

KRITIKA

Bralcem se opravičujemo zaradi napake, ki se je zgodila v številki 3—4, na strani 30, kjer je izpadel slovenski naslov filma NOČNI SKOK.

Grafični studio CICERO

SICILIJANEC THE SICILIAN

režija: Michael Cimino
scenarij: Steve Shagan po romanu Maria Puza „The Sicilian“
fotografija: Alex Thomson
glasba: David Mansfield
igrajo: Christopher Lambert, Terence Stamp, Barbara Sukowa, Giulia Boschi
proizvodnja: Gladden Entertainment Corporation, ZDA, 1987

M. Cimino je vse bolj očitno še nekaj več kot zgolj avtorsko ime ameriškega filma sedemdesetih in osemdesetih let. *Cimino postaja vse bolj pojem*. V vsekakor svojski generaciji, ki je v omenjenem razdobju oblikovala novi Hollywood (od Coppole preko Carpenterja in Spielberga do de Palme), je Cimino gotovo še poseben pojav, ki bi mu z evropskega gledišča nemara utegnili pripisati največjo mero „avtorstva“. Kajti nedvomno je mogoče trditi, da je med sodobnimi ameriški cineasti Cimino še najmanj žanrovski avtor, potemtakem torej avtor, ki je definiran z lastno paradigmo. Tako si lahko morda tudi pojasnimo, zakaj Hollywood prenaša Cimina, zakaj mu dovoljuje grandiozne finančne flope (*Nebeška vrata*), kajti jasno je, da Cimino že s samim svojim nastopom v Hollywoodu (kajpak od *Lovca na jelene* naprej) a priori predstavlja zgodovino, „veliko hollywoodsko tradicijo“, v kateri ohranja relevantnost tudi tradicionalno razumevanje kinematografske umetnosti.

Ko imamo opraviti s takšnimi kompleksnimi

„pojmi“, kakršen je Michael Cimino, je seveda nekako implicitno jasno, da pomena njegovih izdelkov ne moremo povsem dojeti istočasno s trenutkom, ko jih začnejo predvajati, kajti mogoče je pričakovati, da se bo še kaj pojasnilo v naslednjem filmu. Cimino je tako avtor, ki ga je bilo treba že po prvem filmu jemati kot avtorja *opusa*, saj je bilo že ob njegovem prvem uspehu pozitivno razvidno, da je iznašel lastno kompleksno formulo iskanja odgovora na novodobno „krizo ameriške identitete“. Seveda ne gre samo za to, da je Cimino odkril etnični moment ameriške zgodovine in sedanjosti (sama tematika je bila v Hollywoodu že dolgo znana in uporabljena v mnogih obdelavah, ne nazadnje tudi po zaslugi vrste avtorjev iz Evrope), pač pa za njegovo, „ciminovsko“ obdelavo te tematike. Z *Nebeškimi vrati* je nemara postalo jasno, da je etnični element Ciminovih filmov podrejen principu historizma. Nič čudnega ni torej, če se nam na prvi pogled zdi, kot da bi bila v Ciminovih mojstrovinah obnovljena monumentalna klasična dramaturgija, ki ob naslonjenosti zgodb na individualne usode samodejno povnanja „temne sile zgodovine“. Toda to je le prvi vtis. Ciminova dramaturgija je prejkone negacija klasične na njenem lastnem terenu. V nasprotju s klasičnim pristopom, ki junake oblikuje tako, kot da bi jim bilo lastno nekakšno zavedanje o tem, da „delajo zgodovino“, Ciminovi junaki (skorajda povsem v skladu z engelsovsko-althusserjevsko paradigmo) delajo zgodovino, ne da bi sami vedeli, da jo. Vendar to še ne zadostuje za določitev presežne pomenskosti dosežanega Ciminovega opusa, ki jo kaže iskati v vpletenosti konkretnega ameriškega poudarka v njem. Amerika je pravzaprav prostorska resničnost zgodovine, kraj, kjer je zgodovina ob svoj izvorni smisel, kraj, kjer se zgodovina sprevača v etnografijo. To hkrati pomeni, da „Amerike pravzaprav ni“, namreč, ni je kot nadaljevanja in razširitve zgodovine (kot nečesa imanentno evropskega) in, da „Amerika obstaja“ kot domovanje postmoderne individualnosti, investiranje v ideološke iluzije ameriške svobode. V filmih pred *Sicilijancem* so Ciminovi junaki potemtakem v Ameriki soočeni s praznino „ameriško-

sti“. Vrženi so nazaj na določitev po svojem izvoru, ki pa je v ameriških socialnih okoliščinah nekako disfunkcionalen ter tako udeležen v konstrukciji konfliktnih situacij.

