

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urban Tarman

Značilnosti ameriškega filma ceste

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urban Tarman

Mentor: Red. prof. dr. Mitja Velikonja

Značilnosti ameriškega filma ceste

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

*»cesta zavetje nemirnih ljudi
izginja in skozi stopinje drsi
ko odhaja in glasna obzorja rodi
tihe roke nešteti ur pijejo svet neznan
prav tam na cesti
med klasjem hitečih ljudi
ki živijo brezčasne trenutke glasov
ko letijo po stezah stoletnih sledi
sončna zarja je njihova sreča, ko sence budi
in ujeti so vanje, ko cesta prižge jim luči
in pogrne s tiho temo jim klopi
zidove in parke in stebre dreves
da zaspijo v sanje razbitih noči*

*večni tujci polnih naročij prijateljstva
prav tam na cesti zagrnjeni s plaščem dežja
brez odhodov ker so povsod doma
na cesti prebodeni z mečem sonca
morda iščejo več kot posmeha zaklenjenih glav
morda iščejo tujo besedo odprtih oči
polne dneve svobodnih trenutkov nemirnih poti
ko visijo med kupi sprhnelih smeti
in drvijo od mesta do mesta brez sna
in zgubijo na tisoče srečanj vse dni«
(Pengov 1973).*

*Zahvala gre fotru za velikodušnost in mami za strpnost,
sekici za prizadevnost, Kseniji za ljubeznivost,
prijateljem za neskončne pogovore, dedu za čudovite izlete,
babcam, ki ostajajo z mano, za skrb,
mentorju za dostopnost in zaupanje,
literaturi, filmu in glasbi za oporo, navdih in zavetje,
tebi za pozornost.*

Značilnosti ameriškega filma ceste

Cilj sledečega teksta je očrtati splošne značilnosti ameriškega filma ceste, zato sprva predstavimo metodološko dilemo žanrskega pristopa k raznolikosti filmov in nekaj teoretičnih razumevanj filmskega žanra. Predlagamo razumevanje žanra kot obliko sintetične imaginacije in blago za množično potrošnjo, ki preigrava logiko standardizacije in variacije; slednja se v filmih ceste pokaže s prepletanjem elementov iz drugih žanrov, kot so western, film noir, gangsterski film, film o prijateljstvu, idr. Nadalje beremo Kerouacov roman *On the Road* (1957) kot enega izmed literarnih predhodnikov filma ceste. Z ilustrativnimi primeri predlagamo splošne značilnosti filma ceste, ki so: ikonična vloga prevoznega sredstva; odprta pripovedna struktura, ki spontano uvaja like; filmska tehnika hitro vozeče kamere; ojdipska tematika protagonistov in žanrska hibridizacija. V zaključni študiji primera se osredotočimo na posamezen žanrski element filma ceste, na konstrukcijo spola v filmu *Thelma & Louise* (Scott 1991).

Ključne besede: žanr, spol, film ceste, *Thelma & Louise*.

Features of the American Road Movie

In the following text we are aiming to outline the general features of the American road movie. Therefore we initially present the methodological dilemma of the genre approach to a variety of films and some theoretical comprehensions of the film genre. We suggest an understanding of the genre as a form of synthetic imagination and commodity for mass consumption, which plays with the logic of standardization and variation; the latter is demonstrated in road movies as the hybridization of elements from other genres, such as western, film noir, gangster movie, buddy movie, etc. Furthermore we read Kerouac's novel *On the Road* (1957) as one of the literary precursors of the road movie. We suggest with illustrative examples the general features of the road movie, which are: iconic role of vehicles; open narrative structure, which spontaneously introduces characters; film technique of the travelling shot; Oedipal themes of protagonists and hybridization of genres. In concluding case study we are focusing on a particular generic element of the road movie, on the construction of gender in the film *Thelma & Louise* (Scott 1991).

Keywords: genre, gender, road movie, *Thelma & Louise*.

KAZALO

1	UVOD	6
1.1	Raziskovalna vprašanja.....	7
1.2	O metodi	8
1.2.1	Metodološka dilema žanra med rigidnostjo in poljubnostjo	9
2	TEORIJE FILMSKEGA ŽANRA.....	13
2.1	Žanri igranega filma	14
2.2	Žanrski cikli	16
2.3	Žanr kot oblika sintetične imaginacije in blaga za množično potrošnjo.....	18
2.4	Od psihoanalize do marksizma, od zahrbtnih nezemljanov do pralnega stroja	21
2.5	Žanrska hibridizacija	23
2.6	Sklep teoretskega dela	25
3	ZNAČILNOSTI AMERIŠKEGA FILMA CESTE.....	26
3.1	Ovinek v intermediarnost in moško-osrediščenost romana <i>On the Road</i>	27
3.2	Značilnosti filma ceste.....	32
3.2.1	Pomeni prevoznega sredstva kot ikone.....	36
3.2.2	Filmska tehnika	41
3.2.3	Pripovedne značilnosti.....	43
3.2.4	Konstrukcije spola	47
4	ŠTUDIJA PRIMERA.....	53
4.1	<i>Thelma & Louise</i> : težave žensk v »moškem žanru« filma ceste?.....	53
5	SKLEP.....	62
6	LITERATURA.....	67
7	PRILOGI	73
	Priloga A: Fonografija.....	73
	Priloga B: Izbrana filmografija	74

1 UVOD

»There is a crack in everything, that's how the light gets in«
(Cohen 1992).

Film je kot vsak drugi tekst odprt tekst, poln pomenskih razpok¹ za različna in neizčrpna branja. To spoznanje drži ob predpostavki, da smo si zmožni zamisliti drugačna branja od »našega«, ali drugače rečeno, da smo zmožni prepoznati in zamišljati si mreže kulturno in zgodovinsko spletenih pomenov², ki razpenjajo tekst v smereh mnogoterih branj. Zato nam »celotni« pomen tekstov vedno uhaja in zato ne obstaja »pravilno« branje. Tekst je verbalno ali pisno dejanje in vse, kar prenaša pomene, ali ožje, kar je za pričujoči tekst *pomenljivega* v »zvočnih podobah v gibanju«³, poimenovanih ameriški filmi ceste in mrežah pomenov, ki jih bomo razpletli okoli njih in pripeli nanje.

Bralci tekstov so brezštevni in imajo različna védenja, pričakovanja, (filmska) izkustva, živijo vpeti v različne pojmovnike določenega zgodovinskega trenutka in prostora; vse to pregnete (filmsko) realnost s posebnimi, morda mestoma samoniklimi branji. Kulturni študiji lahko k tekstom pristopijo z oklestenjem samoniklosti pomenov, tako da le-te premislijo in povežejo z *zbirnimi pojmi* ali splošnimi določevalci bolj ali manj posebnih branj. Ti zbirni pojmi - s katerimi se ponavadi preiščuje pomenljive značilnosti - so družbeni razred, nacionalnost, etničnost, rasa, spol, seksualnost, religijska pripadnost, izobrazba, starost, idr. koncepti, ki si jih kulturni študiji sposojajo od drugih družboslovnih in humanističnih disciplin.

¹ Besedo razpoka v navezavi s tekstom si sposojamo od Petra Stankovića (2006).

² V teoretskem jeziku bi rekli *intertekstualnost* ali *medbesedilnost*.

³ Kot filmu pravi Jovan Jovanović (2008).

V pričujočem delu smo kot zbirni pojem vpeljali filmski žanr in razložili nekaj izbranih filmov skozi optiko žanra (filma ceste). Za začetek bomo premislili pojem filmskega žanra, očrtali nekaj njegovih teorij in potem predlagali, katere bi lahko bile značilnosti filma ceste kot žanra. To so teoretska osišča naloge.

S filmi ceste (in filmi drugih žanrov) se bomo torej sprva hitro zapeljali po teoretskih večpasovnicah, namignili na njihova križišča in naredili nekaj kratkih postankov ob posameznih filmih, s ciljem očrtati zemljevid žanrskih značilnosti filma ceste. Na koncu bomo naredili študijo primera in pogledali, kako nam razprostrti pojmovni zemljevid filma ceste pomaga pri razumevanju konstrukcije spola v filmu *Thelma & Louise* (Scott 1991).

1.1 Raziskovalna vprašanja

*»Resnično je morda skrito,
vendar je skrito prav zaradi prevelike očitnosti«
(Milner 2003, 102).*

1. Na prvo teoretsko raziskovalno vprašanje *»kaj zajema pojem filmskega žanra?«* bomo odgovorili v drugem poglavju kot uvodu v teorijo filmskega žanra, kjer bomo očrtali nekaj možnih pristopov k filmskemu žanru.

2. K žanrsko specifičnemu vprašanju *»katere so značilnosti filmov ceste?«* bomo z ilustrativnimi primeri pristopili v tretjem poglavju in predlagali nekaj žanrskih značilnosti filma ceste.

3. Odgovor na konkretnije vprašanje *»znotraj žanra«* filma ceste, tj. *»kakšna je konstrukcija spola v filmu Thelma & Louise?«*, bomo podali v četrtem poglavju študije primera.

1.2 O metodi

»Raje bi imeli ledeno goro kakor ladjo,
pa čeprav bi to pomenilo konec potovanja.
Čeprav bi stala pribita, kot skala iz oblaka,
morje pa bi se premikalo kot marmor (...)
(Bishop 2007, 11-2).

Uporabili bomo kvalitativno *mnogokrat subjektivno metodo* izbora predmeta raziskovanja, torej filmov ceste; v nadaljnjem koraku pa metodo deskripcije in interpretacije izbranih filmov s pomočjo izbranih (žanrskih, idr.) teorij. Metoda je mnogokrat subjektivna iz sledečih razlogov: (1) ker bomo predstavili delni izbor filmov, ki naj utemeljujejo nekaj značilnosti filma ceste kot žanra, h kateremu bomo (2) pristopili s pomočjo izbranih teorij; (3) ker bomo za študijo primera izbrali posamezni film (iz množice filmov ceste) in z njim premislili zgolj eno izmed predhodno predlaganih značilnosti filma ceste.

Potemtakem gre za *mehko metodo*, za delno deskriptivno, interpretativno in analitično metodo pristopa k filmskim tekstom, ki ne meri na splošno veljavnost. Te pravzaprav nima, saj se, še drugače rečeno, ukvarjamo z *izbranim, zamejenim številom filmov na presečišču enega in mnogih žanrov s pomočjo nekaterih med mnogoterimi obstoječimi teorijami* (ki se, če gremo še dva koraka naprej, same med seboj zelo razlikujejo glede mnogotere nadaljnje razlage in navezave, itn.). Naloga ima zato omejeno veljavnost, služi predvsem filmskem opismenjevanju avtorja pričujočega teksta.

V teoretskem delu metoda izbora meri na načelo reprezentativnosti, tj. na izbor za nas pomenljivih žanrov, filmov in teorij za razumevanje žanra kot pojma in filma ceste kot njegove posebne izpeljave, katerega značilnosti bomo predlagali⁴. Metoda v

⁴ Pri pisanju smo delno upoštevali predhodne izbore filmov, ki jih je literatura že omenjala ali obravnavala kot filme ceste.

drugem delu študije primera meri na načelo zanesljivosti, tj. na preplet deskriptivne in interpretativne metode s ciljem preveriti, kako se eden izmed postuliranih elementov žanra (filma ceste) utemeljuje in razpira z branjem izbranega filma.

Zavedamo se, da bi lahko izbrali drugače, kar pomeni: izbrali druge filme (ali večjo, reprezentativnejšo množico filmov) ter za izbrani film študije primera lahko ponudili drugačno utemeljitev izbora, drugačne razlage in navezave. In zato navsezadnje potegnili drugačne sklepe, ker »(...) teoretsko in epistemološko odprtost za novosti, drugačnosti in spremembe razumemo kot določeno vsebinsko opredelitev kulturnih študij - navsezadnje ta izhaja iz zelo konkretnega spoznanja o nedokončnosti znanstvenega védenja« (Stanković 2006, 11).

1.2.1 Metodološka dilema žanra med rigidnostjo in poljubnostjo

*»They teach you there's a boundary line in music,
but man, there's no boundary line in art«
(Parker v Goffman in Joy 2004, 228).*

Za koncepcijo filmskega žanra je pomembno opaziti, da sodobni filmi pogosto naddoločajo, oponašajo, majejo, parodirajo⁵, se svojevrstno sklicujejo na konvencije različnih žanrov; skratka, da hibridizirajo elemente mnogih »osnovnejših« filmskih žanrov. Gledamo npr. *Inception* (Nolan 2010) in v določenem trenutku pomislimo, da gre za pustolovsko dramo, za misteriozni triler, za politični triler, za znanstveno fantastiko; čez nekaj minut razmišljamo, da gre za psihološko dramo; da bi po dobrih

⁵ *Lost in America* (Brooks 1985) parodično razbija »svetinjo« filma ceste - *Easy Riderja* (Hopper 1969). S prenosom uporniškega, iskalskega motiva s konca 60. let v korporativna 80. leta skozi glavna lika mladih japijev Davida (Albert Brooks) in Linde (Julie Hagerty), ki želita končno izživeti svoje mladostniške sanje »iskanja sebe in Amerike« z *Winnebago avtodomom* in prihranki, film parodira svoje sporočilo o jalovosti in komičnosti tega motiva v 80. letih. Prihranke zakockata v Las Vegasu in sčasoma ugotovita, da »iskanje sebe in Amerike« ni ravno takšno kot sta sklepala iz ogleda *Easy Riderja*. A nič hudega, nam parodično sporoča film, kajti svojo korporativno kariero lahko ponovno začneta, sprememba za njiju je zgolj ta, da zdrsneti nekaj plačnih razredov nižje.

dveh urah zatrdili, da gre za konceptualni »block-buster«, za frenetični »roller-coaster«, ki nas s preišljenimi sunki zavrti po vrtiljaku filmskih žanrov, nas želi derealizirati, nam zamajati rutinirana prepričanja o vsakodnevni (filmski) realnosti. Morebiti je *Inception* prikaz temeljnega in kapitalnega žanra »tovarne sanj«, žanra sanjske derealizacije.

Lahko se zdi, da bi bilo enostavneje in bolj prepričljivo pisati o določenem žanru, če najdemo »popolni primer« žanrskega filma. Timothy Corrigan pravi, da že sama ideja žanra odraža ekscesno in heterogeno zgodovino, ki se je ne da udomačiti in ritualizirati v posamezni transhistorični, »nezgodovinski« vzorec (1991, 138). Zato je nemogoče najti popolnoma ustrezajoč primer žanrskega filma, ki naj bi ga žanrska teorija potrebovala za podkrepitev svojega početja. Hkrati pa je sama ideja določenega žanra glede na posamezne filme poenostavljajoča in splošnejša in jo je zato potrebno vedno znova prilagajati »filmski praksi«. A prav v tej splošnosti lahko vidimo tudi izziv ideje žanra, saj skuša misliti množico filmov skupaj, ugotoviti, kaj jih ločuje in kaj povezuje med seboj.

Problematičnost *spolzkega terena* med (1) *splošnimi elementi*, ki naj bi bili značilni za določen žanr, in (2) *pomenljivimi elementi v posameznih filmih*, iz katerih naj bi izpeljali žanr, lahko povzamemo v metodološko dilemo žanra, ki se do določene mere nujno izide v poljubno in nejasno utemeljeno izbiro predmeta za analizo, torej žanrskih filmov. Andrew Tudor to dilemo izrazi takole: »če hočemo obravnavati žanr, na primer 'western', ga analizirati in naštetati njegove poglavitne značilnosti, moramo najprej izolirati skupino filmov, ki so 'westerni'. Vendar pa jih lahko izoliramo samo na podlagi 'poglavitnih značilnosti', te pa lahko izluščimo šele iz samih filmov, potem ko smo jih izolirali« (Tudor v Gledhill 2007, 254).

Odgovor na vprašanje, *kako začeti* z obravnavo določenega žanra, torej po Andrewu Tudorju ciklično niha med izpeljavo »poglavitnih značilnosti« in utemeljenim izborom posameznih filmov. Upoštevajmo še žanrske hibride - posebej značilne za sodobno filmsko produkcijo -, in zdi se, da je nejasnosti še več. Ker je žanr po našem mnenju splošna in drugotna koncepcija glede na »filmsko prakso«, ki naj jo razlaga, je ustreznejše prilagajati koncepcije žanrov filmom oziroma jih iz filmov izpeljevati, kot pa filme »meriti« glede na prileganje rigidni, dozdevno nespremenljivi »Prokrustovi postelji« posameznega žanra. Kot bomo videli spodaj, se značilnosti žanrov spreminjajo in ne pojavljajo v *celovitem in prepoznavnem paketu*. Navsezadnje je temeljna značilnost žanrske produkcije, da vzame v račun ekonomijo konvencije in njene kreativne predelave: ob *že videnem* ponudi *bonus novega*, nepredvidljivega in nepričakovanega, včasih parodičnega in »nezaslišanega«. Zato so pluralna in spremenljiva pojmovanja žanra filmsko dejstvo, ki ga teorija mora upoštevati.

