

Filmska zgodovina je kratka, zato od nas zahteva le tisto, kar je vsaj materialno najkrajše — naš pogled. Kaj so sedemdeseta, kdaj so se začela & kdaj končala, je potemtakem vselej odvisno prav od tega, katere filme smo videli & katerih nismo. So se sedemdeseta začela s filmi, ki jih nismo videli, pa prav zato upamo, da nekje, pač na kakem lagerju, vendarle so & s svojo skrivno odsotnostjo, vredno preže pop-kulturnega »skritega Boga«, čakajo na svoj veliki trenutek, na trenutek, ko bodo filmski zgodovini, tej veliki sovražnici epizodistov, stranskih likov & karakterjev iz ozadja, zmešali glavo & ji s tem revidirali potek? Če je bilo pri filmih v sedemdesetih kaj res šarmantno, potem je bilo vsekakor to, da so zgodovino, predvsem tisto zgodovino-videno-v-filmih, sicer potrebno revizije, revidirali z miti — & upanjem v boljši včeraj.

Razlika med orjaškim junaškim govorom generala Pattona v filmu **Patton** (Franklin J. Schaffner, 1970) & njegovo paranoično revidirano smrtjo v filmu **Brass Target** (John Hough, 1978), posnetem po best-sellerju Fredericka Nolana (*The Algonquin Project*), namreč ni le razlika med Georgom C. Scottom, ki je Pattona igral v prvem filmu, & Georgom Kennedyjem, ki je Pattona igral v drugem, ampak tudi razlika med pripovedovalcem (George C. Scott/Walter Scott) & politikom (J. F. Kennedy/George Kennedy), med veliko zgodbo, ki verjame, da je vse realno umno, & malo raztrgano zgodbo, ki verjame, da je vse umno realno, potemtakem med filmom, ki verjame v moč pripovedovanja, & filmom, ki dvomi prav v iskrenost samega pripovedovanja, med mitsko biografijo & paranoičnim labirintom, navsezadnje, film **Brass Target** se je trudil z ultrakonspirativno podmeno, da general Patton ni padel kot žrtev puščavske prometne nesreče (je sploh kdo kdaj zares verjel, da je v puščavi možna prometna nesreča?), ampak da so ga likvidirali njegovi podrejeni, sicer do grla vpleteni v krajo večje količine zlata, če seveda pozabimo na svarilo, da naj bi bil bivši mož ljubice Pattonovega osebne pribočnika v resnici neki nacistični minister. Rečeno z drugimi besedami, zarotniki so sam tok zgodovine spremenili, ne da bi to sploh hoteli — hoteli so pač nekaj povsem banalnega, le malce večje prgišče zlata. In lahko bi rekli tudi drugače, bolj pesimistično: niso imeli sreče — spremenili so zgodovino. Film **Brass Target** sicer ni bil ravno popularen — junaki, ki so slepi za mit, še preden se sama zgodovina odvr-

THRILLER

SEDEMDESETIH

KOLIKO FILMOV JE SPLOH EN FILM



Boter (The Godfather)
Režija Francis Ford Coppola, 1972

ti do konca, pač niso mogli tekrovati z mitskim likom, čigar usta so v filmu **Patton** le poganjek zgodovine —, toda sama ideja je šla z roko v roki z idejo, da to, kar je treba revidirati, ni niti zgodovina niti fakt, ampak da so revizije potrebni sama tehnika pripovedovanja, samo pripovedovanje, sama geopolitika pogleda.

