

stih pojavlja zakoreninjeni „Rad te imam“, ki je izrinil ustrezen prevod — „Ljubim te“. Bellocchia pa patološki narcizem ne obseda neposredno. Meje, ob katere trkajo filmski junaki niso njihove lastne, ampak so sestavni del gospodujoče morale. Za razliko od prejšnji Bellocchiovih filmov ni v ospredju leva ideologija in njen boj zoper tradicijo; v filmu **Vrag v telesu** je namreč omejen konflikt imanenten, potopljen v filmsko zgodbo. Marco Bellocchio negira gospodujočo moralo najprej tako, da povzame vrsto znanih motivčkov, ki ilustrirajo, pomenijo prestop roba moralnosti (razmerje polnoletne in mladoletnega, koitus med sodno razpravo, zaroka s potencialnim morilcem svojega očeta, itd.), toda vse te bodice so namenjene tradiciji. Bellocchio opravi v filmu tudi „samokritiko“, in sicer s posmešljivko, s sekvenco, zaradi katere so o Maruschki Detmers pisali, da je erotična pošast, čista lepota, bodoča porno zvezda in razuzdanka.

Takšne nalepke si je Maruschka Detmers prislužila s „pornografsko“ sekvenco felačije. Toda če si je le-ta zagotovila legitimite-to v erotičnem filmu vsaj z Oshimo, je sekvencina obscenost drugje. „Umazano“ govorjenje ni simulakrum blebetajočega užitka, ampak njegova šala o Leninu. Lenin kot poljuben privesek užitka spreverne hkrati resnost zgodovine in užitka. Samo sekvenco zgoščuje drugi „vir“ obscenosti, tisti za „kritike“ Maruschke Detmers najbolj neznošen, zoprn, moteč, to je junakinjin smeh — sproščen, neobremenjen, uživaški, smeh, ki spremlja junakinjo skoraj v vsakem kadru. A smeh znotraj „pornografskega“ kadra ni značilni kompulzivni smeh iz pornografskih filmov, ampak dopušča obojno branje. Torej tako užitek, srečo kot tudi nevrotičnost, zlomljenost. Nesporni uspeh Maruschke Detmers je, da s svojo mimiko in gibanjem omogoča obe branji. S takšno igro pa še kako podpira Bellocchiovo mesenje sveta. Kanček biografske metode: M.B. izvira iz močno katoliškega okolja — upor zoper le-tega bi v svojih zgodnjih delih zastavljal praviloma na deklarativni ravni, tokrat pa ga je zastavil onkraj, oziroma v življenju. Happy end v filmu **Vrag v telesu** nima v svojem jedru fetišizirane nedolžnosti (kot antični ljubezenski romani), ampak zgolj zbris ničnih meja. Zato se film, ki je „toliko“ pokazal, lahko, mora končati z drobnimi kretnjami — nasmešek, prikimanje, solze. Toda spet se te končne točke ne da brati do konca, onkraj katerega je zgolj polnost klasičnega happy enda. Marco Bellocchio torej ni zgolj lepooki, ampak tudi ostrooki, kar je za režiserski métier še kako pomembno.

MARKO GOLJA

BARVE NASILJA

COLORS

režija: Dennis Hopper
scenarij: Michael Schiffer
fotografija: Haskell Wexler
glasba: Herbie Hancock
igrajo: Sean Penn, Robert Duvall, Maria Conchita Alonso, Randy Brooks
proizvodnja: Orion Pictures International, ZDA, 1988

Dennis Hopper je s svojim filmskim opusom (pri nas bolj ali manj neznanim) za

KRITIKA



Hollywood vsekakor nekaj med anahronizmom in dopolnitvijo spektra hollywoodske produkcije. Morda bi lahko rekli, da gre za avtorja — posebnega tiste vrste, ki je bil stalni spremljevalni pojav v Hollywoodu, morda začeti s Stroheimom preko Welle-sa do Cassavetesa. Seveda ne govorimo o kakšni drugi podobnosti med temi avtorji, kot samo o podobnosti med njihovimi pozicijami nasproti hollywoodski komercialni produkciji, lahko pa nas zabava dejstvo, da so vsi omenjeni ljudje bili kdaj igralci, kdaj režiserji. Res pa je tudi, da se je vsak od omenjenih avtorjev ponašal s specifično provenienco. V Hopperjevem primeru seveda ne gre za evropsko poreklo (mar ga ni Wenders v **Ameriškem prijatelju** spustil v Evropo prav kot Američana s tem, da mu je namenil vlogo Toma Ripleya?), ampak prej za njegovo vezanost na radikalizem, razdobja šestdesetih let, kar kajpak pomeni, da govorimo o Hopperjevi zakoreninjenosti v specifični družbeni klimi, v posebni subkulturi z generacijsko dominantno. Ne nazadnje je bila značilnost šestdesetih let tudi eksplozija rasnih konfliktov, ki so med drugim prispevali k razblinjenju ameriškega mita. Hopper pa s svojimi filmi ni zgolj relikv obdobja *Free Speech Movementa*, *Kentstatea in Woodstocka* (pa še Easy Riderja, kjer naletimo osebno na Hopperja), temveč je prej pravi „surviver“, ki je znal reagirati v novih registrih. Toda ostal je naddeterminiran s svojim radikalističnim poreklom in zato nikoli doslej ni prodril v samo jedro hollywoodske produkcije z velikimi in uspešnimi projekti.

