

SREČNI OBRAZI: K VZLJUBIL NEGATIV

Ameriški ninja: Krivda za dobroto

V osemdesetih sta vzleteli dve veliki ninja-seriji. Prvo je začel Golanov film **Enter the Ninja**, nadaljeval Firstenbergov film **Revenge of the Ninja** in končal spet Firstenbergov film **Ninja III. – The Domination**. Presenetljivo pri tej seriji je vsekakor to, da je ni pilotiral vedno isti junak: kot »pozitivni lik« jo je začel Franco Nero, nadaljeval Sho Kosugi, končala pa Lucinda Dickey. V vseh treh filmih se je pojavil le Sho Kosugi, vendar na nenavadno radikalen način: v filmu **Enter the Ninja** je bil zlonosni negativec, ki je moral priznati premoč »dobrega« Franca Nera, v filmu **Revenge of the Ninja** se je prelevil v pozitivca in njegovo premoč je moral priznati »zlobni« Arthur Roberts, v filmu **Ninja III. – The Domination** pa je utelešal »zlobnega duha«, ki terorizira in obseda Lucinda Dickey. To nam seveda, po eni strani, govori o nezgrabljivosti in eluzivnosti ninja-duha, o njegovem »zatoru« telesa, doseženim prav s pretirano in ekscesno investicijo samega telesa, z izstopom telesa iz samega sebe, o njegovi popolni »desubjektivaciji« in »dekulpabilizaciji« telesa: ninja-borci so vedno maskirani, toda ko jih junak likvidira, jim maske ne sname, kar pomeni, da jih pusti v njihovem svetu, s čimer njihovo »krivdo« sublimira. Po drugi strani pa nam to govori tudi o samo-razvoju in samo-afekciji ninja-duha: v filmu **Revenge of the Ninja** smo soočeni s »pozitivnostjo« tega, ki je bil v filmu **Enter the Ninja** (kot parafraza Clouseovega Bruce-Leepilota **Enter the Dragon**) »negativen«, lahko bi celo rekli, da je Kosugijeva »pozitivnost« v filmu **Revenge of the Ninja**, le sublimacija njegove »negativnosti« iz filma **Enter the Ninja**, le nekako samo-žrtvovanje in samo-afekcija »dekulpabilizirane« ninja – »negativnosti«.

Drugo serijo sta začela Firstenbergova filma **American Ninja** in **American Ninja II.: The Confrontation**, končal pa Sundstromov film **American Ninja III.: The Blood Hunt**, sama serija pa je prišla kot logično nadaljevanje prve, predvsem kajpada logično nadaljevanje samo-razvoja ninja-duha. Film **American Ninja** se začne s čudno formulacijo »pozitivnosti« ninja-duha: Michaela Dudikoffa, »ameriškega ninjo«, nam namreč film vpelje kot asocialnega in molčečega arogantneža, ki je apatičen na okolico in o katerem vedo le to, da so ga pred šestimi leti povsem amnezičnega našli na nekem pacifiškem otoku. Ta molčečnost naj bi bila kajpada znamenje njegove »pozitivnosti«: od sebe ne da niti glasu in ta odsotnost njegovega glasu se zavleče globoko v film, ali natančneje, zavleče se vse do trenutka, ko je v gozdu iz oči v oči soočen z žensko, ki jo je rešil. Tedaj da namreč končno od sebe tudi glas, toda ne glas, moški, trdi, gromki, rezki macho glas, kakršnega bi glede na njegovo silno naturo pričakovali, temveč glasek, visoki, kastrirani, proti-naravni, feminilni glasek s homoseksualnim podtonom, stopnjenjavan v prizoru, v katerem isti ženski s salonskih čevljev odlomi visoke pete, krilo pa jih raztrga in ji iz njega naredi hlače. Kmalu zatem z njo kajpada shodi. Homoseksualni podton pa udari tudi iz njegove sadomazohistične subjektivacije »negativnosti«: temnopoltega Stevea Jamesa najprej kot največjega sovražnika ponižujoče pretepe, da bi se mu že v naslednjem trenutku prilepil kot prijatelj. Horde maskiranih ninja-borcev potem serijsko masakrira, toda mask jim ne nikoli ne sname, s čimer njihovo »krivdo« sublimira, svojo »krivdo« pa subjektivira, lahko bi celo rekli, da s tem svojo »pozitivnost« kulpabilizira. To samo-razumevanje Zakona kot sublimirane »negativnosti« nam uprizarja tudi dejstvo, da policije kot običajnega nosilca Zakona v celotni seriji ni: Michael Dudikoff in Steve James sta »uslužbenca«

ameriške vojske, prav ameriška vojska pa je v filmu **American Ninja** skorumpirana od dna od vrha, kar pomeni, da je v resnici ves čas zunaj Zakona. Film **American Ninja II.: The Confrontation** predstavlja le novo dogodivščino ninja-vojaškega tandema Dudikoff/James. Toda dodatek tega filma je bistven: izkaže se namreč, da je ninja-duh v resnici le do anonimnosti in neprepoznavnosti reducirana sublimacija proletarske zavesti, potem le do »negativnosti« reducirana »delovna zmožnost«. Neki korporativni veleposestnik ninja-borce v laboratoriju in z genetskim inženiriranjem »predeluje« v sužnje brez lastne volje, brez imena in brez obraza, v nekakšne importzombije. Lahko bi torej rekli, da Michael Dudikoff – kot človek z isto proletarsko ninja »vzgojo«, brez obraza

in brez imena – dejansko pobija svoje ljudi, ljudi istega razreda: zaradi amnezije ne prepozna svoje lastne sublimirane »negativnosti«. »Negativnost« ninja-borcev potemtakem ni nekaj naravnega in neposrednega, temveč nekaj radikalno »povzročene«. In film **American Ninja III.: The Blood Hunt** predstavlja lov na ta »vzrok«, na proti-strup, s pomočjo katerega bi se ninja-zavest lahko samo-subjektivirala in samo-doživela kot nekaj »pozitivnega« in »ne-postvarelega«, potemtakem kot nekaj, kar ima svojo lastno voljo. Do tega proti-strupa pa se skuša v tem filmu dokopati prav sam »ameriški ninja« (Michaela Dudikoffa je tokrat zamenjal David Bradley), saj so mu vojščaki korporacije in kapitala vzbrižgali ninja-strup, s čimer so ga za znaten kos filma paralizirali, fiksirali, »postvarili«, zamrznili, zombificirali. Na koncu proti-strupa ni od nikoder, zato ga mora »ameriški ninja« improvizirati sam: njegov nenadni ninja-meditacijski trip se konča z vzklikom »Duh je močnejši od telesa«, kar postane socialni ekvivalent proti-strupa. Da bi se znebil brezvoljne, »postvarele« in suženjske ninja-zavesti, mora potemtakem potlačiti prav telo, samo »delovno zmožnost«.

Cohen in Tate: Drama zakona zunaj zakona

V osemdesetih so se thrillerji skušali tako ali drugače izogniti kakemu preveč ekscesnemu in grafičnemu prelivanju krvi. Če pa so že kri prelili, potem so to pogostokrat kompenzirali s kakim komičnim odskokom od direktnosti in dobesednosti thrillerja (npr. **Slam Dance** ali pa **Private Investigations**), s komičnim kontekstom samega thrillerja (npr. **Midnight Run** ali pa **Beverly Hills Cop**), z mitsko-stripovskim pilotiranjem krvi (npr. **Dead Pool** ali pa **The Red Heat**) ali pa s cinično-satiričnimi komentarji štreličih ran (npr. **48 Hrs.** ali pa **Bondiada**). Največkrat in praviloma je seveda krvavo kad kompenziral impakt v imenu Zakona (npr. **Robocop** ali pa **Sudden Impact**) ali pa nacionalnega mita (npr. **Rambo** ali pa **No Way Out**).

Redov thriller **Cohen and Tate** je vsekakor dragulj v kroni krvi in terorja osemdesetih.

