

malo izumetničen in »fasaden«. — Tako je Gerovo vzpenjanje po požarnih stopnicah k Vivian, ko še mimogrede ozobi šopek vrtnic, škoda, celo za moje razneženo srce več kot preveč.

CVETKA FLAKUS

JEKLENE MAGNOLIJE

STEEL MAGNOLIAS

režija: Herbert Ross
scenarij: Robert Harling
fotografija: John. A. Alonzo
glasba: Georges Delerue
igrajo: Sally Field, Dolly Parton, Shirley MacLaine, Daryl Hannah, Olympia Dukakis, Julia Roberts
proizvodnja: Columbia Tri-Star, 1990

Kaj hoče ženska?

Filmski prikaz **Jeklenih magnolij**, drame, ki se izvirno ves čas dogaja samo v frizerskem salonu, se eksterierju ameriškega juga pač ni mogel ogniti. V okolju, ki je po definiciji zgled najhujšega patriarhalnega modela družbe, kjer so ženske zgolj »objekt« — rojevalke otrok in gospodinjski pripomoček — nam film razgrne le segment tega, »ženskam tako neugodnega vzdušja, segment, v katerem nastopa nekaj »odštekanih« žensk in ki ga film spremeni v veliki univerzum žensk. Za običajni (»objektivni«) pogled predstavlja ta frizerski krožek zgolj nekaj klepetavih, opravičljivih in sitnih ženščin, ki se naslanjajo nad prežvekovanjem malih lokalnih obscenosti, *babur*, ki nehote, vendar vseeno motijo idilo južnjaškega mesta, *coprnica*, ki so same sebi namen, ostalim pa zgolj v nadlogo, vešč, ki jih pač srečaš kjerkoli že in so vedno enako dolgočasno iste, *koz*, ki te, če še tako hočeš, ne nehajo premlevati v svojih bedastih debat. Tak tip ženske nikakor ni lik velike junakinje, ženske, ki nase privlači pogled in okrog katere se prepleta velika filmska zgodba. To ni niti *femme fatale* niti ljubica, še manj mati ali maskulizirana »trda« ženska: je zgolj bodisi manjša karakterna vloga bodisi madež, ki zmoti pravo zgodbo.

Soočeni smo s podobnim problemom pogleda kot pred slikarskimi platni avtorjev slavnih anamorfóz. Ko se postavimo pred sliko, je pred nami razgrnjen prizor, ki ga lahko v hipu razberemo, kazi ga le packa, madež, ki zmoti naš »estetski užitek«. In potrebno se je le postaviti na pravo mesto, poiskati pravi »point of view«, od koder se nam »odpre pogled«, in neznosna packa se spremeni v znosno podobo. **Jeklene magnolije** postavijo v ospredje ravno ta madež, so pogled s strani, ki stori to, da ta madež vznikne v vsej svoji luči, ga napravi za prezentnega in berljivega. Potrebno je le pogledati s »pravega« zornega kota, pa pred nami vzbrsti anamorflična packa in pravi mali univerzum sveta žensk in te zoprne vsakdanje ženščine postanejo simpatične ženske, ki jih film dvigne iz sveta povprečnosti, jim da nekakšen X, s katerim jim je sploh dana možnost, da postanejo relevanten filmski objekt. Prelevijo se v filmske like, s katerimi sočustvujemo, se uživamo v njihove vloge, se z njimi veselimo in skupaj z njimi jokamo.

Žensko vprašanje, ki že skoraj dve stoletji buri feministični svet, se tukaj sploh ne postavlja kot veliko vprašanje, kot tisti »Poglejte, kako zelo smo zatirane...«, ki vzbuja sočustvovanje, ali tisti »Hočemo enakoprav-