Če to situacijo vzamemo dobesedno & si predstavljamo hipotetični film, ki ga je hipotetični *voyeur* posnel natanko v trenutku, ko se je Pattonov *jeep* fatalno prekucnil, & na katerem se vse skupaj vidi kot prometna nesreča, kot nesrečni primer, potem si zlahka mislimo, kako globoko v logistiko pripovedovanja je pravzaprav meril naivni poſl kot, denimo, **Brass Target**: Če bi namreč snemal v tistem fatalnem trenutku spremenil *snemalni kot*, vsaj tak je podton filma **Brass Target**, potem bi s kamero vsekakor ujel strelca, ki je iz skrivališča ustrelil v gumo Pattonovega *jeepa* & s tem izzval prometno nesrečo, v kateri je umrl mit. Če kaj, potem bi morali reči, da je bil film **Brass Target** povsem obseden z utopično snemalno/reproduktivno mašino, ki lahko v že posneti sliki izzove spremembo perspektive oz. ki lahko z *nachträglich* mutacijo snemalnega kota pokaže tudi to, česar sama kamera izvirno ni posnela, akoravno je to, vsaj tako hoče reči sam film, »*videla*«. In film **Brass Target** je bil le zadnji v liniji *vojnih if-thrillerjev*, obsedenih z utopičnim filmskim *gadgetom*, ki vidi & pripoveduje z vseh smeri & v vse smeri, & vrhovnim paranoičnim vprašanjem, koliko filmov je sploh en film: pred njim je najvišje stal odlični & precej bolj večni film **The Eagle Has Landed** (1976), ki ga je po istoimenskem *supersellerju* Jacka Higginsa posnel John Sturges, hollywoodski veteran, sicer *auteur* takih klasik kot, denimo, **Bad Day at Black Rock** (1955), **Gunfight at the O. K. Corral** (1957), **The Magnificent Seven** (1960), **The Great Escape** (1963) & — potem v sedemdesetih — tudi odličnega policijskega thrillerja **McQ** (1974), samo linijo pa je spočela mojstrovina **The Day of the Jackal** (Fred Zinnemann, 1973), trda odtrganina klasičnega & za trend ključnega Forsythovega istoimenskega *bestsellerja*, sicer nekaka kombinacija političnega thrillerja & paranoične if-doku-ekspertize, ki jo je odrežiral drugi hollywoodski veteran, Fred Zinnemann, *auteur* takih klasik kot, denimo, **The Search** (1948), **High Noon** (1952), **From Here to Eternity** (1953), **The Nun's Story** (1959), **The Sundowners** (1960), **A Man for All Seasons** (1966) & **Julia** (1977).

Oba sta skušala prikazati, kako se zgodov-

ina nekoč v zadnjem trenutku ni spremenila: v filmu **The Eagle Has Landed** se vse skupaj vrti okrog skupine nemških komandosov, ki se sredi druge svetovne vojne na skrivaj izkrcajo v Angliji & skušajo potem pompozno likvidirati Winstona Churchilla, kar jim na koncu celo uspe, čeprav se potem izkaže, da so v resnici ubili le Churchillovega dvojnika & impersonatorja, sicer malega gledališkega igralca, ki se je na to samomorilsko misijo javil povsem prostovoljno, ali rečeno drugače, če so eliminirali kopijo, kakšne so potem sploh možnosti samega izvirnika, Winstona Churchilla, da še velja za nekaj prvotnega?

V filmu **The Day of the Jackal** pa paralelno spremljamo poti internacionalnega poklicnega morilca, ki skuša likvidirati Charlesa de Gaullea, & pariškega policijskega uradnika, ki mu skuša to preprečiti: prvo kroglo atentatorju sicer uspe izstreliti, toda de Gaulle se prav tedaj skloni, da bi poljubil pionirko s cvetjem, & krogla svoj cilj zgreši — druga krogla je sicer potem povsem neuporabna, zadene pač le nekega naivnega policaja, toda ne bi smeli spregledati, da ta situacija predstavlja kvintesenčno dramatizacijo tiste utopične snemalne/reproduktivne mašine, ki bi mogla premakniti gledišče kamere v že posneti sliki, v tem razprostiranju nepovratno postvarelega časa.

Kaj se pravzaprav zgodi, če situacijo prevedemo v jezik te filmske utopije sedemdesetih? Predstavljajmo si neki detajl z de Gaullovega prazničnega pregleda straže na Elizejskih poljanah — merimo seveda na povsem banalno dejstvo, da se je sklonil, ko mu je deklica izročila šopek cvetja. In predstavljajmo si še, da predstavlja ta slika del zgodovine, sicer dokumentirane s hipotetičnim — & ni razloga, da ne tudi s povsem realnim — filmom. Morilčev pogled skozi okno mansarde, ki s svojim okvirom začrta vidno, snemalno, filmsko polje, če ne kar filmsko platno, vsekakor uteleša pogled sedemdesetih, »drugi« film, potemtakem tisto sliko, ki bi jo dobili, če bi *voyeur*, ki je hipotetično snemal zgodovino, v trenutku, ko se je de Gaulle sklonil, svojo kamero — & s tem tudi samo gledišče — premaknil, navsezadnje, filmski podton morilčevega pogleda najprej priključ & potem takoj tudi stopnjuje že samo dejstvo, da atentator de Gaullea ves čas — & seveda tudi v trenutku, ko sproži strel — gleda skozi *daljnogled* na *one shot* puški, potemtakem skozi nekako imitacijo kamere, prav tiste kamere, ki mu s tem, ko mu omogoči, da »vidi«, vzame pogled: ko namreč gleda skozi *daljnogled*, kukalo kamere, vidi veliki plan de Gaullea, ne vidi pa totala, pač

