

V romanu *Ragtime* (E.L. Doctorow, 1975) skuša admiral Peary s svojo raziskovalno ekspedicijo odkriti severni tečaj, geografsko točko, ki je do tedaj ni uspelo še nikomur locirati in historično dokazati. Toda, ko dospe tja, ne more in ne more locirati pravega kraja, nikakor se ne more odločiti, na katerem kraju bi izrekel že pripravljene legendarne besede „Tukaj je severni tečaj“. Doctorow to pospremi s temile besedami: „Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je severni tečaj. Vendar ni nobenega dvoma, da je tam bil.“ Ponovljivost in historično-kulturna „vrednost“ severnega tečaja izhaja iz neponovljivosti tega, kar je admiral Peary zgrešil, zgrešil pa je prav „naravnost“, „spontanost“ in „postvarelost“ svojega objekta. To, kar je v samem severnem tečaju zgrešil, je admiral Peary imenoval severni tečaj. In lahko bi rekli, da je v samem severnem tečaju zgrešil prav svoj lastni „dvom“ v „fascinantnost“, „hipnotičnost“ in „neobvladljivost“ severnega tečaja.

Ta dvomni dvom pa je notranji tudi samemu Hollywoodu kot empirično-geografski lokaciji. Hollywooda do leta 1911 ni bilo nikjer: potem so tja prišli filmarji. Najprej seveda Al Christie in David Horsley iz „Nestor Film Company“. Pred davnimi leti so menda mestni očetje z bronasto spominsko ploščo celo obeležili stavbo, v kateri naj bi bil prvi hollywoodski filmski „studio“ firme „Nestor“. Problem je v tem, da ta bronasta plošča še vedno obstaja, vendar nihče ne ve, kje v resnici je. Dve leti kasneje je tja dospel Cecil B. De Mille, da bi posnel prvi hollywoodski film *The Squaw Man*, kot „studio“ pa je uporabil hlev nekega Jacoba Sterna. Tudi ta hlev so leta 1957 okrasili s spominsko ploščo, na kateri je pisalo: **zgodovinski mejnik zvezne države Kalifornija**. In medtem ko nekateri „očitvidci“ trdijo, da filmarji svojih poslovnih prostorov niso imeli v tistem delu hleva, ki danes funkcionira kot „zgodovinski mejnik“, marveč v nekem drugem delu, ki ga že dolgo ni več, pa nekateri drugi „očitvidci“ zajtrjujejo, da Cecil B. De Mille tega hleva v resnici sploh nikoli ni uporabil za svoj „studio“ ali pa poslovne prostore. Sam „zgodovinski mejnik“ so sicer zgrešili, toda nobenega dvoma ni, da so tam bili: tisti „fascinantni“, „hipnotični“ in že kar „neobvladljivi“ kraj, ki bi ustrezal „simbolni“ vrednosti „prvega“ hollywoodskega filma, so potemktem zgrešili, pa vendar ne moremo dvomiti, da so tam bili. Tisto, kar so v samem „zgodovinskem mejniku“ („fascinantnost“, „hipnotičnost“, „neobvladljivo posebnost“ ipd.) zgrešili, je v nekem sublimnem smislu postalo znano kot Hollywood — kot prvi hollywoodski film.

Hollywood je to, kar v samem Hollywoodu zgrešimo, zgrešimo pa prav svoj lastni „dvom“ v njegovo „simbolno“ neločljivost od Los Angelesa. Los Angeles namreč praviloma vedno uprizarja „refleksijo“ samega Hollywooda, razrešitev njegovega „misterija“ in njegovih „hipnotičnih“ fiksacij. Lahko bi rekli, da se Hollywood v Los Angelesu vzpostavi kot „diegetsko prizorišče“, kot „kraj dogajanja“, kot fikcijska distanciacija do svojih lastnih „naravnih“, „hipnotičnih“, „fascinantnih“ in „neobvladljivih“ predpostavk/lokacij. Če se ta ali oni film dogaja v Los Angelesu, potem se „dogaja“ tudi v Hollywoodu: v najslabšem primeru imamo opraviti s kakim faličnim igralcem ali pa s kako žensko, ki je ljubica filmskega producenta. Če se film dogaja v Los Angelesu, ima vsaj minimalno zvezo s Hollywoodom: Hollywood je vsaj referenca, fizična in prepoznavna. Los Angeles je dokaz, da Hollywood obstaja, ali z drugimi besedami, Los Angeles onemogoča „dvom“ v objektivnost in avtentičnost samega Hollywooda. Film se dogaja v Los Angelesu zato, da bi imel zvezo s Hollywoodom, potemktem zato, da bi onemogočil „dvom“ v objektivnost in empirično pojavnost Hollywooda. Kakor hitro se pojavi Los Angeles, že vemo, da v objektivnost Hollywooda več ne moremo „zdvomiti“. Los Angeles lahko zgrešimo le v Hollywoodu, medtem ko Hollywooda v Los Angelesu ne moremo zgrešiti.

