



rane zgodbe, in ne da bi se pri tem „zlomila“ njena narava, potem se je filma **Krvavo preprosto** mogoče lotiti tudi tam, od koder sta brata Coen v film percipirala žanr (*film noire*) — to je „na cesti“. Od tukaj, s te perspektive pa je mogoče videti tudi film **Arizona Junior**.

Evidentna hkrati za oba filma je lokacija dogajanja. Obe filmski zgodbi se odvijata v Arizoni in diegetske prizorišče je zreducirano v ozko polje razmerij, tipičnih za marginalna obrobja manjših ameriških mest. V prvem filmu se zgodi umor, v drugem ukrajujejo dojenčka. **Krvalo preprosto** se obnaša kot *film noir* (kot žanr), **Arizona Junior** na „črni“ način oponaša *situacijsko* komedijo. Sredi noči se na lokalni cesti iz prvega filma pojavi „fantomsko“ truplo, ob istem času se na lokalni cesti iz drugega filma pojavi „demonški“ lovec na ljudi. V prvem primeru se vse zgodi „zares“, v drugem primeru je „cestni bojevnik“ nočna mora filmskega junaka. Vse kar je torej travmatičnega za zgodbi obeh filmov, se zgodi na lokalni cesti. In prav zato, ker sta cesti lokalni, stranski, nepomembni, ne prvi in ne drugi film ni in ne zmore biti *road movie*; motiv ceste v obeh filmih učinkuje kot „slepa ulica“

Pa vender „realnostna“ nota filmskega načina „potovanja“ (*road movie* in/ali gibljivost kamere) kot kontinuiranega (prekinljivega in zaustavljivega) gibanja v obeh filmih funkcionira ne le na vsebinski temveč tudi na formalni (vizualni) ravni. Ko vsa zadevo zastavimo s tega vidika, si lahko odgovorimo na vprašanje, s katerega zornega kota je gibljivost kamere analogno najbližja gibanju ceste?! Vsekakor takrat, ko se kamera čim bližje spusti v višino njenega „očiča“, in sledi njeni smeri gibanja. V takih trenutkih filma nas v velikem planu s filmskega platna, lahko bi rekli, česta dobesedno „gleda“, ujeti smo v njeno gibanje. Taki trenutki filma imajo torej neke posebne učinke. Velja pa poudariti razliko v učinkovanju tovrstne gibljivosti kamere, ki je zna-

čilna za *road movie* in kot jo obsesivno uporabljata Coenova v določenem momentu obeh filmov.

V filmu **Krivo preprosto** se truplo *na poti* v grob zbudi, razjaj v življenje. Ne da se pokopati, ker je zgodba *film noir*e maščevalna do fatalne ženske. Ker še ni mrtev, kamera njegovega pogleda ne more „subjektivirati“, rada pa nas bi porinila v identifikacijo s pogledom mrliča. Temu se mora izogniti, zato pa nas v teku zgodbe prevara že prej. Kajti sprva nas je bilo treba prepričati, da je žrtev v resnici že truplo. In kakor sledi že iz naslova filma, je truplo zmeraj tam, kjer je prisoten duh po krvi. Da bi se preprosto prepričali v njeno prisotnost, se kamera spusti v višino pasjega očiča, v „pasje“ gibanje vse dokler se ne ustavi tik nad površino s krvjo namočenih tal. V „pasji pogled“ pa se ne more ujeti noben, razen pogledala gledalca. Ta „irealna“ očiča — pogled mrtveca, pasji pogled — so pravzaprav zmeraj „fantomska“ (v Hitchcockovih filmih so to zmeraj mesta za vpis *realnega* (v Lacanovskem smislu)) gledišča, ki so „strašljiva“ prav zato, ker so povsem v funkciji fikcije sicer pa notraj diegetskega prizorišča nimajo oporne točke.

V takih trenutkih filma, nas v velikem planu s filmskih platen torej „gleda“ samo *gibanje*, sama narava filma, ali z drugimi besedami film nas „gleda“ z vizualne ravni.