Omenjeno metodološko dilemo lahko izrazimo tudi drugače. Naj filmi razlagajo teoretske koncepte na način *ilustrativnega primera* za boljše razumevanje konceptov, za prikaz razlagalne moči teoretskih konceptov? Katero izmed dveh analitično ločenih polj »teorije« in »prakse« metodološko privilegiramo? Naj ustrezne teorije razlagajo izbrane filme ali naj ustrezni filmi razlagajo izbrane teorije? Vprašanje samo je seveda »problematično«, ker temelji na vsiljenem razlikovanju med »teorijo in prakso« in odgovor leži v spoznanju, da sta oba pristopa smiselna in relevantna, le njun fokus in namen je različen.

Dilemo razrešujemo s spoznanjem, da je za namen pričujoče naloge poenostavljajoč in splošni pristop nujen za *prepoznavanje* množice filmov s skupnimi značilnostmi: s fokusom na določene žanrske značilnosti oziroma elemente filma ceste bomo marsikatero druge elemente *spregledali*. Hkrati pa se bomo skušali držati napotka

Barrya Keitha Granta (2007, 10), da kakorkoli že definiramo nek žanr, morajo izbrani filmi, ki jih vključimo vanj, imeti določene skupne elemente; opisovanje žanra pa se vendarle mora izogniti zdrs v posploševanje žanrskih vzorcev nekega zgodovinskega obdobja kot norm.

2 TEORIJE FILMSKEGA ŽANRA

*»Od tistega hipa dalje, ko je izrečen,
pa četudi bi to bilo v najgloblji intimi subjekta,
je jezik v službi moči.
V njem se neobhodno izrisujeta dve rubriki:
avtoriteta trditve, črednost ponovitve«
(Barthes 2003, 11).*

Žanrski pristop ni lasten samo filmski teoriji in literarnim študijam: o žanrih danes razmišljamo pri novinarskih tekstih, televizijskih oddajah, računalniških igrah, popularni glasbi, fotografiji, likovni in scenski umetnosti, itd. Žanr je eno izmed razumevanj komunikacije (filmskega) teksta z občinstvi⁶, ki se lahko dogaja še pred samim neposrednim kontaktom s kulturno vsebino (oziroma pred ogledom filma). Poleg filmskih zvezd, avtorjev filma, režiserjev in producentov nas k ogledu filmov napeljujejo napovedniki, plakati, recenzije, itn. Vse naštetu lahko prenaša označbe ali namige o žanru, ki ga pričakujemo ob ogledu filma.

Anglofonska filmska teorija je vpeljala žanrsko kritiko iz literarne teorije razmeroma pozno, sredi 60. in na začetku 70. let; filmska kritika pa je opazila žanrske konvencije v hollywoodskem filmu, še preden je sam žanr postal teoretično vprašanje poleg *avtorske teorije* in *teorije filma kot družbenega dokumenta*, »toda tu so [kritiki] izraz 'konvencija' uporabljali v slabšalnem pomenu in z njim namigovali na obrabljene pomene in stereotipe, povezane z množično proizvodnjo, ki je nasprotovala tako osebnemu izrazu umetnika kot tudi verodostojnemu prikazovanju realnosti. Ko je avtorska kritika začela obravnavati hollywoodski film, je poskušala odkriti avtorja kot 'umetnika' v nečem, kar je bilo v veliki meri žanrski proizvod« (Gledhill 2007, 252).

⁶ Patrick Phillips piše, da je žanr »temeljno sredstvo komunikacije, posebej za pripovedovanje zgodb« (1999, 166).

Zato se žanr danes morebiti zdi okoren in zastarel pojem, ki ima dolgo in razvejano zgodovino soočanja z različnimi umetnostmi oziroma z različnimi mediji produkcije pomenov. Žanrski pristop predstavlja le enega izmed mnogih možnih pristopov k filmu.

2.1 Žanri igranega filma

Knjiga o filmu, sodobno enciklopedično delo filmske teorije, razdeli značilnosti 11 žanrov igranega filma (glej Cook 2007, 265-384): (1) akcijsko-pustolovski film, (2) komedija, (3) sodobni kriminalni film (s podžanri: detektivski film, gangsterski film, srhljivka s suspenzom), (4) kostumska (zgodovinska) drama, (5) eksploatacijski film, (6) film noir, (7) melodrama, (8) muzikal, (9) znanstvena fantastika in grozljivka, (10) najstniški film, (11) western. Film ceste tu ni obravnavan, niti ni omenjen kot žanr (ali izpeljava v podžanr), zato se bomo v nadaljevanju za spoprijem z žanrom delno oprli na 2 zbornika in 2 monografiji: *The Road Movie Book* (ur. Cohan in Hark 1997), *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies* (ur. Sargeant in Watson 1999), *Driving Vision: Exploring the Road Movie* (Laderman 2002) in *The Road Story: Moving Through Film, Fiction and Television* (Mills 2006). Še prej pa si oglejmo nekaj teoretičnih razmišljanj o filmskem žanru in nato premislimo, kateri filmski kodi bi lahko bili značilni za film ceste kot žanr.

Čeprav se morebiti zdijo osnovni filmski žanri igranega filma »očitni«⁷, je opisovanje konvencionalnih žanrskih značilnosti in razmejevanje žanrov med sabo manj jasno početje, ker se razumevanje filmskega žanra oblikuje na nivojih od produkcije, oglaševanja, kritiških in teoretskih tekstov do razvrstitev v trgovinah, knjižnicah, videotekah in ob žanrskih preferencah občinstev. Raphaëlle Moine (2008, 146) piše,

⁷ Problem »očitnosti« se pravzaprav izkaže že v različnem številu in poimenovanju žanrov pri različnih piscih.

da se poimenovanje in zavedanje žanrov pojavi *a posteriori* v pogojih, ki so zmeraj specifični: eden izmed njih je obstoj zadostnega števila filmov, proizvedenih v skladu s prepoznavnimi (žanrskimi) obrazci. Nastanek filmskega obrazca, ki bo s ponavljanjem prerastel v žanr, izvira iz (1) obstoječih kulturnih in kinematografskih konvencij, ki jih obrazec spremeni skozi proces spremembe in poustvarjanja ter (2) iz zgodovinskih sprememb v sami kulturi in kinematografiji.

Na žanrsko označbo filmov se torej lepijo pomeni v prepletajočem se procesu proizvodnje in recepcije kulture⁸. Nalepka žanra v tem krogotoku kulture predstavlja nekakšno kretnico za usmerjanje razbiranja pomenov. V medijskih študijah je poudarek na premišljevanju produkcijskega konteksta, kajti »žanr kot množičnokulturna forma se v medijskih študijah vpisuje predvsem kot industrijska, in ne literarno estetska kategorija« (Vidmar 2001, 17). Vendar pa ne smemo zapostaviti nivoja recepcije oziroma različnih žanrskih branj filmov.

V katerikoli umetniški obliki ali mediju so konvencije pogosto uporabljane stilistične tehnike ali pripovedna sredstva, ki so tipična – a ne nujno edinstvena – za posamezno žanrsko tradicijo. Deli dialoga, glasbene figure ali stili in mizanscenska postavitve, so elementi filmov, ki se s ponavljanjem vzpostavijo kot žanrske konvencije. Konvencije delujejo kot implicitno strinjanje med proizvajalci in potrošniki o sprejemanju določenih konstrukcij: za melodramo je npr. značilna bohotna mizanscenska stilizacija in godalna glasba, za film noir šibka, senčna osvetlitev in pripovedni »flashbacki«⁹, za žanr znanstvene fantastike podlaga elektronske glasbe, itn. Nadaljnja primera sta muzikal, ki se lahko dogaja kjerkoli, in

⁸ To razlikovanje med produkcijo in recepcijo kulture je analitično, saj je nivo recepcije občinstev nivo *produkcije pomenov*. Če gremo dalje, gre tudi na nivoju produkcije za *recepcijo pomenov*, ki so jih v filmske tekste vnesla različna občinstva (tokrat s strani producentov). Kdo so avtorji in kdo bralci?

⁹ Pripoved na način spominjanja in vzporejanja dveh časovno, lahko tudi prostorsko ločenih dogajanj (naša opomba).

western, ki se navadno dogaja v zamejenem prostoru in dogajalnem času: v obdobju t.i. Divjega zahoda (približno 1865-1890), geografsko pa se umešča na ameriško (ob)mejno področje (angl. American frontier¹⁰), široko gledano med Mississippijem in Zahodno obalo (Grant 2007, 10-4).

Iz navedenega lahko potegnemo ugotovitev, da so določeni elementi filmske govorice (npr. osvetlitev, glasba, postavitev ali prizorišče) za nek žanr bolj značilni ali konvencionalni kot za katerega drugega.

2.2 Žanrski cikli

Zgodovino in razvoj filmov določenega žanra lahko s pomočjo Louisa Giannettija (2008) in njegovih primerov iz vesterna abstrahiramo v štiri glavne cikle. S prenosljivim pojmom žanrskih ciklov želimo namigniti na razvoj žanrskih filmov v odnosu na spreminjajoče se splošne poudarke žanra.

- (1.) *Prvotni*. Ta stopnja je ponavadi naivna, čeprav ima močan emocionalni učinek, deloma tudi zaradi nove oblike. Na tej stopnji se vzpostavijo številne žanrske konvencije. Primer je *The Great Train Robbery* (Porter 1903), ki so ga posnemali in polepševali še desetletja.
- (2.) *Klasični*. Ta vmesna stopnja obsega klasične ideale, kot so ravnotežje, bogastvo, mirnost. Vrednote žanra so zagotovljene in širše občinstvo jih zagovarja. Klasično stopnjo vesterna značilno predstavljajo številna dela Johna Forda, zlasti *Stagecoach* (1939), eden redkih vesternov tistega časa, ki so naleteli na široko podporo kritike in občinstva.

¹⁰ Pojem je opisal zgodovinar Frederick Jackson Turner v knjigi *The Frontier in American History*, objavljeni l. 1920. Pojem je nerodno prevedljiv z izrazom »meja«, ker prenaša zgodovino in trdovratno mitologijo t.i. »pionirskih migracij« na ameriški zahod ter vzpostavlja razlikovanje med civilizacijo in divjino, ki jo je »potrebno civilizirati«. Raphaëlle Moine pravi, da naj bi ideologija premikajoče se meje na zahod predstavljala napredovanje demokracije in oblikovanje ameriškega nacionalnega karakterja, ki je omogočal priseljencem, da se otresejo evropskega porekla in se najdejo v nanovo porajajoči se krovni identiteti (2008, 149). Moramo dodati, da je izraz »pionirske migracije« na ameriški zahod, varljivo in sporno poimenovanje tudi za genocid nad indijanskimi ljudstvi, ki so naseljevala ta (ob)mejna območja.

- (3.) *Revizionistični*. Žanr je v splošnem bolj simboličen, dvoumen, manj prepričan o svojih vrednotah. Ta faza je ponavadi slogovno kompleksna in nagovarja bolj razum kot čustva. Uveljavljene konvencije žanra so pogosto izkoriščene kot ironični okraski za izražanje dvoma o prepričanjih občinstva ali za njihovo spodkopavanje. *High Noon* (Zimmermann 1952) je bil eden prvih revizionističnih vesternov, saj je ironično podvomil o mnogih populističnih vrednotah klasične stopnje žanra. Večina vesternov v naslednjih dveh desetletjih je ohranila takšno skeptično stališče, npr. *Wild Bunch* (Peckinpah 1969).
- (4.) *Parodični*. Ta stopnja razvoja žanra je odkrit posmeh njegovim konvencijam, ki so samo še vnebovpijoči klišeji, in predstavljanje teh na komičen način. Nekateri kritiki so *Blazing Saddles* (Brooks 1973) označili kot smrtni udarec žanru, saj neusmiljeno zasmehuje marsikatero njegovo sporno konvencijo (Giannetti 2008, 398).

Igra inovacije in tradicije je jedro žanra, ki zatorej ni statičen ali nespremenljiv pojem. Vsak novi (filmski) tekst (ne)zavedno citira konvencionalne elemente v bolj ali manj izvirnem prepletu *starega in novega*. Na nivoju oglaševanja žanra se kot smotrno kaže, da se vsaj delno opira na predhodno védenje (ciljnih) občinstev. Kot primer si izposojamo navajanje Steva Nealea (2003, 168-9), da je bil *The Great Train Robbery* (Porter 1903) ob predvajanju l. 1903 oglaševan s tedaj popularnimi žanri filma pregona, železniškega filma in kriminalke in ne kot vestern, za katerega je bil prepoznan šele kasneje, tj. okoli l. 1910. Takrat je bila množica filmov (poleg popularnih romanov za groš¹¹, odrskih šovov in rodea) poimenovana prvič z oznako vestern. Šele v 20. letih pa je ta žanrska označba postala široko uporabljana za filme o Zahodu (Moine 2008, 109, 142).

¹¹ Angl. dime novels. To so masovno tiskani poceni romani, ki jih še danes lahko kupimo v trafikah, kjer se delijo po spolnem ključu: na »ljubiče«, ki ciljajo na ženske in »kavbojke«, namenjene moškim.

2.3 Žanr kot oblika sintetične imaginacije in blaga za množično potrošnjo

Louis Giannetti piše, da »filmski žanri privlačijo ustvarjalce, ker samodejno sintetizirajo neznanske količine kulturnih podatkov, tako da lahko ustvarjalci potem raziskujejo bolj osebne zadeve« (2008, 395). Če parafraziramo, bi lahko zapisali, da Giannetti žanr razume kot nekakšno predobstoječo *kulturno matrico* (pripovedno, glasbeno, ikonografsko, itn.), s pomočjo katere filmski ustvarjalci usmerjajo svojo pozornost in na katero lahko pripnejo (»nasnamejo«) svojo ustvarjalnost; torej lahko kreativno, nekonvencionalno, »osebno« uporabijo konvencionalno obliko. Kakorkoli že izpeljujemo, strinjamo se s Giannettijevim (splošnim) opažanjem razloga za priljubljenost žanra, kajti »nežanrski film mora biti bolj neodvisen, umetnik je prisiljen sporočati tako rekoč vse glavne misli in čustva znotraj dela samega«, kar zasede veliko časa na platnu, »po drugi strani žanrski avtor nikoli ne začne iz nič« (prav tam, 395, 398). Giannettija dopolnjujemo z dvema splošnima in med seboj prepletenima točkama.

Osebno je politično, kot nas strnjeno opozarja feminizem v tem znanem sloganu, ker že samodejna sintetizacija neznanske količine kulturnih podatkov ni nekaj (politično) nevtralnega in (nepolitično) psihološkega. Nadalje velja upoštevati, da četudi je določen film produciran kot žanrski film, ostaja poleg zaželenega (v tem primeru žanrskega) branja odprta možnost pogajalskega in opozicijskega branja (po tipizaciji Stuarta Halla¹²). Branja *proti toku*, po katerem naj bi nas »spontano«

¹² Hallov prispevek je pomemben (objavljen v monografiji *Encoding and Decoding in the Television Discourse* iz l. 1973), ker je v kulturnih študijih kot tudi v drugih tradicijah razmišljanja o kulturi »do tega premika prevladovalo zdravorazumsko prepričanje, da sama vsebina nekega teksta že določa njen učinek na občinstvo. Če je nek tekst na primer neumen, bi v tem primeru moral delovati na ljudi natanko tako, se pravi poneumljajoče. (...) Pomen Hallovega prispevka je tudi v tem, da je opozoril na pomen ustvarjalnih akterjev, ki nikakor niso nujno pasivni sprejemniki različnih vsebin, ki so jim na voljo, temveč jih lahko berejo kritično in reflektirano« (Stanković 2006, 78).

odneslo z žanrskimi konvencijami. Kaj to pomeni? Poglejmo na primeru inovativnega, humornega branja in neposrednega citiranja hollywoodskega žanra gangsterskega filma iz 30. in 40. let, ki ga je Jean Luc Godard vnesel v svojevrstne filme ceste od *A bout de souffle* (1960) do *Pierrot le fou* (1965). Godardov lik Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo) v *A bout de souffle* lahkotno pokaže, kako je *malega pariškega lopova* zapeljalo gledanje ameriškega gangsterskega žanra in identifikacija »do zadnjega diha« s filmsko ikono Humpreyem Bogartom. Michelov konec »življenja kot v filmu« je tik pred uličnim križiščem¹³, kjer pade pod streli pariške policije – kateri ga je izdalo njegovo dekle iz *Amerike* Patricia Franchini (Jean Seberg), ki je na sledi, kot pravi David Orgeron, »ameriške družinske melodrame« (2006, 78). Gre torej za samozavedajoč »trk žanrov v filmu o žanru« (prav tam); lahko dodamo, da gre tudi za trk konstrukcije moškega in ženskega spola, pridaniča (angl. tough guy) iz gangsterskega filma in nedolžne naivke iz družinske melodrame: dveh žanrov, ki prihajata iz *Amerike*.

