

znost" pove vse, kolikor pomeni „Zbrisani mož“. Prav ohranitev naslova pri prevodu ohranja celoten pomen. Neprevod je točen prevod. Hkrati pa naslov filma ponuja še en oporek v happy endu — **Rain Man** izpade iz Charlesove simbolne mreže, njegovo mesto zasede Raymond, ki se tako končno zrine v simbolno in realno mežo. Toda, spet ima od tega „preboja“ „koristi“ predvsem Charles, in tudi to priča o naravi filma **Rain Ma**, o njegovi „polovičnosti“.

MARKO GOLJA

So if you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills and if you know it was a violin to be answer the telephone and if an one asks you please it was trees it it it it it it it it it is like that So this could be reflections for Christopher Knowles-John Lennon Paul McCartney-George Harrison This has This about the things on the table This one has been very American So this could be like weeeeeeeee. . .

(Christopher Knowles za opero **Einstein On The Beach**)

V čem je razlika med investicijo Barry Levinsona in Roberta Wilsona v avtizem? Razlike so že na formalni ravni (Levinson — film, Wilson — opera, L. — avtist-vloga, W. — avtist-igralec in avtor, L. — transponiranje „realnosti“ v medij, W. — „realnost“ medija) take, da je njihova edina skupna točka — avtizem — tudi točka njihovega popolnega razlikovanja.

Wilson, ki je delal tudi kot terapevt (po izobrazbi je slikar in arhitekt), je svoja zgodnja dela (od *Deafman's Glance* ('71.) do *Einstein On The Beach* (1976.) zasnoval v sodelovanju z nemim fantom Raymond Andrewsom (torej, Raymond!) in 13-letnim avtistom Christopherom Knowlesom. Na Wilsona je neposredno vplivala Knowlesova sposobnost „spontanega organiziranja svojega jezika v matematične, geometrične in numerične kategorije“ (Wilson), saj njegove predstave iz tega obdobja (danes vse manj) lahko opišemo ravno z omenjeno Knowlesovo sposobnostjo — so tako v organizaciji prostora kot tudi v njenem mikro-podaljšku gibanju, v glasbi (Philip Glass za *Einstein On The Beach*) in tekstih (pišejo jih nastopajoči) strogo matematično določene strukture z natančno določenim timingom. Wilsonov paradoks, ki ga še vedno poskušajo zaman razrešiti, pa je v tem, da toga matematična struktura in „mehanična“ izvedba („Vaja je bila vsakič izvedena na popolnoma isti način, dokler ni postala totalno mehanična“. R. Wilson) ne proizvajata kakšen „totalitar“ občutek, pač pa „sanjske“, „nadrealistične“ podobe, kot njegovemu gledališču najbolj pogosto zapišejo interpreti.

Wilson je kot analitik preprosto dojel, da sta matematična struktura in mehaničnost vpisana v samo strukturo sanj, Knowles pa

mu je pokazal, da je podobno tudi z avtizmom. Na ta način je Wilson postal tako rekoč adornoški umetnik, saj je pustil spregovoriti neki objektivnosti brez lastnega posredovanja. Je investiral v avtizem le toliko, da mu omogoči spregovoriti, je v njem toliko, kolikor je „zunaj“ njega. Je „investiral“ v avtizem toliko, kolikor je dovolil, da avtizem investira v njega.

Levinsonova optika pa je povsem drugačna: on je tako rekoč vse stavil na Dustina Hoffmana in na zmoglosti njegovega vživljanja v avtizem. Vendar je pri **Rain Manu** pomembno nekaj drugega: Levinson pač izhaja iz neke „antipsihiatrične“ ideologije patološkosti družbe. Skozi interakcijo Raymonda/Rain Mana z okoljem hoče pokazati, kako je ravno družba avtistična in kako se njena avtističnost pokaže ravno v trčenju s subjektivnostjo, ki razkaže samoumevnost njenega funkcioniranja — Levinson pač transponira posameznikovo „norost“ v „norost“ družbe. Zaradi tega je film „humanističen“, je politični dogodek, ki se vendarle konča s suspensom. V kateri točki **Rain Man** uspe? Če odmislimo produkcijski duh časa, ki je znormiran s spektaklom in distanco in v katerem je „humanost“ subverzivna, je to ravno Levinsonova odločitev, da se ustavi na „humanističnosti“ in da je ne pokvari z „angažmajem“. Njegovo geslo je: „Družba je patološka, naj taka tudi ostane! Odloči se, da ostane konstativni avtor reportaže s prepoznavnim, a vendar ne bojevniško izraženim ideološkim ozadjem.

