

Koliko filmov v sedemdesetih je zavrtilo tale prizor: malo podeželsko mesto — avtomobil, ukraden se razume, pripelje na črpalko. Huh, truma.

Toda le v enem takem ukradenem avtomobilu sta sedela lažni pridigar, Clint Eastwood, in lažni invalid, Jeff Bridges.

Kaliber 22 za specialista (1974, *Thunderbolt and Lightfoot*), režijski prvenec Michaela Cimina (ne, to ni policijski thriller).

Avtomobil parkirata zraven ostarelega črpalkarja, igra ga Dub Taylor, ki je ravno napolnil rezervoar nekega avtomobila, čigar šofer mu zdaj ponuja kreditne kartice, ki pa jih črpalkar vztrajno in nepopustljivo zavrača: »Ne, ta ni prava, ta tudi ne, ta tudi ne, ta tudi ne, hej, tudi ta ni prava.«

»Kako kaj posel,« ga vpraša Bridges.

»Gnevno,« zatrobenta možakar, »Sit, v tem poslu si vedno le korak od bankrota — lažni denar, krediti, špekulacije. Tam nekje pa živi starka, ki ima 79 dolarjev in 25 centov — in na kovancu za pet centov je bizon. Če svoj denar kam vložiš, takoj propade. General Motors, Pentagon, dvopartijski sistem.

Pazite, v času, ko so drugod po svetu kritizirali enopartijski sistem, je mali proletarec v osrčju Amerike preklinjal dvopartijski sistem.

»Ne, ta ni prava,« še enkrat bevske šoferju, ki ga žena zaskrbljeno, razburjeno vpraša: »Arnold, kaj ti je rekel — te je užalil?« Črpalkar končno pograbi eno kartico, ja, ta je prava, huh, in mrmraje odkoraka v svojo pisarno, medtem ko Clint Eastwood pristopi k šoferju, rekoč: »Oprostite, nočem se vsiljevati, toda vzela vam bova avto.« In vzameta ga.

Eastwood je ropar, ki je na begu pred svojimi pajdaši: plen od ropa je namreč pobasal sam, svojim pajdašem pa razložil, da je rop v resnici spodletel, da je bil to pravzaprav tipični rop brez plena.

Rop brez plena oz. spodleteli rop je bil tako rekoč arhetipska situacija sedemdesetih, kreditne kartice pa so predstavljale le drugo, korporativno, brezosebno plat spodletelega ropa, z eno besedo, kreditna kartica in rop brez plena sta bila le dvojna šifra spoznanja, da denar ne obstaja več, vsaj ne kot reč med rečmi, kot materialni predmet, ki ga je mogoče prijeti in fizično imeti, »čutiti«.

Ropi v sedemdesetih niso propadali zaradi nesposobnosti roparjev, ampak zato, ker je sam denar mutiral, se sublimiral in imaterializiral, ja, spremenil obliko, ki je s klasičnim roparskim pojmovnim aparatom ni

MOČNEJŠI OD MAFIJE

*kako je policijski thriller
v sedemdeseta prištopal in potem odštopal*

*Zaprite oči.
In štejte do deset.*



*Clint Eastwood in Jeff Bridges v filmu
Thunderbolt & Lightfoot*

bilo več mogoče zgrabiti. Sefi so bili običajno prazni — v najboljšem primeru je roparje v sefu čakal denar kake osebe, institucije ali organizacije, ki je imela prav tako utopičen odnos do denarja, recimo, oprani denar mafije/Sindikata, ki ga v filmu **Charley Varrick** (1973, Donald Siegel) nehoti in nevede v neki podeželski banki — ja, v osrčju Amerike — oropa tolpa Walterja Matthaua. Našli pa so se tudi bolj brezupni primeri: da so roparji denar ropali roparjem. V **Dolgi roki mafije** (*Across 110th Street*, 1972, Barry Shear), zelo krvavem in brutalnem semi-blaxploitation thrillerju, v svojem času zelo solidnem hitu (13 milijonov USD na milijonskem proračunu), trije obupani, proletarski črnci, Paul Benjamin, Antonio Fargas in Ed Bernard, maskirani v policaje, oropajo harlemsko stavnico, ki jo kontrolira mafija, in odnesejo 300.000 USD, toda mafijski Boter, igra ga Frank Mascetta, takoj reagira in za roparji pošlje svojega paranoičnega, nestrpnega, sadističnega zeta (Anthony Franciosa), medtem ko policija s svoje strani tudi začne s preiskavo, ki jo vodita cinični, skorumpirani, italo-ameriški veteran Anthony Quinn (film je tudi koproducirani), in mlajši, idealistični, temnopolti policaj novega kova, Yaphet Kotto. Roparji se po ropu razbežijo — vsak se skrije drugam, toda roka mafije je dolga in brutalna, kazni pa tako rekoč eksemplarične: Benjamina kastrirajo, Bernarda vržejo z visoke stavbe na asfalt, epileptičnega Fargasa, ki se zateče na streho neke bedne hiše, pa ubije sam karieristični Yaphet Kotto, ki spozna, da pot do policijske penzije vodi onstran rasne solidarnosti.

V lahkotnem, napol parodičnem blaxploitation thrillerju **Črni panterji v Harlemu** (*Cotton Comes to Harlem*, 1970), režijskem prvcenu Ossieja Davisa, gredo roparji po denar pač tja, kjer še je — na dobrodelno akcijo, s katero skuša prečistiti Deke O'Malley, igra ga Calvin Lockhart, pridobiti 87.000 USD za svojo ladjo dobre volje »Back to Africa«. Dva newyorška detektiva, pragmatični Grobar Jones (Godfrey Cambridge) in frivolni Krsta Ed Johnson (Raymond St. Jacques), se sicer poženeta za roparskim kombijem, toda po vsesplošnem kovarskem varanju vseh vpletenih se izkaže, da je denar, zavrt v balo bombaža, med begom padel iz kombija in da ga je pobral lokalni smetar, stric Bud (Redd Foxx), ter ga že tudi napravil, jasno, v Afriki. Črni panterji v Harlemu je bil prvi uspešni hollywoodski all-črnski akcijski film (stal je dobra 2 milijona USD, vrgel pa dobrih 15 milijonov USD), ki mu je kakopak sledila truma takojmenovanih blaxploitation thrillerjev in akcionerjev,

