

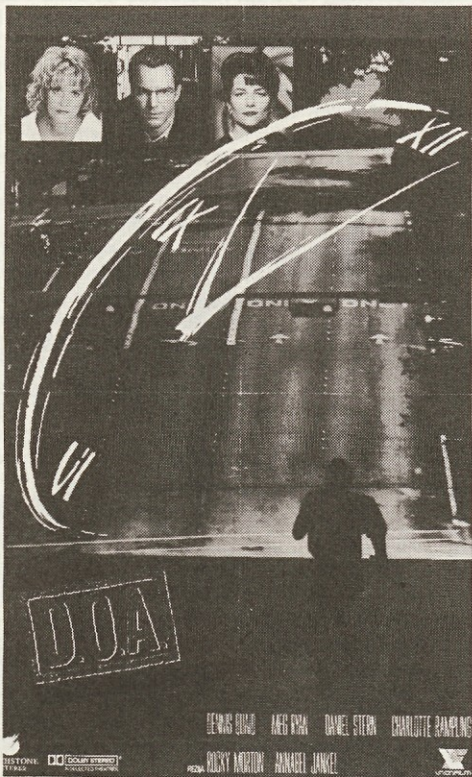
# KRITIKA

## D. O. A.

**režija:** Rocky Morton, Annabel Jankel  
**scenarij:** Charles Edward Pogue  
**fotografija:** Yuri Neyman  
**glasba:** Chaz Jankel  
**igrajo:** Dennis Quaid, Meg Ryan, Charlotte Rampling, Daniel Stern  
**proizvodnja:** Touchstone Pictures/Silver Screen Partners, ZDA, 1988

Rocky Morton in Annabel Jankel sta zakonski par, znan predvsem po magnetni produkciji. Močne reminiscence video artizma je mogoče najti tudi v tem filmu, ki je pravzaprav sestavljen iz dveh, na prvi pogled nezdržljivih kompleksov: na eni strani lahko dokaj jasno prepoznamo fascinacijske učinke video — ekspresivnosti, pod drugi strani pa nas vsrka vase diegetski tok filma. Vse šibke točke tega spoja pa imenitno zakrije dejanski začetek pripovedi oziroma tisto, kar sledi „prologu“.

Kako funkcionira ta spoj? Predvsem preko podvojitve lastne vloge, saj je enakovredno definiran kot spoj „prologa“ in „zgodbe“ ter „zgodbe“ in „flashbacka“, odvisno pač od zornega kota presoje. In natanko v variabilnem aspektu gledalca tiči njegovo temeljno nelagodje, ki ga ne more odpraviti niti vseskozi zaznavni skelet žanra. Funkcija žanrskega reliefa v narativnem filmu je namreč vedno zvezana z vednostjo gledalca: prosojno okostje žanra determinira njegove reakcije (hkrati seveda tudi akcije protagonistov pripovedi). Vsako presenečenje je izključeno ali pričakovano (morilec je praviloma najmanj verjetna oseba ipd.). V trenutku dvoma se gledalec vedno lahko zateče k svoji „žanrski vednosti“, s pomočjo katere lahko predvidi nadaljnji tok pripovedi. **Dead On Arrival** pa se poigra ravno z „varno“ pozicijo gledalca, ki jo naredi še veliko bolj trdno, kot je je gledalec vajen.



