

Dobeseden prevod bi se glasil Interni posli in ta prevod točno zadane plot filma: interni posli znotraj policijskega sistema ali pranje umazanega perila znotraj policije. In to nakaže že prva sekvenca filma, ki je obenem njegova špica. Zakaj gre? Mladi policist ustreli kriminalca, čeprav je ta neoborožen in starejši kolega da umorjenemu v roke nož in naredi mlajšemu uslugo, ki jo bo seveda moral vrniti. In če je kaj osnova za korupcijo, je prav ta princip, usluga za uslugo. Še bolj bije v oči, da kriminalca potegnejo direktno iz postelje. In če se kje dogaja osnovna linija filma, je to v spalnicah protagonistov. Oziroma, osnovni pogoj korupcije je poleg uslug še, kdo spi s kom, in tako pridemo do tega, da spi z vsemi glavni negativci Dennis Peck, ki ga igra Richard Gere. Če je Richard Gere figuriral kot ljubimec in gentleman oziroma moški, za katerim ženske norijo in so to pripravljene celo plačati (**Ameriški žigolo**), pa ravno ta kvaliteta v tem filmu postane njegova demonska moč. Saj Dennis Peck nadzira prostitucijo v Los Angelesu oziroma v četrti, imenovani Galerija. Zato postavijo proti Pecku čisto nasprotje, mladega inšpektorja Raymonda Avila, izrazito razumskega in hladnega, ki rešuje probleme intelektualno. Kot že ime pove, se za imenom skriva vročekrvni latinoameričan s patriarhalno vzgojo, ki ga igra Andy Garcia. Lahko rečemo, da Garcia postavi novi arhetip igralca 90-tih. Če je v **Nedotakljivih** presenetil, v **8 milijonov smrti** bil ekvivalenten nasprotnik Jeffu Bridgesu, je v »Internih poslih« sigurno superioren proti Richardu Geru (čeprav je Gere napisan prvi na špici, kar ni zanemarljiv podatek). In kakšen je arhetip? Raymond Avila alias Ramone je yuppijevsko uglajen, nosi italijanska očala in kravato in predvsem deluje razumno in izšolano, saj nekajkrat v filmu poudari, da je končal policijsko akademijo. Pravzaprav so vsi policisti v filmu izšolani in ne gre več za predstavnike najnižjih slojev, ki se iz eksistenčne nuje odločajo za poklic policaja. Torej ne operira več kot zapiti cinični policist, ki se bojuje po velemestni džungli z močjo svojih mišic. Le-te uporabi Raymond šele, ko mu Peck vdre v družinski krog, debesedno prevara ga, da mu je onegavil ženo. In tu se pokaže Raymondova vroča plat latinoameriškega karakterja. Na drugi strani pa uteleša Peck ravno to, kar Raymondu umanjka v njegovi družini: to so otroci. Peck pa jih ima kar devet in še poročen je z latinoameričanko. Torej dva čista antipoda, na eni strani Raymond poročen z belko brez otrok in Peck poročen z latinoameričanko s kar devetimi otroki. Kot prava policista imata obadva partnerja pri delu, ki sta prav zanimiv izbor. Raymondov partner je ženska, in to ne kakšna lepotica, ki pade v objem junaku po končanem obračunu, pač pa lezbijska predstavnica depasiranih v ameriškem snu. Drugi depasiranec je Peckov partner, ki je narkoman in bolesten ljubosumnež, čeprav ne ve, zaradi koga je ljubosumen. Saj tudi ne more, ker je to Peck, ki drži vse niti v rokah. Tretji depasiranec je mladi policist, ki ubije po naključju kriminalca in je črnc, ki sanja o karieri inšpektorja za umore. Vsi trije padejo od Peckove roke. Bolj se preiskava bliža koncu, več trupel in onegavljenih žensk pušča Peck za sabo. In zalomi se šele pri Raymondu, ki je za Pecka le navaden fucking macho, ki prisega le na eno žensko v življenju. In to je njegova žena, ki je prisiljena prisostvovati končnemu spopadu obeh protagonistov v lastnem stanovanju. In tu se tudi zaokroži film v celoto: če se je začel v spalnici, se tja tudi vrne.