medtem ko sta se Grobar Jones in Krsta Ed Johnson — spet sta ju igrala Godfrey Cambridge in Raymond St. Jacques — ponovno vrnila v filmu **Vrni se, Charleston Blue** (*Come Back Charleston Blue*, 1972, Mark Warren), ki je bil tako kot prvi posnet po romanu Chesterja Himesa. Kot je znano, je Himes, harlemski črnc v Parizu, vse svoje romane najprej objavil v Franciji, Grobarja Jonesa in Krsto Eda Johnsona pa je vključil še v romane *The Crazy Kill*, *The Real Cool Killers*, *All Shot Up*, *The Big Gold Dream*, *Blind Man with a Pistol*, *Plan B in For Love of Imabelle*, ki ga je Bill Duke pred nekaj leti dokaj navdahnjeno ekraniziral pod naslovom **Razjarjeni Harlem** (*A Rage in Harlem*, 1991). V brutalnem blaxploitation thrillerju **Detroit 9000** (1973, Arthur Marks), v katerem glavno vlogo, poročnika Dannyja Bassetta, igra sicer belec, Alex Rocco, se maskirani roparji spet znajdejo na dobrodelni prireditvi, na plesu v čast črnskemu kongresniku (Rudy Challenger), in odnesejo plen v vrednosti 400.000 USD, heh, v glavnem nakit, dragulje in podobne dragocenosti, za katerimi sled kakopak nikoli ne izgine dovolj dokončno, tako da roparji za vedno ostanejo korak od sreče. Jasno, film **Detroit 9000**, v katerem je detroitskega policijskega komisarja Johna Nicholisa igral sam detroitski policijski komisar John Nichols in ki so ga propagirali s sloganom »It's the murder capital of the world«, roparjev ne nagradi, ampak jih pusti z odprtimi trebui. Detroit, sloviti Motortown, »a city torn apart«, je bil le metropola socialnega holokavsta, rasnega tornada in proletarskih roparskih ekscesov.

Drži, thrillerji sedemdesetih so bili alegorije socialnega holokavsta, razredne zavesti in proletarskega razrednega boja, ali natančneje, thrillerji sedemdesetih so bili le agit-prop moralke o tem, kako težko je priti do gotovine, do casha.

Ne preseneča, da v filmih **Klute** (1971, Alan J. Pakula) in **Veliki izziv** (*Gauntlet*, 1977, Clint Eastwood) cipi — v prvem Jane Fonda, v drugem Sondra Locke — potegneta paralelo med sabo in policajem, Donaldom Sutherlandom oz. Clintom Eastwoodom, kar vsekakor drži: v sedemdesetih so le še cipe in policaji jemali gotovino, ca\$h. Recimo, Anthony Quinn v **Dolgi roki mafije** vzame 2.500 USD mesečno. Kar ni bilo veliko, malo pa tudi ne, heh, dvojna plača pač: na vas le spomnim, da mesečna plača Georgea C. Scotta v **Nočni patrolji** (*The New Centurions*, 1972, Richard Fleischer) znaša 990 USD, medtem ko je Sidney Poitier, detektiv iz Philadelphie, v filmu **V vročici noči** (*In the Heat of the Night*, 1967, Norman Jewison, truma

Oskarjev) na teden zaslužil 162 dolarjev in 39 centov.

Še manj zato preseneča, da v **Nevarnem mestu** (*Hustle*, 1975, Robert Aldrich) policaj, igra ga Burt Reynolds, zelo romantično živi s cipo, Catherine Deneuve.

Ta nova ločenost od denarja je bila vir vseh onih paranoj, ki so obsedale junake sedemdesetih. Sedemdeseta so se v resnici začela s kreditno kartico in ropom brez plena.

V filmu **Point Blank** (1967, John Boorman), enem izmed prvih velikih novodobnih thrillerjev (ne, ni policijski thriller), skuša mož po imenu Walker, igra ga Lee Marvin, priti do svojega dela plena. Ponosrečeni, propadli rop je bil namreč le zarotniško zrežiran, njegovi pajdaši so jo s plenom pobrisali, njega pa izločili iz igre. Toda Walker se zdaj po mnogih letih vrne — hoče le svoj cash, jasno, do centa natančno. Pride do prvega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga,« se glasi odgovor.

Pride do drugega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga,« se glasi odgovor.

Pride do tretjega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga,« se glasi odgovor.

Denarja ni. Ne obstaja več.

Pride do zadnjega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga, glej, imam le nekaj drobiža, pet, šest, morda sedem dolarjev, na, vzemi kreditne kartice, če hočeš, razumeš, Walker, denarja ni več, nihče nima več denarja.«

Iz naropanega denarja so nastali korporacija, kapitalizem, kreditne kartice, razmerja. Walker hoče gotovino, svoj delež.

Priznajte, bilo bi skrajno cinično, če bi mu nekdanji pajdaši rekli: »Okej, Walker, pa postani delničar naše korporacije.« Bilo bi cinično — in nesmiselno.

Walker je pač ropar, ki mu plen vedno pri-rase k srcu. Ne, za nič na svetu ga ne bi vrnil v kapitalistični konzumeristični krogotok. Ne bi ga zapravlil niti kam vložil.

To je njegovo. Za spomin. Memento. Namesto fotografije. Hej, namesto albuma.

Walker je kontrakulturni upornik, rušilec kapitalističnega režima, dokaz, da je mogoče živeti tudi brez kreditnih kartic. S tem, ko denar jemlje iz obtoka in ga ne vrača nazaj, decentrira normalno funkcioniranje kapitalistične logike, dobesedno razžira kapitalistično substanco, retoriko trošenja, tisto homeostatično gladino kapitalizma, ki so jo od konca šestdesetih pa do sredine sedemdesetih tako radi napadali in kritizirali novolevičarji-liberalci.

Walker ne zgleda kot hipij.

Niti kot kak študentski leader.

Še manj kot kak novolevičarski šaman.

Feminizem, egalitarizem, filantropija, rasna strpnost, seksualna permissivnost, boj za človekove pravice ipd. nimajo nobene

zveze z bojem proti kapitalistični neiskrenosti. Walker je bolj učinkovit kot levičarski liberalci: liberalizem je pač pokopalo oklevanje med kontrakturnim pacifizmom in političnim radikalizmom.

