

emski“ policaj, antiterorist, ki se proti teroristom bojuje na njihov način (klin se s klinom izbija), se pravi kot komandos, ki ga policija kot svojega uslužbenca zaradi učinkovitosti nekako prenaša, čeprav s svojo (južnjaško, mafijaško) brezobzirnostjo moti njeno demokratično fasado. Ta „spor“ je seveda čista (nonšalantna) afekcija in prozorna manipulacija tako v filozofsko-sociološkem kot v smislu dramaturgije tega filma. Delitev na „pravični“ in „nepravični“ teror je zmeraj po svoje problematična, ker vsak terorist ali anti-terorist (in sploh vsak kriminallec) deluje iz določene pozitivne osmislitve svojega početja; če nič drugega, so za opravičilo „krivične razmere“. Posebno osmisličen dobi terorizem na državnem nivoju; npr. za nacistično ideologijo je bil nemški državni teror sveta dolžnost vsakega zavednega državljana, ker je šlo za odpravo krivičnih meddržavnih razmer. Uzakonjen umor ni več umor, čeprav je v ontološkem smislu čisti umor. Tavtologija morale se najbolj pokaže v optiki „druge strani“, za katero ne veljajo določene ideološko-zakonske utemeljitve.

Najbolj slaven južnoslovanski terorist je nedvomno Gavrilo Princip; bil je „principialni nadangel“, znanilec velikega preroda, nove dobe. Umor nadvojvode Ferdinanda je „zavedno“ ali „nezavedno“ ustrežal vsem, ki so bili vpleteni v balkanske politekonomske igre, vendar tega brez takšnih ali drugačnih zadržkov in kamuflač ni priznal nihče, niti SHS-YU, ki je bila tako rekoč „spočeta“ s Principovim strelom... „Neuradna“ teroristična akcija je izbruh podzvesti, ki ga je najboljše prejšle ali slej „potlačiti“ v interesu dobre vzgoje, lepega videza in „splošnih koristi“. Za liberalno-demokratično logiko je zmeraj jasno, da s terorjem ni mogoče „nič doseči“, pri čemer je „nereflektirano“ postavljeno v oklepaj dejstvo, da se vsakega „nenasilja“ drži za roko kakšno „majhno nasilje“. Zanimiv in svež primer za uspešnost ne posebno demokratičnega državnega sistema je Južna Koreja; njen gospodarski vzpon presega japonskega, pri čemer imajo njeni državljani tudi strogo omejene možnosti za potovanje v tujino, čeprav je svoboda potovanja eden od glavnih „reklamnih“ kontrastističnih adutov. Sploh je vprašanje terorizma precej bolj kompleksno, kot so to zmožne priznati različne pragmatične ideologije. Platon je svojo „anti-teroristično“ teorijo države utemeljeval tudi na izgonu pesnikov, ki so bili zanj nekakšni „teroristi“; po biblijskem izročilu je beseda kozmični ustvarjalec, po grški etimologiji pa se pojma „izgovoriti“ in „ubiti“ problematično dotikata (fonéo, fonéuo). „Nisem prišel, da prinesem mir, ampak meč,“ pravi Kristus; v obzorju prakse marksističnega „boja za mir“ so tudi nasilne revolucije in likvidacije; večina azijskih ubijalskih veščin je utemeljena v kontekstu budizma, ki sicer prepoveduje uboj tudi najbolj neznatnega živega bitja; po islamski teologiji ideja džihada ni v neskladju s principom edino pravičnega miroljubnega širjenja islama. Ambivalentnost problematike tero-

rizma sega torej tudi na tako „distancirana“ področja človekove avtorefleksije, kot so filozofija, literatura, religija, itd.

Celoten spekter bivanjske resničnosti je potemtakem, po vsem sodeč, tako prepleten in prežet z določenim „terorizmom“, da je t.i.m. mir pravzaprav „neobstoječ“ ali pa je nekakšno iluzorno, ne povsem normalno stanje. Mogoče se zato pri Slovanih bivanje in bojevanje povezuje z „isto“ besedo (biti), podobno je v angleščini (to be, to beat), v francoščini se dotikata besedi smrt in ljubezen (la mort, l'amour), pa tudi v besedi *ljubiti* je „skrita“ beseda *ubiti*. Generacije, ki niso doživele resnične vojne, se lahko čutijo nekako „ogoljufane“ za to skoraj brutalno, a esencialno bivanjsko izkušnjo in imajo hkrati tudi nekoliko „nečisto vest“ zaradi privilegija miru, ki so jim ga „podarili“ tisti, ki imajo „nečisto vest“ zaradi vsega, kar jih je vojna „naučila“. Zato mnogi „mirnodobniki“ iščejo specifične kompenzacije v filmih ali drugih nadomestnih montažah terorizma, medtem ko njihovi zmagoslavni predniki, ki so jim njihovo zmago „omogočili“ nasprotniki vsaj kot nujen pogoj druge strani, najraje sebe in svoje potomce zazibajo v kakšno „pravljico za lahko noč“, seveda ne da bi pri tem pozabili na budnost glede varovanja doseženega položaja.