Žanrska produkcija in kritiška refleksija žanra sta značilni za komercialno industrijsko kinematografijo (in njeno B produkcijo), kajti, kot piše Bojan Kavčič, je žanrski film temelj komercialne kinematografije, sistema produkcije, distribucije in prikazovanja, ki sodi v širši kontekst industrije zabave (1999, 676). Naša podmena torej je, da je žanr produkt za množično potrošnjo, kajti »žanrska kodifikacija, ki navzven deluje razločevalno (v razmerju do drugih žanrov in nežanrskih filmov), namreč navznoter (v okviru posameznega modela) omogoča številna ponavljanja in variacije, s čimer zajame navade in pričakovanja množičnega občinstva. Žanrska

¹³ Križišče lahko razumemo kot prisodobno transatlantskega filmskega prometa, ki se je stekal v bolj ali manj »enosmerno ulico« od (obrobja) Los Angelesa do Pariza. Z Godardom (in drugimi novovalovci po Evropi) je transatlantska enosmerna ulica, po kateri je potekal promet s filmi klasičnega Hollywooda postala dvosmerna: evropsko novovalovsko ustvarjalno branje *proti toku* konvencij in žanrov klasičnega Hollywooda je v 60. letih začelo vplivati nazaj na Hollywood. Od tu izraz novi Hollywood. David Orgeron govori o tej francosko-hollywoodski navezi kot »ambivalentnem ljubimkanju« (2008, 50).

(uni)forma torej omogoča tako ekonomizacijo proizvodnje kakor 'ekonomizacijo' pripovedi« (prav tam).

Theodor Adorno in Max Horkheimer sta l. 1947 med bivanjem v ZDA zapisala, da gre *ves svet skozi filter kulturne industrije* (2002, 139). Skozi očala njune kritične teorije družbe bi lahko ugledali, da so filmi, producirani s strani hollywoodskih studijev, *razredčen zvarek* standardiziranega okusa, prodan s pomočjo *žanra, igralske in režiserske zvezde, formulaične zgodbe in spektakelskih učinkov*. Če tako razumemo hollywoodske (žanrske) filme, se zagotovo zdijo zelo daleč od Adornu ljubega Beethovena, atonalne glasbe ali eksperimentalnega, avantgardnega filma kot negacije vpetosti umetnine v kapitalistično tržišče. Morebiti bi žanrsko organizacijo hollywoodske filmske industrije (čeprav je Adorno in Horkheimer ne imenujeta neposredno s temi besedami¹⁴) in proračunsko delitev na A in B produkcijo, ki se je vzpostavila v 30. letih, lahko razumeli kot eno izmed točk njune kritike kulturne industrije: »emfatična razlikovanja A filmov od B filmov (...) ne izhajajo toliko iz stvari, temveč so v službi klasifikacije, organizacije in etiketiranja potrošnikov. Za vsakogar je kaj predvideno« (2002, 136). Podobnega mnenja je tudi Christine Gledhill (2007, 252-7): v hollywoodskem studijskem sistemu so razlike med žanri pomenile, da je mogoče prepoznati različna občinstva in jim ustreči, hkrati pa je bilo produkcijo lažje standardizirati in stabilizirati; žanrska produkcija je bila torej predvsem posledica prizadevanja, da bi prvotne komercialne uspehe ponovili in gradili na njih.

¹⁴ Do »prave« žanrske kodifikacije je prišlo v zvočnem obdobju oziroma v klasičnem obdobju hollywoodskega filma in vladavine studijskega sistema, saj so se v 30. in 40. letih studii do neke mere specializirali za posamezne žanre: Universal za grozljivke in vesterne, Columbia za komedije, MGM za muzikle in melodrame, Warner za gangsterske filme, itd. (Kavčič 1999, 677).

2.4 Od psihoanalize do marksizma, od zahrbtnih nezemljanov do pralnega stroja

Za izhodišče vzemimo, da se konvencionalna organizacija in oblikovanje zgodbe, likov, prizorišča, glasbe, ikonografije, itd. kaže občinstvom kot razumljiva in privlačna, ker sproža užitek ob potrjevanju in preigravanju *rutiniranih pričakovanj*. Patrick Phillips ponuja razlago, da je žanr predelava in razrešitev dejanskih problemov ljudi s pomočjo imaginarnih rešitev: »žanrski svet' je svet, v katerem obstaja omejen in predvidljiv obseg značilnosti; kjer so liki in dogodki bolj predvidljivi in kjer se naša pričakovanja bolj verjetno izpolnijo« (1999, 166). Lahko bi rekli, da žanr s *konvencionalnim popreproščanjem sveta* napeljuje k zaželenemu razumevanju zvočnih podob v gibanju, kajti »standardi naj bi izvorno izhajali iz potreb potrošnikov: zato naj bi bili tako brez odpora sprejeti« (Adorno in Horkheimer 2002, 134). Očrtajmo nekaj dopolnjujočih se nastavkov za razlago »trdovratnosti« konvencionalnih oblik človekove domišljije.

V psihoanalitični zastavitvi bi lahko užitek subjekta-gledalca ob ponavljanju in potrjevanju konvencij razumeli kot izmuzljivi objekt želje, kajti »subjekt žene želja po ponovitvi preteklega užitka, ki pa ga nikoli ni mogoče doseči, ker lahko nekaj zaznamo kot enako samo zaradi kančka različnosti« (Gledhill 2007, 259). Ponuja se psihoanalitični sklep, da nujna neizpolnitev preteklega »žanrskega užitka« poganja krogotok želje (in blagajniške izkupičke).

V marksistični zastavitvi se nam žanr razkrije kot vrsta blaga, ker »vse oblike umetniške produkcije v kapitalističnih družbenih formacijah obstajajo v pogojih (...), kjer sta produkcija in konzumpcija umetniških del določeni z blagovnimi oblikami« (Neal v Vidmar 2001, 17). Če razumemo žanr kot filmsko blagovno obliko,

lahko nadalje zatrdimo, da z žanrsko produkcijo in recepcijo filma poganjamo krogotok blaga (in blagajniške izkupičke).

Theodor Adorno in Max Horkheimer gresta še korak dlje in »obsodita« vsakršno zabavo, zaradi mehaniziranega fabriciranja zabavnih dobrin (med katere po našem mnenju brez dvoma sodijo tudi žanrski filmi in zabava z njimi): »zabava je podaljšek dela v razmerah poznega kapitalizma. Išče jo tisti, ki se želi umakniti iz mehaniziranega delovnega procesa, da bi mu bil na novo kos. Hkrati pa ima mehaniziranost tolikšno moč nad uporabnikom prostega časa in njegovo srečo, tako temeljno določa fabriciranje zabavnih dobrin, da ta ne more izkusiti drugega kot kopijo delovnega procesa« (2002, 146). Zabavo torej pojmujeta bolj kot potrošnikovo ambivalentno »opolnomočenje« za vrnitev v delovni proces kot pa njegovo kritiko, ki je morebiti lahko zabavna. Jacques Rancière bi Adornu in Horkheimerju mirno in prepričano odgovoril: »Ljudje potrebujejo zabavo. Nasprotujem starodavni reakcionarni ideji, da smo idioti, ker nas zapeljujejo in ugrabljajo podobe. To je zabava. Ljudje jo imajo radi, prav tako pa čisto dobro razumejo njeno kritiko« (Rancière v Krečič 2010, 258).

Nadaljnjo razlago »trdovratnosti« konvencionalnih oblik bi lahko poimenovali ritualno-recepcijski pristop. Zaradi ritualne funkcije ponovitve, izražanja latentnih psihičnih vsebin in potenciala združevanja gledalcev v interpretativne skupnosti (recimo ljubiteljev določenih žanrov), so žanrski filmi privlačni za občinstva. Will Wright (v Gledhill 2007, 378) za western pravi, da lahko mitski pomen žanra odkrijemo samo v tistem, kar je šla gledat množica ljudi: blagajniški izkupiček je potem pokazatelj pomenov, ki jih gledalci zahtevajo od mita. Za pristop, ki raziskuje odnos med žanri in občinstvi (in iz tega potem potegne sociološke sklepe), podobno pravi Louis Giannetti (2008, 401): najučinkovitejši je v popularnih žanrih, ki odražajo skupne vrednote in strahove širokega občinstva. Paranoidni slog in teme

žanra ameriških znanstveno-fantastičnih filmov iz 50. let bi lahko razložili s politično konstrukcijo mita o »rdeči nevarnosti«, ki je zaostrovala ozračje hladne vojne med ZDA in Sovjetsko zvezo; takrat so številni Američani resno razmišljali o gradnji zaklonišč, kamor bi se zatekli v primeru pričakovanega napada Sovjetske zveze. Giannettijev primer je *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel 1956), za katerega se ponuja razlaga, da se je takratna politična paranoja »lova na komunistične čarovnice« premestila v žanrsko značilne podobe »zahrbtnih nezemljanov«, ki da ogrožajo človeštvo (prav tam).

Če očrtanim nastavkom za razumevanje filmskega žanra dodamo še vzporednico iz sodobnega industrijskega vsakdana, lahko prepoznamo žanrske značilnosti *standardizacije in variacije* tudi pri »ne-umetniškem« pralnem stroju, ki ga v svoji pregledni monografiji o filmskem žanru omenja Raphaëlle Moine: ko neko podjetje pošilja na tržišče nov pralni stroj, oblikuje stroj, ki bo uporabljal elektriko, bo proizveden s čimmanj stroški in bo odgovarjal določenim tehničnim merilom (oblika, poraba energije, pralni programi), hkrati pa želi, da se bo izdelek razlikoval od podobnih izdelkov drugih proizvajalcev (dodatni pralni program, izbira barv, revolucionarni sistem ožemanja, ipd.) (2008, 65). V tovrstni zastavitvi niso zgolj filmi in drugi mediji produkcije pomena privilegirana polja žanrske konstrukcije zgodb: tudi vsak nov pralni stroj - še posebej, če upoštevamo pomene, ki jih nanj pripne oglaševanje - naj bi povedal neko posebno zgodbo in s tem pospešil svojo prodajo.

2.5 Žanrska hibridizacija

S kakršnimikoli potezami, značilnostmi ali konvencionalnimi elementi že definiramo posamezni žanr, je najbolj tehtno zavreči esencialistična pojmovanja in namesto njih oblikovati dinamično definicijo, odprto za dopolnitve. Filmski žanri niso nespremenljive entitete »za vse večne čase«, temveč so posledice stalnih

preoblikovanj in ponovnih razlaganj, v katerih sodelujejo producenti, kritiki in občinstva (Moine 2008), torej jih je bolj smiselno razumeti kot predhodni konsenz in nestabilno ravnotežje, kot križišče, na katerem se srečujejo in prekrivajo filmske prakse, ideološki nazori in različne interpretacije filmov. Raphaëlle Moine (prav tam, 128-9) zaključuje, da prevpraševanje odnosa med filmom in žanrom ni toliko stvar določanja, katere filme umestiti v določene žanrske predalčke, kot razmišljanje, na eni strani o tem, kdo klasificira, zakaj in v katerem kontekstu, in na drugi strani o raznolikih kinematografskih, zgodovinskih in družbeno-kulturnih presekih, znotraj katerih so nastali, obstajajo in so razumljeni tako filmi kot tudi žanri; zaradi tega je, namesto enostavnega žanrskega označevanja, bolje uporabljati pluralistično koncepcijo in ustrezneje govoriti o multiplih žanrskih identitetah.

Bojan Kavčič (1999, 677) pravi, da je današnje tako značilno mešanje žanrov posledica ne samo (1) antitrustovske zakonodaje (in razpada t.i. vertikalne integracije proizvodnje, distribucije in prikazovanja filmov s strani klasičnih hollywoodskih studijev (angl. »majors«)), (2) vrtoglavo naraščajočih stroškov in razmaha televizije v 50. letih in (3) vplivov nežanrskega, zlasti evropskega umetniškega filma na žanrsko estetiko novega Hollywooda v 70. letih, temveč korenini tudi (4) v razraščanju, notranji členitvi ali ohlapnosti posameznih žanrskih modelov. Kavčič kot primer (prav tam) navaja komedijo, ki pogosto nastopa v kombinaciji z drugimi žanrskimi formami (kriminalna komedija, romantična komedija, pustolovska komedija, western komedija, znanstveno fantastična komedija) in kot nekakšen »nadžanr« najlepše razkriva naravo žanrskega filma, ki sicer temelji na celi vrsti prepoznavnih kodov, pravil, konvencij in produkcijskih zakonitosti, vendar skorajda ne pozna čistih, dokončnih modelov, ki bi se brez ostanka prilegali konkretni filmski praksi.

2.6 Sklep teoretskega dela

Omenjenim teoretskim pristopom je skupno izhodišče, da raziskovanje in preišljevanje filmskih žanrov pripomore k razumevanju subjektivnih, družbenih, političnih, mitoloških, produkcijskih, tehnoloških, itn. pogojev *sintetične imaginacije*, s katero se producirajo, tržijo in berejo filmi. Konvencionalni žanrski elementi služijo (1) znotraj posameznega žanra *sidranju potencialnih pomenov* filmskega teksta in (2) v žanrskih hibridih *razplastenosti pomenov* s citiranjem elementov različnih žanrov. Hkrati se razpetost koncepcije žanra med različnimi produkcijami in recepcijami v *krogotokih kulture*¹⁵ skozi čas, že sama pojasnjuje z raznolikostjo žanrskih klasifikacij in kopico možnih poimenovanj; vse to nam govori o arbitrarni, dogovorni in hibridni značilnosti žanra. V nadaljevanju bomo s pomočjo *analitične imaginacije* očrtali in premislili nekatere možne značilnosti žanra filma ceste.

¹⁵ Za razlago pojma »krogotoka kulture« glej *Politike popa* (Stanković 2006, 105-8).

3 ZNAČILNOSTI AMERIŠKEGA FILMA CESTE

»Sittin in the kitcken a house in Macon
Loretta's singing on the radio
Smell of coffee eggs and bacon
Car wheels on a gravel road (...)
Set of keys and a dusty suitcase
Car wheels on a gravel road (...)
Cotton fields stretching miles and miles
Hank's voice on the radio
Telephone poles trees and wires fly on by«
(Williams 1998).

Ker filmi ceste niso nastali *ex-nihilo*, bomo namignili na presečišča filmsko-literarnih virov in na povezave filmov ceste z drugimi žanri (western, film noir, gangsterski film, film o prijateljstvu, idr.), torej na elemente teh žanrskih in intermediarnih križišč.

Uvodno metodološko dilemo (glej zgoraj str. 9-12) nadaljujemo z naivnimi vprašanji. Ali sta *Deliverance* (Boorman 1972) in *Apocalypse Now* (Ford Coppola 1979), v katerih protagonisti plujejo s kanujem oziroma vojaškim gliserjem na reki, tudi filma ceste, a *drugačne poti*, kjer osrednja pripoved ostaja oblikovana z gibanjem, s potovanjem, s prostorsko mobilnostjo protagonistov? Sta *American Graffiti* (Lucas 1973) in *Taxi Driver* (Scorsese 1976), z dogajanjem umeščenim v mesto¹⁶ še filma ceste? Ali vključujeta pokrajinsko veduto, pejzaže, so njuni protagonisti potohodci¹⁷ skozi neznan, »ne-domač« prostor, ali lagodno (*American Graffiti*) oziroma tesnobno (*Taxi Driver*) križarijo med mestnimi semaforji in ljudmi »domačega mesta«? Travmiranemu taksistu, vietnamskemu veteranu Travisu Bickleu (Robert de Niro), se je zdela margina New Yorka bolj »ne-domača« kot Vietnam ameriškemu fotoreporterju (Dennis Hopper) in polkovniku Kurtzu (Marlon Brando) v *Apocalypse Now*.

¹⁶ *Taxi Driver* v New York in *American Graffiti* v Modest v Kaliforniji.

Očitno je, da potrebujemo vsaj minimalno definicijo filma ceste kot žanra. S tavnološko definicijo (*»film ceste je film, ki se dogaja na cesti«*) si težko pomagamo, če upoštevamo, da se nešteto filmov vsaj delno dogaja na cesti in da vsak izmed nešteto filmov, ki se vsaj delno dogajajo na cesti, le-tej ne dodeljuje posebnega pomena. Skratka: poudarek na »dobesednih« definicijskih mejah žanra (in filma kot medija) nas prikrajša za marsikateri tekst s pomenljivim uprizarjanjem *tehnološko pospešene prostorske mobilnosti*, ki je – tako očitno, da bi lahko spregledali – eden izmed temeljnih elementov filma ceste.

3.1 Ovinek v intermediarnost in moško-osrediščenost romana *On the Road*

*»Odložil me je točno pred filmsko družbo Columbia;
prišel sem še pravočasno,
da sem stekel noter in dvignil svoj zavrjeni scenarij. (...)
Ostal mi je dolar. Sedel sem na nizek betonski zidec
na koncu hollywoodskega parkirišča in si naredil sendviče. (...)
Povsod okoli mene je bil hrup norega velemesta zlate obale.
Taka je bila torej moja hollywoodska kariera –
bila je moja zadnja noč v Hollywoodu,
jaz pa sem v naročju mazal gorčico na kruh pred straniščem parkirišča«
(Kerouac 2004, 104-5).*

Jack Kerouac v romanu *On the Road* (prva izdaja l. 1957), po našem mnenju enem izmed formativnih literarnih virov filma ceste, piše: »Potem sem jo urno ubral po srebrnkasti, prašni cesti pod črnimi kalifornijskimi drevesi – cesta, kakor je tista iz filma *V znamenju Zorroja* in taka, kot so vse ceste, ki jih vidite v vesternih B-produkcije« (2004, 67). Kar nam kaže, kako je tudi žanr vesterna oblikoval potepuško doživljanje Kerouaca (znotraj pretežno moške prijateljske skupine *profesionalnih potepuhov in umetnikov*, popularno imenovane tudi *beatniška kontrakultura*¹⁸ 50.

