

# UVOD V INTERVJU Z JOHNOM SIMONOM

Leto 1967/68 je bilo za ameriško filmsko kritiko odločilno in prelomno, v nekem smislu pa bi lahko celo rekli, da je bilo to leto zanj nekak preizkusni kamen. Leta 1967 so namreč lansirali Pennov film *Bonnie in Clyde*, enega izmed najpomembnejših, pa tudi najbolj utemeljenih mejnikov v filmski zgodovini. Ta film je filmsko zgodovino v mnogočem dobesedno preklal: sistema filmske fikcije ni več skušal priločiti neki že „dani“, „homogeni“, „kompaktni“ in „večni“ filmski publiki, potemtakem ne tisti „abstraktni“ publiki, na kateri se je zlomil „stari“, „klasični Hollywood“, temveč prav narobe, sistem nove filmske fikcije je našel prav s tem, ko je poiskal, „aktiviral“ in na neki način mobiliziral novo filmsko publiko, katere materialno in moralno glavnino so tvorili gledalci, ki niso bili starejši od trideset in ne mlajši od, denimo, osemnajst let. Ta film je zatorej lovil „generacijo“, ki je bila otrok prav tega časa, „generacijo“, ki jo bo formiral natanko ta čas, se pravi leto 1968 z vsemi svojimi historičnimi, političnimi, ideološkimi, socialnimi in kulturnimi podtoni ter nadtoni. Film *Bonnie in Clyde* predstavlja rojstvo ideološke predhodnice (od leta 1967 do 1972) „novega Hollywooda“, lahko bi pa

rekli, da sploh predstavlja temeljni kamen prve, začetne faze „novega Hollywooda“, njegovo „avantgardo“. S svojo radikalno tempiranostjo na spremenjene pogoje socialnega, kulturnega in političnega življenja, s svojo historično tempiranostjo na novo strukturo filmske publike ter s svojo globalno tempiranostjo na zgodovinsko premeno samega družbenoekonomskega substrata, je ta film pred ameriško filmsko kritiko postavil povsem nov „objekt“, ki je s svojo kinematično in historično perspektivo naredil, da filmska kritika po njem ni bila več to, kar je bila pred njim. Bosley Crowther, ki je prej vedno vedel, kaj je dobro in kaj ne, je tudi ta film — še preden so ga prikazali v ameriških kinodvoranah razsul v prvine: trdil je, da je film beden, surov in katastrofalno slab. In vse je že kazalo, da bo pri tem tudi ostalo, saj je družba Warner Bros. film pustila v kinodvoranah le za kratek čas, potem pa ga je spričo slabega odziva — kritiškega in finančnega — umaknila. Zdelo se je, da bo postal Bosley Crowther prerok novega filmskega konteksta: zdelo se je že, da bo „konservativna“ struja dokončno zavlada v ameriški filmski kritiki, kar bi seveda postavilo pod radikalni

vprašaj tudi kasnejši nastop „čudežnih dečkov“, Coppole, Lucasa, Spielberga, De Palme, Miliusa in Scorseseja. Če bi zmagal Crowther, potem vsi ti dečki morda nikoli ne bi niti bili „čudežni“: v Ameriki je pač film močno odvisen od kritike, bolj kot kjerkoli drugod. In kaj je spremenilo tok zgodovine? Kaj je ta film rešilo? Natanko „zadnji Bog“ s filmskega platna, Warren Beatty, zvezda tega filma: Beatty je namreč zagrozil z znatno tožbo, če Warner Bros. filma takoj ne vrne v ustrezno število kinodvoran, kritike pa je javno pozval, da naj film še enkrat premislijo. Film so v kinodvorane vrnili in postal je pravi smash: kritiki so film še enkrat premislili in si tudi zares premislili, le Crowther je svoj križarski pohod nadaljeval in zato iz igre izpadel. Njegova „konservativnost“ z novim filmskim kontekstom ni bila več združljiva: novi filmski publiki njegova „konservativnost“ ni več govorila o ničemer. In poslej so vsi „konservativni“ filmski kritiki (Bosley Crowther, Stanley Kauffmann, John Simon) vneto dokazovali, da filmske zvezde nimajo nobene filmske vrednosti oz. da ne obstajajo. Warren Beatty je s svojim — filmskim in zunaj-filmskim — nastopom dokazal, da bo zvezdniški sistem tudi v



le kak film, za katerega ni še nihče nikoli slišal.

