

filmu **The Big Easy** je Ellen Barkin za Denisa Quaida nekaj „novega“, objekt potrošnje, fetišizma ipd., v filmu **Tequila Sunrise** pa je Michelle Pfeiffer za Mela Gibsona zgolj objekt pred-genitalne fiksacije in komunistične investicije/potrošnje — v majhni komuni živita drug poleg drugega, a se ne poznata, tako da drug drugega izbereta „po potrebi“, kolikor pač od „zunanjega“ sveta ne moreta kaj dosti pričakovati. Film **Tequila Sunrise** so primerjali s **Casa blanco**, ne zaman. Humphrey Bogart in Claude Rains v Casablanci vzpostavita mir tako, da komunista in njegovo priležnico (I. Bergman) katapultirata v Ameriko. In zdi se, kot da sta do filma **Tequila Sunrise** ostala tam.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

V obdobju splošnega nezanimanja za kino-projekcije pride prav, da si „kino“ kot je **Tequila Sunrise**, lahko ogledaš v napol prazni in zatemnjeni dvorani, saj se film na prvi pogled zdi zelo kičast. — Kakšen „impresarij“ svetlobe, nasičene in zatohle atmosfere! — Več ko se filma odvijte, jasneje ti postaja, da ob njem ne more iti zgolj za lagoden užitek gledalca, temveč da se tudi avreolasta trojica filmskih junakov počuti vse prej kot „neprijetno“. Ne da le čakajo na ne vem kaj, zdi se, da jim je povsem vseeno, kaj se bo med njimi spletlo, se z njimi zgodilo. Tako se mimo psihološko neutemeljenih likov ležerno in spontano odvijata film, ki morebiti postane — vsaj po svoji narativni dispoziciji — referenčno polje mnogim „stories“, v katerih se bo v bodoče pojavil kdo izmed filmske trojice. Tipično za ameriški film. Kakšne skrivalnice se torej igrajo trije junaki, kaj sploh v tem filmu počnejo? Nič kaj takega, kar so počeli v svojih dosedanjih in vse tisto, kar bodo počeli v svojih naslednjih filmih. Sicer pa je pusta kinodvorana naravnost prikladna „prazni“ formi filma, ki potrebuje (kakor se izkaže na koncu filma) samo tri v filmofilski „trač“ maniri sproducirane zvezdnike, da se bi zapolnila z že ti-sočkrat in več uporabljenimi in preiskušanimi stereotipnimi situacijami, ki obvladujejo polje filmskih realnosti. Toda zgodovina Hollywooda dokazuje, da s tem ni nič narobe. Prav nasprotno: kajti, če sta za katerikoli filmski umor potrebna dva in je „sodobno“ zgodbo filma možno uspešno realizirati le skozi vrsto žanrskih perspektiv hkrati, potem je modro tudi izbrati si in uporabiti resnično klišejski motiv, tak motiv za zgodbo, da bo povsem skladna z mitologijo usod filmskih likov.

Tequila Sunrise sicer ne sproducira umora (to je prva odlika zgodbe, ki kar diši po truplih), vendar je med onima dvema nekaj/nekdo, ki sproži vsaj eno prepričljivo smrt, kar je druga odlika tega filma. Med moška junaka je vrinjena ženska. In čim manj se ve o njej, tem manj so definirana razmerja med njimi. Skratka, v **Tequili** imamo opravka s stereotipno situacijo, ki pa jo