Barve nasilja so film, ki ga ni mogoče dojemati brez upoštevanja določenega socialno-kritičnega motiva, ki je vpisan v avtorjev profil. Drugače bi težko razumeli že samo izbiro tematike, še teže pa pristop k

temi, ki ga film pač vidno demonstrira. Hopperjeva obravnava tematike velemestnih mladinskih gangov očitno ne teži k izdelavi kakršnegakoli obsojajočega umetniškega manifesta niti se ne ukvarja z nikakršnim nemogočim poslom „razkrivanja socialnih ali celo političnih vzrokov“ za nasilniški vsakdanjik v revnih mestnih četrtih Los Angelesa. Ravno takšni elementi v filmu praviloma vplivajo na datiranost, omejeno aktualnost in seveda tudi na domet njihvega sporočila. „Sporočilo“ Hopperjevega filma (in tega lahko vsak gledalec razpozna v njegovi socialno-kritični naravnosti) je pravzaprav v samem učinku filma. Ta učinek pa je kajpak v tem, da film dojamemo kot konstatacijo. Film kratkomalo stoji na stališču: to kar se prikazuje, je nekaj realnega, *tako pač je*. Potemtakem izkorišča dialektično napetost takšne izreke, oz. njene filmske uprizoritve. Če nekaj „pač je tako“, se hkrati že postavlja tudi vprašanje, ali mora biti tako, zakaj je tako, zakaj ni drugače, morda še: kdo je kriv?...

Ta učinek je Hopper dosegel z nekakšno „brezzgodbenostjo“, z nizanem epizod spopadov junakov filma (policistov) s črnskimi delikventi in njihovega soočanja s prebivalci problematičnih sosesk. V tem ni skoraj nič suspenza, kar seveda ustvarja podobo svojevrstne „igrane dokumentarnosti“. Hkrati Hopper nevsiljivo podtakne v filmu določeno etično dimenzijo, ki jo poseblja R. Duvall v kontrastu s svojim mladim in bolj nestrpnim kolegom. Vtisa dokumentarnosti ne zmoti niti erotična epizoda glavnega junaka filma, kar moramo šteti še za dodaten Hopperjev dosežek.

Če torej vidimo skozi videz dokumentarnosti omenjene in še neomenjene poudarke, razpoznamo Hopperjevo avtorstvo. Barve pa so hkrati za samega Hopperja bile določen preizkus, saj je pred tem posnel nekaj precej sofisticiranih filmov, ki jih je s pohvalami dočakalo le nekaj bolj ekscentričnih kritikov. Barve so ga vrnile v areno socialnih konfliktov v času, ko jih konservativem potlačuje in zožuje prostor za njihovo artikuliranje ne samo v filmu, a ne nazadnje tudi v filmu.

DARKO ŠTRAJN

RAMBO III

režija: Peter MacDonald
scenarij: Sylvester Stallone, Sheldon Lettich
fotografija: John Stainer
glasba: Jerry Goldsmith
igrajo: Sylvester Stallone, Richard Grenna, Marc de Jonge, Kurtwood Smith
proizvodnja: Carolco Pictures, ZDA, 1988

V spominu je ostala zgolj misel, avtorjevo ime pa je nepreklicno potonilo v pozabo. Angleški kritik je tako zapisal, da je „nadaljevanje žanra“. V mislih je imel filmske „nadaljevanke“, torej filme, ki sledijo prvotne-