10. Vse filme Johna Forda, Alfreda Hitchcocka ali pa Howarda Hawksa je vedno pripravljen zamenjati za en sam Bergmanov film.

11. Vedno ugotovi, kako je to, kar vidimo na filmskem platnu, v resnici pravzaprav nemogoče.

12. To „nemogoče“ „nelogičnost“ proglasi za tipično ameriško prvino, ob čemer se ne všrašča, kaj ga sploh avtorizira, da se mu lahko v japonskem filmu zdi prav vse „mogoče“, „logično“.

13. Vedno vas bo skušal prepričati, da ameriški film sploh ne obstaja. John Simon se je mimogrede mudil v Ljubljani. Ker goji prepričanje, da ameriški film ne obstaja, misli, da je konservativen. Temeljni razlog, zaradi katerega se je ameriška „konservativna“ filmska kritika leta 1967/68 zlomila, je povezan prav s tem: o ontološkem statusu ameriškega filma (ali ameriški film obstaja ali ne obstaja) začneš lahko razpravljati šele potem, ko Ameriko postaviš le kot studijsko referenco ameriškega filma, ne pa tudi kot njen vzrok. Ko to storiš, lahko začneš razčlenjati obstoj oz. ne-obstoj ameriškega filma, s tem pa zgrabiš sam vzrok pri korenu.

## MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

*Kaj je po vašem mnenju „ameriški film“? Katerim pogojem mora pravzaprav ta ali oni film zadostiti, da lahko velja za ameriškega?*

SIMON: Najprej bi rad rekel, da ameriški film kot ameriški film obstaja bolj v glavah tujcev kot pa v glavah samih Američanov. V Ameriki moramo upoštevati predvsem dva momenta. Ljudje, ki živijo zunaj velikih mest, zunaj univerzitetnih kompleksov, zunaj kulturnih središč, ne marajo filmov s podnapisi, tako da za njih potemtakem obstajata dve vrsti filmov: filmi s podnapisi, ki jih ne marajo in ki tam tudi sicer nimajo nikakršnega uspeha, in filmi brez podnapisov, to pa so kajpada lahko le ameriški in angleški, ti slednji pa so v zadnjem času postali tako nerazumljivi, da že skoraj potrebujejo podnapise. V tem smislu je ameriški film vse tisto, kar lahko prikazuješ v majhnih mestih, ne da bi pri tem kogarkoli vznemirjal s podnapisi. V nekem drugem smislu pa je ameriški film vse tisto, česar se ljudje v velikih mestih izogibajo, ker je slabo. V zadnjih letih je ameriški film dosegel najnižjo točko, celo Pauline Kael, ki je znala vedno v vsakem ameriškem filmu najti kaj dobrega, je nad vsem skupaj precej razočarana . . .

*In kje ste vi vedno znali najti kaj dobrega?*

SIMON: Predvsem v evropskem in japonskem filmu. Ameriški film se mi za lastno zadovoljstvo ni zdel nikoli kaj dosti pomemben, čeravno se zavedam in to tudi priznavam, da ima ameriški film glede na vse ostale kinematografije daleč najkvalitetnejše tehnične in finančne pogoje. Po drugi strani pa menim, da tehnologija, tehnična sofisticiranost in specialni efekti nimajo s samim umetniškim konceptom prav nobene zveze. Kakorkoli že, mislim, da je ameriški film nekaj, česar ni mogoče definirati. Poglejte **Poslednjega kitajskega cesarja** (The Last Emperor). Nič v njem ni ameriškega . . .

*. . . bankirji so bili tuji, predvsem italijanski, hongkonški in nizozemski, posneli so ga v celoti na Kitajskem, tehnična ekipa je*

JOHN SIMON



*bila v celoti skoraj ne-ameriška, igralci niso bili Američani . . . pa vendar velja za ameriškega, mar ne?*

SIMON: To ni povsem res. John Lone se je uveljavil kot gledališki igralec, predvsem v gledaliških predstavah, ki so jih napisali ameriško-kitajski pisci. Prav ti gledališki nastopi so mu omogočili tudi filmsko uveljavitev.

