

FEST '89

ESEJI

JOHN McTIERNAN IN NJEGOV SVET

McTiernanov film **Die Hard** (Umri pokončno, 1988) je najboljši thriller, kar so jih posneli v osemdesetih, zanesljivo pa tudi najpomembnejši hollywoodski dosežek lanskega leta.

Naj začnemo s komičnim thrillerjem Martina Bresta **Midnight Run**, ki so ga katapultirali istočasno kot film **Die Hard**, potemtako s thrillerjem, v katerem mora Robert De Niro, nekdanji policist, zdaj lovec na glave, zamenjati sto prevoznih sredstev in sto lokacij, da bi Charlesa Grodina, nekdanjega blagajnika mafije, iz New Yorka dostavil petičnemu naročniku v Los Angeles. Gre za orjaški „road movie“: oba junaka, De Niro in Grodin, ves film turistično potujeta. V tem smislu je „road movie“ sploh nekaka urbana inačica „westerna“, pa vendar ne bi mogli reči, da je „western“ in „road movieju“ skupna kaka abstraktna oblika potovanja: „road movie“ in „western“ namreč vedno definira potovanje iz vzhoda proti zahodu, cilj pa je največkrat prav Kalifornija („zlata mrzlica“, „nova dežela“, „prostor na soncu“ ipd.). To potovanje iz vzhoda na zahod, v našem primeru iz New Yorka v Los Angeles, pa vedno predstavlja nekako iskanje prave eksistencialne smeri ali pa izgubljen družbene enotnosti in polnosti: nikar ne pozabimo — pot je vselej dolga in junaka imata vedno veliko časa. „Road movie“ praktično vse investira v turistično-voyueristično razkazovanje ameriške geografske notranjosti, predvsem seveda v razkazovanje in razkrivanje čimbolj avtentičnih, naravnih in po možnosti šenikoli-posnetih, še-nikoli-videnih, „izvirnih“ ameriških krajev. Bolj ko so vsi ti kraji „izvirni“, še-ne-videni, in še-ne-posneti, boljši je tak film oz. bolj zvesto sledi svoji žanrski vokaciji. Vse te še-ne-videne in še-ne-posnete kraje, ki naj bi zrcalili „polnost“ in „izvirno smer“ ameriškega duha, pa so v filmu **Midnight Run** posneli na Novi Zelandiji. Kot bi hoteli s tem pokazati, da naravna, še-ne-posneta lokacija ne more več postati „diegetsko prizorišče“. Kot da bi hoteli s tem pokazati, da se izvirnih tradicij in pionirske etike ne izplača več. Kot da bi hoteli dodati še en dokaz, da Amerika sploh ne obstaja. Kot da bi „zdvomili“ v to, da je mogoče Ameriko še definirati iz nje same.

Če iščejo definicijo Amerike v filmu **Midnight Run** horizontalno, s turističnim potovanjem prek Amerike, potem skušajo v spektakularnem thrillerju Johna McTiernana **Die Hard** (1988) definicijo Amerike poiskati vertikalno. Bruce Willis, utrujeni in naveličani policist, se znajde v orjaški stolpnici prav v trenutku, ko jo zavzame teroristična tolpa, ki se hoče tako dokopati do znatne količine denarja. Ves film se potem dogaja v srhljivo-tesnobni vertikali te „peklenske stolpnice“, tega „Towering Inferno“. Zakaj bi lahko rekli, da ima film velike težave z definicijo Amerike?

Najprej že zato, ker Bruce Willis uteleša eksistencialno dramo „road moviejev“: iz New Yorka prispe v Los Angeles, potemtako v mesto, ki je ameriško, a vendar ne povsem. Kot da mu je treba še nekaj dodati, kot da ga je treba še „simbolno“ zapreti in integrirati v kod „korporativne“ Amerike. Kot da Los Angeles v definicijo Amerike ne gre. Težave z definicijo Amerike pa lahko odditamo tudi na povsem „vertikalni“ ravni. Prvič, stolpnica, ki jo grabijo teroristi ni last Američanov, ampak Japoncev. Drugič, teroristična tolpa ni ameriška, ampak je sestavljena iz samih nemško in italijansko govorečih oseb. Tretjič, v tolpi je le en Američan, pa še ta je „temnopolt“. Četrtič, prva žrtev ni Američan, temveč Japonec, druga žrtev je sicer Američan, vendar le zato, ker se ne obnaša ameriško (obnaša se strahopetno in kolaboracionistično). Ta izrazito ksenofobični podton nam dokazuje, da ima film velike težave z definicijo Amerike: Amerike namreč film **Die Hard** ne more več definirati iz nje same, saj lahko definira le tisto, kar je „ne-ameriško“, ali natančneje, o Ameriki lahko govori le tako, da govori o tem, kar ni „ameriško“. In Amerike spet ni nikjer. Nič manj ni ta eluzivna definicija Amerike lastna ostalim thrillerjem, posnetih leta 1988: v Hopperjevem thrillerju **Barve nasilja** (Colors) definicijo Amerike