¹⁷ Besedo je skoval Tone Pavček (2010, 7).

¹⁸ Beatniki so bili razmeroma majhna umetniška skupina pesnikov, pisateljev, filmarjev, fotografov in ne množična subkultura kot desetletje kasnejši hipiji. Beatniki so, z besedami Davida Ladermana (2002, 41), kot produkt ameriške družbe izobilja 50. let pravzaprav imeli privilegij potepati se po

let). Njegovo pisanje je vplivalo in še vedno vpliva na imaginacije filma ceste¹⁹. Katie Mills (2006, 56) govori o intermediarnosti Kerouacovega pisanja, kar nam, drugače rečeno, kaže na prežemanje filma in literature, literarne imaginacije s filmsko tudi z neposrednim citiranjem filmov. Kerouac nadaljuje roman v dramatični maniri lika bandita ali izobčenca: »Bilo je kot v vesternu; prišel je čas, ko se moram uveljaviti« (2004, 68). Bandit je eden izmed temeljnih likov vesterna in se pojavlja tudi v žanru filma ceste:

Lik izobčenca/antijunaka (še posebej v filmih ceste, lociranih na ameriški Jug) se pojavi kot individualistični junak v spopadu z neumno, pogosto komično absurdno avtoriteto: 'dobri izobčenec' v *Convoy* (Peckinpah 1978) in v *Smokey and the Bandit* (Needham 1977). (...) V teh filmih lahko lik bandita vidimo kot mitsko reprezentacijo neukročenega uporniškega duha ameriškega juga, ki se ne želi ukloniti ekonomski prevladi Unije in je soroden popularnim zgodovinskim ljudskim likom kot bančni ropar Jesse James v drugi polovici 19. stoletja« (Sargeant in Watson 1999, 8).

Oglejmo si še nekaj Kerouacovih filmskih citatov, ki se v intermediarni, postmodernistični roman ceste niso zapisali le po naključju. Pomenljivi so tudi za pričujočo nalogo, saj l. 1957 navajajo dva hollywoodska filma ceste iz klasičnega

družbenem podzemlju. Mimogrede: William S. Burroughs – beatniški romanopisec, ki je imel »cameo appearance« kot ostareli džanki guru v eksploatacijskem filmu ceste o odvisnosti od heroina in tablet *Drugstore Cowboy* (Van Sant 1989) – je zapazil, da je iz romana *On the Road* »izhajala cela generacija popotnikov« (Sargeant in Watson 1999, 10), oziroma fenomen *nahrbtniškega potepanja* (imenovanega angl. tudi »rucksack revolution«). Tovrstno potovanje na način potepanja je danes popularno morebiti bolj kot kadarkoli doslej in korporativno kanonizirano že od približno 80. let naprej z *Lonely Planet* potovalnimi vodiči. Ti in podobni vodiči uspešno deležijo na avanturističnih, nizkoprorračunskih, potepuških aspiracijah srednjega razreda.

¹⁹ Pogovori, da bi ekranizirali *On the Road*, so potekali s studii Warner Bros., Paramount, Twentieth Century, idr. Za vlogo glavnega lika Deana Moriartyja (oblikovanega po Kerouacovem prijatelju, pesniku Nealu Cassadyju) je bil zainteresiran Marlon Brando. Twentieth Century je hotel spremeniti konec scenarija, ki je krožil med studii: Dean Moriarty naj bi umrl na koncu v prometni nesreči z idejo, da bi izkoristili publiciteto o smrti Jamesa Deana (Mills 2006, 233). Po Kerouacovem »romanu ceste« *The Subterraneans* je MGM l. 1960 posnel istoimenski film in nadomestil lik afroameriškega dekleta z belko; očitno je bila pripoved takrat preveč progresivna (prav tam, 60). Za l. 2011 je napovedana filmska verzija *On the Road* v režiji Walterja Sallesa (ki je že režiral biografski film ceste *Diarios de motocicleta* (2004) o potovanju Che Guevare po Južni Ameriki).

studijskega obdobja treh desetletij, preden je poimenovanje tega žanra naplavilo v ameriško popularno kulturo (glej spodaj str. 32): »Avtobus je pripeljal v Hollywood. V sivi, umazani zori, kakor je zora v filmu *Sullivanova potovanja*, ko Joel McCrea v restavraciji spozna Veroniko Lake, mi je spala v naročju. Pohlepno sem strmел skozi okno: hiše z štukaturami, palme, dovozi, vsa norost raskave obljubljenе dežele, fantastičnega konca Amerike« (Kerouac 2004, 86).

The Sullivan's Travels (Sturges 1941) je socialno eksploatacijski film ceste o množicah potepuhov v obdobju ekonomske depresije 30. let, »eden najbolj izvrstnih filmov o filmu, kadarkoli narejenih« (Wood 2007, 195), o njegovem takratnem hollywoodskem produkcijskem okolju. Mlad, uspešen in bogat režiser John L. Sullivan (Joel McCrea) išče temo za svoj novi hit, ki bo tokrat socialno obarvan. Producenti blagoslovijo njegovo vizijo in v želji po avtentičnosti svojega bodočega filma *se preizkusi* v potepuškem življenju na cesti in železnicah.

Kerouac l. 1972 v posthumno objavljenem romanu *Visions of Cody* (ki je pravzaprav ena izmed predhodnih, delovnih verzij *On the Road*) piše o starih klošarjih (angl. old bums), ki se »premikajo kot Henry Fonda, z enako žalostjo, kot da bi njihova skupna pustolovščina preganjala tiste, ki so prišli in odšli kot duhovi mimo tvojih oči« (Kerouac v Mills 2006, 42). Kerouac citira uporniški lik Toma Joada, potujočega delavca (angl. hobo) iz filma ceste klasičnega Hollywooda *The Grapes of Wrath* (Ford 1940), ki ga je upodobil Henry Fonda in ki izhaja iz istoimenskega romana ceste in »proletarske družinske sage« Johna Steinbecka (*The Grapes of Wrath*, prvi izid l. 1939²⁰). Katie Mills (prav tam) omenja »ojdipsko križišče« med Steinbeckovim (in Fordovim) likom Toma Joada ter Kerouacovim Deanom. Opazka je zanimiva in v njeni monografiji ostaja nerazložena, zato jo poskusimo tu na kratko razložiti. V zaključnem romanesknem in filmskem prizoru Tom Joad svojo vizijo boja za

²⁰ V slovenskem prevodu *Grozdi jeze* (1983).

pravičnejši svet zaupa materi v dramatičnem poslovilnem govoru²¹, preden zbeži pred policijo, ki z nasiljem preganja kolektivno organiziranje migrantskih delavcev (obiralcev sadja) v Kaliforniji za dostojne mezde. Nasploh je v filmu in romanu *lik očeta odsoten* in drugoten liku matere. To bi lahko bil prvi »dobesedni« element tega medbesedilnega ojdipskega križišča omenjenih romanov (in filma) ceste. In drugi: pri Kerouacu je eden izmed navedenih motivov za nemirna potepanja po severno-ameriški celini, iskanje Deanovega *izgubljenega očeta*, migrantskega delavca, s katerim sta se v obdobju ekonomske recesije 30. let kot mnogo potujočih delavcev v iskanju priložnostnega dela »švercala po vlakih«.

Nadalje v *On the Road* prepoznavamo maskulinizirano, moško-osrediščeno pripoved: neskončna potepanja po ZDA in Mehiki se berejo kot privilegij in izraz nemirne in pustolovske narave moških, da bi »prebudila svoji duši s ponovnim odkrivanjem pokrajine« (Laderman 2002, 10). Roman govori o tovariškem iskanju užitka, pozabe, očeta in romanju za »religioznim tistim«. V ospredje je postavljen prijateljski odnos med Salom (Kerouacovim »alter-egom«²²) in Deanom. Ženske imajo šibko narativno funkcijo, pravzaprav ne vplivajo na potek zgodbe, ki je opisovanje potepanj, iz katerih so pretežno izključene. Naiven, a zgovoren argument: ženske ne vozijo avta²³. Predstavljajo seksualne objekte *ob poti*, ali pa jim je dodeljena statična, sedentarna, *udomljena*, torej pasivna vloga ženske kot žene (in matere), ki čaka moškega (»romarja«), da se vrne z svoje pustolovsko-iskateljske misije *na cesti*. Še eno izmed branj Kerouacovega romana (kot smo že omenili) je

²¹ Ta »ojdipski prizor« je uglasbil tudi Bruce Springsteen v naslovni pesmi z albuma *The Ghost of Tom Joad* (1995).

²² Kerouac je v romanu izhajal iz lastne izkušnje potepanja po severno-ameriški celini in Mehiki s konca 40. let (Cohan in Hark 1997, 6). V razvpitem originalnem zvitku, ki je izšel ob 50. obletnici prvega izida (glej Kerouac 2007) imajo liki imena protagonistov dejanskega druženja in dogodivščin skupine prijateljev (kasneje mitologiziranih v »beatnike«), med njimi so tudi Allen Ginsberg in William Burroughs in Neal Cassady kot literarni Dean Moriarty.

²³ Argument, ki ga bo kasneje, kot bomo videli, uporabila Callie Khouri za svoj scenarij *Thelma & Louise* (Scott 1991).

neskončno potepanje v spodletelem iskanju Deanovega očeta in Sal se vrne domov k teti. V izdaji originalnega tipkopisa ob petdesetletnici prvega izida romama (Kerouac 2007) lahko beremo, da je teta iz prve izdaje, ki rešuje moške pustolovske eskapade s pošiljanjem denarja, originalno Salova (torej Kerouacova) mama. V tovrstnem biografskem branju lahko moško svobodo in heroično pustolovščino oklestimo pod okrilje žensk: moški se navsezadnje vrne domov k »prvi ženski«, k svoji mami, ki mu omogočala iskanje očeta in religioznega »tistega«²⁴.

Kerouac je popisal moško tovarštvo na cesti, ki ga je *Easy Rider* (Hopper 1969) upodobil v svoji varianti iskanja »avtentične Amerike« in »avtentičnih izkušenj«, podkrepljenih z drogami, nemirom, s slo, ki poganja potovanje dveh moških²⁵, »*ki sta šla iskat Ameriko in je nista uspela najti nikjer*«, kot pravi slogan na ovitku filma in na promocijskem plakatu. Pri filmu *Easy Rider* kot »buddy filmu«²⁶ je zanimivo vprašanje o homoseksualnih konotacijah moškega tovarštva na cesti, kajti »napetost med dvema moškima na poti, ki sta odrezana od vsakršnih čustvenih vezi, razen drug na drugega, bi lahko priskrbela isto intimnost-brez-seksualne-združitve, ki jo najdemo v heteroseksualnih »screwball romancah«²⁷ v 30. in 40. letih« (Cohan in Hark 1997, 9). Podobno pri Kerouacu; če primerjamo obe izdaji, je v času, ko je iskal

²⁴ Biografska kuriozitet: Jack Kerouac se je pred smrtjo zapit preselil nazaj k svoji materi.

²⁵ S »slo po potepanju« izhajamo iz angl. besede »wanderlust«.

²⁶ Film o prijateljstvu.

²⁷ Ekscentrična romanca. Npr. *It Happened One Night* (Capra 1934), ki ga za nazaj lahko prepoznamo kot hibrid med ekscentrično romanco, komedijo in filmom ceste, ki ima za prevozno sredstvo in dogajalni prostor avtobus. Louis Giannetti poimenuje omenjen film kot ekscentrično komedijo, žanr, ki je največji razcvet doživel v obdobju približno od l. 1934–45; to so v osnovi ljubezenske zgodbe med burkastima heteroseksualnima zaljubljenecema, ki pripadata različnima družbenima slojema (2008, 394). Hčerka premožnega očeta, ekscentrična Ellie Andrews (Claudete Colbert) pobegne iz svoje »zlate kletke«, da bi se poročila s pilotom, med pobegom pa jo zapelje Peter Warne (Clark Gable), preprost, drzen in spontan lik nezaposlenega novinarja, ki ga sreča na avtobusu. Še en detajl, kar se tiče konstrukcije spola v filmu. Raphaëlle Moine pravi, da je ženski lik v screwball komediji, najsibo bogata dedinja ali ubogo mlado dekle, vedno ekscentrična in odločna in narekuje odločitve in ritem moškemu, ki je prikazan kot antiheroj (2008, 100–1). Lahko bi dodali, da je lik Ellie Andrews, ki je lik odločne in avtonomne ženske, upodobljen hkrati kot ekscentričen, kapriciozen in »samovoljen« lik ravno zato, da bi spodkopal prevratnost jasne upodobitve ženske asertivnosti in avtonomije brez pokroviteljskih dodatkov otročje ekscentričnosti in kapricioznosti.

založnika za roman (1954-7), umaknil iz originalnega tipkopisa (Kerouac 2007) prizor, ko ima Salov »potepuški mentor« Dean spolni odnos z moškim.

V romanu so primarne vezi med moškimi samimi ter moškim in avtomobilom. Če se pomudimo še pri pomenih avtomobila – najpogostejšega prevoznega sredstva v filmu ceste – ga lahko razumemo kot označevalec moškosti z močjo ter avtonomijo in mobilnostjo²⁸, z obljubo »hitrega pobega« od sedentarne sfere doma in ženske, ki naj bi le-to zastopala. Hkrati lahko avtomobil razumemo tudi kot označevalec ženske, ki moškim s »svobodo v vožnji« podpira iluzijo kontrole in dominacije²⁹. David Laderman pravi, da Kerouacov roman dvojno glorificira avtomobil, ne samo kot primarno sredstvo za potovanje, temveč tudi kot metaforično sredstvo preobrazbe: »mnogi dolgi, poetični opisi vožnje in drugih vozečih avtov namigujejo celo na določen mistični spoj Sala in Deana z avtom. Cesta sama je še en preobložen motiv v romanu, romantizirana kot vrsta divjine onkraj mestnih in predmestnih enklav« (2002, 10).

Ovinek s pomočjo Kerouaca v literarne vire filma ceste zaključujemo z namigom, da le-ti nadaljujejo tradicijo intermediarnosti in moške mobilnosti: verjetno najbolj značilen »citat« Kerouaca v množici filmov ceste je oblikovanje glavnih likov kot *moškega prijateljskega para v iskanju cestne pustolovščine*.

3.2 Značilnosti filma ceste

Alexandra Ganser, idr. (2006, 2) navajajo, da je poimenovanje »film ceste« (angl. road movie) vstopilo v ameriško popularno kulturo v 70. letih, torej v obdobju, povzetem

²⁸ Tvorjenka *avto-mobil*, seveda!

²⁹ Pogovorno v ameriški angleščini avtomobil »pridobi« ženski spol namesto srednjega, ki ga imajo stvarna imena, če izhajamo iz slengovskega napotila »fill her up« črpalkarju, ki ga lahko slišimo v *Thelma & Louise* (Scott 1991).

z izrazom »novi Hollywood«. V okviru žanra filma ceste takrat govorijo o »post-*Easy Rider* eri (prav tam) in s to oznako namigujejo na vplivnost omenjenega filma. Lee Hill za *Easy Riderja* pravi, da kot prototip za mnogo sledečih filmov ceste,

vzpostavi pripovedno tradicijo, ki bo pogosto določena s potepajočimi se liki v zmedeni pokrajini nostalgije, prelomljenih obljub, obžalovanja, samopozabe in usod, preveč eliptičnih, da jih prepoznali in preveč nesrečnih, da bi jih trpeli. V nešteto filmih ceste, ki so sledili *Easy Riderju*, protagonisti redko prispejo na cilj ali najdejo, kar so iskali. Obvozi in stranske poti postanejo cilji sami na sebi in prvotni nagib za odhod za pot je izgubljen ali nepopravljivo fragmentiran. Medtem ko se je klasična odisejada končala z vrnitvijo domov, s težko priborjenim ciljem ali spravo, pomiritvijo neke vrste, se filmi ceste po *Easy Riderju* ukvarjajo z liki, ki so na nek način osiroteli in so soočeni z zmuzljivostjo ali jalovostjo svojih sanj in z različnimi oblikami odtujitve (1996, 43).

Kot piše Katie Mills (glej 2006, 5) je teorija, ki bi pojasnila film ceste, prišla relativno nedavno, če upoštevamo dolgo prisotnost *pripovedi ceste* ali *potovalnih pripovedi*³⁰ v zgodovini literature. Zborniki in monografije o filmu ceste so se pojavile v 90. letih (glej zgoraj, str. 14), torej približno tri desetletja po »prvih« filmih ceste, ki so »otvorili« novi Hollywood: *Bonnie and Clyde* (Penn 1967) in *Easy Rider* (Hopper 1969). Filmski zgodovinarji smatrajo, da je *Easy Rider* prvi film žanra filma ceste (glej Orgeron 2006, 103; Vrdlovec 1999, 187). Zdenko Vrdlovec (prav tam) navaja *Bonnie and Clyde* kot gangsterski film, ki je s svojo pripovedno strukturo predhodnik *Easy Riderja*.