V filmu **Arizona Junior** se zgodi podobno. Spet bo „irealna“ pozicija kamere napoved travmatične zgodbe. Ko Ed (Holly Hunter) izve, da ne more imeti otrok, se s HI-jem (Nicolas Cage) odloči, da bosta ukradla enega izmed Arizonaijevih petorčkov. V aktu dejanja je kamera v višini, ko bi se z njenim pogledom naj poistovetil pogled po tleh se plazečega dojenčka. Kamera v višini njegovih oči sicer drsi tik nad tlemi, vendar se giblje v tako histeričnem ritmu in s tolikšno hitrostjo, ki jo gre pripisati prej kot dojenčku, samemu Nicolasu Cageu, ki ga nikakor ne uspe ujeti. Komičnost tega prizora pa preime „odsev“ natanko v sekvenci Hi-

ejevih sanj: kakor da bi zrasel iz ceste, se na njej pojavi „fantomski“ junak, ali če hočete, v figurativnem smislu, pojavi se njegova „slaba vest“. In kar so najprej moreče sanje, se potem vse zgodi „zares“, in dojenček potuje iz rok v roke, dokler se ne vrne mimo vseh komičnih pripetljajev tja, kjer je bil ukraden.

V filmih z lokalnimi cestami torej gibljivost kamere ne more biti neposredno (na licu mesta) vpeta v smer in gibanje ceste iz nekega določenega, pripovednega namena. Asociativne vzgibe „road movie in/ali gibljivost kamere“ vznikle iz montažnega postopka nahaja torej v razcepu med enim in drugim. V filmskem načinu „potovanja“, ko gre za *road movie*, tega razcepa ni, saj je kamerino „drsenje na cesti“ zmeraj že napoved tistega „zgodilo se bo“. In vemo, da se na Cesti lahko zgodi thriller, zgodi se lahko ali film katastrofe ali horror, zgodil se je tudi western. Med tem, ko se na lokalni cesti zmeraj zgodi le „enc“, se vse hkrati lahko zgodi tudi v prizorišču ene same „on the road“. To nam je nazadnje zelo nazorno dokazal film Roberta Harmona **Avtoštopar** (The Hitcher).

CVETKA FLAKUS

MIDNIGHT RUN

režija:	Martin Brest
scenarij:	George Gallo
fotografija:	Donald Thorin
glasba:	Danny Elfman
igrajo:	Robert De Niro, Charles Grodin, Yaphet Kotto, John Ashton
produkcija:	Universal Pictures, ZDA, 1988

Potovanje z Vzhoda na Zahod Združenih držav Amerike je vedno označeno z mitološkim predznakom poenotenja Amerike: „epski“ western, ki je obe točki povezal s karavanami, jezdec na dolge proge (pony expressom, western unionom) telegrafom, železnico (irone horsom), je imel opraviti z Veliko deželo vedno na način odsotnosti, nedosegljivosti in drugosti Zahoda. Ta odsotnost je „epski western“ določala navznoter, pravila Zahoda so veljala tudi takrat, ko recimo karavana sploh še ni pripotovala na Zahod. Western se je vedno dogajal na Zahodu, četudi se je karavana tisti trenutek mudila na neidentificiranem območju, prav tako kot se je western pretvarjal, da potuje na Zahod, četudi se je tam že nahajal. Tako je torej western obravnaval diegezo.

Pod vprašaj pa je s tem postavil tudi sam „epski“ film: raztegljivost pripovedi v prostoru in času je v okviru westerna, pa tudi drugih, predvsem zgodovinskih filmov, prevedena v prostorsko-časovno zgostitev oziroma uokvirjenost pripovedi v filmsko formo. Potovanje kot filmsko gibanje se torej v zadnji instanci spogleduje s sabo kot filmski postopek, ki izpostavlja protislovja

KRITIKA



med gibanjem kamere, gibajočimi se objekti in montažo. Najbolj nazoren primer je nemara „vzporedni“ travelling, ki prav s skladnostjo z gibajočimi se objekti proizvaja distanco do njih.

