

infantilne regresije v filmih osemdesetih let. Morda pa je treba počakati še na to, da se bo povečala naša distanca do tega trenda v filmu, kajti očitno se ta trend še ni izčrpal.

Postavljena vprašanja in dileme so vsekakor prevelike, da bi nanje lahko odgovarjali v okviru tega kratkega razmisleka o filmu Roba Reinerja **Ostani z menoj** (Stand by me), ki v družbi drugih filmov iz omenjenega trenda predstavlja enega najmanj „glamuroznih“ in najbolj nizkopračunskih izdelkov. Ta ugotovitev seveda v ničemer ne zaveda kvalitet tega filma, kajti v začetnem navdušenju bi lahko rekli, da gre za pravi mali filmski čudež, za filmsko novelo s precizno preiščljenimi detajli, med katerimi bi težko kakšnega določili za odvečnega itn. Vsekakor ni nepomembno, da je film nastal na podlagi literarne predloge Stephena Kinga in nam že na tej ravni priredi presečneženje, ki ga moramo nekako racionalizirati: zdi se, da se je znameniti pisec **horrorja** prepustil trenutku refleksije in nam posredoval sporočilo o tem, da moč žanra temelji na piščevi evokaciji otroške groze. **Ostani z menoj** pa ima seveda z omenjenim žanrom kaj malo skupnega, če izvzamemo truplo (ki nam ga film prezentira brez posebnih efektov) in namige na grozne stvari v otroških pogovorih in v pripovedi R. Dreyfussa v **offu**, Reinerjev prikaz štirih otrok, ki se napotijo iskat truplo izginulega dečka, pa vendar ni predvsem reprodukcija otroškega pogleda. Prej bi lahko rekli, da je v samem upodabljanju dečkov velika doza „odraslega pogleda“, distanca, ki pa vseeno ni popolna, ne temelji na diskontinuiteti med otroštvom in odraslostjo. O tem priča že majhna stranska vloga R. Dreyfussa, ki nam je predstavljen kot pisatelj, med štirimi dečki pa ga identificiramo kot „pripovedovalca zgodb“. Dokaj linearni potek filma (v zmerem ritmu) je prekinjen z upodobitvijo zgodbe, ki jo deček pripoveduje svojim to-

varišem za lahko noč v gozdu, zgodbe o debelem fantu, ki zmaga v tekmovanju v jedrni sadnih pit in potem s svoji bruhanjem sproži še bruhanje pri gledalcih tekmovanja. . . Ta preosvetljena sekvenca ima vsekakor lastnosti presežnega elementa celotnega filma, ki bi ga po drugi plati morda utegnili dojeti tudi kot nekakšno prezentiranje avtorjevega užitka v lastni identifikaciji z njegovimi protagonisti na osi infantilne regresije. Otroško pretiravanje, verbalna transgresija, je gotovno negativni refleks pedagoškega in drugih socializacijskih učinkov, ki v otroštvu postopoma uveljavljajo cenzuro „gnusnih“ telesnih funkcij — zlasti tistih, ki naj bi bile strogo privatne. Sekvenca upodobitve tvorbe otroške pripovedovalske domišljije s svojim presežnim pomenom v dramaturški strukturi filma pravzaprav oskrbi filmu videz psihološke verjetnosti, a hkrati dodatno poudari prešitje filmskega izdelka z ozadjem namena, ki je pripeljal do realizacije filma. Film je namreč v svojem končnem smislu anti-pedagoška novela, ki razkriva mehanizme socializacije v njihovem protislovnem učinkovanju.

Izmišljanje, pripovedovanje in poslušanje zgodb so nujna sestavina neizogibne desublimacije, ki je pogoj socializaciji (odraščanju), reprezentacija produktivnosti instance imaginarnega v subjektivnem, ki se v simbolni „univerzum“ vključuje v nenehno konfrontiranje fantazme z realnim. V tako opredeljeni dimenziji Reinerju uspeva (ob ustrezni umestitvi presežne sekvence v film) v njegovi filmski naraciji ustvariti neizrecno realiteto prisotnosti ojdipske strukture. Epizoda otroške socializacije, prezentirane v filmski zgodbi, namreč nazorno kaže, da gre za proces, ki se odvija skozi kljubovanje, zavračanje. . . vzorov, načel in zastrafevanj, ki se sproščajo nad otroki iz sfere odraslih.