Dennis Quaid se v filmu obnaša natanko tako, kot od njega pričakujemo — z eno samo izjemo: že na začetku filma nam razkrije, kakšen bo njegov konec. (Verjetno moramo na tem mestu opozoriti na moralno instanco: v filmu praviloma nikoli ne gre samo za razplet plota, temveč za moralno satisfakcijo. Užitek razpleta ni tako intelektualen, kot je emocionalno pogojen. V tem smislu je razkritje morilca tesno povezano s pričakovanjem, „kaj se bo zgodilo z glavnim junakom“.) Gledalec torej že od samega začetka ve za žalostni konec glavnega junaka, pa vendar si tega ne more priznati, saj bi se tako sam oropal užitka, hkrati pa ne more zanikati „zgodbe“ oziroma priznanja, ki ga je junak sam izrekel: da je namreč praktično mrtev. Vse, kar sledi „prologu“ oziroma junakovemu priznanju, je le nekakšna retardacija, ki jo seveda omogoča pričakovanje razkritja vzroka junakove smrti. Vrnimo se zdaj nazaj: jasno cenzuro med obema deloma postavi formalni element, prehod iz črnobelega slike v barvno (in obratno na koncu). Tako je „prolog“ (oziroma tiso „faktično“) zvezan s špico filma v zavezujočo realnost, medtem ko se zgodba (ki bi jo lahko imenovali tudi fiktivni del) elegantno začne z vstopom barv in napisom COLORS, ki ga izpisuje roka Dennisa Quaida. Na koncu filma pa je postopek ravno obraten: vračanje realnosti, reminiscenca junakovega priznanja z začetka filma teče počasi, z izginjanjem barv, dokler slika spet ni črnobela, junak pa v istem stanju, kot je bil na začetku. Nebojša Pajkič je o filmu **D. O. A.** dejal, da je pretenciozen, in najbrž je imel kar prav, saj formalno agresivnost „vsebinsko“ dostikrat pušča za seboj. Kljub nasilnosti forme, strukturirane v antično analitičnem kompleksu, je vsebina pravzaprav shakespearjanska: propadu zapisani junak vleče s seboj serijo umorov, ki jih determinira parafraza hamletovske dileme: „Publish or perish“, pravi Dennis Quaid morilcu, ki skuša ukrasti kraljestvo pisateljske slave. Pristop k **Dead On Arrival** je zato najbrž stvar intelekta (od tod tudi relativno slab tržni položaj filma), to pa samo po sebi ne bi bilo dovolj za nikogar, zato bi bilo treba k agensom filma prišteti vsaj še tri: „stalni par“ Dennisa Quaida in Meg Ryan ter seveda Charlotte Rampling, ki s svojo demiriško hladnostjo deluje kot „guest star“ filma. Njeno katalizatorično funkcijo pa je najbolje ponazoril kar Nebojša Pajkič, ki je pristočno priznal, da filma, v katerem igra ona, enostavno ne more slabo oceniti.

## JANEZ RAKUŠČEK

Veličine posameznega filma seveda ne merimo na vatle, pa vendar — „nekaj je“ na filmu, ki ima vsaj tri „zgodbe“. Poleg tiste obvezne — filmske oziroma natančneje, znotrajfilmske, še zunanjo, zunajfilmsko, ki pa filmu **D. O. A.** (in vsakemu drugemu filmu, kolikor jih ima) prehajata v njegovo notranjost, v filmov ris. Tako krožita najmanj dva filma; tisti, ki se ponuja zgolj iminentni interpretaciji, in pa tisti, ki je večji od samega sebe, kajti nanj se nalagajo zanimivke, zgodovinski, sociološki in drugi podatki, branja, informacije.

Parafilmski zgodbi filma **D. O. A.** zadevata njegovo preteklost in sedanost. O filmovi „preteklosti“ — obravnavani film je istoimenski remake filma **D. O. A.**, ki ga je leta 1949 režiral Rudolph Mate. Že letnica filmovega nastanka opozarja, da je Mateov film nastal v „zlatem“ obdobju črnega filma/serie noire/trde detektivke, sam film pa temu odbodu ni zgolj privesek, ampak ga soustvarja. Prvi **D. O. A.** je torej kljub svoji „črnosti“ kos zveličavne filmske zgodovine, ki jo zaznamuje Hollywood. Hkrati pa kakr-