oz. neposredni in doživeti vpogled v definicijo Amerike ovirajo obarvane tolpe Los Angelesa, medtem ko v Gavrasovem političnem thrillerju **Kobilica** (Betrayed) definicijo Amerike ovirajo črnici, Židje in homoseksualci, da bi se v skrajni liniji izkazalo, da jo najbolj ovirajo prav tisti, ki skušajo samo „oviro“ odstraniti („beli supremacisti“, „beli etnicisti“, nekontrolirano pomešani z neonacističnimi sektami ipd.). Da so ameriški filmi „zdvomili“ v svojo lastno definicijo Amerike, nam dokazuje tudi dejstvo, da so se „diegetska prizorišča“ začela množično in sistematično seliti v kraje in dežele, v katerih je skušala Amerika „investirati“ v svojo lastno „podobo“, „identiteto“ in definicijo, npr. v Libanon (**War Zone**), Izrael (**Ambasador**), „Palestino“ (**Little Drummer Girl**), Salvador (**Salvador**), Nikaragvo (**Under Fire**, **Latino**), Granado (**Heartbreak Ridge**). Dokončna in definitivna pa je v tem smislu vsekakor reanimacija „Vietnamiad“, reanimacija, ki jo je najavljala že rehabilitacija lika „vietnamskega veterana“, bodisi v nizko-proračunskem poflu (npr. **Final Mission**, **Day of the Assassin**, **Thou Shalt Not Kill**, **Except** ipd.) ali v visoko-proračunskih ekstravagancah (npr. **Year of the Dragon**, **Blue Thunder**, **Rambo: First Blood**, **Top Gun**, **Firestarter** ipd.), pa tudi izstrelitev akcijskih filmov o reševanju „pogrešanih v akciji“ (npr. **Uncommon Valor**, **Missing In Action**, **Rambo II** itd.). Stoneov **Platoon** pa je takoj odprl novo in prostrano serijo „Vietnamiad“, predvsem nizko-proračunskih (npr. **White Ghost**, **Tour of Duty**, **Saigon Commandos**, **Purple Hearts**, **Grossbone Territory**, **For Love and Honor**, **P.O.W.: The Escape** itd.), ki se jih niti ni posebej omenjalo, saj je „vietnamska vojna“ v njih posneta tako kot II. svetovna vojna. Za tiste večje, „težje“ in ambicioznejše pa je značilno, da skušajo „vietnamsko vojno“ zgrabiti „insidersko“, „ekspertno“ in „dokumentirano“. Film **Platoon** je sploh režiral in oscenaril „vietnamski veteran“, Oliver Stone, direktor fotografije je bil spet „vietnamski veteran“, Robert Richardson, ki se je kot snemalec izšolal prav v Vietnamu, „novelizacijo“ filma je napisal Dale A. Dye, „vietnamski veteran“, ki je v filmu tudi igral, obenem pa bil tudi tehnični svetovalec. Stanley Kubrick ni „vietnamski veteran“, se je pa v filmu **Full Metal Jacket** obdal s samo „avtentičnostjo iz prve roke“: posnel ga je po romanu Gustava Hasforda **The Short-Timers**, Hasford je film tudi oscenaril, seveda skupaj z drugim „vietnamskim veteranom“, Michaelom Herrom, sicer pripovedovalcem v Coppolovem filmu **Apocalypse Now**, sam Michael Herr je bil tudi „asistent producenta“, Lee Ermey, še en „vietnamski veteran“, pa je funkcionalen tako kot Dale A. Dye pri Stoneu — kot nekdo, ki je „za“ kamero (tehnični svetovalec) in ob enem „pred“ kamero (kot „narednik Hartman“). Tudi **Hamburger Hill** so naredili „vietnamski veterani“: režiser John Irvin, scenarist James Carabatsos in snemalec za posebne naloge Don McCullin so bili v Vietnamu, sam film pa predstavlja kronologijo osvajanja „kote 937“. Na „resničnih dogodkih“ in „resničnih likih“ pa parazitirajo tudi filmi **Good Morning Vietnam** (Barry Levinson), **Hanoi Hilton** (Lionel Chetwynd) in **BAT 21** (Peter Markle). Coppola je v filmu **Gardens of Stone** Ameriko še enkrat „pokopal“, tokrat dobesedno, saj se ves film dogaja na vojaškem pokopališču v Fort Myersu, Virg., kjer pokopavajo padle v vietnamsko vojno. To, kar ostane od definicije Amerike v Vietnamu, je „mrtvo“ — vsaj tako mislijo tisti, ki tja gledajo iz Amerike. Film **Saigon** (Christopher Crowe) pa na to optiko zasuka in precizira: to namreč ni kak vojni ali pa vojaški film, kaka akcijska drama, temveč povsem navaden policijski thriller, ki se dogaja v Saigonu med vietnamsko vojno: dva partnerja-policaja iščeta psihopatskega morilca prostitutk. Na vietnamsko vojno je očitno mogoče aplicirati katerikoli ameriški filmski standard oz. žanr: ameriški žanr je v Vietnamu povsem „pri sebi“, „doma“, lahko bi celo rekli, da se tam ne počuti nič slabše kot v sami Ameriki. Oba partnerja, Gregory Hines in Willem Dafoe, sta s Saigonom povsem „zlita“, saj ga poznata do „obisti“: tu se počutita kot „doma“, lahko bi celo rekli, da se v Vietnamu počutita bolje kot v Ameriki. Kot da sta tam našla definicijo Amerike: kot da med Ameriko in Vietnamom ni več nobene razlike. Kot da Amerika lahko obstaja le še v Vietnamu. Kot da je Vietnam dokaz, da Amerika sploh obstaja.