Na to politično shizo liberalizma so zaigrali mnogi filmi, predvsem tisti, v katerih so negativci prikazani kot oboroženi hipiji, ja, kot militantni, radikalni pacifisti, kot deviantna, kalvarična mutacija liberalizma. V policijskem thrillerju **Šerif v New Yorku** (*Coogan's Bluff*, 1968, Donald Siegel), sicer amalgamu desetih scenarijev, nonkonformističnega, neustrašnega, ciničnega, hedonističnega, antibirokratskega, šovinističnega arizonskega šerifa Walta Coogana, igra ga Clint Eastwood, po spektakularni aretaciji delinkventnega Indijanca (Rudy Diaz) pošljejo v New York (propagandni slogan: »Clint Eastwood da New Yorku 24 ur ... da izgine iz mesta«, da bi — v kavbojskih škornjih in s Stetsonom na glavi — nazaj pripeljal pobeglega morilca Jamesa Ringermana (Don Stroud), ki se v bolnišnici Bellevue zdravi zaradi prevelike doze LSD-ja. Medtem ko New York zgleda kot orjaški happening, čigar akterji ne ločijo med Arizono in Teksasom, pa je Ringerman, ki šerifu kasneje še enkrat pobegne, grizljivo, mutantska kombinacija hipija in morilca, džankija in psihopata. Ja, tip je pač vse pomešal, skuša reči film, ki je Clint Eastwooda iz junaka westernov prelevil v urbanega junaka in ki predstavlja prvo kolaboracijo Donalda Siegla in Clint Eastwooda (sam film naj bi režiral Alex Segal oz. Don Taylor). **Šerif v New Yorku** je bil osnova za telefilm **McCloud: kdo je ubil Miss Amerike?** (*McCloud: Who Killed Miss USA?*, 1970, Richard Colla), ki je bil pilot za dolgoživo, zelo uspešno, tudi pri nas popularno TV-serijo **McCloud** (1970-1977), v kateri šerifu ni bilo ime Walt Coogan, ampak Sam McCloud, v kateri šerif ni bil iz Arizone, ampak iz Nove Mehike (Taos) in v kateri šerifa ni igral Clint, ampak Dennis Weaver, njegovega newyorškega šefa pa ne Lee J. Cobb, ampak J.D. Cannon. Clint Eastwood, zdaj kot šovinistični, elitistični »Don't mess with me.« inšpektor Harry Callahan »Detective Harry Callahan. You don't assign him to murder cases. You just turn him loose«, ki bi ga izvirno moral igrati Paul Newman oz. Frank Sinatra, je na še bolj ekscesno variacijo te figure — oboroženega hipija — naletel v prelomnem filmu **Škorpion ubija** (*Dirty Harry*, 1971, Donald Siegel, mimogrede, film bi moral izvirno režirati Irvin Kershner): Škorpion, anonimni ostrostrelec, igra ga Andy Robinson (sin Edwarda G. Robinsona; najprej je bil kandidat za to vlogo Audie Murphy,

hiper-patriotski junak II. svetovne vojne in kasneje mnogih westernov, najljubši sin Amerike), ki s streh San Franciscu pobija naključne mimoidoče (občasno živo pokoplje tudi kako štirinajstletnico), je dolgolasi, nafiksani, psihopatski hipij, apokaliptična mutacija levičarske konfuzije. Oborožene hipijevske motoriste je v filmu **Pregon** (*Chase*, 1973, Jack Webb) preganjal Mitchell Ryan, v filmu **Umazani O'Neill — ljubezensko življenje policajca** (*Dirty O'Neill — The Love Life of a Cop*, 1974, Howard Freen, Lewis Teague) pa Morgan Paull, ki je potem enega zgazil z buldožerjem.

Film **Modri angeli** (*Electra Glide in Blue*, 1973, James William Guercio), prav tako posnet s policijske perspektive, je bil ideološko precej bolj prožen, celo liberalen, navsezadnje, arizonski prometni policaj na motorju Harley-Davidson Electra Glide, Robert Blake, je le mala, pritlikava podeželska karikatura vele mestnih policijskih supermanov (spi z ameriško zastavo, policijsko uniformo si oblači tako, kot si stripizete svoje obleke slačijo, sovraži birokracijo, sanjari o promociji v glamuroznega detektiva ipd.), ki raziskuje umor/samomor malega, nepomembnega, napol anonimnega, od boga pozabljenega starca, za katerega se kasneje izkaže, da je bil v resnici prekupčevalec z mamili, ki so ga pogostokrat obiskovali hipiji. Pritlikavemu policaju, ki se baha, da se njegova višina do centimetra ujema z višino filmskega zvezdnika Alana Ladda (Shane), se zdi rešitev na dlani: morilec je hipij po imenu Bob Zemko (Peter Cetera). Kar sicer ne drži (morilec je umorjenčev ljubosumni sostanovalec, Elisha Cook), toda v nekem smislu ima prav: njega samega na koncu ubije hipij. Blake, letečman po delovnem razporedu, namreč ustavi kombi s hipiji, zahteva dokumente, jih pregleda, hipije prijazno odslovi, pozabi pa jim vrniti dokumente, tako da odpelje za njimi, medtem ko oni, misleč, da je kaj posumil (pri sebi imajo mamila), potegnejo puško in ga počijo. Motorist obsedi na tleh, jasno, mrtev in hladen — s tako orjaško luknjo v trebuhu, da se vidi skozenj. Robert Blake je pač policaj z luknjo, heh, policaj, ki spregleda motnjo na levi, mutacijo, fatalno zlitje kontrakturnega pacifizma in političnega radikalizma. Mimogrede, James William Guercio, režiser tega filma s slovito sedemminutno, zelo filozofsko, hipijevsko odjavno vižo Tell Me (napisal jo je sam Guercio, poje pa Terry Kath iz ansambla Chicago), je pred tem igral v ansamblu Franka Zappe (ja, umorjencu je ime Frank), kasneje pa se je posvetil produciranju plošč in komponiranju popevk: to je njegov edini film, v svojem času pa je predstavljal nekaj takega kot esej o fašizaciji ameriškega sna



... in kontrakturni deziluziji. Dragocen prispevek k liberalistični konfuziji je dal vsekakor Michael Moriarty. V filmu **Ubij črnca, ubij policajca** (*Shoot It: Black, Shoot It: Blue*, 1974, Dennis McGuire) je igral zelo tipičnega policajca sedemdesetih (podkupljiv, nasilen, fanatičen, zakompleksan), ki se zelo rad druži s hipiji in marihuano, na koncu pa ga ubije militantni črnc, huh, politični radikal, medtem ko je v **Poročilu komisarju** (*Report to the Commissioner*, 1975, Milton Katselas), tej »Francoski zvezi s srcem«, enem izmed boljših poganjkov preiskave o korupciji v newyorški policiji, ki jo je na začetku sedemdesetih sprožila slovita Knappova komisija (filmi **Serpico**, **Prince of the City** in **A Question of Honor** so tudi stopali po teh sledih), sicer posnetem po romanu Jamesa Millsa (1972), pa je igral humanističnega, mehkega, zelo razsvetljenega, naivnega, idealističnega policajca, ki pomotoma — med navzkrižnim streljanjem — ubije policistko (Susan Blakely), maskirano v hipico. Zato ne preseneča, da se film začne in konča v bolnišnici Bellevue, kamor zaprejo Moriartyja, ja, film se začne in konča tam, kjer v filmu **Šerif v New Yorku** Clint Eastwood najde ubežnika, psihopatskega, morilskega džankija, Dona Strouda. In zato ne preseneča, da je policaj **Serpico** — v istoimenskem filmu Sidneyja Lumeta (1973, mimogrede, film bi moral izvirno režirati John Avildsen), posnetem po bestsellerju Petra Maasa (1973), še enim izvrstnem poganjku Knappove komisije — privzel imidž »hipijevskega svetnika« (dolgi lasje, brada, stanovanje z vrtičkom v



Greenwich Villageu, ljubitelj opere, učenec baleta ipd.), ki se mu zdi kriminal znotraj policije hujši od uličnega, vele mestnega kriminala. Še manj kakopak preseneča razplet **Francoske zveze 2** (*French Connection 2*, 1975, John Frankenheimer), v kateri vročerkvnega, fanatičnega newyorškega policaja Popeyea Doylea, igra ga Gene Hackman, znanega po vprašanju »Did you ever pick your feet in Poughkeepsie«, zasledovanje izmuzljivega francoskega trafikanta z mamili Alaina Charniera (Fernando Rey) pripelje v Pariz: trafikantove gorile Hackmana ujamejo in ga potem s heroinom tako nafiksajo, da zgleda kot povsem pristani džanki.

