

čanj in odnosov, v katera padeta Harry in Sally. Tako, posledično, Harryju razpade njegov seksističen raison, Sally pa s svojo prepotentnostjo in ekskluzivizmom pogrne prav tam, kjer bi naj pripeljala stvar do konca. Gre za ponarejeni orgazem v fast-food restavraciji, s čimer je poskušala Harryja prepričati, kako da je spolnost zgoščena v simulaciji, vendar je pokazala nekaj drugega: kako je simulacija v celoti, kot pojav, stvar nerazdelanosti in fiksacij, ki so po sebi naturalistični brooklyn. Torej tisto, kar je potlačeno v celo pojavnost sistema simulacij in igre videzov. Tako so srečanja med Harryjem in Sally, jasno, stvar predelave tega brooklyna. Prva baza so tako njune igre izmikanj, izigravanj, nesporazumov in spodrsrljavev, druga pa – takoj – komedijski naturalizem, cel sistem baseballskih označevalcev, ki so prileteli s prve baze. Reiner je odigral s prve in druge baze, Ryanova in Crystal pa sta stvar izpeljala do konca. Sicer pa stvari niso zapletene, če pogledamo tudi na to, da sta imela samo scenaristka Nora Ephron in Billy Crystal odločilno komedijsko zgodovino (tudi v **Vrzi mamo z vlaka**). Meg Ryan je navsezadnje igrala v **D.O.A.** in **Presidiu** (če **Top Gun** tokrat izpustimo), pri čemer nima nobeden od obeh filmov veliko skupnega s komedijo, oba pa sta neposredno vezana na naturalistični brooklyn. Zato je pri Crystalu še opazen delni resentment, pri Ryanovi pa ne. In v tem je očitno ideja Reinerjeve režije. Tako ne gre samo za enajstletno privlačnost, ki je manj usodna, kot si mislimo, ampak za odlično postavljeno celoto vseh odnosov, ki jih filmska industrija neposredno prenaša na platno in s tem znižuje »pričakovanje«, vendar pa je prav s tem »pričakovanjem« priključila cel sistem zapletenih produkcijskih sistemov in ga pognala skozi nezno džunglo socialnega naturalizma. Potemtakem je **Ko je Harry srečal Sally** film o stvareh, ki so postavljene negativno samo do takrat, dokler ne postanejo stvar filmske fikcije.

TADEJ ZUPANČIČ

VOJNA ZAKONCEV ROSE THE WAR OF THE ROSES

režija: Danny DeVito
scenarij: Michael Leeson
fotografija: Stephen H. Burum
glasba: David Newman
igrajo: Kathleen Turner, Michael Douglas, Danny DeVito
proizvodnja: ZDA, 1989

Ja, **Vojna...** je kot privatna stvar vsakogar izmed nas domala povsod sprožila nevrotske in še bolj žolčne razprave okoli ocene ali je dober film ali ne. Kakor koli že, je film izredno dvomne atmosfere preskopo definirati kot črno komedijo – in pika, čeprav



sta poimenovanje in žanrska lociranost filma zadosten namig na odstopanje od atmosfere, ki bi jo recimo sproducirala bergmanovsko orientirana 'umetnina' o zakonskih in družinskih konfliktih, ob kateri bi nam le stežka šlo na jok kaj šele na smeh. Ali je nekaj dobro ali pa zanič, bo torej zaviselo od naših čustev, vsaj glede privatnih stvari, se mi zdi. Lahko pa smo sami sebi celo umetniki in vprašljiva bo samo »narava« cinizma. Le vprašajte DeVita! Ta je že v **Throw Mama from the Train** (in že prej v tv-filmu **The Ratings Game** in v eni izmed epizod serije **Amazing Stories**) nakazal svoj režijski koncept komičnega. – Le kdo se mu bo čudil, če bo nekoč režiral reklamo za odišavljene robce zoper tegobe stresa? – Ker torej DeVito išče in vedno na izviren način najde smešno plat v življenjsko povsem resnih zadevah, je tudi nesmiselno in prestrogo – gledano vzvratno od učinka na vzrok – iskati pretirano (vzgojno) resnost »psiho-terapevtskega« toucha v filmu, ki vsaj na vizualni ravni, po svoji formi ne želi sugerirati sporočil in opozoril bodočim zakonobodolomcem ali pa se pripraviti okoli vprašanja, ali feministkam v devetdesetih zbijati moralo ali ne.