dejstva, da je k njemu pristopila mala deklica s cvetjem. In če še upoštevamo, da je naročil izdelavo puške za »*one shot*« & da je potem ta »*one shot*« predsednika de Gaullea sicer zgrešil, v vsej polni veljavnosti pa pridelal samo idejo drugega snemalnega kota, druge perspektive, drugega filma & »uspelega atentata«, je jasno, da je film **The Day of the Jackal** koncipiral utopično snemalno/reproduktivno mašino, ki lahko re-vidira to, kar je že posneto & zamrznjeno v filmski sliki, & kakršno bo — imenovano *Esper* — v svoji materialni & praktični, resda postholokavstni, vrednosti čez slabih deset let razvil šele Ridley Scott v filmu **Blade Runner** (1982).

Če upoštevate ta raznos filmske slike, to nepopustljivo željo, da bi bilo mogoče sliko spreminjati s pogledom, potem so se lahko sedemdeseta začela tudi s filmom **The Day of the Jackal**, končala pa s filmom **Blade Runner** — oba namreč predstavljata vhodni skrajnosti tega pogleda, ki hoče prihajati iz vseh smeri & se potem tudi razprostirati v vse smeri.

V filmih **Brass Target**, **The Day of the Jackal** & **The Eagle Has Landed** smo soočeni z junaki, katerim v zadnjem trenutku ni uspelo spremeniti toka zgodovine — v tem smenu vsekakor videti metaforo tihega cinefilsko-epistemološkega upanja, da je kje vendarle kak film, ki nam bo zavrtel glavo & zaradi katerega bomo zemljevid filmske zgodovine reprogramirali & redizajnirali.

So se sedemdeseta potemtakem razprostirala med filmoma **The Day of the Jackal** & **Blade Runner**? So se mar razprostirala med filmoma **The Last Picture Show** (Peter Bogdanovich, 1971) & **The Warriors** (Walter Hill, 1979), med tema filmoma, ki sta bila posneta po ugledni, celo kulturni literaturi — prvi po istoimenskem romanu Larryja McMurtryja, drugi pa po starem *underground* romanu Sola Yuricka —, & ki sta obenem samo literaturo napačno citirala, vendar napačno v nekem prav posebnem, identifikatoričnem smislu? Če imamo novohollywoodska sedemdeseta za revizijo velikega Hollywooda, predvsem Hawksa, Forda & Minnellija, potem je razumljivo, da so na zadnji filmski predstavi v filmu **The Last Picture Show**, tej črno-beli nostalgiji vinjeti o tekaškem odrasčanju v petdesetih, vrteli prav Hawksov film **Red River** (1948), ne pa nekega obskurnega westerna z Audiejem Murphijem, kot je predpisoval McMurtryjev roman: sprememba filma oz. napačnost citata je seveda smiselna, če le upoštevamo, da je Howard Hawks predstavljal eno izmed najvitalnejših iztočnic novega Holly-

wooda & da gre v samem filmu **Red River** za ojdipalno-analni spopad med starim & novim, med tedanjim starim & novim Hollywoodom, med Johnom Waynom & Montgomeryjem Cliftom; že samo dejstvo, da so film **Red River** v malem podeželskem teksaškem mestecu videli šele nekje na začetku petdesetih, čeprav je bil posnet že l. 1948, pa pove vse o nesinhroniziranosti filmske zgodovine, o njeni neuporabni & globoko anarhični »zgodovinskosti« ter o utopični nezastarljivosti filma, ki se ga vidi prepozno.

Sedemdeseta so se potemtakem začela z *zadnjo filmsko predstavo* — in končala s filmom **The Warriors**, ki je vsaj na daleč zgledal kot *častni krog zadnje filmske predstave*. Ulična tolpa s Coney Islanda, imenovana *The Warriors*, preteče cel New York, da bi se izmaknila zasledovalcem, ostalim newyorškim uličnim tolпам, prepričanim, da so *The Warriors* na predapokaliptičnem shodu vseh newyorških uličnih tolп likvidirali temno-poltega *führerja* »novega reda« — v Yurickovem romanu ulična tolpa s Coney Islanda, imenovana *The Warriors*, prav tako preteče cel New York, toda v resnici le zato, ker sede na napačni metro oz. ker si narobe tolmači zemljevid newyorškega metroja.

