

malo izumetničen in »fasaden«. — Tako je Gerovo vzpenjanje po požarnih stopnicah k Vivian, ko še mimogrede ozobi šopek vrtnic, škoda, celo za moje razneženo srce več kot preveč.

## CVETKA FLAKUS

# JEKLENE MAGNOLIJE

STEEL MAGNOLIAS

**režija:** Herbert Ross  
**scenarij:** Robert Harling  
**fotografija:** John. A. Alonzo  
**glasba:** Georges Delerue  
**igrajo:** Sally Field, Dolly Parton, Shirley MacLaine, Daryl Hannah, Olympia Dukakis, Julia Roberts  
**proizvodnja:** Columbia Tri-Star, 1990

### Kaj hoče ženska?

Filmski prikaz **Jeklenih magnolij**, drame, ki se izvirno ves čas dogaja samo v frizerskem salonu, se eksterierju ameriškega juga pač ni mogel ogniti. V okolju, ki je po definiciji zgled najhujšega patriarhalnega modela družbe, kjer so ženske zgolj »objekt« — rojevalke otrok in gospodinjski pripomoček — nam film razgrne le segment tega, »ženskam tako neugodnega vzdušja, segment, v katerem nastopa nekaj »odštekanih« žensk in ki ga film spremeni v veliki univerzum žensk. Za običajni (»objektivni«) pogled predstavlja ta frizerski krožek zgolj nekaj klepetavih, opravičljivih in sitnih ženščin, ki se naslanjajo nad prežvekovanjem malih lokalnih obscenosti, *babur*, ki nehote, vendar vseeno motijo idilo južnjaškega mesta, *coprnica*, ki so same sebi namen, ostalim pa zgolj v nadlogo, vešč, ki jih pač srečaš kjerkoli že in so vedno enako dolgočasno iste, *koz*, ki te, če še tako hočeš, ne nehajo premlevati v svojih bedastih debat. Tak tip ženske nikakor ni lik velike junakinje, ženske, ki nase privlači pogled in okrog katere se prepleta velika filmska zgodba. To ni niti *femme fatale* niti ljubica, še manj mati ali maskulizirana »trda« ženska: je zgolj bodisi manjša karakterna vloga bodisi madež, ki zmoti pravo zgodbo.

Soočeni smo s podobnim problemom pogleda kot pred slikarskimi platni avtorjev slavnih anamorfoz. Ko se postavimo pred sliko, je pred nami razgrnjen prizor, ki ga lahko v hipu razberemo, kazi ga le packa, madež, ki zmoti naš »estetski užitek«. In potrebno se je le postaviti na pravo mesto, poiskati pravi »point of view«, od koder se nam »odpre pogled«, in neznosna packa se spremeni v znosno podobo. **Jeklene magnolije** postavijo v ospredje ravno ta madež, so pogled s strani, ki stori to, da ta madež vznikne v vsej svoji luči, ga napravi za prezentnega in berljivega. Potrebno je le pogledati s »pravega« zornega kota, pa pred nami vzbrsti anamorfična packa in pravi mali univerzum sveta žensk in te zoprne vsakdanje ženščine postanejo simpatične ženske, ki jih film dvigne iz sveta povprečnosti, jim da nekakšen X, s katerim jim je sploh dana možnost, da postanejo relevanten filmski objekt. Prelevijo se v filmske like, s katerimi sočustvujemo, se uživamo v njihove vloge, se z njimi veselimo in skupaj z njimi jokamo.