šenkoli remake „klasike“, kot je prvi **D. O. A.**, ne vstopa v dialog, v konfrontacijo „samo“ s celotno hollywoodsko gmoto, zlasti njenim kodom, ampak še zlasti z njenim „posebnim“ delom, s črnim filmom/serie noire/trdo detektivko/B kriminalno! Da je to razmerje realno, da je nujno, vsiljeno, neizogibno, pričča usoda drugega **D. O. A.** oziroma prvega remakea, filma **Color Me Dead**. Leta 1969 ga je v ameriško-avstralski koprodukciji posnel Eddie Davis. Vsaj dva razloga sta, da je ta film popolnoma „out“. V teh dvajsetih letih je serie noire dočakala, doživela popolno rehabilitacijo, še več. Postala je tako predmet proučevanja kot užitka. Zanikati locus communis je seveda nojevsko početje. Še sploh, ker je konec šestdesetih Hollywood že minil, ker je že bil stari Hollywood oziroma ker je to čas, ko je že nastopil novi Hollywood, kar je drugi razlog, da je **Color Me Dead** faux pas. Je pač film po starem Hollywoodu in mimo novega. To pa še ne pomeni, da je novi Hollywood spregledal serie noire, ravno nasprotno — o tem pričata filma **Nočne poteze (Night Moves, 1975, r. Arthur Penn)** in **Tik pred zdajci (The Drowning Pool, 1976, r. Stuart Rosenberg)**, spisek pa bi se seveda še lahko nadaljeval. Novohollywoodska serie noire ohranja izvorni univerzum, dramaturgijo in tip junaka, ki ga najčesteje uteleša private eye, privatni detektiv. Hkrati pa te „stalnice“ artikulira na novohollywoodski način, z novim rokopolom, ki je avtorski, ki se poživlja na disciplino, ampak se raje prepušča ohlapnosti, sproščenosti, razdrobljenosti, „izpovedi“. **Color Me Dead** je oplet že v trenutku, ko je pristal na primerjavo z „nedosegljivim“ vzorom in ko je bil netrendovski. Še sprememba naslova ni pomagala! Kaj torej ostane, katera možnost, katera pot, prijem!? Režiserja tretjega **D. O. A.**, Rocky Morton in Annabel Jankel, sta se zavedala obeh očitnih zank. Najprej je to dvojno skrivljen pogled. Prvi **D. O. A.** ni „nevtralen“, „brezoseben“, „normalen“, ampak je kontaminiran z vplivom nemškega ekspresionističnega filma. Drugi obremenjen pogled je seveda pogled vseh tistih, ki so rehabilitirali serie noire in ki vidimo v njej „mračni predmet poželjenja“. Kljub temu, da je prvi pogled filmsko-zgodovinski, sta oba aposteriorna in za režiserski tandem nedosegljiva. Oziroma natančneje, drugače — to je „delo v nastajanju“, ki ga začneta režiserja, nadaljujejo odzivi, refleksije kritike itd. Le-ti tvorijo drugo filmovo „zgodbo“; tretji **D. O. A.** je namreč doživel popoln fiasko, tako pri gledalcih kot pri kritiki. Leonard Maltin je v svojem „špehu“ TV Movies And Video Guide (1988) ocenil film več kot neusmiljeno — z „BOMB“; Tom Milne pa je poleg retoričnega arzenala izpraznil tudi zgodovinskega, tako je film spodnesel na enako finto kot Karl Marx Schillerja, namreč z dvojico govorenje/prikazovanje oziroma schilleriziranje/shakespeariziranje. Glavni zastavek napadov na tretji **D. O. A.** pa je bila njegova podoba. Rocky Morton in Annabel Jankel sta namreč zaslovela s „podjetjem“ Max Headroom, svojo mojstrovstvo in obvladovanje kompjutorske grafike pa sta izpričala tudi v obdelavi svojega filma. In prav ta artificialnost, obdelanost, „druga narava“ filma je tisto nezno, ki je razdražilo filmske kritike. Sicer je film že prej dobival svojo končno podobo v filmskih laboratorijih, toda šele pod „prsti“ obeh režiserjev tudi film pristaja na svetovno kompjuterizacijo. Različne leče, filtri in podobni pripomočki so bili še zmeraj film, del stvari same, toda nadknadna obdelava, in to samozavestna, potentna, evidentna in, kar je najhujše, predmet te perfekcionistične obdelave je „minoren“ objekt — kriminalna štorija. Kar seveda ni primerljivo s pomembnostjo verjetno enega prvih tovrstnih posegov — ko je Eisenstein v črno-belem filmu obarval zastavo z rdečo. Skratka, kritike je motila že stvar sama na sebi, potem pa še neujemanje, razkorak med „rokopolom“ in stvarjo. Seveda pa je ta prvi občutek mogoče postaviti na nogo, ga obrniti tako, da bo izvenel kot pohvala, kot kvaliteta, kot odlika. Namreč, kaj je vsa ta računalniška grafika, ki potuji nevtralnost, „normalnost“, „realističnost“? Rečunalniška grafika zagotovi tisto podobo, tisti učinek, ki je analogen deležu nemškega ekspresionističnega filma v serie noire. Tako že sama forma posreduje nezno eksistencialni položaj filmskega junaka, njegovo zapletenost v svet, čigar razmerja