Thrillerji, predvsem tisti s huronskim in pršečim menstruacijskim tušem, kakih posebno velikih množic praviloma ne zgrabijo, ob koncu osemdesetih let še toliko težje, kolikor moramo pač upo-

števati, da je novo-hollywoodska post-spielbergovska „mehka“ formula, tempirana predvsem na mlajšo, najstniško publiko in na „otroka-v-odraslem“, thrillerju dobesedno odvzela „pravico“ do krvave kadi, njeno „ekonomsko“ utemeljenost in „brezinteresno“ imperativnost. Zato niti ni prav posebej presenetljivo, da so si trije nedavni spektakularni thrillerji, **Rdeča vročica** (Red Heat, Walter Hill), **Rambo III.** (Peter MacDonald) in **Lista smrti** (Dead Pool, Buddy Van Horn), ki so bili sicer namenjeni za mega-uspešnice in hiper-milijonski avditorij, skušali priskrbeti alibi in potni list s sklicevanjem na etično in historično utemeljenost svoje lastne „nečiste krvi“. Vsi ti trije thrillerji so skušali svojo žanrsko kri upravičiti s kakim zunaj-filmskim momentom, s sklicevanjem na realnost, ki je zunaj samega filma, potemtakem z nekako „etično refleksijo“ krvi, vigilantske „Angst“ in razdejane „Gemeinschaft“. Prelito kri v **Rdeči vročici** se skuša nadgraditi z otoplitvijo odnosov med Ameriko in Rusijo: ruski in ameriški policaj po Chicagu (Sick-ago v **Be-trayed** Coste Gavrasi) preganjata ruskega prekupčevalca z mami-li. Stopnjevanje „otoplitve“ odnosov med obema „frigidnima“ vesilama pa je kljub temu negativno: prvič, vsaka kri, ki lahko pre-kine „hladno vojno“ in njene paranoične derivate, je dobrodošla in vzgojno-progresivna; drugič, Rusija in Amerika sta si vse „bliže“ prav zato, ker ju razjedajo isti problemi (npr. prekupčevalci z mami-li: „V Ameriki imate isti problem kot mi v Rusiji — trgovino z mami-li,“ pravi Rus, Arnold Schwarzenegger); in tretjič, Američani Ru-se še vedno ne dojemajo kot „ljudi“, marveč kot nekaj radikalno „ne-človeškega“, o čemer nam priča predvsem dejstvo, da so v vlogo ruskega prišleka postavili Arnolda Schwarzeneggerja, to pravokotno, opiče-animalično kreaturo (z drugimi besedami: same „biti“ je še vedno preveč, da bi se lahko tesno in brez „socialno-simbolnega“ ostanka prilegala svojemu generičnemu „pojmu“). Prav narobe pa je skušal **Rambo** (III.) krvavo škropilni-co objektivirati in avtentificirati v kontekstu pravičnega boja afganistanskega ljudstva, ki trpi pod tiranijo ruskega škornja: Rambo se odpravi v viharini Afganistan, da bi tam pirotehnično razrešil ne-katera protislovja ruskega imperializma. In kljub temu, da ga pot v Afganistan dejansko in v resnici zanese le zato, da bi iz ujetništva rešil svojega „guruja“ Trautmana, pa je sam film vendarle posve-čen „junaškemu ljudstvu Afganistana“. Docela „neverjetno“ bi bi-lo, ko bi kdo pokončil tisoč „ruskih“ vojakov zgolj zato, da bi iz ujetništva izlekel svojega prijatelja (v tem smislu bi za thriller za-dostovalo kak ducat trupel), povsem „verjetno“ pa je, da nekdo po-konča tisoč trupel zato, da bi lahko neko ponižano in razžaljeno ljudstvo zaplesalo okrog drevesa svobode (v podkrepitev: najprej so že imeli posneto neko drugo inačico tega filma, potem je pa nepričakovani uspeh Stoneove „Vietnamiade“ **Platoon** Stalloneja tako prestrašil, da so film od začetka do konca posneli še enkrat — odtod seveda „refleksija“ krvi!). V **Listi smrti** je curljanje in plju-skaneje krvi „reflektirano“ precej drugače: neznani psihopatski mo-rilec postavi na svojo zasebno „listo smrti“ tudi legendarnega in vse-ameriškega „inšpektorja Callahana“, „Umazanega Harryja“ (Clinta Eastwooda). To je že peti film o vigilantskih odisejadah „Umazanega Harryja“ (prej: **Dirty Harry**, **Magnum Force**, **Enforcer** in **Sudden Impact**), zato ni nič čudnega, da jemlje samega sebe kot nekaj „zunanjega“, „objektivnega“, celo „postvarelega“, po-temtakem kot nekaj, kar leži v tisti „zunanji“ realnosti, na katero se sam thriller — tako kot **Rdeča vročica** in **Rambo** — sklicuje. Prav ta zunanost pa predstavlja dokaz „reflektiranosti“ same krvi, iz česar se kajpada vsiljuje vtis, kot da skuša thriller svoj obstoj opravičiti in dokazati z distanco do „subjektivacije“ svojih lastnih

UMRI POKONČNO

DIE HARD

režija: John McTiernan
 scenarij: Jeb Stewart, Steven E. de Souza po romanu Rodericka Thorpa
 fotografija: Jan De Bont
 glasba: Michael Kamen
 igrajo: Bruce Willis, Bonnie Bedelia, Reginald Veljohnson, Alan Rickman
 proizvodnja: Gordon Film Inc., ZDA, 1988