In če je avtizem pri Wilsonu material, ki producira, je torej legitimiziran Sistem produkcije, je za Levinsona (oz. Hollywood) to eksczes (ne glede na to, ali je družbeni ali posameznikov eksczes), ki ga je v določenem zgodovinskem trenutku mogoče registrirati. Avtizem nima možnosti spregovoriti, je le člen v katalogu registriranih eksczesov.

EMIL HRVATIN

Seveda vsi dobro vemo, da „nedolžnega“ gledalca ni več, da ga pravzaprav nikoli ni bilo. V gledalčevi zavesti so vedno neka „objektivna dejstva“, „spoznanja“, „vednosti“, ki anticipirajo njegovo percepcijo filma in ta apriorni kompleks včasih funkcionira pozitivno, včasih pa tudi ne — moj pogled je zadel drugo možnost. Za kaj pravzaprav gre? Gre za točko, ki je filmu prinesla ves medijski prostor, vse medijske „attribute“ in seveda vse oskarje, gre za problem igralske metode Dustina Hoffmana. Paradoksalno je v bistvu Tom Cruise tisti, ki v filmu „igra“, saj bi Hoffmannovo početje težko imenovali „igra“ — Hoffman pravzaprav formalizira igralsko metodo: kako bi lahko govorili o „igri“, „vživljanju“ v psihofizično podobo nekega lika, če tega označuje ravno nezmožnost komunikacije z zunanjim svetom, če se njegova „notranjost“ manifestira preko mehanizma zunanjih znakov, ki je skoraj nerazložljiv? Bistvo igralčeve metode pa je ravno v „prisvajanju“ mehanizma, ki pove-

zuje „notranjost“ z zunanjimi, zaznavnimi reakcijami. A Hoffman vseeno seže preko čiste formalizacije: najbolj razvidno se to zgodi v prizoru na koncu filma, v katerem Raymond doseže trenutno (in navidezno) komunikacijo z zunanjim svetom („Charlie Babbit se je šalil“). Hoffmanova „igra“ je torej nenehno lovljenje ravnotežja med formaliziranjem, prikazovanjem „zunanjih znakov“ in „vživljanjem“, igralsko metodo; zaradi tega je bil tudi nagrajen.

Hoffmanov oskar je priznanje paradoksalnosti in nezadostnosti igralske metode — in tisti, ki so v **Rain Manu** pričakovali „igro“, so bili zato razočarani.

JANEZ RAKUŠČEK

OSTANI Z MENOJ STAND BY ME

režija: Rob Reiner
scenarij: Raynold Gideon, Bruce A. Evan
Po zgodbi „The Body“
Stephena Kinga
fotografija: Thomas Del Ruth
glasba: Jack Nitzsche
igrajo: Will Wheaton, River Phoenix,
Corey Feldman, Jerry O'Connel
proizvodnja: Columbia, ZDA, 1986

