

JUMPIN' JACK FLASH

režija: Penny Marshall
scenarij: David H. Franzoni, J. W. Melville, Patricia Irving, Christopher Thomson
fotografija: Matthew F. Leonetti
glasba: Thomas Newman
igrajo: Whoopi Goldberg, Stephen Collins, John Wood
proizvodnja: A Lawrence Gordon/Silver Pictures prod., za 20th Century Fox, ZDA, 1986

Pred filmom **Velik** (Big), prikazanim tudi na letošnjem Festu, je posnela Penny Marshall samo še **Jumpin' Jack Flash**. Predvsem zaradi znane temnopolte igralkke Whoopi Goldberg je ta filmska komedija postala dokaj uspešna. Kot filmsko Terry Doolittle so jo namreč takoj začeli primerjati z Edijem Murphyjem. Učinek njene igre je „presenetljiv“ in primerjava z Murphyjem tem bolj zanimiva, če si priključimo v spomin njen melodramski lik iz Spielbergovega filma **Škrlatna barva** (The Color Purple). V uvodni sekvenci filma se lovi Goldbergova s svojo filmsko sestro po polju škrlatnega cvetja. „To je čas, kakršnega v zgodovini nikoli ni bilo“, je zapisal M. Štefančič, jr. v kri-

tiki filma. Res je to prizor idiličnega, nekega „idealiziranega“ časa. Časa, ki mu je možno pripisati tudi zgodovino, v kolikor je nostalgичnost prizora že ujeta v zgodovino filmskega imaginarija. Torej se filmska realnost v svoji zgodovinskosti kontinuirata skozi „nostalgijo“ po ohranitvi „primarnosti“, „neomadeževanosti“ filmskega imaginarija. Filmska govorica je „citat“ lastne zgodovine.

Penny Marshall je gledala zagotovo vse Landisove komedije, tudi tiste z Murphyjem. **Škrlatna barva** ji je morala ugajati, če je videla Sirkove filme vključno z **Imitacijo življenja**. Torej, zakaj se je znašla Goldbergova v njenem prvem filmu? V Spielbergovem filmu se je pojavila kot povsem neznana igralka. Neglede na to, da se je praviloma izogibal „zvezd“, je režiser potreboval za zgodbo obraz, ki še ni imel izdelane „podobe“. Goldbergova, ki je preživljala v njegovem filmu („črno“) zgodovino in prevzela „podobo“, je za učinek komičnega v filmu **Jumpin' Jack Flash** postala še kako primerna. Kajti o vohunski „igri“, v katero jo je potegnil film, po svoji „podobi“ ni imela pojma. Odtod tudi njena neprisiljena igra in spontana komičnost.

Sodobna ameriška filmska komedija se ne obrača k zgodovini filma samo na ravni zgodbe. Znotraj „prazne“ filmske forme je zapisana „zgodovini smeha“ zlasti raven filmske naracije. To so „preoblečene“ ko-

screwball — t.i. situacijske komedije (Susan Seidelman, John Landis), ali pa filmi delani po vzoru „črnih“ komedij, kakršna je **Čudovito dekle** (Something Wild) Jonathana Demmeja itn. Po zatonu zvezdniškega sistema tako rekoč ne moremo govoriti o komikih — „zvezdah“. Zvezdniški sistem se v svoji zgodovinskosti lahko kontinuirata le skozi „nostalgijo“ po ohranitvi „podobe“ filmskega obraza; v tem primeru „podobe“ komika. Tako si (sodobni) komiki ali nadevajo „zvezdniška“ (iz „arhiva“ filmskih zvezd vzeta) imena — znan primer je Chevy Chase, ali pa se pretvarjajo da so tisti, katerih geste, mimiko in glasove oponašajo. To počnejo Steve Martin, Martin Short in Chevy Chase v filmu **Trije Amigosi** (Three Amigos!), Steve Martin v **Roxanne**, itn. Skratka, komiki si nadevajo „podobo“, ki je že ujeta v zgodovino filmskega imaginarija. Kako je torej s primerjavo Whoopi Goldberg z Eddiejem Murphyjem?

