



NAKLJUČNI POPOTNIK THE ACCIDENTAL TOURIST

režija: Lawrence Kasdan
scenarij: Carol Littleton po romanu Anne Tyler
fotografija: John Bailey
glasba: John Williams
igrajo: William Hurt, Kathleen Turner, Geena Davis, Amy Wright
proizvodnja: ZDA, 1989

V seriji novejših filmov, ki se ukvarjajo z »družinskimi problemi«, z ljubezenskim trikotnikom (najbolj znana sta tu verjetno filma *Fatal attraction* in *Someone to watch over me*), je *Accidental tourist* eden redkih, ki se konča drugače. Macon se odloči za Muriel in »proti« ženi. Vendar pa stvari le niso tako enostavne. Ta odločitev namreč ni preprosto korak stran od žene, »transgresija«, temveč ima strukturo vrnitve. Če se v večini »tovrstnih filmov junak vrne k ženi, od katere se je v času filma odvrnil, se tu prav tako vrne, vendar k drugi ženski. Macon je tudi sicer vpet v univerzum »večnega vračanja«, to spada k njegovi službeni dolžnosti (stalno odhaja na potovanja in se seveda iz njih stalno vrača). Tudi to, da se nekje na sredini filma vrne od Muriel spet k ženi, je tako rekoč stvar dolžnosti, saj je v filmu jasno vidno, da je to storil nekako »mehansko«, brez vsake vidne odločitve. Vendar pa se njegova zadnja vrnitev ne vpiše na isto raven s prejšnjimi. Zakaj? Paradigma je seveda »hamletovska«: Macon odlaša svoje dejanje, se ne more odločiti. Toda problem je v tem, da mu žena ves čas pridiga, da je v tem njegov problem. Govori mu, da ga pozna bolje, kot on samega sebe in torej ve, v čem je njegov problem. Natanko v tem momentu je utelešena nemožnost razmerja Sarah/Macon. Sarah je prepričana, da je njen mož šleva in ga pusti. Do tod vse v redu. Toda čez nekaj časa si premisli in ga spet pokliče k sebi. In Macon, spet kot kakšna »šleva«, pokorno pride. Misli, da je ustregel njeni želji, vendar je v resnici storil prav nasprotno. To, kar hoče Sarah od njega, je »moško dejanje« in temu bi bolj ustrezal odločni »ne!«. Z drugimi besedami. Macon lahko ustreže njeni želji (torej dokaže, da je pravi moški in ne šleva) le tako, da jo pusti in se odloči za drugo žensko. In na koncu stori natanko to. Vrne se k Muriel. Muriel je čisto nasprotje Sarah. Medtem ko si Sarah neprestano prizadeva da bi Macon uganil njeno željo, pa mu, nasprotno, Muriel ne pusti, da bi karkoli ugibal. Nedvoumno mu da vedeti, kaj hoče in tudi, kako zelo to hoče. Prav zato na začetku funkcionira kot precej vulgarna ženska. Videti je, kot da vizitko s svojim telefonom takoj daje vsakemu, ki zaide v njen pasji hotel. Vendar pa postopoma ugotovimo, da Muriel ne vodi preračunljivost (»dober ulov«, kot se izrazi Macconov brat), temveč nekaj povsem drugega.

Muriel je bitje gona v strogem pomenu besede. To pomeni, ne gona kot »vdajanja strastem«, temveč »čistega gona« kot vztrajanja pri neki zahtevi, ki se ne pusti ujeti v nobeno »dialektiko«. Macon ni objekt njene želje, temveč predmet njene zahteve, in da bi prišla do njega, je pripravljena storiti vse (pozabi na svoj narcizem – gre preko tega, da jo je Macon zapustil kot kakšno prostitutko, pusti za seboj vse in se globoko zadolži, da lahko pride za njim v Pariz, vztrajno prenaša vse njegove zavrnitve...). Muriel ga, enostavno, hoče. In natanko to je tisto, kar fascinira Macona. Sam jo – v svojem zadnjem pogovoru z ženo – opiše z besedami: »This woman, this odd woman...«, ta čudna ženska.

In kod ve, kaj bi se zgodilo, če ta »čudna ženska« ne bi dobila tega, kar hoče, če se Macon ne bi odločil zanjo. Morda bi se, tako kot v *Fatal attraction* (kjer imamo prav tako opravo k likom »čudne ženske«, ki za vsako ceno hoče svoje, a njena zahteva ostane neizpolnjena), sublimna podoba ženske sprevrgla v pošast.