1. Film se odpre na neki podeželski farmi nekje v Oklahomi, kjer v okviru zveznega policijskega programa za zaščito prič skrivajo družino Knight, še posebej pa devetletnega dečka, ki je kot priča videl, kako je nekdo umoril nekega gangsterskega šefa. Vsi na farmi so živčni in prestrašeni, tako mati in oče Knight kot tudi FBI-jevci. Nenadoma pa se paranoična psiho-drama sprevrže v grafični gut-level entertainment: dva najeta morilca, Cohen (Roy Scheider) in Tate (Adam Baldwin), namreč s krvavim tušem hladnokrvno in cinično odplakneta celotno ekipo. Pri življenju pustita le dečka, ki ga morata izročiti svojim gangsterskim naročnikom v Houstonu: ti bi namreč radi tudi sami zvedeli, kdo je v resnici ubil njihovega šefa. Film se potem prelevi v toboganski road-masakr: policistu zacveti glava, črpalkarja strel skozi okensko steklo kar odpihne, na koncu pa Roy Scheider Adama Baldwina najprej katapultira iz avtomobila, zatem ga pa še prestreli ter naposled mesarsko prepusti zabijaču naftne črpalke.

2. Filmu je lastno tudi to, da se celotna dialektika zločina in kazni odigra le med dvema gangsterjema oz. izobčencema, ali z drugimi besedami, celotna drama Zakona se odigra zunaj Zakona, in še več in bolj radikalno, restavracija Zakona se izvrši zunaj Zakona brez neposredne in čutne vključitve samega Zakona. Še toliko bolj, ker Zakon na sam svet obeh gangsterjev ves čas meji, ker se skuša v njun svet ves čas vključiti, ker skuša v njun svet ves čas vdreti, kajpada neuspešno: policistu, ki je vdrl v njun svet (dobesedno: deček namreč zbeži in se zateče v njegov avto), preluknjata glavo, policijsko barikado, ki ju ogrozi, dobesedno knock-outirata, na koncu pa policija itak pride prepozno. Oba izobčenca oz. najeta morilca sta negativna in kriva, Roy Scheider potemtakem nič manj kot Adam Baldwin, pa čeprav skuša Scheider svet zunaj-Zakona legalizirati, formalizirati ter mu podeliti nekaj etični kodeks: svoje žrtve vedno ubije z enim strelom in je odločno proti kakršnemukoli formalnemu presežku nad smrtjo, še posebej proti Baldwinovemu psihopatsko-sadističnemu uživanju v tem presežku. In kot smo rekli, se vsa drama zločina in kazni odigra med njima: Baldwinu »sodi« Roy Scheider, na koncu pa – že

AKO JE THRILLER CA

obkrožen s policijo – »sodi« tudi samemu sebi z nenavadnim in »avtorskim« strelom v vrat: kot da je ta način smrti že davno rezerviral zase. In prav v tej premišljeni in »avtorski« samolikvidaciji moramo videti Cohenovo temeljno etično poanto: objekt presežnega uživanja ni priličljiv kršitvi Zakona, temveč prav fetišističnemu spoštovanju Zakona zunaj samega Zakona, potemtakem prav restavraciji Zakona, ki jo doseže s fetišistično in artistično samo-likvidacijo. Z njegovim samo-odstrelom se film zatemni in se konča: policija, s tem pa tudi Zakon, ostane zunaj. Njegov svet je ostal čist in etičen, pa čeprav zunaj-Zakona.

Šifra vojak: Lokacija minus Showdown

Glickenhausov – deloma politični, deloma bondovski – thriller **Codename: The Soldier** je nizko-proračunski, B-film. In za nizko-proračunski film je povsem samoumevno, da traja le okrog osemdeset minut: Glickenhausov traja v resnici celo manj kot osemdeset minut, tako da ga šele relativno dolga odjavna špica zaokroži na osemdeset minut. Prav ta relativno dolga odjavna špica pa za nizko-proračunski film že ni več tako samoumevna. Ne le da v njej naletimo na zelo zdfierenciran in prostran produkcijski aparat, sooči nas s številnimi zahvalami upraviteljem in lastnikom različnih lokacij, kakor tudi s številnimi produkcijskimi enotami, ki so film na teh lokacijah snemale. Z drugimi besedami nas pri tem filmu preseneti prav to, da so ga kratkosti in cenenosti navkljub posneli na različnih lokacijah, ki jih med seboj ločuje celo ocean. V tem smislu lahko iz produkcijskega aparata, popisanega v odjavni špici, odčitamo, da so teh slabih osemdeset minut filma **Codename: The Soldier** posneli v Berlinu, St. Antonu, Izraelu, Buffalu in Philadelphiji. In tudi sam film se odvrti v divjem, razpršenem, bondovskem diegetskem ritmu: diegetska prizorišča se nenehno psevdodokumentarno izmenjujejo. Eno diegetsko prizorišče, ena »akcija«. Tako se znajdemo v Philadelphiji, v St. Antonu, v Izraelu, v Buffalu in v Berlinu. Razpršenost in različnost diegetskih prizorišč očitno ni zgoščena in racionalizirana s studijsko možnostjo, ali drugače rečeno, lokacije se našteva. Berlin se posname v Berlinu, Izrael v Izraelu, St. Anton v St. Antonu, Buffalo v Buffalu, Philadelphijo v Philadelphiji. Brez studijske distanciacije, brez »blue-screen« reference, z lokacijo v kruti in surovi obliki. Problem kajpada ni v tem, da so menjave lokacij neutemeljene znotraj narativnega toka, tam so pač nujne, neutemeljene so prav kot moment nizko-proračunske produkcije, to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker menjave lokacij jemljejo čas in denar, prav tako pa ogrožajo tudi ideološko enotnost ekipe, ki film snema (vsako lokacijo je namreč »obdelala« druga produkcijska enota). Kot da ista lokacija ne more zapolniti različnih diegetskih prizorišč: kot da sama lokacija ne more postati diegetsko prizorišče. Še več, zdi se, kot da med samimi diegetskimi prizorišči ne obstaja kaka simbolna vez in menjava. Po drugi strani pa sta postavrela zlitost lokacije in diegetskega prizorišča in sama notranja neprekoračljivost posamičnih diegetskih prizorišč povsem funkcionalni, saj povzemata objektivno vrednost same tehnike pripovedovanja in še posebej tehnologije likov. Film se odpre v Philadelphiji: skozi prazno mesto pelje črna zatemnjena limuzina, v kateri očitno sedijo visoki vladni funkcionarji. Na prehodu za pešce jim pot nenadoma prekriža ženska z otroškim vozičkom: vozilo se ne ustavi ter žensko z vozičkom hladnokrvno zmendra. Trije mimoidoči pešci groženi priskočijo k pomendrani ženski in speštanemu vozičku: ženska je le maskirani, a zdaj že mrtvi moški, dojenček pa je le lutka. Trije mimoidoči, v resnici KGB-jevski agenti, sežejo po orožju, ki je skrito v vozičku: toda v tem trenutku kamera silovito in nepričakovano odreže na bližnje stopnišče, na katerem že – z ramo ob rami – bruha ogenj pet ameriških komandosov, članov posebnega obveščevalnega oddelka. Vzeli so se z neba, z »legende«, toda zdi se, kot da so že ves čas tam, kot da si potemtakem že ves čas skupaj s KGB-jevci delijo isto diegetsko prizorišče: njihova tamkajšnja neskončna in postavrela prisotnost je očitno rezultat temeljne nezvedljivosti dveh različnih diegetskih prizorišč na eno lokacijo. In tudi konec Glickenhausovega thrillerja ima simbolno vrednost te temeljne nemožnosti. V ozadiju filma je

master-plan za destabilizacijo Zahoda, predvsem Amerike: jedrsko bombardiranje saudijskih naftnih polj bi za 300 let uničilo 50% vseh svetovnih zalog nafte. Problem je seveda v tem, da predstavljajo skrajni člen v verigi pretendentov na jedrski holokavst saudijskih naftnih polj Rusi. Zato štirje ameriški komandosi iz posebnega CIA-oddelka zavzamejo ICBM lansirno ploščad, jedrske izstrelke pa namerijo proti Moskvi. In zdaj kajpada upravičeno pričakujemo showdown, finalni obračun, ki je lasten tovrstnim akcijskim thrillerjem: brizganje krvi, lomljenje teles, rušenje stavb, bruhanje ognja itd. Toda ne zgodi se nič takega, prav narobe, showdownna preprosto sploh ni. Ken Wahl, peti član in obenem vodja posebnega oddelka komandosov, s svojim avtomobilom preleti berlinski zid in pristane na Vzhodu, kjer ga že čakajo KGB-jevci. Ko ga skušajo aretirati, jim ta preprosto reče: če boste vi zbombardirali saudijska naftna polja, bomo mi zbombardirali Moskvo. Rusi svojo zlonosno nakano v hipu opustijo in filma je konec. Wahlov spektakularni prelet berlinskega zidu, njegova redukcija dveh diegetskih prizorišč (Zahodni Berlin/Vzhodni Berlin) na eno lokacijo nastopi, kot nadomestek za showdown, za simulacijo enotnosti diegetskega prizorišča in akcije, »kraja« in »dogajanja«. Pri Glickenhauzu med dvema diegetskima prizoriščema ni nobene simbolne menjave prav zato, ker nista zvedljiva na isto lokacijo. Odtod odsotnost finalnega showdowna, odtod Wahlova finalna vezanost na »besedo«.

