

na to, da bi mu emocije ne ušle kam ven iz kroga družine. Če do česa takega pride, potem se zgodi 9 1/2. In ker do tega enostavno ne sme priti, se mora nemudoma zatem zgoditi Fatal Attraction (ali še nazornejše variacije take teme, na primer večina filmov, kjer igra Rob Lowe). S takim „populističnim“ gledanjem so Američani uspeli okužiti tudi Evropo: tu sta recimo Doris Dörrie (Jaz in on) ali celo najbolj banalna Trotta (Bati se in ljubiti), kjer Evropa postaja „zele-na“ in rahlo sfeminizirana družina. Skratka, kopice ameriških filmov na to temo ne bomo več naštevati, saj so si vsi podobni kot jajce jajcu. Citizen of the United States, Family is a gift of God. In kje je potemtakem Spielbergov presežek?

Dve stvari: Spielberg v **Mikrokozmosu** ne locira, hkrati pa grabi Američana, kjer je najbolj občutljiv — tam, kjer mu racio odpove, podzavest pa mu ne zaigra na moralo, ampak recimo na karte. Američan se tako „moralni“ ne odpove, pač pa nanjo pozabi. Pod krinko hipertehnologije se miniaturizirana igračka ne pojavi več pred infantilnim Kalifornijcem, marveč se naenkrat znajde kar v njem. In tako je Američanu končno omogočeno to, česar že dolgo noče več početi: da misli. In sicer s pomočjo stimulativne igrače, ki hkrati še analizira vse njegove miselne in fizikalne procese. V **Mikrokozmosu** je torej nekdo stopil Američanu v glavo, vendar prisilno in **naključno**. To pa ni nobena metafizična substanca, ampak enostavno nekdo drug, ki zdaj prve-mu omogoča dialog pri tem pa še služi znatnosti. Zavrtemu prodajalcu v supermarketu se tako ne le sprostijo (sčistijo) miselne poti, ampak tudi emocije. Spielberg sicer na koncu le organizira poroko, vendar jo kljub vsemu zmoti z nadaljevanjem „intrige“, bi-znisa, ki pelje do prevlade nad svetom. Družina se umika, umika pa se zato, ker je svet „grd“ in pokvarjen. Toda Spielberg se zaveda te kontradikcije (vsaj tako se zdi): pokvarjen je svet tudi zato, ker predstavlja družina notranjo emigracijo, ki v končni fazi ne pripomore k ničemur (še najmanj ne h kakšni pravi spremembi družbenih odnosov), saj s svojim zdolgočasnim statusom lahko le še potencira multinacionalkarsko logiko.

Mikrokozmos je popolna parodija in njen „nauk“ je popolnoma nedvoumen: Američano, če ne moreš misliti s svojo glavo, potem si vsaj **pomaga** z drugo, sicer boš kmalu izgubil obe.

LUKA NOVAK

TUCKER: MOZ IN NJEGOVE SANJE

TUCKER: THE MAN
AND HIS DREAM

režija:	Francis F. Coppola
scenarij:	Arnold Schulman, David Seidler
fotografija:	Vittorio Storaro
glasba:	Joe Jackson
igrajo:	Jeff Bridges, Joan Ellen
proizvodnja:	Lucas Film, ZDA, 1988

Tisti, ki pustijo, da jih zasuje vsaj majhen del hollywoodske produkcije, so najbrž že davno opazili, da ima vsak film „točko so-očanja s samim sabo“, ki je ne more izbrisati niti najbolj trivialna vsebina: mislimo seveda na najavno in odjavno špico. Ameriški film je namreč (v tem trenutku nas ne zanima „umetniška“ dimenzija) perfekcioniral funkcije filmskih elementov in jezika v polju komunikacije z gledalcem (z izrazom „filmski jezik“ označujemo preprosto transkripcijo literarnih — ali kakšnih drugačnih — sintagem v audiovizualno formo filma) tako, da je postala standard. Tudi zelo povprečne hollywoodske štanice povsem adekvatno formalizirajo svoje vsebinske premise, pa čeprav je ta „vsebina“ včasih bebava ali pa prodaja sumljivo moralo. Istočasno je perfekcijo dosegel tudi element „samozavedanja“, torej seznam ljudi, ki so se kakorkoli ukvarjali z izdelkom. Ameriška špica je namreč kategorizirana in stratificirana struktura, ki loči „kreativne“ funkcije (ki so na najavni špici) od „nekreativnih“ (ki so

samo na odjavni). *Production designer*, *art director* in *set designer* so tiste funkcije, ki določajo prostorsko — vizualno podobo filma (sicer pa je na začetku le prvi, včasih tudi drugi). *Production design* je torej arbitrarna funkcija, pomeni pa nekaj takšnega kot „oblikovanje produkcije“, sintagma, ki jo že na samem začetku lahko interpretiramo dvojno: v prvem primeru gre za oblikovanje končnega izdelka, torej zaporedja kadrov, v drugem pa stvar lahko razumemo kot oblikovanje produkcijskega procesa, torej oblikovanje izdelave filma. Filmski prostor je namreč paradoks, pojem, ki se konstituira šele v zavesti gledalca, saj ga ne določa neposredno nobena izmed faz produkcije: dejstvo, da je določen prizor posnet, ne pomeni prav ničesar, saj to še ni zagotovilo, da se bo pojavil tudi v filmu. Recipročno razmerje vzpostavlja montaža, ki je praviloma stvar krajsanja, izrezovanja, ne pa dodajanja — nečesa, kar ni posneto, namreč ni mogoče „dodati“.