S filmom *Sicilijanec* je Cimino dopolnil interpretacijski okvir svojega opusa. Ameriški nesporek z zgodovino se v tem filmu prikaže z drugega zornega kota. Ciminovska dekonstrukcija se je v tem filmu pač odvila v eno izmed logičnih smeri. Če je namreč Amerika v svoji moderni mitologiji (h kateri je film nasploh ogromno prispeval) tako rekoč naddoločena s „sicilijanskim faktorjem“, je moralo ustrezati inherentni logiki Ciminovega opusa, da se je dopolnil z zgodbo iz Sicilije, na sicilijanskih tleh. Nekaj mora biti na Siciliji, kar jo je predestiniralo za njeno posebno vlogo v moderni Ameriki, nekaj, kar je prispevalo k porušitvi njene zgodovinske, ki naj bi se realizirala kot aktualizacija svobodnjaških aspiracij velikih evropskih narodov. *Sicilijanec* seveda ne meri na dokončno rešitev tega problema, ampak predvsem odpira možnost razumevanja na podlagi dilematične Ciminove interpretacije dogajanja iz povojne sicilijanske zgodovine. Če naj bi Sicilija po splošnem pojmu bila kakšno marginalno evropsko področje, kjer je zgodovina ustavljena ali, še točneje, kjer valovanje zgodovine ne prizadene reprodukcije tradicionalne otoške socialne strukture z vseobvladujočo mafijo vred, potem je na tej splošni ravni mogoče doumeti, da je Sicilija učinkovala na Ameriko prav zaradi tega, ker je v ameriškem prostoru sicilijanski kulturi godila obča nivelizirano zgodovinskih izročil, običajev in navad njenih priseljenih prebivalcev. Toda to le mimogrede, saj to tudi ni kaj več kot morda le oddaljeno ozadje Ciminovega filma, ki je predvsem nova interpretacija sicilijanske epizode z uporom Salvatora Guillana. Jasno je, da Ciminov film ni nikakršen remake Rossijevega filma Salvatorea Guillano s konca petdesetih let. V omenjenem filmu je avtor skušal analitično „razkrinkati“ povezavo med zaostalimi socialnimi razmerami na Siciliji in političnimi interesi v tedanji Italiji, zaradi česa je to delo (Salvatore Guillano) skoraj izginilo v ozadju, na katerem naj bi se jasno izrisal. Ciminu se je zastavil prav obraten problem: kako pojasniti Sicilijo iz fenomena Salvatora Guillana in v odmevu še razviti svojo ameriško dilematiko.

Usoda avtorjev, ki so predestinirani z opusom je, da so v določenih trenutkih nerazumljeni. Kot kaže, se je nekaj takega Ciminu zgodilo prav s *Sicilijancem*, ki ga je velik del kritike razglasil za nekonsistentnega, za spodrsrlaj v Ciminovem opusu itn. Toda vsa ta kritika dokazuje, da je osnovna paradigma opusa bolj kompleksna, kot se je zdelo „v začetku“. Kontroverzna osebnost mladega upornika, sicilijanskega Robina Hooda, roparja in maščevalca Salvatora Guillana je v Ciminovi filmski freski hkrati mitologizirana in dereificirana, čeprav ne tako, da bi eno šlo na račun drugega. Salvatore naj bi bil fenomen sicilijanske unikatnosti, kar se kaže v simpatijah in odpustljivosti mafijskega gospodarja do njega, čeprav si objektivno stojita nasproti kot sovražnika. Ciminova konstrukcija zgodbe o Guillanu ni predvsem „razkritje resnice“ tega fenomena, temveč je prej pojasnitev pogojev njegove resničnosti. Guillano se je pač „igral zgodovine“ na Siciliji, ki se je vedno znala obraniti pred njo, bil je katalizator sprostitve sicilijanskih socialnih napetosti in hkrati akter njihove vrnitve v tradicionalne okvire. Navsezadnje je njegova akcija potrdila in utrdila Sicilijo kot takšno, kakršna je „od vekomaj bila“. Ciminu je svojega junaka upodobil na način filmske epopeje, in zato je svoj lik kar se le da dephologiziral in ga oblikoval tako, kot bi si moral lahko predstavljali, da bi si želel tudi sam