nost...«, ki napotuje na akcijo. Ženske v tem filmu svoje »ženskost« vzamejo nase, in s tem še kako obvladujejo »falokratični« svet. Moški so, tako kot v realnem svetu (le s »pravega« zornega kota je treba pogledati), vsi bebci, ki verjamejo, da vladajo, ženske pa so ravno s tem, ko hočejo in zahtevajo tisto, kar jim v družbi gre, ko vzamejo svojo »podrejenost« zares, tiste, ki dejansko vladajo. Če je odgovor na vprašanje »Kaj hoče ženska?« z mesta običajnega pogleda vselej nemogoče podjetje, ki se izgublja v vodah mističnosti, pa nam »pogled s strani« ta odgovor prezentira v vsej realni grozi. Ženske od moških hočejo ravno in samo tisto, kar se običajnemu pogledu moških kaže kot nekaj običajnega. Tistega »nekaj več« ni, je le plod »moške fantazme«. Ženske zahtevajo le tisto, kar so jim moški vselej že bili pripravljeni nuditi. Vendar to hočejo zares, v celoti in brez preostanka. To pa je šele nemogoče podjetje in groza za moške.

Prav zato so **Jeklene magnolije** velik feministični film.

BORIS ČIBEJ

ŠOFER GOSPODIČNE DAISY

DRIVING MISS DAISY

režija: Bruce Beresford
scenarij: Alfred Uhry
fotografij: Peter James
glasba: Hans Zimmer
igrajo: Jessica Tandy, Morgan Freeman, Dan Aykroyd, Patti Lupone
proizvodnja: Warner Bros. A. Zanuck Co., 1990

Struktura gledališkega časa je struktura gledališke iluzije. Tako je na primer v »realističnem« komadu prav skozi zgodbo sublimirani čas tista »nova« resničnost, ki nas

opozarja, da je vse, kar gledamo, na nekakšen radikalen način izmišljeno. Gledališče se, poenostavljeno, konstituira v tistem trenutku, ko na kakšen dogodek pričnemo gledati kot na videz taistega dogodka. Ta drobna, a temeljna distinkcija seveda tiči v dejstvu, da je gledališče vedno stvar žive sedanjosti — prav s tem pa opredeljuje naravo gledališkega časa. Ta je namreč tridimenzionalna. Med realnim časom gledalca in fiktivnim časom igralca je namreč neka vez, neka prostorska koordinata, zaradi katere se sleherni trenutek fiktivnega časa neponovljivo, realno izgublja. Na drugi strani film svojega časa ne more izgubiti, saj je v tistem trenutku, ko ga je investiral v sliko, sam postal preteklost. Lahko torej rečemo, da je filmski čas tista osnovna realnost, ki fiktivnost filmske zgodbe šele predpostavlja. Sleherni poseg v strukturo filmskega časa je rez v strukturo filmske slike. Lahko bi šli še korak naprej in rekli, da se filmska slika spreminja šele v tistem trenutku, ko se poseže v strukturo filmskega časa; pri gledališču je stvar ravno nasprotna.

Film **Šofer gospodične Daisy** (Driving Miss Daisy) se umešča v navedena razmerja takorekoč scela. Gre za film, posnet po gledališkem delu dramatika Alfreda Uhrya; torej gre za značilni poskus prenašanja gledališkega v filmski čas. Vendar pa se zdi, da je treba na omenjeni postopek pri našem filmu gledati skozi neko posebnost, ki jo vnaša zgodba sama oziroma tema te zgodbe. Ta je namreč ravno Čas; tokrat v smislu personifikacije nečesa, kar se je zgodilo vedno tisti trenutek, »preden smo prišli tja«, in ki se bo zgodilo vedno hip za tem, »ko bomo odšli« — torej v smislu personifikacije minevanja. Zdi se, da je to tudi edina prava zgodba tega filma, kljub različnim drobnim »digresijem«. Seveda je razmerje med staro Židinjno nemškega porekla in črnim služabnikom arhetipsko, kar znova dokazuje, da so ameriški arhetipi slej ko prej stvar neke (socialne) patologije in da



NAKLJUČNI POPOTNIK THE ACCIDENTAL TOURIST

režija: Lawrence Kasdan
scenarij: Carol Littleton po romanu Anne Tyler
fotografija: John Bailey
glasba: John Williams
igrajo: William Hurt, Kathleen Turner, Geena Davis, Amy Wright
proizvodnja: ZDA, 1989