Mogoče je zaradi zgoraj nakazanih, danes že povsod in vsestransko razvidnih ambivalentnosti, ki se zdijo nerešljive, policist Kobra tako zelo „flegma“, čeprav živi v vrtincu terorizma. Morda je njegova dvojna „ženska označenost“ (Kobra, Marion) le ironična aluzija na fantazmičnost, iluzornost, imanentno ranljivost in „nepopolnost“ machistične „superiornosti“. Glavni junak krimitrilerja se je torej v eni od smeri od klasičnega genialnega umovalca prek melanholičnega grobijana razvil do primitivne „samoironije“ heroizma. Kobra na patološko ležernost „poluradnega“ državnega robota za ubijanje „se pokriva“ (po dialektičnem kontrastu) s patološko vročnostjo glavnega ubijalca iz tolpe podzemskih zarotnikov. Zgovoren naj bi bil tudi Kobrin image: s črnimi naočniki na nosu očitno „evocira“ naočarko; v svojem brlogu, kjer živi sam, si med čiščenjem orožja s škarjami nareže s kričočim napisom poudarjeno pizzo (ital. specialiteto!) in jo potem mehanično (tako rekoč vsega naveličano) prežvekuje. Rabelj in kršilec zakonov, ki ga mora rabelj odstraniti iz človeške družbe, sta si do neke mere podobna, predvsem po tem, da sta oba nekje na obskurnem družbenem robu, četudi je jasno, kdo je vendarle na pravi strani. Kobra useka „kot kobra“, zversko instinktivno, toda še zmeraj „službeno“, v interesu državnega reda, establišmenta, ki se do določene meje prekriva z njegovim lastnim interesom, a ne brez obojestranskih „pridržkov“. Ko Kobra opravi s teroristi, obračuna še s svojim zoprnim policijskim šefom (primaže mu „eno na gobec“), nakar se v dolgi „svečani“ sekvenci z lepoto na motorju odpele „v legendo“. Njegov morebitni „model“ iz jugoslovanskega stripa (Obradović-Kerac: Kobra) vsekakor ni videti tako neprespan,

čeprav ni nič manj aktiven... Z običajnega vidika umetniške kvalitete je film **Kobra** seveda zgolj „kačji strup“ ali „shit“ (v smislu množičnega medijskega mamila za frustrirano mladež v brezperspektivnih podzemljih nešteti „dežel nešteti možnosti“).

Ivo Antič

VELIKA ZMEDA V KITAJSKI ČETRTE

BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA

režija:	John Carpenter
scenarij:	Gary Goldman, David Z. Weinstein, W. D. Richter
fotografija:	Dean Cundey
glasba:	John Carpenter, Alan Howarth
igrajo:	Kurt Russell, Kim Cattrall, Dennis Dun, James Hong
produkcija:	20th Century Fox, 1986

V čem je čar in moč računalniškega videa? Računalniški video uvaža v konstrukcijo podobe nov pojem, namreč simulacijo realnosti. Simulacija realnosti pomeni, da lahko karkoli ponazorimo tako natančno, da *naredimo vtis*, kot da je resnično. Če imamo na voljo dovolj zmogljive naprave, je mogoče simulirati kakršnokoli gibanje (kinetične simulacije so posebno učinkovite), situacijo ali transformacijo in uresničiti (v ustreznem



registru) najbolj ubrisano domišljijo.