³⁰ Angl. *road story* in širše *journey narrative*. Npr. David Laderman (2002, 6-13) očrta lok nekaterih potovalnih pripovedi od *Blue Hicways* (Heat Moon 1982), *Fear and Loathing in Las Vegas* (Thompson 1971), *On the Road* (Kerouac 1957), *Lolita* (Nabokov 1955), *Grapes of Wrath* (Steinbeck 1939), *Women in Love* (Lawrence 1920), *Heart of Darkness* (Conrad 1902), *The Adventures of Huckleberry Finn* (Twain 1884), *Moll Flanders* (Defoe 1722), *Tom Jones* (Fielding 1749), *Candide, ou l'Optimisme* (Voltaire 1759), *Don Kihot* (Cervantes, 1615), *Odiseja* (Homer sredina 8. st. pr.n.št.).

Zdi se, da pisanje o filmu ceste z dobršnim zamikom šele prepozna in preišljuje literarne, filmske in kulturne vplive. Morebiti je temu tako, ker je film ceste paradoksalno žanr, ki se ukvarja z nemožnostjo žanra (Orgeron 2006, 50) in ima zato težko opredeljiv status onkraj očitnih potez; med obdobjem klasičnega Hollywooda³¹ so različni tradicionalni žanri generirali elemente filma ceste, konec 60. let pa se pojavi kot »neodvisen« filmski žanr in kot posrednik protižanrske senzibilitete in kontrakulturnega upora, ki z mapiranjem ekscesnih doživetij – bodisi fizičnih, duhovnih, emocionalnih – tistih, ki potujejo, prikazuje *eksceno pot* namesto praktične in funkcionalne poti: potovanje zavoljo potovanja, potovanje kot »cilj na sebi« (Laderman 2002, 2-3).

Po mnenju Michaela Atkinsona (prav tam, 4) film ceste – kot ideogram človeške želje in težavnega samoiskanja – odraža krizo pomena, obujeno ob koncu tisočletja za generacijo, ki je bila vzgojeno pred televizijo in odprtim koncem nadaljevank, podobnim vijugasti in neskončni cesti. Podobno pravi Timothy Corrigan: »V sredini 70. in 80. let je žanr [filma ceste] ustvaril lastno delovanje in temo za svojo zgodovinsko histerijo: če je žanr prototip klasifikacije in interpretacije, je zdaj postal *mise-en-abyme*³² za občinstvo« (1991, 152). Film ceste torej lahko v omenjenem obdobju razumemo kot poskus sprva »anti-žanrskega« premisleka z žanri zasičene, umetno razmejene, še vedno pa žanrsko prepletene, hibridizirane hollywoodske filmske industrije, ki ima za svoj kapitalni temelj žanrsko produkcijo filmov.

³¹ Od 1920-1948. Klasični studijski sistem je bil model filmske industrije, obstoječ iz 5 velikih družb (angl. majors; to so Paramount, Twentieth Century Fox, Metro-Goldwin-Mayer, Warnes Brothers in RKO Radio Pictures), ki so zgradile sistem vertikalne integracije treh vej filmske industrije in tako obvladovale produkcijo, distribucijo in prikazovanje filmov. Glavni takratni hollywoodski produkt je bil 90-minutni igrani film (angl. feature), drugi »izum« pa je bil zvezdniški sistem (glej Vrdlovec 1999, 590-4).

³² Podobe neskončnega zrcaljenja.

Ni odveč navesti, da je film ceste dobro desetletje po *Easy Riderju* postal tudi komercialno uspešna niša s franšizami; Katie Mills (2007, 166-71) navaja burkaško družinsko komedijo *National Lampoon's Vacation* (1983, 1985, 1989, 1997, idr., različni režiserji) o potovanju družine Griswold s Chevyjem Chaseom kot njeno nosilno zvezdo; in dalje, eksplozivni franšizi policijskih pregonov *Smokey and the Bandit I, II, III* (1977, 1980, 1983; prva dva dela je režiral Hal Needham z Burtom Reynoldsom kot nosilno zvezdo) in *Cannonball Run I in II* (1981, 1984, oba dela je režiral Hal Needham, oba z Burtom Reynoldsom).

Vrnimo se k drugemu raziskovalnemu vprašanju in očrtajmo značilnosti filma ceste kot žanra. Jack Sargeant in Stephanie Watson pravita, da je žanr *v splošnem* lahko definiran s kombinacijo prepoznavnih elementov pripovedi in mizanscene; za film ceste lahko rečemo, da ima posebne ikonografske in pripovedne značilnosti, hkrati pa je zanj značilna intertekstualnost in sposobnost kombiniranja z drugimi žanri. Status filma ceste kot intertekstualnega in žanrskega hibrida tako dovoljuje branje z različnimi teoretskimi pristopi, ki osvetljujejo različna področja filmske produkcije (1999, 6). Z besedami Marcela Štefančiča so v sedemdesetih, obdobju novega Hollywooda, filmi »postajali road-movieji. In to ne glede na žanr« (2007, 123). V podporo svoji trditvi o hibridnosti filma ceste mdr. navaja (prav tam, 122-3) policijski buddy film *The French Connection* (Friedkin 1971), triler *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (Peckinpah 1974), melodramo *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Scorsese 1974), nostalgika *American Graffiti* (Lucas 1973), vojni film *Apocalypse Now* (Ford Coppola 1979), ekološki triler *Deliverance* (Boorman 1972), urbani western *Taxi Driver* (Scorsese 1976), sci-fi *Damnation Alley* (Smith 1977), akcijski film *Death Race 2000* (Bartel 1975), kostumski epos *Bound for Glory* (Ashby 1975).

Po Davidu Orgeronu (2008, 47) film ceste ideološko in estetsko revidira western in film noir ter dve ikonični postavitvi: področje mitske preteklosti »Divjega Zahoda« in mitsko sodobnost ameriškega mesta. V tej reviziji si film ceste pomaga z nostalgичnim in pesimističnim odnosom do modernosti. Orgeron torej kot temeljne elemente filma ceste navaja (1) *hidribizacijo* (western in film noir), (2) *ikonografijo* (»Divji Zahod« in sodobno ameriško mesto) ter (3) *odnos do modernosti* (nostalgija in pesimizem).

Za očitno izhodišče – tako očitno, da bi lahko spregledali – vzemimo, da so »poleg povojne tesnobe, ki navdaja te filme s specifičnim eksistencialnim ozračjem, filmi ceste po definiciji filmi o avtih, tovornjakih, motociklih oziroma naslednikih vlaka iz 19. stoletja« (Corrigan 1991, 144). Marcel Štefančič piše, da so filmi ceste »postali mantra sedemdesetih. Konja je zamenjal avto« in avto je »postal novi mit. Road-movieji so bili popolne terapije in obenem najboljši prevodniki eksistencialne tesnobe. Ko Američan podvomi v ameriški sen, krene na trip« (2007, 120).

3.2.1 Pomeni prevoznega sredstva kot ikone

*»Well, my time went so quickly,
I went lickety-splively out to my old '55,
As I drove away slowly, feeling so holy,
God knows, I was feeling alive«
(Waits 1973).*

Ikonografija je umetnostnozgodovinska metoda (gr. *eikon*, slika, podoba in *graphein*, pisati; torej dobesedno »opisovanje slik«), ki se ukvarja z vsebino likovne umetnosti: odkriva pomen upodobljenih dogodkov, dejanj, gest ali izrazov, predmetov, itd. in poskuša določiti nastopajoče osebe ali razpoznati njihov značaj in vlogo, da lahko poimenuje upodobitev (Germ 2001, 8). V filmskih študijah se ikonografija povezuje s

pojmom mizanscene³³, ki je prevzet iz teatra: označuje razporeditev in razdalje med liki, gibanje in kostumografijo likov, scenske elemente in rekvizite (Kavčič in Vrdlovec 1999, 382), torej odrsko postavitvev. Louis Giannetti (2008, 50) pravi, da je pri filmu mizanscena bolj zapletena, je zlitje vizualnih konvencij gledališča in slikarstva in tekoča koreografija vizualnih elementov, ki so nenehno v gibanju.

Opis mizanscene je pravzaprav odgovor na vprašanja, *kaj* je pred kamero in *kako* je to (kar je pred kamero) posneto in montirano. Filmsko ikonografijo - z razširitvijo od deskripcije v ikonologijo - razumemo kot širši pojem od mizanscene, saj zajema premislek najrazličnejših kontekstov, v katere se vpisujejo mizanscenski elementi določenega filma. Dober primer je uvodni prizor vesterna *Ride the High Country* (Peckinpah 1962), katerega potujitveni učinek izhaja iz predhodnega védenja in utečenih žanrskih pričakovanj občinstva:

Ker poznamo obdobje in kraj dogajanja, na začetku pričakujemo, da bomo zagledali znano mesto na Divjem zahodu. Vendar pa že prvih nekaj minut filma sijajno zmoti pričakovanja. Ko se kamera sprehaja po mestu, prepoznamo policista v uniformi, avtomobil, kamelo in Randolpha Scotta, ki je oblečen kot Buffalo Bill. Vsaka od treh podob ima neko funkcijo. Lik policista sporoča, da je zakon postal institucionaliziran; surovi in preprosti časi Divjega Zahoda so minili. Avto sporoča, tako kot v *Wild Bunch* (Peckinpah 1969), da Zahod ni več izoliran pred sodobno tehnologijo in njenimi posledicami. Pomenljivo je, da kamela tekmuje s konjem; takšna groteskna postavitvev kamele ob konja zaboli. Konj v vesternu ni samo žival, je simbol dostojanstva, elegance in moči. Te odlike so predmet posmeha, kajti konj tekmuje s kamelo, in da bi bila žalitev še večja, kamela zmaga (Buscombe v Gledhill 2007, 256).

Nadalje, kot piše Barry Keith Grant, je ponižujoča obravnava konja, ikoničnega prevoznega sredstva vesterna, značilna za ta film, ki sprevrne tipično pozitiven odnos do civilizacije v žanru vesterna. Civilizacija v *Ride the High Country* se

³³ Fr. *mise en scène*.

ponaša s tehnološkim napredkom, a Peckinpah ga ironično upodobi kot moralno nazadujočega. Karneval je sneman z zgornjega snemalnega kota, kot da bi ga Peckinpah gledal navzdol z neodobravanjem in obsojanjem, z višje moralne pozicije – naslovne *high country* (2007, 13-4).

Lahko bi preprosto rekli, kot pravi Marcel Štefančič (glej zgoraj, str. 36), da v filmu ceste kavboj iz vesterna presedla s konja na motorizirano prevozno sredstvo, v avtomobil, avtobus, na motor, in s tem do neke mere ostaja dedič kavbojskih binarizmov, mdr. tudi njegovih konstrukcij spola. A kot smo videli in še bomo, western ni edini vir žanrskih imaginacij filma ceste.

Modernizacijo kavboja v cestnega pustolovca filma ceste lahko razložimo s pričakovanji, ki so bila položena v tehnološki napredek v 20. stoletju (posebej po 2. svetovni vojni) in so našla svoj izraz tudi z izoblikovanjem tega novega žanra, prepletenga z (avto)tehnologijo kot *pospešenim* korakom naprej od 19. stoletja³⁴. Če modernizem razumemo kot kulturni in industrijski fenomen, ki označuje Ameriko od začetka do sredine 20. stoletja, se lahko »ljubimkanje filma ceste z vožnjo (...) zdi poganjano z modernistično senzibiliteto, ki slavi tehnologijo kot osvobajajočo silo, ki nas lahko pelje v prihodnost« (Laderman 2002, 4-5). Z Ulrichom Beckom pristavimo, da je modernistična *vera v napredek* tudi *protimoderna*, kajti »zanjo veljajo vse značilnosti religioznega verovanja: zaupanje v neznanu, nevideno, neoprijemljivo.

³⁴ V slovenskem filmu *Naš avto* (Čap 1962) avtomobil predstavlja zablodo tehnološke modernizacije, z besedami mladeniča Pina (Janez Čuk): »*Prekleti avtomobili. Vsi bomo znoreli v tem peklu. Tega hudiča je treba prepovedat. Dovolit samo kolesa. Kolo je zdravje, svoboda.*« Hkrati pa je avto statusni simbol družine in poskus njenega razlikovanja od »zapečkarških« sosedov s piranskega mestnega trga. Za ta poskus družina zbere svoje prihranke in potem na družinskem posvetu mirno ugotovijo, da bodo zato »*dve leti jedli samo krompir*«. Sosedje v filmu nastopajo kot begajoč glas vesti in avtoriteta, s katero družinski posveti in dilema »*kupiti avto ali ne*« prihajajo v komičen konflikt. Napetost med pomenoma avtomobila se razreši, ko se nona (Metka Bučar) – presenetljivo predstavljena kot najbolj dovzetna za avtomobilске čare – zaleti v domačo hišo, pokvari avto in konča družinski poskus individualnosti in modernizacije. Družina se lahko vrne nazaj v utečen način življenja in Pino je navdušen: »*Zdaj bo spet vse po starem. (...) Nobenih senzacij več!*«

(...) Vera v napredek je samozaupanje moderne v njeno lastno ustvarjalno moč, ki je postala tehnika« (2001, 317).

Od tu osnovna tesnobna napetost in protislovje filma ceste, ki je razpet med (1) pesimističnim odnosom do modernosti, izraženim z begom v »divjino«, potjo v »neznano« in (2) mestoma religioznim slavljenjem industrijske tehnologije – ki je temeljni produkt modernosti –, izražene skozi posebno povezanost človeka in avtomobila, z erotizacijo odnosa med človekom in avtomobilom, ki ustvarja avtomobil za fetiš in prepoznavno ikono. A ne pozabimo, poseben odnos ameriškega človeka s prevoznim sredstvom izhaja tudi iz značilno ameriške mobilnosti, kajti kot piše Janis Stout (1983), se ameriška zgodovina začne s potovanjem (po morju), raziskovanjem, pobegom ali migracijo; skratka: prostorska mobilnost je postala značilen izraz ameriškega načina življenja in se udomačila – pred izumom filma, onstran in v prepletu z njim – tudi v (severno-ameriški) literaturi.

Našteto kulturno-zgodovinsko ozadje se pregnete v mobilno ikonografijo filma ceste, ki se razprostira od taborjenj ob poti v filmih *Easy Rider* (Hopper 1969) in *Transamerica* (Tucker 2005), motelov v *Two-Lane Blacktop* (Hellman 1971), *Five Easy Pieces* (Rafelson 1970), *Stranger Than Paradise* (Jarmusch 1984) in drugih postajališč, kot so obcestni lokali in bencinske črpalke, vse do prežarjene puščave v Dolini spomenikov v *Thelma & Louise* (Scott 1991)³⁵ in predvsem v mitsko podobo *odprte ceste*³⁶, ki preči pokrajino, ponika za obzorje in obljublja širitev horizonta, zbuja slo po potepanju, prevprašuje dom, prostor, ki ga človek naseljuje z domišljijo, ali z besedami ameriške popotnice in svetovne potepuhinje Elizabeth Bishop iz pesmi *Vprašanja o potovanju* objavljene l. 1956:

³⁵ Monument Valley. *Thelma & Louise* si sposoja mitično podobo te puščavske doline iz filmov Johna Forda, kot sta *Stagecoach* (1939) in *The Searchers* (1956).

³⁶ Izposojamo si naslov pesmi Walta Whitmana *Song of the Open Road* iz zbirke *Leaves of Grass*, izdaja iz približno l. 1891 (glej Whitman 1998, 120-9).

Pomisli na dolgo pot nazaj domov. Bi morali ostati doma in o vsem samo razmišljati? Kje bi morali biti danes? Je prav, da gledamo te tujce, ki so se znašli v igri, v tem najbolj čudnem od vseh gledališč? (...) Ampak gotovo bi nam bilo škoda, da ne bi videli dreves, ki rastejo ob cesti, v svoji lepoti so zares pretirana, da ne bi videli, kako gestikulirajo kot odlični pantomimiki, oblečeni v roza. Da se ne bi ustavili za bencin in zaslišali žalostnega lesenega zvoka, na dve noti, dveh različnih lesenih cokel, ki sta nemarno klopotali po mastnih in lepljivih tleh bencinske črpalke. (V drugi deželi bi morale biti vse cokle testirane, vsak par bi moral imeti enak zvok.) (...) Popotnik izvleče beležko in zapiše: 'Ali nam manjka domišljije, da gremo zdoma, v izmišljene kraje, namesto da bi ostali doma? Ali pa se je Pascal vseeno malo motil, o tistem tistem sedenju v svoji sobi?(...)'(2007, 51-3).

Vrnimo se na pomene, ki jih nosi prevozno sredstvo kot filmska ikonična podoba. Jack Sargeant in Stephanie Watson pojasnjujeta vlogo avtomobila v filmu ceste:

Če žanr vesterna priskrbi epsko pokrajino, prepričanje v svobodo, iskanje boljšega jutri in mitologijo izobčenca, potem je drugi vpliv na film ceste mladinska kultura in filmi o mladinskem prestopništvu. V Ameriki je posedovanje avta – ali celo dostop do družinskega avta – znak neodvisnosti, individualnosti in odraslosti. Pri pojavu mladinskih kultur po 2. svetovni vojni je avto odigral ključno vlogo (...). Avti so pogosto omogočali mladini začrtati razliko s konzervativnim svetom njihovih staršev (1999, 9).