Ko se ponovno oboroži, privzame funkcijo oboroženega hipija: na Charniera naredi atentat. Ostrostrlesko — tako kot Škorpijon.

Liberalizem je bil slepa ulica.

Potešil ni niti Hackmana.

Niti Moriartyja.

Niti Pacina, ki ga je kasneje v filmu **Serpico: smrtonosna igra** (*Serpico: The Deadly Game*, 1976, Robert Collins) in TV seriji **Serpico** (1976-77) zamenjal David Bimey.

Niti Walkerja, Leeja Marvin. A njega tudi korporativizem ni mogel potešiti.

Hočem gotovino!

To je želja, ki mu je ne more izpolniti nobena korporacija.

Walker je le človek, ki hoče svoj delež od /izvirnega/ spodletelega ropa. **Point Blank** je film o tem, kako težko je priti do denarja. Liberalizem je bil slepa ulica, ker je ustvarjal vtis, da je od temnice jezika do klavnice

zgodovine le korak. V resnici je več korakov. Walker jih naredi. Kaj tu preseneča? Točno, prav to, da je njegov vložek ekscesno velik v primerjavi s potencialnim dobitkom, saj znesek, ki mu ga dolgujejo bivši pajdaši, ni ravno spektakularen.

Ta giganteska diskrepanca med vložkom in dobitkom je bila sploh tipična za filme sedemdesetih. Recimo, v **Napadu na policijsko postajo** (*Assault on Precinct 13*, 1976, John Carpenter), urbani kombinaciji Hawksovega westerna **Rio Bravo** in Romerovega zombi-šokerja **Noč živih mrtvecev**, sicer popolni študiji suspenza, anonimna losangeleška armada naskakuje zapuščeno policijsko postajo, v katero se je zahtek katatonični starec, ki je ubil njihovega Fuhrerja. Policaji (Austin Stoker, Charles Cyphers, Martin West, Laurie Zimmer, Nancy Loomis) in na smrt obsojena kaznjena (Darwin Joston, Tony Burton), ujeti v stavbo z že odklopljenim telefonom, odbijajo naskoke, v katerih umre na desetine, hej, kakih 100 skrivnostnih, fantomskih nočnih bojnikov. Njihov vložek je ekscesno velik, dobiček pa že v potenci majhen, minimalen, tako rekoč marginalen — nemočni, katatonični starec, ki za nameček zgleda še tako, kot da je tik pred infarktom. Truma trupel za nepomemben plen. Rop brez plena? In da bi bila mera polna, smer pa prava, trupa anonimnežev sproti izginjajo, skrivnostno in fantomsko, zdi se celo, kot da jih film sam sproti umika in skriva, ja, zdi se, kot da skuša sam film — ki je stal pičlih 200.000 USD — skriti, kako visoko ceno je treba plačati za majhen efekt. A tudi priče in dokazi so sproti izginjali,

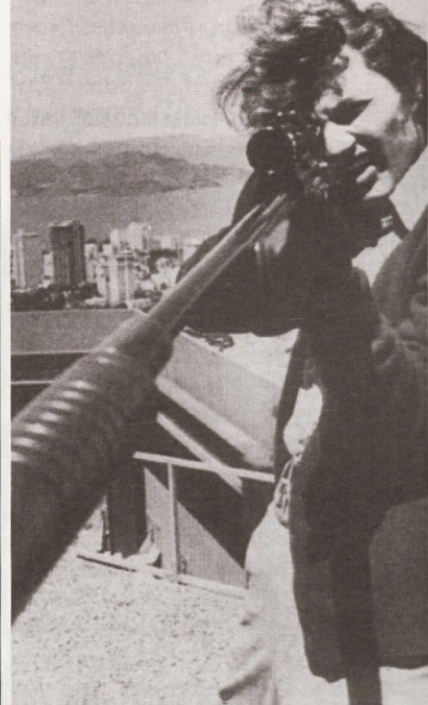
lahko bi celo rekli, da je izginjanje prič in dokazov postalo osnovni *gimmick*, narativni trik, novi MacGuffin, žanrska konvencija. V **Organizaciji** (*The Organization*, 1971, Don Medford), po filmih **V vročici noči** in **Kličejo me gospod Tibbs** (*They Call Me Mister Tibbs*, 1970, Gordon Douglas) tretjem, sklepem delu trilogije o temnopoltem poročniku Virgilu Tibbsu, ki ga je v vseh treh delih igral Sidney Poitier, policija šefe mafije sicer aretirala, toda vsi kmalu zatem — drug za drugim — popadajo kot žrtve najetih morilcev, še preden bi sploh lahko nastopili kot priča ali pa »dokaz«. Prav tako v filmu **Na muhi morilca** (*The Stone Killer*, 1973, Michael Winner), posnetem po romanu Johna Gardnerja (*A Complete State of Death*): neki aretirani džanki, ki je ravno na tem, da zapoje, pade pod streli najetega morilca. Ves vložek, ves napor je šel v prazno.

Vložki so veliki, nagrade male. Sedemdeseta pač.

Pomislite samo na vložek iz filma **Dva detektiva** (*Freebie and the Bean*, 1974, Richard Rush), sicer solidnega *buddy-buddy* hita, v katerem spremljamo ulične podvige dveh neortodoksnih policijskih detektivov iz San Franciscu »Above all ... It's a love story«, čikanosa Benita »Bean« Vasqueza (Alan Arkin) in waspovca Freebieja Watersa (James Caan), ki jima nekega večera sekira vendarle pade v med: med brskanjem po smeteh pred hišo gangsterja Alberta Meyersa (Jack Kruschen) namreč najdeta dokaz, ki Meyersa poveže z velikim kriminalom, ko pa zvesta, da je detroitska mafija na Meyersovo glavo razpisala nagrado, ga aretirata in zapreta, da bi ga tako zaščitila pred morebitnim atentatom. Njun nadrejeni, poročnik Rosen (Mike Kellin), gangsterja takoj izpusti, Freebie in Bean, sicer policaja brez elementarnega smisla za človekove pravice, pa sta mu potem ves čas za petami — hej, nekajkrat celo preprečita atentat nanj.

Rezultat: prvič, Freebie in Bean med svojo vele mestno odisejajo razbijeta 70 avtomobilov (tedanji rekord), drugič, Meyers na koncu umre za srčnim infarktom, in tretjič, izkaže se, da je obremenilni dokaz v smeti nastavila Meyersova žena (Loretta Swit), da bi svojega moža, pač Meyersa, spravila za zapahe in da bi se lahko potem mirno poročila s poročnikom Rosenom. Ergo: 70 avtomobilov razbijeta za nekaj, kar sta našla v smeteh. Za smet.