Carpenterjeva Kitajska evocira skrivnostno deželo bengaličnega ognja, lepo, sugestivno, nevarno, hkrati blizu in daleč stran (tovornjak mora le zapeljati v stransko ulico, da pridemo v drug svet). Vljudna imperialna modrost, magija, astralna in bogve kakšna telesa — posumili bi lahko, da imamo opraviti z nečim iz šestdesetih let. Le da so dvajset let kasneje od vseh mističnih svetov (peklov in nebes) ostali samo še pekli. Velika zmeda je v *Carpenterjevi* (mali) Kitajski. Že zaradi izjave „Kitajska je v srcu; kamorkoli grem, je z menoj“, so interpretacije, da gre za rasističen ali protikitajski film, ki slišijo Cimino (**V zmajevem letu** gre ravno za prevlado ameriškega zakona nad orientalskim — da **Lovca na jelene** niti ne omenimo), za Veliko zmedo neuporabne. Razlika je morda v tem, da Carpenter fantazira na osnovi prostolebdečih etnografskih ali pseudoetnografskih elementov (v naslovu bi prav lahko zapisali *Exotic is beautiful*), Cimino pa na osnovi tistih elementov moralizira. Preprosto povedano, Carpenter se zabava, Cimino pa se dela, kot da gre zares. Cinizem prvega ima pomembno teoretsko prednost pred cinizmom drugega, kajti kdor se dela, da gre zares, spregleda, da gre zares, kdor pa se dela, da ne gre zares, priznava ravno to, da gre zares.

Film **Velika zmeda** je po **Temni zvezdi** (kljub vsemu, kar vam tvezijo) najboljši Carpenterjevo delo. Na prvi ravni to pomeni, da je narejeno za uživanje: ob ritmu, kostumih, sceni in igri, ob sijajni uporabi računalniškega videa, ob zabavnih detaljih itd. A to še ni vse.

Hkrati lahko namreč tudi ves čas prepoznavamo bebavi, kot reče Žižek, subjekt tega uživanja v osebi Jacka Burtona, junaka **Velike zmede**. Jack (odlični Kurt Russell) je daleč od sofisticiranosti kakega I Kinga, Tai Čija ali Lao-Ceja („Kaj Kaj ne bo prišlo več ven?“), pa še tough guy je bolj po sili. Če sploh pozna kung-fu, ga iz filmov. Jack (ki se mu **Velika zmeda** dogaja) seveda ve, da se takšne stvari ne dogajajo (saj so res samo simulacije stvari, ki si jih je zamislil začet režiser), a prav on je potreben, da se **Velika zmeda** razplete: potrebna je njegova pritiščna perspektiva, nevednost, ki jo brez težav prepoznamo. Lo Pan (negativec, čigar prekletstvo je dvojno: da išče *la femme* — Kitajko z zelenimi očmi, ki seveda ne obstoji, kot pove madame v javni hiši. Če pa že, potem se pojavi v ekscesu in seveda s pogubnimi posledicami — in da je že vnaprej, „izvorno“ premagan) takoj ugotovi, da ima opraviti s *frustriranim* junakom.

Ob junaku se znajde histerična novinarka, ki jo tudi brez težav prepoznamo. Ona in Jack sta edina belca v **Veliki zmedi** in daleč najbolj bebava; to je tudi vse, kar ju družijo. Carpenter je v **Veliki zmedi** neznansko nesramen.

Prava uprizoritev simptoma je prihod junakov iz vode (nekje v globini King Trade Company), ko lokalna lepotica Tsui Han vsakogar vpraša, kje je *drugi*. Njeno razmerje z Jackom (in obratno) tudi sicer sestoji iz simptomov, povzamemo ga pa lahko kot serijo do konca neuspešnih srečanj. Ne gre torej za to, da bi (kot v romantični komediji) junakinja in junak prav skozi serijo neuspešnih srečanj na koncu „prišla skupaj“, kajti njuna ločenost ostane radikalna, nezašita. Da njunega odnosa ne bi brali „ideološko“, češ da gre za rasno razliko, ampak kot nemožnost *spolnega* razmerja (ki jo rasna diskriminacija na tej ravni prevaja v register, kjer se je mogoče *znesti* nad drugim), Carpenter vzporedno čisto neopa-

zno poveže novinarko z enim od kitajskih junakov — pokaže možnost, da bi nemožnost izstopila v pravi luči.