so deformirana, zmaličena, kompulzivna, nevrotična, celo psihotična. Hkrati pa ta „druga narava“ podpira, soustvarja žanrsko fascinacijo, ki totalizira film. Med gledalcem in filmom pride celo do pakta, do družbene pogodbe. Film namreč lahko vsebuje spodrsrljaje, šibke dramaturške členke, toda le-ti so potopljeni v celoto. Tako junakove omedlevice v kritičnih trenutkih delujejo naivno, skonstruirano, hkrati pa omogočijo dodatno napetost. Sestavni del omenjenega pakta so seveda manipulacije z gledalcem. Trda detektivka pa sploh ponuja imenitno priložnost za „nateg“ gledalca — namreč s svojo značilno pripovedno dramaturgijo, v kateri je prva, glavna, osrednja sled običajno lažna, slepa, napačna; iskano, morilec, želeno pa „je že zmeraj tukaj“, je blizu, v neposredni bližini. Kot ilustracijo takšne prevare velja omeniti igralsko zasedbo, še posebej vlogo Charlotte Rampling. Igralka, ki ima imago, si je pridobila sloves femine fatale z vlogo v filmu **Farewell, My Lovely** (1975), ki ni samo tretja filmska verzija istoimenskega Chandlerjevega romana, ampak poskuša z denaturalizacijo filmskega realizma ujeti „duh časa“. Ko se torej Charlotte Rampling pojavi v filmu **D. O. A.**, se pojavi igralka, ki pozna univerzum trde detektivke, ki je že del filmske zgodovine in ki ima v vrsti filmov precej obsesivnih potez. Toda pojavitev Charlotte Rampling je kos žanrske manipulacije, C. R. ni femine fatale, saj ne ubija zase, ampak za otroka, in kar je še huje, pištolo nameri vase in ne v nasprotnika. Očitna sled je v trdi detektivki lažna, ni končni zastavek, in kolikor se na njej pojavlja „femme fatale“, je edino pravilno, da je v narekovajih, kajti prava femine fatale zdrži do konca. Značilna žanrska prevara torej vsebuje dvojnost, najprej očitni indic, in seveda prisoten protiindic, katerega pa gledalec zaradi masivnosti prvega in razpršenosti drugega praviloma spregleda.

Poleg „forme“ ostaja še „vsebina“, ki je boja predmalo za perfekcionistično, artifično artikulacijo. To seveda ne drži, ravno nasprotno! Tretji **D. O. A.** se sicer res začne enako kot prvi, že kulturni film — s prihodom glavnega junaka na policijsko postajo, kjer prijavi umor — *sebe*, toda nadaljevanje se že zelo razlikuje. Junaka obravnavanega filma namreč ne ubija samo trupel, ampak tudi njegova ustvarjalna impotenca. Toda Rocky Morton in Annabel Jankel v svojem whodunit ne nizata samo trupel, ampak krožita okrog vprašanj, ki se vsakdanjemu umu zdijo privilegirani objekt „resne“, „visoke“ umetnosti. Osrednja tema je nedvomno tema ustvarjanja, ki se v filmu pojavlja že v svoji „podružljivi“ formi, še najbolj zgoščeno v alternativni „publish or perish“, in ne „create, write or perish“. Ob tem osrednjem zastavku, ki je poglavitno trupel, se v film še druge teme (ljubezen, vprašanje identitete, smisel življenja), ki so se pojavljale že v preteklih umetnostih kot seveda tudi v žanrskih filmih. Tretji **D. O. A.** torej lepo uteleša možnost, ki jih ima žanr. Tudi „visoke“, „velike“, teme lahko najdejo svoje mesto v kriminalkah, pri tem pa ni nujno, da postanejo plen simplifikacij, banaliziranja, siromašnje. Ko je kakšen film predmet kritične averzije, postanejo tudi filmove pozitivne poteze njegovi minusi. Tako je Milne zapisal, da je (tudi) igra Dennisa Quaida boljša, kot si film zasluži. Stavimo ravno na nasprotno možnost, da je Quaidova igra ravno takšna, kot si jo film zasluži. Namreč film, ki povzema velike teme iz zgodovine umetnosti, ki aktualizira „izčrpane“ obrazce in vse to z „edino možno“ artikulacijo, je velik film in kot tak je pravi topoz za Dennisa Quaida, ki je novonovohollywoodski igralec. O tem pripoveduje tudi anekdoda s snemanja filma **Missouri Breaks (Dvoboj na Missouriju)**, 1976, r. Arthur Penn), filma, v katerem se spopadeta Marlon Brando in Jack Nicholson, predstavnika dveh Hollywoodov, starega in novega. Dennis Quaid se še ni znašel pred kamerami, sredina sedemdesetih pač še ni čas za novonovohollywoodskega igralca. Čeprav ni nastopal, ni zgolj klepetal z bratom Randyjem, ampak je Marlona Branda učil brenkanja na mandolino. Da naredimo circulus vitiosus, je film **D. O. A.**, ki ima (poleg že opisanih potez) v glavni vlogi novonovohollywoodskega igralca, kot je Dennis Quaid nedvomno novonovohollywoodski film.