Sklepni prizor zgodbe, ko se zakonca ne spravita niti v smrti in Turnerjeva z odločno kretnjo odrine Douglasovo roko s svojega telesa, nam zgovorno in z dosti cinizma priča zoper prozornost, teatraličnost in kar je še tega, vsebovanega v tragičnem. Zato je DeVitova **Vojna zakoncev Rose** tragika le pogojno in je v svoji realnosti potencialno ogrožujoča samo skozi prezentacijo lastne smešnosti, kar pa dejansko vzburja gledalčeve šibke točke. Drugi simptom DeVitovega učenja na televiziji, kraljestvu socialnega cinizma kakor ga poznajo Američani, je njegova igra odvetnika/pripovedovalca zgodbe, ki se ne le podvaja ampak dejansko manifestira kot formalni zastavek filma in ne

kot »neposredno« vsebinsko dopolnilo filmskemu plotu. DeVito namreč svojemu obnemelemu klientu v bistvu ne pojasnjuje toliko narave konflikta, ki se na vsebinski ravni razpleta skozi zgodbo zakoncev, pač pa mu razlaga režijo »konflikta« med lastno pozicijo naratorja in »blodnjami« filmske kamere na katero se sklicuje njegovo pripovedovanje. S tem pa je subvertirana in nenehno podvajajoča se tudi sama vloga filmske kamere. Lep demonstrativen primer o stalnem lomljenju pogledov v celotnem filmu je prizor večerje, ko Turnerjeva DeVitu in ostalim gostom razlaga z blefirano umetnostjo, kako je v Parizu odkrila kristalne kozarce, kamera pa od nje nenehno bega k možu, znerviranem od njenega dolgozveja, in nazaj, torej prav tista kamera, ki kaže, sporoča v DeVitovem imenu.

In če pristanemo na izhodišče, da je prav vizualizacija kreator fantastične atmosfere bizarnega dogajanja in grotesknega humorja v **Vojni zakoncev Rose**, potem lahko uberemo samo eno pot in film ovrednotimo z žanrsko interpretacijo. Resnično je cel film en sam kraval – še zlasti hrupno je DeVitovo kajenje cigarete –, pa vendar ne moremo v tem primeru govoriti o melodrami na način slapstick komedije. Gibanje in nenehno spreminjanje pozicij kamere je bliže specifični, značilni za atmosfero horrorja. Do Douglasa je kamera zarotniška in napadalna hkrati, postavlja se v njegovo pozicijo »živega mrtvaka« (za Turnerjevo je »mrtev« že na polovici filma). Njej se kamera pritaženo bliža in jo zalezuje. Najbolj gibka in razkošna v prikazovanju je v trenutkih, ko v upostošeni hiši vlada mrak in najbolj statična ko hrupno in v prazno odmeva zvok na desetine vključenih električnih gospodinj-skih pripomočkov. Kamera je arhitekt razkošne vile in razsuje jo v mračen in zatohel brlog, kjer domače živali zasedejo mesto otrok in je mačka še vedno premalo zvita,

da ne bi sama stekla v smrt, in pes preveč neumna in pohlevna žival, da bi se iz njega delala pašteta.

Skratka, učinek vseh zrcalnih prisodob in podvojitvenih identitet je v **Vojni...** komičen na ravni dialoga, verbalnih domislic akterjev, ki se nikakor ne morejo poistovetiti s pravo, zanje edino možno identiteto. To se zgodi le z logičnim koncem zgodbe povsem v maniri groze: v pritličjih in kletah razdejanih hiš se zmeraj najdejo trupla. In z montažno igro pogledov funkcionira kamera intenzivno in razkošno prav zato, ker skoraj v slehernem zornem kotu, tempu gibanja zastopa pozicijo žrtev.

Režijsko brezhibno speljan film gledalcu dopušča le eno hipotetično vprašanje: »ne, »kdo je žrtev«, pač pa »kdo je žrtev bolj in kdo manj«. – Kakorkoli že, film je večji od teme, ki se je loteva.

CVETKA FLAKUS



ZAPOSLENO DEKLE WORKING GIRL

režija: Mike Nichols
scenarij: Kevin Waid
fotografija: Michael Ballhouse
glasba: Charly Simon
igrajo: Harrison Ford, Melanie Griffith
proizvodnja: ZDA, 1988

»Včasih plešem po sobi v spodnjem perilu, kar pa še ne pomeni, da sem Madonna.« Igralka z imenom, ki ne vznemiri nobenih spominskih senzorjev in ki zabrusi prejšnji stavek tajnici Melanie Griff, ostane v resnici anonimna, slednji pa poti do slave ne more preprečiti. Melanie Griffith, poimenovana po Tessi, čisti ženski, s telesom zrele antilope in z glasom nežne štirinajstletne punčke iz Texasa, ki že dve leti gostoli po bordelih, se po modelu stare ameriške zgodbe povzpne v sam vrh biznisa, seveda s pomočjo brazgotine Harrissona Forda, za katero si morajo neutrudni tekstopisci vedno znova izmišljati zgodbe, kje in kako jo je zadobil. Lesteneč, poln kristala in srebra se spušča izpod stropa zaradi čiščenja in imenitna zmaj – čarovnica Sigourney Weaver odplaha s svojega gradu, kamor se vgnezdita deček in deklica, da se ob povratku raztrešči ob lastnih vratih.