Guillano, Ciminova verzija smrti Salvatora Guillana, ki zanika uradno verzijo (po kateri naj bi z njim obračunale sile državnega reda), je seveda v funkciji celotne konstrukcije lika. Takšno utelešenje sicilijanskih protislovij, kot je bil Salvatore Guillano s svojimi herojskimi dimenzijami, pač ni moglo umreti drugače kot zaradi izdajstva „malega človeka“, ki je bil počaščen z njegovim prijateljstvom. Seveda je moral biti Ciminov pogled na Sicilijo dobesedno cinemaskopski. Salvatore je bil lahko primerno upodobljen samo v monumentalnih panoramah sicilijanskih planin. Toda obenem je v momentih svoje krize Salvatore (v kontrapunktnih velikih planih) pojasnjen kot žrtev lastne iluzije o samem sebi; njegovo igranje zgodovine pač še ni moglo biti zgodovina.

Potemtakem je v Ciminovi interpretaciji Guillano bil nujna žrtev Sicilije in njene protizgodovinskosti (kar se plastično pojasnjuje skozi zanimivi lik profesorja, ki posreduje med mafijskim gospodarjem in Guillanom, med okorelo strukturo sicilijanskega gospodarstva in inherentno nasprotujočimi težnjami, bodisi notranjimi ali zunanjimi). V tej točki pa se film vključuje v siceršnji Ciminov opus. Rešitev, ki je bila na voljo mnogim Sicilijancem — da so odšli v Ameriko — za Salvatore dojel, da zanj Amerika ne bo rešitev, da se smisel njegovega upora lahko dopolni samo s smrtjo na Siciliji. In s trdim sicilijanskim ukazom „ubogaj me“ (s katerim svojemu tuberkuloznemu prijatelju zapove, naj ga ustrelji) Salvatore prizna Siciliji njen primat nad individualnostjo, nad zgodovino in navsezadnje nad Ameriko. Kajti sicilijanska nasprotja se v Ameriki ne razpletejo, ampak se šele dodobra uveljavijo. Ob vsem tem je Ciminov film implicitna pritrditev in polemika s tistimi ameriškim filmi na temo mafije, ki so vsebovali prikazovanje povezanosti med ameriškim podzemljem in sicilijansko domovino.

Izbira Christopa Lamberta za vlogo Salvatora gotovo ni mogla biti naključna, saj plavalasi lepote s svojo pojavo odstopa od vsake predstave o tipičnem predstavniku „sicilijanske rase“. S tem je pač še bolj poudarjeno to, da v filmu ne gre za rekonstrukcijo „resničnosti“, ampak za poskus soočenja Amerike z njenim lastnim sicilijanstvom, njeno odpornostjo proti zgodovini, ki ostaja prihranjena za Evropo „zunaj Sicilije“.

DARKO ŠTRAJN

IZGUBLJENI FANTJE

THE LOST BOYS

režija: Joel Schumacher
scenarij: Janice Fischer, James Jeremias, Jeffrey Boam
fotografija: Michael Chapman
glasba: Thomas Newman
igrajo: Jason Patric, Corey Haim, Dianne Wiest, Barnard Hughes, Edward Herrman, Kiefer Sutherland, Jami Gertz, Corey Feldman
proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1987

Velika restavracija horror fikcije je stvar sredine sedemdesetih let. Leta 1973 je skozi kinematografe prigrmel **The Exorcist** Williama Friedkina, ki je z več kot 89 milijoni dolarjev še vedno eden izmed najbolj uspešnih horror filmov vseh časov. Leta 1974 je izšel Kingov roman **Carrie**, po platnih pa je zažagal Hooperjev film **The Texas Chain Saw Massacre**, leto kasneje, torej 1975, je po platnih več kot rentabilno zaplaval Spielbergov film **The Jaws**, manj rentabilno mu je