Prav narobe pa v thrillerju Johna McTiernana **Umri pokončno** (Die Hard) Bonnie Bedelia odide v Los Angeles zato, da s Hollywoodom ne bi imela nobene zveze: v Los Angeles ne pride zato, da bi se priključila kaki veji filmske industrije, temveč zato, da bi se priključila neki japoonski korporaciji. Tudi Bruce Willis pride v Los Angeles zato, da s Hollywoodom ne bi imel nobene zveze. Nihče nima s Hollywoodom nobene zveze, razen seveda samega Los Angelesa. Lahko bi rekli, da Los Angeles že kar sam po sebi jamči, da Hollywood obstaja. V tem smislu so kaki posebni in dodatni dokazi o obstoju Hollywooda nepotrebni in nesmiselni, predvsem pa izpeljani, kakor je, npr. Willisovo sklicevanje na Roya Rogersa in Arnolda Schwarzeneggerja. Hollywood v Los Angelesu kakih posebnih argumentov ne potrebuje. In narobe, ti argumenti so nepotrebni toliko časa, dokler se ne pojavi „dvom“ v objektivnost in avtentičnost Hollywooda, „dvom“ v to, da Hollywood zares obstaja. Odtod dalje je pravilo enostavno: kdor v to, da Hollywood obstaja kot stvar med stvarmi, „zdvomi“, mora umreti, bodisi „simbolno“ ali pa fizično. Alan Rickman, vodja teroristov, si smrtno obsodbo podpiše zelo kmalu, namreč v trenutku, ko Willisu očita, da

je le „še en Američan, ki je v otroštvu videl preveč filmov“, potemktem v trenutku, ko začne tolmačiti Hollywood kot vzrok odtujenosti samega Los Angelesa. Ta pot lahko potem vodi le navzdol. Da je temu res tako, nam dokazuje finalni obračun med Alan Rickmanom in Bruceom Willisom. Rickman zgrabi Willisovo ženo in na čelo ji prisloni pištolo. Willis stoji napol gol in bos z rokami kvišku, neoborožen. Rickman tolesituacijo pospremi s temile stavki: „Vsi Američani ste isti. Kavboji. Toda tokrat John Wayne ne bo odjezdil z Grace Kelly. „Rickman ima očitno v mislih film **Točno opoldne** (High Noon), v katerem pa z Grace Kelly ni igral John Wayne, zato Bruce Willis pobesni in gnevno dahne: „Bil je Gary Cooper, bedak.“ Takoj zatem se kamera dvigne za Willisov hrbet in pokaže prilepljeno pištolo: v tem trenutku nam postane jasno, da je Rickman oddaljen od smrti le še za streljaj. Kdor v objektivnost in avtentičnost Hollywooda „zdvomi“, mora umreti. In še več in huje: cel film se dogaja v orjaški stolpnici, v zgornjih nadstropjih, celo na strehi, potemktem visoko nad Los Angelesom, na nebu Los Angelesa, v Hollywoodu, kolikor je pač Hollywood nekaj, kar je „nad“ Los Angelesom. Willis Rickmana sicer ustrelji, toda „ubije“ ga šele padec z „neba“ (iz stolpnice) na tla, potemktem padec iz Hollywooda v Los Angeles. Drugače rečeno, kdor „zdvomi“ v objektivnost Hollywooda, „konča“ v Los Angelesu. Rickman je žrtev, kolikor ne dojame, da je Hollywood to, kar v samem Hollywoodu zgreši, zgreši pa prav svoj lastni „dvom“ v njegovo „simbolno“ neločljivost od Los Angelesa. Zato tudi ni presenetljivo, da se ta partikularni thriller ne obnaša tako, kot da naravno pripada svojemu žanru, thrillerju, ampak tako, kot da pripada nekemu drugemu in „tujemu“ žanru, filmu katastrofe.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