Nadalje film v konfrontiranju otroške skupi-

ne s teenagerskim gangom opozarja še na element medgeneracijske konkurence, stopnje na poti odrasčanja v svet, v katerega je človeško bitje narajeno brez lastne volje, kot bi rekli z eksistencialisti. Soočenju otroške skupine in teenagerskega ganga se dovrši s srečanjem ob truplu, kjer se izkaže, da je bil ves smisel trupa (ki je „zares obstajalo“) izčrpan v fantazmah, ki jih je sprožalo, dokler pač ni bilo najdeno. (Misel, da bodo najditelji „postali slavni“ s tem, da bodo o njih pisali v časopisu. . .) Truplo je potemtakem oznaka objekta onkraj meje vsakdanjega sveta (odraslih), je pač objekt in nič več, objekt, s katerim je kaj početi samo, dokler ni prisoten. Groza bi se kajpak sprožila, če bi truplo oživel, toda ta film je zunaj tega registra, čeprav bi v njem lahko videli tudi Kingovo utemeljevanje psiholoških podlag žanra, ki se poigrava z mejo med živim in mrtvim.

DARKO ŠTRAJN

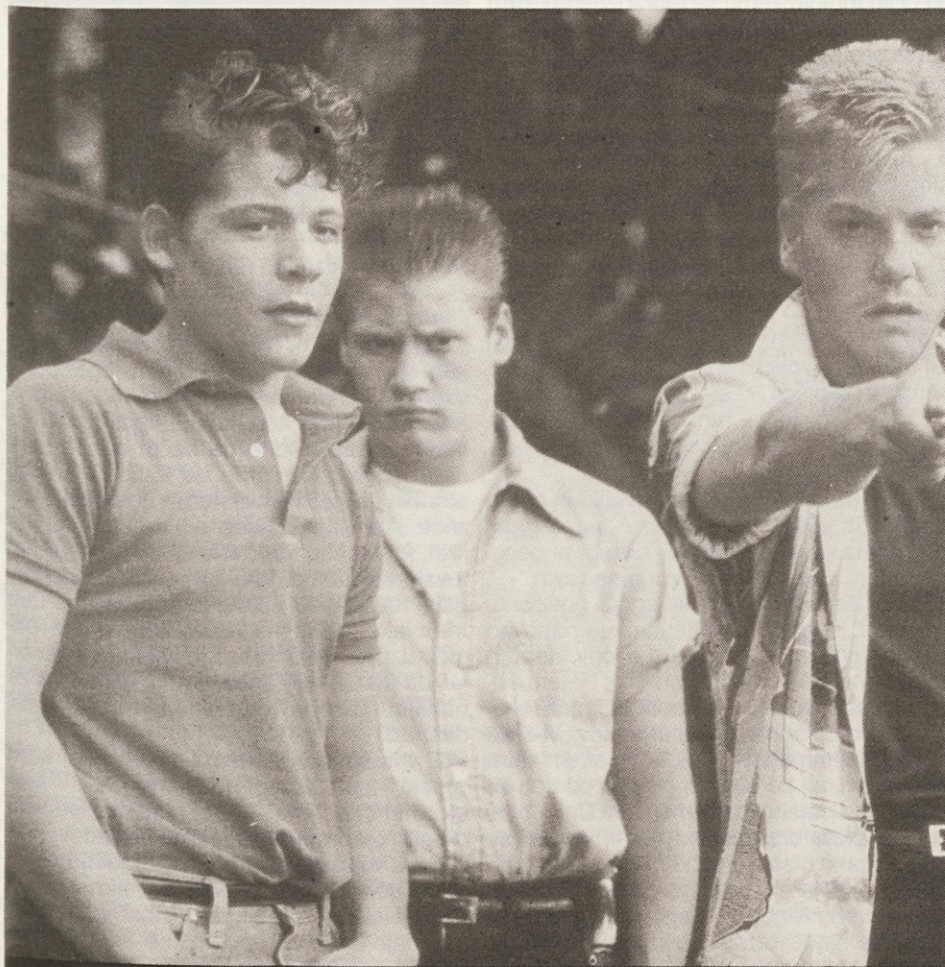
ARIZONA JUNIOR

RAISING ARIZONA

režija: Joel Coen
scenarij: Ethan Coen, Joel Coen
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Carter Burwell
igrajo: Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman
proizvodnja: Circle Films, ZDA, 1987

Vse kar se je v končni konsekvenci lahko zgodilo s filmom **Krvalo preprosto** (Blood Simple, 1983) potem, ko se je v „preprosto krvavem“ ogledal v filmskih platnih, je njegova umestitev med t.i. kulturne filme. Tej „minorni“ umestitvi — navsezadnje ji je treba priznati kulturni, „vzvišeni“ pogled na film — je nedvomno botrovalo privlačno spoznanje, da je film neznanih bratov Coen (režiserja in scenarista), ki da sta se ga lotila „amatersko“, pravzaprav vstopni vizum v „profesionalizirano“ razmerje, ki ga ameriški film na ta ali oni način vzpostavlja do zgodovine žanra — do zgodovine Hollywooda.