ALENKA ZUPANČIČ

DOBRO JUTRO, VIETNAM GOOD MORNING VIETNAM

režija: Barry Levinson
scenarij: Mitch Markowitz
fotografija: Peter Sova
glasba: Alex North
igrajo: Robin Williams, Forest Whitaker
proizvodnja: Touchstone Pictures, 1989

Dobro jutro, Vietnam je odlična Levinsonova mizanscena, postavljena v Saigon in vietnamsko leto 1965. Film je speljan s kvaliteto maniro in observacijami, z nekaj melodramske reciklaže, subsekvntno akcijo ter influksom periodičnega rock'n'rolla. Sistem komedijskih shticklov in ansambelske igre je urejen dobro in smiselno, dober pa je tudi reportažni, socialni del filma. Adrian Cronauer (Robin Williams), D.J. v Armed Forces Radio (Radijska postaja oboroženih sil), je s Krete prestavljen v Saigon, kjer prevzame jutranji program. Njegov Show, Dobro jutro, Vietnam, postane instantni hit med ameriški vojniki. Svoje sarkastične komentarje in humor miksa z aktualnimi rock'n'roll hiti, format programa in off senzibilnost pa postaneta preveč očitna in brezskrupulozna za vojaško nomenklaturo, ki jo v glavnem vodi poročnik Steven Hauk (Bruno Kirby), neznosen, očitno zakompleksan in neduhovit, vendar ambiciozen poverzovalec programa. Cronauerjev glavni asistent in prijatelj je temnopolti Edward Garlick (Forest Whitaker), rutiniran radijski spiker, ki ga tudi uvaja v vietnamske razmere, glavni tehnik pa je Phil McPherson (Juney Smith), ki je z vsem potrebnim entuziazmom Mantovanja zamenjal z Motownom. Lokalni spot za delavce na radijski postaji je precej gregaričen lokal, ki ga vodi Jimmy Wah (Cu Ba Nguyen) in v katerem Cronauer opazi Trinh (Chintara Sukapatana), mlado Vietnamko. Sledi ji in ugotovi, da hodi v tečaj angleščine. Z nekaj malega atrakcij pride do romantičnih interesov, vmes pa se Cronauer spoprijatelji še s Tuanom (Tung Thanh Tran), ki je doma iz iste vasi kot Trinh, za katerega pa se kasneje izkaže, da je vpleten v antiameriške teroristične akcije (predvsem v diverzijo v Wahovem baru) in da ga hkrati iščeta ameriška vojaška policija.

to dejstvo vedno znova producira specifični melodramatični učinek; zdi se, da se v tem razmerju skriva simptom, ki ga Američan ljubi bolj kot samega sebe. V okviru tega univerzuma film uspešno razvija decentno psihologijo dramskega komada, predvsem po zaslugi stare gledališke veteranke Jessice Tandy; toda tisto, kar mu daje resnično kinematično razsežnost, je prav filmska personifikacija Časa.

Režijski postopek, s pomočjo katerega film dosega to razsežnost, se skriva v določeni napetosti med realnim časom zgodbe, ki zajema obdobje več kot dvajsetih let, ter filmskim časom samim, ki obdobje uprizarja kot en sam podaljšani trenutek v smislu, »greš v trgovino in se vrneš deset let starejši«. Prav zaradi tega film kljub svoji »intimnosti« proizvaja brutalne učinke. Na mesto določenega sentimenta, na mesto določene nostalgije se seli določeno nelagodje, nekakšen specifični strah: strah pred tem, da boš legel zdrav in se prebudil nor; strah pred tem, da bo začetek TV showa začetek tvoje »večnosti«, saj konca ne boš dočakal. Napetost se skriva v tem, da nikoli ne veš, kakšna je resnična investicija časa – oziroma, ko izveš vedno za nazaj, ko je pravzaprav že prepozno, a hkrati prezgodaj, da bi imel karkoli oprijemljivega za naprej. Film na tej točki sicer popusti, kar je razumljivo, saj bi v nasprotnem primeru izgubil svojo narativno zasnovo. Z drugimi besedami: če bi film to napetost gnal do konca, potem bi **Driving Miss Daisy** v resnici postal film »Driving Me Crazy«. Pri tem seveda ne bi imeli v mislih intersubjektivnih razmerij; tukaj je pač jasno, da stara gospa spravlja ob živce vse le svojega šoferja ne.

MATJAŽ ZUPANČIČ