STEVEN SPIELBERG: KO SE FILM NE SME KONČATI

Ko je prišel Spielbergov **Imperij sonca** ob koncu leta 1987 v ameriške kinodvorane, ni ravno izropal blagajn, pa tudi filmska kritika se ga je odrekla. In vendar lahko le ugotovimo, da je bil to spet zgolj problem same filmske kritike, predvsem tistega prostranega dela te kritike, ki skuša Spielberga še vedno misliti in tolmačiti v kategorijah in razmerjih rahlo mistificirane ali pa maskirane „avtorske“ kinematografije. Spielbergovi filmi niso tako nepomembni, da bi jih bilo treba tolmačiti kot delo „avtorja“. Pa tudi sicer ga je nesmiselno in nekoristno tlačiti med „avtorje“. Naj navedemo nekaj povsem empiričnih razlogov, zaradi katerih je Spielberg filmskemu vesolju kot „avtor“ prepovedan:

1. Spielbergove filme je prelahko imitirati, ali natančneje, Spielbergove filme je mogoče izdatno imitirati, ne da bi se pri tem kršilo „avtorsko načelo“ oz. „načelo avtorstva“: njegove filme imitirajo, pa vendar ne bi mogli reči, da so kdaj koga podvrgli zakonu o „avtorskih pravicah“. Še drugače: Spielbergove filme se imitira, ne da bi se ob tem kršilo tisto, kar naj bi jih delalo za „avtorske“. Primerov iz nekaj zadnjih let je veliko, zato navajamo le peščico najnovejših, različnih in skrajnih: **Harry and the Hendersons** (William Dear), **The Lost Boys** (Joel Schumacher), **Little Shop of Horrors** (Frank Oz: remake istoimenskega Cormanovega musicala iz leta 1960, dejansko imitacija Spielberga), **The Golden Child** (Michael Ritchie), **Ratboy** (Sondra Locke) itd. Lahko bi tudi rekli, da je mogoče posneti celo popolno in dobesedno kopijo kakega Spielbergovega filma, ne da bi se s tem kršilo načelo „avtorstva“, v skrajni liniji pač zakon o „avtorskih pravicah“. In še huje: načelo „avtorstva“ oz. zakon o „avtorskih pravicah“ bi se kršilo le v primeru in pod pogojem, če bi se ta, ki bi posnel popolno in dobesedno kopi-

režija: Steven Spielberg
 scenarij: Tom Stoppard po romanu J. G. Ballarda
 fotografija: Allen Daviau
 glasba: John Williams
 igrajo: Christian Bale, John Malkovich, Miranda Richardson, Nigel Havers
 proizvodnja: Amblin Entertainment, ZDA, 1987

jo Spielbergovega filma, podpisal kot Steven Spielberg.