Od melodramskega do komičnega ni daleč! Spomnimo se Keatona in Chaplina! Goldbergovi je bilo treba samo dopolniti „podobo“ melodramskega lika. In hkrati s tem je bilo mogoče ohraniti „nostalgичnost“ njenega komičnega lika v **Jumpin' Jack Flash**. Ni ji bilo treba blufirati z Murphyjem. Dovolj je bila za komični učinek lika v filmu odsotna „vohunska stvarnost“ (kot del „zgodovine belcev“), o kateri ni imela pojma, zato jo je vzela kot „igro“, in sicer dobesedno zares: storila je sleherno neumnost, da bi rešila tajnega agenta britanske obveščevalne službe iz rok KGB-ja. „Vohunska stvarnost“ vdre v Terryjino življenje natančno skozi terminal v banki za mednarodno transmisijo denarja. Uvodni akordi pesmi **Jumpin' Jack Flash**, legendarnih The Rolling Stones so ključ do šifre, za katero se skriva v „rusko“ past ujet britanski vohun. Terminal kot tak pa ni edina „komunikacijska“ vez med njima. Terry ni treba vzdihovati, „vohuni niso več kakršni so nekoč bili!“ Kajti, ko v Jackovem newyorškem stanovanju vključi napravo za prevzem telefonskih klicev, odkrije njegov glas. Odslej terminal ni več zgolj tipkovnica z ekranom (kamor sem ter tja zaide slika ruske tv), ampak postane akuzmatična naprava, ki oddaja „nevidne“ glasove. Bančni terminal postane v filmu „fiktivni“ akuzmatik, v katerega Terry Doolittle investira svoj „nostalgичni“ pogled. Odsotna „vohunska stvarnost“ vdira v vidno polje filmske realnosti kot akuzmatik — iz zunanjosti polja zato, ker se zgolj na meji zunaj/znotraj lahko pozitivira v kontinuum „fikcija/realnost“ znotraj samega diegetskega prizorišča. Kar pomeni, da se „igra“ v katero se je zapletla Terry, mora izkazati za realnost. Oziroma, tajni agent mora privzeti telo, saj bi drugače njegov glas, ki skozi Terryjin „nostalgичni“ pogled preplavlja vidno polje filmske realnosti, ostal na ravni „nekdanjih“, „fiktivnih“ akuzmatičnih strašil. Whoopi Goldberg čaka do konca filma na svojega Jacka torej samo iz tega razloga. Penny Marshall pa nam ga pokaže še zaradi nečesa drugega. Prav nič v filmu — razen Terry — nam ne zago-



cionalno nememo filmane biografije glasbenika. Zanašali so se na neuničljivost tistega rodu nameščencev, ki v njihovi državi dajejo glasbi ravno prav preveč denarja v primeri s filmom. Toliko preveč, da glasba v filmu ne more zazveneti v razkošju koncertne dvorane, ker je film prepoceni. Toliko preveč, da film ne more prikazati velikosti glasbe v njem, ker je predraga. Toliko preveč, da oba ostaneta majhna, ker bi bila oba lahko velika le, če bi bil film tisti, ki bi bil dobil večjo provizijo in proračun. Prav nič se ni spremenilo od časov samega junaka („Schanija“ Straussa), ki je prejemal za svoje delo dovolj sredstev, čeprav ni bil politično čist. Nikoli v življenju pa ni mogel napisati velikega dela, „opere, simfonije, koncerta“, ker je dobil ravno toliko denarja preveč, da ni mogel razglasiti ustvarjalne eksistenčne muje, iz katere se rojevajo vélike umetnine. Avstrija ga je kaznovala za njegove politične pregrehe s tem, da mu ni omogočila krvavo resnega pisanja. Isto počne danes s svojimi glasbeniški filmi. Straussu je položaj čistega preužitkarja, večnega upokojenca v nasladi množičnega okusa dal celo možnost, da si je izbral tajnika. Izbira je v filmu redko premišljena in ji je tudi namenjena dovolj hvalevredna pozornost: tajnik je edini mož iz njegovega orkestra, ki je solist brez tveganja. Drži, da je od njega odvisno vse, če se zmoti on, je to čezvse slišno, a mu ni treba porabljati koristnega „monetarnega časa“ za vajo na inštrumentu. Človek je, ki je sicer solistično izpostavljen, vleče solistično plačo, tako da mu nihče ne zavida privilegijev kar tako, pa je obenem samo vztrajnica, ritmična podstat svojim kolegom. In takšen je lahko samo kakšen tolkalec. Izbira je dobra: Tajnik igra na triangel. S tem je edini po zvenu dobro ločljiv od drugih; dirigent Strauss venomer ve zanj, hkrati pa ve, da mu lahko tudi zaupa: Triangel je trikot med zvestobo, uslužnostjo in predanostjo.