vzrokov, svoje lastne žanrske „zavesti“. Še toliko bolj, ker se skuša samo predstaviti kot nekaj radikalno začasnega in trenutnega: njegova začasnost v **Rdeči vročici** je poistovetena z začasnostjo dialektike „hladna vojna/otoplitve“, v filmu **Rambo** z začasnostjo afganistanske travme, v **Listi smrti** pa z začasnostjo nadaljevanke o „Umazanem Harryju“. Kot da bi se hotel thriller opravičiti, ker obstaja. Kot da bi se vsak partikularni thriller hotel opravičiti, ker obstaja tudi žanr, kateremu pripada. Kot da bi se hotel opravičiti, ker je neločljiv od svojega žanra, ker ga ni mogoče dojeti v ločeno-sti od njegovega žanra, ker potemtakem njegove „reflektirane“ za-časnosti ni mogoče poistovetiti z začasnostjo samega žanra. Gro-bo rečeno, vsak partikularni thriller se skuša opravičiti, ker ne mo-re veljati za nekaj „enkratnega“ in „izvirnega“, za nekaj, kar ne bi na nič spominjalo, za nekaj, česar ni mogoče priključiti k „svoji“ lastni zgodovini. Lahko bi rekli, da se skušajo vsi ti thrillerji opravi-čiti, ker ne morejo veljati za „oeuvre“, za „avtorsko delo“. To so „depresivni“ thrillerji. „Depresivni“, ker „dvomijo“ v to, da je mogo-če „prvotnost“ graditi le skozi „ponovitev“: ker „dvomijo“, da je prav „ponovitev“ pogoj diferenciacije kakršnekoli „prvotnosti“ in „avtentičnosti“.

Spektakularni tehno-thriller Johna McTiernana **Die Hard** ni „depre-siven“, ker je osvobojen žanrske „skepse“, v kakršno so zabredli piloti za Schwarzeneggerja, Stalloneja in Eastwooda. McTierna-nov thriller „ve“, da je „prvotnost“ mogoče graditi le skozi „ponovi-tev“ in da lahko le „ponovitev“ konstruira pogoje kakršnekoli dif-ferencirane oz. reflektirane „prvotnosti“, „prepoznavnosti“, zato je tudi lahko zgrabil množice v najširšem smislu (največji blagajniški iztržek izmed vseh lanskoletnih thrillerjev!), kolikor je treba množi-ce zgrabiti politično in socialno diferencirano, potemtakem ra-zrede. In s katerimi prijemi in potezami je zgrabil te različne „ra-zrede“ kino-množice?

1. Srednji-srednji in nižji-srednji razred od 35 do 55 let: neposred-no je navezal na tradicijo „filma katastrofe“ in predvsem na ikono-grafijo ter socialno vrednost **Peklenške stolpnice** (The Towering Inferno, 1974), ki si jo je zlasti ta „razred“ — v kombinaciji z „groz-ljivkami katastrofe“ iz petdesetih let — še posebej zapomnil. Mo-tiv „peklenške stolpnice“ plus motiv „invazije tujih bitij“ (ala inter-nacionalni teroristi) sta dovolj za preusmeritev razrednega resenti-menta („stolpnica“ kot oblika urbanega, korporativnega, multi-nacionalnega artefakta, „srednjemu razredu“ odtujenega) v all-star „Narren-schiff“, („invazija tujih bitij“ ogrozi „celotno občes-tvo“, katerega idealna slika je prav „kino-občestvo“).