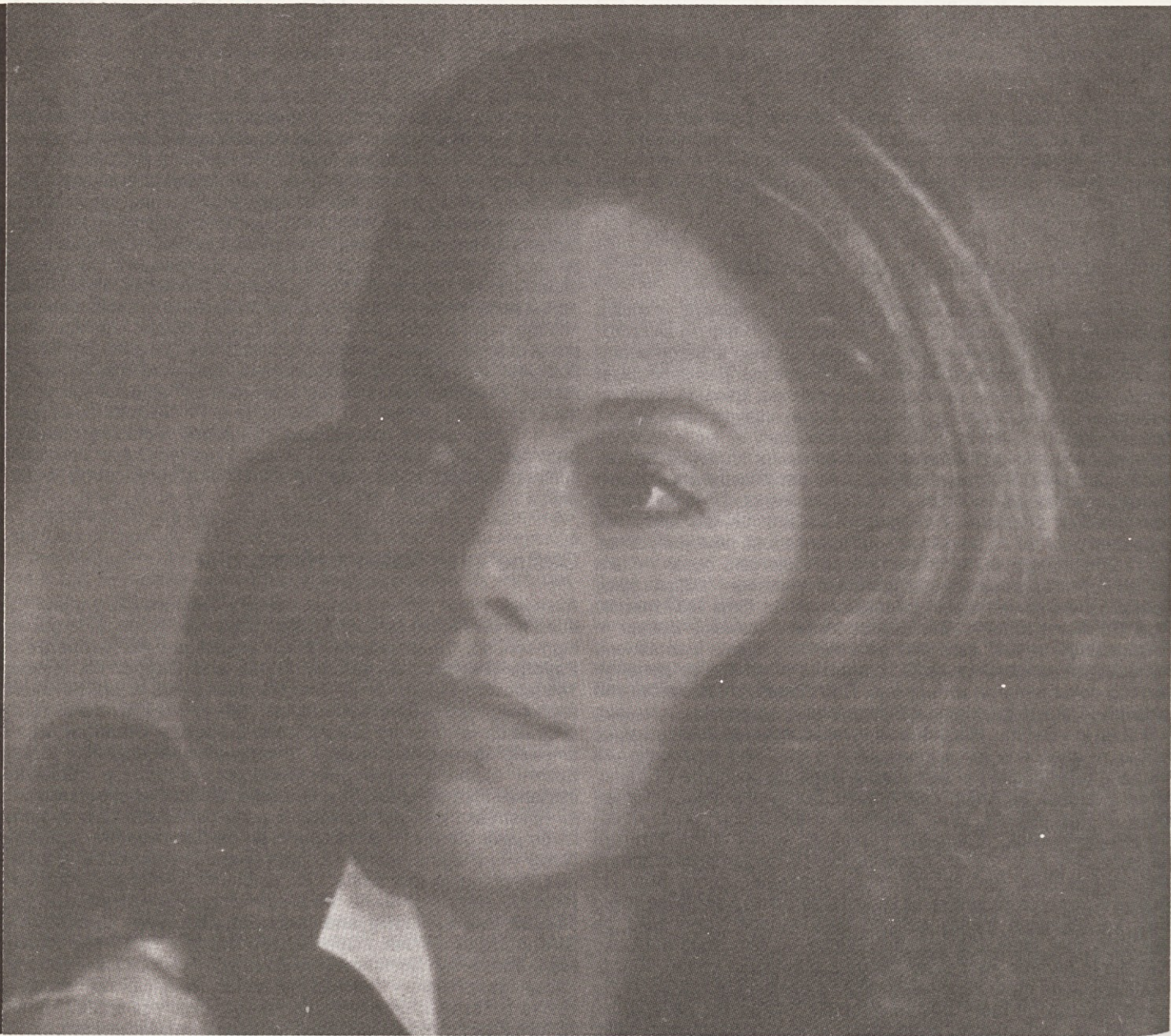
Cestne igre: Nazaj k Hitchcocku

Avstralski filmar Richard Franklin se je v osemdesetih uveljavil kot eden izmed najbolj fanatičnih Hitchcockovcev. Ne le da je posnel high-concept nadaljevanje Hitchcockovega šlok-suspenzerja **Psycho** (**Psycho II.**), tudi film **Cloak and Dagger** kot remake Tetzlaffovega suspenzerja **The Window** je bil le orjaški triumf hitchcockovske oeuvre. Toda že leta 1981 je Franklin na prostranih avstralskih avtocestah posnel road-suspenzer **Roadgames**, v katerem se non-stop vožnja tovornjaka srednjih let (Stacy Keach) ujame s travelogom psihopata, ki davi in masakrira štoparke. Film se sprevrže v eruditsko hitchcockovsko moviolo.

1. Tovornjakarjeva pot sovpadе s potjo psihopata, zato postane tovornjakar sumljiv. V tem trenutku se celoten suspenz organizira okrog »dvojnega pregona«: policija preganja tovornjakarja, tovornjakar preganja psihopata. Ta struktura »dvojnega pregona« (»double chase«) je lastna celi seriji Hitchcockovih filmov: **Lodger**, **The 39 Steps**, **Young and Innocent**, **Saboteur**, **Spellbound**, **Strangers on a Train**, **I Confess**, **To Catch a Thief**, **The Wrong Man**, **North by Northwest** in **Frenzy**. Hitchcockovski koncept »dvojnega pregona« Franklin na koncu filma cinično razreši z vožnjo po ozkih uličicah Perth: spredaj pelje psihopatov kombi, za njim Keachov tovornjak, za tovornjakom pa policijski avtomobil. In cinizem je prav v tem, da drug drugega ne morejo prehitevi: drug pred drugim so nemočni in imobilni, »krivi« in »postvareli«.
2. V glavni ženski vlogi je uporabil Jamie Lee Curtis, ameriško igralko, ki se je na začetku osemdesetih uveljavila kot prototip preganjane, terorizirane, zasledovane in v tem smislu hitchcockovsko »krive« ženske figure: psihopati in manijaki so ji bili na sledi v filmih **Halloween**, **Prom Night**, **Terror Train**, **The Fog** in **Halloween II**. Toda trik castinga ni le v tem: Jamie Lee Curtis je namreč hči Janet Leigh, ameriške igralko, ki jo je Anthony Perkins v Hitchcockovem filmu **Psycho** razmesaril že po dvajsetih minutah (razvpiti tuš-prizor). In v Franklinovem filmu **Roadgames** postane Jamie Lee Curtis duhovit citat svoje matere: v film pristopa šele po kakih tridesetih minutah, v njem vzdrži leighovskih dvajset minut, potem pa jo psihopat naredi »nevidno«. Toda ko na koncu filma Stacy Keach psihopata ujame in mu okrog vratu zadrigne njegovo morilsko žico ter ko ga policija pri tem dejanju zasači, misleč, da je morilec Keach, iz psihopatovega kombija izvlečejo spalno vrečo, iz katere prileze njegov alibi, vreščeča Jamie Lee Curtis. Najboljši komentar filma **Psycho**: če bi na koncu filma **Psycho** vprašali Janet Leigh, bi se morda celo izkazalo, da Anthony Perkins sploh ni bil »kriv«. Navsezadnje, Franklinov **Psycho II.** predstavlja prav tovrstno rehabilitacijo.

