

DRUŠTVO MRTVIH PESNIKOV

DEAD POETS SOCIETY

režija: Peter Weir
scenarij: Tom Schulman
fotografija: John Seale
glasba: Maurice Jarre
igrajo: Robin Williams, Robert Sean Leonard, Ethan Hawke, Josh Charles, Gale Hansen, Kurtwood Smith
proizvodnja: ZDA, 1989

Pri **Društvu mrtvih pesnikov** je najprej scenarij Toma Schulmana, potem pa zanesljiva in očitna režija Petra Weira. Potem je Robin Williams (John Keating) in šele potem serija mladih članov **Društva**, predvsem Robert Sean Leonard (Neil Perry) in Ethan Hawke (Todd Anderson). Potem kamera Johna Seala in potem glasba Mauricea Jarra, potem šele manjše vloge Kurtwooda Smitha (gospod Perry) in ostalih. Skratka, klavstrofobija, ki se je zavlekla za zidove internatske gimnazije v Novi Angliji, je stvar razdelanosti depresivnega in avtoritarnega šolskega sistema. To šolsko leto v petdesetih pa jo poskuša Williams demontirati (ali razstreliti) kot profesor angleške književnosti. Dijake Carpe diem, motiv njegovega podjetja, na začetku preseneti, potem zafrustrira, na koncu pa vsaj delno emancipira. Nekonvencionalno in zelo svobodno (če-

prav, kot kaže, upravičeno in zanesljivo) podajanje snovi se spremeni v vodič, po psihologiji in sociologiji književnosti z vsemi posledicami in odvodi. Književnost po sebi je sicer že bila stvar filmske predelave, tako v prvem kot v drugem planu, vendar pa je Schulman pokazal, kako lahko književnost pripelje v film na način, ki ne bo motila filmske predelave realnostnega materiala.

Po drugi strani pa imamo za sabo že serijo filmov o internatskih šolah (tako v Združenih državah kot Združenem kraljestvu), ki so predelovali druge in drugačne frustracije, najraje v izpeljavi s kako delikvenco, navsezadnje pa s tistim prestopom, v katerem je neproblematičnost sankcionirana s pogledom skozi okno v hladni zimski noči in iskanjem revolverja. Očetovega ali kakega drugega. Tom Schulman je za Disneyevo divizijo Touchstone/Buena Vista napisal scenarij, ki se do konca izogiba problematičnosti, ki ne bi prihajala od drugod: ne Williams (vloga profesorja Keatinga je v bistvu nenavadno podobna vlogi Adriana Cronauerja v **Dobro jutro, Vietnam**; kot nekaj tujega vdre v vietnamsko psihologijo, kasneje pa se izkaže, da po sebi ni nekaj tujega, ampak ravno obratno, da je tisto tuje drugje, tako kot sanje) ne njegovi dijaki niso pogojili nasilja in posledic, ki jih to nasilje prinaša. Zato tudi sentimentalni upor proti Normanu Lloyd (ravnatelj Nolan) in aklamacija Williamsu (»O, kapitan, moj kapitan.«) v zadnjih kadrih ne pomeni simbolnega poraza sistema ali apriorne zmage v vojni proti zlu, kakršnega širi kakšen nasilni sistem, ampak ravno obratno: pomeni impresivno melodramsko mašino, s katero je film končan. Žal. Kljub ogromnemu resentim-

mentu in odlični izpeljavi. Igralci so po vrsti kvalitetni in dobro vodeni, Weiru pa se pozna, da je njegova suverena in ganljiva režija tisto, kar najbolj obvlada. Pa še odlična kamera po eksterierjih jesenskega in zimskega Vermonta (kjer so snemali). O scenariju vsaj še tole: **Društvo mrtvih pesnikov** je društvo, ki bi naj odkrivala angleško oziroma ameriško književnost (ne glede na staro indijansko jamo). Vsa ta književnost pa je zvedena na vsega tri pisce, namreč na Thoreauja (iz katerega je pobrana ideologija), na Whitmana (iz katerega je pobrana psihologija; vsaj deloma) in Shakespearea (iz katerega je pobrana sociologija; vsaj za Leonarda). Tako je Schulman oblikoval književni konglomerat, v katerem je konzervativnost zamenjana s pogojem za emancipacijo. In v tem je, verjetno, prednost tega in takega izbora. In odtod tudi melodrama. Dovolj zanimivo, namreč, od nikoder drugje.

