki pa so premostljive in obetajo srečen konec.

Film zvesto sledi konvenciji romantične zgodbe. Ne vsiljuje nujne identifikacije niti z Vivian niti z Edwardom in gledalčevo pozornost osredotoča na pričakovanje zadovoljstva, ki ga obljublja razplet. Zato ne preseneča navdušenje filmskega občinstva, ki je nedolžno interpelirano v ekonomijo tega 'imaginarnega sveta' saj mu ga pripoved s posredovanjem blagodejnih občutij in doživljanj vendarle približa kot njegovega lastnega. Toda film želi ublažiti efekt (samo) prevare in se po izteku zgodbe v happy end ironično poigra ne le z gledalčevo, temveč tudi z lastno fantazijo. – Dobrodošli v Hollywoodu, mestu sanj, morda se vam bodo sanje uresničile, morda pa tudi ne!

Čedno dekle seveda ni samo romantična zgodba s filmskega platna. Fascinira zato, ker je ena izmed najboljših, kar jih lahko zraste v naši fantaziji. In kako se le-ta kot kompleksni socialni fenomen reflektira v zasebnem fantaziranju »poprečnega« posameznika, nam film lepo pokaže.

Najprej nas zapelje s sugestijo, da sta ženska in moška fantazija povsem konfliktne, postopoma pa nas prepriča v »moške« značilnosti še tako »ženskih« fantazij. Dokler je film prodajal Vivianin image prostitutke, se je vedla kakor profesionalka. Edward jo je zanimal le kot cilj njene »spolne aktivnosti« in njegovo zadržano vedenje jo je tako rekoč begalo. Vendar od trenutka dalje, ko se bo na njen, s košatimi in rdečerjavimi lasmi obdan obraz ujel Edwardov pogled, bo dekletovo vedenje začelo privzemati »regresivno« formo (za 3000 \$ »te bom zaposlil in delala boš, kar ti bom rekel«), kajti film bo odkrival v Vivian Žensko.

Morda tvegamo izgubo »kulturnega« v percepciji filmskega gledalca, ko zapišemo, da se ta romantična zgodba odlikuje ravno po filmovi naratologiji, značilni za »romantičarje«. Hollywoodski film tridesetih let, in ki se vzpostavlja vedno z **izbranim** moškim pogledom, kateremu zvesto sledi tudi filmska kamera. In ker ta pogled torej ni moški pogled-kar-tako, ne zmore, da se ne bi v teku pripovedi feminiziral: Zato v Čednem dekletu spolni akt, ker ni v funkciji ljubezni, kamere sploh ne zanima; vsi dramatični prizori se odvijajo na terasi hotelskega apartmaja, čeprav se višine Edward boji; dramaturški vrhunec zgodbe predstavlja veliki plan/ekstatični obraz Vivian, na katerem odseva silovitost ljubezenskega prizora iz opere, in upodabljanje Vivian se skozi celotno zgodbo odvija na montažni osi pogledov Edward-Vivian-Edward.

V tem smislu je **Čedno dekle** tudi »staromodni« zvezdniški film. Vivian, takšno-kakršna je, nenehno vidimo s tem moškim pogledom (v figurativnem in dobesednem pomenu, na ravni zgodbe in na ravni filma kot produkcijske forme), s pogledom torej, ki vanjo investira le na način, da je v 'podobi ženske' že vsebovan. – Ona hoče (in dobi) več. Hoče »princa, ki jo bo rešil iz grajskega stolpa« ali pa nič.

Je Vivian potemtakem staromodni ženski lik, ker si želi to, kar je že po definiciji moško v ženski fantaziji; namreč želja po moči, ugledu, denarju itd.? Ona prav gotovo ni. Lahko pa bi etiketo prilepili filmu (kar je seveda stvar osebne okusa), ki pred njeno željo preenostavno kloni, kar pa hkrati pomeni tudi pretirano poenostavljenost in samointerpretacijo filma kot takega. Gre za zadnjo sekvenco zgodbe (happy end), ki izrazito izpostavi mehanizem interakcije v fantazijskem svetu posameznika, kjer 'moška' in 'ženska' pozicija nista nujno fiksirani. Od tod tudi (fikcijski) **izbrani**, »moški« pogled, v katerega je investirana in je v njem vsebovana ženska želja. Zato ona (hoče) in dobi več. Dobi »princa, ki jo reši iz grajskega stolpa« (ali pa nič).