„Vse je v refleksi,“ zatrdi Jack (trikrat ali štirikrat); hkrati pa je zelo neroden in največkrat prepozen. Le v treh situacijah mu refleksi delujejo. V končni rešitvi zapleta; ko sebi in Wang Čiju reši življenje pred drvečim avtomobilom (prizor je posnet na enak način kot let duhov); ko ujame steklenico, ki jo hoče Wang Či razbiti z mečem, pa jo zgolj odbije. Nemara ga tedaj obvladuje in vodi kakša skrivnostna, dobremu naklonjena sila, ki je blizu izvornemu jajcu, o katerem je govoril Dali (modrecu v filmu je ime Egg)? Nemara je treba prizor, v katerem Wang Či ne more razbiti steklenice, čeprav se kasneje izkaže kot najboljši borec iz hongkongskih filmov, razumeti kot test? Ta dvoumnost, ki odpira neko *zunanjo*, paranooidno perspektivo — tako na film kot dogajanje v njem — je Carpenterjevi filmski konstrukciji vedno blizu.

Izpod prizora, v katerem junaki pred zadnjim bojem nazdravijo Ameriki in ameriški demokraciji ter spijejo čarovni napitek s psihotropnim učinkom, gleda referenca na novo ameriško filmsko domoljubje tipa **Top Gun** ali **Rambo**, se pravi zdravica in priprošnja **Zmagovitemu Redu**. Državotvorno obredje ni nič drugega kot serija magičnih obratov (za lingviniste so to seveda *performative*, kar pa, kot rečejo v paketu kritičnih smrkavcev, ne spremeni stvari — vsekakor ne njenih Čudežnih učinkov). Kajti „tako se magija začne: z majhnim“. Konec pa bo, pravi Carpenter precej pesimistično, morda zmaga, a le za koga *drugega* (i morda prav ta element jamči, da gre za film in ne za video igro). Tukaj bo ostalo po starem. Kakor v kinu.

Med ostalimi filmskimi referencami **Velike zmede** — poleg očitnih na hongkongski kung-fu film (s to razliko, da so koreografirani boji sicer dovolj kruti, le da nikjer ni nobene krvi) in „enforcer“-„vigilantski“ film, kot zapišeta M. in Z. Tršar v zadnjem prispevku v *Problemih* (Eseji, št. 12) Betsellerji (Wang Či ponudi Jacku vlogo Umazanega Harryja, a jo Jack odkloni — gre torej za nekakšno negativno referenco) — je še element grozljivke, ki ga imenujemo po-šok (ko je razplet že mimo in si oddahnemo, da je stvar pri kraju, nas nepripravljene zaloti še enkrat), križan z implicitno tezo samega Carpenterja, da grozljiva stvar (the thing v **The Thing** ali — v čisti obliki — norost racionalizma v **Temni zvezdi**, ki jo lahko bomo skupaj s psihiatričnim bolnikom v **Noči čarovnic**, kjer je ta teza izpeljana najbolj konsekvntno) ni nikoli pri kraju, da topo, brutalno vedno znova oživlja, kar daje kruh načrtovalcem nadaljevanj (sequels), politikom in psihoanalitikom. Po-šok se nam v **Veliki zmedi**, če ga bomo strogo žanrsko-funkcionalno, utegne zdeti privlečen za la- se, ustreznejše pa ga je brati ironično: po demonu, skoraj-gospodarju veselja, nekakšna tretjerazredna (namreč po svojem statusu), nespretna pošast predstavlja le režiserjevo sklepno interpelativno nesramnost.

kritika



PLESALCI ZA PRVO VRSTO

A CHORUS LINE

režija:	Richard Attenborough
scenarij:	Arnold Ichulman po igri Jamesa Kirkwooda in Nicholasa Danteja
fotografija:	Ronnie Taylor
glasba:	Marvin Hamlisch
igrajo:	Michael Douglas, Alyson Reed, Terence Man, Michael Blevins
produkcija:	Embassy Films/Polygram Pictures, 1985

Kaj sešteti, da dobimo osemdeseto leto musicala, ki že davno ni več to? Ni dvoma: tridesetim letom prvega vrhunca musicala „petdeset“, pa nas slednja številka kot matematični eksakt dvakrat ne more pustiti na cedilu lastnega spisa:

1. Za spis je „50“ *izhodišče*, kolikor 50 let v glasbenem tržno-založniškem mehanizmu pomeni konec zakonske zaščite nad avtorskimi pravicami, prehod iz tako rekoč „public remain“ v „public domain“, iz dokse v svobodno odsko interpretacijo, od naslednikov k nadaljevalcem. Ker pa ta mejna točka 50 let velja le v „klasični“ glasbi ter s filmom in njegovo glasbo nima nikakršne zveze, saj je bil musical vedno „in public