STRANCI NA BELOKRAVATKE VZLJUBIL NEGA

KATHLEEN TURNER V **BODY HEAT**, REŽIJA LAWRENCE KASDAN



3. Morilec davi ženske s kitarsko struno: v Hitchcockovem filmu **Frenzy** jih je davil s kravatami.

4. Simbolika drvečih in križajočih se cest nas spominja na križanje in drvenje železniških tirov v filmu **Stranger on a Train**.

5. Znameniti in nujni tuš-prizor iz filma **Psycho** subvertira: psihopat svoje prve žrtve ne zmasakrira v kopalnici, temveč se k njej iz kopalnice priplazi, pri čemer odigra vlogo tuša poteg vode v stranišču, kamor je morilec odvrigel ovoj kitarske strune.

6. Žena nekega sindikalista Keachu, misleč, da je morilec, iz tovarnjaka zbeži in ustavi se šele na robu srhljivega prepada, pospremljenega s paranoičnim soundtrackom. **Vertigo**, kaj bi drugega.

7. Keachov tovarnjak je eno samo orjaško »dvoriščno okno«, **Rear Window**. Posebej pa je Hitch-film **Rear Window** parafraziran v prizoru, v katerem Stacy Keach v stranišču zadržuje domnevnega morilca (toda izkaže se, da je zgrešil), Jamie Lee Curtis pa medtem zleze v morilčev kombi, iz katerega potem ne pride do konca filma.

8. Jamie Lee Curtis na prašno steno tovarnjaka, v katerem se prevaža meso, s prstom napiše »Tomorrow's Bacon«: prav tako je v Hitch-filmu **Lady Vanishes** gospa Groy na orošeno šipo vlaka izpisala svoje ime. Obe kmalu zatem izgineta.

9. Koncept MacGuffina, pretveznega objekta, je hitchcockovsko reduciran do neuporabnosti in sintetične normalnosti, že kar banalnosti: Stacy Keach je prepričan, da je v hladilni skrinji, ki jo morilec prevaža v kombiju, skrita kaka ženska okončina, toda izkaže se, da je v njej le to, kar v njo po definiciji sodi, namreč hrana.
10. Morilec se predstavlja kot »gospod Smith« (**Mr. and Mrs. Smith**) in kot »gospod Jones« (**Foreign Correspondent**).
11. Jamie Lee Curtis je v filmu ime Hitch.
12. In konec koncev, Stacy Keach ima v svojem tovarnjaku primerek »Hitchcock's Magazine«.

Zmajevo leto: Rasizem moči

Ciminov film **Year of the Dragon** je nastal po istoimenskem romanu Roberta Daleya. V romanu je bilo glavnemu junaku, sicer najbolj odlikovanemu newyorškemu policaju, ime Arthur Powers. Ta policaj očitno uteleša neko mitično »moč«: odtod »Arthur« (aka kralj Arthur) in odtod »Powers« (power). In ker njegovo delovno lovišče predstavlja Kitajska četrt, bi lahko rekli, da je rasist prav zato, ker je »močan«: rasizem izhaja iz njegove »moči«. Tako kot pač vsak rasizem: mit o socialni »moči« je pogoj vsakega rasizma. Cimino je v filmu **Year of the Dragon** glavnemu junaku ime spremenil: Artur Powers je postal Stanley White, potemtakem oseba, ki ima idejo rasizma vpisano že kar v ime (white, bel). Toda mitični rasizem Arthurja Powersa se s tem ne historizira ali pa »naturalizira«, prav narobe, s tem postane še bolj mitičen: s tem ko Cimino iz Arthurja Powersa naredi Stanleya Whitea, ga priključi svoji »radikalni« preteklosti, svojemu filmskemu vesolju, ali natančneje, s to premeno ga priključi mitični nomenklaturi filma **The Deer Hunter** (1978). Stanley je namreč lik iz Ciminovega najuspešnejšega in mitičnega filma **The Deer Hunter** (igral ga je John Cazale, zato lahko to razumemo tudi kot hommage temu odličnemu igralcu, ki je umrl kmalu zatem, ko je film **The Deer Hunter** vzletel): in Stanley je prav strahopetec, ki v Vietnam ne gre, ali z drugimi besedami, Stanley je lik, ki se rumeni rasi izogne. Stanley White je potemtakem še bolj mitičen kot Arthur Powers. In ni »moč« pogoj njegovega rasizma, prav narobe, rasizem je pogoj njegove »moči«. Toda njegov rasizem je paraliziran in inhibiran (vsekakor refleksi notranje »šibkosti« Stanleya iz filma **The Deer Hunter**), kar pa je povsem logično, saj se objekta njegovega rasizma drži cela elementarna neznosnost, ki tu in tam meji že kar na solipsizem. Objekt njegovega rasizma in model njegovega samo-razumevanja ni temnopolta, temveč rumena rasa izolirana v Kitajski četrti. Ko na koncu filma Stanley White (Mickey Rourke) v pristanišču prestreže avtomobil, v katerem sta mladi kitajski gangster (John Lone) in njegov temnopolti telesni stražar, črnca hladnokrvno odžene (»Poberi se), zanima ga le Kitajec, rumena rasa. In Kitajec zagrabljuje delicta, kot da bi hotel s tem fiksirati, »objektivirati« in »opredeliti« dokaz, da rumena rasa obstaja.

Vseskozi ga namreč obseda nevidnost, anonimnost, eluzivnost in neulovljivost te rase. Mladi kitajski reporterki v restavraciji pokaže staro fotografijo na kateri je gasilski portret vseh, ki so sodelovali pri gradnji železnice (Central seča Union, Utah): na fotografiji so politiki, bankirji, poslovneži, irski delavci itd., le Kitajcev, ki so tam sicer izdatno garali in umirali, ni nikjer. Kot da jih ni bilo: nobenega dokaza ni, da so tam res bili. Posebno zmagoslavje zato zanj predstavlja odkritje Kitajca, ki je celo življenje prebil pod zemljo, odkar je prispel v Ameriko, anonimen in neviden, kot da ga sploh nikoli ni bilo. V tem kontekstu je tudi zelo smiselno njegovo vztrajno sklicevanje na svojo vietnamsko izkušnjo: v Vietnamu mu je šlo najbolj na živce prav to, da je bil sovražnik, rumena rasa, ves čas neviden, anonimen in nezgrajljiv. Poanta je očitna: ne le da je rumena rasa nevidna in anonimna v Ameriki (zunaj »sebe«), nevidna, neulovljiva in anonimna je tudi tam, kjer je formalno »doma« (pri »sebi«). Stanley White je obseden z rumeno raso, katere »notranjo« resnico po njegovem utelešajo takoimenovane »kitajske triade«, nekakšna kitajska mafija: njegov križarski pohod se prelevi v patološko iskanje dokaza, da rumena rasa obstaja. Na policiji obstoj kitajske mafije vsi kategorično zanikajo. Ko se avtomobil kitajskega gangsterja, ki je likvidiral njegovo ženo, vname in eksplodira, se Stanley White zaprši proti gorečemu avtomobilu in to, kar ostane od trupla, izvleče ven: kot da bi hotel rumeno raso ujeti flagrantno delicto. Vrhunec filma vsekakor predstavlja njegovo spoznanje, da je celo mesto (»Na policijski postaji imajo vse stene ušesa«) skorumpirano: celoten svoj štab zato preseli v stanovanje kitajske reporterke Tracy Tzu (Ariane). To seveda pomeni, da je Stanley White svoji rasi tako odtujen, da se lahko idnetificira le še z raso, ki jo najbolj sovraži, potemtakem z rumeno raso. Svojemu največjemu rumenemu sovražniku (Johnu Loneu) na koncu filma celo pusti, da za sabo zbrše vse sledi, da

potemtakem izniči dokaz, da rumena rasa obstaja: na njegovo željo mu v roko potisne pištolo, s katero se ta ustrelji. S tem ko Mickey Rourke svoj Angst-objekt izniči, ga prav subjektivira in samo-doživi, saj se mu priliči: s tem aktom namreč pristane na »vzhodnjaški« kodeks časti, na etiko rumene rase.

