

Jarmanov film tvorijo sramežljivi obrazi z začetka filma in estetika video spota današnjega časa. Konkretni obraz se izniči v postopku inkrustacije slike. Med obema se zvrstijo vsi prijemi, ki jih film, kot skrajna predstavitev slike in zvoka, lahko nudi: dvojna ekspozicija, „slow motion“, barvni prehodi. . .

Najbolj izdelani so prizori, v katerih je Jarman natančno izdelal bliskovito montažno ujemanje slike in glasbe, ki jo nudi video estetika. Ob tem lahko ugotovimo, da video slika ni samo izum „ubogega 21. stoletja“, ampak je predvsem skrajno dolgočasno in neinventivno uporabljena v veliki večini video spotov, ki jih lahko gledamo na televiziji. Zaradi tega je Jarman svoj film posvetil vsem tistim, ki so zrasli ob video spotih na TV-ju. S tem filmom poskuša iztrgati underground tradiciji šestdesetih let, ki je svoje filme prikazovala omejeni publiki. Režiser svoj film namenja masovni publiki, navaja ni televizije in filmov, ki morajo nujno vsebovati zgodbo.

Navajenost na narativnost ob filmu **The Last of England** seveda povzroča precejšnje probleme. Gledalec mora gledati na način, ki povsem izključuje vprašanje „kaj je avtor hotel s tem povedati“. Čeprav naslov filma izhaja iz figurativne slike, je učinek filma enak učinku, ki ga prinaša abstraktno slikarstvo. S tem Jarman tudi tokrat ne izstopi iz svoje obsedenosti s slikarstvom. Filmski korelat slikarske abstrakcije je montaža asociacij, ki je kljub svoji trdni teoretični osmiselnosti še vedno izživ.

Ne glede na vsa vprašanja in možnosti, ki jih film ponuja, pa po ogledu filma ugotovimo, da smo videli dva izredna prizora. Posebno učinkovit je zaključni prizor, ko si nevesta med glasbo Diamanda Gallas obupano skuša strgati celofansko in plastično, zadušljivo poročno obleko. Pred tem smo lahko videli parodijo kraljevske poroke princa Charlesa in Diane. Preprosta, toda učinkovita metafora se izteče v zaključni kader, ki sliko Maddoxa Browna spravi v filmsko gibanje. Skupina na splavu, v čudnih oblačilih, počasi pluje proti vedno bolj črnemu obzorju. Film smo videli v Cankarjevem domu, pripravila ga je filmska redakcija ŠKUC. Tudi tokrat smo lahko ugotovili, da kljub velikemu platnu video še vedno predstavlja omejeno prikazovanje. To še posebej velja za tiste filme, kjer je vizualni učinek najbolj pomemben.

NERINA KOCJANČIČ

PRED VRATI JE BIL DOJENČEK

THREE MEN AND A BABY

režija: Leonard Nimoy
scenarij: James Orr, Jim Cruickshank
fotografija: Adam Greenberg
glasba: Marvin Hamlisch
igrajo: Tom Selleck, Steve Guttenberg, Ted Danson, Nancy Travis
proizvodnja: Touchstone Pictures, ZDA, 1987

Leta 1965, ko Asterix še ni bil megahit, je nemška založba Kauka prvo epizodo prevedla tako, da je iz Galcev napravila Germane, jih preselila v Bonhallo na desnem bregu Rena, Asterixa in Obelixa pa prekrstila v Siggija in Barbarrasa. Temu lahko rečemo

KRITIKA



popoln prevod. Kajti:

- a) noče doseči le tega, da bi Nemci Asterixa razumeli tako kot Francozi,
- b) ampak da bi ga tudi doživljali kot Francozi.

Prevod je bil celo tako radikalen in popoln, da Francozi tega Asterixa sploh niso hoteli več spoznati. Zdaj ga oni niso več razumeli. Še več, karseda hitro so razdrli pogodbo. In tudi sinhronizirani film Coline Serreau so Američani samo razumeli in nič več, zato so ga morali posneti še enkrat. (Mimogrede: iz tega bi lahko elaborirali razliko med Hollywoodom in Matjažem Kmeclom.). Preselitev je izpadla približno takole:

1. **BOLJ TRŽNO:** ameriški gledalci so že videli francosko verzijo, zato babyboomerski trademark zrine zibko iz naslova.
2. **BOLJ LEGALNO:** otroci v spremstvu staršev so že videli francosko verzijo, zato je treba dealerje spraviti za zapahe, kar je tudi bolj atraktivno od skesanega policista.
3. **BOLJ NAZORNO:** Nimoy, Orr in Cruickshank so že videli francosko verzijo, zato se film prične deset minut prezgodaj in konča eno sekvenco prepozno.
4. **BOLJ UDOBNO:** Danson je že videl francosko verzijo, zato se vrne prej namesto pozneje, saj bi drugače Selleck in Guttenberg že zamudila v službo.
5. **BOLJ SOAPY (A):** Dansonova mati je že videla francosko verzijo, zato Dansonu pove, da noče čuvati dojenčka, ker mu bo vsa stvar le koristila.
6. **BOLJ SOAPY (B):** Selleck in Guttenberg sta že videla francosko verzijo, zato ne molčita o tem, da si Danson v bistvu želi biti očka.
7. **BOLJ DRUŽABNO:** njihovi prijatelji so že videli francosko verzijo, zato ničesar ne zamerijo.
8. **BOLJ USRANO:** (brez komentarja)
9. **BOLJ ROCKERSKO:** dojenček je že vi-

del francosko verzijo, zato ve, da mora ob njihovem troglasnem petju zaspati.

10. **BOLJ RACIONALNO:** tudi mati je že videla francosko verzijo, zato niti ne poskuša sama skrbeti za svojega otroka in že po treh urah kaže znake izčrpanosti kot po desetdnevni gladovni stavki rudarjev. Et voilà, čudo imenovano dojenček je vključeno v ameriški simbolni univerzum. Le da tega ne more doživeto razumeti nihče razen Američanov samih. Jaz tej četverici ne bi zaupal niti čuvanje psa.

IVO ŠTANDEKER

RIBA PO IMENU WANDA

A FISH CALLED WANDA

režija: Charles Crichton
scenarij: John Cleese
fotografija: Alan Hume
glasba: John Du Prez
igrajo: John Cleese, Jamie Lee Curtis, Kevin Kline, Michael Palin
proizvodnja: Metro-Goldwyn Mayer Pictures Inc., ZDA, 1988

Riba po imenu Wanda je prav gotovo ena izmed najbolj kompleksnih komedij, saj funkcionira preko različnih „polj komičnega“, ki so med seboj prepletena. Zelo težko bi postavili homogen model, ki bi ponazarjal strukturo filma, a vseeno se lahko ozremo na nekaj približkov. Tradicija, v kateri temeljijo principi njegovega humorja, je prav gotovo angleška (nasproti kateri bi lahko

z... film...
 ab... film...
 na... film...
 po... film...
 av... film...
 pr... film...
 an... film...
 ro... film...
 Ma... film...
 ma... film...
 tu... 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 gradi 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, sramežljivke, 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 igrilstvo 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-