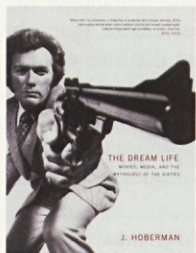


THE DREAM LIFE

O knjigi: J. Hoberman: *The Dream Life: Movies, Media and the Mythology of the Sixties*, The New Press, 2004, New York

Jim Hoberman, senior kritik newyorskega Village Voicea, je po mnenju mnogih najboljši ameriški kulturni



zgodovinar oziroma zgodovinar tistega momenta, ko se politika zmeša s filmom in obratno. Šestdeseta so njegova specialnost, kar ne čudi; v

tem obdobju je odraščal, se formiral in strastno vsrkaval pop kulturne vplive. In ko so divja šestdeseta minila, je kulturno dediščino pričel povezovati s politično realnostjo tedanjega časa. Njegov sklep, da je politika v šestdesetih letih prvič jasno imitirala (hollywoodski) film ter da je (hollywoodski) film še kako odražal realnost, ni bil nič posebnega ali revolucionarnega. Posebna pa je njegova obsežna knjiga (460 strani) *The Dream Life*, lucidna, duhovita in natančna analiza fenomena, ki ga danes poznamo kot Šestdeseta.

Knjiga na police ne bi mogla priti v primernejšem času, v obdobju, ko ameriški film znova kaže znake družbene kritike in politične ozaveščenosti in ko se zdi, da aktualna politična garnitura ponavlja stare strateške napake. Hoberman je v svojem kritičnem diskurzu najbolj prepričljiv, kadar filmi mislijo politiko oziroma kadar politika misli na *entertainment*, zato je struktura njegove knjige logična; fenomena Novega Hollywooda se loti skozi prizmo šestih predsedniških volitev, od leta 1960 do 1980 (Kennedy, Johnson, Nixon/Ford, Reagan), najbolj dinamičnega, šokantnega in nasilnega obdobja ameriške zgodovine 20. stoletja. Kar pomeni, da se posveča predvsem filmom, ki so se jasno in glasno naslanjali na politično realnost, ali obratno, politični retoriki, ki je posamezne filme ali vzela za svoje ali jih diskreditirala. Hoberman obdeluje tako filmsko klasiko kot povprečne ali slabe filme, ki pa v svoji politični retoriki odzvanjajo tako močno, da jih ni

mogoče spregledati. In v tem je čar njegovega dela, ker v slabih filmih razkriva podzavestno »globino« ter jih v kombinaciji s klasiki osmisli in postavi v širši kulturno-zgodovinski kontekst. Boljšega primera kot »dvoboj« dveh povprečnih filmov, Kubrickovega *Spartaka* in Waynevega *Alama*, ki sta v kina prišla istočasno (oktobra 1960, tik preden je Kennedy na volitvah premagal Nixona), preprosto ni moč najti. *Spartak*, delo ožigosanega komunističnega scenarista Daltona Trumba, je naznanil vrnitev hollywoodske levice. In *Alamo*, produkt hollywoodske desnice, konzervativne Filmske zveze za zaščito ameriških idealov, je bil *Spartakov* predvolilni rival. Kot ideološko polarizirana *blockbusterja* sta zagovarjala različna stališča. *Spartak*, alegorija hollywoodskega »stalinističnega bazena«, je celo obsojal ovajanje (in s tem napadal Nixona kot nekdanjega McCarthyjevega lovskega psa), saj poraženi sužnji nazadnje nočejo identificirati pravega *Spartaka* (*»I'm Spartacus! I'm Spartacus«*). Na drugi strani je Waynev Svobodni svet v *Alamu* kompromitiran zaradi tolerance suženjstva; edini temnopolti lik, resda osvobojen, je tako zvest svojemu gospodarju, da raje ostane ob njem in umre!

Spisek lucidnih interpretacij je dolg, zato naj naštejemo le nekatere najvidnejše: *Mandžurski kandidat* (The Manchurian Candidate, 1962) nastopa kot kvintesenčni kennedyjevski politični triler; *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) zaznamuje somrak vesterna, saj si je Ford drznil trditi, da zgodovina Amerike temelji na laži; *Major Dundee* (1965) je bil Peckinpahov odgovor na Johnsonovo invazijo na Vietnam; *Bonnie & Clyde* (1967) Pennov odgovor na mladinsko kulturo konca šestdesetih; *Noč živih mrtvecev* (The Night of the Living Dead, 1968) je utelešal *eve of destruction*, čas protestov, urbanega divjanja in socialnega kolapsa; Ashbyjev *Hollywoodski frizer* (Shampoo, 1975) je bil Beattyjev odgovor na Nixonovo ponovno izvolitev; Ritchiejev *Kandidat* (The Candidate, 1972) je bil ukoreninjen v predvolilni norišnici '68; De Palmov *Strel ni bil izbrisan* (Blow Out, 1980) pa je vse hudo zadnjega desetletja in pol – atentata na brata Kennedy, Watergate, avtomobilsko nesrečo pri

Chappaquiddicku, aktivnosti serijskega morilca, imenovanega The Son of Sam – združil v ultra paranoidni zaroti. Drži, ameriški filmi po srečanju s Hobermanom izgledajo še bolje.

