

z... film...
 ab... film...
 na... film...
 po... film...
 z... film...
 p... film...
 an... film...
 p... film...
 m... film...
 m... film...
 m... film...



postavili „inteligentno“ ameriško komedijo tipa Zucker-Abrahams, ki temelji v komični tradiciji keystonskih policajev, bratov Marx in Busterja Keatona). Obe s svojo subverzivno energijo — stopnjevanjem do absurda — presegata običajno apologetsko naravo „preprostega“ humorja, angleška še posebej v Monty Pythonovski obliki (kamor spadata John Cleese in Michael Palin). Sicer pa je angleško-ameriški odnos ena izmed konstitutivnih točk filma: John Cleese je v pogovoru za Positif omenil, da je pred uradno premiero napravil dve zasebni projekciji za svoje prijatelje, eno v Angliji in drugo v Ameriki. Na obeh projekcijah je film naletel na prijazen odmev — to pomeni, da so se gledalci v Evropi in gledalci v Ameriki smejali, toda smejali so se na različnih mestih filma. Njegova narativna linija je namreč koncipirana kot konflikt angleškega in ameriškega kompleksa norm — seveda v pervertirani obliki, tako kot si ga predstavlja „druga stran“ (ustrezajoč je tudi casting: Monty Pythonovski par John Cleese/Michael Palin in na drugi strani „najlepše telo Amerike“ Jamie Lee Curtis in Kevin Kline). Pervertiranost obeh polov, ki si stojita nasproti, se nadaljuje tudi v strukturi: osnovna paradigma komičnosti (kot jo je postavil Jan Kott) je namreč paradigma „zmage Sinove prevare“ — in v perspektivi „družinskega“ odnosa med Otokom in Novim svetom pa se zgodi ravno obratna stvar, Sinova prevara spodleti. Zakaj? Natanko zato, ker je postal preveč podoben Očetu, medtem ko so tej strani podeljeni „sinovski“ atributi: pragmatizem in ne preveč trdna morala, torej vse tisto, kar karakterizira zmagovito stran v antičnih in renesančnih komedijah.

Kljub angleškemu izvoru **Ribe, po imenu Wanda** je v njej nekaj izrazito ameriških ele-

mentov, ki omilijo včasih hermetični angleški smisel za humor in Monty Pythonovsko maniro ustavijo na meji absurda: tipičen primer je odlična sekvenca, v kateri Archie poskuša jecljajočega Kena pripraviti do tega, da bi izgovoril „Catchcart Towers Hotel“. Najpreprostejšo rešitev — papir in svinčnik — uporabi šele čisto na koncu, tik preden se istega spomni gledalec. V mikroskripturi je film tako uravnotežen, saj nadgradi ameriško preprostost, hkrati pa se izogne angleški absurdnosti in hermetičnosti, kar se skupaj s pervertirano makrostrukturom izteče v nekakšno „zelo naklonjeno koeksistenco“. To najbrž pomeni tudi prevladujoči éspirt filma, ki se mu ni mogel odreči niti Kevin Kline, ko je prišel po svoje-ga oskarja: „Kar precej Angležev je nočoj tukaj. Grozljivo. A nekaterim od njih sem dolžan zahvalo.“

JANEZ RAKUŠČEK

VRAG V TELESU

IL DIAVOLO IN CORPO

režija:	Marco Bellochio
scenarij:	M. Bellochio, Enrico Palandri.
	Ennio Deconcini
fotografija:	Giuseppe Lanci
glasba:	Carlo Crivelli
igrajo:	Maruschka Detmers, Federico Pitzalis, Anita Laurenzi
proizvodnja:	Italija, 1986

Kaj imajo skupnega Francija, Italija, Jugoslavija, Združene države Amerike in Mehika? Zastavljena uganka je verjetno nerešljiva,

zato naj jo kar brez odlašanja razgrnem, razpletem. Potem ko je Maruschka Detmers zapustila rodno Nizozemsko, je v naštetih državah poskušala najti svojo novo domovino. Čeprav zaenkrat (verjetno) še živi v Mehiki, še ni prepričana, da je to res to; je le igralkina negotovost, da je iskana dežela zunaj Evrope. Je pa zato Maruschki Detmers uspelo nekaj drugega — v filmu **Vrag v telesu** je razvila neko „potezo“, ki jo uvršča med igralko osemdesetih.

