

To se še bolj pozna tedaj, ko je objekt podobe fascinantni svet morskih globin. Na začetku nas ta podoba očara, toda njeno ponavljanje izniči njeno enkratnost in priključuje drugo podobo, s povsem drugačnim pomenom: prizore morskih globin iz Coustoujeve dokumentarne nadaljevanke. Podoba ne more povezovati različnih narativnih elementov, kajti v filmu je pripovedovanje in upodabljanje združeno. V **Veliki modrini** pa ponavljajoča podoba tava po sledih zgodbe, ki je ni, in to ji odvzame njeno glavno moč: fascinacijo podobe. Ko fascinacije podobe ni več, postane neodločenost med različnimi žanri toliko bolj opazna. Elementi komedije, melodrame se morajo podrediti ideji o mistični povezanosti človeka in narave, podrediti se morajo podobi, ki je odsotna. Osnovno gibalno Bessonovega filma ni ponavljajoča podoba, ki tava za zgodbo, ampak odsotna podoba.

S tem se **Velika modrina** odmika od »filma podobe«, postane njegova negacija. Besson noče pripovedovati, toda nenadoma noče več niti »prikazovati«. Ustavi se nekje vmes, med ponavljajočo in odsotno podobo, ter pokaže mejo, ki je ne more več prekoračiti.

To je tudi meja »filma podobe«, ki je s tem dokazal, da primat podobe nad zgodbo ni nova posebnost filma, ampak pomeni podrejanje estetiki reklamnih in glasbenih spotov.

Verjetno ni naključje, da je skoraj istočasno to mejo dosegel tudi Beneix s svojim zadnjim filmom **Roselyne in Levi**.

NERINA KOCJANČIČ

POLICAJ POD NADZOROM

INTERNAL AFFAIRS

režija: Mike Figgis
scenarij: Henry Bean
fotografija: John A. Alonzo
glasba: Mike Figgis, Anthony Marinelli in Brian Banks
igrajo: Richard Gere, Andy Garcia
proizvodnja: ZDA, 1989

Mike Figgis je leta 1987 posnel triler **Stormy Monday (Divji ponedeljek)** in v Veliki Britaniji so mu kritiki zamerili, da je iz Newcastla naredil podružnico Los Angelesa. V Ameriki mu niso ničesar zamerili, toda čeprav je pri njih film zaslužil manj kot milijon dolarjev, so mu vseeno ponudili gostovanje. Če je Figgis za **Divji ponedeljek** napisal scenarij, glasbo in bil režiser, se je pri svojem ameriškem filmu moral odpovedati scenariju, toda še vedno mu je ostalo sodelovanje pri glasbi in seveda režiji.

Film **Internal Affairs** se dogaja v Los Angelesu in tokrat se primerjave z Newcastlom ni nihče spomnil. Ker Figgis pri scenariju ni sodeloval in razen tega ni snemal filma v Veliki Britaniji, so lahko odpadle vse težave, ki jih je imel z **Divjim ponedeljkom**. To so



seveda težave evropskega režiserja, ki se ukvarja z žanrom, ta pa naj bi bil vedno pretveza za »nekaj več«. V **Divjem ponedelju** je »nekaj več« bil motiv ljubezni na prvi pogled, ki pa se je znotraj žanrskih pravil vpletel kot lepotni dodatek. Med lepotnim dodatkom in poudarjeno estetiko slike so žanrska pravila lahko bila samo kot že obrabljeni stereotipi. Če je v zgodbi ameriški kriminal poskušal prodreti v britansko mesto in se mu to ni posrečilo, se je na formalnem nivoju podobno zgodilo s tipično ameriškim žanrom.

Policaj pod nadzorom pa se ukvarja z uveljavljenimi motivi žanra:

1. par policajev – na to temo je bilo posnetih ogromno filmov, v zadnjem času kar trije: drugi del **Smrtonosnega orožja**, **Črni dež (Black Rain)**, **Tango and Cash**.
2. skorumpirani policaji – začetnik serije je bil film **Serpico**, s konca sedemdesetih let, eden zadnjih filmov na to temo pa je bil **Big Easy**, Jima McBrida.

