

1992

akcijska drama **Shadowhunter** s Scottom Glennom; satirični erotični triler **Bitter Moon** Romana Polanskega; romantična drama **Just Like a Woman** Christopherja Mongerja z Julie Walters; **Me, Myself and I**, komedija Pabla Ferre; **Ruby Cairo**, pustolovska drama Greema Clifforda z Liamom Neesonom in Andie MacDowell; **Waterdance**, satirična drama o invalidih z Wesleyjem Snipesom in Ericom Stolzem; črna komedija **Peter's Friends** Kennetha Branagha; horor Tonyja Hickoxa **Hellraiser III: Hell on Earth** in pa najavni trailer road-movie **Kalifornia** (Manifesto). Po promo-reels sodeč, je Manifesto Film Sales nasploh biser med distributerskimi independerji, ki za prihodnje leto najavljalo največ potencialnih kritičkih in kinematografskih hitov. Končajmo pa s sexom, brez katerega filma takorekoč ni. Se spominjate filma **Carstvo čutil?** Pozabite nanj in počakajte na hongkonški **Sex and Zen** o zgodovini erotičnih modrosti.

CVETKA FLAKUS

ŠTIRJE FILMI, ŠTIRI LUKNJÉ

ČLOVEK IZ CADILLACA CADILLAC MAN, 1990

Film **Cadillac Man**, ki je pri nas postal le za nekaj dni, je zanimiv predvsem po tem, da nam zelo jasno pokaže, kako dvoumna & varljiva je pravzaprav gledalčeva identifikacija. Na eni strani imamo namreč zadržega yuppieja, brezobzirnega, pogoltnega, toda *easy-going* prodajalca avtomobilov (Robin Williams), pred katerim ni varna nobena ženska & noben zakon: ko pa zve, da bodo avtomobilski salon premaknili drugam & da bodo v službi obdržali le tistega, ki bo na hitro prodal največ avtomobilov (**Glen-gary Glen Ross?**), skuša celo člane svoje lastne družine premamiti, da bi kupili nekaj avtomobilov, čeravno ta družina predstavlja le povsem običajni proletarski *middle-class*, iz katerega je nekoč privršel tudi sam. Yuppie je očitno le proletarec, našemljen v kostume razreda, ki ga ni, potemtakem proletarec, ki se je v kostume »drugega« razreda našemil le zato, da bi skril, da v resnici sploh ne more več niti propasti: ne le

potemtakem da nas film sili v identifikacijo z nekom, ki se noče z ničemer identificirati, ki laže celo o tem, s čim se noče identificirati, & ki v obraz laže celo svojim ljubicam, ampak tudi z nekom, ki ne more več niti propasti. Terorist (Tim Robbins) pa je, na drugi strani, v resnici le obupan mož, zmedeni proletarec, ki bi rad zvedel, s kom prešuštvuje njegova so-proga: da v avtomobilski salon vdre obo-rožen & na motociklu, odetem v dinamit, pa itak pove vse o razredu, ki mu je socialna & razredna maškarada zameglila fokus & ki v »drugem« razredu najde le histerično karikaturu svoje lastne podobe — Tim Robbins je pač simpatičen zato, ker spregleda, da je njegov obračun s predstavnikom »drugega« & višjega razreda v resnici le obračun znotraj iste-ga razreda, le dvoboj dveh proletarcev, ki se ne prepoznata več.

PLANINE V MESEČINI MOUNTAINS OF THE MOON, 1990

Film **Mountains of the Moon** je tak, da bi mularija v sedemdesetih povsem ponorela & pridrla v prostranih množicah: ekspedicija sredi Afrike, dva raziskovalca na napol samomorilski misiji & sovražna, primitivna afriška plemena brez posluha za geografijo — klasična fantovska pustolovska odisejada *behind-the-enemy-lines*. Toda ob koncu osemdesetih oz. na začetku devetdesetih film **Mountains of the Moon** ni imel nobenih možnosti — sedemdeseta je bilo pač mogoče zbasati le še v *art-house*. Celozna **Vojno zvezd** se zdi danes *art-house* nekaj povsem naravnega. In tudi sami pustolovski filmi, posneti v osemdesetih & devetdesetih, se obnašajo tako, kot da so bili posneti v sedemdesetih: *yes*, pustolovski filmi pogrešajo sedemdeseta, ko se je zdelo, da vse stvari še niso odkrite. Sateliti, kompjuterji & video so prišli kasneje & meje so se zaprle, predvsem meje pustolovskega filma: **Indiana Jones** je uspel zato, ker je bil tak kot kak *hacker*, ki ga je časovni stroj vrgel za petdeset let nazaj. Indiana Jones je vedno vedel, kje je središče sveta: Hitler mu je v filmu **Indiana Jones in zadnji križarski pohod** dal avtoqram že v času, ko še ni bombardiral Beograda. Richard Burton & John Hanning Speke, dva britanska raziskovalca, ki sta sredi devetnajstega stoletja ekspertno naskakovala tajni izvir Nila, nista bila niti *hackerja* niti nista vedela, kje je središče sveta. Ne obnašata se tako, kot da vesta, da bodo