Ali gre za kakšno civilizacijsko infantilno regresijo, bi se utegnili vprašati ob vrsti filmov — celo ne samo hollywoodskih — z otroki, pa večinoma ne tudi za otroke. Takšnih filmov je v zadnjih nekaj letih bilo iz leta v leto več. Tako že postaja do neke mere upravičeno vprašanje o tem, ali ni mar „zadaj“ kakšen družbeni simptom, ki ga film kot specifična estetska praksa bodisi ugotavlja, komentira, če ne morda že kar proizvaja. (Spielberg je nedvomno vodilni predstavnik trenda z vsemi svojim filmi od **Bližnjih srečanj** do **Imperija sonca** a ne pozabimo tudi Wendersa z **Alice v mestih** in s **Parizom Texasom** pa še recimo Malleove „pedofilije“ od **Pretty baby** do **Na svidenje otroci** (!). . . če ostanemo samo pri nekaj večjih imenih, na katera asociiramo brez večjega brskanja po spominu). Morda bi lahko na podlagi penetrantnih dognanj kakšnega od socio-psihoanalitikov celo izdelali teorijo o tem, da so desetletja brez vojn v razvitem svetu, ki so potekla v mirnih demokratičnih menjavah levic in desnic (v okviru istega establishmenta), v ekspanziji medijev itn. vzpostavila ustaljen red s trdno „substanco“, ki sili k vprašanju o izvirih. Perspektiva otroškega pogleda pa je vsekakor tista, ki širi polje reprezentacije in se hkrati uje ma z dejavnostjo spominjanja, ali pa se povezuje s postmodernističnim stilom nostalgije. . . Če tako zastavljamo teorija ne bi do bro delovala, bi nam vsekakor preostala možnost merjenja senzibilnosti množične publike in iskanja vzrokov za uveljavljanje

infantilne regresije v filmih osemdesetih let. Morda pa je treba počakati še na to, da se bo povečala naša distanca do tega trenda v filmu, kajti očitno se ta trend še ni izčrpal.

Postavljena vprašanja in dileme so vsekakor prevelike, da bi nanje lahko odgovarjali v okviru tega kratkega razmisleka o filmu Roba Reinerja **Ostani z menoj** (Stand by me), ki v družbi drugih filmov iz omenjenega trenda predstavlja enega najmanj „glumiroznih“ in najbolj nizkopračunskih izdelkov. Ta ugotovitev seveda v ničemer ne zaveda kvalitet tega filma, kajti v začetnem navdušenju bi lahko rekli, da gre za pravi mali filmski čudež, za filmsko novelo s precizno preiščljenimi detajli, med katerimi bi težko kakšnega določili za odvečnega itn. Vsekakor ni nepomembno, da je film nastal na podlagi literarne predloge Stephena Kinga in nam že na tej ravni priredi presečneženje, ki ga moramo nekako racionalizirati: zdi se, da se je znameniti pisec **horrorja** prepustil trenutku refleksije in nam posredoval sporočilo o tem, da moč žanra temelji na piščevi evokaciji otroške groze. **Ostani z menoj** pa ima seveda z omenjenim žanrom kaj malo skupnega, če izvzamemo truplo (ki nam ga film prezentira brez posebnih efektov) in namige na grozne stvari v otroških pogovorih in v pripovedi R. Dreyfussa v **offu**, Reinerjev prikaz štirih otrok, ki se napotijo iskat truplo izginulega dečka, pa vendar ni predvsem reprodukcija otroškega pogleda. Prej bi lahko rekli, da je v samem upodabljanju dečkov velika doza „odraslega pogleda“, distanca, ki pa vseeno ni popolna, ne temelji na diskontinuiteti med otroštvom in odraslostjo. O tem priča že majhna stranska vloga R. Dreyfussa, ki nam je predstavljen kot pisatelj, med štirimi dečki pa ga identificiramo kot „pripovedovalca zgodb“. Dokaj linearni potek filma (v zmerem ritmu) je prekinjen z upodobitvijo zgodbe, ki jo deček pripoveduje svojim to-

varišem za lahko noč v gozdu, zgodbe o debelem fantu, ki zmaga v tekmovalstvu v jedrni sadnih pit in potem s svoji bruhanjem sproži še bruhanje pri gledalcih tekmovalca. . . Ta preosvetljena sekvenca ima vsekakor lastnosti presežnega elementa celotnega filma, ki bi ga po drugi plati morda utegnili dojeti tudi kot nekakšno prezentiranje avtorjevega užitka v lastni identifikaciji z njegovimi protagonisti na osi infantilne regresije. Otroško pretiravanje, verbalna transgresija, je gotovno negativni refleks pedagoškega in drugih socializacijskih učinkov, ki v otroštvu postopoma uveljavljajo cenzuro „gnusnih“ telesnih funkcij — zlasti tistih, ki naj bi bile strogo privatne. Sekvenca upodobitve tvorbe otroške pripovedovalske domišljije s svojim presežnim pomenom v dramaturški strukturi filma pravzaprav oskrbi filmu videz psihološke verjetnosti, a hkrati dodatno poudari prešitje filmskega izdelka z ozadjem namena, ki je pripeljal do realizacije filma. Film je namreč v svojem končnem smislu antipedagoška novela, ki razkriva mehanizme socializacije v njihovem protislovnem učinkovanju.

