

filmske geografije: če mora De Palma Vietnam privleči celo domov v Ameriko, ker se ga nikoli ne zasiti, pa ga zmore Lewinson prenašati le pod pogojem, da v njem gostuje in ga povsem impregnira domača Amerika. Ne le, da je De Palma varanta neprimerno bolj dolgočasna, zaradi kratkega dometa je obsojena na kaj kratko filmsko prihodnost. Namreč:

»...Narejena sta bila **Apokalipsa zdaj** in **Lovec na jelene**, in sledilo je nekakšno zatišje. Minilo je. Nihče ni hotel posneti **Rojen 4. julija**. Razumel sem sporočilo.

Ameriki ni bilo mar za resnico vojne. Pokopana bo...« Take in podobne izjave Oliverja Stonea bi De Palma z držo potetičnega insiderja, ki jo zavzame s tem filmom, lahko podpisal še bolj navdušeno. Avtor je namreč tako fasciniran s samo grozo akta nasilja, da jo, kot prvo, čisto pozabi eksploatirati in ostaja pri golem omenjanju. Kot drugo, gledalec je v vojno fenomenologijo vržen brez priprav, podobno hitro pa se ga iz nje tudi potegne. Režiserjeva značilnost namreč ostaja, da ni naklonjen dolgim uvodom in se v jedro teme poda kar takoj: Sissy Spacek v kopalniški sceni na začetku **Carrie**, pa De Nirova tiskovna konferenca z bombo v brivnici iz **The Untouchables**, pa Angie Dickinson pod tušem na začetku **Dressed to Kill**, ... vse to so primeri, katerim se pridružujeta Sean Penn ter Michael J. Fox v **Žrtvah vojne**. Film se pravzaprav začne v Ameriki, a De Palma se tako mudi nazaj v zgodovino, da prvi kadri **Žrtve vojne** obenem že predstavljajo zadnje kadre okvirne zgodbe. Povsem enak je položaj tudi na koncu, ko se takoj po Foxovih uspešno razrešenih blodnjah in s tem vrnitvi v neproblematizirano sedanjost, vse skupaj praktično tudi konča. Fox se na svoji igalski poti beganju sem ter tja po časovnih koordinatah, očitno ne more izogniti...

De Palma se za te vrste naglacio opravičuje z močnimi argumenti: trdi, da je publika posebej dojemljiva na začetku filma in otvoritvene sekvence večine filmov, kjer se imena navadno vrtijo čez nebotičnike Mannhattana, so po njegovem zmota in zapravljajo časa! Njegov namen je bil obračunati še z enim klišejem, namreč s stereotipnostjo vietnamskega žanra v celoti. To naj bi dosegel tako, da bi neko povsem nepričakovano in običajno situacijo, pervertiral že v naslednjih desetih minutah. Če se mu je konvencija lepo posrečila, pa je bilo z njeno razgradnjo manj sreče. Napori Michaela J. Foxa, da bi sredi vietnamske vojne in oponiranja vojaškemu posilstvu domačinke dobojeval še lastno etično bitko, so zvoedeni v moraliko s priokusom linearne cenenosti.

Ker so **Žrtve vojne** prvi De Palmin film, ki ga je ta v celoti pripravil in simuliral na računalniku, mu iz kreativnih razlogov želimo čimprejšnjo okvaro!

SHIRLEY VALENTINE

režija: Lewis Gilbert
scenarij: Willy Russell
fotografija: Alan Hume
glasba: W. Russell, G. Hatzinassions
igrajo: Pauline Collins, Tom Conti, Julia McKenzie, Alison Steadman
proizvodnja: Velika Britanija, 1989

Misel Oscarja Wilda, da življenje oponaša umetnost, ni nikoli bolj veljal kot v času vladavine masovnih medijev. Zato toliko bolj presenečajo izdelki, ki se obnašajo, kot da tega obdobja še ni. To dejstvo vsekakor ni povezano s fenomenom nostalgije, ki je predvsem želja po ponovni vzpostavitvi fikcije določenega časa, ne pa njenega konkretnega »koščka realnosti«. Ravno tako ne pomeni druge težnje, ki filmu v obdobju nadvlade slike brez pomenov, skuša vrniti smisel, zgodbo. Obe težnji se dosledno dogajata znotraj filmskega imaginarija, ki je v tem trenutku popolnoma samozadosten in za svojo osnovo ne potrebuje posnemanje konkretne realnosti.