že pojutrišnjem izumili satelite, kompjuterje & video, prej narobe, njuna tragedija je prav v tem, da tega ne vesta — obnašata se pač tako, kot da živita v svetu, v katerem po satelitih, kompjuterjih & videu še ni potrebe. Speke po mnogih poskusih potem vendarle odkrije jezero, ki mu bodo kasneje rekli Victoria Lake, potemtakem jezero, v katerem v resnici izvira Nil — toda Speke tega tedaj ni mogel dokazati. Podobno kot admiral Peary v romanu **Ragtime**, človek, ki je celo življenje iskal severni tečaj: »*Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je severni tečaj. Vendar ni bilo nobenega dvoma, da je tam bil.*« In **Mountains of the Moon** je le pustolovski film, v katerem junaki ne morejo najti točnega mesta, da bi lahko izrekli znamenite besede, vendar ni nikoli nobenega dvoma, da tam so.

GRAND CANYON 1992

Kasdan se je iz filmarja, ki je skušal z žanrom narediti realnost nesmiselno & nepotrebno, prelevil v največjega ameriškega eksistencialista: **Grand Canyon** je njegov **Bit in nič**, navsezadnje, Kasdanov *ensemble-minus-Martin* (Danny Glover, Kevin Kline, Mary McDonnell, Patrick Malone & Alfre Woodard) se na koncu itak znajde nad previsom **Grand Canyon**, pred to največjo ameriško luknjo. Le Steve Martin, sicer hollywoodski producent krvavih & brutalnih filmov, ki se po soočenju s pravim uličnim nasiljem odloči, da bo začel snemati mehkejše filme, a se potem vendarle premisli & vrne k *splatterjem*, tja ne gre, kar je pa povsem naravno, saj namreč tik pred njihovim odhodom k **Grand Canyonu** poudari: »*Odgovori na vse življenjske uganke so v filmih.*« Če nič drugega, potem lahko vsaj rečemo, da se sam Kasdan očitno zagate & brezna, nad katerim visi, zaveda. **Grand Canyon** je v resnici **Veliki hlad** deset let kasneje: ljudje, ki so bili v filmu **Veliki hlad** pri tridesetih-in-čez & ki ne razumejo, kam je izginil ves njihov mladostni radikalizem iz šestdesetih, so zdaj pri štiridesetih-in-čez & ne razumejo, kam so izginili njihovi kompromisi izpred desetih let, češ, ravnovesje, ki smo ga izgubili, je prav v kompromisu, v asimilaciji. Steve Martin, katerega **Grand Canyon** ne zanima, ve, da je ravnovesje le v ekstremu, zato se vrne h kompulzivnemu snemanju ekstremnih filmov, k simulaciji ekscen-



GRAND CANYON (REŽIJA LAWRENCE KASDAN, 1992)

kaotične, anksiozne, nasilne realnosti («*Ta soseska je povsem zjebana*«, reče Danny Glover, Kevin Kline pa mu odvrne: «*Ta dežela je povsem zjebana*«), s katero ostali preprosto ne znajo več živeti. Kasdan hoče očitno reči, da je njegova filmska kariera taka kot *life-story* najbolj slehernega slehernika: iz otroka, cinefilskega obsedenega s filmi (scenariji za filme *Imperij vrača udarec*, *Jedijeva vrnitev* & *Lov za izgubljenim zakladom*, *film noir Telesna strast*), se je najprej prelevil v post-radikalca, ki se le še spominja (*Veliki hlad*), zdaj pa v občana, ki se tako boji sveta, da se filma sploh ne upa več dotakniti. Ko smo v škripcih, si podajmo roke, pravi Kasdan — yes, podajmo si roke & pojdemo v kino, bi bržčas dodal Steve Martin.