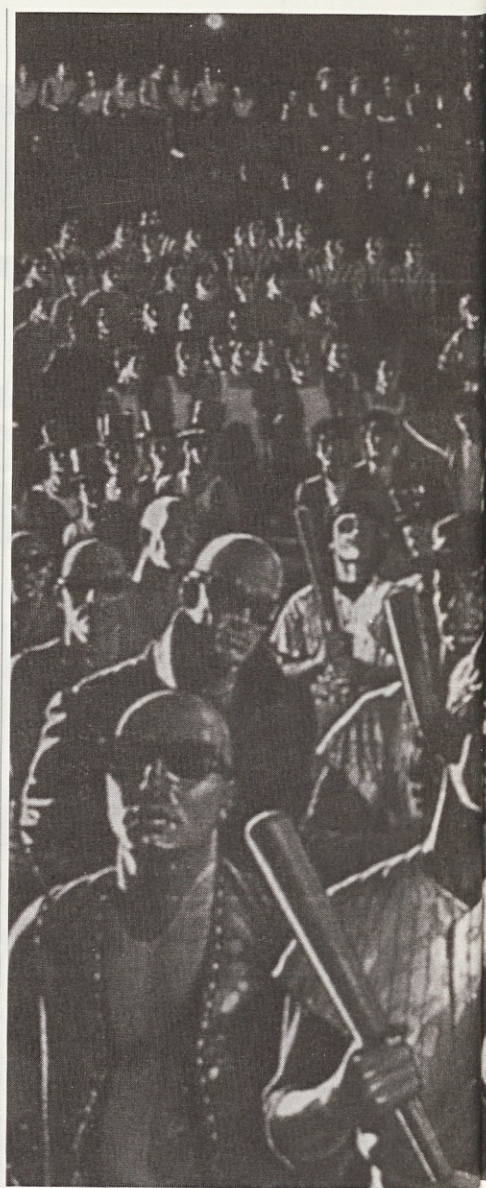
Razlika med filmom & romanom je tu le razlika med novim filmom sedemdesetih & starim filmom, potemtakem med filmom, ki se vrača k svojemu izviru & ki lahko ta svoj izvir zaobjame z enim samim pogledom (tolpa se skuša vrniti na Coney Island), & filmom, ki poti do svojega izvira še ne zna dešifrirati & ki pravzaprav potrebe po izviru še niti nima (napačno, zmedeno, alegorično, »neartikulirano«, predrefleksivno branje zemljevida).

Razlika med filmom **The Last Picture Show** & filmom **The Warriors** pa je, po drugi strani, razlika med *homageom* Howardu Hawksu & *homageom* Samu Peckinpahu, potemtakem med *homageom* starohollywoodskemu *auteurju* & *homageom* novohollywoodskemu *auteurju*, med filmom, ki svoj izvir najde v preteklosti, & filmom, ki najde svoj izvir v sedanjosti.

Če rečemo, da so se sedemdeseta začela s filmom **The Last Picture Show**, potem moramo vsekakor dopustiti, da so se končala s filmom **The Warriors**, še toliko bolj, ker lahko potem tudi dopustimo, da so se osemdeseta res začela prav s filmom **The Warriors**, posnetem po romanu, v katerem tolpa ne more pobegniti iz New Yorka zato, ker ne zna brati zemljevida, končala pa s filmom **Quick Change** (Howard Franklin & Bill Murray, 1990), v

katerem roparska tolpa ne more pobegniti iz New Yorka zato, ker ne zna brati kažipotov & prometnih znakov, potemtakem filmom, ki je s svojo povsem benigno & falirano kombinacijo *hiperzvezdniškega paketa* (Bill Murray & Geena Davis, plus Jason Robards & Randy Quaid), *narcistične produkcije* (film je režiral zvezdnik Bill Murray) & *tipičnega high-concept navržka* (tolpi genialni rop uspe, toda potem ne more iz New Yorka) predstavljal definitivni dekadentni konec osemdesetih.