Smet dobi za izhodišče tudi Clint Eastwood, zdaj precej načeti, dokaj zapiti detektiv Ben Shockley, v **Velikem izzivu**. Njegov nadrejeni, komisar Blakelock, igra ga William Prince, ga pošlje v Las Vegas, da bi nazaj v arizonski Phoenix pripeljal



neko obremenilno pričo v procesu proti skorumpiranim javnim, predvsem visokim policijskim uslužbencem, sicer žensko, ki je v resnici — še kar žilava — cipa (Sondra Locke), tik pred odhodom pa mu reče: *«It's nothing witness for a nothing trial»*. Ja, nepomembna priča za nepomemben sodni proces. Ničeva priča — ničev sodni proces. Smet. Toda na Clintu in cipo smrt preži na vsakem koraku, policija povsem, tako rekoč apokaliptično, kalvarično demolira stavbo, v katero se zatečeta, medtem ko ju prava apokalipsa šele čaka: na koncu se namreč zbašeta v armiran avtobus in se počasi prebijeta skozi zgoščeni policijski kordon, ki avtobus s strelji praktično razstavi, ja, v prafaktorje.

Dolga je pot od smeti do Mestne hiše. Smeti so bile v sedemdesetih neuničljive. *«Those sons of bitches never die»*, sikne Burt Reynolds, poročnik Phil Gaines, ko v **Nevarnem mestu** cel šaržer svoje pištole histerično izprazni v nepomembnega, naključnega, napol anonimnega psihopatskega ugrabitelja tovarniških delavcev, ki je itak že mrtev. Sam film se začne z odkritjem mlade utopljenke (Sharon Kelly). Overdose, ugotovi policija in konča primer. Očeta utopljenke, Martyja Hollingerja (Ben Johnson), obupanega, degradiranega, proletarskega korejskega veterana, to ne poteši, saj je prepričan, da so njegovo hčerko pokončali njeni delodajalci, visoke mafijske živine na čelu z uglednim, lisičjim odvornikom Leom Sellarsom (Eddie Albert). *«Je tale Hollinger pomembna oseba»*, vpraša Reynoldsa njegov nadrejeni, Ernest Borgnine. *«No, he's nobody»*, ga cinično pomiri Reynolds. Hollinger je smet: Reynolds umre, ko skuša dokazati, da ni.

V filmu **Mitchell** (1975, Andrew V. McLaglen) se istoimenski policijski narednik, igra ga Joe Don Baker, histerično, nemočno zaletava v prestižne figure podzemlja, ki je že organizirano kot korporacija, heh, kot General Motors, medtem ko same figure podzemlja zgledajo kot uslužbenci korporacije z vsemi bonusi — imajo razkošne hiše, jahte, šoferje, služničad, športne avtomobile in postavne blondinke.

Tako kot Lee Marvin iz korporativnih uslužbencev, svojih bivših roparskih kompanjonov, ne more izvleči svojega denarja, tudi Joe Don Baker iz korporativnih uslužbencev ne more izvleči »priznanja za grehe« in »dokazov«: prvič zato, ker mu informacij ne smejo dati (hej, le zakaj bi izdajali poslovne skrivnosti), in drugič zato, ker mu informacij ne morejo dati — le kdo ima v korporativnem svetu sploh še pregled nad celoto, ja, korporativizacija sveta pomeni prav to, da celote ni mogoče več zaobjeti z enim samim pogledom ali pa z

enega samega gledišča. Navsezadnje: kaj takega, kot je »priznanje krivde«, v korporativnem svetu ne obstaja, a ne.

Zato ne preseneča, da policijo do pravilnega zaključka, do »plena« pogostokrat pripelje čisto, golo naključje. V filmu **Dva detektiva** Freebieja in Beana do gangsterja, po katerem tako fanatično hlepita, pripelje podtaknjen dokaz, potemtakem dokaz, ki jima ga v smeti nastavi gangsterjeva žena, ki se hoče svojega moža pač znebiti. V **Bostonskem davitelju** (*The Boston Strangler*, 1968, Richard Fleischer), posnetem po resničnih dogodkih, ki jih je v svoji knjigi popisal Gerold Frank, policija histerično, patetično in neumorno, a neuspešno lovi skrivnostnega serijskega morilca, igra ga Tony Curtis, ki je zadavil in posilil že 13 žensk (pravi »bostonski davitelj«, kasneje prijati, obsojeni in l. 1973 v arestu umorjeni vodovodar Albert De Salvo, je po Bostonu davil med letoma 1962 in 1964), potem — po vseh spodletelih pasteh, procedurah in preiskavah — ga pa nekega lepega večera povsem po naključju in nehote zbije policijski avto. V **87. policijski postaji** (*Fuzz*, 1972, Richard A. Colla, en passant, film bi moral izvirno režirati Brian De Palma), posneti po istoimenskem romanu Ed McBaina (= Evan Hunter), ki je za ekranizacijo dobil orjaških 125.000 USD, bostonski policaji s slovite 87. policijske postaje lovijo skrivnostnega psihopatskega terorista-atentatorja po imenu Deaf Man, igra ga Yul Brynner (Deaf Man nastopa tudi v romanu *The Heckler in Let's Hear It for the Deaf Man*), toda vse pasti in vsi pregoni udarijo v prazno, tako da ga pokončata šele dva mlada ulična psiho-piromana, Gary Morgan in Charlie Martin Smith, obsedena z velemestno higieno: zažgeta ga, povsem naključno kakopak, tako kot sta že pred tem zažgala mnoge druge klošarje, »smeti«, med drugim tudi policijskega detektiva Carello, Burta Reynoldsa, službeno maskiranega v klošarja (l. 1958 je v filmu **Cophater** ta lik igral Robert Loggia, medtem ko ga je na začetku šestdesetih v TV seriji **87th Precinct** igral Robert Lansing). Mulca pač zažgeta vse, kar zgleda kot smet.

Nehote in nevede scvreta psihopatskega morilca, ki ga lovi cela 87. policijska postaja, cel svet.

Vpogled v celoto ni bil več mogoč.

To je bil pač čas, ko cel svet ni več obstajal. V filmu **Tako se ne postopa z ženskami** (*No Way to Treat a Lady*, 1968, Jack Smight), posnetem po romanu Williama Goldmana, sicer fiktivni parafrazi »bostonskega davitelja«, gre skrivnostni serijski morilec, davitelj, mojster maske in preobleke, igra ga za spremembo zelo elegant-

ni Rod Steiger, ki ga preganja cel svet na čelu z newyorškim detektivom Gillom (George Segal), celo tako daleč, da s svojim glavnim in najbolj fanatičnim preganjalcem, detektivom Gillom, vzpostavi telefonski kontakt in potem z njim nemoteno, samozavestno diskutira o svojih žrtvah, kot da bi vedel, da »celota« in »vpogled« vanjo ne obstajata več. Kar kakopak drži — da jim svoj glas, pa se ga zato ni bolj ne vidi. A bostonski davitelj je predstavljal tudi tehnološki signal, da je »celota« izgubljena: režiser, Richard Fleischer, veteran — in obenem prihodnost — mnogih thrillerjev, je namreč pri pripovedovanju uporabil tudi tedaj zelo modni, popularni »split-screen«, razcepljen ekran, z eno besedo, ekran je razpadel na več ekranov in tako paralelno prikazoval več akcij, ki so se dogajale hkrati (recimo, Norman Jewison je to tedaj počel v **Zadevi Thomas Crown**, Brian De Palma pa v **Sestrah**). »Split-screen« je skušal ujeti čim več realnosti, hej, vso realnost, lahko bi rekli, da je skušal izgubljeno »celoto« sinhronizirati in jo zaobjeti z enim samim pogledom.