Film **Shirley Valentine** pa razen konkretne realnosti ne vsebuje ničesar drugega, iztrgan je iz vseh kodov filmske fikcije. K temu je pripomogla tudi adaptacija gledališke igre, ki se ni pretirano trudila, da bi svoj izvor prikrila. Naivnost Shirley Valentine ne označuje »prisrčnega humorja, ki privablja gledalca nasmeške«, ampak nesposobnost preseganja konkretne realnosti, ki gleda samo sebe.

Praznino zakonskega para srednjih let iz filma **Shirley Valentine** lahko primerjamo s podobno vrsto praznine, ki jo doživljata zakonca Rose v filmu **Vojna zakoncev Rose**. Oba filma gradita na identifikaciji pri zelo široki publikii, toda v določenem trenutku film **Vojna zakoncev Rose** konkretno realnost preseže s tem, da ga ne zanima več. Pomembnejši postanejo zakoni fikcije, ki komedijo spremenijo v »črno« komedijo, realno postaja vedno bolj »nerealno«, identifikacija je izničena v trenutku nepričakovane nesrečnega konca. Gledalec na koncu filma pomisli: »To se lahko zgodi samo v filmu!«

Zgodba iz Filma **Shirley Valentine** pa se je že zgodila, se dogaja in se bo še zgodila. Torej je **Shirley Valentine** nekakšen življenjski manifest za vse tiste, ki se jim življenje zazdi pusto in prazno. Seveda je še posebej namenjen gospodinjam srednjih let. Film vsem njim svetuje: Nikoli ni prepozno!

Toda usodo manifestov vsi poznamo: prej ali slej zastarijo ali pa padejo v pozabo. Kajti življenje ne posnema življenja.

