

RAIN MAN

režija: Barry Levinson
 scenarij: Ronald Bass, Barry Morrow
 fotografija: John Seale
 glasba: Hans Zimmer
 igrajo: Dustin Hoffman, Tom Cruise,
 Valeria Golino, Jerry Molen
 proizvodnja: United Artists, ZDA, 1988

Zapisi o filmu so razpeti med skrajnosti; **Rain man**, film o komunikologiji, za druge „cmok v grlu“, itd. Pričujoči spis pa bo ponudil samo nekaj očitnih (hipo)tez:

O žanrski pripadnosti — ali je film melodrama, road movie ali kaj tretjega, četrtega? Charlesov zastavek v igri se med filmom spremeni, preobrazi. Kolikor mu je na začetku šlo za premoženje, mu gre na koncu za brata. Le-tega pa lahko dobi samo na en možni način, z emocijami, toda ne z lastnimi, ampak z bratovimi, Raymondovimi. Pred lovom na emocije pa je jasno oblikovana informacija — Raymond je avtist. Melodrama kot (uspešen) boj za emocije je torej blokirana že na začetku filma. V filmu **Rain man** je melodramatsko prav nezmožnost melodrame. Ta nezmožnost pa kamufilirajo okruški, tako odnos Charles-njegovo dekle, predvsem pa seveda drobci v Raymondovem izražanju in reakcijah. Seveda Levinson zmore toliko discipline, da se odpove pomislim na kakršenkoli „happy end“. Oziroma **Rain Man** je melodrama par excellence ravno zato, ker fingira možnost klasične melodrame, nekakšnega „happy end“, ker prikrije svojo notranjo nezmožnost, blokado. **Rain man** je melodrama ravno v tistem svojem kosu, kjer ostane na pol poti — Charles dobi emocije, toda ne

toliko bratovih, ampak predvsem svoje; zave se še drugih razmerij, ne pa zgolj ekonomskih. ... Podobno velja za žanrsko strukturo road movieja. Junaka potujete, pot ju „spreminja“, pa vendar ta pot ni za oba enako zavezujoča. Konec poti, konec road movieja je enak koncu melodrame: spet je Charles tisti, ki profitira spoznanje, Raymond pa spet pobere „zametke“. Odlika filma **Rain man** bi torej bila, da navidez združi klasični formi starega in novega Hollywooda, da pa sta že obe v svojem „izhodišču“ blokirani, omejeni, neuresničljivi, nujno partikularni.

O narativni ekonomiji priča dobesedno balalen detail; ravno to podobnost pa priča o nečem zelo pomembnem — namreč **Rain man** kot „polžanski“, kot „umetniški“ film pristaja na strogo žanrsko ekonomijo, na njeno disciplino. Kot ovinek naj vrinemo opis časovnega poteka filmske zgodbe:

1. dan, **petek** — Charles in njegovo dekle se odpravita na vikend, med potjo zvesta za smrt Charlesovega očeta, in še, da bo pogreb naslednji dan.

2. dan, **sobota** — pogreb, oporoka, Charlesova pripoved o očetu, med drugim omeni pravičnega „Rain Mana“.

3. dan, **nedelja** — je izpuščen, ni pa težko uganiti, kaj se je tega dne dogodilo — vožnja domov, skratka, nič.

4. dan, **ponedeljek** — o tem priča vrsta podatkov: javna institucija je odprta, ponedeljek omeni tudi Raymond; sicer pa je to dan, ko Charles zve, da ima starejšega brata, in le-tega ugrabi, da bi si prilastil „pošten“ delež dediščine.

5. dan, **torek** — brata potujeta sama v L.A., Charles spoznava Raymonda.

6. dan, **sreda** — ker Raymond ne prenaša dežja, brata prebijeta ves dan v motelu; Charles po telefonu rešuje, kar se pri biznisu rešiti da, telefonira pa tudi svojemu de-

kletu.

7. dan, **četrtek** — dan se konča s Charlesovim dramatičnim spoznanjem da je avtistični brat Raymond mitični Rain Man, ki mu je v otroštvu prepeval pesmice Beatlov!