Naš primer dveh bolj ali manj »cestnih« filmov produciranih za mladino iz 50. let sta *Rebel Without a Cause* (Ray 1955) z (avto)mobilnim in *izgubljenim* Jimom Starkom (James Dean), ki išče pripadnost mladinski klapi in avtoriteto očeta ter *The Wild One* (Benedek 1953) z Johnnym Strablerjem (Marlon Brando) kot frajerskim vodjo klape motoristov, ki zaneti generacijsko-vrednotni prepir v provincialnem ameriškem mestu. Oba filma in obe igralski zvezdi sta postala mladinski in popkulturni ikoni, prav tako kot je to postal motocikel s »kulerskim« in uporniškimi prizvokom za mladino.

Že omenjeni *American Graffiti* (Lucas 1973) se desetletje kasneje nostalgичno spominja najstništva iz začetka 60. let, konca poletnih počitnic po srednji šoli: celonočnega križarjenja z avti po mestu, obcestnih in »drive-in« zmenkarij na *zadnji dan*, preden je bilo treba odrasti, raziti se ali »se dati dol«, najti ljubezen svojega življenja, oditi na študij v univerzitetna mesta, skratka: ugotoviti, kaj početi v življenju. Avtomobili so na ta *dramatični dan* glavni pokazatelji prehoda med najstništvom in odraslostjo; zdi se, da ko mladeniči vozijo avto, jim je pot v odraslost na stežaj odprta.

3.2.2 Filmska tehnika

*»Oh, give me land, lots of land under starry skies above,
Don't fence me in.
Let me ride through the wide open country that I love,
Don't fence me in«
(Fitzgerald 1997).*

Posebna filmska tehnika, značilna za film ceste, je dinamičen, časovno sklenjen in vizualno razplaten posnetek *hitro vozeče kamere*, ki »poskuša prenesti občutek v trebuhu pri potovanju z hiperčloveško, modernizirano hitrostjo« (Laderman 2002, 15). Razložimo dopolnitev izraza *vozeča kamera*, ki ga uvaja angleški »travelling shot«.

Vozeča kamera (angl. tracking shot) je pritrjena na snemalni voziček, z gibanjem »kinestezira prostor« (Giannetti 2008, 125); in dalje, »če želi režiser poudariti cilj gibanja lika, najverjetneje uporabi oster rez med začetkom in koncem gibanja. Če pa je pomembno izkustvo gibanja kot tako, režiser raje uporabi vožnjo kamere« (prav tam, 128), pri čemer je kamera »bolj 'prizemljena' in počasna, s hitrostjo hoje ali teka« (Laderman 2002, 15). *Vozeča kamera* daje občutek gledalčevega sodelovanja in okrepi vtis »tukaj-in-zdaj« (Vrdlovec 1999, 640).

Hitro vozeča kamera (angl. travelling shot) je lahko pritrjena v ali na filmsko prevozno sredstvo, spremljevalno snemalno vozilo ali v gibanju snema iz zraka. Ima minimalno pripovedno vlogo, s svojim hitro gibajočim se pogledom je bolj impresija okolja kot njegova raziskava: pogled kamere boža mimobežne podobe z zabrisanjem detajlov. Panoramski pogled na pokrajino se odpre z daljnimi plani, s pejsaži. Če se priključijo še dolgi, nerezani kadri, kadri sekvence, nam je dodeljen čas za opazovanje, kako »opravljamo svojo edino in plemenito dolžnost časa – gibamo se« (Kerouac 2004, 137).

Kader sekvenca (imenovana tudi »globina polja«) je pojem Andréa Bazina (Vrdlovec 1999, 245): je dolg kader, torej brez montažnih rezov, ki prehaja med več plastmi vizualnega, kamera se lahko (hitro) giblje ali je statična. Kader sekvence lahko pripenjajo dodatne pomene, kajti vzpostavlja se »psihološki vzročno-posledični vzorec« (Giannetti 2008, 155) med pogledom kamere in objektom pogleda. *Stranger Than Paradise* (Jarmusch 1984), film neodvisne ameriške produkcije, za nas film ceste in za Louisa Giannettija »bizarna komedija«, pretežno uporablja kader sekvence brez vožnje kamere. Poglejmo. »Kamera neizprosno čaka na vnaprej določeni lokaciji. Mladi liki stopajo na prizorišče in igrajo svoje ceneno, komično življenje z razvlečenimi, dolgočasnimi premolki, srepimi otopelimi pogledi in naključnimi tiki. Naposled odidejo. Ali kar obsedijo. Kamera sedi z njimi« (prav tam, 194).

Kamera sedi z njimi, da bi poudarila statičnost, nemoč in tesnobno ujetost Willija (John Lurie) in Eddija (Richard Edson), ki se izrazi v begu, v vožnji z avtomobilom iz New Yorka do zasneženega Clevelanda in izvensezonske Floride. Kot pravi David Laderman, se statični kadri sekvence in manjko gibanja protagonistov v hiperralističnem *Stranger Than Paradise* zdijo osvobajajoča, ironična subverzija vseh nujnih sestavin hollywoodskega filma: gibanja, akcije, emocij, ki »premikajo« like in občinstvo (2002, 146).

Dodajmo še zaznamek glede spola v *Stranger Than Paradise*. Statičnost kamere in moških likov, ki zavzema pretežni del filmskega traku, nam sporoča, da je *prostorska (avto)mobilnost* – katere spodletelost za moška lika Willija in Eddija, a ne tudi za ženski lik Eve (Eszter Balint) Jim Jarmusch humorno in prevratno preigrava – temeljna značilnost ameriškega filma ceste, ki je podkrepljena tudi s snemalno tehniko (hitro) vozeče kamere. Eva v začetnem prizoru filma, ki je po dogajalnem času konec pripovedi, odleti kar z letalom. Če malce pretiravamo, bi lahko iz *Stranger Than Paradise* izpeljali, da je avto(mobilnost) za ženske *passe*, reliktni časovi, ki so jih spisali moški junaki: romarji, klativitezi, pustolovci, iskalci, cestni bojovniki in potepuhi. Moški se histerično gibajo, da se ne bi *nič bistvenega* spremenilo, ženske preprosto odidejo iz konca pripovedi v začetni prizor filma in odpotujejo z letalom.

3.2.3 Pripovedne značilnosti

Pričujoče ločevanje značilnosti na ikonografske in narativne elemente filma je analitično, saj se le-ti prekrivajo in sprožajo eden drugega; npr. ikonografski elementi motela, črpalke, postanka, itd. v filmu ceste lahko priskrbijo zaplet ali nov ovinek v pripovedi. Ikonična vloga tabornega ognja³⁷ v *Easy Riderju* (Hopper 1969) omogoča trenutke dialoga, sicer šibko artikuliranih protagonistov Billyja in Wyatta³⁸ z lucidnim Georgeom.

Značilna je potepuška, vijugasta pripovedna struktura, kjer pot, postanki in zgodbeni ovinki služijo »spontanemu« uvajanju novih likov v zgodbo. Rick Altman (1999, 25)

³⁷ Taborni ogenj je citat iz vesterna, npr. *The Searchers* (Ford 1956).

³⁸ Že njuno poimenovanje namiguje na mitologijo Divjega zahoda in lika upodobljena v mnogo vesternih: bandita Billyja the Kida in »roko zakona« Wyatta Earpa.

pravi, da so v filmu ceste pomembna ponavljajoča se srečanja, ki tvorijo potek filma: od *Bonnie and Clyde* (Penn 1967) do *Thelma & Louise* (Scott 1991) je kumulativni učinek interakcij med protagonisti tisti, ki se vtisne v spomin gledalca bolj kot pa določena odločitev ali izid filma.

Zdenko Vrdlovec (1999, 187) piše, da ima brezciljno in begajoče potovanje filma ceste, ki mu lahko sledimo po uspehu kontrakulturnega in hipijevskega *Easy Riderja* v ameriških filmih in filmih drugod po svetu, za predhodnike svoje pripovedne strukture ameriške romane iz 50. let, zlasti (že omenjeni) Kerouacov *On the Road* pa tudi nekatere filme iz newyorške neodvisne produkcije, kot so *Shadows* (Cassavetes 1960), ki temeljijo na beatniški poetiki. Za film ceste so značilni liki in zgodbe,

v katerih je naključje postalo vodilna nit dogajanja. S to formo potovanja oziroma potepanja je povezana tudi struktura pripovedi, ki je razpršena v 'naključen' niz situacij, bežnih doživetij, in množica oseb, ki postanejo prvotne in spet drugotne, ki se srečujejo in izgubljajo v ohlapnih odnosih; junaki ali, bolje, antijunaki, ki jih ne vodi nobena akcija, najpogosteje marginalci, ki niso 'vključeni v družbo', se potepajo iz notranje ali zunanje nuje, iz potrebe po begu, njihovo potovanje pa nikoli nima namena kakšne iniciacije in reintegracije, marveč ostaja 'neskončno' (...) (Vrdlovec, prav tam).

»Množica oseb, ki postanejo prvotne in spet drugotne« so stranski liki, ki jih potepuška pripovedna struktura »mimogrede« – lahko brez posebnih pojasnil, utemeljitve ali pomena za nadaljnji razvoj pripovedi – uvaja v samo pripoved ob »nujnih« občasnih postankih, kot so točenje bencina, hranjenje, počitek, spanje, itd., ki sami spet ne potrebujejo posebne utemeljitve. Na tem mestu se bomo oprli na pojem »kronotopa ceste«, ki ga je ruski literarni teoretik Mikhail Bakhtin izpeljal iz študija literature in se nanaša na »notranjo prepletenost časovnih in prostorskih odnosov, ki so umetniško izraženi« (Bakhtin v Ganser idr. 2006, 2) v pripovedi umeščeni na cesto. Množica raznolikih stranskih likov, ki se pojavljajo v filmih ceste,

izhaja iz potenciala ceste kot pripovednega prostora, kjer se prostorsko in socialno ločeni ljudje lahko naključno srečajo in tako »najbolj različne usode lahko trčijo in se prepletejo ena z drugo« (Bakhtin prav tam, 3). Navedimo štiri primere.

The Straight Story (Lynch 1999) nam predstavi cel diapazon ekscentričnih in prijaznih likov na potovanju starca Alvina Straighta (Richard Farnsworth) s kosilnico iz Iowe v Wisconsin, da bi zakopal bojno sekiro z bratom Lylom (Harry Dean Stanton).

V *The Rain People* (Ford Coppola 1969) glavni ženski lik Natalie Ravenna (Shirley Knight) ugotovi, da je noseča, brez besed zapusti moža in se odpelje v neznano, saj »želi prevzeti nekaj kontrole nad svojim življenjem« (Mills 2006, 141): zgodba nam »mimogrede« predstavi štoparja Jimmija Kilgannona (James Caan), avtističnega bivšega ragbijaša s poškodbo glave. Natalie prevzame vlogo njegove nadomestne matere, kar podčrtuje glavno temo pripovedi, ki je njena dilema med splavom, ki ga želi sama, in materinstvom, ki ga od nje pričakuje mož³⁹.

Easy Rider »mimogrede« – preko srečanja v zaporu mesta Taos v Novi Mehiki – vpelje najbolj zanimiv in pomemben lik v filmu Georga Hansona (Jack Nicholson), subverzivni »tretji glas« v tej sodobni tragediji, postavljeni na ameriško cesto. George v dialogu z Billyem (Dennis Hopper) prenese temeljno sporočilo filma o odnosu takratne hipijevske kontrakulture do provincialne Amerike in do nesvobodnega posameznika, ki je postal poblagovljen in podvržen heteronomnim zahtevam trga. Razdelajmo natančneje ti dvoumni sporočili filma, ki ju uvaja stranski lik George.

³⁹ Kot pravi David Laderman, njuni »dolgi, čeprav fragmentirani pogovori izražajo obupno potrebo po medosebni komunikaciji« (2002, 88), ki je Natalie spodletela z možem.

Provincialna Amerika je v filmu binarno povzeta s Teksasom in njegovimi »ozkomiselnimi fanatiki« (Wood 2007, 48). Poglejmo. Billy ob tabornem ognju pravi: »*Niti v hotel naju niso hoteli vzeti, mislim reči motel. Razumeš? (...) Bojijo se.*« George: »*Vaju že ne. Bojijo se tega, kar pomenita.*« Billy: »*Zanje sva samo dolgolasca, ki ju je treba ostriči.*« George: »*O ne. Pomenita jim svobodo. (...) Zelo težko je biti svoboden, če te kupujejo in prodajajo na trgu.*« Lee Hill (1996, 54) ugotavlja, da je bogastvo regionalnih glasov v filmu pridušeno: (1) lokalci so skoraj vedno stereotipni južnjaški kmetavzarji oziroma fanatiki (v am. slengu »rednecks«), ki čakajo na najmanjšo provokacijo, da bi začeli z linčem; (2) v filmu ni nobenih govorečih vlog za temnopolte Američane: George sicer opozarja na rasizem ameriškega Juga, a je sam navsezadnje privilegiran belopolti liberalec.

Nadalje je pomenljiv že sam filmski naslov *Easy Rider*, izraz v ameriškem slengu pomeni zvodnika, ki živi od denarja, ki ga zanj služi »njegova« prostitutka. *Lahko zaslužen denar* (v am. slengu »easy money«), ki sta ga Billy in Wyatt »zaslužila« s preprodajo kokaina, ki sta ga kupila pri revnih Mehičanih in potem prodala japijevskemu liku Connection (Phil Spector), da bi postala *bogata, torej svobodna*, predstavlja kritiko njunih hipijevskih kontrakulturnih sanj: najprej hitro in lagodno zaslužiti denar, potem pa se »upokojiti« na sončni Floridi. »In kaj v ameriški fantaziji uteleša Florida?«, se sprašuje Marcel Štefančič (2007, 137), in pravi, da je Florida raj, v katerega se preseli srednji razred, ko se upokoji: problem takratne kontrakulture, kot nam jo prikazuje *Easy Rider*, je torej v njeni deziluziji in ohranjanju vrednot srednjega razreda.

Vrnimo se nazaj na pripovedne značilnosti filma ceste. S pomočjo Mihaila Bakhtina bi lahko zaključili, da je pripovedna funkcija ceste kot odprtega prostora v dodeljevanju časa za srečanje in dialog glavnih likov med sabo in z množico raznolikih stranskih likov.

Pripovedna funkcija prevoznega sredstva kot enotnega in zaprtega prostora pa je predvsem v dodeljevanju časa za dialog med potovanjem protagonistov, kot nam izvrstno pokaže *Get on the Bus* (Lee 1996), polifonični film ceste, ki razgrne rasizme, verske in seksualne predsodke, politične delitve, itn. znotraj in zunaj temnopolte in ekskluzivno moške skupnosti najrazličnejših protagonistov, med njimi gejev Kylea (Isaiah Washington) in Randalla (Harry J. Lennix), muslimana Jamala (Gabriel Casseus), judovskega voznika avtobusa Ricka (Richard Belzer), medtem ko potujejo z avtobusom iz Los Angelesa v Washington, D.C, da bi se udeležili shoda temnopoltnih aktivistov *Million Man March*, ki se je zgodil l. 1995.

3.2.4 Konstrukcije spola

*»I put food on the table
And roof overhead
But I'd trade it all tomorrow
For the highway instead«
(Waits 2006).*

Vestern kot eden izmed predhodnikov filma ceste je s svojimi binarizmi nostalgичni označevalec 19. stoletja in antiteza viktorijanski domačijski kulturi tega stoletja na ameriškem vzhodu (Roberts 1997). Laura Mulvey (v Gledhill 2007, 380) navaja dve funkciji odnosa moškega lika do ženskega v vesternu: ena slavi integracijo v družbo s poroko, druga pa slavi upor proti družbenim zahtevam in odgovornostim, predvsem zakonskim in družinskim, t.i. sferi, ki naj bi jo zastopala ženska. V prvi varianti poroka sublimira erotiko v končni družbeni ritual, s katerim se zgodba konča, v drugem pa je moškemu gledalcu ponujeno nostalgичno in regresivno slavljenje falične, narcistične vsemogočnosti, ki jo je težko integrirati v ojdipsko dramo: junak zavrne žensko in sam odjezdi proti sončnemu zahodu.

Drugo varianta, katere primer je konec vesterna *The Searchers*⁴⁰ (Ford 1956) – s pripovedjo vodeno s strani moških in moško mobilnostjo za svojo temo (Orgeron 2006, 70) – najdemo tudi v filmu ceste, kajti »večini filmov v žanru filma ceste je precej očitno skupen motiv iskanja, ki poganja navadno moški lik po poti odkrivanja (Corrigan 1991, 144). Naš primer je *Five Easy Pieces* (Rafelson 1970), ko ojdipski glavni lik Bobby Eroica Dupea (Jack Nicholson), ki je kariero koncertnega pianista zaradi nasprotovanja očetu zamenjal za delo na naftni vrtini, skozi celoten film zavrača in ponižuje nosečo ženo Rayette (Karen Black). Po obisku očeta se Bobby v zadnjem prizoru filma na bencinski črpalki – po nelagodnem soočenju z zrcalom stranišča – brez besed presede v bližnji tovornjak in ne v avto, kjer ga čaka žena. Odpelje se neznanokam, saj »ne izpolni očetovih pričakovanj, toda Amerika po drugi strani ne izpolni njegovih« (Štefančič 2008, 39).