mu, „arhetipskemu“ filmu. Ko tako film zaživi kot uspešnica/„uspešnica“, in se prebije v nadaljevanje, se izmuzne prvotni žanrski pripadnosti in konstituira lasten žanr. To (verjetno) ne pomeni, da je nadaljevanje prestopilo ris prvotnega žanra — žanru pripada neposredno kot posamezen film, in posredno, preko „matrice“. Za nadaljevanje („sequel“) je torej pomembnejše razmerje matrica-nadaljevanje, kot pa celoten žanr-nadaljevanje. Do množice, do žanra se je opredelil prvi film v nizu, njegovi (morebitni) novumi pa so nadaljevanjem že zarisali robove. Nadaljevanjem matric tako preti dvojna nevarnost. Zdrsnejo lahko v monotonijo, samonanašanje, in posamezni primerki v nizu delujejo neprepoznavno prav zaradi svoje prepoznavnosti, očitnosti, grobosti. Karibda je „prevaranje“ gledalcev, ki dobijo več kot pričakujejo oziroma hočejo. Tudi rimska številka III v naslovu ne obvaruje filma pred usodo tujka, ko splošno znano materijo spreverne režiserjev navihan preblik, producentova malomarnost itd. Proizvajalci tovrstnih nizov, tovrstnih žanrov, tovrstnih „reprodukcij“ zagotavljajo večinoma enost na najlažji možni način — z enotnim filmskim junakom, katerega lahko uteleša tako pozitiven junak kot parazit-ska materija. Prav prepoznavnost tovrstnih „junakov“ zagotavlja filmskim nadaljevanjem značilno, vsaj domnevno enkratno potezo. O pomenu tovrstnih „junakov“ priča tudi njihovo prehajanje v subkulturno ikonografijo, v kateri imata svoj prostorček tako Freddy Krüger kot Rambo. Tak „junak“ sicer zagotavlja nizu unarno potezo, pa vendar njegovo delo, prisotnost nista dovolj. Kar poganja nadaljevanja, je seveda žanrska mašinerija, katere del je tudi „junak“ nadaljevanke.

Ker se je v prvem nadaljevanju zdelo nerazčiščeno, nejasno, površno, naključno, delno, moteče, odvečno — vse to žanrska ma-

šinerija počisti, pojasni, razreši, splošči, razplete. Film — kolikor ne prestopi v avtoparodijo — se po „logiki“ filmskih nadaljevanj dopolni šele v drugem, tretjem nadaljevanju.

Film **Rambo III** je tako nedvomno film za pričujoči sestavek. Ker neobstoječa jugoslovanska cenzura ni dopustila uvoza filma **Rambo II** — ki je bolj mil, a tudi bolj desen — je prehod od filma **Rambo** k zastavljenemu še bolj očiten, nazoren, otipljiv, viden. Kar je bilo v matrici zgolj lokalna praska, simptom ponotranjene travme, je v filmu **Rambo III** povnanjeno, ekstenzivirano, materializirano. Občutek nemoči zaradi vojne, ki jo je izgubil po krivdi drugih, prepusti prostor odprtemu konfliktu in vojaški zmagi. Zaradi čistosti filmske polarizacije odpadejo kot slepilne karte vse tiste drobnjarije, ki naj bi spletle neko medčloveško mrežo. Pa vendar je za film premalo, da pokaže, vplete v filmsko tkivo toliko in toliko sovjetskih vojakov, ki so „tam“ zgolj zato, da jih naslovni junak zmasakrira, zniči, onesposobi, ubije. Kajti akcijski kot zmagoviti pohod glavnega junaka iz boja v boj uteleša negativno neznosnost — gledalec prehiteva filmsko dogajanje oziroma ga prehiti, saj ve, kakšen mora biti konec filma (zaradi pozitiviranega junaka in značaja filmske nadaljevanke).

Režiser se je te negativne neznosnosti zavedal; o tem priča vsaj dve njegovi potezi. Naslovnemu junaku jo je zagotovil že s podelitvijo bližnjega plana, celo detajla. Tak fotogram seveda izrine telo (kot morilski stroj), njegova masivnost pa poleg očitnih reakcij napotuje tudi onstran, za njegovo površino, v globino — Rambo bi naj bil (dobesedno) bitje z obrazom, ki pa je svoja čustva ponotranjil, svoje zamisli zgostil v proste, ne povsem tarzanske stavke. Tudi drugi postopek, s katerim iztrga režiser „svojega“ filmskega junaka neznosno-

sti monotonije, je eminentno filmski. Slow motion prestavi Ramba iz videza resničnosti v denaturirano gibanje. S pomočjo pate-tike slow motiona postanejo Rambove akcije ekstatični prizori. (Mimogrede, junakove „akcije“ so odmaknjene tudi od filmske zgodovine, tako Rambo ne gleda „pola“ kot junaka iz Hustonovega filma **The Man Who Would Be King**, niti trpno ne opazuje, kako nasprotnikova „aviacija“ masakrira upornike kot naslovni junak Leanovega spektakla **Lawrence of Arabia** — Rambo je pač „človek akcije“!) Pogostejše ko sega režiser po slow motionu, bolj izpričuje nezadostnost pripovedi/junaka. Ko forma emocij zamenja same emocije, potlej je filmski junak dokončno junak filmov in ne od tega sveta.

MARKO GOLJA

MANJ KOT NIČ LESS THAN ZERO

režija:	Marek Kanievski
scenarij:	Harley Peyton po romanu Bret Easton Elliasa
fotografija:	Edward Lachman
glasba:	Thomas Newman
igrajo:	Andrew McCarthy, Jami Gertz, Robert Downey Jr., James Spader
proizvodnja:	20 th Century Fox, ZDA, 1987

Kaj je tisto, kar **Manj kot nič** sploh ločuje od množice drugih filmov? Verjetno so to njegove socialne reference in konotacijska polja ter njegov faktični „izvor“ — torej vse