Toda »celote« sveta ni bilo več.

Sinhronizacije tudi ne.

Integriranega pogleda pa tudi ne.

Če je Lee Marvin v filmu **Point Blank** še zgledal kot nemočni varčevalec, ki se je pač zainvestiral, zaračunal, potem Joe Don Baker v filmu **Mitchell** zgleda le še kot proletarec, anahronizem, ki se je v kapitalistični korporativizmu vključil prepozno, kot degradirani *under-class*, ki ne razume, da ni vključen v kapitalistični krogotok oz. ki se lahko v kapitalistični krogotok vključi le kot najemna, izkoriščana, sekundarna delovna sila brez izvršne moči. Degradiranost te »delovne sile« je bila vse bolj očitna in razločna: v **Opozorilnem strelu** (*Warning Shot*, 1967, Buzz Kulik) in **Nihalu** (*Pendulum*, 1969, George Schaefer) mora poli-

caj dokazovati svojo nedolžnost in za svojo obrambo najemati odvetnike, ki jih uporabljajo tudi njegovi zakleti nasprotniki, gangsterji... v **Tenki liniji zakona** (*I Walk the Line*, 1970, John Frankenheimer) ostane podeželski šerif, igra ga Gregory Peck, na koncu sam, samcat... v filmu **Morilec v človeku** (*The Killer Inside Me*, 1976, Burt Kennedy) se podeželski šerif (Stacy Keach), sicer sin dveh intelektualcev (drži, degradacija je bila stvar ene same generacije), prelevi v morilca in konča pod streli policije... v TV **Kriku na pomoč** (*She Cried Murder*, 1973, Herschel Daugherty) se v morilca prelevi izsiljevan inšpektor (Telly Savalas)... v **Nočni patrulji** policijski narednik, igra ga George C. Scott, takoj po upokojitvi naredi samomor, medtem ko njegovega mlajšega partnerja, igra ga Stacy

NAJBOLJŠIH 10 POLICIJSKIH THRILLERJEV (1967—1977)

ZORAN SMILJANIČ

1. FRANCOSKA ZVEZA
2. ŠKORPIJON UBIJA
3. KLUTE
4. MODRI ANGELI
5. NEVARNO MESTO
6. DOLGA ROKA MAFIJE
7. FRANCOSKA ZVEZA 2
8. ARETACIJA
9. DVA DETEKTIVA
10. ŠERIF V NEW YORKU

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

1. FRANCOSKA ZVEZA
2. NAPAD NA POLICIJSKO POSTAJO
3. NEVARNO MESTO
4. KLUTE
5. MODRI ANGELI
6. POLICAJ IZ SAN FRANCISCA
7. ŠKORPIJON UBIJA
8. PIRATI V METROJU
9. V VROČICI NOČI
10. VELIKI IZZIV

Keach, ubije naključni paranoik... v **Podvigu detektiva Newmana** (*Newman's Law*, 1974, Richard Heffron) detektiva Newmana, igra ga George Peppard, gangsterji na koncu ubijejo... v Modrih angelih Robert Blake pade pod strelom naključnega hipija... v **Poročilu komisarju** Michael Moriarty pristane v arestu... v **Meji** (*Limit*, 1972, Yaphet Kotto) črnski policaj, Yaphet Kotto, konča s prerezanim vratom... v **Madiganu** (1968, Donald Siegel) gangster Benesch, igra ga Steve Ihnat, na koncu ubije detektiva Madigana (Richard Widmark) z njegovo lastno pištolo... v **Smrtonosnem junaku** (*Deadly Hero*, 1976, Ivan Nagy) se degradirani policaj, Don Murray, prelevi v psihopatskega terorista ženske... v **Serpico** Al Pacino konča s kroglo v glavi... v TV-filmu **Foster & Laurie** (1975, John Llewellyn Moxey) policaja, Perryja Kinga in Dorian Harewood, likvidirajo črnski ekstremisti... v filmu **Ubij črnca, ubij policaja** Michael Moriarty pade pod streli militantnega črnca... v **Morilski raji** (*Top of the Heap*, 1972, Christopher St. John) temnopoltega detektiva, igra ga temnopolti Christopher St. John, likvidira anonimni atentator.

Thrillerji v sedemdesetih so bili le alegorični pokazatelji, kako hitro je proletariat izgubljal politično moč.

V TV-filmu **Mrtva točka** (*Deadlock*, 1969, Lamont Johnson), intrigantnem anticipatorju blaxploitation akcijskih filmov (v njem epizodno nastopajo Fred Williamson, Max Julien in James McEachin, kasnejše ikone blaxploitation filmov), poročnik Danforth, igra ga Leslie Nielsen, postoka: »Hecno, a ne, kako težko je biti policaj v letu volitev«.

Ne preseneča, da se je tedaj toliko thrillerjev vrtelo okrog korupcije v policijskih vrstah, okrog tiste korupcije, ki se je samim policajem vedno zdela normalna in samoumevna, medtem ko se je outsiderju tipa Serpico to, da vsi policaji — tako rekoč kolektivno — jemljejo podkupnino, zdelo kot motnja, disfunkcija.

Tudi sama policija je postala korporacija ali pa vsaj imitacija korporacije.

V filmu **Super policaja** (*The Super Cops*, 1974, Gordon Parks), posnetem po podvigih dveh neortodoksnih, fanatičnih newyorških policajev židovskega rodu, Davida Greenberga in Roberta Hantza (v svojem triletnem službovanju v newyorškem okrožju Bedford-Stuyvesant sta izvedla 600 aretacij, zaplenila 100 ilegalnih kosov orožja, dobila 43 pohval in imela skoraj stoodstotni racio obsodb), policijski kapetan na vprašanje, kakšna policija je vendar to, odgovori: »To je velika organizacija« Kot General Motors, kot Vojska.

In ne pozabite — policaji so morali v sedemdesetih s potovanj prinesiti račune. »You're on a per diem in New York — I want to see bills«, sikne v **Šerifu v New Yorku** nadrejeni Clintu Eastwoodu. Potni stroški, računi. V **Branniganu** dobi John Wayne pred odhodom v London 500 USD za potne stroške.

In prinesi račun, Duke!