2. Po drugi strani — in to je povezano neposredno s tem, kar smo povedali zgoraj — pa si lahko le Spielberg privoščil, da naredi popolno kopijo svojih filmov, a se nanjo ne vpiše kot režiser, kot Steven Spielberg. Bolj melodramatično rečeno: le Spielberg naredi za film vse in se potem nima za „avtorja“. S tem merimo na vse tiste filme, pri katerih je bil Spielberg executive producer, kasneje kajpak predvsem line producer. Spielberg je bil najprej producent dveh filmov tandema Robert Zemeckis/Bob Gale, tandema iz generacije '73 kalifornijske univerze U.S.C., tandema, ki ga je navdušil s svojim diplomskim filmom **Field of Honour**. Spielberg je s svojim imenom le jamčil za tandem in jima s tem omogočil snemanje filma, za izvršna producenta pa je določil tandem Tamara Asseyev/Alex Rose (pred tem sta producirali Miliusov film **Big Wednesday**, po tem Rittov film **Norma Rae**). Toda že prvi film **I Wanna Hold Your Hand** (1978) je propadel, pa čeprav je Spielberg jamčil, da bo osebno nadzoroval snemanje in da bo tudi osebno zamenjal Zemeckisa, če vsega skupaj več ne bi zmoget. Spielberg se ni vmešaval, prav tako pa se tudi ni vmešaval v njun drugi film **Used Cars** (1980), zato je ta ni odnesel nič bolje kot prvi. Spielberg je bil ves čas predaleč, da bi lahko naredil film, pod katerega se mu ne bi bilo treba podpisati kot „avtor“. Vse se je prelomilo leta 1982: to leto je Spielberg katapultiral svoj „najbolj osebni film“ **E.T.**, ki je pa še vedno najbolj gledan film vseh časov, obenem pa je tudi prvič neposredno in doživeto produciral kak film, kajpada **Poltergeist**. Kaj to pomeni, da ga je neposredno in doživeto produciral: z eno besedo, naredil je vse, le „avtor“ ni hotel biti. Napisal je zgodbo, napisal je velik del snemalne knjige, celoten film je vnaprej skiciral in vizualno skadriral, sam je izbral igralce, pogostokrat je sam prevzel režijo (kot poročajo, nekateri člani tehnične ekipe sploh niso vedeli, kako zgleda „režiser“ filma Tobe Hooper, kdo je S.S. so seveda vedeli vsi), sam je opravil končno montažo, sam je določil glasbeno opremo, zvočne in vizualne efekte, vodil promocijo, in propagando filma (Spielberg se je v svojem znamenitem pismu, objavljenem v filmskem listu *Daily Variety*, Tobeu Hooperju iskreno in toplo zahvalil, ker je „sprejel vizijo tega intenzivnega filma“ in ker mu je dopustil „ustvarjalno vmešavanje“). **Poltergeist** je seveda vrtoglavo uspel, prav tako pa tudi vsi ostali filmi, v katere se je Spielberg kot executive producer „ustvarjalno vmešaval“, denimo **Gremlins** (Joe Dante), **The Goonies** (Richard Donner), **Back to the Future** (Robert Zemeckis), **Who Framed Roger Rabbit** (Robert Zemeckis), nič manj tudi **Young Sherlock Holmes** (Barry Levinson), **The Money Pit** (Richard Benjamin), **Inner-space** (Joe Dante), **Batteries Not Included** (Matthew Robbins), **An American Tail** (Don Bluth) itd. Vsi ti filmi so taki, kot da bi bili „zmontirani“ iz istih odpadkov, ki jih Spielberg ni uporabil v filmu **E.T.**: z drugimi besedami, vsakič je mogoče imitirati prav tisto, kar Spielberg v svojih filmih ni uporabil, potemtakem tisto, kar je iz svojih filmov izvrgel, prav te njegove odpadke. In ko to, kar je iz svojih filmov izvrgel, imitira sam Spielberg, je povsem logično in naravno, da za to ne prevzama „avtorstva“: kot executive producer zgolj jamči, da je bilo to res izvršeno iz njegovih filmov. Ti filmi so taki, kot da niso „režirani“, a kljub temu kar padejo „skupaj“.

3. Spielbergovi filmi so preveč gledani, da bi jih bilo mogoče tolmačiti kot delo „avtorja“ (med prvimi desetimi najbolj gledanimi filmi vseh časov je kar pet njegovih filmov, na prvem mestu pa je kajpada na vekomaj veke večno rekordni **E.T.**), kolikor je pač pri Spielbergu ropanje kino-blagajn nekaj, kar je storjeno iz srca, stvar „prepričanja“, „osebne sloga“, „avtorskega pristopa“, „svetovnega naza“, neločljivo od samega filma, njegov nujni in intimni del.

4. Spielbergovi filmi so preveč javni: so integralni del splošne izobrazbe in obenem integrirajoči del kulturne homogenizacije. So „mitski“, a obenem množično gledani, kolikor so „mitski“ filmi „mitski“ prav zato, ker se jih ne gleda oz. ker nudijo intelektualno ugodje le filmskim specialistom. Njegovi filmi „delajo“ filmsko zgodovino prav s tem, ko neposredno „preštevajo“ tiste, ki so jih videli.

5. Spielbergovi filmi preveč direktno predstavljajo tisto, kar vsi hočemo in o čemer vsi sanjamo: njegovi filmi so natančna in popolna kopija tistih filmov, ki jih hočemo vsi gledati, potemtakem