Krvalo preprosto je film „navezan“ na model klasične pripovedne prakse. Je film zločina, „fantomskih“ trupel, poudarjenih svetlobnih senc, „klasične“ montažne figurativnosti. . . in obnaša se kot *film noire*. Film dolgih, atmosfersko morečih kadrov in prizorov izključuje značilno temporalnost žanrske zgodbe in linearnost v pripovednem postopku „skrite montaže“ je v **Krvalo preprosto** že v skušnjavi detajlov, ki proizvajajo dodatne učinke ne le na formalni (vizualni) temveč tudi na vsebinski ravni. In če je s perspektive osemdesetih mogoče govoriti o „amaterskem“/marginalnem („nekonceptualnem“) poseganju v zgodovino žanrskega filma, torej v zgodovino strogo kodifici-





rane zgodbe, in ne da bi se pri tem „zlomila“ njena narava, potem se je filma **Krvavo preprosto** mogoče lotiti tudi tam, od koder sta brata Coen v film percipirala žanr (*film noire*) — to je „na cesti“. Od tukaj, s te perspektive pa je mogoče videti tudi film **Arizona Junior**.

Evidentna hkrati za oba filma je lokacija dogajanja. Obe filmski zgodbi se odvijata v Arizoni in diegetske prizorišče je zreducirano v ozko polje razmerij, tipičnih za marginalna obrobja manjših ameriških mest. V prvem filmu se zgodi umor, v drugem ukrajujejo dojenčka. **Krvalo preprosto** se obnaša kot *film noir* (kot žanr), **Arizona Junior** na „črni“ način oponaša *situacijsko* komedijo. Sredi noči se na lokalni cesti iz prvega filma pojavi „fantomsko“ truplo, ob istem času se na lokalni cesti iz drugega filma pojavi „demonški“ lovec na ljudi. V prvem primeru se vse zgodi „zares“, v drugem primeru je „cestni bojevnik“ nočna mora filmskega junaka. Vse kar je torej travmatičnega za zgodbi obeh filmov, se zgodi na lokalni cesti. In prav zato, ker sta cesti lokalni, stranski, nepomembni, ne prvi in ne drugi film ni in ne zmore biti *road movie*; motiv ceste v obeh filmih učinkuje kot „slepa ulica“

Pa vendar „realnostna“ nota filmskega načina „potovanja“ (*road movie* in/ali gibljivost kamere) kot kontinuiranega (prekinljivega in zaustavljivega) gibanja v obeh filmih funkcionira ne le na vsebinski temveč tudi na formalni (vizualni) ravni. Ko vso zadevo zastavimo s tega vidika, si lahko odgovorimo na vprašanje, s katerega zornega kota je gibljivost kamere analogno najbližja gibanju ceste?! Vsekakor takrat, ko se kamera čim bliže spusti v višino njenega „očiča“, in sledi njeni smeri gibanja. V takih trenutkih filma nas v velikem planu s filmskega platna, lahko bi rekli, česta dobesedno „gleda“, ujeti smo v njeno gibanje. Taki trenutki filma imajo torej neke posebne učinke. Velja pa poudariti razliko v učinkovanju tovrstne gibljivosti kamere, ki je zna-

čilna za *road movie* in kot jo obsesivno uporabljata Coenova v določenem momentu obeh filmov.

V filmu **Krivo preprosto** se truplo *na poti* v grob zbudi, razjaj v življenje. Ne da se pokopati, ker je zgodba *film noir*e maščevalna do fatalne ženske. Ker še ni mrtev, kamera njegovega pogleda ne more „subjektivirati“, rada pa nas bi porinila v identifikacijo s pogledom mrliča. Temu se mora izogniti, zato pa nas v teku zgodbe prevara že prej. Kajti sprva nas je bilo treba prepričati, da je žrtev v resnici že truplo. In kakor sledi že iz naslova filma, je truplo zmeraj tam, kjer je prisoten duh po krvi. Da bi se preprosto prepričali v njeno prisotnost, se kamera spusti v višino pasjega očiča, v „pasje“ gibanje vse dokler se ne ustavi tik nad površino s krvjo namočenih tal. V „pasji pogled“ pa se ne more ujeti noben, razen pogledala gledalca. Ta „irealna“ očiča — pogled mrtveca, pasji pogled — so pravzaprav zmeraj „fantomska“ (v Hitchcockovih filmih so to zmeraj mesta za vpis *realnega* (v Lacanovskem smislu)) gledišča, ki so „strašljiva“ prav zato, ker so povsem v funkciji fikcije sicer pa notraj diegetskega prizorišča nimajo oporne točke.