*Pa vendar John Lone ni ameriški igralec, saj je začel v seriji hongkonških kung-fu filmov, šele kasneje se je naturaliziral, mar ne?*

SIMON: Tega dela njegove zgodovine ne poznam, poznam ga predvsem z odra in pa filmov kot, npr. **Zmajevo leto** (The Year of the Dragon), **Ledeni mož** (Iceman). Nekaj podobnega je Joan Chen, bolj je namreč Američanka kot pa Kitajka, čeprav je kitajskega porekla. Peter O'Toole je seveda Anglež. Vendar pri celi stvari ne gre za igralško ekipo, ne gre zato, ali so igralci Američani ali ne. Ameriška je v filmu ogromnost, spektakularnost, orjaškost, lepi dekorji, kostumi . . .

*Tega ne počnejo le Američani. Visconti, evropski režiser in taki so vam blizu, kot pravite, je tudi posnel precej ambiciozen spektakel Leopard (Il Gattopardo), sicer pred četrto stoletja, pa vendar ga ni nihče imel za ameriškega?!*

SIMON: Vidite, prav Viscontija pa ne maram. Sploh je to, mislim, del italijanske filmske tradicije. V času fašizma so posneli precej velikih, dragih, razkošnih, spektakularnih filmov, z lepimi kostumi in dekorji. Vzemite film **Gandhi**: je sicer britanski, toda na neki način vendarle bolj ameriški, predvsem zaradi svoje ogromnosti. Mislim,

spremenjenih pogojih učinkovit in funkcionalen. Andrew Sarris se je s svojo prodistancirano držo utemeljil kot „glas razuma“ (fifty:fifty), ki bo sicer vedno načeloma „za“, dasiprav bo zanj „avtorsko načelo“ tišto gibalo, ki bo v „skrajni instanci“ odločilo. Pauline Kael se bo s tem filmom dobesedno zlila, tako da se ji mesto kritiškega kraljevanja „novemu Hollywoodu“ ne bo moglo izmakniti: vsako slepilo lahko služi umetniškemu cilju. To je spoznala, lahko bi rekli, v pravem času: tik pred vdorom iluzionizma, specialnih efektov in zaprepaščujočih fikcij. Postala je njihov profet, tolmač in varuh.

Že naslednje leto je Kubrickov film Odiseja 2001 kritiške vrste dokončno diferenciral: ta najgloblja izmed vseh kdajkoli posnetih hladnih površin, kar Kubrickov film je, je Bosley Crowtherju dodala še Stanleya Kauffmanna in Johna Simona, da Judith Crist, Renate Adler in ostalih sploh niti ne omenjamo. Vsi so trdili, da je film čisti polom, dolgčas, razočaranje, katastrofa, Kubricka pa so klical nazaj na zemljo. Le Penelope Gilliatt je film dojela kot mojstrovino. S tem je „konservativna“ struja v ameriški filmski kritiki dokončno padla, saj v spreminjenih okoliščinah nenadoma ni več vedela, kaj je dobro in kaj je slabo. Danes, po dveh desetletjih, stoji „konservativno“ krilo na natanko istem stališču, gledašče bi namreč temu težko rekli. In kaj lahko v vsakem trenutku od „konservativca“ pričakujemo? Kaj je značilno za „konservativnega“ filmskega kritika, ameriškega, da se razumemo:

1. Hollywoodskih filmov ne prenese, zlasti ne tistih, ki so bili posneti v zadnjih, recimo, dvajsetih letih.
2. Ne prenese filmskih zvezd: zelo rad dokazuje, da filmske zvezde sploh ne obstajajo. Stanley Kauffmann v tem smislu trdi, da filmske zvezde ne obstajajo zato, ker so ameriški filmi v tujini tako in tako sinhronizirani, dublirani, s tem pa jim je podeljen „tuj“ glas. Kauffmann seveda ne pojasni, kako to, da je lahko zvezdniški sistem funkcionalen in obstajal v času „nemega filma“.
3. Ne prenese filmskih žanrov.
4. Na platnu ne prenese ameriškega jezika.
5. Tudi ameriškega alternativnega, underground ali pa angažiranega filma ne prenese: za evropsko „konservativno“ filmsko kritiko je značilno, da hollywoodskega filma sicer ne prenese, zato ima pa toliko raje ameriški socialni, alternativni, underground film. Radikalna kritika Amerike v ameriškem filmu se ji zdi vedno „odkrievanje Amerike“.
6. Praviloma se navdušuje le nad evropskim in japonskim filmom.
7. Ne prenese tistih evropskih in japonskih filmov, ki so jih prikazovali tudi v Ameriki, ker ne prenese filmov, ki so jih videli tudi Američani.
8. Ugajajo mu le filmi, ki jih ni videl praktično nihče, se pravi filmi z omejenim prikazovanjem.
9. Pri velikih režiserjih mu praviloma ugaja