8. dan, **petek** — Charles izkoristi izjemen Raymondov spomin in priigra v Las Vegasu toliko, da lahko pokrije svoje transakcije, Raymond ima „zmenek“ itd.

9. dan, **sobota** — zvečer Charles zavrne zdravnikovo (tudi denarno) ponudbo, da Raymonda ponovno prepusti zdravniški negi — češ, v šestih dnevih se je navezal na brata, lahko mu nudi več kot bolniška ustanova.

10. dan, **nedelja** — je izpuščen! Ko je Charles sklenil, da bo skrbel za Raymonda zaradi bratske ljubezni, ko ima urejeno razmerje z dekletom, ko ima denar, se v nedeljo preprosto ne more nič zgoditi, nedelja kot diegetska prizorišče mora izpasti.

11. dan, **ponedeljek** — se začne s sekvenco, ki bi lahko pripadala nedelji (Raymond ne obvlada vsakdanjih opravil), toda kasnejša informacija to možnost spodnese (na pogovoru pri sodnem izvedencu Charles prizna, da je danes imel Raymond napad). Ponedeljek je dan, ko Charles sprevidi, da je za Raymonda bolje, če je v bolniški ustanovi, skratka dan, ko se odpove sobotnemu sklepu.

12. dan, **torek** — je spet — presenetljivo — izpuščen, spet pa ni težko uganiti, kaj se je ta dan dogajalo. Potem ko je vse jasno, je to dan za tiho slovo, za ure v družinskem krogu in podobno. Ko je že vse jasno, ko so delne emocije že spletene, potem pomeni torkovo dogajanje praktično nič.

13. dan, **sreda** — je zadnji dan, je dan slovesa, in Raymond dobesedno omeni sredo. Zadnji dan potrdi „že znano“, da je Raymond avtist in da se je Charles emocionalno navezal nanj. Konec filma.

Film **Rain Man**, njegov diegetski čas traja torej trinajst dni, sam film pa tri dneve izpušti. Kot so to pokazale že sprotne opazke, je razlog za izpušitev „balalen“, na izpuščene dneve ni položen noben dogodek, nobena emocija, so samo dnevi. In zato gre v disciplinirani žanrski ekonomiji — v filmu nima prostora noben „dan“, noben kader, ki s svojimi detaili ne podpira filmske zgodbe, njenih tokov in emocij. In obratno, vse tisto, kar se zdi „odveč“ (splošni plani vožnje, Raymondove „finte“ itd) ima svoje mesto v filmski „celoti“, saj zagotavlja ravnotežje med „melodramo“ in njeno negacijo.

O naslovu filma — naslov filma je **Rain Man**, možen prevod bi bil — recimo — Deževni mož. Tak prevod pa bi seveda vse izgubil, dobesedno. **Rain Man** označuje moža, ki je bil večkratno izbrisan. Najprej realno, saj Charles sploh ne ve, da ima starejšega brata. Za ta izbris je pripravljala osnovo simbolni izbris: ime starejšega brata je namreč bilo Raymond, v popačeni obliki pa je nastalo in obstalo „mitsko“ ime **Rain Man**. Še ko je telo izginilo, je to izginotje Charles interpretiral kot lastno zrelost, izbris je bil torej popoln. Kar ostaja, je zgolj nepomenljivi **Rain Man**, toda prav ta „pra-



znost" pove vse, kolikor pomeni „Zbrisani mož“. Prav ohranitev naslova pri prevodu ohranja celoten pomen. Neprevod je točen prevod. Hkrati pa naslov filma ponuja še en oporek v happy endu — **Rain Man** izpade iz Charlesove simbolne mreže, njegovo mesto zasede Raymond, ki se tako končno zrine v simbolno in realno mežo. Toda, spet ima od tega „preboja“ „koristi“ predvsem Charles, in tudi to priča o naravi filma **Rain Ma**, o njegovi „polovičnosti“.

MARKO GOLJA

So if you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills and if you know it was a violin to be answer the telephone and if an one asks you please it was trees it it it it it it it it it is like that So this could be reflections for Christopher Knowles-John Lennon Paul McCartney-George Harrison This has This about the things on the table This one has been very American So this could be like weeeeeeeee. . .

