

# KRITIKA

stih pojavlja zakoreninjeni „Rad te imam“, ki je izrinil ustrezen prevod — „Ljubim te“. Bellocchia pa patološki narcizem ne obse- da neposredno. Meje, ob katere trkajo film- ski junaki niso njihove lastne, ampak so se- stavni del gospodujoče morale. Za razliko od prejšnji Bellocchiovih filmov ni v os- predju leva ideologija in njen boj zoper tra- dicio; v filmu **Vrag v telesu** je namreč ome- njeni konflikt imanenten, potopljen v film- sko zgodbo. Marco Bellocchio negira go- spodujočo moralo najprej tako, da povz- ame vrsto znanih motivčkov, ki ilustrirajo, pomenijo prestop roba moralnosti (razmer- je polnoletne in mladoletnega, koitus med sodno razpravo, zaroka s potencialnim mo- rilcem svojega očeta, itd.), toda vse te bodi- ce so namenjene tradiciji. Bellocchio opravi v filmu tudi „samokritiko“, in sicer s po- smešljivko, s sekvenco, zaradi katere so o Maruschki Detmers pisali, da je erotična pošast, čista lepota, bodoča porno zvezda in razuzdanka.

Takšne nalepke si je Maruschka Detmers prislužila s „pornografsko“ sekvenco fela- cij. Toda če si je le-ta zagotovila legitimite- to v erotičnem filmu vsaj z Oshimo, je se- kvenčina obscenost drugje. „Umazano“ go- vorjenje ni simulakrum blebetajočega užit- ka, ampak njegova šala o Leninu. Lenin kot poljuben privesek užitka sprejme hkrati re- snost zgodovine in užitka. Samo sekvenco zgoščuje drugi „vir“ obscenosti, tisti za „kritike“ Maruschke Detmers najbolj nez- nosen, zoprni, moteč, to je junakinjin smeh — sproščen, neobremenjen, uživaški, smeh, ki spremlja junakinjo skoraj v vsa- kem kadru. A smeh znotraj „pornografske- ga“ kadra ni značilni kompulzivni smeh iz pornografskih filmov, ampak dopušča obojno branje. Torej tako užitek, srečo kot tudi nevrotičnost, zlomljenost. Nesporni uspeh Maruschke Detmers je, da s svojo mimiko in gibanjem omogoča obe branji. S takšno igro pa še kako podpira Bellocchio- vo mesenje sveta. Kanček biografske me- tode: M.B. izvira iz močno katoliškega oko- lja — upor zoper le-tega bi v svojih zgodnjih delih zastavljaval praviloma na deklarativni ravni, tokrat pa ga je zastavil onkraj, oziro- ma v življenju. Happy end v filmu **Vrag v te- lesu** nima v svojem jedru fetišizirane nedol- žnosti (kot antični ljubezenski romani), ampak zgolj zbris ničnih meja. Zato se film, ki je „toliko“ pokazal, lahko, mora končati z drobnimi kretnjami — nasmešek, prikima- nje, solze. Toda spet se te končne točke ne da brati do konca, onkraj katerega je zgolj polnost klasičnega happy enda. Marco Bel- locchio torej ni zgolj lepooki, ampak tudi ostrooki, kar je za režiserski métier še kako pomembno.

**MARKO GOLJA**

## BARVE NASILJA

COLORS

**režija:** Dennis Hopper  
**scenarij:** Michael Schiffer  
**fotografija:** Haskell Wexler  
**glasba:** Herbie Hancock  
**igrajo:** Sean Penn, Robert Duvall, Maria Conchita Alonso, Randy Brooks  
**proizvodnja:** Orion Pictures International, ZDA, 1988