natančna in popolna kopija tistega, česar Spielberg iz svojih filmov ne more izvreči. Da predstavljajo njegovi filmi natanko tisto, o čemer „vsi“ sanjamo, nam dokazujejo vsi tisti „gledalci“, ki so proti Spielbergu vložili tožbo, ker da je kršil njihovo „avtorsko“ kompetenco oz. ker da jim je ukradel to, o čemer so sanjali, če naj vztrajamo na tem izrazu. Trije moški, arheolog, propagandist in blagajnik neke pasadenske cerkvene ustanove, so zahtevali odškodnino 110 milijonov dolarjev, ker so neki filmski agenciji že leta 1977 poslali nekaj takega kot **Raiders of the Lost Ark**. Dva mlajša pisca sta zahtevala odškodnino 37 milijonov dolarjev, ker sta že leta 1980 Spielbergu poslala nekaj takega kot **Poltergeist**. Lisa Marie Litchfield pa ni zahtevala nič manj kot 750 milijonov dolarjev zato, ker **E.T.** uteleša „vse bistvene dramatične ideje, sekvence dogodkov, značaje, nadnaravne sposobnosti tujih bitij in tudi strukturo zgodbe“, vse tisto, kar je lastno njeni enodejanki **Lokey From Maldemar**, za katero si je priskrbel avtorske pravice že leta 1978 (med obema tekstoma je našla 24 paralel). Navsezadnje: ali ste kdaj slišali, da bi kdo vložil tožbo proti „avtorju“ zaradi kršenja „avtorskih pravic“?

Spielbergu so kritiki zdaj očitali, da je prenehal biti „avtor“, ker pač „avtor“ ne more rokovati z dvema različnima in celo izključujočima se filmskima konceptoma. **Imperij sonca** naj bi po njihovem prepričanju utelešal nekaj povsem drugega kot Spielbergova avtentična in „avtorska“ linija **Close Encounters of the Third Kind/Raiders of the Lost Ark/E.T.**: zdaj je naredil nekaj drugega, nekaj, kar z njim ni združljivo, nekaj, česar ne pozna. Spielberg je s tem postal nekdo „drug“. Če se pač „avtor“ spusti v nekaj, česar ne pozna, potem zgreši, ker se s tem znajde zgolj v zračnem prostoru kakega drugega „avtorja“: kakor hitro „avtor“ preneha biti „avtor“, s tem začne imitirati nekega drugega „avtorja“. In ko so tuhtali, kateri „avtor“ je postal Spielberg s tem, ko je posnel **Imperij sonca**, so se odločili, da je postal David Lean, Lean manqué. (Lean je res nekaj časa visel na tem projektu, a potem omagal: lahko bi torej rekli, da je Lean v resnici Spielberg manqué), s tem v zvezi pa so mu očitali, da skuša tako kot David Lean kombinirati „epsko“ in „intimno“, da skuša „hitrost“ in „moč“ nadomestiti z „dolžino“ in „detajlom“, poleg tega epski format potrebuje le zato, da bi se

družina spet združila (kot v Leanovem filmu **Doctor Zhivago**), s soncem počne to, kar je z njim počel Lean v filmu **Lawrence of Arabia**, njegov junak Jim je svojemu narodu tako odtujen, da se povsem identificira z njegovimi najbolj zagriženimi sovražniki (kot Alec Guinness v filmu **Bridge on the River Kwai** ali pa Peter O'Toole v filmu **Lawrence of Arabia**), celoten film prežema imperialistična nostalgija, podprta s sanjskim paradizem v exilu in nadgrajena z japonsko okupacijo in taboriščem (kot v filmu **Bridge on the River Kwai**). Vse skupaj lahko problematiziramo in komentiramo v nekaj točkah:

1. Prav tako kot Spielberga so tudi Leana filmski kritiki kamenjali zato, ker je kršil njihovo predstavo o tem, kako zgleda filmski „avtor“: v definicijo „avtorja“ pač ne spada rokovanje z dvema povsem različnima in izključujočima se konceptoma.
2. Kako je kršil politiko „avtorja“ Lean? Tako, da je najprej snemal miniaturno-intimne minimalke, akademske, poglobljene in resne, potem pa je nenadoma začel snemati orjaško-epske spektakle, populistične, popularne in melodramatično „vznesene“, celo patetične. Kako je kršil politiko „avtorja“ Spielberg? Tako, da je najprej snemal popularno-populistične, osebno-intimno-družinske in melodramatično-pustolovsko-patetične ekstravagance, preresetane z iluzionizmom in specialnimi efekti, potem pa je začel nenadoma snemati „akademske“, „poglobljene“ in „resne“ drame.
3. Če je Spielberg začel imitirati Leana, če je Lean politiko „avtorja“ kršil s tem, ko je „akademski“ slog zamenjal s „populistično“ klajo (introspekcijo z vizionarstvom), če je Spielberg politiko „avtorja“ kršil s tem, ko je „populistično“ klajo zamenjal z „akademskim slogom“, potem moram pač le ugotoviti, da je začel Spielberg natanko to, kar je Lean izrgel („akademizem“ in „resnost“ zgodnjega, „avtorskega“ obdobja), da bi kršil politiko „avtorja“, ali natančneje, Spielberg je postal „akademski“ in „resen“ s tem, ko je začel imitirati Leanovo popularno-populistično, „post-avtorsko“ obdobje, potemtakem tisto, kar je Lean iz svojih popularno-populističnih „post-avtorskih“ filmov trezno izrgel, izrgel pa je prav sam „prehod“ iz enega obdobja v drugega, „proces posredovanja“ in „kontinuitete“ v samo-gibanju filmskega duha.
4. Lahko bi celo rekli, da Spielberg v nekem sublimnem smislu imitira Leanove odpadke. Klasičen Leanov odpadke vsekakor predstavlja otrok: v njegovi „akademske-resni“ fazi so bili otroci v središču dogajanja filmske obdelave, v popularno-populistični fazi pa so nenadoma povsem „odpadli“. Pri Spielbergu so otroci bistveni v obeh fazah, združljivi z vsakim „slogom“. Če je otrok Leanov odpadke, če je Lean otroka izrgel, če Spielberg imitira to, kar je Lean izrgel, in če otrok s svojim prepričanjem, da prav on sam drži svet „skupaj“, uteleša „podobo“ prehoda iz enega obdobja v drugega in „kontinuitete“ v samo-gibanju filmskega duha, potem moramo pač reči, da je otrokov strah, da se bo vojna končala (da bo potemtakem najboljši svet izmed vseh svetov razpadel), poistoveten z njegovim še bolj travmatičnim strahom, da se bo film končal. Spielberg potemtakem v Leanu imitira samega sebe, nemožnost, da bi se odpovedal predajanju svoji želji: Spielberg v Leanu imitira tisto neuprizorljivo, prav svojo željo, da se film ne bi nikoli končal.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

JUG SUR

režija: Fernando E. Solanas
scenarij: Fernando E. Solanas
fotografija: Felix Monti
glasba: Astor Piazzolla
igrajo: Miguel Angel Sola, Susu Pecoraro, Philippe Léotard, Lito Cruz
proizvodnja: Cinesur, Argentina; Canal +, Francija, 1988

10

Razvoj filmskega opusa argentinskega režiserja Fernanda Solanas je strogo analogen razvoju tiste struje francoske filmske kritike, ki je od ekstremne radikalnosti s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let postopoma prešla v nič manj radikalen artizem osemdesetih let. Če lahko v primeru francoske struje to tezo podkrepimno z razponom imen, ki sega od Jean-Luca Godarda do Pascala Bonitzerja, tedaj je na južnoameriškem prizorišču prav Solanas tisti, ki najostreje ponazarja faze tega razvoja. Dovolj ilustrativno je preučiti le dve skrajnosti njegovega opusa: spise, ki spremljajo njegov prvi film **Le hora de los hornos** (1968), in pa njegov zadnji izdelek, **Sur** (1988). Prvi je več kot štiriurni dokumentarec z dovolj pomenljivimi naslovi posameznih epizod: Neokolonializem in nasilje (90 min.), Dejanja za osvoboditev (120 min.), Nasilje

FEST '89

in osvoboditev (45 min.). Scenarij zanj je Solanas napisal skupaj z Octaviom Getinom, z njunim sodelovanjem pa je še leto kasneje (1969) nastal tudi svojevrsten teoretski povzetek opravljenega dela — manifest **Za tretji film** (Hacia un tercer cine). Že razlaga zahtevane „tretje“ poti pove vse: obstaja nekakšen **prvi film**, ki je izključno komercialen, industrijski, zvezan s hollywoodskim modelom; obstaja tudi **drugi film**, ki je domnevno „avtorski“, a v resnici s perpetuiranjem prvega le pristaja na konformizem. Nasproti tema dvema pa Solanas in Getino postavljata **tretji film**, ki dobesedno „ukinja“ oba prejšnja modela, sintetizira njune nastavke v militanten, osvobojajoč filmski postopek. To je film-gverila, ki proletarizira cineasta; film, za katerega je kamera „neizčrpen razlaščevalac podob-municije“, projektor pa „orožje, ki strelja s hitrostjo štirindvajset fotogramov na sekundo“. To je film, ki se ima za revolucionarnega, zaradi česar njegove učinke nujno spremlja svojevrsna bipolarnost: namesto ene skrajnosti nastopi druga skrajnost, pri čemer je število možnih dvojic dobesedno neomejeno — namesto posameznika množica, namesto avtorja kolektiv, namesto pasivnosti agresivnost, namesto spektakla dejanja, nemesto starega novo.