Leitmotivni song, pričet s parafrazo špice filma **Na newyorških dokih** potrdi pravilo, da lahko dobro splavljeni začetni impulz vozi svojo barko po inerciji vse tja do konca, z rahlimi spremembami smeri pihanja vetrov. Prizor Tequilla, valijum in Melanie Griffith pa je vsekakor najvišja lekcija – kako igrati pijano žensko do nezavesti, pa ostati dišeča, šarmantna in ezoterična.

MAKAR ČUDRA

BREZNO THE ABYSS

režija: James Cameron
scenarij: James Cameron
fotografija: Mikael Salomon
fot.
podvodnih scen: Al Giddings
glasba: Alan Silvestri
igrajo: Ed Harris, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Biehn, Leo Burmester
proizvodnja: ZDA, 1989

Brezno je ekscesno razkošen film, med tistimi je, ki jih video format najbolj kastrira. Nič čudnega, saj je z Gale Anne Hurd (**Terminator, Alien Nation**) podpisana najdražja produkcija družbe 20th Century Fox doslej. Pomeni, da so »transcendentne« prizore na koncu filma namesto v sekundah merili v stotisočih dolarjev.

Tako velike produkcije so navadno melodramatske epske sage ali pa akcijski spektakli, praviloma neinventivni in žanrsko nerazdelani. **Brezno** sodi med te slednje in njegova moč je monumentalnost. Režija kot tudi scenarij sta delo Jamesa »Terminator« Camerona, ki ga je zdaj **Brezno** rešilo usode, da bi se ga spominjali samo po promoviranju Schwarzeneggerja. Spominjali se ga bomo tudi po tem, da se je uspel izogniti vsaj najbolj banalnim koordinatam vodne sci-fi. Kajti, ko razmišljanje steče o preseku med vodo ter sci-fi, najprej pomislimo na mitološko instanco t.i. Bermudskega trikotnika. Kakorkoli smo že velikim produkcijam pripisali neinventivnost, pa se znotraj njih grobe napake ne dogajajo. Zato so dogajanje potopili nekam okoli Kajmanskih otokov, kar v besednjaku Pentagona pomeni celo manj

kot sto milj od Kube. Ni pa šlo le za producerski izogib, temveč za scenariistično zahtevo. Zakaj je ta zahteva zgodbi imanentna, kaj pomeni vpletanje Kube:

Brezno se dogaja v vodi, kar je tavalotškemu zvenu navkljub zelo pomembno ohraniti v spominu. Voda je že potencialno fascinantno prizorišče, to je jasno od dokumentarcev sem. Toda je »prazen« element in poseduje deljeno, okrnjeno eksistenco. Treba jo je napolniti, kar pa v osnovi negira možnost obstoja čistega »vodnega« žanra, to je lahko le dokumentarec. **The Abyss** se potem priključuje ali, bolje, zaključuje lansko verigo vodnih tehno-dram, Cunninghamov **Deepstar Six** in Cosmatosov **Leviathan**. Vendar je pri teh v ozadju druga ideja... vodni horor, kar se je Cameronu zdelo prepoceni in je **Abyss** zato sorodnejši evropski varianti (Bessonova **Le Grand Bleu**).

Toda izhodiščni problem, kako napolniti modro praznino, ostaja pri vseh vodnih tehno-dramah isti, kar nas tudi ob **Breznu** postavlja pred nekaj vprašanj:

Nedvomno je film dobro narejen, problem je druge, ali je tudi dobro zastavljen? Na vprašanje, ali je **Brezno** dobro zastavljen film, lahko odgovorimo šele po odgovoru na predhodno vprašanje: Ali nam dejstvo, da nam žanrska narava filma postane jasna šele neke proti koncu, predstavlja inkonsistenco naracije ali gledljivo ter povsem načrtno popestritev toka 140 minut trajajočih zapletov. Ob tem se spomnimo na omejeno razumevanje velikih produkcij kot žanrsko neizdelanih. Velik (drag) film ne prenese izčiščenosti, nujno potrebuje mešanja ter podreditve. Kako se to kaže v **Breznu**:

Pričnemo z žanrom katastrofe, neke pri Kubi nasede jedrska podmornica z delikatnimi tovari. To nas premakne k melodramatski napetosti odnosov med Mary Elisabeth