Lasje
(Hair)

scenarij: **Michael Weller**
režija: **Miloš Forman**
fotografija: **Miroslav Ondricek**
glasba: **Galt MacDermot**
igrajo: **John Savage, Treat Williams, Beverly D'Angelo, Annie Golden Dorsey Wright**
proizvodnja: **Lester Persky, Michael Butler, ZDA, 1979.**
jugoslov. distribucija: **Morava film, Beograd**

Claude Bukowski je zelo evropsko ime in bi se ga dalo še natančneje locirati. Z roba sveta pride v metropolo; pozvan je v vojno "za narod". Kljub svojim tradicionalističnim vrednotam je bliže tropu hipijev kot pa "višjim slojem", ki so polni čudnih skrivalnic in dolgočasnih obredov, in so popolnoma kretenski.

Vendar Claude investira prav v te "višje sloje" (zaljubi se), učinek njegovih investicij pa je registriran v halucinacijah (v eminentno *imaginarnem* registru), prav v polju *filmskega* — v halucinacijah, kjer se premešajo elementi standardnih vrednostnih sistemov v neprebavljiv konglomerat *razmerij;* konglomerat, ki ga katalizirajo proizvodi ameriške (in amerikoidne) industrije *instant dreams.*

Seveda ne gre le za to, koliko je Claude neko Formanovo zrcaljenje, Claudove halucinacije pa zgoščena reprezentacija Formanovega viziranja filma. Vprašanje je treba zastaviti drugače.

Kaj se zgodi, kadar pride Evropejec delat filme v Ameriko? Mnogi zgolj nadaljujejo svoje *evropske* meditacije. Do prave poroke z Ameriko niso nikoli prišli, temveč so ostajali bolj na ravni presuštvovanja, obteženega z nekakšnim izvirnim grehom: *zgodovino*, ki jo Amerika ves čas investira (beri: preganja) v Evropo. Seveda se (zgodovinska) paradigma Evropa-Amerika modulira s paradigmami drugih diskurzov (političnega, religioznega, ekonomskega), specifika ameriškega mita pa ostaja slej ko prej njegova *ahistoričnost:* zgodovina je reducirana na dekoracijo. Ameriška zgodovina je *travmatična* in zato izrinjena v Evropo; kar preostane (in se imenuje *American way of life*), je realizirano v polju *imaginarnih rešitev* tipa *happy end*).

Forman sprejema ameriški mit: še več, vanj se *zagrize.* Loti se ameriškega žanra (musical), ameriške teme (broadwayski *Hair*) in ameriške travme (vietnamska vojna). Je *ahistoričen* v tem smislu, da razvija sinhrone, preseke realitete in materialne funkcije detajlov, ki proizvedejo učinek smisla v svoji vsakdanji nesmiselnosti. Že v njegovih čeških filmih so prav pogovorna vsakdanjost, hkrati pa neprebaljivost in neka temeljna luknjičavost situacij, v katere je postavljal osebe, dajale vtis posebnega, komičnega naturalizma. "Ameriških sanj" pa se loteva na način, ki je blizu Altmanu in Allenu in ki je njegovo poglavitno obeležje banalnost realitete/simptomatskega v diskurzivni praksi. Forman dojame označevalec kot konstituens nekega statusa/polja obligacije in besedo kot realizacijo tega statusa/polja, vedno znova preverjano v boju z drugimi besedami. Zato nikdar ne more končati *slačenja*, ki se dogaja le v neprestani produkciji označevalca. *Pod* obleko namreč ni ničesar.

V nečem so *Lasje* podobni *Letu nad kukavičjim gnezdom:* v obeh primerih imamo opraviti s človekom, ki v dani situaciji neprestano poskuša *nekaj storiti*, in učinek tega je seveda neuspeh. Toda to ni Claude: on ne pride niti v Vietnam, stvari se mu bolj ali manj dogajajo in on se jim prepušča. Formanovi "junaki" so *ves čas* v norišnici; vpeti so v norišnico *človeških relacij*, ki ji ni izvzeta nobena diskurzivna praksa, še najmanj psihiatrična. Nasprotno: prav *institucija* konstituira *norost, vojska* zmeraj že pomeni *vojno.* Claudu resnično *ni treba* v Vietnam, tudi *filmu* ni treba v Vietnam. Dovolj je, da se razgleda po vojaškem poligonu.