Avtoštopar: Dokazi odsotnosti

Harmonov road-thriller **The Hitcher** je vsekakor presenetil s svojim radikalnim cinizmom (film je oscenaril Eric Red, sicer režiser filma **Cohen and Tate** in scenarist filma **Blue Steel**), speljanim v melodramo do zadnjega diha. Za vsako melodramo je značilna konvencija, ki jo povzemamo v izrazu »happy end«. Najbolj klasičen »happy end« je tedaj, ko se na koncu filma v skupni strasti združita moški in ženska (npr. **Pretty In Pink** itd.). Malo manj klasičen »happy end« je takrat, ko se na koncu v skupni strasti združita dve ženski (npr. **Color Purple** itd.). Najmanj klasičen pa je »happy end« tedaj, ko se na koncu v skupni strasti združita dva moška. Ločimo tri inačice tega »happy enda«. V prvi inačici oba v skupni strasti združena moška preživita (npr. **Killing Fields**), v drugi oba umreta (npr. **Mission**), v tretji eden preživi, drugi pa umre (npr. **Year of the Dragon**). Konec filma **The Hitcher** predstavlja tretjo inačico, funkcionira pa kot »guilty pleasure« treh doktrin.

1. Feministične. Moški ženske ne more dobiti več za nagrado: ženska (Jennifer Jason Leigh) je v procesu združevanja obeh moških, Rutgerja Hauerja in C. Thomasa Howella, »žrtvovana«.
2. Protestantsko fundamentalistične. Ženska je »vir« moške frustracije, zato mora »izpasti«.
3. Homoseksualne. Ljubezen do smrti, smrt iz ljubezni: C. Thomas Howell na koncu »ljubeče« pokonča Rutgerja Hauerja, s čimer zgolj »izpolni« njegovo željo – »Ubij me!« Vsi v filmu ugotavljajo: »Nekaj je med vama.« Toda nihče o tem noče ničesar vedeti. In v tem je problem: med njima ni ničesar. Med njima pa ne more biti ničesar prav zato, ker ju formalno sploh ni. Rutger Hauer je absolutni anonimnež. Šerif pravi: »Ne vemo, od kod je prišel. Ne vemo, kdo je. Nima policijske kartoteke, nima vozniškega dovoljenja, nima rojstnega lista.« Podobne težave ima tudi C. Thomas Howell. Nima nobenih osebnih dokumentov, ne ve, komu pelje avto, na obeh telefonskih številkah, ki ju pove, se nihče ne oglasi. Še več: policiji zatrjuje, da mu je osebne dokumente ukradel Rutger Hauer, psihopatski anonimnež. Z drugimi besedami, ukradel mu je »identiteto«. In anonimnost psihopata je cinična: Rutger Hauer ni anonimnež, ki hoče dokazati, da obstaja, temveč prav narobe, dokazati hoče, da ne obstaja. Vsa svoja dejanja – serijo brutalnih masakrov na cesti v San Diego – skuša namreč »prikazati« kot delo nekoga drugega, C. Thomasa Howella: kot da bi hotel s tem sadistično potrditi, da ne obstaja.

Telesna strast: Master-plan brez glave

Kasdanov film **Body Heat** da – kot se pač za eruditski debut tudi spodobi – prednost negativcu. Toda ta prednost ni le moralna, temveč tudi povsem materialna. In tu je Kasdan radikalen. Ne le da negativec preživi, izpeljati mu uspe tudi kompliciran »master-plan«. Z drugimi besedami, to, da preživi, je sad njegovega »master-plana«. Filmi sicer pogosto dajajo prednost negativcu, toda ta prednost je za negativca vedno pogubna: dajo mu prednost, vzamejo pa življenje. Negativec v treh filmih vedno postane žrtev svojega lastnega »master-plana«. Negativec je kot kak proletarec: rezultati »dela« so mu »odtujeni«, »odtujeni« pa so mu prav zato, ker ne razume »produksijskega procesa«. Lahko bi rekli, da so ti filmi nekaj blueprint negativne »estetike«, celo »anti-estetike«, pa ne zato, ker dajejo prednost negativcu, temveč prav zato, ker negativčev »master-plan« na koncu blokirajo oz. ker negativcu ne pustijo »rezultatov« njegovega »master-plana«. Eden izmed najlepših zgledov predstavlja vsekakor Frankensteinov politični thriller **Black Sunday** (1977), v katerem Bruce

Dern, sicer zakonspirirani, a globoko frustrirani simpatizer neke palestinske teroristične organizacije, v precej zajeten kovinski zaboj pod različnimi koti montira množico strelnih cevi, s čimer izdelava posebno »master-orožje«, ki lahko istočasno izstrelji 80 000 nabojev. Ko svojo »master-pripravo« preizkusi na hangarju nekega opuščenega letališča, je »rezultat« naravnost zaprepaščujoč: »master-blast« namreč hangar spremeni v orjaško rešeto. Toda njegov dejanski cilj je skrajno zlonosen: na finalu ameriškega prvenstva v rugbyu (»Super Bowl«) hoče s svojim »master-orožjem«, nameščenim v zrakoplovu, ki kroži nad štadionom, z enim samim strelom pokončati vseh 80 000 gledalcev. Seveda mu ne uspe. In njegov neuspeh je vir gledalčeve frustracije: namesto najbolj spektakularnega prizora vseh časov dobimo le rutinski in neuporabni »show-down«. Boljši ko je negativčev »master-plan«, bolj jasno je, da nima nobenih možnosti.

V filmu **Body Heat** negativčev »master-plan« uspe. In negativec je ženska, Kathleen Turner. Uspe pa ji prav zato, ker svojega »master-plana« – za razliko od Brucea Derna v filmu **Black Sunday** – ne gradi na »kontinuiteti« samo-subjektivacije, temveč prav na »diskontinuiteti« in simulirani »disperznosti« načina, kako se samo-doživlja. Če bi lahko rekli, da je skušal Bruce Dern ustvariti vtis, da je celoten »master-plan« strogo »centraliziran«, voden iz enega »centra«, ki jamči za »kontinuiteto« projekta, potem bi morali reči, da skuša Kathleen Turner ustvariti prav vits, kot da je celoten projekt – umor njenega moža (Richard Crenna) – le skupek »diskontinuiranih« naključij: njeno srečanje z lokalnim advokatom (William Hurt), njuna »telesna strast«, mož, ki moti in ovira njuno romanco, misel na to, da se je treba moža nekako znebiti, njeno brkljanje po moževem testamentu itd. Svoj »master-plan« ves čas samouprizorja kot splet naključij, ki mu manjka prav »master«, operativni »center«, »glava«, »kontinuiteta«. Izvir te »diskontinuitete« in »decentriranosti« pa predstavlja prav njen način, kako se samo-uprizorja kot »femme fatale«: Williama Hurta namreč hipnotizira s svojo hipno, točkovno in dobesedno izginjačo fizično pojavitvijo (nenadoma jo zagleda, se zaplete v pogovor, ko pa se obrne, »lady-in-white« izgine: vse naslednje večere jo obsedantno išče in naposled tudi najde). Na koncu se seveda izkaže, da je bila njena »fatalnost« le uprizorjena, da potemtakem ni bila nekaj »naravnega«, temveč nekaj povsem sfabriciranega: njena »fatalnost« je bila le past, v katero naj bi se ujel William Hurt (od tod je potem do umora njenega moža le še korak). Prav to pa je pogoj same »femme fatale«: kombinacija nekake free-enterprise »hladnosti« in simbolne »diskontinuiranosti«, kombinacija mini-max »racionalnosti« in »mentalne« askeze oz. socialne »decentriranosti«. Za »femme fatale« se vedno zdi, da je padla z neba: pojavi se nenadoma in brez kakršnekoli najave, to pa se pri Kathleen Turner vsiljuje še toliko bolj, ker je njena socialna preteklost nejasna (nekoč naj bi bila nekaka narko-klošarka) in ker je celo privzela identiteto neke svoje mladostne prijateljice, da bi to preteklost »skrila«. Toda ne bi mogli reči le, da je Kathleen Turner izdelala falsifikat »femme fatale«, s katerim je prevarala Williama Hurta, temveč bi morali reči, da je s tem izdelala falsifikat, s katerim je prevarala tudi samo sebe, kolikor pač v filmu ni nobenega dokaza, da se v Williama Hurta ni tudi zares zaljubila. Ali z drugimi besedami, edini dokaz, da se vanj ni zaljubila (in da je njena ljubezen le laž), je obenem tudi dokaz, da se je vanj zaljubila. Peklenski stroj, ki ga nastavi v vrtni uti, je sicer res lahko namenjen Williamu Hurtu, je pa prav tako res, da je lahko namenjen tudi služkinji, ki jo izsiljuje z moževimi očali. Če pa je peklenjski stroj nastavila služkinji in če se je v Williama Hurta res zaljubila, pomeni, da je izgubila prav »glavo«, »centralni« organ vsake »femme fatale«. To nam skuša Kasdan vseskozi poantirati z vztrajnim panoramiranjem njene golote, s »kontinuiranim« poudarjanjem njenega »telesa« v ločenosti od »glave«. Kathleen Turner prvo polovico filma pred našimi očmi ves čas paradira gola, kar za »femme fatale« ni značilno. Kot da je »femme fatale« izgubila glavo. In lahko bi rekli, da ji »master-plan« v nekem sublimnem smislu uspe prav zato, ker izgubi »glavo«.