2. Srednji-srednji in nižji-srednji razred od 15 do 35 let: Bruce Wil-lis je kodificiran kot mitocentrična sinteza rambojevskega mesi-janskega, „gung ho“ vigilanstva in značilnega proletarskega inte-lektualizma, zlepljenega z intelektualnim socializmom.
3. Sofisticirano-osveščeni sloj višjega-srednjega razreda: obdela-va terorizma kot oblike sofisticiranega, modnega kriminala, kate-rega žrtev je praviloma prav višji-srednji razred (letala, uslužbenci ambasad, nižji diplomati ipd.).
4. Fundamentalistično-reaganitski zbor: ksenofobični podtoni, podprti z iskanjem „pionirske“, „prvobitne“ duše, njene individual-nosti, srčnosti, pokončnosti ipd., rekonstrukcija „ameriškega du-ha“, prikazovanje „tuje“ izkušnje kot vzroka ameriške „odtujenosti“ in „tesnobe“.
5. Temnopolto publiko: daljna inačica „buddy-buddy“ filma, v ka-terem se praviloma dva partnerja najdeti na isti misiji. „Belec“ je v stolpnici, „črnc“ pa v Los Angelesu. Dvojica „temnopolti“, „be-lopolti“ se je v „buddy-buddy“ filmih uveljavila predvsem v zad-njem času (npr. **Beverly Hills Cop**, **48 Hours**, **Lethal Weapon**, **Sai-gon**, **American Ninja**, **Shoot to Kill**, **Above the Law**, **Bat-21** itd.). V scenariju za film **Colors** je bil en partner prav tako „temnopolť“, to-da ker je Hopper v kontekstu obarvanih cestnih tolč hotel, da bi se njegov film tolmačilo kot rasistično-ksenofobično odisejado, je to „črno“ vlogo spremenil v „belo“. Ker McTiernan ni hotel, da bi se njegov film tolmačilo v kontekstu rasizma, je moral v samem kon-tekstu ksenofobične matrice „temnopolto“ vlogo obdržati.
6. Vietnamske veterane: „Tako je kot v Saigonu“, opozori neka banana v helikopterju, kar pomeni, da so viet-vets spet v akciji.
7. Patriarhalno-puritansko-protestantske sloje: Willisov začetni štos „Zaupaj mi, to počnem že enajst let!“ je le praktični izraz nje-gove protestantske etike. Odtod njegovo noro predajanje poklicu, njegovo dojetje „dela“ kot „poklica“, njegovo dosledno predajanje „poklicni dolžnosti“ kot „zadolžitvi“, ki jo mora občutiti in jo obču-ti posameznik do „vsebine“ svoje „poklicne“ dejavnosti, odtod navsezadnje njegov „križev pot“ (bos, trpeč in razmesarjen s šmaj-serjem v okrvavljenih rokah), in vse to kulminira v „očiščenju“ in „odrešitvi“ ter finalnem — protestantsko „predestinirani“ — po-slovnem uspehu.