V seriji novejših filmov, ki se ukvarjajo z »družinskimi problemi«, z ljubezenskim trikotnikom (najbolj znana sta tu verjetno filma *Fatal attraction* in *Someone to watch over me*), je *Accidental tourist* eden redkih, ki se konča drugače. Macon se odloči za Muriel in »proti« ženi. Vendar pa stvari le niso tako enostavne. Ta odločitev namreč ni preprosto korak stran od žene, »transgresija«, temveč ima strukturo vrnitve. Če se v večini »tovrstnih filmov junak vrne k ženi, od katere se je v času filma odvrnil, se tu prav tako vrne, vendar k drugi ženski. Macon je tudi sicer vpet v univerzum »večnega vračanja«, to spada k njegovi službeni dolžnosti (stalno odhaja na potovanja in se seveda iz njih stalno vrača). Tudi to, da se nekje na sredini filma vrne od Muriel spet k ženi, je tako rekoč stvar dolžnosti, saj je v filmu jasno vidno, da je to storil nekako »mehansko«, brez vsake vidne odločitve. Vendar pa se njegova zadnja vrnitev ne vpiše na isto raven s prejšnjimi. Zakaj? Paradigma je seveda »hamletovska«: Macon odlaša svoje dejanje, se ne more odločiti. Toda problem je v tem, da mu žena ves čas pridiga, da je v tem njegov problem. Govori mu, da ga pozna bolje, kot on samega sebe in torej ve, v čem je njegov problem. Natanko v tem momentu je utelešena nemožnost razmerja Sarah/Macon. Sarah je prepričana, da je njen mož šleva in ga pusti. Do tod vse v redu. Toda čez nekaj časa si premisli in ga spet pokliče k sebi. In Macon, spet kot kakšna »šleva«, pokorno pride. Misli, da je ustregel njeni želji, vendar je v resnici storil prav nasprotno. To, kar hoče Sarah od njega, je »moško dejanje« in temu bi bolj ustrezal odločni »ne!«. Z drugimi besedami. Macon lahko ustreže njeni želji (torej dokaže, da je pravi moški in ne šleva) le tako, da jo pusti in se odloči za drugo žensko. In na koncu stori natanko to. Vrne se k Muriel. Muriel je čisto nasprotje Sarah. Medtem ko si Sarah neprestano prizadeva da bi Macon uganil njeno željo, pa mu, nasprotno, Muriel ne pusti, da bi karkoli ugibal. Nedvoumno mu da vedeti, kaj hoče in tudi, kako zelo to hoče. Prav zato na začetku funkcionira kot precej vulgarna ženska. Videti je, kot da vizitko s svojim telefonom takoj daje vsakemu, ki zaide v njen pasji hotel. Vendar pa postopoma ugotovimo, da Muriel ne vodi preračunljivost (»dober ulov«, kot se izrazi Macconov brat), temveč nekaj povsem drugega.

Muriel je bitje gona v strogem pomenu besede. To pomeni, ne gona kot »vdajanja strastem«, temveč »čistega gona« kot vztrajanja pri neki zahtevi, ki se ne pusti ujeti v nobeno »dialektiko«. Macon ni objekt njene želje, temveč predmet njene zahteve, in da bi prišla do njega, je pripravljena storiti vse (pozabi na svoj narcizem – gre preko tega, da jo je Macon zapustil kot kakšno prostitutko, pusti za seboj vse in se globoko zadolži, da lahko pride za njim v Pariz, vztrajno prenaša vse njegove zavrnitve...). Muriel ga, enostavno, hoče. In natanko to je tisto, kar fascinira Macona. Sam jo – v svojem zadnjem pogovoru z ženo – opiše z besedami: »This woman, this odd woman...«, ta čudna ženska.

In kod ve, kaj bi se zgodilo, če ta »čudna ženska« ne bi dobila tega, kar hoče, če se Macon ne bi odločil zanjo. Morda bi se, tako kot v *Fatal attraction* (kjer imamo prav tako opravo k likom »čudne ženske«, ki za vsako ceno hoče svoje, a njena zahteva ostane neizpolnjena), sublimna podoba ženske sprevrgla v pošast.