„Epski western“ je kasneje postal „road movie“. Pri tem mislimo tako na vse mogoče oblike zasledovanj, akcij, obračunov, pošasti, ki se pojavljajo „na cesti“, kot tudi za tisto obliko „road movieja“, ki igra na emocije, „motion-is-emotion“ princip. To križanje je možno zgolj s strogo formalne ravni: premeščanje perspektive kamere iz „zunanjega zornega kota“ (vzporedni travelling, splošni plan, zoom, ...) v „notranji zorni kot“ (kamera v gibajočem objektu). Slednji „zorni kot“ se nato členi predvsem še na dve poziciji: na kamero, ki je usmerjena navzven, ter na kamero, ki je obrnjena navznoter, torej k protagonistom, ki so gibanju podvrženi. To križanje montaže akcije in montaže emocij je bilo kakopak navzoče že v „epskih westernih“: spomnimo se samo **Iskalcev** ali **Jezdecev** (Two Rode Together). Spomnimo se lahko tudi Spielbergovega **Dvoboja**, nemara najlepši prizor pa vendarle ostane tisti iz Wendersovega **Stanja stvari**: dialog med režiserjem in producentom, posnet v vozečem kombiju, ki ga zasledujejo killerji in sledeča smrt režiserja, umiranje s stališča samega filma, posneto — subjektivno — s super 8 mm kamero. . .

Martin Brest je v **Nočnem skoku** prav tako izhajal iz tega križanja: zasledovanje se venomer transformira v „dialoški film“, v brezupen položaj, ki ga zavzemata Robert de Niro (free lance lovec na zlikovce) in Charles Grodin (tudi free lance zlikovec, njegova žrtev) tako da se oba nahajata med dvema ognjema, med mafijo in policijo. Ta sublimacija zasledovanja obeh free lancerjev je nemara najbolj očitna v prizoru, kjer se Grodin noče peljati z avionom, češ da ima „aerofobijo“ („aerofagijo + klavstrofobijo“, kot pove Grodin). „Aerofobija“ je pozicija zasledovanega (oba lovi ob mafiji in policiji še drugi free lance lovec na zlikovce), namreč

nemožnost izstopa iz prostora, ki se giblje: „aerofobija“ (aerofagija + klavstrofobija sta izraza razmerja zunanjega in notranjega dvojnega kota oziroma perspektive kamere) je metafora tiste podvrste „road movieja“, ki križa „motion-is-emotion“ princip „globine“ in montažo akcije zasledovanj. Rezultat tega križanja je prav križanje žanrov: v **Nočnem skoku** je „motion-is-emotion“ princip inkorporiran v komedijo, akcija zasledovanja pa v thriller.

Tudi znameniti „See you in next life“, ki si ga De Niro in Grodin izmenjujeta, je možno prevesti v „Vidiva se v drugem žanru“, saj je ta stavek izrekan vedno v trenutku, ko se v filmu Grodin in De Niro ločita, ko Grodin pobegne ali pa ga začasno ujame kakšna druga stranka. To se vedno zgodi v komični situaciji (ki nadomesti njun komičen dialog) in pomeni predvsem to, da se bosta kmalu spet srečala v thrillerju.

Zdi se torej, da **Nočni skok** kot potovanje z Vzhoda na Zahod nima nikakršnih posledic za „epski western“, da je torej pot na Zahod možna tudi izven mita enotne Amerike, da je Amerika razpršena po vsem teritoriju, ter da torej Zahod sploh ni več tista „povezovalna“ točka Velike dežele. Zdi se, kot da mit komunikacije zamenjuje mit Zahoda: potovanje je prepredeno s telefonskimi pogovori, vsi vedno vedo, kdo se kje nahaja, ker so telefoni medsebojno prisluškovani. . . Telefonski pogovori so mreža absolutnega, vsevednega Glasu, pa čeprav so to samo posamični telefonski pogovori. . .