je film v vsej svoji zgodovini upodabljal na nešteto načinov bodisi v tem ali onem žanru, bodisi v avtorskem (evropskem) filmu. **Tequila Sunrise** je, kakor bomo videli, za razliko od mnogih drugih na videz prav tako lahkotnih filmov, ki pa se preprosto rešujejo skozi serijsko kompilirane žanrske opcije, vendarle opravi premik naprej: žanre (gangsterski film, policijski film, politični film, ljubezensko dramo in še kaj, je možno prebrati skozi ta melodramski thriller) je v svojo narativno strukturo vpeljal ne toliko retrospektivno, pač pa za vnaprej. V **Tequili** namreč edinole Gibson poseduje motiv, oziroma motiv poseduje njega in se zato obnaša na način na katerega se pač obnaša: že zdavnaj prej je preprodajal in pred **Tequilo** opravil z drogo, da bi lahko večerjal v ekskluzivni restavraciji Michelle Pfeifferjeve in čakal na trenutek, ko se mu bo vrgla v objem. Naj se je še tako prepričljivo pretvarjala, da ji do ničesar ni, ker že vse ima in je njeno početje brez motiva (kar se iz filma lepo vidi), je Gibson dobro vedel (da o režiserju sploh ne govorimo), da ji kljub vsemu po **Brazgotincu** in **Čarovnicah iz Eastwicka** manjka dober seks, da bi vsaj navidezno učinkovala kot nedolžno zaljubljena ženska; za njuno erotično združitev lahko mirno rečemo, da je eden najsuptilnejše posnetih prizorov, ki so jih pri filmu zmogli po Kasdanovem **Body Heat**.

Vse kar pa se ima zgoditi med moškima, se prav tako zgodi zaradi nje. Spontani in ležerni potek dogodkov torej dobi odgovor v ženski, v posredniku med njima, le da za razliko od (v avstralsko-ameriških avanturah izurjenega) Gibsona, Russell ne ve, kaj bi z njo počel. Že mogoče, da je Russell, ki Gibsonu hkrati nastavlja policijsko past in ga nanjo opozarja, v **Tequili** končno, po Carpenterjevih „sciencefiction-horror-thriller“ variacijah, razčistil sam s sabo. Prav gotovo pa dolgo ne bo ostal policaj. Z likom, ki ga je upodobil, je na najboljši poti, da postane borec za „green land“ v kakšnem epiku, ki upodablja Ameriko s sredine prejšnjega stoletja, in nikakor mu ne sme manjkati Meryl Streep. Medtem pa bo Pfeifferjeva že v **The Fabulous Baker Boys** (Steve Kloves) ponovno preiskušala moškost, tokrat obeh bratov Bridges.

Trojica iz **Tequila Sunrise** na način, ko je ne le stvarnik pač pa tudi stvar fikcijskega stereotipa, že zaseda in prekriva mesto mitičnih usod iz filmskih realnosti, da se bi skozi prihodnje „stories“ realizirala kot sama sebe citat. **Tequila** je z njihove perspektive „kino“ in film kot nalašč za Raula Julio: brez droge, brez denarja, brez žensk in brez prijateljev a z „double identity“ je na koncu ubit; je mrtvec, ki fikcijskemu stereotipu podeli nekakšen pripovedni „touch“. Seveda, bil je edini optimist — tipično za žanrski film.

CVETKA FLAKUS

BATMAN

režija: Tim Burton
scenarij: Sam Hamm, Warren Skaaren
fotografija: Roger Pratt
glasba: Danny Elfman, (pesmi) Prince
igrajo: Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl
proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1989

Med tem, kako si Batmana predstavlja film **Batman**, in med tem, kako si Batmana predstavlja sam Batman, obstaja neka sublimirana podobnost: **Batman** je film o de-sublimiranih razlikah in ukradenih razmerjih.