(Christopher Knowles za opero **Einstein On The Beach**)

V čem je razlika med investicijo Barry Levinsona in Roberta Wilsona v avtizem? Razlike so že na formalni ravni (Levinson — film, Wilson — opera, L. — avtist-vloga, W. — avtist-igralec in avtor, L. — transponiranje „realnosti“ v medij, W. — „realnost“ medija) take, da je njihova edina skupna točka — avtizem — tudi točka njihovega popolnega razlikovanja.

Wilson, ki je delal tudi kot terapevt (po izobrazbi je slikar in arhitekt), je svoja zgodnja dela (od *Deafman's Glance* ('71.) do *Einstein On The Beach* (1976.) zasnoval v sodelovanju z nemim fantom Raymond Andrewsom (torej, Raymond!) in 13-letnim avtistom Christopherom Knowlesom. Na Wilsona je neposredno vplivala Knowlesova sposobnost „spontanega organiziranja svojega jezika v matematične, geometrične in numerične kategorije“ (Wilson), saj njegove predstave iz tega obdobja (danes vse manj) lahko opišemo ravno z omenjeno Knowlesovo sposobnostjo — so tako v organizaciji prostora kot tudi v njenem mikro-podaljšku gibanju, v glasbi (Philip Glass za *Einstein On The Beach*) in tekstih (pišejo jih nastopajoči) strogo matematično določene strukture z natančno določenim timingom. Wilsonov paradoks, ki ga še vedno poskušajo zaman razrešiti, pa je v tem, da toga matematična struktura in „mehanična“ izvedba („Vaja je bila vsakič izvedena na popolnoma isti način, dokler ni postala totalno mehanična“. R. Wilson) ne proizvajata kakšen „totalitar“ občutek, pač pa „sanjske“, „nadrealistične“ podobe, kot njegovemu gledališču najbolj pogosto zapišejo interpreti.

Wilson je kot analitik preprosto dojel, da sta matematična struktura in mehaničnost vpisana v samo strukturo sanj, Knowles pa

mu je pokazal, da je podobno tudi z avtizmom. Na ta način je Wilson postal tako rekoč adornoški umetnik, saj je pustil spregovoriti neki objektivnosti brez lastnega posredovanja. Je investiral v avtizem le toliko, da mu omogoči spregovoriti, je v njem toliko, kolikor je „zunaj“ njega. Je „investiral“ v avtizem toliko, kolikor je dovolil, da avtizem investira v njega.

Levinsonova optika pa je povsem drugačna: on je tako rekoč vse stavil na Dustina Hoffmana in na zmognosti njegovega vživljanja v avtizem. Vendar je pri **Rain Manu** pomembno nekaj drugega: Levinson pač izhaja iz neke „antipsihiatrične“ ideologije patološkosti družbe. Skozi interakcijo Raymonda/Rain Mana z okoljem hoče pokazati, kako je ravno družba avtistična in kako se njena avtističnost pokaže ravno v trčenju s subjektivnostjo, ki razkaže samoumevnost njenega funkcioniranja — Levinson pač transponira posameznikovo „norost“ v „norost“ družbe. Zaradi tega je film „humanističen“, je politični dogodek, ki se vendarle konča s suspensom. V kateri točki **Rain Man** uspe? Če odmislimo produkcijski duh časa, ki je znormiran s spektaklom in distanco in v katerem je „humanost“ subverzivna, je to ravno Levinsonova odločitev, da se ustavi na „humanističnosti“ in da je ne pokvari z „angažmajem“. Njegovo geslo je: „Družba je patološka, naj taka tudi ostane! Odloči se, da ostane konstativni avtor reportaže s prepoznavnim, a vendar ne bojevniško izraženim ideološkim ozadjem.

In če je avtizem pri Wilsonu material, ki producira, je torej legitimiziran Sistem produkcije, je za Levinsona (oz. Hollywood) to eksczes (ne glede na to, ali je družbeni ali posameznikov eksczes), ki ga je v določenem zgodovinskem trenutku mogoče registrirati. Avtizem nima možnosti spregovoriti, je le člen v katalogu registriranih eksczesov.