Po drugi strani pa je film **Die Hard** vsekakor film o tem, kako je bil osvobojen Los Angeles.

V romanu **Ragtime** (E.L. Doctorow, 1975) skuša admiral Peary s svojo raziskovalno ekspedicijo odkriti severni tečaj, geografsko točko, ki je do tedaj ni uspelo še nikomur locirati in historično dokazati. Toda, ko dospe tja, ne more in ne more locirati pravega kraja, nikakor se ne more odločiti, na katerem kraju bi izrekel že pripravljene legendarne besede „Tukaj je severni tečaj“. Doctorow to pospremi s temile besedami: „Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je severni tečaj. Vendar ni nobenega dvoma, da je tam bil.“ Ponovljivost in historično-kulturna „vrednost“ severnega tečaja izhaja iz neponovljivosti tega, kar je admiral Peary zgrešil, zgrešil pa je prav „naravnost“, „spontanost“ in „postvarelost“ svojega objekta. To, kar je v samem severnem tečaju zgrešil, je admiral Peary imenoval severni tečaj. In lahko bi rekli, da je v samem severnem tečaju zgrešil prav svoj lastni „dvom“ v „fascinantnost“, „hipnotičnost“ in „neobvladljivost“ severnega tečaja.

Ta dvomni dvom pa je notranji tudi samemu Hollywoodu kot empirično-geografski lokaciji. Hollywooda do leta 1911 ni bilo nikjer: potem so tja prišli filmarji. Najprej seveda Al Christie in David Horsley iz „Nestor Film Company“. Pred davnimi leti so menda mestni očetje z bronasto spominsko ploščo celo obeležili stavbo, v kateri naj bi bil prvi hollywoodski filmski „studio“ firme „Nestor“. Problem je v tem, da ta bronasta plošča še vedno obstaja, vendar nihče ne ve, kje v resnici je. Dve leti kasneje je tja došel Cecil B. De Mille, da bi posnel prvi hollywoodski film **The Squaw Man**, kot „studio“ pa je uporabil hlev nekega Jacoba Sterna. Tudi ta hlev so leta 1957 okrasili s spominsko ploščo, na kateri je pisalo: **zgodovinski mejnik zvezne države Kalifornija**. In medtem ko nekateri „očitvidci“ trdijo, da filmarji svojih poslovnih prostorov niso imeli v tistem delu hleva, ki danes funkcionira kot „zgodovinski mejnik“, marveč v nekem drugem delu, ki ga že dolgo ni več, pa nekateri drugi „očitvidci“ zajtrjujejo, da Cecil B. De Mille tega hleva v resnici sploh nikoli ni uporabil za svoj „studio“ ali pa poslovne prostore. Sam „zgodovinski mejnik“ so sicer zgrešili, toda nobenega dvoma ni, da so tam bili: tisti „fascinantni“, „hipnotični“ in že kar „neobvladljivi“ kraj, ki bi ustrezal „simbolni“ vrednosti „prvega“ hollywoodskega filma, so potemtako zgrešili, pa vendar ne moremo dvomiti, da so tam bili. Tisto, kar so v samem „zgodovinskem mejniku“ („fascinantnost“, „hipnotičnost“, „neobvladljivo posebnost“ ipd.) zgrešili, je v nekem sublimnem smislu postalo znano kot Hollywood — kot prvi hollywoodski film.