V sedemdesetih je veliko policijskih thrillerjev ekraniziralo podvige resničnih, predvsem newyorških policajev:

— **Francoska zveza** (*The French Connection*, 1971, William Friedkin) je ekranizirala podvige Eddieja Egan in Sonnyja Grossa; Eganov lik se je imenoval James Popeye R. Doyle, igral ga je Gene Hackman, Grossov lik se je imenoval Buddy Russo, igral ga je Roy Scheider; v **Francoski zvezi 2** Scheiderja ni bilo, Doylea pa je spet igral Hackman; v TV-filmu **Popeye Doyle** (1986, Peter Levin) je v naslovni vlogi nastopil Ed O'Neill;

— film **Močnejši od mafije** (*The Seven Ups*, 1973), ki ga je režiral Philip D'Antonio, producent mnogih slavnih kinetičnih, akcijskih, adrenalinskih, dirkaških policijskih thrillerjev (**Bullitt**, **Francoska zveza**), sicer kinetična, akcijska, adrenalinska, dirkaška zgodba o tem, kako Roy Scheider (zdaj kot Buddy Manucci) potolče mafijo, je posnet po zgodbi Sonnyja Grossa (koordinator kaskaderjev je bil legendarni Bill Hickman);

— TV-film **Toma** (1973, Richard T. Heffron) je bil ekranizacija podvigov Davida Tome, igra ga Tony Musante, nonkonformističnega policaja, mojstra maske, preobleke in infiltracije; kmalu zatem je Musante vlogo obnovil v TV-seriji **Toma** (1973-74); ko se je naveličal, je vskočil Robert Blake, toda serijo so l. 1975 reformulirali in preimenovali v **Baretto** (1975-78), ki je bil prav tako nonkonformistični mojster maske, preobleke in infiltracije;

— pa **Serpico**... pa **Poročilo komisarju** ... pa **Šerif iz Tennesseeja** (*Walking Tall*, 1973, Phil Karlson), jasno, trikrat... itd..

In da bi bila logika jasna, so ti policaji v mnogih filmih tudi epizodno nastopili: v **Francoski zvezi** sta nastopila Eddie Egan (poročnik Simonson) in Sonny Grosso (Klein), v **Policijski znački 373** (*Badge 373*, 1973, Howard W. Koch) je nastopil Egan (poročnik Scanlon), v **Tomi** je nastopil David Toma (Vinnie Cecca), v **Poročilu komisarju** Grosso, v TV-filmu **Past v Ulici česenj** (*Contract on Cherry Street*, 1977, William A. Graham) spet le Grosso, v TV-filmu **Ubiti policaja** (*To Kill a Cop*, 1978, Gary Nelson) sta nastopila Egan in Toma (Grosso je bil le tehnični svetovalec), v **Vabi** (*Cruising*, 1980, William Friedkin)

je nastopil Grosso (detektiv Blasio). Nikar seveda ne pozabimo, da so se mnogi bivši policaji, recimo Joseph Wambaugh, Dorothy Uhnak in Robert Daley, v sedemdesetih prelevili v pisce policijskih romanov, izmed katerih so mnoge potem ekranizirali (npr. **Nočna patrolja**, **Black Marble**, **The Blue Knight**, **Dečki iz zbora**, **The Glitter Dome**, **The Onion Field**, **Police Story**, **The Return of Joe Forrester**; **Get Christie Love!**, **Law and Order**; **Ubiti policaja**).

Filmom je vse to sicer dvignilo prag realizma, toda sporočilo je globlje: policaja v filmu lahko igra policaj, toda zato še vedno ne zgleda nič manj fiktivno — in nemočno, in dalje, policaj mora v filmu igrati policaja, če hoče, da bo sploh zgledal fiktivno. Razumete?

Policija je dobila korporativni glamour. V **87. policijski postaji** se policijska postaja za hip zazdi kot Sikstinska kapela: ves čas jo namreč pleskajo. V **Ravbarjih in žandarjih** (*Cops and Robbers*, 1973, Aram Avakian) je policija že čisti *free-enterprise*: dva policaja, Cliff Gorman in Joe Bologna, v policijski uniformi ropata male trgovine in velike korporacije (od gotovine do obveznic). Zdaj se v policaje niso več maskirali gangsterji, ampak sami policaji. Lahko bi potemtakem rekli, da so se policaji morali maskirati v policaje, da bi sploh zgedali kot roparji — kot nekdo, ki mu brez oklevanja izročiš denar, kot avtoriteta, zakon. Ta degradacija razrednega subjekta kot avtoritete je kmalu privzela strukturo naracije in suspenza, kar se še posebej drastično vidi v filmih, recimo, v **Črnem šerifu** (... *Tick... Tick... Tick*, 1970, Ralph Nelson) ali pa TV-**Šerifu** (*The Sheriff*, 1971, David Lowell Rich), v katerih šerif kakega malega podeželskega mesta postane črnc (v prvem Jim Brown, v drugem Ossie Davis), predstavnik že itak degradirane, inferiorne, deklasirane rase: svojega časa potem namreč ne zapravlja z lovom na kršilce zakona, ampak z dokazovanjem, da je zakon, z dokazovanjem potemtakem, da je tudi črnc lahko šerif. Z eno besedo, v holokavstnih in recisivnih sedemdesetih so se morali črnci socialno maskirati v šerife, da so sploh zgedali kot črnci.

Nekaj takega kot v **Ravbarjih in žandarjih** se zgodi tudi v **Tatovih avtomobilih** (*Speedtrap*, 1977, Earl Bellamy), v katerih se na koncu izkaže, da je skrivnostni Roadrunner, genialni tat prestižnih avtomobilov, v resnici policistka, Tyne Daly. Odveč je poudarjati, da je policija med lovom za Roadrunnerjem — ja, animiranim likom, a ne — uničila kopico avtomobilov in povzročila opazno gospodarsko škodo (kar je kakopak predvsem zasluga legendarnega koordinatorja kaskaderjev,

Paula Nucklesa). Lov za »animiranim«. likom je treba sicer vzeti z zmom soli, a po drugi strani ne preseneča, da je v filmu **Ubijajo le svoje gospodarje** (*They Only Kill Their Masters*, 1972, James Goldstone) umora v malem kalifornijskem mestu najprej osumljen pes, doberman (heh, na koncu se izkaže, da je morilec neka lezbijka, hih, June Allyson).

