

ljaku v tehle verzih: »tako se vedno vračam, nikoli nisem odšel, je v mislih zaključil stavek, prisodobno, hrepenenje, ves svet.« (Kratke študije povratka, str. 97). Ali morda še prepričljiveje v besedah neke druge pesmi: »Ti zato uhaja verz neke dvanajstvrstične pesmi, ki je izrekla ves svet, kakor je bil in bo in ti zato večerni mrč slepi pogled, da ne vidiš vseh življenj hkrati, kot jih lahko vidi samo človek, katerega ime črkuješ na pamet sredi noči, stoječ nekje na odprtem, v temi, na planjavi.« (Reka in mlada ženska, str. 61).

Svet, v katerega stopamo v Minutah strahu, je svet nočnih mestnih pejsažev, potemnelih izloženih oken, različnih glasov, oddaljenih in bližnjih, ki prihajajo z ulice, samotnih ur v tihih sobah, hladu hrastovih gozdov, potopljenih v tišino snega in sivo svetlobo ledenih oblakov; svet osamelih potnikov, ki se izgubljajo v negotovem trepetu velemed in hrepenenja pevcev, ki se jim na poti skozi meglene stepe glas razcveta v zimske rože. V marsičem Debeljakove pesmi še najbolj spominjajo na svež dih in kristalno atmosfero v neko napol sluteno melanholijo odetih verzov srbskega pesnika Nemanje Mitrovića. Po svoje, kot sem že omenil, povzemajo marsikaj iz zaloge tradicije, a postajajo pri tem vsebolj zadržane, previdne in prizanesljive, vsebolj se zgoščajo v zrcalo, ki ne le odseva, ampak postaja tudi eno od sidrišč svojega časa in morda – bodoče tradicije.

Brane Senegačnik

MARCEL ŠTEFANČIČ ML. O HOLLYWOODU V OSEMDESETIH

Umetnost in kultura 114, uredil Peter
Milovanović Jarh, ZKOS' 1990

Pri nas je še vedno redkost, če izide knjiga s področja filma, pa naj gre za ožje strokovno delo ali pa za poljudno. Zato je tem bolj dobrodošlo vsako tovrstno delo, pa naj bo to prevod ali še raje

izvirno delo. ZKOS je natisnila Marcela Štefančiča ml. Prišli so ponoči, Hollywood v osemdesetih. Gre torej za dokaj profilirano gledanje filma, hollywoodski pečat osemdesetih let je časovna zamejitev in hkrati simptomatika za filme in filmske ustvarjalce, ki so vtisnili svojo specifiko v zamisli in izpeljave. Zakaj Hollywood in ne Evropa? To pripada avtorju, ki se bo morda odločil tudi za evropski poseg v filmski vivisekciji, toda zanesljivo je Hollywood toliko prisoten tudi v evropskem prostoru, da ni mogoče zanikati pritiska tega filma tako rekoč skozi dnevno prakso. In v tem merilu je Marcel Štefančič ml. postregel s poznavalskim prikazom, ki je enako zanimiv filmskim in pedagoškim delavcem kot tudi tistim, ki so zanesenjaki filma. Torej Hollywood v osemdesetih, naj nekateri kujejo v zvezde primere filmskih dosežkov, spet drugi pa zavračajo dosti tega – dejstvo pa ostane, da so ti filmi prisotni, delujoči in komercialno tržni. In obrtniške zanesljivosti jim ni mogoče omajati, tudi posameznik si ne more privoščiti oporečne kakovosti, naj gre za igralca, režiserja ali za scenografa ipd.

Avtor pričenja z denarjem, ki je za film potreben, in z zanimivim prikazom, ki podaja morda manj znane podatke, vse do vključevanja televizije v posebnem odnosu s problemi posledic za film. Pa tudi video, ki je »v tem fizično – tehnološkem smislu poškodovalec tudi televiziji, že tako vzpostavljeno na 'potlačitvi' filmskega traku.« Po opredelitvi razločnice med A-filmi in B-filmi, s posebnim ozirom na osemdeseta leta, pa avtor ugotavlja, da nikoli prej nismo imeli toliko »nadaljevanj« tega ali onega filma, »re-make« nekdanjih uspešnic ipd. Spomniti se je treba le na serijo Policijske akademije, Na petek 13. itd. Ob avtorjevi opredelitvi o naravi žanra v tem času in taki praksi je ponudil vrsto primerov, pravzaprav gre za celovito nizanje filmov, ki jim daje bistvene ugotovitve. Avtor zna gledati v globalu, s ptičje perspektive, zato se ne drobi pri analizah filmov, s tem tudi povezujoče opredelju-

je, kar je simptomatično. Pri »sequelsih« – tj. pri filmih, ki so nekaka »nadaljevanja« že znanega v sklopu enakih nosilnih vlog in tematskih sklopov – navede vrsto simptomatičnih primerov, izmed teh pa je odbral primere filmov, ki jih je posebej obravnaval, z očitnim pridihom freudizma. Tudi občasnega družbenega prebliska – pač po potrebi – ne manjka.

