

New York 1997

(Escape from New York)

režija: Philippe Mora
 scenarij: Tom Holland
 kamera: Jack Richards
 glasba: Les Baxter
 igrajo: Ronny Cox, Bibi Besch, Paul Clemens, Don Gordon
 proizvodnja: United Artists, ZDA, 1982
 ju. distribucija: Makedonija film

Četudi bi mogoče kateri izmed poznavalcev Carpenterjevega opusa utegnil trditi, da je *New York 1997* (kakor so pri nas naslovili *Escape from New York*) morda manj izviren ali manj inovativen kakor prejšnji Carpenterjevi izdelki, pa bi zastopnik takega stališča verjetno prišel v zagato, če bi hotel povsem argumentirati svoje stališče. Komparacija bi namreč pokazala, da je Carpenter v vseh svojih filmih brez izjeme nedvomno žanrski avtor – toda vsakokrat pravila žanra v eni točki krši ali vsaj postavi na glavo. Da je transgresivni moment posledica Carpenterjeve *refleksije* o žanru v sami produkciji žanrskega filma, skorajda ne more biti dvoma. V *New Yorku* je transgresivni moment dan *en gros* z reformulacijo mitske »substance« negativne utopijske, v rahli modifikaciji mitske formule junaka, ki reši kraljestvo v spopadu s silami zla. Modifikacija mitske paradigme je kompleksna, obenem pa prav razsežnost modificiranosti paradigme razpre polje stika v vzajemno pogojeni relaciji imaginarno/realno. To se pravi, da v imaginarnem pletivu filma realno nastopa kot politika in kot negativno utopična reprezentacija elementov aktualnega realnega, kar strukturirano kot značilna carpenterjevska filmska naracija morda celo izvrže za ideologijo subverziven učinek. Vzemimo samo premik, ki je glede na paradigmo izpeljan z ozirom na mesto zla, pri čemer bi mogli reči, da Carpenter izvede v svojem razvitju filma nekaj podobnega kot Syberberg v svoji filmski interpretaciji Wagnerjevega *Parsifala*. Zlo namreč ni dano kot nasprotje dobremu, marveč je samo zlo zgolj razdeljeno na dve sferi: na sfero organizirane militaristično-politične strukture in na izločeno sfero: obzidani New York kot zapor. Črto znótraj »zla« zarisuje Zakon kot dispozitiv moči oblasti, ki pa je v svoji abstraktnosti vendarle bistveno pomanjkljiva, če ni konkretno reprezentirana v osebi predsednika. Situacija boja za simbolno presežno vrednost osebe, ki reprezentira »urejeno« strukturo, je tako razpon, v katerega se situira možna igra »junaka«. Tisto, za kar gre, pa potem ni nikakršen višji princip, ampak po eni strani funkcioniranje same oblasti in nekakšen boj za lastni obstanek, če gledamo s stališča »junaka«. Prav pričakovani uspeh »junaka« skupaj z njegovo končno majhno zvijačo pa navrže pravilo, ki glede na libidinalno pogojenost subjektov drži skupaj celotno strukturo – pravilo vzajemne zadolženosti med subjektom in oblastjo, med subjekti glede na njihovo pozicijo glede na oblast itn. Element »nepravilnosti«, ki spravi v gibanje statično

razdeljenost obeh sfer, pa je političen, ali natančneje: razredno motivirani akcionizem kot suicidalni terorizem. Opozoriti namreč velja na ključno sceno teroristične akcije, ki je izhodišče vsej nadaljnji dramaturgiji filma.

Pozoren bralec je morda opazil, da smo pri dotukajšnjem pisanju večkrat uporabili izraz »struktura«. To ni posledica pomanjkljivega avtorjevega izrazoslovja, ampak je prej izreka piščeve prepričanosti, da je Carpenter avtor, ki svojo dramtursko ogrodje sestavlja po razvidno strukturalni metodi, zaradi česar je tudi možno pojasniti njegovo delo na različnih žanrskih motivih z elementom prekrška žanrskega pravila. To se nam v »New Yorku« lepo kaže prav skozi filmsko naracijo, ki sicer površnemu gledalcu utegne dati vtis linearnosti, vendar pa je ob natančnejši analizi ta vtis razviden kot učinek kompleksne in mnogoznačne filmske naracije. Če je kje Carpenter (kot filmski obrtnik) nepremagljiv, je gotovo v območju izzivanja kategorije klasične filmske groze s »sredstvi«, ki jih klasična dela niso poznala. Kar je morda posebej značilno za Carpenterja, je »ekonomizirana« filmska naracija, ki se ji suspenz posreči z vseskoz počasnim ritmom raztegnjenih kadrov. V *New Yorku* je ta postopek, ki uspešno v nekaj kadrih predstavi funkcioniranje mehanizmov oblasti, ki obkrožajo New York, ilustrativen tudi v smislu akcentiranja razmerja imaginarnega/realnega. Že postavitve dogajanja v nočno scenerijo opozarja na stalno budnost represivnih mehanizmov in ob učinkoviti Carpenterjevi glasbi daje enoznačen pomen samotječnega vladajočega pogoja. Učinek, ki je tako dosežen, v sebi izničuje subjekta in gledalcu usmerja pogled na njegovo lastno tesnobo, ki jo zbujata militaristična realiteta.

Iz gospostva ni rešitve (razen tiste, ki jo nakaže suicidalno dejanje teroristke), kajti izločena sfera kriminalne skupnosti v New Yorku reproducira hierarhijo. V samonavrženi primerjavi med obema oblastema je oblast New Yorka naslikana v »klasičnih« potezah, ker je izvedena v nekakšni parodiji aristokratskega oblastništva s pripadajočim dvornim norcem ter črnskim »vojvodo«. Učinek groze, ki je eno temeljnih Carpenterjevih estetskih »sredstev«, potemtakem ni samo produkt temnih kadrov, ampak je skupaj z njimi dan šele v nanosu na označeno: realnost vladajoče ideologije.

Darko Štrajn