Izmišljanje, pripovedovanje in poslušanje zgodb so nujna sestavina neizogibne desublimacije, ki je pogoj socializaciji (odraščanju), reprezentacija produktivnosti instance imaginarnega v subjektivnem, ki se v simbolni „univerzum“ vključuje v nenehno konfrontiranje fantazme z realnim. V tako opredeljeni dimenziji Reinerju uspeva (ob ustrezni umestitvi presežne sekvence v film) v njegovi filmski naraciji ustvariti neizrecno realiteto prisotnosti ojdipske strukture. Epizoda otroške socializacije, prezentirane v filmski zgodbi, namreč nazorno kaže, da gre za proces, ki se odvija skozi kljubovanje, zavračanje. . . vzorov, načel in zastrafevanj, ki se sproščajo nad otroki iz sfere odraslih.

Nadalje film v konfrontiranju otroške skupi-

ne s teenagerskim gangom opozarja še na element medgeneracijske konkurence, stopnje na poti odrasčanja v svet, v katerega je človeško bitje narajeno brez lastne volje, kot bi rekli z eksistencialisti. Soočenje otroške skupine in teenagerskega ganga se dovrši s srečanjem ob truplu, kjer se izkaže, da je bil ves smisel trupa (ki je „zares obstajalo“) izčrpan v fantazmah, ki jih je sprožalo, dokler pač ni bilo najdeno. (Misel, da bodo najditelji „postali slavni“ s tem, da bodo o njih pisali v časopisu. . .) Truplo je potemtakem oznaka objekta onkraj meje vsakdanjega sveta (odraslih), je pač objekt in nič več, objekt, s katerim je kaj početi samo, dokler ni prisoten. Groza bi se kajpak sprožila, če bi truplo oživel, toda ta film je zunaj tega registra, čeprav bi v njem lahko videli tudi Kingovo utemeljevanje psiholoških podlag žanra, ki se poigrava z mejo med živim in mrtvim.

DARKO ŠTRAJN

ARIZONA JUNIOR

RAISING ARIZONA

režija: Joel Coen
scenarij: Ethan Coen, Joel Coen
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Carter Burwell
igrajo: Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman
proizvodnja: Circle Films, ZDA, 1987

Vse kar se je v končni konsekvenci lahko zgodilo s filmom **Krvalo preprosto** (Blood Simple, 1983) potem, ko se je v „preprosto krvavem“ ogledal v filmskih platnih, je njegova umestitev med t.i. kulturne filme. Tej „minorni“ umestitvi — navsezadnje ji je treba priznati kulturni, „vzvišeni“ pogled na film — je nedvomno botrovalo privlačno spoznanje, da je film neznanih bratov Coen (režiserja in scenarista), ki da sta se ga lotila „amatersko“, pravzaprav vstopni vizum v „profesionalizirano“ razmerje, ki ga ameriški film na ta ali oni način vzpostavlja do zgodovine žanra — do zgodovine Hollywooda.

Krvalo preprosto je film „navezan“ na model klasične pripovedne prakse. Je film zločina, „fantomskih“ trupel, poudarjenih svetlobnih senc, „klasične“ montažne figurativnosti. . . in obnaša se kot *film noire*. Film dolgih, atmosfersko morečih kadrov in prizorov izključuje značilno temporalnost žanrske zgodbe in linearnost v pripovednem postopku „skrite montaže“ je v **Krvalo preprosto** že v skušnjavi detajlov, ki proizvajajo dodatne učinke ne le na formalni (vizualni) temveč tudi na vsebinski ravni. In če je s perspektive osemdesetih mogoče govoriti o „amaterskem“/marginalnem („nekonceptualnem“) poseganju v zgodovino žanrskega filma, torej v zgodovino strogo kodifici-