Tudi ko govori o lokaciji dogajanja, »diegetskem prizorišču«, ne gre le za prostor snemanja in dogajanja, ampak želi odkriti globlje zakonitosti prizoriščne prakse. Tudi odbrani primeri, npr. Zadnji kitajski cesar, Red Head ali pa Blue Velvet, služijo kot tipični filmi v nečem specifičnem in jih avtor ne obravnava v celoti. Ko Marcel Štefanič ml. govori o zvezdniškem sistemu, poudarja, da se ta ni rodil hkrati s filmom, nastal je kot ekskluzivno zunaj-filmsko dejanje s publiciteto, atraktivno biografijo, poziranjem ipd. Seveda so še drugi, ki menijo, da »notranji moment« proizvaja zvezde, kar gre od obraza do igre, pri tem pa je obraz tisti, ki najbolj identificira osebo. Dopusča obe možnosti. Tu se je avtor vrnil k primerom iz preteklosti, da bi na simbolni ravni utrdil nekatere ugotovitve. V filmu Silkwood Meryl Streep uteleša igralko »totalne notranjosti« in »polno subjektivnost«, kar je najbolj ustrezalo režiserju Miku Nicholsu. Če je v starem Hollywoodu obstajalo zvezdnštvo z dovolj jasnimi insignijami, pa je novi Hollywood potlačil nekdanji zvezdniški sistem v korist variabilnega seštevka filmskih zvezd, »ki za enkratne vloge v posameznih filmih prejemajo in zahtevajo ekstremne zneske«. V starem Hollywoodu je igralec vedel, kaj sme igrati, kaj bo igral, ne da bi nehal biti zvezda, v novih razmerah pa se je sesula razlika med »adekvatnimi« in »neadekvatnimi« vlogami.

Avtor je zajel Reaganove čase v luči osemdesetih let kot »zapiranje meje«, kot odsev »korporativnega duha«, ko se znova uveljavi ruralna »pionirska« zavest. Skrajno točko simbolnega zapiranja mej predstavlja starodavni New Orleans

kot kraj, ki ga je šele treba pripraviti med družbenimi procesi in je še v mnogočem bolj protislovno mesto kot marsikje drugod. Tako npr. Jim Mc Bride v filmu The Big Easy aktualizira socialno, zgodovinsko, gospodarsko in politično nezaprto New Orleans, zato v filmu izzveni kot odtujena gospodarska, kulturna pojavnost, ki ne more biti vkorporirana v drugačno obstojnost v svoji izolirani, imaginarni, zunaj zakonski in še drugačni pojavnosti. Avtor ugotavlja ob primerih filmov, kako težko je definirati Ameriko, najsijajnejši režiserji prikazujejo tako ali drugače. Kako nasprotujoča so si lahko mnenja, je avtor ilustriral s Platoonom Oliverja Stona, ga primerjalno osvetlil z drugimi filmi.

Težko bi se avtor izognil bondovskim filmom, kjer se da zlahka izpeljati ikono-grafska formula akcijske tipike. Starostni pojav pri obeh protagonistih dejansko obstaja (Connery, Moore), a v primeru, kot je naveden, je scenarij tisti, ki zahteva od igralcev in režije navedene rešitve. Pri analizi avtor ugotavlja spremembo v »filozofskem« smislu v kantovskem odnosu do »stvari po sebi« med prejšnjimi bondovskimi filmi in novimi (z Daltonom). Zanimiva je tudi Zadnja beseda Štefaniča ml., ko polemичno govori o dokaj »ustaljenem« mišljenju o Hollywoodu kot »tovarni sanj« in »bega od stvarnosti«, o slednjem pa pravi: »Hollywood obstaja le zato, da bi opozarjal, da zunanja realnost nima z našo 'predstavo' o tej realnosti prav nobene zveze.« Pozneje pa pravi: »Hollywood je realnost, od katere skušamo ves čas zbežati.«

Knjiga Marcela Štefaniča ml. potrjuje, da je pri nas gotovo najboljši poznavalec ameriškega (hollywoodskega) filma zadnjih desetletij. Gre mu predvsem za temeljne vidike na pojave filmov osemdesetih let, kot jih prakticira Hollywood, znotraj tega zarisa ugotavlja lucidno tiste sestavine, ki opredeljujejo spreminjajočo se podobo filmov, trendov, specifično izraznosti in teženj, ne gre mu toliko za estetiko dosežkov. Vključi po potrebi freudizem, družbeno marksistično opre-

delitev – verjetno Marcuse – vseskozi pa je v ospredju film, ne glede na žanr ipd. Ima smisel za bistvo zaznavanja in opredelitve, pri tem pa rad uporablja paradoks. Obilje tujih izrazov ni vedno potrebno in bi na koncu lahko dodal kar obsežen slovarček; seveda pa najde za strokovne izraze povečini sprotne odmerjene razlage. Ponekod bralec ne bo našel istega mišljenja, kot si ga je ustvaril sam, kar je za polemično samospoznanje

le koristno. V mnogočem pa njegova knjiga odkriva – brez želje po vrednotenju! – »podtalnico« v temeljnih pogledih na filme omenjenih let, včasih s ptičje perspektive, in s tem s smislom za bistvo. Gotovo pa je O Hollywoodu v osemdesetih knjiga, ki jo bo vsak ljubitelj in poznavalec filmov vzel v roke z veseljem – in s pridom.

Igor Gedrih

Popravki

tiskarskih napak v Ostricah Dušana Ludvika (Sodobnost 1990, št. 12):

- str. 1208 (Odgovor...) prav: (Sodobnost št. 8–9, str. 879;...)
- str. 1208 (Ostrice, 7. vrsta od spodaj) prav: bo grela ali žgala,
- str. 1209 (2. vrsta od zgoraj) prav: kramarit v daljno Romarišče,
- str. 1209 (6. vrsta od zgoraj) prav: (Matej, 14,15–23).
- str. 1216 (3. vrsta od spodaj) prav: stihoklepa«

V prvi (1.) številki je v kazalu izpadlo ime *Alenke Goljevšček*. V prejšnji (2.) številki se je na zadnji strani ovitka zgodila neljuba napaka ob imenu ene naših sodelavk, avtorica novel *Prva ljubezen* je Marija *Vojskovič* (in ne Vogrič). Vsem trem, Dušanu Ludviku, Alenki Goljevšček in Mariji Vojskovič, se zaradi teh spodrseljavev iskreno opravičujemo. Ur.