Če kaj, potem lahko rečemo, da so bila sedemdeseta sicer obsedena s svojim začetkom, nič bolj kot osemdeseta, toda niso bila obsedena s svojim koncem, kar so, po drugi strani, osemdeseta s svojo *greed-is-good* dekadentno-apokaliptično bonanzo definitivno bila. In če se zdi ustreznejši bolj apokaliptičen & dekadenten konec sedemdesetih, potem je dovolj, da se spomnimo filma **Escape from New York** (John Carpenter, 1981), posnetega potemtakem le dve leti po filmu **The Warriors** & v katerem je bil New York le še nihilistični, cinični, mračni, iznakaženi, totalitarni postholokavstni zapor, prepoln najhujših & najzlonosnejših kaznjencev: romance z velemestom, o kakršni je v letu filma **The Warriors** predel še Allenov **Manhattan** (1979), je bilo konec, etnično gverilo, tako židovsko kot italijansko, je zamenjal brezkompromisen profesionalizem (če hočeš v velemestu preživeti, moraš biti dobro opremljen & stremeniran *pro*), pred vrati pa je že stal *ego-trip* yuppievskih *Masters of the Universe*, neka legalizacija tistega *I-have-a-dream* pohlepa & finega kriminala, zaradi katerega je New York postal orjaška sadistična kaznilnica, v mnogočem pa tudi poganjek & dovršitev tiste legalizacije, o kateri je fantaziral don Marlon Brando v filmu **The Godfather** (Francis Ford Coppola, 1972) & katero je skušal don Al Pacino v filmu **The Godfather 2** (Francis Ford Coppola, 1974) sankcionirati kot *business-as-usual*. Lahko si tudi mislimo, da so se sedemdeseta zazibala med filmoma **The Godfather** & **Escape from New York**, in lahko si mislimo, da jih najdemo le med filmoma **The Godfather** & **The Godfather 2**, v tistih dveh letih med padcem Marlona Branda & vzponom Ala Pacina, med afero Watergate & padcem Saigona, toda sam film **Escape from New York** moramo vsekakor razumeti predvsem kot apokaliptični raznos filma **Coogan's Bluff** (Donald Siegel, 1968), po filmu **Madigan** (1967) drugo v seriji Sieglvih ciničnih deteritorializacij westerna, sicer pa policijski thriller, v katerem arizonski šerif, seveda Clint Eastwood s kavbojskim klo-



bukom & v kavbojskih škornjih, po New Yorku lovi pobeglega kaznjenca, kombinacijo hipija & narko-manijaka, pri čemer — sam seveda očitni *outsider*, nekaj *new kid in town* — spozna, da je cel New York v resnici mesto kaznjencev. V taka mesta je Clint Eastwood prej vedno prijezdil v špagetiwesternih: & Donald Siegel je špagetiwestern & njegovega junaka zgolj vrgel v velemesto, v ultimativni *špagetitown*, katerega kolonizacijo bosta popisala prav filma **The Godfather** & **The Godfather 2** — negativcev je bilo v Sieglvem *špagetitownu* pač več kot v vseh špagetiwesternih skupaj & vsi so bili *expendables*, vredni tistega slovitega »*Make my day*« vabila, s katerim je inšpektor Callahan, spet Clint Eastwood, v Sieglvem filmu **Dirty Harry** (Donald Siegel) opozarjal na prenaseljenost. In *Dirty Harry* je bil le desničarski mesijanski križar, ki je skušal uveljaviti primat reda nad zakonom — negativce je iz filma metal na lastno pest & brez posebnega političnega konsenza.

Bojevniki podzemlja (*The Warriors*)

Režija Walter Hill, 1979



V nadaljevanju tega filma, **Magnum Force** (Ted Post, 1973), velike mestne zlikovce, pred katerimi sta sodišče & zakon nemočna, pobija tajna križarska bratovščina — ko se na koncu izkaže, da to tajno križarsko bratovščino v resnici tvorijo policaji, Eastwood iz filma katalpura tudi njih, pa čeprav *de facto* počnejo prav to, kar je še pred dvema letoma počel on sam v filmu **Dirty Harry**. Konsenz ni bil mogoč več niti znotraj koalicije, ali z drugimi besedami, sama koalicija je bila tako šibka, da se je vedno zrušila že v trenutku, ko sta dva počela identično stvar, zato lahko z malo cinizma & cinefilskega fašizma sedemdeseta vedno zlekemo prav med filma **Dirty Harry** & **Magnum Force**.