1. Kako si Batmana predstavlja film **Batman**, je odvisno od tega, kako ga sploh vpelje v samo pripoved. In Batmana najprej ni nikjer, je pa neka družinica — oče, mati, sinček —, ki si skuša z zemljevidom v roki utreti pot skozi Gotham City (aka New York). S tem prizorom se film namreč odpre. Nenadoma pa se ta družinica znajde v težavah: oropata jo dve razcapani postavi. Oče obleži brez zavesti, mati vrešči, sin le nemo bolšči. Kmalu zatem se z neba vzame Batman in družinico maščuje: z roparjema vročerkvno obračuna. Ta prizor naj bi potemtakem zrcalil objektivno vrednost Batmanove subjektivne investicije. Toda proti koncu filma se izkaže, da je situacija, ki naj bi objektivirala izginjajočo, hipno in točkovno naturo njegove identitete, v resnici le paranoično-terapevtska fotokopija neke identične pra-situacije, ki je Batmana sploh porodila oz. ki je iz Brucea Waynea sploh naredila Batmana. Batman si skuša priklicati v spomin travmatični dogodek iz svoje mladosti: skozi Gotham City si utira pot družinica Wayne — oče Wayne, mati Wayne, sinček Wayne — in nenadoma jo napade tolpa Jacka Napiera (kasnejšega Jokerja). Oče in mati Wayne obležita brez zavesti in življenja, sinček Wayne pa le nemo bolšči. Batmana je potemtakem mogoče v film vpeljati le skozi njegovo identičnost same-mu sebi, ali z drugimi besedami, v film ga ni mogoče vpeljati s pomočjo nevtralnega in zunanjega opisa/situacije, temveč prav s pomočjo opisa/situacije, ki s svojo posesivno identičnostjo in paranoično priličljivostjo katerikoli Batmanovi partikularni pojavitvi izrisuje travmo njegovega „nastanka“, njegovega fizičnega „razpada“, njegove „razcepitve“ na dve ločeni identiteti, na Batmana in Brucea Waynea. Vendar težava ni v tem, da sama travma „razcepljenosti“ prizadeva Batmana, prav narobe, ta travma prizadeva prav Brucea Waynea, kolikor je bil oprav Bruce Wayne tisti, ki je v tej prasuaciji razpadel nase in na Batmana. Ni Batmana tisti, ki vsebuje samega sebe in B. Waynea, prav narobe, Bruce Wayne je tisti, ki vsebuje samega sebe in Batmana, kar seveda pomeni, da predstava, ki jo ima o Batmanu sam film, ni poistovetena s predstavo, ki jo ima o Batmanu sam Batman,

„underground“ je postal politični „living artwork“), Batman je proletarec, ki sveta ne sme spreminjati (da bi dokazal, da obstaja, mora svet pustiti tak, kot je). Bruce Wayne stoji na strani kapitala, Batman pa na strani proletariata. Toda ta logika kapitala in proletariata je povsem decentrirana: Bruce Wayne in Kim Basinger se na željo slednje iz orjaške in neobvladljive aristokratske jedilnice, ki je le malo manjša od Buckinghamske palače, preselita v utesnjeno kuhinjo, namenjeno proletariatu, v kateri pa zdaj ni več nikogar, razen Wayneovega butlerja, „postvarelega“ relikta „živega mrtvega“ kapitala; Batman pa kmalu zatem naskoči prostrani industrijski obrat, v katerem je zgoščeno vse razen proletariata. Batman je varuh sveta, v katerem kapital ni več „izvir“ moči: Bruce Wayne prikriva, da živi v svetu, v katerem (njegov) kapital ni več „izvir“ moči oz. v katerem kapital ni več „živ“. Batman s tem, ko varuje svet, v katerem kapital ni več „izvir“ moči, v resnici prikriva, da Bruce Wayne ni več „živ“, ali z drugimi besedami, Batman je maskiran prav zato, da bi prikril, da je Bruce Wayne že „mrtev“.

Odtod tudi vsa Batmanova obscenost: po eni strani nastopa kot varuh sveta, v katerem kapital ni več „izvir“ moči, po drugi strani pa skuša to za vsako ceno prikriti. Batman je tipični nosilec levičarskega in celo komunističnega patosa: na živce mu ne gre krutost, nemoralnost in povampirjenost kapitala, ampak prav neskladnost med kapitalom in družbo, ki jo kapital „vodi“, kar pomeni, da mu gre na živce prav to, da kapital ni več „izvir“ moči, potemtakem natanko to, da kapitala in družbe ne veže neka pogodba, neki etični kodeks. V tem trenutku pa že tudi postane nosilec „desne“ logike kapitala: razlika je le v tem, da gre „levici“ na živce to, da kapital na družbo ni priklenjen z neko „izvirno“ pogodbo, medtem ko gre „desnici“ na živce prav to, da družba sama ni priklenjena na kapital z neko „izvirno“ pogodbo. Ni zato čudno, da se zdi Batmanu svet, v katerem živi, postholokavsten, diskontinuiran in decentriran, dosežen z nekim nejasnim preskokom in notranjim prelomom: kot da je premik in diskontinuiteto tega sveta povzročila neka globalna motnja, ki je zlomila red in etiko kapitala. In v tem je vsa finta filma: globalna motnja sveta je namreč prav v diskonti-