Film se torej dejansko poigra z lastno fantazijo takrat, ko dopusti, da ženska svojo 'podobo' zavrne. Kajti če bi se film končal tam, ko se Vivian raje odloči za »nič« in se odpravi v svoj »resnični svet«, sicer prene katerim ženskam film ne bi bil več zelo všeč. Toda v zameno bi dobile »tough« Gera, čigar filmski lik je, paradoksalno, celo pre-



malo izumetničen in »fasaden«. – Tako je Gerovo vzpenjanje po požarnih stopnicah k Vivian, ko še mimogrede ozobi šopek vrtnic, škoda, celo za moje razneženo srcece več kot preveč.

CVETKA FLAKUS

JEKLENE MAGNOLIJE

STEEL MAGNOLIAS

režija: Herbert Ross
scenarij: Robert Harling
fotografija: John. A. Alonzo
glasba: Georges Delerue
igrajo: Sally Field, Dolly Parton, Shirley MacLaine, Daryl Hannah, Olympia Dukakis, Julia Roberts
proizvodnja: Columbia Tri-Star, 1990

Kaj hoče ženska?

Filmski prikaz **Jeklenih magnolij**, drame, ki se izvorno ves čas dogaja samo v frizerskem salonu, se eksterierju ameriškega juga pač ni mogel ogniti. V okolju, ki je po definiciji zgled najhujšega patriarhalnega modela družbe, kjer so ženske zgolj »objekt« – rojevalke otrok in gospodinjski pripomoček – nam film razgrne le segment tega, »ženskam tako neugodnega vzdušja, segment, v katerem nastopa nekaj »odštekanih« žensk in ki ga film spremeni v veliki univerzum žensk. Za običajni (»objektivni«) pogled predstavlja ta frizerski krožek zgolj nekaj klepetavih, opravljenih in sitnih *ženščin*, ki se naslanjajo nad prežvekovanjem malih lokalnih obscenosti, *babur*, ki nehote, vendar vseeno motijo idilo južnjaškega mesta, *coprnic*, ki so same sebi namen, ostalim pa zgolj v nadlogo, *vešč*, ki jih pač srečaš kjerkoli že in so vedno enako dolgočasno iste, *koz*, ki te, če še tako hočeš, ne nehajo premlevati v svojih bedastih debat. Tak tip ženske nikakor ni lik velike junakinje, ženske, ki nase privlači pogled in okrog katere se prepleta velika filmska zgodba. To ni niti *femme fatale* niti ljubica, še manj mati ali maskulizirana »trda« ženska: je zgolj bodisi manjša karakterna vloga bodisi madež, ki zmoti pravo zgodbo.

Soočeni smo s podobnim problemom pogleda kot pred slikarskimi platni avtorjev slavnih anamorfoz. Ko se postavimo pred sliko, je pred nami razgrnjen prizor, ki ga lahko v hipu razberemo, kazi ga le packa, madež, ki zmoti naš »estetski užitek«. In potrebno se je le postaviti na pravo mesto, poiskati pravi »point of view«, od koder se nam »odpre pogled«, in neznosna packa se spremeni v znosno podobo. **Jeklene magnolije** postavijo v ospredje ravno ta madež, so pogled s strani, ki stori to, da ta madež vznikne v vsej svoji luči, ga napravi za prezentnega in berljivega. Potrebno je le pogledati s »pravega« zornega kota, pa pred nami vzbrsti anamorfična packa v pravi mali univerzum sveta žensk in te zoprne vsakdanje ženščine postanejo simpatične ženske, ki jih film dvigne iz sveta povprečnosti, jim da nekakšen X, s katerim jim je sploh dana možnost, da postanejo relevanten filmski objekt. Prelevijo se v filmske like, s katerimi sočustvujemo, se živimo v njihove vloge, se z njimi veselimo in skupaj z njimi jokamo.

