

kot je ameriški družinski film? Kaj se sploh lahko zgodi v okviru družine kot institucije, ki s svojo idiliko in notranjo trdnostjo za vsakega ustvari ščit, ki zunanemu zlu (navadno pripodobi za nekonformistično doje-manje družine in njenih zakonitosti) preprečuje, da bi vdrla v družinsko gnezdo in s tem spremenilo predvidljiv, utečen in neekscen razvoj dogodkov in situacij, v katerih je treba ukrepati na svojo roko, brez kvoruma družinskih članov? Idiliko družine lahko potemtakem ogrozi le nekaj, kar si nadene krinko nerazpoznavnega, zlo, ki se transformira v tisto, kar je po definiciji in videzu nedolžno: npr. osamljeni moški, Terry O'Quinn, ki si želi ustvariti dom v filmu **Stepfather**, ki ga je leta 1986 posnel Joseph Ruben — družino si sicer ustvari, toda takoj, ko ta podvomi v »očeta«, jo zmasakrira in izniči ter najde drugo; ali pa varuška v filmu **The Guardian** Williama Friedkina iz leta 1990 — Jenny Seagrove žrtvuje otroke starodavnemu kultu dreves, se pravi »naravi«, idealu in prapočelu vsake družine. V obeh omenjenih filmih je družina ogrožena ravno s svojo željo po popolnosti.

The Hand that Rocks the Cradle (Curtis Hanson, 1992) je tako nekakšen povzetek obeh filmov, ki potencira dejstvo, da družino lahko ogrozi le družina sama, in

to najbolj takrat, ko je to »ogrožanje« prikazano z nerazpoznavnimi in neekscenimi sredstvi, se pravi s strani matere, ki si želi ustvariti tisto, kar ji pripada. Zakon družine je tudi edini merodajen, ne glede na to, če s svojim izvrševanjem povzroči tragedijo — bodoči materi (Annabella Sciorra) se namreč »zdi«, da je ginekolog pri pregledovanju prestopil meje zdravniške etike, ko se je je dotikal; samomor moža, čigar krivda ni bila nikoli dokazana, pri bodoči varuški povzroči splav in nezmožnost oblikovanja družine. Prepričljiva Rebecca De Mornay kot Peyton Flanders (aluzija na nezdravo idiliko fiktivnega mesteca Peyton, mesteca, ki se mu Twin Peaks še ni zgodil) je prisiljena pridobiti družino na način, ki fizično nikogar ne ogroža — otrokovo mater poskuša prepričati, da je nesposobna materinstva, s tem, da otroka doji v nočnih urah in razvaja njegovo sestrico; postane bolj materinska od matere. Da pa bi dosegla svoj cilj, mora pravo mater oropati še njenega sex-appeala, ji odvzeti moža, pri čemer izkorišča materin dvom, ki je posledica njenega labilnega psihofizičnega stanja. Agresivnost maščevanja, pri katerem poskuša Peyton svojo konkurentko izničiti kot žensko, se tako prelevi v popoln materinski odnos, njegova sredstva pa so potencialna energija

ljubosumja in pretiranih emocij, ki jih idealna družina ne bi smela jemati zares.

Poleg tega pa Hansonov film zakonitosti horrorja in zaplet trilerja poudari s tem, da jih naredi nerazpoznavne: vizualne efekte zreducira na minimum in jih predela v napetost med izdelanimi liki. Ravno ta neekscenost pa povzroči, da se film približa realnosti do te mere, da zajame tako žanrsko kot predvsem nežanrsko publiko, za katero je zlo najbolj nevarno in učinkovito takrat, ko ga ne prepozna kot nekaj, kar bi lahko ogrozilo družino. Hansonov film ohrani in poudari le psihološki učinek in tako povzroči, da gledalec nevarnosti ne vidi, temveč jo občuti. To pa je tisto, kar poskuša večina tematsko sorodnih filmov ustvariti s specialnimi efekti. V **Roki, ki ziblje zibko** so efekti zminimalizirani na idiliko in nedotakljivost družine, kar povzroči, da imamo lahko film za enega najbolj subverzivnih in radikalnih družinskih filmov, kar jih je zadnja leta sprodciral Hollywood. Njegovo sporočilo je pač to, da družino lahko začneta razjedati ravno njena popolnost in institucionalnost.

MAX MODIC

MORILČEV DNEVNIK

DIARY OF A HIT MAN

■■■■

Režija: Roy London.
Scenarij: Kenneth Pressman, po lastni igri *Insider's Price*.
Fotografija: Yuri Sokol.
Glasba: Michel Colombier.
Igrajo: Forest Whitaker, Sheryl Fenn, Sharon Stona, Seymour Cassel, James Belushi, Lewis Smith.
Produkcija: Continental Film Group, ZDA, 1992.