Dotaknimo se filma noir kot žanrskega derivata filma ceste⁴¹. Kot pravi Raphaëlle Moine, je film noir nastal *a posteriori* - kot pravzaprav vsak drugi žanr - s pisanjem francoskih filmskih kritikov v drugi polovici 40. let. Ti so opazali nove specifikke na presečišču gangsterskega, detektivskega filma, kriminalke, socialne drame ter elementov melodrame in filmskih verzij 'hard-boiled' kriminalke (avtorjev kot so Raymond Chandler, Dashiell Hammet, James A. Cain, idr.). Za noir žanr so značilni individualistični liki – odtujeni od družbe, ujeti v zagonetni zaplet in predstavljeni

⁴⁰ Kot pravi David Orgeron, *The Searchers* preigrava opozicijo ženskega doma in moškega »življenja na poti« (2006, 64). Za to mobilno življenje je značilna ikonografija začasnega in premičnega doma: taborjenja dveh moških, Ethana Edwardsa (John Wayne) in Martina Pawleya (Jeffrey Hunter) »v divjini«. Morebiti je *Brokeback Mountain* (Lee 2005) namignil, da so gej kavboji včasih pod pritiski *heroične kavbojske moškosti* (kot jo poseblja recimo John Wayne) morali »odpotovati«, se umakniti »v divjino«.

⁴¹ Več filmov noir lahko razumemo kot hibrid s filmom pregona, umeščenim na cesto, kjer protagonisti bežijo pred policijo, npr. *Gun Crazy* (Lewis 1940) in *You Only Live Once* (Lang 1937). *Bonnie and Clyde* (Penn 1967) je pravzaprav predelava filma *Gun Crazy* in ameriškega popkulturnega mita o dveh roparjih in morilcih Bonnie in Clyde iz 30. let.

kot žrtve zle usode, izražene s pogosto uporabo »flashback« in »voice-over« naracije (2008, 111-3)⁴².

David Orgeron pravi, da avtomobil v filmu noir obljublja osvoboditev od struktur, ki se končno izkažejo za neizbežne (2006, 52). Analizira *Detour* (Ulmer 1945), ki ga tudi Timothy Corrigan (1991) navaja kot žanrskega predhodnika filma ceste. *Detour* prikazuje Al Robertsovo (Tom Neal) vožnjo iz New Yorka v Los Angeles k puncu, ki poskuša svojo srečo v Hollywoodu. Zgodba je oblikovana na način spominjanja (angl. flashback) in nam predstavi lik štoparke Vere (Ann Savage), ukazovalne in manipulativne *femme fatal*, ki jo je Al Roberts pobral na poti. Pojav lika *femme fatal* v filmu noir odraža krizo moškosti: odsotnost družinskih odnosov, ki sili junake v osamljenost in frustracijo projicira nelagodje glede spreminjajočega se statusa in vlog žensk – zaradi takratnega številčnega zaposlovanja v vojaški industriji in s tem ekonomske emancipacije – na fatalne, vamp ženske (Moine 2008, 146).

Očrtajmo spolne specifike »prvih« filmov ceste, *Bonnie and Clyde* (Penn 1967) in *Easy Rider* (Hopper 1969); v slednjem so ženske vloge omejene na ženo kmeta, ki protagonista gosti na kosilu, dve puncu iz hipijevske komune, s katerima odideta na golo kopanje in na dva lika (podobno kot v vesternu) salonskih prostitutk⁴³ iz »najboljšega bordela na jugu« *Madame Tinkertoy's House of Blue Lights* v New Orleansu, kot ga je posebej priporočil George. Namesto seksa pa si vsi skupaj

⁴² Lahko bi zatrдили, da tovrstno upovedovanje filmskega časa, podčrtano s tematikami noir žanra, konotira fatalizem, saj predstavi razplet dogajanja na začetku filmske pripovedi. Drugače rečeno: vse poti pripovednih ovinkov nujno vodijo v konec, ki se je *že zgodil*, potrebno ga je skozi potek pripovedi zgolj pojasniti.

⁴³ Glej *Pat Garret and Billy the Kid* (Peckinpah 1973), ki bi mu od Giannettijevih žanrskih ciklov (glej zgoraj, str. 16-7) sicer najbolj ustrezala oznaka revizionistični vestern. Ni najbolj klasičen primer vesterna, ker podvomi v pravljico binarno razdelitev glavnih likov. Pat Garret (Warren Oates), »roka zakona«, ki preganja simpatičnega bandita Billyja the Kida (Kris Kristofferson) vse tja do Mehike, se od dolgega, pravičniškega lova »spočije in pozabava« s salonskimi prostitutkami v kopalni kadi.

privoščijo spoznavni pogovor, tavanje po neworleanškem karnevalu Mardi Gras in »acid-trip⁴⁴« na pokopališču.

Bonnie and Clyde – »road-movie, zdaj parodija vesterna, gangsterskega filma in ameriškega sna (zgodbe o uspehu), zdaj ultimativna otroška fantazija (nagajanje odraslim), zdaj alegorija vietnamske vojne (finalni overkill, sovražnik v džungli/grmu)« (Štefančič 2007, 116) – predstavlja bolj zanimivo konstrukcijo spola, protagonista sta gangsterski par Bonnie Parker (Faye Dunaway) in Clyde Barrow (Warren Beatty). Kot pravi Louis Gianneti, so »gangsterski filmi pogosto sredstvo za raziskovanje uporniških mitov, posebno priljubljeni pa so v obdobju družbenih zlomov« (2008, 41), v tovrstni zastavitvi morebiti ni naključje, da se je film pojavil konec 60. let in da so dogajalni čas 30. leta, obdobje gospodarske recesije⁴⁵.

V uvodnem prizoru spoznavanja protagonistov vidimo Bonnie skozi rešetasto ogrodje njene domače postelje; ta mizanscenska postavitev ustvarja uvodne pomene *ujetosti v dom*, v neperspektivno življenje natararice in ustvarja ozadje, ki naj utemelji izobčensko življenje, v katero jo pritegne Clyde, iz zapora spuščen ropar.

Nadalje film odpira temo spodletele falične moškosti, ki jo v histerični inačici uteleša Clyde: ko se z Bonnie mečkata med vožnjo, ga dobesedno odnese s ceste. Svojo seksualno nezmožnost pojasni z besedami, da ni »*noben ljubimec*«. Bonnie se ne zadovolji s tem: »*Imaš čudne ideje o ljubljenju, ki sploh ni ljubljenje*« in Clyde ostane

⁴⁴ Sintetična droga, ki povzroča halucinacije.

⁴⁵ Film sugerira na družbeno-politični kontekst te »romance na begu«: po prvem ropu lahko za parkiranim avtom, s katerim Bonnie in Clyde pobegneta s prizorišča, vidimo volilni plakat za Franklina D. Roosevelta, ki je bil za predsednika ZDA izvoljen l. 1932. Prvo noč prespita v zapuščeni hiši, ki jo je temnopolti družini zarubila banka. Podton je, da banke ropajo marginalne ljudi za temelj dostojnega življenja, za streho nad glavo. Ko Clyde ponosno reče »*midva ropava banke*«, je rop predstavljen kot herojsko dejanje upora oropanega »malega človeka« proti korporacijskemu kapitalu (povzetem z bankami), ki je pripeljal Ameriko v ekonomsko recesijo: to je pripovedna strategija, ki jo film vpelje za opravičevanje njunih dejanj. Tema upora proti družbeni nepravici je podtekst, ki ga je občinstvo konec 60. let lahko prepoznalo v svoji izkušnji družbeno-političnih gibanj.

brez besed: je ropar, ki paradira s pištolo, cigarami in drugim orožjem kot »dobesednimi« faličnimi označevalci, ki naj »opolnomočijo« njegovo moškost⁴⁶. Z *Bonnie and Clydeom* lahko pritrdimo Timothyju Corriganu, ki pravi, da »film ceste samozavedajoče prikazuje krizo spola, ki je osrednji v stabilizaciji kateregakoli žanra« (Corrigan 1991, 143).

Film ceste lahko utemeljeno razumemo kot nadaljevanje in preoblikovanje različnih žanrov v hibriden žanr, značilen za »hollywoodsko renesanso« od konca 60. skozi 70. leta, imenovano novi Hollywood. Akterji novega Hollywooda so bili mladi avtorji s filmskih akademij, ki so mdr. posneli tudi filme ceste, nekateri za prvence: Steven Spielberg je režiral *Duel* (1971) in *Sugarland Express* (1974), Francis Ford Coppola že omenjeni *The Rain People* (1969), Peter Bogdanovich *Paper Moon* (1973), Martin Scorsese *Boxcar Bertha* (1972) in že omenjeni *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974), Monte Helmann *Two-Lane Blacktop* (1971) in Terrence Malick *Badlands* (1974).

Katie Mills piše, da sta žanr filma ceste in spol skupaj oblikovala novi Hollywood⁴⁷. Ustvarjalci filmov so se v tem obdobju hoteli uveljaviti kot umetniki, kot avtorji z distancirano raziskavo avtonomije in mobilnosti belopoltih žensk srednjega razreda (2006, 134). In nadaljuje, da naraščajoča prisotnost žensk v filmih ceste novega Hollywooda namiguje na določeno družbeno spremembo, a »(...) večinoma se ti filmi izogibajo podajanju vsakršnih feminističnih stališč, ki bi lahko odbila množični trg. Presenetljivo, potrebno bo še dvajset let, preden bo film neposredno upodobil

⁴⁶ Tretja tema so množični mediji, preko katerih Bonnie in Clyde živita svojo legendo še za časa življenja. S pomočjo njune medijske podobe je Clyde končno zmožen telesnega ljubimkanja: film s tem predstavlja kritiko (1) erotiziranih, *potenciranih* množičnih podob in (2) ameriškega sna z izpostavitvijo njegove hrbtni strani, tj. uspeha, »vidnosti«, medijskega spektakla, ki se za Bonnie in Clydeja sprevrženo kaže kot pomembnejši od človeškega življenja.

⁴⁷ Raphaëlle Moine zastavlja širše in pravi, da lahko v 70. letih opazimo nov trend ženskega filma, kot katerega navaja tudi *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Scorsese 1974), ki se dotika feminističnih vprašanj z zasnovanjem zgodbe na samoodkrivanju in neodvisnosti ženske (2008, 165).

ženski na cesti, ker sta bili jezni na patriarhat« (prav tam, 158). Katie Mills misli na *Thelmo & Louise* (Scott 1991), ki si ga bomo podrobneje ogledali spodaj.

4 ŠTUDIJA PRIMERA

»You got a fast car
And I got a plan to get us out of here
I been working at the convenience store
Managed to save just a little bit of money (...)
You got a fast car
But is it fast enough so you could fly away
You gotta make a decision
You leave tonight or live and die this way«
(Chapman 1988).

4.1 *Thelma & Louise*: težave žensk v »moškem žanru« filma ceste?

Thelma & Louise v režiji Ridleya Scotta je kmalu po poletju 1991, ko se je začel predvajati v ameriških kinematografih pognal številne debate in »kontroverze«, mdr. o feminizmu, nasilju nad ženskami in s strani žensk, podobah ženskosti in moškosti v hollywoodskem filmu, identifikaciji v filmu, filmu ceste kot moškem žanru, itd. Kot poroča Marita Sturken (2000, 9) sta bili Geena Davis (ki igra Thelmo) in Susan Sarandon (kot Louise) na naslovnici revije *Time* z vprašanjem »*Zakaj Thelma in Louise parata živce?*«, tiskale so se majice z napisom »*Thelma in Louise živita za vedno*«, pogovoru o filmu se tako rekoč ni bilo možno izogniti. Razburjeni bralec je napisal pismo bralcev v *Village Voice*: »Veste, ne moreš iti na večerjo, na zabavo ali celo za vogal, da bi kupil korenčkov sok, ne da bi horda ljudi pritekla k tebi in pravila: 'Dobro, Thelma in Louise, kaj pa tisti zaključek, ha? Je to feministični film ali kaj za vraga je? Je nasilje okej ali je slabo za ženske? Kaj pa vzgojne vloge?'« (prav tam).

Izbrani film je primeren za nadaljnji premislek konstrukcije spola v *filmu ceste*, kar za *Thelmo & Louise* ni napačna označba, le nezadostna: kajti film je po občasnem lahkotnem tonu, začetni otročjosti lika Thelme in intimnosti-brez-seksualne-združitve tudi *ekscentrična komedija* (glej zgoraj str. 31), po tematiki prestopa zakona in zgodbenih posledic, ki iz tega izhajajo (uboj, rop, pregon z avtomobili, beg

pred policijo), tudi *film pregona* (angl. chase movie), po *chiaroscuro* ikonografiji tudi *neo-noir film*.

Zadnjo označbo utemeljujemo z opažanjem, da je eno izmed nasprotij na katerem gradi zgodba, nasprotje med spolno določenostjo doma (zaprtega in privatnega prostora) in ceste (odprtega in javnega prostora). Cesta, na katero se podata Thelma in Louise, predstavlja prevpraševanje tistega, kar dom predstavlja za žensko (neplačane obveznosti, privatnost, družino, delovno rutino); rečeno še drugače, predstavlja prevpraševanje doma in sedentarnosti kot ženske domene ter ceste in (avto)mobilnosti kot moške domene. Moški liki se pretežno nahajajo v zaprtih prostorih: zgovorno je preklapljanje med prizori, ko policijski preiskovalci v temačni dnevni sobi pri Thelminem možu Darrylu (Christopher McDonald) čakajo na njen klic domov, medtem pa junakinji dirjata v svojem '66 *Thunderbirdu* proti Mehiki. Situacija je obrnjena, zdaj moški pasivno čakajo ženski. Še dodatno je razlika med *sedentarno temačnostjo* dodeljeno moškim likom in *svetlobo odprte ceste* upovedana z vremenom: ko policisti začnejo preiskavo v Arkansasu stalno dežuje, medtem pa se Thelma in Louise vozita nekje po Novi Mehiki ali Arizoni v sončnem vremenu s spuščeno streho in vetrom v laseh.

Jack Sargeant in Stephanie Watson utemeljujeta, zakaj je film ceste, ki se širše zastavljeno vpisuje v pustolovski žanr, domena moških likov:

ženske in ne-belci so bili izključeni iz 'realističnih' upodobitev vlog, ki so jih igrali v ameriški zgodovini, delno zato, ker so bili izključeni iz vlog pustolovcev, pretežno pa zato, ker so njihove zgodovine vključevale druge agende, ki niso podpirale dominantne ideologije. (...) Pustolovski žanr s svojim osredotočanjem na fizično akcijo je v temeljih moški žanr. Žensko/moška, pasivno/aktivna delitev je kulturna konstrukcija, ki jo je zelo težko prepričljivo razveljaviti. To problematizirajo pustolovski filmi z junakinjami kot sta Thelma in Louise. Delno je temu tako zaradi tega, kar se na površini kaže kot faktično, tj. da ženske

niso same potovale, da so ostajale doma itn. Vendar so bili razlogi za to v kulturnih in družbenih omejitvah. (...) Film kot vsak drug kulturni produkt odslikava in podpira ameriškega heroja kot moškega, ki si premišljeno utira pot skozi ameriško pokrajino, strelja z orožjem, ustvarja pisane traktate in govore itn., ter s tem ohranja značilno moško pristranskost« (1999, 19).

Thelma & Louise nanovo premeša podeljevanje pasivno/aktivne komponente likom, ker dodeli ženskima likoma glavni vlogi in aktivno komponento v razvoju zgodbe, kar lahko razumemo kot prevratni vpis v tradicijo *pripovedi ceste*. Callie Khouri, scenaristka *Thelma & Louise*, ki je za scenarij l. 1992 dobila oskarja, je razložila motiv za pisanje scenarija: »Preprosto sem se naveličala pasivne vloge žensk. Nikoli niso vodile zgodbe, ker nikoli niso vozile avta« (v Mills 2006, 193). Slednje sicer ne drži popolnoma, omenili smo že Scorsesejev *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974), Coppolov *The Rain People* (1969) in Spielbergov *Sugarland Express* (1974), pristavimo lahko še *Raising Arizona* (1987) bratov Coen, kjer so glavni liki *ženske za volanom*, katerih premiki pa so določeni s heteroseksualnimi zvezami (in materinstvom), tako da bi žensko aktivno pripovedno vlogo glede na moške lahko do neke mere relativizirali. A poanta Callie Khouri je smiselna, čeprav morebiti faktično ne popolnoma resnična.