da je za sodobni ameriški film, če naj velja za ameriškega, potrebna spektakularnost, pa obvezni problemi mladostnikov, kot jih poznamo iz filmov Johna Hughesa, ki ga osebno ne presenem, prav tako pa tudi ne prenesem njegove igralka Molly Ringwald. Je povsem neprivlačna in zoprna, tudi njeni pogledi so precej odvratni. To je sicer zelo osebno, toda tudi kot igralka je precej šibka. Videl sem jo tudi na odru in bila je zelo slaba. No, pustiva to. Kaj je še značilno za ameriški film? Zanesljivo dirke z avtomobili. Spielbergov prvi film je bil posvečen enemu takemu preganjanju z avtomobili in mislim, da je bil to njegov najboljši film. **Dvoboju** (Duel). Vse ostalo, kar je posnel, je slabo. V **Dvoboju** je bila dirka z avtomobili nekaj docela filozofskega, metafizičnega. Za ameriški film so značilni tudi specialni efekti. Prej so delali specialne efekte za petnajstletne otroke, zdaj pa so začeli izdelovati specialne efekte za osemletne otroke. Ne vem, morda bo to nov žanr, odvisno pač od uspešnosti takega filma. Vsake toliko časa pa skušajo narediti tudi kak resen film, film za odrasle, npr. **Usodno privlačnost** (Fatal Attraction) ali pa **Mesečnost** (Moonstruck). To sicer nista ravno dobra filma, toda vsi so nanju ponosni, češ naredili smo film za odrasle. Ne gre za vsebino, za slog, za inteligentnost filma, temveč za starost, kateri naj bi bil film namenjen. Poleg tega pa skušajo vse ponavljati. Če je nekaj enkrat vžgalo, bo gotovo še drugič in potem je vse v rimskih številkah. Saj veste, prvi del, drugi del, tretji del.

*In kje korenini to zlo?*

SIMON: Menim, da vse to korenini v pomanjkanju izobrazbe. V nekem smislu so današnji režiserji manj izobraženi kot pa režiserji starih hollywoodskih filmov. Ti sicer niso imeli kake formalne izobrazbe, zvečine so bili imigranti, ki so morali trdo delati, toda imeli so nekak občutek za kulturo, lahko bi rekli, da so kulturo spoštovali. Verjeli so, da je kultura nekaj dobrega. In tudi če je ne poseduješ, jo še vedno lahko ustvariš na

platnu. Tudi logični so bili. Današnjim filmom pa manjka predvsem logike. Preprosto niso logični, logika jih sploh ne zanima. Praktično ničesar v njih ni smiselnega. Na smiselnost in logiko se povsem poživljajo. Arhetip tega je **Modri žamet** (Blue Velvet). Niti ena sama minuta v tem filmu — pa vzemite katerokoli — ni smiselna. Čisti nesmisel. Toda vzemiva raje kaj bolj spoštljivega. Denimo **Usodno privlačnost**. Tudi ta film je poln nelogičnosti. Povsem nemogoče je namreč, da kaka oseba, v tem primeru Glenn Close, odpelje otroka iz šole, ne da bi bila eden izmed otrokovih staršev ali pa ne da bi imela pismenega pooblastila otrokovih staršev. Nobena ameriška šola ne bi predala otroka neznani osebi. To je povsem nelogično in nesmiselno. In dalje: vsakomur, ki ve vsaj kaj malega o založništvu v Ameriki, je jasno, da morajo vsi ti ljudje, ljudje zaposleni v založništvu, garati kot psi, dan in noč. To je eden izmed najbolj garaških in ubijalskih poklicev, saj se mu mora človek povsem predati. V nasprotnem primeru pač izgubi službo. V tem smislu je povsem nemogoče, da bi Glenn Close, zaposlena v založništvu, lahko teden ali pa štirinajst dni posvetila preganjanju svojega ljubimca, ne da bi ob tem izgubila službo. Nelogično, a to nikogar ne prizadene. Nelogično, nesmiselno in nenaravno. In očitajo mi, da nimam nobenega smisla za fantazijo. A kaj ima fantazija s tem filmom, ki skuša biti realističen, celo naturalističen. Spet je vse mogoče. Zato je tudi vse komično, kot Tom in Jerry. Zato mešajo žanre. Film o odraščanju zmešajo z nadnaravnostjo in detektivko, npr. **Gospa v belem** (Lady in the White). Tudi to je nesmiselno in nelogično.