Dekker (F. Whitaker) je poklicni morilec, ki je to postal po pomoči, je posebjena zmeta, saj ga dajejo psihosomatske težave in odpoveduje na čisto fiziološki, telesni ravni: boli ga roka, s katero strelja, in slabša se mu vid. Njegovo zatrjevanje, da je profesionalac, čustveno neobremenjen do svojega dela, je torej »slepi« v dobesednem pomenu te besede, ne le v prenešenem. Preden prevzame posel, ki naj bi bil njegov zadnji pred umikom iz te obrti, zabrede že tako globoko, da dela napake eno za drugo in prekrši vsa »pravila igre«: sreča se s svojim delodajalcem; dopusti, da mu ta razlaga osebne podatke o žrtvi

(oz. žrtvah); odide k psihiatru, ki mu seveda ne sme povedati, s čim se preživlja, zato o svoji morilski dejavnosti govori kot o nečem, kar doživlja v sanjah (dežurni shrink sicer ne dobi priložnosti, da bi podal oceno Dekkerjevega stanja, z vidika freudovske psihoanalize pa bi »sanje« svojega pacienta v kombinaciji z njegovimi psihosomatskimi motnjami po vsej verjetnosti interpretiral v smislu, da dejavnost poklicnega morilca kot »samotarsko opravilo« simbolizira masturbacijo, kot dokaz pa bi navedel značilni posledici, ki se tradicionalno pripisujeta tej obliki nečistovanja: grešniku naj bi se posušila tista roka, s katero

uganja svoje hudobije, poleg tega pa naj bi oslepel). Jain Zidzyk (S. Fenn), Dekkerjeva nesojena žrtev, v filmu predstavlja drugi primerek življenjske pomo-te. Pri triindvajsetih letih je človeška razvalina, ki si ne upa zapustiti svojega »stanovanja«, dejansko luknje, v kateri vlada popoln nered, kot odraz stanja njenega duha, instinkt samice pa je očitno edini preostali smoter, ki ji preprečuje, da se docela ne sesuje. Ne samo to: vse Dekkerjeve žrtve vedo za razlog svoje smrti, le Jain ne ve odgovora na tisti obvezni »zakaj?«, torej niti vloge žrtve ni sposobna odigrati tako, kot je prav (razumljivo, da tudi ničesar ne ve o tem, da jo

mož vara z njeno sestro, še manj pa je pripravljena verjeti, da je prav on naročil njen umor). To pa nas pripelje do tretjega izgubljenca, Ala Zidzyka (Lewis Smith), Dekkerjevega delodajalca. Ta je vse prej kot tipični naročnik umora, niti ni psihopat, predstavlja torej še eno pomoto: le kako si drugače razložimo dejstvo, da je navelj razložen morilca, naj dokonča tako skrajno patetično bitje, kot je Jain? Lažje bi razumeli, če bi jo v afektu ubil sam, premišljeno plačilo 20.000 USD za takšno storitev (in to dvema morilcema, saj je — za vsak primer — najel še enega) pa pomeni popoln nesmisel. Pri osrednjem liku črnkega plačanega morilca ni toliko problem v tem, da ne bi verjeli v njegovo nezmožnost nadaljevanja opravljanja poklica, temveč v tem, da le neradi verjamemo, da je sploh kdaj bil učinkovit kot hit man. Gre za stališče, ki ga zastopa celo Youngblood Priest (Ron O'Neal) v slovitim blackploitationu **Suprefly** (1972, r. Gordon Parks, Jr.), kjer pravi, da kot hit mane ni najel črncev, temveč bele profesionalce. Če črnskim plačancem ne verjamejo niti sami črnci, le zakaj bi jim mi? Taisti problem je še bolj opazen zaradi (sicer odličnega) Foresta Whitakerja (**Bird, A Rage In Harlem**), ki je kot tip igralca popolnoma neustrezen za vlogo Dekkerja. Cetu-di bi nas Whiteker še nekako prepričal v vlogi moža, ki je zaradi vrste napačnih korakov zavozil svoje življenje, pa poglobitno težo samega filma predstavlja predpostavka, da je moč takšno, že zavoženo življenje z eno potezo preusmeriti na prave tirnice. Če je uvodni del še sprejemljiv, je namreč prav srečanje Dekkerja in Jain, med katerim pride do velikega preobrata, najšibkejši del filma, ki mu sledi še slabši razplet. Spreobrnjenje morilca v angela varuha na velikem platnu načeloma ni nič nemogočega, le da je v tem filmu premalo utemeljeno in zato tudi neverjetno. Namesto da bi torej bil film o pomotah in o tem, kako jim kljubovati, je Morilčev dnevnik filmpomota. Morda bi lahko funkcionalni kot komorna TV drama (v svojem osrednjem delu dejansko tudi ni nič več kot to), kot kinematografski celovečerec pa je nedodelan in povprečen.

IGOR KERNEL