SIMON POPEK

PRVA CELOSTNA ANALIZA SLOVENSKEGA PARTIZANSKEGA FILMA

O knjigi: Peter Stankovič: *Rdeči trakovi. Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*, zbirka Kiosk, Fakulteta za družbene vede, 2005, Ljubljana

V kontekstu jugoslovanske popularne kulture v času socializma so partizanski filmi odigrali pomembno



vlogo pri osmišljevanju in strukturiranju družbeno-zgodovinske resničnosti. Kar nekaj povojnim generacijam je v obdobju skoraj štiridesetih let pogled

na polpreteklo zgodovino oblikovala tudi tovrstna fikcija, ki jo avtor *Rdečih trakov* s poststrukturalističnim analitičnim aparatom razkriva kot specifične režime reprezentacije sveta in identitet ter na konkretnih primerih – gre za 26 slovenskih partizanskih filmov od Štiglicevega *Na svoji zemlji* iz leta 1948 do Ranflovega *Živela svoboda* iz leta 1987 – obravnava mehanizme konstruiranja različnih ideoloških konotacij v njih. Avtor ugotavlja, da ima slovenski partizanski film v nasprotju z jugoslovanskim vsaj dve izraziti vsebinsko formalni posebnosti: za razliko od vojnih spektaklov, kakršni sta klasiki tega žanra *Bitka na Neretvi* (Veljko Buljajić, 1969) ali *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973), je bolj subjektivistično eksistencialističen, saj se namesto velikih tem in spopadov loteva usod in dilem malih ljudi, po drugi strani pa ga zaznamuje prepoznavna gledališko literarna nota. Stankovičeva analiza produkcije ideoloških pomenov v slovenskem partizanskem filmu izhaja iz teze, da ideološki konflikt med NOB ni bil zgolj konflikt

med levimi in desnimi, med ideologijo socialne pravičnosti in ideologijo katalicizma, temveč predvsem konflikt med njima za prisvojitve ideologije nacionalizma, kajti komunisti so zmagali ravno z uspešno reprezentacijo svojega boja kot boja za narodovo osvoboditev. Že od prvega igranega slovenskega celovečerca *Na svoji zemlji* je legitimacija NOB prisotna predvsem v nacionalnih terminih: partizani so bili dobri zato, ker so bili dobri Slovenci, belogardisti pa slabi, ker niso bili dovolj narodno zavedni. Kot v vsaki mitologiji so tudi v slovenskih partizanskih filmih neke do prve polovice 60. let glavni nosilci dogajanja, partizani, prikazani idealizirano kot topli, čuteči slovenski korenjaki v nasprotju z okupatorji, predvsem Nemci, ki delujejo kot hladni, depersonaliziran vojaški stroj, zgolj kot vztrajna konstanta negativnosti; pomenska os, pravi avtor, seka filmsko pripoved neke drugje, na mestu opravičevanja legitimnosti NOB, zaradi česar temeljna binarna opozicija oz. ideološki konflikt ne obstaja med partizani in Nemci, temveč med partizani in domačimi izdajalci, ki se jih – zanimivo – drži podoba nezdravih ljudi, ki gledalcu sugerira, da gre za maligno tvorbo na zdravem narodovem telesu. Dvomi v ideološko enoznačno interpretacijo NOB se začnejo kazati konec 60. let z novim tipom partizanskega junaka, ki postane pasiven, zmeden in negotov, zlasti očitno v dveh filmih, nastalih po scenariju disidenta Vitomila Zupana, *Peta zaseda* (France Kosmač, 1968) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović, 1980), kjer prideta do izraza tako komunistično sektaštvo kot deziluzija v ideale revolucije. V knjigi, katere namen je po besedah Petra Stankoviča v prvi vrsti identifikacija ponavljajočih se vzorcev v tem žanru, ki tvori velik del zgodovine slovenskega filma, avtor poleg partizanov in legitimacije NOB analizira tudi reprezentacijo Nemcev, Italijanov, »domačih izdajalcev«, slovenskosti, »južnjakov«, pa tudi ženskosti in moškosti v partizanskih filmih. *Rdeči trakovi* so nedvomno informativna kulturološka študija, ki se bolj kot po interpretativni moči odlikuje po celostnem analitičnem pristopu.

MATEJA VALENTINČIČ