*Kateri pa so, po vašem mnenju, režiserji s prihodnostjo?*

SIMON: Tu je seveda problem in tudi velika razlika med sodobnim filmom in filmom preteklosti. Nikoli sicer nisem verjel v avtorsko teorijo, toda ko je kdo rekel Hitchcock, si vedel, kaj lahko pričakuješ, in če si rekel Hawks, si prav tako vedel, kaj to pomeni,

danes pa te zasuvajo z vedno novimi režiserji, saj vsak film režira drug režiser. In če se že režiserja spomniš, ne veš, kam bi ga dal in kateri film bi mu pripisal. Morda je to že njegov tretji film, a se prvih dveh ne spomniš, ker sta bila nepomembna, ali pa je sploh naredil film po zelo dolgem času. Vedno nova imena, novi režiserji, a nobene kontinuitete. To so imena, ki nikomur ne govorijo ničesar. Niti publiki niti kritikom. Tudi sam nimam nobenega interesa, da bi si jih zapomnil. V zvezi s tem nisem fanatik, nisem cineast v francoskem smislu, kar ne pomeni, da teh filmov ne gledam. Hočem reči le, da mi nič ne pomenijo, saj nimam občutka, da bi bil za vsem tem, kar vidim na platnu, kak um, kak resnični um. To se seveda lahko spremeni, toda zaenkrat kakih znakov ni. Celo dobri režiserji, kot, npr. Lumet ali pa Pollack, so izgubili svo touch.

*Kaj pa mlajši režiserji? Jarmusch, Cox, Cain itd.?*

SIMON: Videl sem prvi Coxov film: gabil se mi je, zato drugih njegovih filmov nisem gledal. Videl sem oba Jarmuschova filma in niti prvi niti drugi se mi ne zdi dober. Umetniško sem zelo konzervativen. Rad imam tisto, kar je dobro zamišljeno in dobro narejeno. To zame uteleša Bergman. Njegovi slabi filmi so seveda slabi. To je dejstvo. Toda naredil je kakih deset odličnih filmov. Mislim, da je naredil več dobrih filmov kot katerikoli drugi filmski režiser. Najbližji bi mu bil Jean Renoir, seveda brez ameriškega obdobja. Film je zelo hecen medij, saj ljudi zlorablja. Veliko težje je narediti dober film, kot pa napisati dober roman. Ne mislim le na denar. Gre za osebo samo, ki snema film. Film jo namreč dobesedno zlorabi. V film mora spraviti vse, kar ve. V filmu ljudje zares krvavijo. V romanu tega ni treba pokazati, film mora pa storiti tudi to. Film režiserja povsem izprazni.

*Toda mar ni danes, ko sva že pri denarju, s filmom denar zelo težko izgubiti. Če ameriški film, denimo, v ameriško-kanadski blagajni propade, mu še vedno ostane prostrano tržišče, ki ga tvorijo tuja tržišča, predvsem Japonska, Evropa, tudi tretji svet, pa video-kasete, kabelska in naročniška televizija in še kaj. Denimo v petdesetih letih neuspeli film kakšnih sekundarnih možnosti ni imel, mar ne? Pravijo, da lahko danes s filmom izgubi denar le idiot?*

SIMON: George Lucas je produciral film **Howard the Duck**, zanj porabil kakih 40 milijonov dolarjev in praktično vse izgubil, a kljub temu ne bi mogli reči, da je Lucas idiot. Morda so vendarle vsi idioti, ne vem, morda.