**MARKO GOLJA**

## DRAGNET

**režija:** Tom Mankiewicz  
**scenarij:** Dan Aykroyd, Alan Zweibel, Tom Mankiewicz  
**fotografija:** Matthew F. Leonetti  
**glasba:** Ira Newborn  
**igrajo:** Dan Aykroyd, Tom Hanks, Christopher Plummer, Harry Morgan  
**proizvodnja:** Applied Action/Bernie Brillstein-Universal, ZDA, 1987

Najprej je bila televizijska policijsko-proceduralna, skoraj doku-serija **Dragnet**. V zgodnjih petdesetih letih je Jack Webb napovedoval posamezne epizode z besedami: „Zgodba, ki jo boste videli, je resnična. Imena smo spremenili, da bi zaščitili nedolžne.“ Ko je Webb, ki je igral narednika Joea Fridayja, raziskoval kakšnega izmed zločinov, je vedno znova poudarjal: „Samo dejstva, g'spa, samo dejstva.“

Detektiv narednik Joe Friday je v filmu **Dragnet** (ki je še ena izmed odličnih vlog usodnega Landisovega igralca/scenarista Dana Aykroyda) vsa temeljna obeležja standardnega, klasičnega, originalnega Joea Fridayja, vendar so vse te nespremenljive entitete skoz in skoz predelane: Friday se je 1. znašel v Los Angelesu v sredini osemdesetih let (kar ni čas za samotne detektive; posebej še ne po izkušnji z Verhoevenovim filmom **Robocop**, ki je nastal istega leta), 2. pridružil so mu detektiva Pepa Streebeka (ki je Tom Hanks, preden je postal **Velik**), s katerim se na začetku seveda ne moreta ujeti: Streebek je detektiv, adaptiran tudi na razreševanje zločinov, ki so sami sebi namen, 3. vrgel se je v kopičenje ameriškega fundamentalizma (kamor sodi tudi „verzija“ skupine, ki jo vodi častiti Jonathan Whirley, torej Christopher Plummer z ustreznim maziljenostjo in negativna postavitev istega gibanja, torej organizacija PAPAN (People Against Goodness and Normalcy), ki jo prav tako vodi častiti in, 4. Friday je verjetno prvič v življenju spoznal, da Connie Swail (Dabney Coleman) ni nujno za vse večne čase devica.

Zanimivo je, da je — če smo že pri verskemu amerikanerskemu fundamentalizmu — tudi Friday vse prej kot komunist, vendar bo na koncu vseeno uspel ohraniti čisto dušo in ostale potrebne atribute za dobrega in poštenega protestanta (tudi z „devico Connie Swail“ se bo, kot kaže, poročil). Kljub bizarnemu humorju (ki ga je dodajal Aykroyd), odlično odigranim vlogam in solidnemu plotu (Mankiewicz je navsezadnje bil scenarist za Spielberga, kot takega pa ga najdemo tudi v najavnihih špicah nekaterih izmed filmov o Jamesu Bondu) pa je res, kot ugotavlja že Tom Milne v Monthly Film Bulletinu, da se vsa stvar prehitro konča. Ali drugače: suspenz ne vzdrži komičnega v filmu, širjenje komičnega materiala pa postane nekonsistentno takrat, ko je že jasno, kako je s PAPAN in častitim Whirlyjem. Takšna konsistenca je sicer lansirana rampa za komične efekte, ki bi se morali potem razviti v komedijske aktivnosti, vendar pa je v **Dragnetu** žal vsa stvar blokirana prav s komedijsko prešibkim plotom. Kar torej ostane, je zelo dober film o Joeu Fridayju, njegovih frustracijah in obsesijah s poslom ter film o Pepu Streebeku: kaj pa bi iz filma nastalo, če bi ga režiral John Landis (čeprav je tudi Mankiewicz zelo solidno režiral), si lahko samo predstavljamo. Zločini, ki jih usmerja častiti Whirley (tativna nevarne kemikalije, sežig soft porno revije porno kra-