V takih trenutkih filma, nas v velikem planu s filmskih platen torej „gleda“ samo *gibanje*, sama narava filma, ali z drugimi besedami film nas „gleda“ z vizualne ravni.

V filmu **Arizona Junior** se zgodi podobno. Spet bo „irealna“ pozicija kamere napoved travmatične zgodbe. Ko Ed (Holly Hunter) izve, da ne more imeti otrok, se s HI-jem (Nicolas Cage) odloči, da bosta ukradla enega izmed Arizonaijevih petorčkov. V aktu dejanja je kamera v višini, ko bi se z njenim pogledom naj poistovetil pogled po tleh se plazečega dojenčka. Kamera v višini njegovih oči sicer drsi tik nad tlemi, vendar se giblje v tako histeričnem ritmu in s tolikšno hitrostjo, ki jo gre pripisati prej kot dojenčku, samemu Nicolasu Cageu, ki ga nikakor ne uspe ujeti. Komičnost tega prizora pa preime „odsev“ natanko v sekvenci Hi-

ejevih sanj: kakor da bi zrasel iz ceste, se na njej pojavi „fantomski“ junak, ali če hočete, v figurativnem smislu, pojavi se njegova „slaba vest“. In kar so najprej moreče sanje, se potem vse zgodi „zares“, in dojenček potuje iz rok v roke, dokler se ne vrne mimo vseh komičnih pripetljajev tja, kjer je bil ukraden.

V filmih z lokalnimi cestami torej gibljivost kamere ne more biti neposredno (na licu mesta) vpeta v smer in gibanje ceste iz nekega določenega, pripovednega namena. Asociativne vzgibe „road movie in/ali gibljivost kamere“ vznikle iz montažnega postopka nahaja torej v razcepu med enim in drugim. V filmskem načinu „potovanja“, ko gre za *road movie*, tega razcepa ni, saj je kamerino „drsenje na cesti“ zmeraj že napoved tistega „zgodilo se bo“. In vemo, da se na Cesti lahko zgodi thriller, zgodi se lahko ali film katastrofe ali horror, zgodil se je tudi western. Med tem, ko se na lokalni cesti zmeraj zgodi le „eno“, se vse hkrati lahko zgodi tudi v prizorišču ene same „on the road“. To nam je nazadnje zelo nazorno dokazal film Roberta Harmona **Avtoštopar** (The Hitcher).

CVETKA FLAKUS

MIDNIGHT RUN

režija:	Martin Brest
scenarij:	George Gallo
fotografija:	Donald Thorin
glasba:	Danny Elfman
igrajo:	Robert De Niro, Charles Grodin, Yaphet Kotto, John Ashton
produkcija:	Universal Pictures, ZDA, 1988

Potovanje z Vzhoda na Zahod Združenih držav Amerike je vedno označeno z mitološkim predznakom poenotenja Amerike: „epski“ western, ki je obe točki povezal s karavanami, jezdecí na dolge proge (pony expressom, western unionom) telegrafom, železnico (irone horsom), je imel opraviti z Veliko deželo vedno na način odsotnosti, nedosegljivosti in drugosti Zahoda. Ta odsotnost je „epski western“ določala navznoter, pravila Zahoda so veljala tudi takrat, ko recimo karavana sploh še ni pripotovala na Zahod. Western se je vedno dogajal na Zahodu, četudi se je karavana tisti trenutek mudila na neidentificiranem območju, prav tako kot se je western pretvarjal, da potuje na Zahod, četudi se je tam že nahajal. Tako je torej western obravnaval diegezo.

Pod vprašaj pa je s tem postavil tudi sam „epski“ film: raztegljivost pripovedi v prostoru in času je v okviru westerna, pa tudi drugih, predvsem zgodovinskih filmov, prevedena v prostorsko-časovno zgostitev oziroma uokvirjenost pripovedi v filmsko formo. Potovanje kot filmsko gibanje se torej v zadnji instanci spogleduje s sabo kot filmski postopek, ki izpostavlja protislovja