nuirani, izginjajoči in točkovni prisotnosti samega Batmana v tem svetu. Vendar ni problem v tem, da Batmana v tem svetu „ni“ takrat, ko „je“ Batman: prav takrat, ko „je“ Bruce Wayne, ga v tem svetu „ni“.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Zavoljo svoje krhkosti in sile spomina postane človek — stebelce (**bet**) človek — kladio (**bat**) in prične kovati denarce. Gregor-samvsovska preobrazba skriva utemeljitev za svojo dogoditev, ni dobre vile, ki je podojila Petra Klepca, niti onkrajzemcev — čeprav je večina opreme za specializirano efektiranje pobrano ravno iz hangarjev in skladišč za onostranske svetove. Anatomija štorije je vnebovpijoče dolgočasno-standardna, cocktail s sestavinami — nori razbojnik + dva kriminalna miličarja (oša timotitečerskega majhna in debela — morda zato ker prvi poči in izpihne že v uverturi) + novinar teleban + novinarka lepotečka + njen človek + nadčlovek, ki je povsem navaden Robin Hood, Antisuperhik, Kvazisuperman, Leteči Robocoop, maščevalec iz zraka. Ampak zakaj ravno netopir, čeprav se ne boji svetlobe, ne pije krvi, njegov oče ni imel čudnih nagnenj, zakaj vitez juriša pod zastavo kriččega stvora ne pa s krili plemenitejšega sokola, orla ali plahutajočega leva — kult vampirjanstva bo najbrž tisto, kar virusno kroži po moderni ameriški scenaristiki. Za najetega šaljivca in (morebiti) pisca (nekaterih) dialogov najbrž ni bilo konec od užitka srkati scenarij v celoti — svoje delo je mož opravil imenitno, posebej še delitve štosov po basensko na začetno pripovedko, ki jo prekine z neko povsem drugo zgodnico nakar prileti kakor puščica nauk začetne pripovedke z ravno pravo dozo strupa, da povzroči neustavljiv smeh brez posledic.

Niti slučajno ni slučaj, da je mestni župan precej podoben Lionelu Richiju — prefinjena komercialna poteza. Vložki na glasbo po vsem svetu razglašene Princ so zgolj solidni videospoti, v katerih je veselja vredno edinole gibko gibanje starega meha Nicholsona, so pa filmu vsiljivi ali bolje — film je vsiljiv njim — še v armadi je bilo človeku sitno na isti kruh namazat marmelado in topljeni sirček.

Filmska scenarija je to pot scenarihija, chiroscuro zamenja temnopisano, kakor stolp lego kock kadrov zidano, **tempo** je

temveč s predstavo, ki jo ima o Batmanu prav Bruce Wayne.

2. Predstava, ki jo ima o Batmanu film (način, kako se ga v film vpelje), je predstava, ki jo ima o Batmanu Bruce Wayne. In Bruce Wayne lahko Batmana vpelje le skozi njegovo identičnost samemu sebi, ali drugače rečeno, Batman si je najbolj identičen takrat, ko je poistoveten z Bruceom Wayneom, in narobe, Batman si je najbolj odtujen prav takrat, ko je Batman, potemtakem takrat, ko je poistoveten s samim sabo, ko si je identičen: Batman si lahko samega sebe predstavlja le skozi ne-identičnost samemu sebi. V Gotham namreč nihče ne verjame, da Batman zares obstaja. Tudi oba roparja, ki sta napadla družinico, dvomita v njegov obstoj: in ko ravno najbolj dvomita, se prikaže Batman. Enega roparja eliminira, drugega pa pusti pri življenju: preden odrči, mu še divje zabiča: „Jaz sem Batman.“ Da bi Batman dokazal, da obstaja, mora svojo žrtev pustiti pri življenju, drugače rečeno, da bi dokazal, da obstaja, ne sme v svetu pustiti nobene sledi: da bi potemtakem dokazal, da obstaja, mora svet pustiti tak, kot je.