Hollywood je to, kar v samem Hollywoodu zgrešimo, zgrešimo pa prav svoj lastni „dvom“ v njegovo „simbolno“ neločljivost od Los Angelesa. Los Angeles namreč praviloma vedno uprizarja „refleksijo“ samega Hollywooda, razrešitev njegovega „misterija“ in njegovih „hipnotičnih“ fiksacij. Lahko bi rekli, da se Hollywood v Los Angelesu vzpostavi kot „diegetsko prizorišče“, kot „kraj dogajanja“, kot fikcijska distanciacija do svojih lastnih „naravnih“, „hipnotičnih“, „fascinantnih“ in „neobvladljivih“ predpostavk/lokacij. Če se ta ali oni film dogaja v Los Angelesu, potem se „dogaja“ tudi v Hollywoodu: v najslabšem primeru imamo opraviti s kakim faličnim igralcem ali pa s kako žensko, ki je ljubica filmskega producenta. Če se film dogaja v Los Angelesu, ima vsaj minimalno zvezo s Hollywoodom: Hollywood je vsaj referenca, fizična in prepoznavna. Los Angeles je dokaz, da Hollywood obstaja, ali z drugimi besedami, Los Angeles onemogoča „dvom“ v objektivnost in avtentičnost samega Hollywooda. Film se dogaja v Los Angelesu zato, da bi imel zvezo s Hollywoodom, potemtako zato, da bi onemogočil „dvom“ v objektivnost in empirično pojavnost Hollywooda. Kakor hitro se pojavi Los Angeles, že vemo, da v objektivnost Hollywooda več ne moremo „zdvomiti“. Los Angeles lahko zgrešimo le v Hollywoodu, medtem ko Hollywooda v Los Angelesu ne moremo zgrešiti.

Prav narobe pa v thrillerju Johna McTiernana **Umri pokončno** (Die Hard) Bonnie Bedelia odide v Los Angeles zato, da s Hollywoodom ne bi imela nobene zveze: v Los Angeles ne pride zato, da bi se priključila kaki veji filmske industrije, temveč zato, da bi se priključila neki japoonski korporaciji. Tudi Bruce Willis pride v Los Angeles zato, da s Hollywoodom ne bi imel nobene zveze. Nihče nima s Hollywoodom nobene zveze, razen seveda samega Los Angelesa. Lahko bi rekli, da Los Angeles že kar sam po sebi jamči, da Hollywood obstaja. V tem smislu so kaki posebni in dodatni dokazi o obstoju Hollywooda nepotrebni in nesmiselni, predvsem pa izpeljani, kakor je, npr. Willisovo sklicevanje na Roya Rogersa in Arnolda Schwarzeneggerja. Hollywood v Los Angelesu kakih posebnih argumentov ne potrebuje. In narobe, ti argumenti so nepotrebni toliko časa, dokler se ne pojavi „dvom“ v objektivnost in avtentičnost Hollywooda, „dvom“ v to, da Hollywood zares obstaja. Odtod dalje je pravilo enostavno: kdor v to, da Hollywood obstaja kot stvar med stvarmi, „zdvomi“, mora umreti, bodisi „simbolno“ ali pa fizično. Alan Rickman, vodja teroristov, si smrtno obsodbo podpiše zelo kmalu, namreč v trenutku, ko Willisu očita, da