Manjkajoča finančna sredstva so avstrijskim filmarjem, ki imajo že per *definitionem* vpičeno idejo, da bi radi posneli glasbo, pomagala (stavke so v Avstriji pač nekaj nespodobnega) roditi posebno zvrst. Začeli so delovati napol televizijsko in se s kadriranjem in montažnimi skoki igrati med prenosi in posnetki simfoničnih koncertov. Besna pomanjkljivost pristne cehovske identifikacije, izvirne potrditve pri filmu, jih je popeljala v pravo perfekcijo rezov, tako da so dosegli nedosegljivo: popolno slikovno sinhronost vsem vidnim in manj vidnim poudarkom, kar jih prinaša glasba. Popolnoma vseeno jim je postalo, če so snemali povsem aritmična dela — ustvarjali so si svoj snemalni ritem in z njim zasloveli daleč naokrog. Poseben dosežek ORF je snemalni kot, s katerega niso vidni notni pulti orkestrašev. Note bi lahko razkrivale edino pismenost muzikanta, tako da bi se utegnili zamajati tista pravičniška ocena, ki jo je bil skrivnostnim domače glasbene omike dal Arnold Schönberg: „Avstrijski glasbeni fenomen temelji na angažiranosti ljudskošolskega učitelja.“ Ne gre le za to, da je taisti učitelj tudi človek, ki uči neglasbene pisave. Bolj ko to marveč ne kaže izdajati programa, v katerem je več ur namenjenih glasbi kot učenju tujih jezikov. Kdor bi zalotil kontrabasista, da bere Chandlerja in igra na nenapisano, bi zalotil tipičnega intelektualca. Tako ne gre. Potem je boljše priznanje, da gre tudi v primeru glasbe za tuj jezik. In Antel je med režiranjem filma o Straussu igral tudi na to noto zgodovinske pasti: Beseda je podrejena noti, česar v filmu, ki je

ločen od skopuše države, ki daje denar samo za glasbo, ni noben pogum priznati. Obvelja pa tudi beseda. Dunajski kritik Eduard Hanslick ima v zgodbi vloge diegetskega kretničarja, on povzroči, da nam zgodbe ne pripoveduje linearni scenarij, marveč govori ljubosumnja, Straussov brat. Hanslick namreč prihiti na predstavo *Netopirja* in sporoči že ovdoveli Adeli Strauss, da Johannov brat Edi tiska natolcevaške spomine na brata. Antel je prav subverziven, če upošteva visok položaj, kakršnega ima v njegovi državi v primeri z besedo nota: Ne pride le do dramaturškega obrata, nezaslišanega škandala, temveč je ves film le bratenje krtačnih odtisov v tiskarni. Kadar se zasliši glasba, je to le spreten videz. Notne papirje se je od svojih televizijskih kolegov, potencialnih filmarjev torej naučil skrivati celo Antel.

