

KRITIKA

LOV NA RDEČI OKTOBER

THE HUNT
FOR RED OCTOBER

režija: John McTiernan
scenarij: Larry Sherlock po romanu Toma Clancyja
fotografija: Jan de Bont
glasba: Basil Poledouris
igrajo: Sean Connery, Alec Baldwin, Scott Glenn, James Earl Jones, Sam Neill
proizvodnja: ZDA, 1989

Lov na Rdeči oktober je film o življenju in umiranju hladne vojne. Berlinski zid je padel in vohuni bodo umrli od dolgčasa. Da pa ne bi, je **Lov na Rdeči oktober** postavljen v leto 1984, potemtako pred prihod Gorbačova, v čas hladno-vojnih uničevalcev svetov, ki so se bali le tega, da bi kdo jedrski holokavst sprožil pomotoma. Pa vendar je pred nami prav film o tem, kako je hladne vojne že konec. V času hladne vojne so Rusi namreč vedno prebegnili tako, da so vse pustili za sabo, v Rusiji, bili so zadovoljni, če so odnesli kožo. V **Lovu na Rdeči oktober** pa Sean Connery prebегne tako, da s sabo vzame tudi znaten kos ruskega ozemlja, orjaško podmornico, malo manjšo od Buckinghamske palače. Pač v slogu selitve narodov, s kakršno nas je soočil padec berlinskega zidu. Sean Connery hoče prebegniti, ne pa začeti jedrske vojne. Cilj vsakega ruskega hladnovojnega feldmaršala, ki je hotel začeti jedrsko vojno, pa je bil zradirati Ameriko, kajpada do te mere, da bi bila takšna, kot je bila v času Krištofa Kolumba. In Sean Connery se ima na poti v Ameriko ves čas prav za Krištofa Kolumba. Obnaša se potemtako tako, kot da so Rusi jedrsko vojno že dobili. Rusi so načeloma obsedeni s skrivanjem

svojih tajnih prostorov, baz in objektov. Američani pa s skrivanjem svojih ljudi. V Rusiji so vsi ljudje tako in tako v KGB, in še več. Rusi vedo, da si Amerika Rusijo predstavlja prav tako, namreč kot deželo, v kateri so vsi ljudje tako ali drugače del KGB-pogona. Ljudi je zato nepotrebno skrivati. Pri Američanih je to drugače. Skrivnost je, kdo je v CIA, ni pa skrivnost sam objekt CIA-e: Langley (Virginia), sedež CIA-e, nam filmi pokažejo neposredno in brez pretiranih zadržkov, nič manj za Pentagon, podzemne lansirne ploščadi, posebne bojne helikoptere, vitalne letalske poligone, top-letalono-silke itd. Za Ameriko ni konspirativen objekt, ali z drugimi besedami, Amerika temelji na objektu, ki ga je mogoče pokazati in posneti. Odsotnost objekta bi zamajala prav temelje same odsotnosti, iluzije, fikcije. Objekt, pa naj si bo še tako konspirativen, je v skrajni liniji vedno mogoče konstruirati in sublimirati v načinih »simulacije«. Zato predstavlja Amerika upor načelu realnosti in obenem afirmacijo »podob«, iz katerih nič ne izgine. Za Rusijo pa je konspirativen prav objekt, ali z drugimi besedami, Rusija temelji na objektu, ki ga ni mogoče pokazati in posneti. Prisotnost objekta bi zamajala prav temelje same prisotnosti in verjetnosti, potemtako prav avtentičnost in objektivnost samega objekta. Ne le da je izgubljen objekt, ki ga ni mogoče konstruirati ali pa sublimirati v načinih »simulacije«, izgubljena je tudi sama »simulacija« kot način, kako film samo-doživlja in samo-ustvarja svet. Rusija predstavlja afirmacijo »podob«, iz katerih je nekaj izginilo, ali natančneje, Rusija posnema »podobe«, iz katerih je izginil prav objekt: drugače rečeno, vedno nam kaže le »podobe«, v katerih ni kaj videti. »Podoba« Rusa je zato vedno »podoba« človeka, ki je nekaj izgubil, potemtako človeka, ki se je znebil objekta.