*Cimino je leta 1980 z Nebeškimi vrati uničil filmsko družbo United Artists, podobno se je pisalo družbi Columbia po filmu Ishtar. Vsi so pričakovali, da jih bo David Puttnam rešil. Mislite, da lahko ena oseba spremeni tok filmske zgodovine?*

SIMON: Puttnam je Britanec in to je za Američane precej prestižna stvar. Naredil je nekaj filmov, pobral nekaj oskarjev, seveda kot producent. Vendar ni nič posebnega, sploh pa ni kak genij, ki bi lahko rešil Hollywood. Njegov megalomanski film **Mission** je umetniško in finančno pogorel. Tudi njegovi drugi filmi — **Polnočni ekspres**, **Ognjene kočije**, itd. — so slabi. Ne vem, zakaj so ga dvignili tako visoko. Elia Kazan je pred kratkim izdal svojo avtobiografijo, v kateri pravi, da samega sebe ni



JOHN SIMON

imel nikoli za velikega režiserja. Imel se je pač za obrtnika, ki zna narediti filme določene tipa. Velik režiser, ki ni nikoli mislil, da je velik. In to je vse.

*Že, toda Kazan si to lahko privoščil?*

SIMON: Da in ne. Naredil je nekaj dobrih filmov in precej slabih. Imel je pač srečo, da je bil del dobre ekipe. V Hollywoodu zelo radi govorijo o umetnosti, a sploh ne vedo, kaj je to. Ko o umetnosti govori evropski režiser, mu je vedno jasno, kaj je to. In zato sem pripravljen dati celega Forda za enega samega Bergmana, celega Hitchcocka za enega zgodnjega Renoirja. Pravi umetniki so za mene evropski filmarji in japonski — Ozu, pa tudi mlajši. Britanci mi ne ugajajo preveč, tudi ta novi val ne. Že dolgo niso naredili česa res dobrega.

*Kaj pa novi niz vietnamiad?*

SIMON: Barry Levinson, ki je naredil zelo dober film **Diner**, je zdaj posnel zelo slab film **Good Morning, Vietnam**. Nič v njem ni dobro — kot da bi bilo vse skupaj nametano. Mislim, da je najboljši film o Vietnamu še vedno Postov **Go and Tell Spartans**. Zelo pošten, vznemirljiv in pretresljiv film o začetku vietnamske vojne. Tudi zelo kritičen, zato v Ameriki sploh ni bil gledan, vsaj ne preveč. Vietnamski filmi iz leta 1978 — **Coming Home**, **Apocalypse Now**, **The Deer Hunter** — so bedni: narejeni so zelo slabo, so nehumani in umetniško revni. Historično in politično pa so povsem netočni. Naredili so jih ljudje, ki o Vietnamu ne vedo prav ničesar. In to so v teh filmih tudi dokazali. Videli so le nekaj filmov, to je vse, o življenju, o Vietnamu, pa ne vedo ničesar. To so šolski filmi. Danes je prav gotovo mogoče reči, da so filmi, ki so jih naredili režiserji, izšolani v filmskih šolah, slabši od filmov, ki so jih naredili ljudje brez filmskih šol. Da ki o ljudje brez šol film naredili, ga morajo res ljubiti, saj se mu morajo približati neodvisno, avto-didaktično, bi lahko rekli. In to je prednost. **Blood Simple** bratov Coen je tipičen šolski film, tudi **Raising Arizona** in oba sta zelo slaba. Demmejev **Something Wild** je tudi klasičen primer šolskega filma: česa tako neumnega še nisem videl. Nič boljši niso od ostalih hollywoodskih filmov. Šolski je tudi **Blue Velvet**, pa **Fly**.

*Toda evropski kritiki so te filme postavljali zelo visoko, zraven pa še Stand By Me, Rohmerjev Zeleni žarek . . .*

SIMON: To sta zelo slaba filma. Soliden je bil film **River's Edge**, pa še ta vsebuje neko nelogičnost, ki vse pokvari. Film je precej naturalističen ali pa hoče za takega vsaj veljati, ker pač temelji tudi na resničnem dogodku. Tukaj pa se vse tudi zakomplicira. V filmu deklico ubije belec, v resnici pa jo je ubil neki temnopolti mladenič. Zelo protislovno, mar ne? Vse preračunajo. Vse spremenijo. Precej nepošteno.

*. . . Kateri film pa se vam je v osemdesetih zdel najboljši?*

SIMON: Kaj dosti prav dobrega res ni bilo. Morda je bil najboljši Hustonov **Wise Blood**. Ta je bil res dober, morda prav zares tudi najboljši.

*Ampak to je še film iz sedemdesetih, iz leta 1979?!*

SIMON: Ne vem, morda. Potem pa v osemdesetih res ne bi mogel najti nič odličnega.