DRUŠTVO MRTVIH PESNIKOV

Mislím, da ni človeka na tem svetu, ki ni vsaj enkrat v svojem življenju začutil lastno bivanje kot nekaj zanosnega in veličastnega in se pognal skozi prazen prostor, ki mu ga je odprl ta isti zanos: da je lahko pozabil vse predmetno, ki ga veže na realnost in se prepustil slasti lebdenja skozi svoboden prostor. Ali mogoče ni res, da lahko to isto začuti tudi fizični delavec, ko spi svoje prvo pivo po težakem delu in načne sendvič s pariško salamo. Da, prav vsak je podležen temu presežku, ki lahko rodi pesem. In razmišljam še naprej, da ni nobene razlike med našim lokalnim smetarjem in Waltom Whitmanom: oba sta podležna takšnim občutkom. Tudi film **Društvo mrtvih pesnikov** je podlezel takšnemu občutku. Zdi se, kot da je Robin Williams »Oh Captain, my Captain« reinkarniral Walta Whitmana, kot da je poosebil ta pesniški presežek, ki ga je s stališča realnega pogleda tako naivno daroval svojim učencem, ki so vsi do zadnjega padli na njegovem izpitu: položil ga je edino Todd. Sicer pa pesnik niti ni tako važen, nekaj drugega je: to, da si upaš stopiti na mizo, da najdeš svojo hojo skozi življenje; temu ne more pobegniti nihče, tudi tisti ne, ki mu je v osnovni ali srednji šoli ušla kakšna pesem, pa se je kasneje zresnil (kako slovensko!) in začel razmišljati trezno in realno. Stvar je v tem, da so ti isti ljudje v sebi zatrli tisti najbolj svoboden delček svoje osebnosti, ki je pogoj za polno doživljanje življenja. In prav za te srednješolske »pesnike« je bil posnet film o mrtvih pesnikih. Ob tem bi rad dodal tudi to, da biti naiven še ne pomeni biti neumen: saj mogoče Oh Captain, my Captain izpade naiven, toda v tej njegoví naivnosti je nekaj več, nekaj kar odpira nova obzorja za dečke, ki so osvojili njegovo znanje. Ves film je razpet med to naivnost in nujnost realnega sveta, ki ostaja isti tudi po tej melodrami, ki ji lahko rečemo zgolj melodrama, zgolj patetična zgodba. Toda še vedno sem mnenja, da ni na boljšem tisti, ki se pri tem filmu odloči za to drugo, sicer bolj nepristransko, optiko, in si s hladne intelektualne distance ogleda **Društvo mrtvih pesnikov**: pri tem filmu je treba sprejeti takšno naivnost, ki nadržaste patetiko in preide v močno sporočilo: skoraj pesem. Naj bo ta dnevnik nadaljevanje Keatingove zgodbe; zgodbe človeka, ki je obsojen na stalno ranljivost s strani realnega in razumskega: naj bo nadaljevanje tega vztrajnega učenja osnov, za katere smo ljudje tako trdno prepričani, da nam niso potrebne, da so povsem nepomembne v današnjem materijaliziranim svetu. In še naprej je treba teči z vso močjo, kot teče plavalasec v zadnji sekvenci Weirjevega filma Galipuli; dokler ga ne ustavijo turške krogle, dokler se ne ustavi film, ki ne more čez tako ganljiv prizor. Kot, da se je film **Društvo mrtvih pesnikov** ustavil na istem mestu kot Galipuli, s to razliko, da je bila metafora Galipulija precej bolj avtonomna, kot je v **Društvu mrtvih pesnikov**, kjer se čistost in zanos Galipulija sprevržeta v manifest, kar do neke mere umaže tisto naivno. Kljub tej očitnosti je film še vedno zadosti zamaknjen, da ne spolzi v preveč očiten standard, ki mu ves čas grozi. Sicer pa ne vem od kod v mojem dnevniku te že skoraj kritične besede: rajši se bom prepustil sanjam o kakšnem podobnem filmu, ki me bo lahko vsaj za trenutek osvobodil dolgočasene realnosti okrog mene, ki, kot je povedal en moj prijatelj, vse bolj spominja na

srednji vek: se strinjam, toda dodal bi še to, da v tej moderni varijanti srednjega veka lahko najdeš luč, če se potrudiš. Toda kako? Na kakšen način? En od možnih načinov je prav gotovo podan v filmu **Društvo mrtvih pesnikov**. In kaj za lahko noč? Seveda! Adijo Mr. Keating.

ESAD BABAČIĆ

LEGENDA

V hollywoodskem sistemu produkcije je vedno nevarno iskati značilnosti režiserskega rokopa. Vseeno pa se v primeru Ridleyja Scotta konstante vsiljujejo same po sebi. Njegovi filmi se namreč vedno dogajajo v oddaljenosti, pa najsi bo ta časovna ali »geografska«. **Blade Runner** se zgodi nekoč v prihodnosti, **Alien** povrh še neskončno daleč od našega sončnega sistema in tudi **Black Rain** se v jedru drži identične konstelacije: njegov topos je namreč določen z »drugo stranjo«, ki jo v tem primeru predstavlja Japonska. »Vsakdanja realnost« praviloma funkcionira le kot eden med elementi plota oziroma referenca: je tu in vendar je ni.