»Vsi naši junaki so mrtvi — mi smo prva generacija, ki se je sama naučila boja«, poudarijo v **Pasti za inšpektorja Callahana** (*Magnum Force*, 1973, Ted Post) Kip Niven, David Soul, Robert Urich in Tim Matheson, štirje mladi policaji, vigilantski ekstremisti, člani tajnega policijskega »voda smrti«: pobijajo gangsterje in morilce, ki bi bili aretirani in obsojeni, če bi sodišča normalno funkcionirala. *Free-enterprise*? Ne preseneča, da je bila ta formula v sedemdesetih zelo popularna: v TV-**Rekrutih** (*The Rookies*, 1972, Jud Taylor) policija rekrutira team, ki ga sestavljajo mladeniči iz novega testa (univerzitetna izobrazba, eksperti, dobitniki medalj, pokalov in priznanj), v filmu **Močnejši od mafije** se vse vrti okrog posebnega, neortodoksne policijskega oddelka, imenovanega Seven Ups, v TV **Polijski zgodbi** (*The Police Story*, 1973, William A. Graham) ustanovijo tajni

Jane Fonda:
Klute



polijski vod, ki naj bi kriminalce polovil *in flagranti*, sredi samega zločina, v TV-**Vodu smrti** (*The Death Squad*, 1974, Harry Falk) policaji ustanovijo podobno ilegalno militantno, križarsko skupino, v kateri sta med drugim tudi Claude Akins in veteran Melvyn Douglas, v **Zakonu in neredu** (*Law and Disorder*, 1974, Ivan Passer) občani na čelu Ernestom Borgnineom in Carrollom O'Connorjem organizirajo nočno patroljo, civilno zaščito, v TV-filmu **Petorica v akciji** (*Force Five*, 1975, Walter Grauman) policija rekrutira bivše kaznjence in jih prelevi v tajni vigilantski team, v TV-filmu **Živi ali mrtvi** (*Most Wanted*, 1976, Walter Grauman) policijski kapetan, igra ga Robert Stack, rekrutira elitni vigilantski vod ipd..

Nič, policija se je v svojo socialno vlogo le povsem vživela — za majhno plačo je prostovoljno dajala več, kot so zahtevali in pričakovali delodajalci, veliki kapital, korporacije in visoka politika. Izjemen *price performance*. Policija je tako postala najbolj tipični predstavnik novega proletariata, degradiranega in paraliziranega. Ni čudno, da v **Policaju iz San Francisca** (*The Laughing Policeman*, 1973, Stuart Rosenberg), posnetem po romanu švedskega tandema Per Wahloo/Maj Sjöwall, nad-



povprečnem policijskem thrillerju, intelektualnemu, cerebralnemu policaju, igra ga Walter Matthau, reši na koncu življenje prav Bruce Dern, tip garaškega policaja, ki se zanaša bolj na fizično silo kot intelekt. Od degradacije »celote« in dezintegracije »unarnega pogleda« je bil vedno le korak do fantomizacije objekta.

Bullitt, igra ga Steve McQueen, mora v istoimenskem filmu (1968, Peter Yates), posnetem po romanu Roberta L. Pikea (**Mute Witness**), zaščititi možakarja, gangsterja (Pat Renella), ki naj bi na neki senatni preiskavi kmalu pričal proti neki visoki živini, toda varovanca mu pred nosom ubijejo najeti morilci. Jasno, veliko avtomobilov razbijejo, da bi se na koncu lahko izkazalo, da je bil tisto le gangsterjev dvojnik, medtem ko so pravo osebo skrili drugam. V filmu **Šerif v New Yorku** gre Clint Eastwood v New York po psihopatskega morilca Ringermana, ki ga je nekoč že prijel, pa ga je policija potem »izgubila« — Eastwood Ringermana spet prime, a ga potem spet »izgubi«. V **Branniganu** (1975, Douglas Hickox) se nekaj takega pripeti newyorškemu detektivu, Johnu Wayneu: v London pride, da bi nazaj odpeljal slovitega gangsterja (John Vernon), a ugotovi, da ga je policija medtem »izgubila«. V filmu **Škor-**

pijon ubija Clint Eastwood prime psihopatskega atentatorja, ki pa ga potem zaradi napake v proceduri »izgubi«, tako da mora ponj še enkrat. V **TV-Nevarni aferi** (*A Killing Affair*, 1977, Richard C. Sarafian) stoji pred podobno nalogo O. J. Simpson: še enkrat mora prijeti psihopatskega morilca (Dean Stockwell), ki ga je policija prvič »izgubila« zaradi napake v proceduri. In pojmovna klimaksa: — v **Dveh minutah panike** (*Two Minute Warning*, 1976, Larry Pearce) skrivnostni, anonimni ostrostrelec, Warren Miller, na nabito polnem nogometnem štadionu na slepo pobija gledalce — policija stoji pred polnim štadionom osumljencev, pred izmuzljivim objektom, pred disfunkcionalno »celoto«, pred objektom, ki ga ni več mogoče identificirati s klasičnim »perceptijskim« pojmovnim aparatom klasičnega subjekta;

— v **Detektivu** (*The Detective*, 1968, Gordon Douglas), posnetem po romanu Rodericka Thorpa, detektiv Leland (Frank Sinatra) na koncu filma spozna, da je na začetku filma na električni stol poslal napačnega človeka (Tony Musante). Drži, plen, objekt, mutantski poganjek degradirane »celote«, je postal v sedemdesetih eluziven, izmuzljiv, nezgrbljiv,

nepristopen: vprašanje je bilo le še — kolikokrat je treba zgrabiti istega fantoma, da postane realnost?

V **Aretaciji** (*Busting*, 1974, Peter Hyams) se dva detektiva, Elliott Gould in Robert Blake, na vse pretege, huh, zelo histerično trudita, da bi za zapaha spravila trgovca z belim blagom, Allena Garfielda, toda ob vsakem poskusu, da bi ga aretirala, ju degradirajo (heh, dokler ju ne premestijo na javna stranišča, kjer potem lovita homoseksualce).

Realnost je postala fantomska.

To se lepše vidi v briljantni **Francoski zvezi**, v kateri Hackman in Scheider kot obsedena lovita francoskega gangsterja Alaina Charniera (Fernando Rey), ki pa se jima vsakič znova fantomsko izmakne, a karavno se ga včasih že skoraj dotakneta.

Ja, pravo vprašanje v sedemdesetih se je glasilo: kolikokrat je treba zgrabiti isto realnost, da dokončno postane fantomska?

Ne preseneča potemtakem, da v filmih **Izmena** (*Man on a Swing*, 1974, Frank Perry) in **Vrni se, Charleston Blue** policajev partner/informant postane jasnovidec, medtem ko v **Morilcu duhovnika** (*The Priest Killer*, 1971, Richard A. Colla) policijsko preiskavo vodi duhovnik, George Kennedy.

Pirati v metroju (*The Taking of Pelham One, Two, Three*, 1974, Joseph Sargent) so sedemdeseta stisnili v pest.

Štirje moški, Robert Shaw, Martin Balsam, Hector Elizondo in Earl Hindman, ugrabijo newyorški metro.

Vzpostavijo radijski kontakt s šefom prometne policije, poročnikom Garberjem, igra ga Walter Matthau.

Zahtevajo orjaško odkupnino, milijon USD.

Matthau, ki skuša pridobiti na času, jih sarkastično zbode:

»Oh, že vem, kako boste zbežali. Vsem moškim, ženskam in otrokom v New Yorku boste rekli, da naj zaprejo oči in štejejo do deset, a ne.«

Dobrodošli v sedemdesetih.

Zaprite oči.

In štejejo do deset.

MARCEL STEFANCIC, JR.