POGOVARJAL SE JE  
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

## KDO MI UBIJE ŽENO

RUTHLESS PEOPLE

režija:	Abrahams, Zucker (David & Jerry)
scenarij:	Dale Launer
fotografija:	Jan Debont
glasba:	Michel Colombier, Mick Jagger
igrajo:	Bette Midler, Danny De Vito, Judge Reinhold, Helen Slater
proizvodnja:	Buena Vista, W. Lancaster Prd. Touchstone Films, ZDA, 1986

Pustimo ob strani nepotrebno ustvarjanje konfuzije, ko distributer z nekakšnim „ustvarjalnim“ prispevkom naslove filmov spreminja, tudi takrat, ko je originalni naslov povsem prevedljiv in si tudi ni mogoče jasno predstavljati, zakaj naj bi bil dober prevod originalnega naslova manj komercialno učinkovit. Če bi naslov prevedli recimo kot **Brezobzirni ljudje**, bi prevod nudil polno vsebinsko oznako ne izvrstne groteske, ki je v ustrezni meri saturirana z variiranjem in sprevačanjem stereotipov okoli centralne teme.

V tem filmu sta dva glavna igralca: Bette Midler in denar. Bette prispeva svoj razviti komediografski talent, denar pa semantično os. Hkrati „večni motiv“ denarja nosi še aktualen pomen, saj v vlogi, v kakršni nastopa v **Ruthless People**, parodira svojo realno družbeno vlogo, ki se je v Ameriki reaganomske revolucije še izostrila. Ker tu ni mesto za to, ne bomo ponavljali teoretskih tematizacij funkcije denarja, čigar realno je podprto s paradoksnostjo: denarju je realnost dodeljena prav s tem, da denar sam ni nič realnega, ampak „samo“ znak, skupni imenovalec vseh blag, označevalna materializacija dejansko, „v bistvu“, človeških odnosov. Film se kajpak ne loteva brezupne in odvečne kritike družbe, ki jo poganja odkrita denarna ideologija (konec koncev se tudi

film sam „realizira“ v denarju), ampak jo kratkoma zajame v svojem grotesknem parodičnem pristopu. Seveda **Ruthless People** še zdaleč ni film, ki bi temo denarja kot „v bistvu“ odnosa med ljudmi, šele odkril, kar pa nikakor ne zmanjšuje uspešnosti njegove učinkovite variacije na to temo. Sama zgodba filma ponuja nekako takšno poanto: kdor hoče priti do denarja, mora biti brezobziren. Toda kdor denarja še nima in si privoščil brezobzirno potezo zato, da bi do njega prišel, je nujno amater v primerjavi s profesionalno brezobzirnostjo tistega, ki denar že ima. Zgodba, ki ponuja ta „nauk“, je pravzaprav variacija klišejske teme izsiljevanja na podlagi ugrabitve žene bogatina. Razmerje denar-ženska je potem v filmu osišče nekajkratnih obratov. Neizkušena ugrabiteljica znižujeta ceno, dokler ne spoznata, da je odnos, iz katerega sta iztrgala žensko, takšen, da ima finančno vrednost ravno v nasprotni smeri od tiste, ki je bila pričakovana. Brezobzirnost mladih ugrabiteljev, ki reprezentirata tipična Američana, ki ju poganja želja po hitri obogatitvi, naleti na mejo, na zavoro, ki v principu v izključujoči relaciji z denarjem tvori substanco morale, vladajoče kulture družbene skupnosti tostran hoobesovske določitve meščanske družbe.

Interpretacija tematike, ki smo jo v grobem skušali orisati, je izvedena v formi aktualizirane burleske, ki seveda terja — že takšen učinek, kot ga je film nedvomno dosegel — vrhunsko realizacijo v igralskem, režijskem in montažnem pogledu. V vseh teh pogledih film zadovoljuje najvišje standarde in tako ponuja zgovorno parodično sliko denarne civilizacije ter se uvršča med tiste izdelke ameriške kulture, ki je vedno zmogla avtoironijo in značilni obešenjaški sarkazem. Če je za evropski okus mestoma „meja okusa“ prekoračena v grimasi, v kakšni izpeljavi sekvence situacijskega humorja ipd., je treba upoštevati, da je tudi „okus“ proizvod specifičnega v vsaki kulturi.

**DARKO ŠTRAJN**