Toda to ne pomeni, da se film ne dogaja na avtentničnem prizorišču policijskih trilerjev, kar je kakopak cesta. Vendar pa praktično ne vidimo tipičnih zasledovanj z avtomobili, saj igra, ki jo igrata glavna akterja, ni tako preprosta, marveč mnogo bolj perverzna in razumska. Ravno to raven mešanja strasti in čistega racia, ki se meša v obeh junakih, uteleša fotografija Johna Alonza, ki meša rdečo in modro barvo na ožarjenih ulicah L. A. Rdeča kot čista funkcija emocije in strasti, ki doseže višek v Raymondovi pijanski mori, in modra kot razumska odločitev Raymonda v končnem spopadu, ko hladno ubije Pecka, svojo moro. In če je kje subverzivnost tega filma, je ravno v prikazu te perversnosti na vseh nivojih.

Režija Mika Figgisa je precizna in jasna in odstopa od normativov Spielbergovske produkcije, ki se često zadovoljuje z efekti in spektakularnostjo prizorov. Ohranja tisto najboljšo tradicijo filmov Hawksa, Walsha in ne nazadnje Johna Forda. Če so Američani dovolili umreti žanru, kot je vestern, pa se krčevito branijo, da bi se to zgodilo trilerju. Če so v osemdesetih kraljevala nadaljevanja uspešnih filmov, dvomim, da bo v 90-tih trend enak. Saj trend je vedno le trend, dosti težje pa je znotraj postoječega koda ustvariti drugačne odnose in vrednote. Sicer pa, dosti bolj zanimivo je ustvariti trend kot pa ga reproducirati v nedogled

ANDREJ KOŠAK

ŽRTVE VOJNE **CASUALTIES OF WAR**

režija: Brian de Palma
scenarij: David Rabe po romanu Daniela Langa
fotografija: Stephen H. Burum
glasba: Ennio Morricone
igrajo: Michael J. Fox, Sean Penn, Don Harvey, John C. Reilly

proizvodnja: ZDA, 1989

S podžanrom vietnamk je približno tako kot s tistimi slavnimi Van Goghovimi čevlji, okrog katerih so se bolj težko ujeli Schapiro, Derrida in Heidegger: z odmikom od ustreznih zgodovinskih letnic je v njih vse manj Vietnama in vse več režiserjevega pečata. Brian De Palma pa je s svojimi **Žrtvami vojne** gornjo trditev subvertiral kar dvakrat. Prvič z negacijo: v njegovem filmu Vietnama ni vse manj, pač pa ga je toliko, da se film pod njegovo dobesednostjo že kar seseda, skratka preveč. In drugič, gre vseeno za afirmacijo: v skladu z obratom naše trditve bi morala ekscenost Vietnama požreti režiserja, kar pa se ni zgodilo. Oziroma, zgodilo se je drugače. Dejstvo, da smo z več Vietnama hkrati dobili tudi več De Palme, moramo namreč brati tako, da je to drugi De Palme, avtor, ki je izdal samega sebe s tem, da si je moral plačati prevelik davek. Odvzel si je osebno prepoznavno zavezanost »Whodunit« mehanizmu, ki ga je v svoji tipično pospešeni sub-patološki izpeljavi ravno sam znal najbolje popeljati v sedemdeseta leta in naprej. Kaj to praktično pomeni:

Gledalec s filma odhaja z vtisom nedokončane skice, kjer je površno sicer vse nakazano, a nič dosledno izpeljano. **Žrtve vojne** so zato bolj filmska obnova kot prava filmska zgodba. Film preveč neposredno uživa v lastni ideji, da bi bil zmožen z refleksijo izstopiti iz singularnosti neke partikularne travme. Ravno ta neizpeljanost Vietnama povzroči kljub letnici filma neke vrste arhaizirajoče učinke. Morda najnazornejši primer za to ponuja odnos med našim filmom in Lewinsonovim **Good Morning Vietnam**. Zdi se, da prvemu ne uspeva odvreči bal

filmske geografije: če mora De Palma Vietnam privleči celo domov v Ameriko, ker se ga nikoli ne zasiti, pa ga zmore Lewinson prenašati le pod pogojem, da v njem gostuje in ga povsem impregnira domača Amerika. Ne le, da je De Palma varanta neprimerno bolj dolgočasna, zaradi kratkega dometa je obsojena na kaj kratko filmsko prihodnost. Namreč:

»...Narejena sta bila **Apokalipsa zdaj** in **Lovec na jelene**, in sledilo je nekakšno zatišje. Minilo je. Nihče ni hotel posneti **Rojen 4. julija**. Razumel sem sporočilo.

Ameriki ni bilo mar za resnico vojne. Pokopana bo...« Take in podobne izjave Oliverja Stonea bi De Palma z držo potetičnega insiderja, ki jo zavzame s tem filmom, lahko podpisal še bolj navdušeno. Avtor je namreč tako fasciniran s samo grozo akta nasilja, da jo, kot prvo, čisto pozabi eksploatirati in ostaja pri golem omenjanju. Kot drugo, gledalec je v vojno fenomenologijo vržen brez priprav, podobno hitro pa se ga iz nje tudi potegne. Režiserjeva značilnost namreč ostaja, da ni naklonjen dolgim uvodom in se v jedro teme poda kar takoj: Sissy Spacek v kopalniški sceni na začetku **Carrie**, pa De Nirova tiskovna konferenca z bombo v brivnici iz **The Untouchables**, pa Angie Dickinson pod tušem na začetku **Dressed to Kill**, ... vse to so primeri, katerim se pridružujeta Sean Penn ter Michael J. Fox v **Žrtvah vojne**. Film se pravzaprav začne v Ameriki, a De Palma se tako mudi nazaj v zgodovino, da prvi kadri **Žrtve vojne** obenem že predstavljajo zadnje kadre okvirne zgodbe. Povsem enak je položaj tudi na koncu, ko se takoj po Foxovih uspešno razrešenih blodnjah in s tem vrnitvi v neproblematizirano sedanjost, vse skupaj praktično tudi konča. Fox se na svoji igalski poti beganju sem ter tja po časovnih koordinatah, očitno ne more izogniti...

De Palma se za te vrste naglico opravičuje z močnimi argumenti: trdi, da je publika posebej dojemljiva na začetku filma in otvoritvene sekvence večine filmov, kjer se imena navadno vrtijo čez nebotičnike Mannhattana, so po njegovem zmota in zapravljajo časa! Njegov namen je bil obračunati še z enim klišejem, namreč s stereotipnostjo vietnamskega žanra v celoti. To naj bi dosegel tako, da bi neko povsem nepričakovano in običajno situacijo, pervertiral že v naslednjih desetih minutah. Če se mu je konvencija lepo posrečila, pa je bilo z njeno razgradnjo manj sreče. Napori Michaela J. Foxa, da bi sredi vietnamske vojne in oponiranja vojaškemu posilstvu domačinke dobojeval še lastno etično bitko, so zvoedeni v moraliko s priokusom linearne cenenosti.

Ker so **Žrtve vojne** prvi De Palmin film, ki ga je ta v celoti pripravil in simuliral na računalniku, mu iz kreativnih razlogov želimo čimprejšnjo okvaro!

SHIRLEY VALENTINE

režija: Lewis Gilbert
scenarij: Willy Russell
fotografija: Alan Hume
glasba: W. Russell, G. Hatzinassions
igrajo: Pauline Collins, Tom Conti, Julia McKenzie, Alison Steadman
proizvodnja: Velika Britanija, 1989

Misel Oscarja Wilda, da življenje oponaša umetnost, ni nikoli bolj veljal kot v času vladavine masovnih medijev. Zato toliko bolj presenečajo izdelki, ki se obnašajo, kot da tega obdobja še ni. To dejstvo vsekakor ni povezano s fenomenom nostalgije, ki je predvsem želja po ponovni vzpostavitvi fikcije določenega časa, ne pa njenega konkretnega »koščka realnosti«. Ravno tako ne pomeni druge težnje, ki filmu v obdobju nadvlade slike brez pomenov, skuša vrniti smisel, zgodbo. Obe težnji se dosledno dogajata znotraj filmskega imaginarija, ki je v tem trenutku popolnoma samozadosten in za svojo osnovo ne potrebuje posnemanje konkretne realnosti.