Tudi general Patton v filmu **Patton** je bil v resnici le žrtev motnje v konsenzu & koaliciji, ali natančneje, general Patton, »stari vojak«, kot bi ga zanesljivo — pač kot Bena Johnsona — v filmu **Hustle** (Robert Aldrich, 1975) imenoval Burt Reynolds — ni imel težav z Nemci, z

wehrmachtom ali pa Rommlom, ampak prav s koalicijo, konsenzom, zavezniki & »svojo« birokracijo. Konspiracija, katere žrtev je bil, ni bila nič drugega kot anonimni, brezosebni, predindividualni, korporativni center moči, s katerim so se spopadali junaki »levih« filmov kot, denimo, **Bonnie and Clyde** (Arthur Penn, 1967), **Cool Hand Luke** (Stuart Rosenberg, 1967), **2001 — A Space Odyssey** (Stanley Kubrick, 1968), **Easy Rider** (Dennis Hopper, 1969), **Butch Cassidy and the Sundance Kid** (George Roy Hill, 1969), **McCabe and Mrs. Miller** (Robert Altman, 1971), **A Clockwork Orange** (Stanley Kubrick, 1972) & **One Flew Over the Cuckoo's Nest** (Miloš Forman, 1974).

Najmanj, kar lahko rečemo, je, da je bil Patton desničar — ves čas se namreč obnaša tako, kot da se ni nič spremenilo, & lahko bi dodali, da je vsa subverzivnost tega filma v tem, da je pokazal, da je bil Patton žrtev časov, ki so se spremenili prav znotraj same druge svetovne vojne, v

tem sicer enosmernem monolitu s koncem, praviloma identičnim začetku. Toda Patton je bil, po drugi strani, desničar, ki je padel kot žrtev same desnice, kot žrtev brezosebne, anonimne konspiracije, kar ga seveda naredi za podobnika junakov iz takih filmov kot, denimo, **Point Blank** (John Boorman, 1967), **The Organization** (Don Medford, 1971), **Conversation** (Francis Ford Coppola, 1974) & **Parallax View** (Alan J. Pakula, 1974) — za Leeja Marvinina (**Point Blank**), staromodnega gangsterja, ki hoče od korporacije za vsako ceno nazaj svoj denar, bi, denimo, težko rekli, da je liberalec, kakor bi tudi za Genea Hackmana (**Conversation**), starokopitnega samotarja, lahko rekli, da je padel od liberalizma dlje kot katerikoli povprečni & ne prepotentni konzervativec, za oba bi pa lahko povsem upravičeno rekli, da sta bila — čeprav preživita — žrtvi svoje lastne sence, decentriranosti same desnice, »novega reda« na desni, puča na desnici, ki ga nista opazila.

To je bil čas, ko se je prvič zazdelo, da so hollywoodski filmi desni ali pa levi, še preden jih sploh posnamejo, da je potemtakem politični vektor stvar predhodne zavestne odločitve & izbire. In tista velimestna — newyorška, losangeleška ipd. — prenaseljenost, ki je šla na živce Clintu Eastwoodu & v imenu katere se je odpravljaj na svoje vigilantske križarske pohode, pri čemer je zločin največkrat ujel še in medias res oz. flagrante delicto, je vsekakor dobila svoje cinično dopolnilo prav v »levih« filmih kot, denimo, **The Graduate** (Mike Nichols, 1967), **Midnight Cowboy** (John Schlesinger, 1969), **The Wild Bunch** (Sam Peckinpah, 1969), **Little Big Man** (Arthur Penn, 1970) & **Billy Jack** (Tom Laughlin, 1972), v katerih junak ni žrtev kakega abstraktnega, anonimnega sovražnika, ki ga ne bi mogel locirati & individualizirati, ampak dejstva, da je sovražnikov preveč, da je nekoč »svobodni« teritorij zdaj preprosto prenaseljen — junaka filma **The Graduate**, Dustin Hoffman & Katharine Ross, morata na koncu, denimo, dobesedno zbežati, junaki filma **The Wild Bunch** pa so na koncu soočeni z butajočo množico mehiških vojakov, ki ji ni ne konca ne kraja.

Zakaj se je hollywoodski film v sedemdesetih preselil v metropole kot so, denimo, New York, Los Angeles & San Francisco, lahko razumemo le, če imamo metropole sedemdesetih za indice tiste demografske prenaseljenosti, zaradi katere sta se morala western & tradicionalni junak, navajena na to, da imata veliko prostora, umakniti modernizmu, korporativizmu & pankulturnemu imperIALIZMU, ali z drugimi besedami, metropolisi so