In kaj lahko pove „production designer“? Kot je za deskripcijo paradoksalnosti v navadi, se izraža v metaforah. **Dean Tavoularis**, sicer eden „največjih“, je designer Coppolinovih filmov od *Botra* (1972) naprej (sicer je dobil oskarja za *Botra II*) in je povedal naslednje: „Production design je stvar pregleda nad nivoji oblikovanja. Veliko mojih kolegov je prepričanih, da lahko ostanejo „zgoraj“, jaz pa se včasih „spustim“ nižje, ker me zanima tudi tisto, kar se dogaja „spodaj“. Vse skupaj je kot rastlina, ki ima svoje korenine in svoje cvetove.“ (Theatre Crafts, september 1988). Njegov zadnji izdelek je **Tucker: The Man and His Dream**, ki ga je režiral Francis Coppola in ki se ukvarja z zgodovino ameriškega snaj: Preston Tucker je v poznih štiridesetih letih kreiral avto „za vsakega Američana“, nekakšno reinkarnacijo Forda model T, ki sta ga odlikovali skorajda današnja tehnologija in neverjetno nizka cena. V trenutku, ko je ustanovil Tucker Corporation, da bi napadel „Veliko Trojico“ — Ford, Chrysler in General Motors, ga je pokopala lastna managerska naivnost. „Vse je popolno: barve so usklajene, žena je popolna, zunaj je lep sončni dan, pes je priazen in tudi jajce na krožniku, ki ga ješ za zajtrk, je popolno.“ Tako je Tavoularis opisal povojna štirideseta, akvarij svobodnega podjetništva, katerega relikvijo inkorporira model Tucker. Ostalo jih je kakšnih petdeset, nekaj jih ima Cop-



poila sam.
Kje se pravzaprav dogaja vizualna podoba prostora v **Tuckerju**? Ideja je nastala 1977 na Filipinih, med snemanjem Apokalipse, oblikovala se je v seriji sestankov v Kaliforniji (med **Coppolo**, **Vittoriorom Storarom**, **Deanom Tavoularisom**, njegovim bratom **Alexom**, ki je *set designer*, **Georgeom Lucasom**, ki je bil producent, **Arnoldom Schuimanom**, scenaristom, ter kostumografko **Mileno Canonero**), snemali pa so prav tam, kjer ne bi bili smeli: v starih Fordovih tovarnah, ki imajo steklene strehe, da bi (kot pravi Tavoularis) „Vittoriju Storaru omogočili kreativno fotografijo“. Filmski *production design* je torej stvar procesa produkcije, ki se oblikuje z razvojem in svojo končno funkcijo konstituira s finalizacijo filma — posamezni kadri in scene so „predestinirani“ (v **Tuckerju** je prizor, v katerem se po telefonu pogovarjata Jeff Bridges, ki igra Tuckerja in njegov poslovni partner, postavljen tako, da je scena enostavno presekana na polovico z zidom, igralca pa stojita vsak na svoji strani — običajno se v takšnih primerih „sestavi“ dva ločeno posneta kadra), saj njihov bazični topos, v katerega so umeščeni, kreira kontekst, torej polja referenc, navezave na „realno“ zgodovino in ravno to omogoča designerski *overview*. In kaj pravi praksa? Na svoj pragmatični način samo pritrjuje: „Ko smo našli vse lokacije in izrisali vse skice, ko smo izdelali storyboard, je bilo pol prizorov že posnetih.“

KRITIKA



JANEZ RAKUŠČEK

BILOXI BLUES

režija: Mike Nichols
scenarij: Neil Simon po svoji gledališki igri
fotografija: Bill Butler
glasba: Georges Delerue
igrajo: Matthew Broderick, Christopher Walken, Matt Mulhern, Corey Parker
proizvodnja: ZDA, 1987

OPERACIJA ŠIMPANZ

PROJECT X

režija: Jonathan Kaplan
scenarij: Stanley Weiser
fotografija: Dean Cundey
glasba: James Horner
igrajo: Matthew Broderick, Helen Hunt, Bill Sadler, Jonathan Stark
proizvodnja: Parkers/Lasker produc. za 20th Century Fox, ZDA, 1987