Toda film le navidezno upošteva že uveljavljena pravila. Žanra ne skuša nadgraditi z novimi dodatki, s težnjami, ki z žanrom nimajo zveze, ampak vnaša spremembe znotraj motivov žanra. Žanrska pravila so lahko videz, ki prikriva tudi kaj drugega, hkrati pa omogočajo vse zahteve žanra: smrt, pregon in končno zmago.

Figgisov film uvede spremembo v motiv policijskega para, ki je ponavadi deloval kot usklajena celota. Toda policijski par ne samo ni usklajena celota, ampak nadomesti tudi člen pregona, ki ga ponavadi sestavljata predstavnik zakona in predstavnik kriminala. Oba policaja sta navidezno na strani zakona, toda skorumpirani policaj prevzame vlogo negativca, ki ga mora pošten policaj ujeti. Skorumpirani policaj (Richard Gere v svoji prvi vlogi negativca) ni želel napredovati, toda kljub temu si je pridobil neverjetno oblast. Njegov »lovec« (Andy Garcia), pa kolega ne skuša ujeti samo iz poštenih

nagibov, ampak je to njegova dolžnost, saj dela v službi za nadzor nad kolegi (Internal Affairs). Tudi pokvarjenost policaja Denisa Pecka je videz, ki prikriva nekaj drugega: obsedenost, ki je onkraj dobrega in zla (torej še eno sesuto pravilo), saj je njegova moč podobna oblasti vseh politikov. Denis Peck zna pri ljudeh poiskati šibke točke in jih izkoristiti v svoje namene. Ker dobri policaj Avila postane obseden z močjo Denisa Pecka, poskuša uporabiti isti način. Onkraj dobrega in zla obstaja samo obsedenost, ki lahko uporablja legalno ali pa ilegalno oblast. Poštenost in pokvarjenost se zabrišeta v borbi moči in ljubosumja. Junaka trilerja postaneta današnja predstavnika istih strasti, ki so mučile že Shakespeareova junaka Jaga in Othella. Namera, ki nima zveze z žanrom, je nastala v samem žanru! Obsedenost obeh policajev prikažeta dva prizora: trenutek, ko Peck naroči umor kolega, ki mu postane nevaren, toda ker ta preživi, ga zadavi z lastnimi rokami. To je mogoče najbolj pomemben prizor filma, saj nam Pecka ne prikaže kot monstuma, ampak kot nekoga, ki mora delovati na točno določen način. Drugi prizor pa je zaključna sekvenca, kjer Avila ubije Pecka. Tudi on lahko deluje na točno določen način, njegova obsedenost ravno tako ne pozna milosti. Srečen konec je le navidezen, s tem pa je film idealno sklenil krog igre videza in resnice. Končna zmaga pozitivne strani je izpolnila zahteve žanra, toda v filmu, ki se neprestano poigrava z videzom in prvič uvede pravilo močnejšega v policijski par, zmaga pomeni tudi odkritje obsedenosti. Obsedenost dobrega ali obsedenost onkraj dobrega in zla?

NERINA KOCJANČIČ

Internal affairs ali **Policaj pod nadzorom** je primer boljše ameriške žanrovske produkcije, ki obenem postavlja nove smernice žanru policijskega trilerja.