FEST '89

je le „še en Američan, ki je v otroštvu videl preveč filmov“, potemtako v trenutku, ko začne tolmačiti Hollywood kot vzrok odtujenosti samega Los Angelesa. Ta pot lahko potem vodi le navzdol. Da je temu res tako, nam dokazuje finalni obračun med Alan Rickmanom in Bruceom Willisom. Rickman zgrabi Willisovo ženo in na čelo ji prisloni pištolo. Willis stoji napol gol in bos z rokami kvišku, neoborožen. Rickman tolesituacijo pospremi s temile stavki: „Vsi Američani ste isti. Kavboji. Toda tokrat John Wayne ne bo odjezdil z Grace Kelly. „Rickman ima očitno v mislih film **Točno opoldne** (High Noon), v katerem pa z Grace Kelly ni igral John Wayne, zato Bruce Willis pobesni in gnevno dahne: „Bil je Gary Cooper, bedak.“ Takoj zatem se kamera dvigne za Willisov hrbet in pokaže prilepljeno pištolo: v tem trenutku nam postane jasno, da je Rickman oddaljen od smrti le še za streljaj. Kdor v objektivnost in avtentičnost Hollywooda „zdvomi“, mora umreti. In še več in huje: cel film se dogaja v orjaški stolpnici, v zgornjih nadstropjih, celo na strehi, potemtako visoko nad Los Angelesom, na nebu Los Angelesa, v Hollywoodu, kolikor je pač Hollywood nekaj, kar je „nad“ Los Angelesom. Willis Rickmana sicer ustrelji, toda „ubije“ ga šele padec z „neba“ (iz stolpnice) na tla, potemtako padec iz Hollywooda v Los Angeles. Drugače rečeno, kdor „zdvomi“ v objektivnost Hollywooda, „konča“ v Los Angelesu. Rickman je žrtev, kolikor ne dojamemo, da je Hollywood to, kar v samem Hollywoodu zgreši, zgreši pa prav svoj lastni „dvom“ v njegovo „simbolno“ neločljivost od Los Angelesa. Zato tudi ni presenetljivo, da se ta partikularni thriller ne obnaša tako, kot da naravno pripada svojemu žanru, thrillerju, ampak tako, kot da pripada nekemu drugemu in „tujemu“ žanru, filmu katastrofe.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

STEVEN SPIELBERG: KO SE FILM NE SME KONČATI

Ko je prišel Spielbergov **Imperij sonca** ob koncu leta 1987 v ameriške kinodvorane, ni ravno izropal blagajn, pa tudi filmska kritika se ga je odrekla. In vendar lahko le ugotovimo, da je bil to spet zgolj problem same filmske kritike, predvsem tistega prostranega dela te kritike, ki skuša Spielberga še vedno misliti in tolmačiti v kategorijah in razmerjih rahlo mistificirane ali pa maskirane „avtorske“ kinematografije. Spielbergovi filmi niso tako nepomembni, da bi jih bilo treba tolmačiti kot delo „avtorja“. Pa tudi sicer ga je nesmiselno in nekoristno tlačiti med „avtorje“. Naj navedemo nekaj povsem empiričnih razlogov, zaradi katerih je Spielberg filmskemu vesolju kot „avtor“ prepovedan:

1. Spielbergove filme je prelahko imitirati, ali natančneje, Spielbergove filme je mogoče izdatno imitirati, ne da bi se pri tem kršilo „avtorsko načelo“ oz. „načelo avtorstva“: njegove filme imitirajo, pa vendar ne bi mogli reči, da so kdaj koga podvrgli zakonu o „avtorskih pravicah“. Še drugače: Spielbergove filme se imitira, ne da bi se ob tem kršilo tisto, kar naj bi jih delalo za „avtorske“. Primerov iz nekaj zadnjih let je veliko, zato navajamo le peščico najnovejših, različnih in skrajnih: **Harry and the Hendersons** (William Dear), **The Lost Boys** (Joel Schumacher), **Little Shop of Horrors** (Frank Oz: remake istoimenskega Cormanovega musicala iz leta 1960, dejansko imitacija Spielberga), **The Golden Child** (Michael Ritchie), **Ratboy** (Sondra Locke) itd. Lahko bi tudi rekli, da je mogoče posneti celo popolno in dobesedno kopijo kakega Spielbergovega filma, ne da bi se s tem kršilo načelo „avtorstva“, v skrajni liniji pač zakon o „avtorskih pravicah“. In še huje: načelo „avtorstva“ oz. zakon o „avtorskih pravicah“ bi se kršilo le v primeru in pod pogojem, če bi se ta, ki bi posnel popolno in dobesedno kopi-