Igra smrti: Od maščevanja do samo-kaznovanja

S thrillerjem se dogaja to, kar se je dogajalo v šestdesetih letih z

westernom: začel je umirati. Začel je zrcaliti svet, v katerem izginja. Tako tedanji western kot sedanji thriller sta začela ekscesno in grafično krvaveti: ne glede na velikost in moč orožja se rana vsakič prelevi v krvavi spray, v neobvladljivi curek ali pa v košček brizgajočega in neulovljivega mesa. Rana je postala objekt thrillerja, njegova rana. Thriller je začel jemati za objekt samega sebe, potemtakem prav svet, v katerem izginja. Magnum Clint Eastwooda je postajal vse večji, da bi na koncu prerasel v bazuko (**Enforcer**) in harpuno (**The Dead Pool**); tudi Charles Bronson je prešel na bazuko (**Death Wish IV.**): kot da bi hotela z enim samim strelom odpihniti svet, ki omogoča thriller. Kot da bi hotela z enim strelom odpihniti sam thriller. Vendar je to povsem naravno: oba, tako Eastwood kot Bronson, sta mesijansko-fundamentalistična vigilanta, ki ne preneseta sveta, v katerem ni Zakona. Zanju predstavlja svet, v katerem je mogoč thriller, »zlo«. Z drugim besedami, zanju je thriller »zlo«, dejanski in avtentični objekt njune »death-wish«, nekaj, kar je treba iztrebiti, pokončati, izbrisati. Clint Eastwood je svoj križarski pohod omejil zgolj na serijo o »Umazanem Harryju« (petkrat **Dirty Harry**), vmes kot »alternativo« ponujal komedije, življenje pa je podaljševal tudi westernu (npr. **Pale Rider**), s čimer je hotel poudariti, da je western še vedno »boljši« in »nравnejši« od thrillerja: v zadnji vigilanci **The Dead Pool** se je na spisku smrti neznanege morilca najprej znašla filmska kritičarka, zelo podobna Paulini Kael, legendi ameriške filmske kritike, ki je v tedniku »The New Yorker« predzadnjo Eastwoodovo vigilanco **Sudden Impact** križala sans merci. In prav film **the Dead Pool**, ta zaenkrat sklepni del čiščenja ulic San Francisca, se dogaja v svetu filma, v svetu nizko-proračunskih šlokov, zabijačev, šokerjev, sprayev in splatterjev. Objekt Eastwoodovega gneva ni toliko morilec – tega itak ne vidi, saj je ves čas skrit – kot filmar (Liam Nelson), ki snema krvave thrillerje. Ta njegov gnus sovpadе s prizorom, v katerem se Eastwood s televizijsko reporterko (Patricia Clarkson) znajde pred neznancem, ki grozi, da se bo polil z bencinom in zažgal, če ne bodo takoj poklicali televizijske ekipe, ki bi ga potegnili iz brezizhodne anonimnosti in iz njega vsaj enkrat v življenju naredila »novico«. Reporterka pristopi z mikrofonom, Eastwood pa vzame kamero in se pretvarja, da je televizijski snemalec. Ko se že zdi, da bo anonimnež vendarle dobil svojih »petnajst minut«, Eastwood kamero ugasne in ga ne posname. Anonimnež se potem sicer zažge, toda pomotoma in ne kot moment medijskega teksta oz. thrillerja. Njegova anonimnost, njegova nemožnost redukcije na figure medijskega teksta pa je formalno prilična anonimnosti psihopata, ki pobija osebe s takoi-menovanega »spiska smrti« (**The Dead Pool**): problem tega psihopata je namreč v tem, da je brez »identitete« – svojo »identiteto« je izgubil v thrillerjih, ki jih je gledal. Eastwood ga na koncu preluknja s harpuno. V nekem sublimnem smislu je potemtakem »kriv« prav zato, ker je gledal thrillerje. Eastwood je v filmu **Tightrope** kritiko svojega lastnega »Dirty Harry« veselja prignal do fetišistično-ritualnega samo-kaznovanja.

Charles Bronson je svojo vigilanco prav tako sportretiral v seriji (štirikrat **Death Wish**), toda sans merci jo je ponavljal v vseh ostalih filmih (vse od **Ten to Midnight** prek **Murphy's Law** in **The Evil that Men Do** do **Kinjite**), celo do te mere, da mu v filmu **The Messenger of Death** sploh ni bilo več treba seči po orožju, saj so »bad guys« padali kar sami od sebe: bazuka je postala premajhna in da bi postal močnejši, se je moral ločiti prav od orožja, od strele, s katerim je prej luknjal in na sublimen način iztrebljal thriller. Odsotnost orožja je postala njegovo najmočnejše orožje v boju proti thrillerju: ko vigilantski thriller izgubi orožje, preneha biti thriller. In če bi lahko rekli, da v vigilantskem thrillerju funkcionira orožje kot grožnja samemu thrillerju, potem bi morali reči, da skušajo filmarji, ki imajo do thrillerja nekaj nostalgичen odnos, potemtakem romantiki, ki jih je strah, da bi thriller »umrl«, orožje prav zato skriti, utajiti, paralizirati, suspendirati ali kako drugače izgubiti. Walter Hill: streljanje s praznimi naboji (**Southern Comfort**) in lov za izgubljeno pištolo (**48 Hrs.**). Ridley Scott: pištola, ki pada iz rok (**Blade Runner**), in odvzeta pištola (**Black Rain**). James Bond: preklic dovoljenja za ubijanje (**Licence to Kill**). John McTiernan: divje streljanje v prazno (**Predator**), nevidni »bad guys«, ki jih ni mogoče niti fotografirati (**Nomads**), in eluzivna ruska podmornica (**The Hunt for Red October**). James Cameron: streli v vesolje (**Aliens**) in kiborg, ki je imun na strele (**Terminator**).