EMIL HRVATIN

Seveda vsi dobro vemo, da „nedolžnega“ gledalca ni več, da ga pravzaprav nikoli ni bilo. V gledalčevi zavesti so vedno neka „objektivna dejstva“, „spoznanja“, „vednosti“, ki anticipirajo njegovo percepcijo filma in ta apriorni kompleks včasih funkcionira pozitivno, včasih pa tudi ne — moj pogled je zadel drugo možnost. Za kaj pravzaprav gre? Gre za točko, ki je filmu prinesla ves medijski prostor, vse medijske „attribute“ in seveda vse oskarje, gre za problem igralske metode Dustina Hoffmana. Paradoksalno je v bistvu Tom Cruise tisti, ki v filmu „igra“, saj bi Hoffmannovo početje težko imenovali „igra“ — Hoffman pravzaprav formalizira igralsko metodo: kako bi lahko govorili o „igr“i, „vživljanju“ v psihofizično podobo nekega lika, če tega označuje ravno nezmožnost komunikacije z zunanjim svetom, če se njegova „notranjost“ manifestira preko mehanizma zunanjih znakov, ki je skoraj nerazložljiv? Bistvo igralčeve metode pa je ravno v „prisvajanju“ mehanizma, ki pove-

zuje „notranjost“ z zunanjimi, zaznavnimi reakcijami. A Hoffman vseeno seže preko čiste formalizacije: najbolj razvidno se to zgodi v prizoru na koncu filma, v katerem Raymond doseže trenutno (in navidezno) komunikacijo z zunanjim svetom („Charlie Babbit se je šalil“). Hoffmanova „igra“ je torej nenehno lovljenje ravnotežja med formaliziranjem, prikazovanjem „zunanjih znakov“ in „vživljanjem“, igralsko metodo; zaradi tega je bil tudi nagrajen.

Hoffmanov oskar je priznanje paradoksalnosti in nezadostnosti igralske metode — in tisti, ki so v **Rain Manu** pričakovali „igro“, so bili zato razočarani.

JANEZ RAKUŠČEK

OSTANI Z MENOJ STAND BY ME

režija: Rob Reiner
scenarij: Raynold Gideon, Bruce A. Evan
Po zgodbi „The Body“
Stephena Kinga
fotografija: Thomas Del Ruth
glasba: Jack Nitzsche
igrajo: Will Wheaton, River Phoenix,
Corey Feldman, Jerry O'Connel
proizvodnja: Columbia, ZDA, 1986

Ali gre za kakšno civilizacijsko infantilno regresijo, bi se utegnili vprašati ob vrsti filmov — celo ne samo hollywoodskih — z otroki, pa večinoma ne tudi za otroke. Takšnih filmov je v zadnjih nekaj letih bilo iz leta v leto več. Tako že postaja do neke mere upravičeno vprašanje o tem, ali ni mar „zadaj“ kakšen družbeni simptom, ki ga film kot specifična estetska praksa bodisi ugotavlja, komentira, če ne morda že kar proizvaja. (Spielberg je nedvomno vodilni predstavnik trenda z vsemi svojim filmi od **Bližnjih srečanj** do **Imperija sonca** a ne pozabimo tudi Wendersa z **Alice v mestih** in s **Parizom Texasom** pa še recimo Malleove „pedofilije“ od **Pretty baby** do **Na svidenje otroci** (!). . . če ostanemo samo pri nekaj večjih imenih, na katera asociiramo brez večjega brskanja po spominu). Morda bi lahko na podlagi penetrantnih dognanj kakšnega od socio-psihoanalitikov celo izdelali teorijo o tem, da so desetletja brez vojn v razvitem svetu, ki so potekla v mirnih demokratičnih menjavah levic in desnic (v okviru istega establishmenta), v ekspanziji medijev itn. vzpostavila ustaljen red s trdno „substanco“, ki sili k vprašanju o izvirih. Perspektiva otroškega pogleda pa je vsekakor tista, ki širi polje reprezentacije in se hkrati uje ma z dejavnostjo spominjanja, ali pa se povezuje s postmodernističnim stilom nostalgije. . . Če tako zastavljamo teorija ne bi do bro delovala, bi nam vsekakor preostala možnost merjenja senzibilnosti množične publike in iskanja vzrokov za uveljavljanje