lja Jerryja Kinga (pač v duhu porajajočega se fundamentalizma), tatvina policijskih avtomobilov etc.) so tako preveč očitni, transparentni, evidentni. Navsezadnje je vsa stvar s fundamentalizmom predvsem stvar ameriških neodvisnih televizijskih postaj. S tem pa je postavljen referenčni krog, ki se dotika predvsem Urdragmeta, torej televizijske serije. Vsaj Joe Friday bi se lahko zavedal moči televizije, obnaša pa se tako, kot da nikoli ne bi nastopal prav na nje. In to je poglavitna težava s sicer skrajno zabavnim in dobrim filmom.

**TADEJ ZUPANČIČ**

## CAMORRA

**CAMORRA: UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNE, THE NAPLES CONNECTION**

**režija:** Lina Wertmüller  
**scenarij:** Lina Wertmüller, Elvio Porta  
**fotografija:** Giuseppe Lanci  
**glasba:** Tony Esposito  
**igrajo:** Angela Molina, Francisco Rabal, Harvey Keitel, Daniel Ezralow  
**proizvodnja:** Cannon Productions/Italian International Film, Italija, 1985

Lina Wertmüller je s filmom **Camorra** sicer opravila hvalevreden poskus prestaviti poudarek v tipično moškem žanru na žensko stran. Ta poskus je socialno-politično še bolj zanimiv, ker je lociran v strogo patriarhalno južnoitalijansko okolje. Toda vse te pohvale je mogoče izreči zgolj na ravni govorjenja o osnovni ideji za scenarij. Takoj, ko govorimo o samem scenariju, ki je analiziral to idejo, se žal vsako navdušenje mora nehati.

Gre seveda spet za enega večnih problemov estetskih praks v prid družbenim gibanjem. Kako narediti feminističen film, da bi njegovo feministično stališče lahko prodrlo do naslovnic in bi hkrati bil s filmskega stališča konsistenten izdelek? Seveda ne moremo reči, da se Wertmüllerjeva ni potrudila rešiti to dilemo, vendar je poskus očitno spodletel. Najprej že zaradi samega scenarija, v katerem je *plot* vse preveč šibek, še zlasti če govorimo o razpletu, v katerem se povežeta socialni in individualni motiv. (Ženske se odločijo za obračunavanje s pripadniki camorre, ker njihovo razpečevanje tih drog prizadene njihove otroke. Zakon vzamejo v svoje roke in svoje umore okrasijo s posebnim sporočilom: z injekcijo, zabodeno v žrtvin penis.) Tako se ob koncu filma odvije pravo pedagoško predavanje o zlu, kot so droge, ter o vlogi žensk in mater v patriarhalni družbi.

Druga slabost filma, ki jo kaže iskati že v samem scenariju, je kopičenje paralelnih zgodb, kar je onemogočilo, da bi s kakršnokoli filmsko obdelavo v filmu še ostal kakšen element suspensa. Ker pa se je avtorica odločila pravzaprav za žanrsko formo, recimo za thriller je pomanjkanje suspensa seveda povsem neopravičljivo.

Na drugi ravni je ta pomanjkljivost še poudarjena z avtoričino težnjo, da bi naslikala socialno okolje, v katerem dogajanje poteka, in da bi tako za svoje junakinje z različnim socialnim poreklom našla skupni imenovalac, ki jih opredeljuje kot ženske. (Rezultat, ki smo ga že omenili, je pač materinstvo, kar je v okviru feminizma šibek argument.) Po drugi plati pa v tem pogledu avtorici do neke mere uspe oskrbeti filmu nekaj