Dennis Hopper je s svojim filmskim opu- som (pri nas bolj ali manj neznanim) za



Hollywood vsekakor nekaj med anahroni- zmom in dopolnitvijo spektra hollywoodske produkcije. Morda bi lahko rekli, da gre za avtorja — posebneža tiste vrste, ki je bil stalni spremljevalni pojav v Hollywoodu, morda začeni s Stroheimom preko Welle- sa do Cassavetesa. Seveda ne govorimo o kakšni drugi podobnosti med temi avtorji, kot samo o podobnosti med njihovimi pozi- cijami nasproti hollywoodski komercialni produkciji, lahko pa nas zabava dejstvo, da so vsi omenjeni ljudje bili kdaj igralci, kdaj režiserji. Res pa je tudi, da se je vsak od omenjenih avtorjev ponašal s specifično provenienco. V Hopperjevem primeru seve- da ne gre za evropsko poreklo (mar ga ni Wenders v **Ameriškem prijatelju** spustil v Evropo prav kot Američana s tem, da mu je namenil vlogo Toma Ripleya?), ampak prej za njegovo vezanost na radikalizem, razdo- bja šestdesetih let, kar kajpak pomeni, da govorimo o Hopperjevi zakoreninjenosti v specifični družbeni klimi, v posebni subkul- turi z generacijsko dominantno. Ne nazadnje je bila značilnost šestdesetih let tudi eks- plozija rasnih konfliktov, ki so med drugim prispevali k razblinjenju ameriškega mita. Hopper pa s svojimi filmi ni zgolj relikt ob- dobjaja *Free Speech Movement*, *Kent- statea in Woodstocka* (pa še Easy Riderja, kjer naletimo osebno na Hopperja), temveč je prej pravi „surviver“, ki je znal reagirati v novih registrih. Toda ostal je naddetermi- niran s svojim radikalističnim poreklom in zato nikoli doslej ni prodril v samo jedro hollywoodske produkcije z velikimi in uspe- šnimi projekti.

**Barve nasilja** so film, ki ga ni mogoče do- jemati brez upoštevanja določenega so- cialno-kritičnega motiva, ki je vpisan v avtorjev profil. Drugače bi težko razumeli že samo izbiro tematike, še teže pa pristop k

temi, ki ga film pač vidno demonstrira. Hopperjeva obravnava tematike velemest- nih mladinskih gangov očitno ne teži k izde- lavi kakršnegakoli obsojajočega umetni- škega manifesta niti se ne ukvarja z nikakr- šnim nemogočim poslom „razkrivanja soci- alnih ali celo političnih vzrokov“ za nasilni- ški vsakdanjik v revnih mestnih četrtih Los Angelesa. Ravno takšni elementi v filmu praviloma vplivajo na datiranost, omejeno aktualnost in seveda tudi na domet njihve- ga sporočila. „Sporočilo“ Hopperjevega fil- ma (in tega lahko vsak gledalec razpozna v njegovi socialno-kritični naravnosti) je pravzaprav v samem učinku filma. Ta uč- nek pa je kajpak v tem, da film dojamemo kot konstatacijo. Film kratkomalo stoji na stališču: to kar se prikazuje, je nekaj realne- ta, *tako pač je*. Potemtakem izkorišča dia- lektično napetost takšne izreke, oz. njene filmske uprizoritve. Če nekaj „pač je tako“, se hkrati že postavlja tudi vprašanje, ali mora biti tako, zakaj je tako, zakaj ni druga- če, morda še: kdo je kriv? . . .

Ta učinek je Hopper dosegel z nekakšno „brezgodbenostjo“, z nizanem epizod spopadov junakov filma (policistov) s črn- skimi delikventi in njihovega soočanja s prebivalci problematičnih sosesk. V tem ni skoraj nič suspenza, kar seveda ustvarja podobo svojevrstne „igrane dokumentarno- sti“. Hkrati Hopper nevsiljivo podtakne v fil- mu določeno etično dimenzijo, ki jo po- seblja R. Duvall v kontrastu s svojim mla- dim in bolj nestrpnim kolegom. Vtisa doku- mentarističnosti ne zmoti niti erotična epizo- da glavnega junaka filma, kar moramo šteti še za dodaten Hopperjev dosežek.

Če torej vidimo skozi videz dokumentarno- sti omenjene in še neomenjene poudarke, razpoznamo Hopperjevo avtorstvo. Barve pa so hkrati za samega Hopperja bile določen preizkus, saj je pred tem posnel nekaj pre- cej sofisticiranih filmov, ki jih je s pohvala- mi dočakalo le nekaj bolj ekscentričnih kri- tikov. Barve so ga vrnile v areno socialnih konfliktov v času, ko jih konservatizem po- tlačuje in zožuje prostor za njihovo artikulir- ranje ne samo v filmu, a ne nazadnje tudi v filmu.

**DARKO ŠTRAJN**

## RAMBO III

**režija:** Peter MacDonald  
**scenarij:** Sylvester Stallone, Sheldon Lettich  
**fotografija:** John Stainer  
**glasba:** Jerry Goldsmith  
**igrajo:** Sylvester Stallone, Richard Grenna, Marc de Jonge, Kurtwood Smith  
**proizvodnja:** Carolco Pictures, ZDA, 1988

V spomenu je ostala zgolj misel, avtorjevo ime pa je nepreklicno potonilo v pozabo. Angleški kritik je tako zapisal, da je „nada- ljevanje žanr“. V mislih je imel filmske „na- daljevanke“, torej filme, ki sledijo prvotne-