Žensko vprašanje, ki že skoraj dve stoletji buri feministični svet, se tukaj sploh ne postavlja kot veliko vprašanje, kot tisti »Poglejte, kako zelo smo zatirane...«, ki vzbuja sočustvovanje, ali tisti »Hočemo enakoprav-



nost...«, ki napotuje na akcijo. Ženske v tem filmu svoje »ženskost« vzamejo nase, in s tem še kako obvladujejo »falokratični« svet. Moški so, tako kot v realnem svetu (le s »pravega« zornega kota je treba pogledati), vsi bebci, ki verjamejo, da vladajo, ženske pa so ravno s tem, ko hočejo in zahtevajo tisto, kar jim v družbi gre, ko vzamejo svojo »podrejenost« zares, tiste, ki dejansko vladajo. Če je odgovor na vprašanje »Kaj hoče ženska?« z mesta običajnega pogleda vselej nemogoče podjetje, ki se izgublja v vodah mističnosti, pa nam »pogled s strani« ta odgovor prezentira v vsej realni grozi. Ženske od moških hočejo ravno in samo tisto, kar se običajnemu pogledu moških kaže kot nekaj običajnega. Tistega »nekaj več« ni, je le plod »moške fantazme«. Ženske zahtevajo le tisto, kar so jim moški vselej že bili pripravljeni nuditi. Vendar to hočejo zares, v celoti in brez preostanka. To pa je šele nemogoče podjetje in groza za moške.

Prav zato so **Jeklene magnolije** velik feministični film.

BORIS ČIBEJ

ŠOFER GOSPODIČNE DAISY

DRIVING MIS DAISY

režija: Bruce Beresford
scenarij: Alfred Uhry
fotografij: Peter James
glasba: Hans Zimmer
igrajo: Jessica Tandy, Morgan Freeman, Dan Aykroyd, Patti Lupone
proizvodnja: Warner Bros. A. Zanuck Co., 1990

Struktura gledališkega časa je struktura gledališke iluzije. Tako je na primer v »realističnem« komadu prav skozi zgodbo sublimirani čas tista »nova« resničnost, ki nas

opozarja, da je vse, kar gledamo, na nekakšen radikalen način izmišljeno. Gledališče se, poenostavljeno, konstituira v tistem trenutku, ko na kakšen dogodek pričnemo gledati kot na videz taistega dogodka. Ta drobna, a temeljna distinkcija seveda tiči v dejstvu, da je gledališče vedno stvar žive sedanjosti – prav s tem pa opredeljuje naravo gledališkega časa. Ta je namreč tridimenzionalna. Med realnim časom gledalca in fiktivnim časom igralca je namreč neka vez, neka prostorska koordinata, zaradi katere se sleherni trenutek fiktivnega časa neponovljivo, realno izgublja. Na drugi strani film svojega časa ne more izgubiti, saj je v tistem trenutku, ko ga je investiral v sliko, sam postal preteklost. Lahko torej rečemo, da je filmski čas tista osnovna realnost, ki fiktivnost filmske zgodbe šele predpostavlja. Sleherni poseg v strukturo filmskega časa je rez v strukturo filmske slike. Lahko bi šli še korak naprej in rekli, da se filmska slika spreminja šele v tistem trenutku, ko se poseže v strukturo filmskega časa; pri gledališču je stvar ravno nasprotna.

Film **Šofer gospodične Daisy** (Driving Miss Daisy) se umešča v navedena razmerja takorekoč scela. Gre za film, posnet po gledališkem delu dramatika Alfreda Uhrya; torej gre za značilni poskus prenašanja gledališkega v filmski čas. Vendar pa se zdi, da je treba na omenjeni postopek pri našem filmu gledati skozi neko posebnost, ki jo vnaša zgodba sama oziroma tema te zgodbe. Ta je namreč ravno Čas; tokrat v smislu personifikacije nečesa, kar se je zgodilo vedno tisti trenutek, »preden smo prišli tja«, in ki se bo zgodilo vedno hip za tem, »ko bomo odšli« – torej v smislu personifikacije minevanja. Zdi se, da je to tudi edina prava zgodba tega filma, kljub različnim drobnim »digresijem«. Seveda je razmerje med staro Židinjno nemškega porekla in črnim služabnikom arhetipsko, kar znova dokazuje, da so ameriški arhetipi slej ko prej stvar neke (socialne) patologije in da