Dobeseden prevod bi se glasil Interni posli in ta prevod točno zadane plot filma: interni posli znotraj policijskega sistema ali pranje umazanega perila znotraj policije. In to nakaže že prva sekvenca filma, ki je obenem njegova špica. Zakaj gre? Mladi policist ustreli kriminalca, čeprav je ta neoborožen in starejši kolega da umorjenemu v roke nož in naredi mlajšemu uslugo, ki jo bo seveda moral vrniti. In če je kaj osnova za korupcijo, je prav ta princip, usluga za uslugo. Še bolj bije v oči, da kriminalca potegnejo direktno iz postelje. In če se kje dogaja osnovna linija filma, je to v spalnicah protagonistov. Oziroma, osnovni pogoj korupcije je poleg uslug še, kdo spi s kom, in tako pridemo do tega, da spi z vsemi glavni negativci Dennis Peck, ki ga igra Richard Gere. Če je Richard Gere figuriral kot ljubimec in gentleman oziroma moški, za katerim ženske norijo in so to pripravljene celo plačati (**Ameriški žigolo**), pa ravno ta kvaliteta v tem filmu postane njegova demonska moč. Saj Dennis Peck nadzira prostitucijo v Los Angelesu oziroma v četrti, imenovani Galerija. Zato postavijo proti Pecku čisto nasprotje, mladega inšpektorja Raymonda Avila, izrazito razumskega in hladnega, ki rešuje probleme intelektualno. Kot že ime pove, se za imenom skriva vročekrven latinoameričan s patriarhalno vzgojo, ki ga igra Andy Garcia. Lahko rečemo, da Garcia postavi novi arhetip igralca 90-tih. Če je v **Nedotakljivih** presenetil, v **8 milijonov smrti** bil ekvivalenten nasprotnik Jeffu Bridgesu, je v »Internih poslih« sigurno superioren proti Richardu Geru (čeprav je Gere napisan prvi na špici, kar ni zanemarljiv podatek). In kakšen je arhetip? Raymond Avila alias Ramone je yuppijevsko uglajen, nosi italijanska očala in kravato in predvsem deluje razumno in izšolano, saj nekajkrat v filmu poudari, da je končal policijsko akademijo. Pravzaprav so vsi policisti v filmu izšolani in ne gre več za predstavnike najnižjih slojev, ki se iz eksistenčne nuje odločajo za poklic policaja. Torej ne operira več kot zapiti cinični policist, ki se bojuje po velemestni džungli z močjo svojih mišic. Le-te uporabi Raymond šele, ko mu Peck vdre v družinski krog, debesedno prevara ga, da mu je onegavil ženo. In tu se pokaže Raymondova vroča plat latinoameriškega karakterja. Na drugi strani pa uteleša Peck ravno to, kar Raymondu umanjka v njegovi družini: to so otroci. Peck pa jih ima kar devet in še poročen je z latinoameričanko. Torej dva čista antipoda, na eni strani Raymond poročen z belko brez otrok in Peck poročen z latinoameričanko s kar devetimi otroki. Kot prava policista imata obadva partnerja pri delu, ki sta prav zanimiv izbor. Raymondov partner je ženska, in to ne kakšna lepotica, ki pade v objem junaku po končanem obračunu, pač pa lezbijska predstavnica depasiranih v ameriškem snu. Drugi depasiranec je Peckov partner, ki je narkoman in bolesten ljubosumnež, čeprav ne ve, zaradi koga je ljubosumen. Saj tudi ne more, ker je to Peck, ki drži vse niti v rokah. Tretji depasiranec je mladi policist, ki ubije po naključju kriminalca in je črnc, ki sanja o karieri inšpektorja za umore. Vsi trije padejo od Peckove roke. Bolj se preiskava bliža koncu, več trupel in onegavljenih žensk pušča Peck za sabo. In zalomi se šele pri Raymondu, ki je za Pecka le navaden fucking macho, ki prisega le na eno žensko v življenju. In to je njegova žena, ki je prisiljena prisostvovati končnemu spopadu obeh protagonistov v lastnem stanovanju. In tu se tudi zaokroži film v celoto: če se je začel v spalnici, se tja tudi vrne.