Claude torej ni "podjeten" pač pa je tak vodja plemena, Berger. Njegova "spontana podjetnost" ga pripelje naravnost tja, kamor *noče* priti — na začetku filma zažge svojo vojaško knjižico, konča pa v Vietnamu. Po nekem pošastnem nesporazumu ravno *on* realizira mit "ameriškega dečka" in niti za las ne uide nobeni konsekvenci tega dejstva. Praktične posledice njegove *spontanosti* ga spravijo ob označevalce njegove pripadnosti neki drugi kulturi, kulturi umazanih kavbojk in dolgih las — ter do tega, da postane "heroj" — na pokopališču. Pripeljejo ga natanko tja, kjer ga hoče imeti *oče*. Medtem ko Claude kljub temu, da hoče realizirati svoj izhodiščini status malomeščanske mediokritete, ostane dejansko dezerter. Spodleti torej obema: Claude ne najde poti *noter,* Berger ne najde poti *ven.*

Po drugi strani pa sta seveda oba do grla "notri", namreč v kolesju ameriškega ideološkega diskurza. Sliši se zabavno, vendar so ravno hipiji po svojih temeljnih načelih dosledna realizacija tega diskurza: "ameriške vrednote" (in v širšem smislu humanistične vrednote nasploh) ter njihove protislovnosti se aktualizirajo šele v *fantazmu hipija,* v tistem imaginarnem scenariju, ki mu je ideološki diskurz pripravil mesto, da je lahko potem — upravičeno — usekal po temu scenariju pripadajočem subjektu, češ da mu (diskurzu) nasprotuje. Zvijačnost ideološkega diskurza gre še dlje: lahko počaka, da bodo notranje protislovnosti scenarij pripeljale do nujnih (kon)sekvenc — do kršitve zakonov (ki jih je mogoče postaviti v ta namen) — in ga potem "razkrinka" pred poprečnim (malo)meščanom, ki se bo nad "kriminalcem" seveda zgrozil. Bergerjev primer pa gre *še* dlje: subjekt, ki pripada imaginarnemu scenariju hipijevstva, se bo *sam* zajebal, ker seveda ne ve, da ta scenarij piše zanj prav vladajoči ideološki diskurz, se pravi, nemara bo res kršil zakone, zmeraj pa bo izpolnjeval besedo *Zakona*, ki ga bo, kakor Bergerja, pripeljala natanko tja, kamor *mora* priti, to je tja, kamor hoče *Oče.*

Opraviti imamo s primerom, ko institucijo, ki skuša izvreči določen označevalec, prav ta označevalec *konstituira.* Berger realizira *ameriški mit*, ki pa je seveda pridržan *ameriški Konstituciji* (Ustavi). Učinek, analogen učinku izjave: "Pri nas ni več morilcev, smo včeraj zadnjega usmrtili,"* proizvede Forman v sekvenci z vojaško naborno komisijo. Oficirji najprej odklonijo travestita, takoj zatem pa z visokimi, nasladnimi glasovi in primirnimi gibi zapojejo *Black boys — white boys;* zavrnili so pedra, a sami so že od nekdaj ekskluzivno homoseksualna institucija.

Perverznost je *udejanjena* na njihovi strani, je zanje ravno *konstitutivna.* Kakšna vojska bi pa to bila (in kdo bi se še boril), če bi v njej razsejal nebrzdani *seks*? Razsaja pa natanko seks; razen v solističnih spolnih aktivnostih predvsem v govoru. Čeprav se hipiji, večinoma deklasiranci iz "lower middle classes", mešanih ras in z razvidnimi elementi lumpenproletariata, skratka družbena marginalija, v filmu "družijo" — če že s kom — z "upper middle classes". Film torej očitno ni oropan *politične* note. Nasprotno, prav v razkrivanju imbecilnosti, notranje nezadostnosti in protislovnosti teh "višjih slojev" se manifestirajo njegove politične dimenzije: pomanjkanje kakršnega koli "skupnega jezika" (kjer je v filmu konflikt, govorijo vsi hkrati) in definirajoča vloga kapitala. Na neki način film sicer ostane ideološko "dvoumen"; če so buržuji tepci, je dovolj, da se jim smejimo. Tudi neka "eshatološka" nota ne manjka; na koncu se pred Belo hišo znajde več tisoč demonstrantov, ki pojejo *Let the sunshine in*, kakor da bi Bela hiša *mogla* "spustiti noter sonce" in — za koga?

Vendar ideološke dileme Formana ne prizadevajo: v središču njegove pozornosti so razmerja, ki sama v sebi izpostavljajo regresivne, fiktivne in travmatične transpozicije nekega navideznega "konsenza" družbene ureditve. Politična dimenzija je tako filmu predpisana, čeprav se Forman ne gre nikakršne "kritike"; "zadovolji" se z ostrim sarkazmom.

Bogdan Lešnik

* Po modelu izjave: "V naši vasi ni več ljudožrcev, smo včeraj zadnjega pojedli," ki jo je v Problemih analiziral Slavoj Žižek.

Miloš Forman

(1932, Časlav, ČSSR, od leta 1969 živi in dela v ZDA)

1963 *Natečaj*
Črni Peter (Černi Petr)
1965 *Plavolaskine ljubezni* (Lasky jedne plavovlasky)
1967 *Gori, gospodična!* (Hori, ma panenko)
1971 *Slačenje* (Taking Off)
1975 *Let nad kukavičjim gnezdom* (One Flew Over Cuckoo's Nest)
1979 *Lasje* (Hair)