Žensko vprašanje, ki že skoraj dve stoletji buri feministični svet, se tukaj sploh ne postavlja kot veliko vprašanje, kot tisti »Poglejte, kako zelo smo zatirane...«, ki vzbuja sočustvovanje, ali tisti »Hočemo enakoprav-



nost...«, ki napotuje na akcijo. Ženske v tem filmu svoje »ženskost« vzamejo nase, in s tem še kako obvladujejo »falokratični« svet. Moški so, tako kot v realnem svetu (le s »pravega« zornega kota je treba pogledati), vsi bebci, ki verjamejo, da vladajo, ženske pa so ravno s tem, ko hočejo in zahtevajo tisto, kar jim v družbi gre, ko vzamejo svojo »podrejenost« zares, tiste, ki dejansko vladajo. Če je odgovor na vprašanje »Kaj hoče ženska?« z mesta običajnega pogleda vselej nemogoče podjetje, ki se izgublja v vodah mističnosti, pa nam »pogled s strani« ta odgovor prezentira v vsej realni grozi. Ženske od moških hočejo ravno in samo tisto, kar se običajnemu pogledu moških kaže kot nekaj običajnega. Tistega »nekaj več« ni, je le plod »moške fantazme«. Ženske zahtevajo le tisto, kar so jim moški vselej že bili pripravljeni nuditi. Vendar to hočejo zares, v celoti in brez preostanka. To pa je šele nemogoče podjetje in groza za moške.

Prav zato so **Jeklene magnolije** velik feministični film.

**BORIS ČIBEJ**

## ŠOFER GOSPODIČNE DAISY

DRIVING MISS DAISY

**režija:** Bruce Beresford  
**scenarij:** Alfred Uhry  
**fotografij:** Peter James  
**glasba:** Hans Zimmer  
**igrajo:** Jessica Tandy, Morgan Freeman, Dan Aykroyd, Patti Lupone  
**proizvodnja:** Warner Bros. A. Zanuck Co., 1990

Struktura gledališkega časa je struktura gledališke iluzije. Tako je na primer v »realističnem« komadu prav skozi zgodbo sublimirani čas tista »nova« resničnost, ki nas

opozarja, da je vse, kar gledamo, na nekakšen radikalen način izmišljeno. Gledališče se, poenostavljeno, konstituira v tistem trenutku, ko na kakšen dogodek pričnemo gledati kot na videz taistega dogodka. Ta drobna, a temeljna distinkcija seveda tiči v dejstvu, da je gledališče vedno stvar žive sedanjosti — prav s tem pa opredeljuje naravo gledališkega časa. Ta je namreč tridimenzionalna. Med realnim časom gledalca in fiktivnim časom igralca je namreč neka vez, neka prostorska koordinata, zaradi katere se sleherni trenutek fiktivnega časa neponovljivo, realno izgublja. Na drugi strani film svojega časa ne more izgubiti, saj je v tistem trenutku, ko ga je investiral v sliko, sam postal preteklost. Lahko torej rečemo, da je filmski čas tista osnovna realnost, ki fiktivnost filmske zgodbe šele predpostavlja. Sleherni poseg v strukturo filmskega časa je rez v strukturo filmske slike. Lahko bi šli še korak naprej in rekli, da se filmska slika spreminja šele v tistem trenutku, ko se poseže v strukturo filmskega časa; pri gledališču je stvar ravno nasprotna.

Film **Šofer gospodične Daisy** (Driving Miss Daisy) se umešča v navedena razmerja takorekoč scela. Gre za film, posnet po gledališkem delu dramatika Alfreda Uhrya; torej gre za značilni poskus prenašanja gledališkega v filmski čas. Vendar pa se zdi, da je treba na omenjeni postopek pri našem filmu gledati skozi neko posebnost, ki jo vnaša zgodba sama oziroma tema te zgodbe. Ta je namreč ravno Čas; tokrat v smislu personifikacije nečesa, kar se je zgodilo vedno tisti trenutek, »preden smo prišli tja«, in ki se bo zgodilo vedno hip za tem, »ko bomo odšli« — torej v smislu personifikacije minevanja. Zdi se, da je to tudi edina prava zgodba tega filma, kljub različnim drobnim »digresijem«. Seveda je razmerje med staro Židinjno nemškega porekla in črnim služabnikom arhetipsko, kar znova dokazuje, da so ameriški arhetipi slej ko prej stvar neke (socialne) patologije in da