Toda to ne pomeni, da se film ne dogaja na avtentničnem prizorišču policijskih trilerjev, kar je kakopak cesta. Vendar pa praktično ne vidimo tipičnih zasledovanj z avtomobili, saj igra, ki jo igrata glavna akterja, ni tako preprosta, marveč mnogo bolj perverzna in razumska. Ravno to raven mešanja strasti in čistega racia, ki se meša v obeh junakih, uteleša fotografija Johna Alonza, ki meša rdečo in modro barvo na ožarjenih ulicah L. A. Rdeča kot čista funkcija emocije in strasti, ki doseže višek v Raymondovi pijanski mori, in modra kot razumska odločitev Raymonda v končnem spopadu, ko hladno ubije Pecka, svojo moro. In če je kje subverzivnost tega filma, je ravno v prikazu te perversnosti na vseh nivojih.

Režija Mika Figgisa je precizna in jasna in odstopa od normativov Spielbergovske produkcije, ki se često zadovoljuje z efekti in spektakularnostjo prizorov. Ohranja tisto najboljšo tradicijo filmov Hawksa, Walsha in ne nazadnje Johna Forda. Če so Američani dovolili umreti žanru, kot je vestern, pa se krčevito branijo, da bi se to zgodilo trilerju. Če so v osemdesetih kraljevala nadaljevanja uspešnih filmov, dvomim, da bo v 90-tih trend enak. Saj trend je vedno le trend, dosti težje pa je znotraj obstoječega koda ustvariti drugačne odnose in vrednote. Sicer pa, dosti bolj zanimivo je ustvariti trend kot pa ga reproducirati v nedogled

ANDREJ KOŠAK

ZRTVE VOJNE CASUALTIES OF WAR

režija:

scenarij:

fotografija:

glasba:

igrajo:

Brian de Palma

David Rabe po romanu

Daniela Langa

Stephen H. Burum

Ennio Morricone

Michael J. Fox, Sean Penn,

Don Harvey, John C. Reilly

proizvodnja: ZDA, 1989

S podžanrom vietnamk je približno tako kot s tistimi slavnimi Van Goghovimi čevlji, okrog katerih so se bolj težko ujeli Schapiro, Derrida in Heidegger: z odmikom od ustreznih zgodovinskih letnic je v njih vse manj Vietnama in vse več režiserjevega pečata. Brian De Palma pa je s svojimi **Zrtvami vojne** gornjo trditev subvertiral kar dvakrat. Prvič z negacijo: v njegovem filmu Vietnama ni vse manj, pač pa ga je toliko, da se film pod njegovo dobesednostjo že kar seseda, skratka preveč. In drugič, gre vseeno za afirmacijo: v skladu z obratom naše trditve bi morala ekscenost Vietnama požreti režiserja, kar pa se ni zgodilo. Oziroma, zgodilo se je drugače. Dejstvo, da smo z več Vietnama hkrati dobili tudi več De Palme, moramo namreč brati tako, da je to drugi De Palme, avtor, ki je izdal samega sebe s tem, da si je moral plačati prevelik davek. Odvzel si je osebno prepoznavno zavezanost »Whodunit« mehanizmu, ki ga je v svoji tipično pospešeni sub-patološki izpeljavi ravno sam znal najbolje popeljati v sedemdeseta leta in naprej. Kaj to praktično pomeni:

Gledalec s filma odhaja z vtisom nedokončane skice, kjer je površno sicer vse nakazano, a nič dosledno izpeljano. **Zrtve vojne** so zato bolj filmska obnova kot prava filmska zgodba. Film preveč neposredno uživa v lastni ideji, da bi bil zmožen z refleksijo izstopiti iz singularnosti neke partikularne travme. Ravno ta neizpeljanost Vietnama povzroči kljub letnici filma neke vrste arhaizirajoče učinke. Morda najnazornejši primer za to ponuja odnos med našim filmom in Lewinsonovim **Good Morning Vietnam**. Zdi se, da prvemu ne uspeva odvreči balastne zahteve, da mora biti posnet karseda veristično, medtem ko drugi predstavlja vzorec za snemanje vietnamk, ki bodo užitno gledljive kljub svoji temi! Pri obeh gre zato za diametralno nasprotni premike v tektoniki