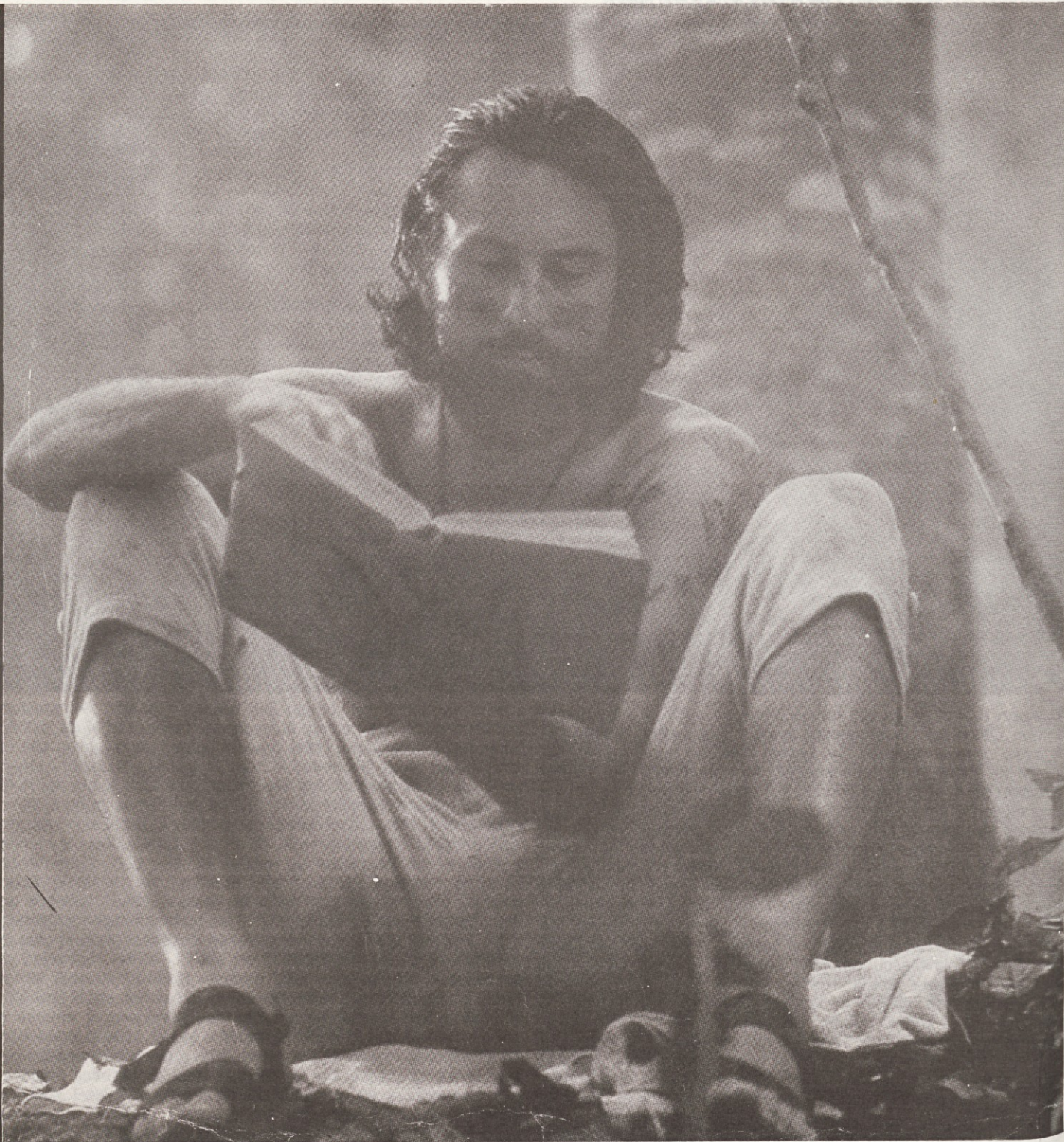
Tudi Richarda Donnerja, režiserja filma **Lethal Weapon II.**, moramo prišteti med filmarje, ki skušajo konec thrillerja utajiti in odložiti. Film **Lethal Weapon II.** se začne in medias res, sredi divje vožnje po ulicah Los Angelesa. Kot da se prvi del, film **Lethal Weapon** (1987), sploh še ni končal, kot da še vedno traja, še toliko bolj, ker se kmalu izkaže, da Mel Gibson in Danny Glover preganjata plavolasega negativca, prav film **Lethal Weapon** pa se je končal s smrtjo zlonosnega plavolasca. Kot da se je lov za plavolascem iz filma **Lethal Weapon** zavlekel v film **Lethal**

RUTGER HAUSER IN C. THOMAS HOWELL V **THE HITCHER**, REŽIJA ROBERT HARMON



Weapon II., kot da se film **Lethal Weapon** sploh ni nikoli zares končal. Odtod odsotnost najavne špice v filmu **Lethal Weapon II**. In lahko bi rekli, da je bil film **Lethal Weapon** narejen tako, kot da se ne more in ne sme končati. Ali natančneje, film **Lethal Weapon** se ni in ni hotel končati. Ko so bili vsi preganjani in vsi preganjalci zbrani na prostrani površini slanega jezera, je ta prizor ustrezal opisu konca filma. Konec filma, smo pomislili. Vendar ne. Preganjani so preganjalce polovili in jih zaprli v prostor za barom: toda preganjalci se osvobodijo in začne se križarski pohod. Konec filma, pomislimo. Ne, dogajanje se premesti na ulico in zaključí s silovito ekslozijo. Spet razmišljamo o koncu, toda spet se zmotimo. Plavalasec se zateče v hišo Dannyja Gloverja in Mel Gibson ga naposled ujame. Zdaj je konec, si mislimo. A ne, namesto kazni Mel Gibson plavolascu omogoči boksarski dvoboj. Gibson ga premaga in preda policiji. Konec. Ne še. Plavalasec nekemu policaju izmakne pištolo in tandem Glover/Gibson plavolasca pokonča. To je konec, upamo. Še vedno ne. Mel Gibson položi na grob svoje žene cvetje. Toda tudi to še ni konec. Gibson potrka na vrata Gloverjeve hiše in njegovi hčerki izroči naboj, ki ga je hranil zase. Gibson odhaja. Konec. Še vedno ne. Iz hiše priteče Glover in Gibsona odpelje na božično večerjo. Konec. Ne. Mel Gibson in Danny Glover oddrvita v film **Lethal Weapon II.**, v film ki se tako kot film **Lethal Weapon** prelevi v romantično-sadistično naštevaje koncev thrillerja.

Glavnega junaka v thrillerju prepoznamo po tem, da je »pozitiven«. In v to »pozitivnost« glavnega junaka ni mogoče zdvomiti ali pa posumiti: »negativnost« antagonist, ki nam je vseskozi na očeh, namreč ta dvom in sum kontinuirano odpravlja. Toda cinizem je v tem, da je prav sama prisotnost »negativca« za »pozitivnega« junaka vedno nevarna, vendar ne zato, ker bi kakorkoli ogrožala njegovo življenje, ampak zato, ker ogroža prav njegovo »pozitivnost«: podaljšana ali pa razširjena prisotnost »negativca« v thrillerju, reducira »pozitivnost« glavnega junaka. To desublimacijo »pozitivnosti« zlasti tvegajo tisti thrillerji, ki nam pokažejo tudi življenje »negativca« (denimo **Maniac Cop**, **Relentless**, **Fear City**, **Step-**

ROBERT DE NIRO V **MISSION**, REŽIJA ROLAND JOFFE

father, Manhunter, Best Seller ipd.). Če hoče thriller ohraniti protagnistovo »pozitivnost«, mora reducirati antagonistovo prisotnost, ali drugače rečeno, antagonistova prisotnost kulpabilizira protagonistovo »pozitivnost«. Ta »pozitivnost« pa je povsem de-centrirana in kulpabilizirana predvsem v »whodunit« thrillerjih, potemtako v thrillerjih, v katerih se praviloma do konca ne ve, kdo je morilec: v teh thrillerjih sama »negativnost« ostane brez notranjih referenc, s čimer postane vsaka »pozitivnost« avtomatično sumljiva. »Negativec« namreč tu ostane brez svojega »avtentičnega« sveta: »pozitivnost« poruši dom »negativca«. Toda pri tem ne gre zato, da »abnormalni« svet »negativca« vdre v »normalni« svet, temveč zato, da »normalni« svet vdre v »abnormalnega«. V Hyamsovem thrillerju **Presidio** je soočenje obeh svetov paranoično: na koncu se namreč izkaže, da so v umor policistke vpleteni vsi, ki so dramatizirani do te mere, da bi se pod »pozitivnostjo« njihove vsakdanje maske lahko skrivala tudi kaka globlja zločinska natura. V umor – in z njim povezano tihotapljenje diamantov – niso vpleteni le tisti, na katere posredno ali pa neposredno pade sum (Mark Blum, Dana Gladstone, Hoobs Reynolds), temveč tudi Conneryjev dolgoletni in najintimnejši prijatelj (Jack Warden).