postali metafore tiste prenaseljenosti, industrijske gneče & množične kulture, ki je kavboje, revolveraše & šerife nagnala s prostranstev westerna. (Potemtakem ni čudno, da *Dirty Harry* — ostali velemestni šerifi seveda nič manj — ni nikoli našel skupnega jezika niti z javnimi mediji niti filmskimi zvezdami, če je že ravno naletel na kako, še več, lahko bi rekli, da se je zdelo, kot da je policijski thriller v sedemdesetih nekaj proti množični, popularni kulturi, pa čeprav je sam predstavljal njeno najbolj cinično srce.) Butch Cassidy & Sundance Kid, dva legendarna & zelo romantična roparja bank, sta v filmu **Butch Cassidy and the Sundance Kid** zbežala v Bolivijo, ker sta pač verjela, da sta tam Divji zahod & mejaški način življenja ostala ohranjena v neokrnjeni obliki. V filmu **Easy Rider** oba hipija, motorizirana kavboja Dennis Hopper & Peter Fonda, ne potujeta — kot so pač potovali nekoč v westernih — od vzhoda proti zahodu, ampak potujeta od zahoda proti vzhodu, kot da je sam zahod, nekdanji simbol odprtega, neomejenega & *free* prostanstva, že preveč poln & zasičen, tudi z mamili. »*To ni O. K. Corral, veš,*« sikne arizonskemu šerifu Clintu Eastwoodu šef neke newyorške policijske postaje (Lee J. Cobb) v filmu **Coogan's Bluff**.

Vsak policijski thriller iz sedemdesetih se še vedno zdi kot **High Noon** brez Grace Kelly — šerif, ki mu noče noben someščan priskočiti na pomoč, se mora zlu postaviti po robu sam kot nekaka *one-man-army*. In v »desnih« thrillerjih, kot, denimo, **Bullitt** (Peter Yates, 1968), **Coogan's Bluff**, **Dirty Harry**, **The French Connection** (William Friedkin, 1971), **Walking Tall** (Phil Karlson, 1973) & **Death Wish** (Michael Winner, 1974), je — za razliko od levih filmov — zlo vedno individualno & določljivo z imenom, nanj je vedno mogoče pokazati s prstom & ga potem tudi likvidirati z eno samo potezo prsta, s pritiskom na sprožilec magnuma, sami obračuni z negativci pa s svojim parafraziranjem mitskih revolveraških dvobojev itak predstavljajo komentar tiste prenaseljenosti westerna, zaradi katere je zdaj velemestnemu šerifu preostala le še alternativa — *jaz ali ti?* Ne preseneča, da v sicer »levem« filmu **Cool Hand Luke** Paula Newmana zaprejo v sadistično & totalitarno kaznilnico le zato, ker razbije parkirno uro, ta definitivni simbol industrijske gneče, prometnega krča & časovne stiske.

Še lepše je na logiko sedemdesetih & njihov odnos do preteklosti opozoril film **Chinatown** (Roman Polanski, 1974), v katerem se celotna kriminalna *noir* spletkavrtvi okrog rezervoarja, ki Los Angeles

oskrbuje z vodo, & katerega predpostavka je, da vode ni dovolj, ali natančneje, film **Chinatown** skuša poudariti, da je narave — teritorija, prostranstev, Divjega zahoda ipd. — nenadoma začelo primanjkovati, ker pa se zgodba samega filma odvrti v preteklosti, v klasičnih *hard-boiled* tridesetih, bi smeli reči, da je hotel film s tem datiranjem očitno zgolj poudariti, da *preteklosti ni bilo že v sami preteklosti*. Film **Chinatown** je dobesedno utelesil sedemdeseta — je sedemdeseta sploh mogoče najti zunaj filma **Chinatown**, bi lahko vprašali, če bi hoteli biti radikalni. Toda če bi lahko rekli, da sta Butch Cassidy & Sundance Kid v filmu **Butch Cassidy and the Sundance Kid** zamenjala le teritorij, kar so s svojimi begi v Mehiko vztrajno & redno poskušali tudi junaki Peckinpahovih filmov (čeprav uspešno le Steve McQueen & Ali McGraw v filmu **The Getaway**, 1972), potem bi morali vsekakor reči, da je bil precej bolj radikalen & topičen, v mnogočem ključen za razumevanje filma sedemdesetih Patt Garrett v Peckinpahovem elegičnem postwesternu **Patt Garrett and Billy the Kid** (1973), ki se na stara leta iz zadržega izobčenca, ki je nekoč jezdil z Billyjem the Kidom, prelevi v še bolj zadržega šerifa, ki lovi & na koncu potem tudi pokonča Billyja the Kida. Patt Garrett se je adaptiral, kar pa seveda ne bi mogli reči, denimo, za šerifa Pusserja (Joe Don Baker) v filmu **Walking Tall**, ki ob vrnitvi ugotovi, da se je njegovo rojstno mesto spremenilo v babilonsko leglo kriminala, hazarda, korupcije & prostitucije. »*Ko se boš ozrl po mestu, boš sicer opazil spremembe, toda pozabi nanje — naju ne zadevajo,*« ga pomiri žena — & šerif Pusser se ne adaptira & primitivni južnjaški policaji iz filmov **Easy Rider**, **Bonnie and Clyde** & **Cool Hand Luke** se v filmu **Walking Tall** zgostijo v simpatičnega, heroičnega *uplifting* šerifa.