In McTiernanov hladno-vojni podmorski suspenzer nam sportretira prav ta spopad, spopad med Alecom Baldwinom, CIA-analitikom, potemtako človekom, ki ga po defi-

niciji ni, in nevidnim ruskim objektom, »Rdečim oktobrom«, najnovejšo jedrsko podmornico tipa »Tajfun«, ki jo pilotira Sean Connery, mitični litvanski pomorščak. Ruska podmornica za ameriško stran uteleša fantazmo nevidnega objekta, nemogočega objekta, objekta, ki ga ni mogoče pokazati ali pa posneti, potemtako falirano »podobo«, iz katere je izginil objekt. Konspirativen je objekt, ne pa tudi člani posadke: vsi so lahko tako in tako KGB-jevci. Na ameriški strani pa so konspirativni prav ljudje. Ko se James Earl Jones, Baldwinov nadrejeni, sicer visoki uslužbenec CIA-e, nenadoma znajde na ameriški bojni ladji, nekemu častniku pokaže svojo izkaznico, rekoč: »Nisem bil tu in nikoli me niste videli.« Spet na eni strani je Alec Baldwin, obseden z odsotnostjo in sublimno nevidnostjo ruske podmornice, na drugi strani pa Sean Connery, ki si te obsedenosti z Baldwinom ne more deliti: to podmornico namreč ves čas vidi. S tem, ko vidi to, kar je za druge nevidno, in s tem, ko vidi druge, drugi pa njega ne vidijo, se izravna s filmsko fantazmo, s fantazmo filmske kamere, ki »vidi«, a je v tem, kar je posnela, »nevidna«, obenem pa se priliči tudi ameriški perspektivi in samo-razumevanju Jamesa Earla Jonesa (jaz vas vidim, vi mene ne vidite). Lahko bi rekli, da ga žre in obseda prav ta njegova nevidnost in paraliziranost, ki je sicer lastna tudi fantaziranju filmske kamere, kolikor ta vedno predstavlja na negativen način postavljen filmski objekt, potemtako prav to, kar je v samem filmskem objektu skrito in potlačeno.

Sean Conneryja ne obseda sam objekt, temveč prav svoja lastna neločljivost od objekta, potemtako prav neidentičnost objekta s samim sabo, neločljivost objekta od samega sebe: če se hoče »pokazati«, se mora znebiti objekta, nevidne ruske podmornice, lahko bi celo rekli, da se mora znebiti tega, kar je v samem objektu »nevidno«, same neločljivosti objekta od samega sebe, in dalje, tudi če bi se objekta znebil, bi ga ameriška stran še vedno »videla« v neločljivosti od objekta, kolikor bi pač zanjo utelešal prav nekoga, ki je objekt izgubil. Ameriška stran ga ne razume: najprej mislijo, da je psihopat, ki hoče začeti jedrski holokavst, potem pa mislijo, da je resignirani pacifist, ki hoče jedrsko podmornico izročiti Američanom zato, da bi holokavst preprečil. Razume ga le Alec Baldwin, ki ve, da je Sean Connery le nekdo, ki bi se rad znebil objekta. In na koncu se objekta paradoksalno znebi s tem, da ga pusti takega, kot je. Sean Connery je priličen frustraciji filmske kamere: znebiti se hoče svojega objekta.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

BAGDAD CAF'E - OUT OF ROSENHEIM

OUT OF ROSENHEIM -
BAGDAD CAF'E

režija: Percy Adlon
scenarij: Eleonore Adlon, Percy Adlon
fotografija: Bernd Heini
glasba: Bob Telson, Johann Sebastian Bach
igrajo: Marianne Sägbrecht, Jack Palance, Christine Kauffman
proizvodnja: ZR Nemčija, 1987