V zvezi z **Batmanom** potemtakem najbolj zeva tole vprašanje: kako si Batman razlaga svet, v katerem živi? In kako si razlaga svet, v katerem živi, Bruce Wayne, demaskirani Batman? Njuno razumevanje sveta, v katerem živita, je podvrženo neki falirani neiskrenosti. Oba se namreč pretvarjata, kot da drug z drugim nimata nobene posredne zveze: Batman je maskiran, Bruce Wayne nima maske, kar pa je glede na okoliščine itak njegova najboljša maska. Ko Kim Basinger (aka Vicki Vale) na razkošni zabavi, katere gostitelj je Bruce Wayne, samega Brucea Waynea vpraša, če ve, kje je Bruce Wayne, ji ta odgovori, da ne ve. Bruce Wayne mora očitno samo-razumevanje samega sebe vzpostaviti na ne-identičnosti s samim sabo, da bi tako lahko blokiral fetišistično objektivacijo ne-identičnosti med Batmanom in njim samim, Bruceom Wayneom. Zanj ni nevarna le kakršnakoli afirmaci-identičnosti med njim in Batmanom, temveč tudi vsaka afirmacija ne-identičnosti. Če hoče Bruce Wayne skriti, da je Batman (in to vseskozi počne), mora skriti tudi to, da je Bruce Wayne: če hoče odpraviti neznosno in travmatično ne-identičnost s samim sabo, potem mora potlačiti tudi katastrofalno identičnost s samim sabo. Zanj je vprašanje „Ste vi Bruce Wayne?“ katastrofalno: od tega vprašanja je namreč le še korak do vprašanja „Ste vi Batman?“ Kot da je Batman tisti, ki se maskira v Brucea Waynea, ne pa narobe: kot da je Batman tisti, ki je „na skrivaj“ Bruce Wayne, ne pa narobe.

Da Batman in Bruce Wayne nočeta imeti nobene neposredne zveze, je mogoče odčitati tudi na širši socialni ravni, predvsem v razliki med Wayneovo aristokratsko sofistikacijo in Batmanovim proletarskim resentimentom: Bruce Wayne je kapitalist, ki sveta ne more spreminjati (svet je vržen s tečajev, logika oblasti je decentrirana, finančni



eskterier, tempo modro nebo in za odtenek manj temno modra zemlja, strmi in bliskoviti vzponi kamere ob vele mestnih zgradbah, ki spominjajo na čarovniške stolpe v Disneyjevih coprnijah, luna in Batmanova letalka, prerisani iz stripov — **pisano** pa je interier, reklame za Schöne Wohnung fabrike, da človek skoraj protestno noče zapustiti kina in se vrniti v svoje podstrešne čumnate, pisani so videospoti iz prejšnjih vrstic, pa Smiley nalepka na obrazu Nicholsona, nadrealistično kičasto pisanost reprezentira zelene rdeč Walkie Talkie, kamor Nicholson prisloni klovnovske ustnice. Takisto Batmanov kostum ne more iztrgati svoje podobe stripu, z rumeno plastiko obdan in opasan, z badgom, ki so ga polni italijanski osnovnošolski zvezki in avtomobilom, povečanim dirkalcem — igračo, ki ga ženejo baterije ter letalko, kakršne smo pred leti s plastiko obkrožene streljali s pištolami na gumilastiko.

Dogajanje je sicer stalno odpirajoča se pasijansa in vsaka karta je nova domislica — od imenitno zgrmenega velikanskega kremenjanskega zvona v globino stolpa, preko razšminkanih televizijcev do literarnih asociacijskih dovtipov — zakaj se bojiš letenja — zagostoli Kim Basinger in se s tem kani spremeniti v pohotno Erico Yong, violine pridno grmijo in dirjajo ob veličastnejših prizorih — čeprav je komorna spremljava plesnemu paru na vrhu stolpa še vedno le bled posnetek kombinacije vseh časov v Kubrickovi Odiseji — vrteči se leteči krožniki in Straussova modra Donava.