sledil Sharmanov **The Rocky Horror Picture Show**, King pa je vrgel na tržišče ekskluzivno vampirsko fikcijo **'Salem's Lot**, leto pa 1976 sta zaznamovala Donnerjev film **The Omen** in verjetno najboljši roman Anne Rice iz cikla **The Vampire Chronicles**, izjemen **Interview with the Vampire**, v katerem je Riceova preformulirala klasični model récitata vampirske fikcije, kakršen je bil značilen za to fikcijo že od vsega začetka, torej od Polidorijevega romana **The Vampyre** (1819) naprej. Zanimivo je, da je King, sicer modernizator horror fikcije, v svojem vampirskem romanu **'Salem's Lot** kljub vsemu pristajal na tradicionalni fikcijski material glede vampirizma, obenem pa je znana tudi njegova izjava o fenomenu vampirizma: „Vampirji niso nič drugega kot krvosese pošasti in nobenega razloga ni, da bi mi bile všeč.“ (**Danse Macabre**, 1981). Takšno 'krvoseso pošast' je King tudi promoviral v svojem romanu in ta pošast res ni nič drugega kot pošast. Neposredna in brutalna reakcija Anne Rice na takšno gledanje na ta, tako imenovani transilvanski profil vampirjev, je del **Intervjuja**, v katerem Luis in Claudija, vampirja iz New Orleansa, ki iščeta svoje poreklo, svoj „odraz“, prav v Transilvaniji (in samo tam) odkrijejo nekega vampirja, ki pa ni nič drugega kot 'brezumno truplo'. S tem je v récitatu vampirske fikcije prišlo do diferenciacije: že standardna delitev filmskih fikcijskih vampirjev na ameriške (kot so se pojavljali v Universalovih horror filmih v tridesetih in štiridesetih in evropske (torej iz Hammerjevih horrorjev v petdesetih in kasneje), se je preselila tudi v literaturo. Koncept vampirizma je navsezadnje enak, proti temu se ne da nič, različne pa so promocije koncepta vampirizma. Če je Kingov Barlow nastal po modelu standardnega in ikonografsko skrajno določene, kodificiranega profila vampirja, potem je vampirski trio iz New Orleansa stvar skrajne pozitivne postavitve fenomena vampirizma. Louis, Lestat (glavni infektor) in Claudija vsaj na začetku živijo svoje vampirsko življenje brez posebnih travm, fobij in represije. Težave s prehranjevanjem se dajo rešiti tudi dosti bolj elegantno, kot sta to v **'Salem's Lotu** naredila Barlow in njegov agent Straker. Znano je, da sta oba

skrajno brutalno in natančno hotela pomesti z 'našim mestecem'. Vampirski trio iz New Orleansa se stvari loti drugače: ne, saj da ne bi hoteli pomesti z New Orleansom, na celo stvar je samo potrebno gledati bolj pragmatično. Zaradi neurejenih medsebojnih odnosov (!) pa se stvari zapletejo, Claudija (ki je 'navsezadnje samo še otrok') in Louis skoraj uspešno izpeljeta pogubitev Lestata (ta se šele kasneje zopet pojavi v Parizu, saj je po spletu nenavadnih naključij preživel namembno smrtonosen požar, ki sta ga povzročila Louis in Claudija).

Anne Rice je kot del vampirske „celote“ promovirala eksplicitno erotiko (tako heteroseksualno kot homoseksualno, pri čemer je slednja dosti bolj aktualna), Joel Schumacher pa je v filmu **The Lost Boys** podobno erotiko spravil v okvir overdesigned estetike, kjer implicitna erotika postane eksplicitna šele kot del estetskega modela velike ameriške (estetske) integracije, kakršna se je zgodila v sredini osemdesetih (gre za fenomena hollywoodskega Brat Packa in generacijskih literatov). Samo nekaj obrobni opomb: Jami Gertz je kasneje igrala v **Less than Zero** (1988) Mareka Kaniwskiego, Kiefer Sutherland je najbolje izkoriščen mladi igralec (poleg tega pa bi lahko veljal za igralca, ki nastopa v srečnih rekuperativnih žanrskih filmih, torej filmih, ki vračajo slavo posameznemu žanru: **The Lost Boys** je prvi takšen film, Cainov **The Young Guns** (1988), verjetno najboljši western v osemdesetih pa drugi), Corey Haim je eden redkih teenage zvezdnikov iz tretjega vala Brat Packa, Corey Feldman je tik pred **Izgubljenimi fanti** igral v Reinerjevem filmu **Stand by me** (1986), Joel Schumacher je tako ali tako režiser klasičnega Brat Pack filma **St. Elmo's Fire** (1985; ikonografija filma je navsezadnje zelo tipična: v Hudson's Bluffu, bivališču vampirjev, 'ogromni krsti', kot bi rekla Edgar in Alan Frog, brata Frog, skratka, je obešen ogromen poster Jima Morrisona, v Sammyjevi sobi sta obešena posterja Roba Loweja in Molly Ringwald, v Michaelovi pa poster banda Echo and the Bunnymen, banda, ki izvaja cover People Are Strange **The Doors**), izvršni producent filma Richard Donner je zaslovel s filmom **The Omen**, eden