Dilema okoli statusa Marianne Sägebrecth je precej neumestna. Ne gre za vprašanje Femme fatale proti Femme banale, saj je v zajetni igralkini pojavi prostora za oboje. Eden tistih, ki to najdlje in najboljše ve, je njen hišni režiser Percy Adlon, ki ga z »Materjo subkulture«, »Bavarsko Venero« ali »roza prašičkom«, kot so Sägebrecthovo še imenovali, veže že desetletje sodelovanja. Preden pa je do tega prišlo, je 45-letna igralka spoznavala precej neugledne čase: odprla je majhen arty lokal z imenom Spinradl in se lotila ustanavljanja kabareta, ki je leta 77 štartal pod imenom Opera Curiosa. Pravi uspeh pa je vendarle prišel šele z Adlonom, ki je, kot sam pravi, z njo posnel »Trilogie Sägebrecthienne«! In s tem prestopil v komedijo.

Leta 87 posneti **Bagdad Caf'e** predstavlja drugi in izstopajoče najboljši film v tem sklopu. Vse skupaj se je dve leti prej začelo s **Sugarbaby** in precej porazno končalo z leta 1988 posneto ekonomsko satiro **Rosalie Goes Shopping**, ki je pustila vtis, da skuša Adlon komedijsko formulo fenomena Sägebrecth vdrugo prodati brez kakega dodatnega investiranja. Kljub temu pa drži, da je **Bagdad Caf'e** zelo uspela promocija kulturnih dimenzij, ki si lastne učinke resnično zasluži. Do tega pa je lahko prišlo po izpolnitvi preprostega, a nujnega pogoja, da so stvar posneli pravi ljudje na pravi lokaciji – ali, kot trdi Marianne: »Ich bin ein globaler mensch«. Od tod naprej je dejstvena raven samo še vprašanje izpeljave:

Adlonu je bila kultnost njegovega prihodnjega izdelka razumljiva, še preden je pogljal kamere; treba jo je razumeti kot »essentially By-Product«, samo-reproducirajoči se stranski učinek, namreč. Konkretno pa v našem primeru to pomeni naslednje: ko si je avtor v nedogled prevrteval opus Johna »Mondo Trasho« Watersa, avtorja, ki je iz camp estetike napravil znanost, je postalo jasno, da bo zaželena in potrebna predvsem pop artistična sintetičnost. Nanjo pa igralske interpretacije kaj prida res ne morejo vplivati in zato dejstvo, da se Sägebrecthova po platnu premika kot kak naturščik, ni posebno važno. Vsaj ne tako, kot redko uspela sopostavitev dveh nasprotujočih si stereotipov, za kar tu v resnici gre. V als-ob svetu Percyja Adlona se namreč Nemka, kakršne si predstavljajo Američani, znajde sredi Amerike, kakršno si predstavljajo Nemci. V zaprtem krogu izumetničenosti vse teče, kot je treba, ravno zato, ker ni res. Resnični svet se v **Bagdad** vpleta samo kot motnja:

tu je mož hrupne lastnice motela, ki zastopa kritično instanco Pogleda in na prizorišču nima kaj dosti početi. Potem so tu predstavniki Zakona, ki Sägebrecthovi ali tukaj Münchstädterjevi povzročajo težave okrog delovne vize. Potem je tu še Jack Palance kot predstavnik Spektakla, ki ni imel kaj prida početi že v Hollywoodu in tu poleg vloge propadlega kulisarja pooseblja tezo, da je **Bagdad Caf'e** ženski film. V katerem je možki dobrodošel le kot stranka, objekt eksploatacije torej.