TADEJ ZUPANČIČ

KO JE HARRY SREČAL SALLY WHEN HARRY MEET SALLY

režija: Rob Reiner
scenarij: Nora Ephron
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Marc Shaiman
igrajo: Billg Chrystal, Meg Ryan
proizvodnja: ZDA, 1989

Ko je **Harry srečal Sally** je odlična podružnica thirtysomething priključitev in obsesij. Skratka, Reiner je ob asistenci Nore Ephron naredil film, ki je postal takojšnja klasika. Tako kot njegov **Ostani z menoj** (in deloma **Princesa nevesta**). Tekoč film, v katerem Meg Ryan in Bill Crystal pripeljeta do konca razmerje, ki se je začelo na poti iz Chicaga v New York. Pot se je čez pet let nadaljevala na letalu za Los Angeles. In se končala zopet čez pet let v New Yorku. Vmes je postavljena serija dokumentarnih intervjujev s precej ostarelimi pari in njihovimi izkušnjami glede prvih srečanj in življenja, vendar pa so ti vezaji pomembni samo toliko, kolikor se potem film konča z identičnim intervjujem z Ryanovo in Crystalom kot Sally in Harryjem. Torej: zgodba je dramaturško izpeljana vrhunsko. Po sebi je film predelana melodrama, predelana pa s komedijsko mašino. Ta mašina deluje bolje kot karkoli drugega. Briljantni dialogi, ki se vrtijo na 45 obratih, nekaj odličnih režijskih rešitev in igra obeh glavnih igralcev plus Carrie Fisher in Bruna Kirbya kot usodnih prijateljev Ryanove in Crystalala. Komedijsko v filmu seveda ni nujno stvar potlačenih ali očitnih predelav realnosti, ampak stvar promocije nekega posameznega segmenta te realnosti. Kot je to pač običajno. V **Ko je Harry srečal Sally** pa je ta posamezni in določujoč segment vstavljen v sistem sre-



čanj in odnosov, v katera padeta Harry in Sally. Tako, posledično, Harryju razpade njegov seksističen raison, Sally pa s svojo prepotentnostjo in ekskluzivizmom pogrne prav tam, kjer bi naj pripeljala stvar do konca. Gre za ponarejeni orgazem v fast-food restavraciji, s čimer je poskušala Harryja prepričati, kako da je spolnost zgoščena v simulaciji, vendar je pokazala nekaj drugega: kako je simulacija v celoti, kot pojav, stvar nerazdelanosti in fiksacij, ki so po sebi naturalistični brooklyn. Torej tisto, kar je potlačeno v celo pojavnost sistema simulacij in igre videzov. Tako so srečanja med Harryjem in Sally, jasno, stvar predelave tega brooklyna. Prva baza so tako njune igre izmikanj, izigravanj, nesporazumov in spodrsrljavev, druga pa – takoj – komedijski naturalizem, cel sistem baseballskih označevalcev, ki so prileteli s prve baze. Reiner je odigral s prve in druge baze, Ryanova in Crystal pa sta stvar izpeljala do konca. Sicer pa stvari niso zapletene, če pogledamo tudi na to, da sta imela samo scenaristka Nora Ephron in Billy Crystal odločilno komedijsko zgodovino (tudi v **Vrzi mamo z vlaka**). Meg Ryan je navsezadnje igrala v **D.O.A.** in **Presidiu** (če **Top Gun** tokrat izpustimo), pri čemer nima nobeden od obeh filmov veliko skupnega s komedijo, oba pa sta neposredno vezana na naturalistični brooklyn. Zato je pri Crystalu še opazen delni resentment, pri Ryanovi pa ne. In v tem je očitno ideja Reinerjeve režije. Tako ne gre samo za enajstletno privlačnost, ki je manj usodna, kot si mislimo, ampak za odlično postavljeno celoto vseh odnosov, ki jih filmska industrija neposredno prenaša na platno in s tem znižuje »pričakovanje«, vendar pa je prav s tem »pričakovanjem« priključila cel sistem zapletenih produkcijskih sistemov in ga pognala skozi nezno džunglo socialnega naturalizma. Potemtakem je **Ko je Harry srečal Sally** film o stvareh, ki so postavljene negativno samo do takrat, dokler ne postanejo stvar filmske fikcije.