Film **Shirley Valentine** pa razen konkretne realnosti ne vsebuje ničesar drugega, iztrgan je iz vseh kodov filmske fikcije. K temu je pripomogla tudi adaptacija gledališke igre, ki se ni pretirano trudila, da bi svoj izvor prikrila. Naivnost Shirley Valentine ne označuje »prisrčnega humorja, ki privablja gledalca nasmeške«, ampak nesposobnost preseganja konkretne realnosti, ki gleda samo sebe.

Praznino zakonskega para srednjih let iz filma **Shirley Valentine** lahko primerjamo s podobno vrsto praznine, ki jo doživljata zakonca Rose v filmu **Vojna zakoncev Rose**. Oba filma gradita na identifikaciji pri zelo široki publikii, toda v določenem trenutku film **Vojna zakoncev Rose** konkretno realnost preseže s tem, da ga ne zanima več. Pomembnejši postanejo zakoni fikcije, ki komedijo spremenijo v »črno« komedijo, realno postaja vedno bolj »nerealno«, identifikacija je izničena v trenutku nepričakovane nesrečnega konca. Gledalec na koncu filma pomisli: »To se lahko zgodi samo v filmu!«

Zgodba iz Filma **Shirley Valentine** pa se je že zgodila, se dogaja in se bo še zgodila. Torej je **Shirley Valentine** nekakšen življenjski manifest za vse tiste, ki se jim življenje zazdi pusto in prazno. Seveda je še posebej namenjen gospodinjam srednjih let. Film vsem njim svetuje: Nikoli ni prepozno!

Toda usodo manifestov vsi poznamo: prej ali slej zastarijo ali pa padejo v pozabo. Kajti življenje ne posnema življenja.

DRUŠTVO MRTVIH PESNIKOV

Mislím, da ni človeka na tem svetu, ki ni vsaj enkrat v svojem življenju začutil lastno bivanje kot nekaj zanosnega in veličastnega in se pognal skozi prazen prostor, ki mu ga je odprl ta isti zanos: da je lahko pozabil vse predmetno, ki ga veže na realnost in se prepustil slasti lebdenja skozi svoboden prostor. Ali mogoče ni res, da lahko to isto začuti tudi fizični delavec, ko spi svoje prvo pivo po težakem delu in načne sendvič s pariško salamo. Da, prav vsak je podležen temu presežku, ki lahko rodi pesem. In razmišljam še naprej, da ni nobene razlike med našim lokalnim smetarjem in Waltom Whitmanom: oba sta podležna takšnim občutkom. Tudi film **Društvo mrtvih pesnikov** je podlegel takšnemu občutku. Zdi se, kot da je Robin Williams »Oh Captain, my Captain« reinkarniral Walta Whitmana, kot da je poosebil ta pesniški presežek, ki ga je s stališča realnega pogleda tako naivno daroval svojim učencem, ki so vsi do zadnjega padli na njegovem izpitu: položil ga je edino Todd. Sicer pa pesnik niti ni tako važen, nekaj drugega je: to, da si upaš stopiti na mizo, da najdeš svojo hojo skozi življenje; temu ne more pobegniti nihče, tudi tisti ne, ki mu je v osnovni ali srednji šoli ušla kakšna pesem, pa se je kasneje zresnil (kako slovensko!) in začel razmišljati trezno in realno. Stvar je v tem, da so ti isti ljudje v sebi zatrli tisti najbolj svoboden delček svoje osebnosti, ki je pogoj za polno doživljanje življenja. In prav za te srednješolske »pesnike« je bil posnet film o mrtvih pesnikih. Ob tem bi rad dodal tudi to, da biti naiven še ne pomeni biti neumen: saj mogoče Oh Captain, my Captain izpade naiven, toda v tej njegoví na