Znan dunajski rek pravi: „Če Strauss, potem Johann, če že Richard, potem Wagner!“ Antel odgovarja: „Če film, potem umetniški, če že glasben, potem brez odvečnih not!“ Namen je dosežen, saj je celo na osnovni, prvi, tehnični ravni zvok obupno skrhan, slika pa zožena v poddunajsko razsežnost. Morda bi lahko Strauß, ki v filmu igra violino, to večino prodal kot večino filmske zvezde, toda ne v času, ko večina filmskih zvezd brez posebnega napora odigra Straußa. Kdor prehitro proklamira prepričanje, pač reklamira neprepričljivost. Če film tako surovo molči o sanjah, ki jih ima vsak Avstrijec o glasbenem užitku, ki so ga v živo omogočili njegovim prednikom, pa pri tem ne stopi niti koraka dlje od sanjaške režije, ni več razlogov, da bi sanjali o tem, da bo tudi avstrijska posebnost, neposredni prenos, potencialno filmanje koncerta kaj prispevalo k neposredni udeležbi kame-re v zgodovini individualnih uspehov. Film je topli, trdi, utečeni, neproblematični kolektivni produkt, ki ga ne reši še tako pobožna želja po ugajanju z glasbo. Glasba je izvir-



taavlja, da je Jackov glas zares njegov, da je Jack v resnici tisti, za katerega se izdaja. Seveda! Tajni agent bi bil lahko tudi črnc. Sicer pa lik Terry Doolittle lahko označimo za eno izmed Murphyjevih, toda „odtuje-nih“ mu „podob“. Nikoli namreč ni odigral kakega melodramskega lika; vedno je igral Eddieja Murphyja in nikoli katero izmed svojih „podob“. To se mu je pripetilo (in pri tem je bil odličen šele v Landisovem filmu *Coming To America*, ki pa je bil posnet šele dve leti za filmom *Jumpin' Jack Flash*.

CVETKA FLAKUS

JOHANN STRAUSS – NEKRONANI KRALJ

JOHANN STRAUSS – DER UNGEKRÖNTE KÖNIG

režija: Franz Antel
scenarij: Frederic Morton
fotografija: Hanns Matula
glasba: Johann Strauss
igrajo: Oliver Tobias, Mary Crosby, Audrey Landers, Mathieu Carriere
produkcija: Avstrija/NDR, 1987

Avstrija je s časi likvidne reprodukcije postala bolj dežela glasbenikov kot glasbe. Pri tem si privoščijo tudi filmske eksplikacije svoje edine izživete kolonialne strasti: dve-sto let samohvale z evrotonovskimi novotarijami, razglašanimi na račun Judov, Slov-anov in Italijanov, ki so bili vedno prisiljeni zahajati v avstrijsko prestolnico, čeprav je ta še tako trudoma prikrivala, da ji glasba ne pomeni več kot krinko za to, da ji za glasbo pravzaprav ves čas zmanjkuje denarja. Ko so Avstrijci namreč ugotovili, da je tehnični zvokovni aparat kakor TV, radio, kinematograf ali plošča cenejši in glasnejši od historičnega zvočnega aparata (to so krde-la eksotičnih muzikov, ki trkajo na dunaj-ska mestna vrata), niso prav nič žalovali spričo nenadomestljivega prvega. Ne, takšni šovinisti brez dostojanstva so bili pos-tali, da so s prvim začeli meriti uspehe drugega.

Pravzaprav je Johann Strauss, jr. eden red-kih pravih domačih adutov. Za navrh še tak, da se je bil poskusil tudi v javni in politični revoluciji. Pa mu to ni odvzelo priljubljenosti, kar bi bilo njegovo dejanje nedvomno povzročilo, ko bi ne bil glasbenik. Njegovi filmski-častilski nasledniki so zdaj spričo tiste hierarhične posebnosti, kakršna doleti vse proslule kolonialne oblastnike (namreč tiste posebnosti, ki postavlja glasbenika med projekte birokratske nuje in raritete ideološke prijaznosti), oholo pozabili na tra-