Četudi to povsem drži, pa nam analiza potovanja na Zahod v **Nočnem skoku** kaže, da je western vendarle imanentni mit tega filma. De Niro se najprej iz Los Angelesa pelje v New York z avionom, ta čas pa je seveda zreduciran na en sam trenutek. Pot na Vzhod ni pomembna. Ko Grodin ulovi v New Yorku, sledi prizor z „aerofobijo“, nato se usedeta na vlak in ko ju izsledijo, na avtobus: „Sva nekje med Toledom in Clevelandom“, pravi de Niro. Z avtobusom se pri-

peljeta v Chicago, kjer jim bivša de Nirova žena in hči posodita denar in avto. De Niro potem v naslednjem prizoru telefonira v LA z izjavo: „Sva nekje med New Yorkom in Los Angelesom“, ker ugotovi, da telefonom prisluškujejo. Ta „nekje med“ je hkrati edina točka od Chicago do Texasa, ki ni potlačena. V Amarilliu, Texasu ostaneta brez avta in se peljeta z Indijanci do njihovega bivališča, kjer najprej Grodin ukrade avion iz časa zlate dobe westerna, nato pa z ukradenim avtomobilom prideta do Channinga, še vedno v Texasu. Od tod gresta s tovrnim vlakom do Arizone, kjer Grodin ujame drugi lovec na glave. Od tu naprej se pot dogaja avionsko, potlačeno. Las Vegas, nato končno Los Angeles.

VASJA BIBIČ

TEKSAŠKI GRANIČAR

EXTREME PREJUDICE

režija: Walter Hill
scenarij: Deric Washburn, Harry Kleiner
fotografija: Matthew F. Leonetti
glasba: Jerry Goldsmith
igrajo: Nick Nolte, Powers Boothe, Michael Ironside, Mariä Conchita Alonso
proizvodnja: Carolco Pictures, ZDA, 1987

Če je Walter Hill posnel „western za današnjo rabo“, kot se glasi reklamni slogan za ta film, je moral storiti naslednje:

1. distancirati se od „urbanega westerna“, ki v strukturo kriminalke ali thrillerja implicira, ponotranji ikonografsko/kodirano strukturo westerna. . .

2. zato je postavil dogajanje v „majhno mesto“ v Texasu, v „border“ prizorišče, južno od El Pasa: struktura westerna spričo mitološkega kraja tega žanra in spričo neposrednega prehoda v žanr, torej v Mehiko ostaja transparentna. . .

3. da se je lahko western odvijal „na površini“, je moral narediti simbolni obračun z drugim „žanrom zgodovine“: z „Vietnam“ filmi, ki so prevzeli njegovo mesto v žanrski zgodovini, potem, ko je bil sam western „mrtev“ žanr. . .

4. to je storil z elegantno in „pristno“ western-potezo: tolpa, ki ji poveljuje major iz zlate dobe Vietnama („Smo samo številke. Vlada nam birokracija“, je rekel, preden so ga ubili), ta tolpa je namreč v **Teksaškem graničarju** simbolno mrtva, toda realno živa: vsi člani tolpe so zabeleženi v računalniku kot neidentificirano umrli in ni naključje, da se je Hillu zdelo to tako pomembno, da je njihov računalniški dosje predstavil že pred „špičo“ filma.

5. to, da so simbolni mrtvi kot junaki „Vietnam“ filmov, pomeni, da so junaki v **Teksaškem graničarju**, iz česar tudi sledi konec filma, ko jih vse pobijejo. . .

6. večkratno, simbolno pobijanje je seveda lastnost klasičnega westerna, toda Hill se je naslanjal na western poznih let. iz tega sledi, da so se morali člani tolpe obnašati kot profesionalci, ki jim ni preostalo drugega, kot da predstavljajo „post-Vietnam“ gverilce kot jih poznamo iz obilice filmov. . .

7. mit Dobrega in Zla se odvija v trikotniku med šerifom Nick Noltejem, Mario Conchito Alonso in izobčenim zločincem Powers Boothom. Ženska, ki blodi od enega do dru-



gega, je onstran nasprotja, ki ga zastavlja ta mit...

8. šerif in izobčenec sta prijatelja in žensko si lahko priborita le v enakopravnem dvoboju. Zmaga Nolte...

9. kolikor je ženska onstran tega mita, pa je njena želja vsaj za enega izmed prijateljev usodna...