Mike Nichols je režiral odlične filme, vendar pa je **Biloxi Blues** prvi film, ki ga je posnel po predlogi Neila Simona, vodilnega broadwayskega pisca komedij vsaj od sredine 1960. naprej. To je zanimivo vsaj zaradi tega, ker je drugače postavil tri Simonovo komedije in dve drami na Broadwayu. **Biloxi** je v bistvu melodrama: mladi rekrutiranci, ki se znajdejo v mestecu Biloxi, pod vodstvom narednika Toomeya (Christopher Walken se je, kot kaže, specializiral za stranske vloge bolj ali manj brutalnih, ciničnih in zločinskih junakov) začnejo s šolanjem. Ne glede na to, da se tik pred kon-

cem filma konča tudi druga svetovna vojna (s tem pa fantom ni potrebno na fronto), vojaški dril ni stvar tega filma, saj razen krajših prizorov, tega niti ne nahajamo. Tako gre za "duh" vojske oziroma vojaške organizacije, ki je po sebi seveda "duh" represije, vendar pa je v **Biloxiju** potlačen v kompleks karakterizacije glavnih junakov. Neka vojaška formacija tako predstavlja samo "fizični" prostor vojaškega "duha", poligon za svojsko interpretacijo vojaške realnosti: za razliko od drugih filmov s podobnim realnostnim materialom, proizvaja suspnez seveda natančna, fiksirana obdelava represije, ki je stvar šolanja, Šole vojske (: ubijanja), v primeru **Biloxija** pa gre za melodramski suspnez, ki proizvaja posebne, "nadomešne" fikijske učinke, kar pomeni, da melodrama z vsemi produkcijskimi posebnostmi vred v tem primeru dobi vojaška mašinerija poseben, "referenčni" status. Matthew Broderick je Eugene Norris Jerome, skrajno literariziran junak, ki piše v Biloxiju tudi dnevnik. Dnevnik oziroma pisanje dnevnika je idealnotipski "projekt". Poglejte, razstavite njegovo ime in priimek: tako dobimo vsaj (Eugenea) O'Neill, Francka (Norrisa) in Jeromea (K. Jeromea). In kaj zdaj? Zelo preprosto: Neil Simon je v intervjuju, ki ga je dal tedniku The Village Voice (1979), povedal, da so njegovi najljubši avtorji omenjeni anglosaksonski avtorji. Iz literarne zgodovine je znano, da so vsi trije Simonovi najljubši avtorji pisali dnevnike (ki so vsi izšli posthumno). Torej?

Seveda pa ta dnevnik v nekem trenutku proizvede natanko melodramski konflikt: ko ga Jeromeovi kolegi odkrijejo in ko ugotovijo, kaj je Jerome o njih napisal, se znajdejo v precej nelagodnem položaju. Dnevnik je namreč stvar vsakega posameznika, ki ga piše. Po vojaški logiki stvari take zasebne, interne "skrivnosti" niso zaželenje, saj lahko kakšna takšna skrivnost hipotetično blokira sicer natančno delovanje vojaškega stroja. Posameznikova intimnost je potlačena v delovanja vojaškega stroja —

iz česar pa seveda izhaja tudi fizična represija, torej sistem nadzorovanja in kaznovanja, ki je za vojsko značilen (recimo primer Hennessyja (Michael Dolan), ki je homoseksualec: za homoseksualnost je znano, da nikakor ni nekaj zaželenega, ravno obratno, brutalno zatiranje homoseksualnosti je seveda stvar organiziranja vojaškega stroja (O.K., in ne samo tega, tudi drugih socialnih mašinerij), ki temelji na neposredni, elementarni represiji). Prav zaradi tega v Vojski niso dopustni nikakršni intelektualni ekscesi (kot tudi nikakršni drugi ekscesi ne), to pa zaradi tega, ker je Vojska že po sebi eksces. Edino, kar vojaško organizacijo, torej Vojsko, lahko obdrži pri življenju, je namreč preprečevanje podvajanja ekscesnosti. Ali drugače: Vojski za obratovanje zadostuje lastna, interna ekscesnost. Sleherna dodatna ekscesnost lahko realno blokira delovanje vojaške mašinerije. No, in za to gre tako v ameriški kot katerikoli drugi vojski (da o lokalnem primeru niti ne govorim).

V **Biloxiju** lahko nahajamo tipične ekscese. Arnold Epstein (odličen Corey Parker) je skrajno ciničen Žid, Jerome piše dnevnik in velja za intelektualca, Hennessy pa je homoseksualec. Glede na to, da je filmski čas stvar leta 1945, lahko preprosto ugotovimo, da se tem fantom niti ne more zgoditi kaj drugega, kot da (v glavnem moralno) držijo skupaj. Bolj ali manj. Pri tem je značilno, da se Hennessy poskuša vključiti v socialo (to, da je homoseksualec, se izve dosti prepozno, da bi ga lahko kolegi kakorkoli izolirali), Epstein je zaradi nastopa v bistvu izključen iz nje, Jeromea pa iz sociala tudi formalno izključi narednik Toomey. (Sicer neformalna) izolacija trojice je tako stvar preprečevanja ekscesov. Zelo tipično. Posebej zaradi tega, ker Matthew Broderick igra tudi v Kaplanovem filmu **Project X**, sicer komediji, v kateri pride do podobne izolacije. Broderick igra Jimmyja Garretta, ki je zaradi precej nenavadnega obnašanja (zelo cruiseovskega iz Top Guna) preko-