Kaj je torej na Maruschki Detmers oziroma — če se oprem na filmov naslov — v njej, da je v osemdesetih. Za pretekla desetletja se zdi, da so bile filmske zvezde lahko fatalne ženske, vamp ženske, sramežljive, nedolžnice, intelektualke, večne lepoticke itd. Za veliko večino teh igralk (izjema je verjetno M.M.) se zdi značilno, da vse te igralko niso imele globine. Z igralkami, ki so figurirale kot zvezde, so režiserji reševali in rešili tudi mnoge scenaristične in dramaturške probleme. Zvezdniški sistem je tako izdatno podpiral visoko kodificiranost žanrskih filmov.

Iztekajoče desetletje je drugačno; ne pozna nobenega leta „nič“, prej nasprotno. Zavest o zgodovini, preteklosti preprosto obstaja. Tako zgolj privlačnost ne zadošča. Niti navivnost. Niti... Vse odlike, vse posamezne poteze morajo imeti svojo globino, možnost spretnitve, namigovati na tisti „več“, na presežek, zaradi katerega je igralka osemdesetih hkrati „tu“ na filmskem platnu, hkrati pa kroži kot uganka. Igralka osemdesetih ne zapolnjuje zgolj filmskega platna, ampak napotuje onkraj zgodbe, psihologije, dramaturških zapletov. Kot takšna igralka se je predstavila Kathleen Turner in — seveda — Maruschka Detmers. Seveda pa samo igralsvo ne zadošča, potreben je tudi film osemdesetih. Film **Vrag v telesu** je film našega časa.

S svojo notranjo distanco je precej podoben današnjim ameriškim filmom „novega novega Hollywooda“. Ti filmi sicer poznajo institucijo happy end, vendar je ne sprejemajo kot samoumevnost, ampak jo problematizirajo na različne načine. Na primer, happy end ni cilj, ampak je skoraj ves čas „tu“; film se torej dogaja „po“ happy endu, ne pred njim! To formulo često eksploatira melodrama, ko sta ljubimca skupaj že v prvi, najkasneje v drugi četrtini filma, večina filma pa potem predstavlja tisti v preteklosti potlačen „potem“. Skratka, junak sodobnega filma ne potrebuje več celote, da bi končno premagal vrsto zunanjih ovir in se na samem koncu filma zapeljal z ljubljeno v tunel. Ne, v sodobnem filmu je tunel zgolj rahlo vulgaren simbol, in kot tak praktično odveč. Tudi nasprotnikov ni, je en sam — filmski junak, ki je sam svoj nasprotnik. Premagati mora torej lastno subjektiviteto. Tako mora junak filma **Ljubezen, seks in tisto drugo...** (ki je nastal po Mammetovem dramoletu) preseči svoj rahlo psihopatološki egocentrizem — s priznanjem ljubezni. Happy end torej ni združitve zaljubljenec, ampak izjava „I love you“. Simptomatično je, da se na ustreznih me-

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 povza- me 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- cije. Toda če si je le-ta zagotovila legitimitete 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 privesekžitka spreverne hkrati re- snost zgodovine in užitka. Samo sekvenco zgoščuje drugi „vir“ obscenosti, tisti za „kritike“ Maruschke Detmers najbolj ne- znosen, zoprn, 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 zastavljal 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), am- pak 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

KRITIKA



Hollywood vsekakor nekaj med anahroni- zmom in dopolnitvijo spektra hollywoodske produkcije. Morda bi lahko rekli, da gre za avtorja — posebnega 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 relikv ob- dobjaja *Free Speech Movementa*, *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 „brezzgodbenostjo“, 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- mentarnosti 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 konservativem po- tlačuje in zožuje prostor za njihovo artiku- 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 spominu je ostala zgolj misel, avtorjevo ime pa je nepreklicno potonilo v pozabo. Angleški kritik je tako zapisal, da je „nada- ljevanje žanra“. V mislih je imel filmske „na- daljevanke“, torej filme, ki sledijo prvotne-