Druga konstanta Scottovega opusa je obsesija z ne-človeškim. Njegovi antijunaki, liki, ki dinamizirajo drame ali personificirajo plote, so praviloma obdarjeni z atributi nečloveškega: so pošasti, roboti, humanoidi, pritlikavci in nakaze, konec koncev tudi jakuze, japonski mafijci. A vendar se ravno ti antijunaki obnašajo najbolj »občečloveško«: so spreminjevalci obstoječega reda, iskalci



svojega stvarnika, makiavelistični urejevalci oblasti. Nasprotno pa so ravno ljudje tisti, ki zavirajo tok stvari, vzpostavljajo nazaj »stari red« ali pa se preprosto ne menijo za nič drugega kot za svoje ustaljeno življenje. V tem smislu **Legenda** ni nobena izjema: vse dramatične in dinamične prednosti so na strani negativcev, medtem ko bi Toma Cruiseja in Mio Saro lahko označili kot »konservativca«. Tudi **Legenda** se zgodi v imaginarnem toposu, kjer je realnost le referenca. V resnici pa je seveda skrajno preprosta: njen edini in bistveni plus je dejstvo, da jo je odrežiral Ridley Scott.

JANEZ RAKUŠČEK

NEDOLŽEN

Kako spremeniti lojalnega državljana, poštenega davkoplačevalca in zvestega moža v hladnokrvnega morilca? Zelo težko. Tako težko, kot napravitvi iz televizijske zvezde zvezdo filma. Seveda,

v produkcijskem stroju, ki navzven kaže eno podobo, v notranjosti pa skriva njeno nasprotje, je navidez vse mogoče. V bistvu pa se mašina drži trdnih pravil, ki jih je mogoče kršiti ali preskočiti le izjemoma. Tom Selleck pač ni postal kinematografska zvezda in, kot vse kaže, to tudi nikoli ne bo. Kje se skriva napaka? V filmu je ena sama replika, ki je vredna tega, da si jo zapomnimo. To je zadnja replika filma, ki jo izreče F. Murray Abraham (ki se je po čudnem naključju znašel v tem filmu) in Selleck nikoli ne bi smel dopustiti, da pripade njegovemu kolegu. Bruceu Willisu je uspelo z **Die Hard**, status pa si vzdržuje s konstantnimi ekscesi z Demi Moore. Junaki filma so namreč vedno zaznamovani, medtem ko se junaki televizije v bistvu nedolžni.

JANEZ RAKUŠČEK

LJUBICA, OTROCI SO SE SKRČILI

Tisto, kar hočejo sporočiti Disneyevi filmi, je, da v nevsakdanjosti filmskega zapleta vedno obstaja tudi prostor za njegovo vsakdanjo razlago. Ko je poleg Roberta Zemeckisa eden najboljših Spielbergovih učencev, Joe Dante snemal svojo varianto pomanjševalnice z naslovom **Innerspace**, se na to ni oziral, in v konsistentno zgrajenem filmu se gledalec ni prepoznal – razumel ga je bolj kot realizacijo vsiljene ideje. V našem primeru pa je stvar drugačna.



Element fantastičnosti, cepljen na kriminalko iz Dantejevega filma, so tu nadomestila družinska razmerja. Pomeni, da bolj ali manj enakemu znanstvenemu eksperimentu prej dopustimo komični potencial, če se bo dogajal na domačem dvorišču. V vlogi raztresenega znanstvenika (kot preizkušenemu občemu mestu komedij) se je ob izteku desetletja pri Disneyu vrnil Rick Moranis, kar je povsem v redu. Slabše pa je, da mora biti poleg znanstvenika Moranis še družinski oče, saj iz tega film za nas proizvede naslednjo manj dopadljivo premiso:

Da sta namreč materina odsotnost in očetova nepozornost pravi krivec vseh nesreč, ki pritisnejo na otroke. S tem osnovnim mehanizmom igre med žrtvijo in skesanimi storilci, to je starši, film sproži celo mašinerijo popravljanja stvari na boljše: tako sta končni učinek poleg ponovno vzpostavljenih humanih dimenzij tudi na novo vzpostavljeni prijateljska in ljubezenska zveza. Največ je v Svetu Disneyevega kodeksa pridobil otrok ali, še boljše, enostavnost njegovega Weltanschauung. Ker pa je ta enostavnost imperialistična, ji morajo kot pogoj srečnega konca podleči tudi odrasli. Tako to ni družinski, temveč ekskluzivno otroški film, kjer se smer hollywoodske želje

obrne in odraslost izgubi svoj čar. Na precej podobni zgubi pa je zaradi obilja klišejev ne le ciljna publika Johnstonovega filma, ampak kar njegov izdelek v celoti.