Na inverzijo te paranoičnosti naletimo v tistih thrillerjih, v katerih ni kriv nihče izmed osumljenih: vse osumljene nekdo sproti pobije (denimo **Legal Eagles**: na koncu se izkaže, da jih je pobil prav ta, ki je dejansko sploh sprožil postopek iskanja »prvotnega« morilca). Po eni strani je torej soočenje obeh svetov paranoično zato, ker so vsi osumljeni krivi, po drugi strani pa zato, ker nihče izmed osumljenih ni kriv. Inačico te paranoičnosti vsekakor predstavljajo thrillerji, v katerih se na koncu izkaže, da je kriv prav ta, ki je eksplicitno osumljen (denimo **Out of the Dark** ali pa **Jagged Edge**), in thrillerji, v katerih je osumljen nekdo, ki ga v samem filmu sploh ni, na koncu pa se izkaže, da je v resnici kriv prav ta, ki je ves čas v središču filma (denimo **Dead Bang**), dostikrat celo kar sam Zakon (denimo **Suspect**, **True Believer** ali pa **Off Limits**).

Najbolj paranoični pa so kljub vsemu tisti thrillerji, v katerih se na koncu izkaže, da je krivec prav ta, ki ga v filmu sploh ni, ali z drugimi besedami, v teh thrillerjih so osumljeni vsi, na koncu pa se izkaže, da je v resnici kriv nekdo, ki ga v samem filmu sploh ni. Najboljši primer tovrstnega thrillerja je vsekakor O'Connorjev **The January Man**, v katerem neznani manijak po zapletenem sistemu pobija ženske: sam film pa pilotira all-star ekipa, ki se ateza od Kevina Klinea, Mary Elisabeth Mastrantonio, Roda Steigerja in Alana Rickmana do Harveya Keitela, Susan Sarandon in Dannyja Aiella. Ne le njihova globlja in vsesplošna »družinska« povezanost, tudi ready-made star impakt vse te like dramatizira do te mere, da bi lahko za svojo površinsko in vsakdanjo masko skrivali tudi kako psihopatsko in morilsko naturo, naturo manijaka. Vsi so sumljivi, celo obe dami (le zakaj ne, saj je film nastal le eno leto po grafični demonstraciji ženske bestialnosti v filmu **Fatal Attraction**), na koncu pa se izkaže, da je morilec nekdo, ki se do takrat v filmu sploh še ni pojavil, Greg Walker, popoln anonimnež in brezimnež, nobody, kot pripomni Kevin Kline, čista »negativnost«, »zunanost« samega filma. V Tuggleovem thrillerju **Tightrope** spet nekdo – prav tako sistematično – pobija prostitutke. Sam film nam s številnimi formalizmi, fetišizmi in podvojitvami osumi le Clint Eastwooda: vse bolj in bolj nam namreč ostaja le on, nobenih dokazov ni za njegovo nedolžnost, dokazi za njegovo krivdo pa se vse bolj in bolj množijo, še toliko bolj, ker v sami zgodbi ni nobenega potencialnega krivca, nobenega sumljivega, nobena oseba ni dramatizirana do te mere, da bi lahko za svojo vsakdanjo masko skrivala kako zločinsko naturo. Ko je že vse proti njemu in ko je navsezadnje že tudi sam proti sebi (za hip namreč celo verjame, da je morilec prav on sam), se vse skupaj vendarle razreši in pokaže pravega morilca. In pod masko zagleda Eastwood obraz popolnega anonimneža, Marca St. Johna, potemtako obraz človeka, ki ga v filmu do tedaj sploh ni bilo. Spet »nobody«. In spet je »negativnost« poistovetena z »zunanostjo« filma: Eastwooda definira prav ta psihotični izriv »zunanosti«. »Negativnost« je vedno »zunaj« filma: Eastwood se vedno spopada z anonimno, reducirano in neprepoznano »negativnostjo«. Eastwoodova temeljna »negativnost« oz. radikalnost je potemtako prav v tem, da same »negativnosti« v film sploh ne spusti. Ali z drugimi besedami, za Clint Eastwooda zunaj filma ni ničesar. Njegov narcistični solipsizem je v filmu **Tightrope** prignan do paranoičnega samo-kaznovanja. Psihopatski morilec se emfatično vživlja v »podobo« svojega preganjalca, policajca Clint Eastwooda: Marco St. John nameč natanko in brez zadržkov »posnema« tok Eastwoodovega razmišljanja, ali z drugimi besedami, Clint Eastwooda »uprizori« kot morilca s tem, da počne to, kar bi počel in počne sam Clint Eastwood. In Clint Eastwood je paraliziran: med njim in morilecem ni nobene razlike. Ves film je eno samo čakanje na potezo »drugega«, »zunanosti«, »negativnosti«. Ta paralizira-

nost pa predstavlja prav njegovo temeljno nesposobnost, da bi izvedel refleksivni akt, da bi anticipiral samega sebe, da bi pomislil, kaj bi v tem ali onem trenutku naredil on sam, da bi začel potemtako »posnemati« samega sebe. Z drugimi besedami, Clint Eastwood se ne more »samo-posnemati«, ker je sam refleksivni akt, akt samo-razumnevanja in samo-doživljanja, s katerim bi lahko »videl« samega sebe, poistoveten z »zunanostjo«.

ta pa z »negativnostjo«. Zunanosti v film ne spusti. Zunaj filma je le »nobody«. Ta v »zunanost« filma izrinjena »negativnost« je lastna predvsem seriji o Dirty Harryju, ki jo je v osemdesetih dopolnil s filmoma **Sudden Impact** in **The Dead Pool**. V filmu **Sudden Impact** nam kamera na začetku ves čas na vse mogoče načine prikriva obraz in identiteto morilke (Sondra Locke), potem pa jo čez čas pokaže na ulici, kot da je prišla iz drugega filma. In topološko vzeto, je res tako, kot da je prišla iz drugega filma, iz nekega drugega prostora, iz zunanosti, ali natančneje, na začetku mora film njeno identiteto prikrivati prav zato, da ne bi posumili vanjo, da potemtako ne bi pomislili, da ona uteleša »negativnost«, to, kar je »zunaj« filma. Film mora namreč njeno identiteto skrivati toliko časa, dokler ne postane jasno, da je »negativnost« utelešala prav oseba, ki jo je na začetku ubila: film nam Sondro Locke razkrije v trenutku, ko dospe na obisk k svoji paralizirani sestri, sicer žrtvi gang-bang posilstva, pri katerem je sodeloval tudi človek, ki ga je na začetku Sondra Locke umorila, s čimer se njena »negativnost« izniči. V filmu **The Dead Pool** postane stvar povsem jasna: na koncu se izkaže, da je morilec nekdo, ki se je hotel prebiti iz anonimnosti, nekdo, ki si je hotel prislužiti svojih »petnajst minut«, potemtako nekdo, ki je moril le zato, da bi iz »zunanosti« vdrl v film. Ta maneuver je bil lasten tudi morilecem v filmih **Dirty Harry**, **Magnum Force** in **Enforcer**.

Če smo rekli, da je v Eastwoodovih thrillerjih »negativnost« vedno izrinjena v »zunanost« filma (morilec je vedno formalno neznan), potem bi lahko rekli, da je v thrillerjih, ki jih pilotira Charles Bronson, »negativnost« izrinjena v film, sam Charles Bronson pa kot polnočni vigilant – neviden in neprepoznaven za Zakon – stoji »zunaj« filma (denimo v filmih **Death Wish II–IV**, ali pa v **Ten Seconds to Midnight**). Če smo potemtako rekli, da je v Eastwoodovih thrillerjih »negativnost« izrinjena v »zunanost« filma (Eastwoodov nasprotnik ostane do konca brez obraza – »zunaj« filma) in da je Bronsonova samo-izključitev v »zunanost« vzpostavljena na vrnitvi izrinjene »negativnosti« (»negativnost« je v filmu, Bronson pa »zunaj« filma), potem bi morali vsekakor reči, da se v thrillerjih, ki jih pilotira Burt Reynolds (denimo **Malone, Stick, Heat, Rent-a-Cop** in **Sharky's Machine**), ne izriva v »zunanost«, temveč da se izriva prav samo »zunanost«: Burt Reynolds ima vedno opraviti z vidnimi tarčami, z nereducirano »negativnostjo«, z morilci in manijaki, ki imajo obraz. Odtod njegova obsedenost z boksarskimi udarci, z udarci, usmerjenimi proti nasprotnikovemu obrazu: ko v filmu **Heat** psihopatskemu »lepotcu« na koncu zagrozi, da mu bo deformiral obraz, ta takoj naredi samomor