In če hočete, lahko sedemdeseta postavite med filma **Bonnie and Clyde** & **Walking Tall** — med trenutke, ko so šerifi postali negativci, & trenutek, ko so šerifi postali angeli. Ali pa med filma **Easy Rider** & **Electra Glide in Blue** (James William Guercio, 1973) — med trenutek, ko so hipiji postali simpatični junaki, & trenutek, ko so simpatični hipiji dokončno postali psihopatski morilci. Psihopatskega hipija imamo že v filmu **Dirty Harry**, malce prej v filmu **Joe** (John G. Avildsen, 1970) je hipi postal žrtev nestrpnega očeta svoje zaročenke, v filmu **Death Wish** pa kriptohipiji napadejo ženo & hčerko Charlesa Bronsona, ko je ta ravno na potovanju v Arizoni, kjer na ulicah, na katerih so nekoč posneli film **Rio Bravo**, gleda

turistično mizansceno westerna & revolveraških dvobojev — ko vzame zakon v svoje gnevne vigilantske roke, postane to, kar je bil Clint Eastwood v filmu **Dirty Harry**, & tajna križarska policijska bratovščina v filmu **Magnum Force**, le da ga policija potem na koncu ne likvidira, kot je s tajno vigilantsko bratovščino storil Clint Eastwood, ampak ga diskretno prosi, naj mesto zapusti.

Če kam, potem lahko sedemdeseta vedno postavite med dve perspektivi, ki mečeta dve različni luči na isti dogodek — med filma **Patton** & **Brass Target**, med filma **The Last Picture Show** & **The Warriors**, med filma **Bonnie and Clyde** & **Walking Tall**, med filma **Easy Rider** & **Electra Glide in Blue** ali pa med filma **Dirty Harry** & **Magnum Force**. Sedemdeseta so potemtakem trajala le toliko časa, dokler je bila mogoča ta alternativa, ta izbira, ta dvojnost perspektive, ta mitski & globoko politični, protikonsenzualni »*You can have it both ways*«, kateri se je nedavno tako dramatično, silovito, protidemokratsko, protidemokratsko & proticlintonsko uprl George Bush, dedič Ronald Reagana, hollywoodskega zvezdnika, ki je na začetku osemdesetih zavzel *Belo hišo* & s tem postal cinični poganjek Clint Eastwooda, junaka pop-kulture & obenem njenega največjega sovražnika. V tem trenutku so se začela devdeseta. Quayleova negativna romanca z Murphy Brown zato ne preseneča, še manj pa preseneča, da Clint Eastwood kot politik ni nikoli prišel dlje kot do župana malega kalifornijskega mesteca. Vedno je bil pač bolj konservativen od filmov, v katerih je igral. In taka je bila tudi Barbra Streisand: v filmu **The Way We Were** (Sydney Pollack, 1973), tej ključni himni nedružljivosti & nespravljalivosti razredov & ideologij, *Waspa* & *Judeje*, Robert Redford na namig Barbre Streisand, da bi lahko poskusila znova, iskreno odgovori — »*S tem bi oba izgubila*«. Res bi oba izgubila — vsak svoj film. Če kaj, potem bi morali res reči, da je bil hollywoodski film v sedemdesetih povsem obseden z utopično snemalno/reproduktivno mašino, ki lahko v že posneti sliki izzove spremembo perspektive oz. ki lahko z *nachträglich* mutacijo snemalnega kota pokaže tudi to, česar sama kamera izvorno ni posnela, akoravno je to, vsaj tako hoče reči sam film, »*videla*«, sama frustrirana obsedenost s tem utopičnim filmskim *gadgetom*, ki vidi & pripoveduje z vseh smeri & v vse smeri, pa je lahko vedno znova vodila le k vrhovnemu vprašanju: *Koliko filmov je sploh en film?*

MARCEL STEFANCIC, JR.