TOMAŽ KRŽIČNIK

PLES V TEMI

Ko je npr. dokazano obetavni britanski režiser Mike Figgis kreativno prebegnil čez ocean, je iz njegovih filmov izginil specifični element, s katerim je takoj preprical celo gledalca, ki mu ni bilo mar podatkov iz najavnih špic. Kaj je torej skrivnost premika od **Stormy Monday** k **Internal Affairs**: omenjena režija se je v Združenih državah že po definiciji znebila ozadja **depresivnega angleškega socialnega konteksta**, ki umaže žanrsko umestitev skoraj vsakega »Brit-filma«! Sploh ni potrebno, da gre pri tem za kakršnokoli korespondiranje filma z dejansko ekonomsko realnostjo, čeprav ponovimo, da ima Velika Britanija še danes težave z »nedokončano industrijsko revolucijo« v mentalni konstituciji svojega prebivalstva.

Naša poanta je potemtakem, da se niti najnovejše glasbene komedije ne zmorejo izogniti negativnim ekonomskim učinkom, ... če jih posnamejo na Otoku. Ali, drugače: Ockrent-Russellov film **Ples v temi** ponovno dokazuje odločitev Angležev, da odslej njihov imperij ne bo več propadal počasi in dostojanstveno, pač pa jih bo vrag vzel v house ritmi. Tako so se vsaj zmenili pri producersko distribucijski hiši The Palace Group, ki nas je še založila z izdelki tipa **Scandal** ali **Absolute Beginners**. V našem primeru pa naj bi šlo za komedijo z dodatki socialne drame. Njena zgodba je precej enostavna in se ponuja kot pogost okvir za glasbene intervencije: po londonskem uspehu se s turneje vrne domov v Liverpool glavni junak kot vodja svežega rock benda, katerega repertoar je k sreči izmišljen. Naleti na različen sprejem, zlasti se ga razveseli ex-družabnica in glavna junakinja, ki jo naslednjega dne čaka poroka. Zato se ga družba njenega zaročenca razveseli precej manj – kar je baza za razvlečen zaplet in dramatično kondenziran razplet. Happyendovski, po komedijskih kanonih in pričakovanjih.

Komični parti so dovolj pesimistično podprti s kritiko severnoangleške sociale. Le-ta sugerira skrite talente junakov, ki morajo propadati pač zato, ker so zabiti Severnjaki in ne privilegirani Londončani. Sploh pa jih je preveč ter zato ostajajo površinski. In ker gre za doslej enega slabših scenarijev Willyja Russella (**Educating Rita**, **Shirley Valentine**), končajmo, da je **Ples v temi** še najbolj razumeti kot dokumentarec o zabavi angleških proletarcev in proletark v devetdesetih. Kakšno drugačno razumevanje je zaradi neusklajenosti med znosno duhovitim scenarijem in neznosno razvlečeno režijo blokirano.

TOMAŽ KRŽIČNIK

SMRTNI ZADETEK

John Frankenheimer je že v filmu **French Connection II** pokazal na težave, ki jih ima policaj brez partnerja, buddyja. Njegov triler **Dead Bang** je prav tak. V trilerjih smo ponavadi soočeni z žensko, ki svojega ljubimca nagovarja, naj ubije njenega moža (npr. **Body Heat**), v filmu **Dead Bang** pa ženska (Penelope Ann Miller) svojega ljubimca (Don Johnson) nagovarja, naj ubije morilca njenega moža. S tem postane njen mrtvi mož (policaj, ki ga zmasakrirajo na začetku filma)