Igralski profil Sägebrecthove ji širokega spektra vlog ne dovoljuje in navajeni smo je v vlogah neagresivnih žensk, ki uspešno premagujejo brezupne situacije. V filmu **Rosalie**... je že prišlo do odstopanja od tega obrazca, čeprav je glavna junakinja še vedno nemškega rodu, kot nas prepričujejo celo dokumentarni etno vložki. Poleg tega v nasledniku našega filma manjka tudi specifična estetika, za katero se je z nekaj solidnega paralelnega montiranja tukaj potrudil Norbert Herzner ob kameri Berndta Heinla. Čeprav je tudi drugič glasbo izbiral Bob Telson, svojega prvega efekta ni niti približno dosegel, saj je zgolj skrajno nalezljivi komad »Calling You« Jevette Steel lahko zadosten motiv za ogled tega visoko dopadljivega reklamnega spota za puščavske bencinske črpalke.

Sägebrecthovo smo v **Vojni zakon** **Rose** zopet gledali v stranski vlogi, tako da bo kaka nova produkcija in nova glavna vloga nedvomno stvar nedeljenega zanimanja.

TOMAŽ KRŽIČNIK

VELIKA MODRINA LE GRAND BLEU

režija:	Luc Besson
scenarij:	Luc Besson
fotografija:	Carlo Varini
glasba:	Eric Serra
igrajo:	Rosanna Arquette, Jean-Marc Barr, Jean Reno, Paul Shenar
produkcija:	Francija, 1988

Če naj bi pripovedovanje zgodb posebnost filma, ki v tem trenutku izginja, potem je Luc Besson nedvomno eden izmed njenih »izganjalcev«. To je nakazal že s filmom

Subway (Podzemlje), dokončno pa je to potrdil s svojim zadnjim izdelkom **Le Grand Bleu (Velika modrina)**. O zadnjem valu esteticizma francoskega filma, čigar glavni imeni sta Jean Jacques Beneix in Luc Besson, je bilo napisanih že veliko različnih mnenj. Za nekatere je fascinacija obeh avtorjev z ameriškim filmom samoumevna reakcija proti literarnosti francoskega filma. Za druge to pomeni poskus nove poti, ki je v Franciji še vedno pod diktaturo »velikih starcev« (Godard, Chabrol, Resnais) in travmo Novega vala. Razlikujejo se celo mnenja o obeh avtorjih: nekateri ju postavljajo na isto raven, drugi pa Bessona že imajo za Beneixovega epigona. Argument za Bessonovo epigonstvo naj bi bil prizor pregona po podzemlju iz Beneixovega prvenca in kulturnega filma **Diva**, iz katerega naj bi Besson naredil »zgodbu« **Podzemlja**. Če različnost teh mnenj izločimo iz optike, ki je predvsem stvar določene nacionalne kinematografije, je vprašanje eno samo: ali sta ekonomičnost zgodbe in primat podobe nad njo posebnost filma v tem času, ki dokažeta, da je nostalgija za pripovedovanjem zgodb povsem odveč? Bessonov film **Velika modrina** nove posebnosti filma ne potrdi, saj razkrije glavno napako »filma podobe«: zgodbo pripoveduje, hkrati pa se obnaša, kot da ga to ne zanima. Podobno kot v filmu **Podzemlje**, kjer je Besson uporabil in kršil stereotipe različnih žanrov, se tudi v **Veliki modrini** ni dokončno odločil med komedijo in melodramo. Razen tega je zraven vključil še mistično pojmovanje o povezanosti človeka in narave, ki ga lahko doživijo le redki izbranci. Različni elementi seveda ne morejo postaviti zgodbe, kar pa Bessona očitno ne zanima, saj naj bi povezovalni element bila podoba.

Tokrat je to podoba morskih globin, ki je prevladujoča podoba filma, saj glavna junaka medsebojno tekmujejo v tem, kdo bo samo s pljuči dosegel najglobljo točko. Ponavljajoči podobi, ki je namenjena sama sebi, se nujno zgodi, da postane odvečna.