SAM DOMA

HOME ALONE, 1990

Home Alone, sicer tipična hughesovska anarhična komedija, je danes že napol mitski film, pred dvema letoma, ko je bil

v Ameriki premierno prikazan, pa je itak predstavljal najlepše božično darilo Hollywooda samemu sebi: ne le da je sam film presenetljivo postal eden izmed najbolj gledanih filmov vseh časov, ampak je prav dejstvo, da je postal tak *hit* & da v njem ni bilo zvezd ali pa specialnih efektov, iz njega naredilo takojšnjo klasiko & lansirno ploščad novega trenda, potemtakem filmov, ki jih pilotirajo otroci — in otroci so bili za Hollywood, ki je prav tedaj iskal odgovor na vprašanje, kako se izmakniti ekscesnemu & povsem neobvladljivemu trošenju denarja, odrešitev, saj so že v osnovi precej cenejši tako od zvezd kot od specialnih efektov. Desetletni Macaulay Culkin je postal novi up Hollywooda, up, da je mogoče iz malo denarja še vedno pridelati veliko denarja. In če smo rekli, da je bil *Home Alone* le tipična hughesovska anarhična komedija, smo hoteli s tem reči, da je nekako nenavadno & presenetljivo, da je prav ta tako silovito & roparsko uspela, ne pa tudi nekatere prejšnje, sicer le zmerne us-

pešnice kot, denimo, **Nori dan Ferrisa Buellerja** ali pa **Uncle Buck**: v obeh se namreč *home alone* znajde nekdo, ki ne zna biti sam & ki ne zmore brez *Führer-ja*, v obeh se mora ta *lone ranger* potem obnašati kot politik & zapuščeni dom brez »glave« spraviti v red in v obeh nepričakovano prepuščenost samemu sebi na koncu prelevi v pompozni triumf. Film **Home Alone** je namreč prav tak: tu imate pamža, ki si zaželi dom brez gospodarja oz. ki se skuša znebiti avtoritete (zaželi si namreč, da bi njegova družina preprosto izginila), tu imate dom, v katerem pamž nenadoma ostane sam, *home alone* (starši za Božič odpotujejo v Francijo & ga pomotoma pozabijo doma), tu imate zlovešče & mračne sile, utelešene v dveh pouličnih tatovih (Daniel Stern & Joe Pesci), ki se skušajo polastiti tega nezaščitenega & »komun-skega« doma, in tu imate pamža, ki se iz malega krypto-liberalističnega anarhi-sta prelevi v varuha avtoritete & ki doma naredi red. In najbolj zanimivo pri vsem tem je, kako naredi red oz. kako imperialistoma prepreči vstop v dom, z drugimi besedami, napad imperialistov, ki skušata vdreti v dom, zadrži tako, da ju prepriča, da dom ni prazen & da je gospodar doma (dom povsem razsvetli, z lutkami & dialogi iz nekega filma ustvari vtis živih oseb ipd.), kar seveda pomeni, da ju razoroži prav s tem, ko dokaže, da avtoriteta obstaja & da dom ima glavo, s čimer pa je v času, ko sta se George Bush & Norman Schwarzkopf ravno odpravljala nad Zaliv, zgolj parafraziral temeljno — brezizhodno & paranoično — ambivalenco levice, pač dvom v to, da ima Amerika predsednika. **Home Alone** je bil potemtakem prvi pravi post-vietnamski *vojni film*, zaradi česar ga imamo lahko povsem upravičeno za predhodnika zakonspiriranih vojnih filmov kot, denimo, **Ko jagenjčki obmolknejo**, **Pleše z volkovi**, **Robin Hood — princ tatov** & **Hook** (mimogrede, v filmu *Home Alone* pride itak tudi do zelo zanimive sprave med domnevnim »serijskim morilcem« & njegovim sinom), lahko bi celo rekli, da so vsi ti filmi tako komercialno uspeli prav zato, ker so bili v resnici le šifre ideologije filma **Home Alone**. Navsezadnje pa bi lahko tudi rekli, da je predstavljal prav film **Home Alone** s svojo komercialno zelo nosno vivisekcijo zapuščenega doma & odsotne avtoritete humus, s katerega se je malce kasneje odlepil tudi film **JFK**.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.