TADEJ ZUPANČIČ

VOJNA ZAKONCEV ROSE THE WAR OF THE ROSES

režija: Danny DeVito
scenarij: Michael Leeson
fotografija: Stephen H. Burum
glasba: David Newman
igrajo: Kathleen Turner, Michael Douglas, Danny DeVito
proizvodnja: ZDA, 1989

Ja, **Vojna...** je kot privatna stvar vsakogar izmed nas domala povsod sprožila nevrotike in še bolj žolčne razprave okoli ocene ali je dober film ali ne. Kakor koli že, je film izredno dvomne atmosfere preskopo definirati kot črno komedijo – in pika, čeprav



sta poimenovanje in žanrska lociranost filma zadosten namig na odstopanje od atmosfere, ki bi jo recimo sproducirala bergmanovsko orientirana 'umetnina' o zakonskih in družinskih konfliktih, ob kateri bi nam le stežka šlo na jok kaj šele na smeh. Ali je nekaj dobro ali pa zanič, bo torej zaviselo od naših čustev, vsaj glede privatnih stvari, se mi zdi. Lahko pa smo sami sebi celo umetniki in vprašljiva bo samo »narava« cinizma. Le vprašajte DeVita! Ta je že v **Throw Mama from the Train** (in že prej v tv-filmu **The Ratings Game** in v eni izmed epizod serije **Amazing Stories**) nakazal svoj režijski koncept komičnega. – Le kdo se mu bo čudil, če bo nekoč režiral reklamo za odišavljene robce zoper tegobe stresa? – Ker torej DeVito išče in vedno na izviren način najde smešno plat v življenjsko povsem resnih zadevah, je tudi nesmiselno in prestrogo – gledano vzvratno od učinka na vzrok – iskati pretirano (vzgojno) resnost »psiho-terapevtskega« toucha v filmu, ki vsaj na vizualni ravni, po svoji formi ne želi sugerirati sporočil in opozoril bodočim zakonobodolomcem ali pa se pripraviti okoli vprašanja, ali feministkam v devetdesetih zbijati moralo ali ne.

Sklepni prizor zgodbe, ko se zakonca ne spravita niti v smrti in Turnerjeva z odločno kretnjo odrine Douglasovo roko s svojega telesa, nam zgovorno in z dosti cinizma priča zoper prozornost, teatraličnost in kar je še tega, vsebovanega v tragičnem. Zato je DeVitova **Vojna zakoncev Rose** tragika le pogojno in je v svoji realnosti potencialno ogrožujoča samo skozi prezentacijo lastne smešnosti, kar pa dejansko vzburja gledalčeve šibke točke. Drugi simptom DeVitovega učenja na televiziji, kraljestvu socialnega cinizma kakor ga poznajo Američani, je njegova igra odvetnika/pripovedovalca zgodbe, ki se ne le podvaja ampak dejansko manifestira kot formalni zastavek filma in ne

kot »neposredno« vsebinsko dopolnilo filmskemu plotu. DeVito namreč svojemu obnemelemu klientu v bistvu ne pojasnjuje toliko narave konflikta, ki se na vsebinski ravni razpleta skozi zgodbo zakoncev, pač pa mu razlaga režijo »konflikta« med lastno pozicijo naratorja in »blodnjami« filmske kamere na katero se sklicuje njegovo pripovedovanje. S tem pa je subvertirana in nenehno podvajajoča se tudi sama vloga filmske kamere. Lep demonstrativen primer o stalnem lomljenju pogledov v celotnem filmu je prizor večerje, ko Turnerjeva DeVitu in ostalim gostom razlaga z blefirano umetnostjo, kako je v Parizu odkrila kristalne kozarce, kamera pa od nje nenehno bega k možu, znerviranem od njenega dolgozveja, in nazaj, torej prav tista kamera, ki kaže, sporoča v DeVitovem imenu.

In če pristanemo na izhodišče, da je prav vizualizacija kreator fantastične atmosfere bizarnega dogajanja in grotesknega humorja v **Vojni zakoncev Rose**, potem lahko uberemo samo eno pot in film ovrednotimo z žanrsko interpretacijo. Resnično je cel film en sam kraval – še zlasti hrupno je DeVitovo kajenje cigarete –, pa vendar ne moremo v tem primeru govoriti o melodrami na način slapstick komedije. Gibanje in nenehno spreminjanje pozicij kamere je bliže specifični, značilni za atmosfero horrorja. Do Douglasa je kamera zarotniška in napadalna hkrati, postavlja se v njegovo pozicijo »živega mrtvaka« (za Turnerjevo je »mrtev« že na polovici filma). Njej se kamera pritaeno bliža in jo zalezuje. Najbolj gibka in razkošna v prikazovanju je v trenutkih, ko v upostošeni hiši vlada mrak in najbolj statična ko hrupno in v prazno odmeva zvok na desetine vključenih električnih gospodinj-skih pripomočkov. Kamera je arhitekt razkošne vile in razsuje jo v mračen in zatohel brlog, kjer domače živali zasedejo mesto otrok in je mačka še vedno premalo zvita,