ALENKA ZUPANČIČ

DOBRO JUTRO, VIETNAM GOOD MORNING VIETNAM

režija: Barry Levinson
scenarij: Mitch Markowitz
fotografija: Peter Sova
glasba: Alex North
igrajo: Robin Williams, Forest Whitaker
proizvodnja: Touchstone Pictures, 1989

Dobro jutro, Vietnam je odlična Levinsonova mizanscena, postavljena v Saigon in vietnamsko leto 1965. Film je speljan s kvalitetno maniro in observacijami, z nekaj melodramske reciklaže, subsekvntno akcijo ter influksom periodičnega rock'n'rolla. Sistem komedijskih shticklov in ansambelske igre je urejen dobro in smiselno, dober pa je tudi reportažni, socialni del filma. Adrian Cronauer (Robin Williams), D.J. v Armed Forces Radio (Radijska postaja oboroženih sil), je s Krete prestavljen v Saigon, kjer prevzame jutranji program. Njegov Show, Dobro jutro, Vietnam, postane instantni hit med ameriški vojniki. Svoje sarkastične komentarje in humor miksa z aktualnimi rock'n'roll hiti, format programa in off senzibilnost pa postaneta preveč očitna in brezskrupulozna za vojaško nomenklaturo, ki jo v glavem vodi poročnik Steven Hauk (Bruno Kirby), neznosen, očitno zakompleksan in neduhovit, vendar ambiciozen poverzovalec programa. Cronauerjev glavni asistent in prijatelj je temnopolti Edward Garlick (Forest Whitaker), rutiniran radijski spiker, ki ga tudi uvaja v vietnamske razmere, glavni tehnik pa je Phil McPherson (Juney Smith), ki je z vsem potrebnim entuziazmom Mantovanija zamenjal z Motownom. Lokalni spot za delavce na radijski postaji je precej gregaričen lokal, ki ga vodi Jimmy Wah (Cu Ba Nguyen) in v katerem Cronauer opazi Trinh (Chintara Sukapatana), mlado Vietnamko. Sledi ji in ugotovi, da hodi v tečaj angleščine. Z nekaj malega atrakcij pride do romantičnih interesov, vmes pa se Cronauer spoprijatelji še s Tuanom (Tung Thanh Tran), ki je doma iz iste vasi kot Trinh, za katerega pa se kasneje izkaže, da je vpleten v antiameriške teroristične akcije (predvsem v diverzijo v Wahovem baru) in da ga hkrati iščeta ameriška vojaška policija.

to dejstvo vedno znova producira specifični melodramatični učinek; zdi se, da se v tem razmerju skriva simptom, ki ga Američan ljubi bolj kot samega sebe. V okviru tega univerzuma film uspešno razvija decentno psihologijo dramskega komada, predvsem po zaslugi stare gledališke veteranke Jessice Tandy; toda tisto, kar mu daje resnično kinematično razsežnost, je prav filmska personifikacija Časa.

Režijski postopek, s pomočjo katerega film dosega to razsežnost, se skriva v določeni napetosti med realnim časom zgodbe, ki zajema obdobje več kot dvajsetih let, ter filmskim časom samim, ki obdobje uprizarja kot en sam podaljšani trenutek v smislu, »greš v trgovino in se vrneš deset let starejši«. Prav zaradi tega film kljub svoji »intimnosti« proizvaja brutalne učinke. Na mesto določenega sentimenta, na mesto določene nostalgije se seli določeno nelagodje, nekakšen specifični strah: strah pred tem, da boš legel zdrav in se prebudil nor; strah pred tem, da bo začetek TV showa začetek tvoje »večnosti«, saj konca ne boš dočakal. Napetost se skriva v tem, da nikoli ne veš, kakšna je resnična investicija časa – oziroma, ko izveš vedno za nazaj, ko je pravzaprav že prepozno, a hkrati prezgodaj, da bi imel karkoli oprijemljivega za naprej. Film na tej točki sicer popusti, kar je razumljivo, saj bi v nasprotnem primeru izgubil svojo narativno zasnovo. Z drugimi besedami: če bi film to napetost gnal do konca, potem bi *Driving Miss Daisy* v resnici postal film »Driving Me Crazy«. Pri tem seveda ne bi imeli v mislih intersubjektivnih razmerij; tukaj je pač jasno, da stara gospa spravlja ob živce vse le svojega šoferja ne.

MATJAŽ ZUPANČIČ