10. toda trpljenje je samo na njeni strani, drugje opravijo svoje pištole...

11. Boothe je namreč preveč natančno bral Schellinga: „dobro in zlo je stvar izbire“, ponovi njegove besede...

12. „Popolnoma sem v Zlu, ne morem ven“, nadaljuje potem, ko ga Nolte prosi, da naj odstopi od Marie in zločinskega početja (prodaja mamil, lastna vojska ipd.)...

13. ta izbira med „dobrim in zlim“ je povezana z nezavedno odločitvijo, ki določa takšen potek dogodkov...

14. zaključni prizor, ki je nekakšen remake konca filma **Divja horda** Sam Peckinpoja, je remake na vsebinski ravni — podobnost akcije, kraja, oseb, orožja... — kjer je ta odločitev za smrt nekonsekventno izpeljana: samo umiranje namreč nima simbolne narave, ker manjka formalna plat remakea. Zanimivo pa je, da je Hill ta remake istega prizora nekoč že režiral na formalni ravni: V **Jezdecih na dolge proge** je slow motionu umiranja dodal nemara še bolj realno razsežnost, slow motion zvoka.

15. Ker tega ni ponovil, izpade zaključni prizor v **Teksaškem graničarju** iz razvoja dogodkov, ki so locirali izbiro za Zlo v nezavedno.

ANGLIJA NA OBZORJU

THE LAST OF ENGLAND

režija: Derek Jarman
scenarij: Derek Jarman
fotografija: Derek Jarman, Christopher Hughes, Cerith Wyn Evans
glasba: Simon Turner, Andy Gill, Barry Adamson, El Tito
igrajo: Tilda Swinton, Spencer Leigh, Spring, Gay Gaynor
proizvodnja: Velika Britanija, 1987



Derek Jarman je leta 1986 posnel film **Caravaggio** in z njim doživel precejšen uspeh. Dve leti kasneje ni naredil ničesar, kar bi ta uspeh nadgradilo, kajti posnel je film **The Last of England**. V roke je spet vzel svoj omiljeni super 8 in posnel ego trip o današnji Angliji. Film je izziv, saj nadaljuje tam, kjer je končal underground film šestdesetih let.

Naslov filma se navezuje na sliko Forda Maddoxa Browna, ki prikazuje odhod emigrantov iz 19. stoletja proti kolonijam. Za sabo zapuščajo bele doverske skale in vidi jo „the last of England“, zadnji prizor njihove domovine. Derek Jarman je o sliki izjavil: „To je dvournina slika. Ljudje so veseli, ker zapuščajo Anglijo, hkrati pa se nazaj ozirajo s solzami v očeh. To je tudi mentalno stanje mojega filma.“

Film prikazuje Anglijo, ki deluje kot dežela, ki so jo upostošili barbari ali atomska bomba. Ker se film navezuje na določeno tradicijo underground filma, kjer je edini namen raziskovanje filmske slike, zgodba ne obstaja. Gledalec lahko sledi nizu slikovnih asociacij, v katerih se določeni liki ponavljajo: maskirani in oboroženi ljudje, ki nadzorujejo skupino civilistov, nekaj ljudi, ki z baklami v rokah krožijo po zapuščenih tovarni. Prevladujoče občutje filma je grozljivost. Jarmanovo doživljanje Anglije je daleč od optimizma. Toda če režiser drobi na koščke določene, kot jih sam poimenuje, „viktorijanske vrednote“, je ravno tako neusmiljen do samega sebe. V prizoru na začetku filma mlad fant skuša uničiti reprodukcijo „posvetne ljubezni“, ki jo je Jarman uporabil za snemanje **Caravaggia**. Potem se fant vleže na sliko in masturbira. Zaradi tega prizora je film imel tudi določene težave s cenzuro. Prizori Jarmanove vizije današnje Anglije so pomešani s prizori družinskih filmov iz štiridesetih let. Razstavljanje preteklosti in sedanosti sovпада z razstavljanjem in ponovnim sestavljanjem filmskega jezika.