Zavoljo kramarsko gostoslikanega dogajanja ni časa niti za prerez Kim Basinger, morebiti enkrat, zaradi slabe vesti kamermanove pred svojimi možatimi prijatelji in ker je bogati novovalovski stvor v liku Waynea le precej pogrešana varianta mladostnega Tonya Curtisa ostane seveda le še Dvoroki Big Jack, ki se je sprehodil skozi snemanje s kakršnokoli je hotel hojo in zategadelj precejkrat padel čez platno in udaril! skozi zvočnik pod njim in čeprav bi pri priči ustrelil italijanskega sinhronizatorja, ki bi si drznil skruniti minimalistične drhtajčke njegovega glasu — je vendar izgubil, vsaj tokrat, svoj popolni občutek za drobno gesto oziroma akcijo v detajlu in bi mu ni škodilo, da pred kadrčkom praženja in scvrnje nja soigralca pogleda sorodni kodrček, v katerem De Niro z bassebolsko palico razčesne butico nekemu elegantnemu gospodu in si tega nič k srcu ne zgane, Jack Nicholson bi se lahko nostalgčno dosetil tudi prizorčka iz kukavic, ko skoči v zrak za košarkaško žogo in si strokovno, še preden prileti na tla odbriše smrkelj izpod nosa — če mu je to režiser naročil, naj mi prav vse leto iz nosa teče.

MAKAR ČUDRA

IGRA V PODZEMLJU

SLAM DANCE

režija: Wayne Wang
scenarij: Don Oppen
fotografija: Amir Mokri
glasba: Mitchell Froom, John Lurie
igrajo: Tom Hulce, Mary Elizabeth Mastrantonio, Adam Ant

produkcija: ZDA, 1987

Slam dance ob prvem gledanju izpade kot precej zapletena zadeva, čeprav je sicer do-

KRITIKA



kaj tipičen primer svoje zvrsti. C. C. Drood je risar karikatur, ki se popolnoma naključno zaplete v nečedno zadevo s političnim ozadjem, ravno tako „po naključju“ pa se tudi izmota iz nje. Zaporedje dogodkov spominja na cel kup podobnih zgodb, v diapazonu od **Something Wild in After Hours** (od kvalitetnejših) do natezanj, kakršno je **Gotcha!** Kljub konvencionalnemu zapletu **Slam dance** eksponira element, ki se tudi sicer pojavlja v hollywoodskih filmih: namreč obsesijo Hollywooda s samim seboj. Ključ do rešitve „misterija“, dostop do razvozlanja položaja, v katerem se je znašel C. C. Drood (hrati je to tudi ključ razumevanja, ki ga potrebuje gledalec), je seveda v fotografijah, ki jih je umorjena Yolanda Caldwell pustila Droodu v kuverti. C. C. Drood nato z antonionijevsko parafrazo raziskuje vsebino fotografij, dokler ga te ne pripeljejo do „realnosti“ — seveda ne antonioniovske resnice šestdesetih, temveč do resnice osemdesetih — množičnih medijev. Drood namreč v časopisnem arhivu odkrije ozadje svojega misterija, škandal v katerem sta bili vpleteni Yolanda in politikar-ka mestnega ranga Bobby Nye. Odkrita fo-

tografija se nato izkaže kot ključ do mesta „končnega obračuna“, saj je na njej v ozadju velikanski napis „HOLLYWOOD“ (najbrž filmsko najbolj eksploatiran kos realne scenografije), preko katerega Drood odkrije famozni vodnjak, kjer je bila fotografija posneta. (Ob tem vodnjaku je vrtna zabava, na kateri se kasneje odigra razplet) „Hollywoodska prezenca“ se vzpostavi še enkrat, pri Droodovem končnem dejanju, pri zamenjavi identitete in uničevanju trupla: ko Drood zažge avtomobil s truplom, to stori na tistem griču z napisom „HOLLYWOOD“, kjer napis služi za ozadje eksploziji avtomobila. Hollywoodska topografija ni samo okrasek ali kuriozum production designa, temveč prej pravilo: Hollywood za svoj obstoj potrebuje le še samega sebe.

JANEZ RAKUŠČEK