Če se, opremljeni s pravkar navedeno terminologijo, zdaj soočimo s Solanasovim zadnjim filmom **Jug**, bi ga po vseh pravilih „tretjega filma“ morali razglasiti vsaj za reakcionarnega, če že ne kar kontrarevolucionarnega. Saj gre vendar spet za posameznika, za avtorja, za pasivnost in za spektakel! Pa vendar je vse skupaj še kako novo! Ne gre torej za padec iz ene skrajnosti v drugo, temveč prej za filmsko uprizoritev gesla **les extrêmes se touchent**, skrajnosti se dotikajo. Celotno dvojico vsebina/oblika ne moremo v celoti zaobseči premen tega razvoja. Če namreč vsebini praviloma pripišemo razsežnosti zgodbe, formi pa razsežnosti filmske govorice, tedaj se problema razvoja Solanasovega opusa ne znebimo niti z inačico „nova forma stari vsebini“ niti z drugo, še bolj neustrezno — „nova vsebina v stari formi“. V obeh primerih, tako leta 1968 kot leta 1988, gre namreč za neko novo vsebino, ki ji ustreza nič manj nova forma. Tisto, kar preči obe, tako vsebino kot obliko, tako zgodbo kot filmsko govorico, je ravno nekakšen „tretji“ člen, konstitutiven za obe hkrati — člen **pripovedi**, naracije. In prav ta je bistveno različen! Rekel bi, da je od proklamirane „tretjega filma“ iz šestdesetih let Solanas uspel priti do resnično Tretjega filma, kolikor le-ta uspe s pridom uporabiti konstitutivni moment filmskega postopka, naracije, le da ta ni več utelešena v militantnem komentatorskem off-glasu, temveč je interiorizirana v same filmske podobe, vključena med protagoniste. Začetek filma **Jug** nam dobesedno uprizori ta bistven premik, to ponotranjenje naracije. Po uvodnem šansonu se na podobah meglene, nejasne nočne ulice oglasi glas Avtorja:

„Neke noči, v južni četrti mesta, ko so mi prijatelji pripovedovali zgodbe, ki so se dogodile med mojo odsotnostjo, mi je nekdo dejal: 'Neki Adhemar Martinez te išče'... Adhemar!? Saj vendar ni mogoče! El Negro je vendar mrtev že več let... Poznal sem ga konec šestdesetih let in najbolj se spominjam tega, da je bil vselej poln upanja. Vselej mi je govoril: 'Jug, to je prihodnost'. In bilo je res: El Negro, moj stari mrtvi prijatelj, je bil tam, v senci ulice... Prav ta El Negro, ta davni prijatelj iz šestdesetih let, poln upanja, a sedaj že mrtev, se kot fantom vrne v Solanasov film in postane nosilec pripovedi, saj je prav on tisti, ki iz teme odgovori na Avtorjev glas in ga popelje, pravzaprav zapelje z besedami:

„Pridi! Naše zgodbe so bile vselej zgodbe o ljubezni... Pojdi za menoj... Povedal ti bom zgodbo o nekem dragem prijatelju... V tem presenetljivem začetku vse temelji na pripovedovanju: Avtor pripoveduje o tem, kako so mu med pripovedovanjem povedali za El Negra, že hip zatem pa je ta fantom tisti, ki prične pripovedovati. Šele s tem zamikom, s tem prenosom pripovedi iz zunanosti (avtor) v notranjost (El Negro), zares steče zgodba filma, ki je zgodba ene same noči — noči, v kateri je leta 1983 padla vojaška diktatura in v katero se po petih letih zopet vrne Foreal Echegoyen. In kakšna je ta zgodba? Natanko takšna, kot pravi fantomski pripovedovalec El Negro — je zgodba o ljubezni. Predvsem in najprej je to zgodba o ljubezni med Florealom in Rosi. En sam njegov udarec po oknicah je bil dovolj, da je Rosi v tem zvoku razbrala pet let pričakovano sporočilo: „Doma sem.“ Pa vendar bo med tem