Poklicni vlogi, dodeljeni Thelmi in Louise, preden se podata na pot, podčrtujeta feministični zastavek filma: Louise je natakarka v lokalni restavraciji⁴⁸ (torej delavka v feminiziranem poklicu v storitvenem sektorju), Thelma pa je neplačana gospodinja (torej podrejena in neavtonomna ženska), ki servisira moža in še nikoli ni bila brez njegovega spremstva na izletu onkraj lokalne soseske. Darryl zastopa patriarhalno

⁴⁸ V filmu je še ena vloga natakarice Lene (Lucinda Jenney), ki jo kot pričo po uboju Harlana (Timothy Carhart) zaslišuje glavni preiskovalec Hal (Harvey Keitel). Natakarka izjavi, da ti ženski nista izgledali kot morilki. Kako je s strani policijskega védenja ovrednoteno to natakaričino védenje, je očitno iz sledečega dialoga. Hal: »No, nisi ravno ekspertna priča, kaj te dela tako gotovo?« Lena: »Če te strežba v lokalu ne naredi za eksperta človekove narave, potem te nič ne bo.« Natakarka po Halovem mnenju ni ekspertna priča, ker je *samo* natakarka.

vlogo *kruhoborca*, ki ima življenje pretežno zunaj doma. Thelmi odreka službo in pravi, da ne moreta imeti otrok, ker je sam *še vedno otrok*. Podoba njegove moškosti bi lahko označili za enodimenzionalno negativno: je zadirčen in brezčuten, deluje tako omejeno, da ne moremo spregledati parodične konotacije.

Na poti sta deležni opolzkih pripomb tovornjakarja (še en lik, ki deluje tako otročje in vulgarno, da postaja parodija in morebiti subverzija samega sebe), poskusu posilstva in zaščitniški vlogi glavnega policijskega preiskovalca Hala (Harvey Keitel) - poenostavljeno rečeno: *vulgarni, nasilni in paternalistični moškosti*. Če upoštevamo še lik Jimmyja (Michael Madsen), Louisinega fanta, je tu še podoba *moškega, nezmožnega zaveze*. Edino preiskovalec Hal je ambivalenten lik, ki je portretiran tako, da omogoča mestoma empatično identifikacijo: rad bi pomagal, z njegovimi besedami, »dekletoma, ki sta skrenili s prave poti« (in ne ženskama), rad bi se pogovarjal z njima (da bi izsledil njuno lokacijo). Skratka, Hal je dober, pokroviteljski lik policista, ki da je na njuni strani in kot tak pobegu Thelme in Louise v Mehiko pravzaprav še bolj nevaren.

Kršitve zakona so predstavljene kot posledice moškega nasilja v različnih oblikah: uboj, ki ga stori Louise, je uboj Thelminega posiljevalca; Thelmin rop je posledica ropa štoparja in potepuha J.D.-ja (Brad Pitt), ki ukrade Louisin denar; razstrelitev tovornjaka z nafto je kazen in lekcija za šovinističnega tovornjakarja z vulgarnimi opazkami, ki se za svoje govorjenje noče opravičiti. Thelma in Louise pa sta *vljudni prestopnici*, ki se za svoje ekscese opravičita in jih skušata razložiti; nasprotno od moških likov, ki za svoja dejanja ne kažejo nobenega obžalovanja: to je strategija, ki jo ubere filmska pripoved za legitimiranje njunih dejanj in poglobljanje identifikacije z njima. Kot pravi David Laderman: ko se Thelma in Louise »vozita *proti* okoliščinam, sta pogosto *voženi* s strani kriminalne patriarhalne družbe« (2006, 185); ko prestopita nenapisan zakon, ki ju veže na dom, postaneta tudi razbojnici na begu,

čeprav sprva nenamerno in v afektu). Film nam sporoča, da ženskost, ki ni »na svojem mestu«, ki uide svoji družbeni umestitvi v nevidno sfero doma in družbenih pričakovanj, ki se vežejo na dom, se pokaže kot prevratna in ogrožajoča za tradicionalno moškost; ker je postala vidna in avtonomna na cesti, za volanom, v moški domeni, postane hkrati tudi izobčena razbojnica. Dramatično rečeno: njena svoboda v patriarhalni družbi postane tudi njen zločin. Nadalje, film »za nazaj« ustvarja vtis, da je film ceste »moški žanr«; to poanto jedrnato izrazi Shari Roberts v sledeči trditvi: »medtem ko je cesta za moške pobeg ženskosti, ženske ne morejo na podoben način pobegniti moškosti zaradi moških predpostavk žanra« (1997, 62).

Raphaëlle Moine (2008, 121) pravi, da *Thelma & Louise* lahko vidimo kot film ceste ali film o prijateljstvu (angl. buddy film), v katerem moški prijateljski par nadomesti ženski prijateljski par. Čeprav je lahko interpretiran kot podaljšek tradicionalno moških žanrov z ženskima junakinjama, hkrati prikazuje tudi elemente ženskega filma s prevpraševanjem seksualnega nasilja in konflikta med družinskim življenjem in radostjo pustolovščine zunaj doma z vidika dveh prijateljic. Žanrska hibridnost med filmom ceste in filmom o prijateljstvu je povezana z dvoumnostjo filma: je potovanje dveh žensk, ki se začne kot vikend svobode in mu sledi – po poskusu posilstva in uboju napadalca – pobeg, ki se konča v brezciljnem tavanju ali zgodba, ki obsoja seksizem in nasilje nad ženskami? Ali film, nasprotno, s prikazovanjem žensk, ki postanejo neodvisne s prevzemanjem moških obeležij moči (pištola ukradena policistu), uteleša moške fantazije o maščevalni ženski, ki je končno kaznovana, ker zadnji prizor filma prikazuje samomor dveh prijateljic namesto njune predaje? Pierre Bourdieu bi na vprašanja Raphaëlle Moine ponudil splošnejši odgovor, da je dostop do moči za ženske dvojna omejitev – če se obnašajo kot moški, tvegajo izgubo ženstvenosti, če se obnašajo kot ženske, se zdijo nezmožne in nesposobne (2001, 67-8).

Film zavzema dvoumno pozicijo, da si ženski svobodo lahko izpogajata v medsebojnem prijateljstvu in totalnemu pobegu pred različnimi modalnostmi moškosti, ki so predstavljene kot utesnjujoče in represivne. Možen je še drugačen odgovor (prim. Roberts 1997, 63): protagonistki bežita in se osvobajata negativnih učinkov moško-osrediščene družbe, zato potrebujeta prisotnost in referenco moških, da bi poglobili močno vez med njima kot zatiranima ženskama. Sklepni »stop posnetek« (angl. freeze frame shot) onstran roba Velikega kanjona je svoboda »odprtega konca« pripovedi, vpeljana z njunim sklepnim poljubom in stiskom rok, indicem na poti odkrite lezbične ljubezni in prikazom ženskega prijateljskega zavezništva.

Če bi pristali na kupčijo zaščitniškega preiskovalca Hala, bi se vrnili nazaj, tja, od koder sta želeli pobegniti, in moški junak bi spet vzpostavil (moški) red in uveljavil (moški) zakon, ki sta ga ženski s svojimi ekscesi, s svojo (prostorsko in simbolno) premestitvijo porušili. Predaja bi bila njun simbolni pristanek na obstoječe, za njiju nepravilno stanje stvari. Vrnili bi se nazaj v gospodinjstvo oziroma na delovno mesto ali v zapor, kar je v zastavitvi filma pravzaprav izenačeno. Film nam ponudi podobo močnih žensk, ki ne glede na vse kot par obvladata situacije in navsezadnje uideva zakonu. Zakon pa je že v temeljih za ženske krivičen, nam govori film, kajti po vsej verjetnosti bi ščitil posiljevalca Harlana, ker je Thelma plesala s njim; s tem pa v sprevrženi zakonski optiki *kot da* pristala tudi na spolni odnos.

Kriza, ki jo sproži uboj posiljevalca Harlana, sproži preobrazbo Thelme in Louise in poglobi njuno povezanost. Ali je tudi Louise doživela v preteklosti posilstvo (v Teksasu), ostaja neizrečeno in zato mogoče predstavlja osrednji travmatični dogodek, okoli katerega se strukturira tako Louisina odločitev, kaj storiti po uboju Harlana, kot njuna pot proti Mehiki, ki se ogne Teksasu. Preobrazba protagonistk je razvidna iz njunih dialogov, kostumografije in uporabljenih predmetov. Thelma in Louise

počasi odmetavata ženske vizualne attribute ter menjata in pridobivata nove. Thelmino dolgo obleko, s katero se odpravi na pot, nadomestijo kavbojke in majice s kratkimi rokavi, med njimi ena z napisom: *Driving my life away*. Louise odvrže šminko po tem, ko opazi, da jo opazujeta dve starejši gospe, »vznemiri jo predstava o smrtnosti, še bolj pa manipulacija lepote industrije in definicija ženske pojavnosti« (Laderman 2006, 187). Kasneje Louise zamenja uro za kavbojski klobuk in svoja sončna očala za policistova, Thelma pa vzame tovornjakarju čepico. Majhne diskretne stekleničke viskija *Wild Turkey*, ki ga pijeta med vožnjo, proti koncu nadomesti steklenica. Med predmeti, ki omogočajo preobrazbo, zavzema glavno mesto pištola, klasičen falični simbol, ki postane pokazatelj Thelmine preobrazbe od naivne in neodločne do asertivne ženske. Katie Mills iz Thelminega ropa izpeljuje, da si lahko z zamenjavo vloge izobčenca z žensko, ki dobesedno prevzame govor moških izobčencev, kot naredi Thelma s ponovitvijo J.D.-jevega roparskega govora, predstavljamo nove identifikacijske užitke za filmska občinstva (Mills 2006, 195).

Lahko bi rekli, da Thelma in Louise prevzemata moške attribute, kar velja vsaj z vizualnega vidika (kavbojski izgled proti koncu filma), ne drži pa, da zrcalita tudi vedenje moških likov. Kot rečeno, sta prestopnici z dobrimi manirami. Preobrazbo Thelme in Louise (predvsem Thelme) bi lahko brali kot maškarado, ki pomeša moške attribute z ženskimi in s tem namiguje na neesencialnost in uprizarjanje spola. Rečeno z Judith Butler (v Smelik 2007, 501), nam poudarek na performativnosti omogoča, da vidimo družbeni spol kot preigravanje niza pretrganih, če ne parodičnih uprizoritev.

Thelmo & Louise lahko beremo kot feministični pamflet, a dobesedno branje zgreši parodični in ironični podtekst stereotipnega uprizarjanja ženskosti in (predvsem) moškosti. Seveda bi lahko filmu očitali enodimenzionalnost moških stranskih likov: s strogega gledišča film ni feminističen, če feminizem razumemo tudi kot osvobajanje

moških od omenjenih stereotipnih podob. Tradicionalne spolne vloge mdr. določajo moške kot racionalne, močne, zaščitniške, odločne, dominantne ter ženske kot čustvene (kar naj bi bilo enako iracionalnosti), šibke, negotove, skrbniške, podredljive. V primerjavi s temi podobami je končna podoba Thelme in Louise drugačna in emancipatorna, pri moških likih pa sta dva tipa podob: klasična moškost (z zgoraj naštetimi atributi in še nekaj dodatnimi, že omenjenimi) ter do takšne mere potencirana klasična moškost, da deluje kot parodija. V taki zastavitvi bi tudi podobe moškosti lahko razumeli za do neke mere emancipatorne.

Film je bil v ameriških medijih označen z nalepkami »obrnjen seksizem«, »udarec moškemu obnašanju«, »film ženskega maščevanja«, »toksični feminizem«, »gverila feminizem«, kot »kick ass« ženski film (Sturken 2000). Bolj problematično in zanimivo kot to, da te nalepke ne bi bile do neke mere ustrezne, je, da se tako izpostavljajo in celo razvijejo v »kontroverzo«: *U.S. News & Report* je film označil za himno transformativnemu nasilju z eksplicitno fašistično temo, ki je povezana z žalostno obliko feminizma; *Daily News* je zapisal, da film opravičuje oborožen rop, uboj in vožnjo pod vplivom kot ozaveščanje in je ponižujoč do moških s patetičnimi stereotipi testosteronsko podivjanega obnašanja (Sturken 2000, 10). Zastavlja se vprašanje, zakaj sta se film in njegove konstrukcije spolov razvili v kontroverzo?

Barry Keith Grant pravi, da nam – ne glede na to, kako razumemo konec *Thelme & Louise* – dejstvo, da je bil film podvržen kontroverzam, namiguje na dve težavi: (1) najti prostor za ženske v akcijskih filmih in, širše, (2) na reprezentacije razlik med spoloma v popularnih filmih (2007, 81). Po našem mnenju oznaka »kontroverznosti« in moraliziranje o nepravilnih in ponižujočih podobah moškosti govori predvsem o tem, da je film z zamenjavo perspektive izpostavil dvojne kriterije glede »sprejemljivih« moških in ženskih likov ter prikazal težave ženskih likov v žanru, ki naj bi privilegiral moške like. Če to poanto navežemo na žanrske cikle, ki smo jih

omenili zgoraj (glej zgoraj str. 16-7), bi v okviru filma ceste *Thelma & Louise* lahko razumeli kot film revizionističnega žanrskega cikla, kar pa ni nič presenetljivega, saj »sodobni film daje prednost žanrom, ki so revizionistični - manj idealistični, moralno bolj dvoumni in daleč od tega, da bi bili s svojo predstavitvijo človekovega stanja pomirjajoči« (Giannetti 2006, 397). Seveda pa ima učinek kontroverze tudi pozitivne učinke, saj priteguje pozornost javnosti k filmu, ki govori o pomembnih družbenih temah in problemih: homoseksualnost, izkoriščanje in nasilje nad ženskami, posilstvo (in zakonodaja, ki ga pokriva), samoobramba žensk, samomor, vseprisotnost patriarhata v feministični perspektivi.

Namesto da bi iskali »dokončni« odговор o ambivalentnih, *pro-et-contra* feminističnih pozicijah pripovedi in še posebej razvpitega zaključnega prizora, je pomembneje opaziti, da je bil film kritiško dobro pokrit in filmsko slikovit v postavljanju zgoraj omenjenih vprašanj. Razumeli bi ga lahko kot feministični pamflet, ki se kot tak hvaležno prilega študiji spolov; očitno je namreč, da je film premislek konstrukcij družbenih in žanrskih spolnih vlog (od sedentarne gospodinje preko dobrega policista do mobilnega vulgarnega tovornjaka) samozavedajoče prenesel tudi v druge filmske kode. Zato *Thelma & Louise* predstavlja, kot piše Peter Stanković, »eno pomembnejših prelomnic pri vstopanju feminizma v Hollywood« (Stanković 2006, 98).

5 SKLEP

»Kam greva, Walt Whitman? Vrata bodo čez eno uro zaprli.
V katero smer kaže tvoja brada nočoj?«
(Ginsberg 1986, 319).

Ker tudi samo diplomsko delo spada v žanr akademskega pisanja s svojimi posebnimi tehničnimi konvencijami in pripovedno strukturo na način uvoda, problema in zaključka, moramo na tem mestu skleniti pričujoč tekst. Za nas je *prvi in najpomembnejši sklep*, da pričujoče delo nikakor ne izčrpa izbrane teme filma ceste, filmskega žanra in filma *Thelma & Louise* (Scott 1991). Je začetni in začasen poskus spoprijema z nekaterimi teoretskimi pojmi, raziskovalnimi vprašanji in avtorjevimi zaznamki, ki s svojo nedokončanostjo napeljuje na dopolnitev odgovorov in spremembo vprašanj: *tekstualna cesta* je odprta za drugačne izbore in bolj utemeljene izpeljave.

Povzemimo, kaj smo v pričujočem tekstu pokazali. Filmski žanri se prepletajo med seboj, tako da ne moremo govoriti zgolj o značilnostih posameznih žanrov. Že »znotraj« analitično izumljenega *posameznega žanra* lahko opazimo spreminjanje žanrskih značilnosti, kot se kažejo v posameznih filmih, ki naj bi bili primeri določenega žanra. To spreminjanje žanrskih značilnosti smo abstrahirali v *žanrske cikle*. V določenih filmih prihajajo v ospredje določene značilnosti analitično postuliranega »posameznega žanra«, ki se nadalje prepletajo s postuliranimi značilnostmi drugih žanrov. To filmsko medbesedilnost in prepletanje žanrov smo imenovali *žanrska hibridizacija*.

Zato je za nas *drugi sklep*, da žanrske nalepke nimajo splošnega, nezgodovinskega in posameznega bistva, ki naj bi ga označevale. Kot smo mimogrede nakazali, že označevanje žanrov pri različnih piscih ni vedno enotno. Odprto vprašanje ostaja, kateri so elementi žanra oziroma filmski kodi, s katerimi naj bi gledali in zaobjeli

raznolikost »filmske prakse«, tj. mnogoterost in raznolikost posameznih filmov med sabo. V pričujoči nalogi smo k filmu ceste pristopili s pomočjo ikonografije, filmske tehnike, pripovednih značilnosti in konstrukcije spola.

Prvi sklep pojasnjujemo s *tretjim sklepom*, da je filmski žanr preobsežen pojem, da bi ga raziskovali z zamejenim izborom in ilustrativnimi primeri filmov zgolj skozi prizmo posameznega žanra. Če želimo z metodološko veljavnostjo raziskovati odnos filmskega žanra s filmsko prakso, oziroma z drugimi besedami, če želimo soočiti koncepcijo določenega filmskega žanra s posameznimi filmi, ki naj bi jih pojasnil v odnosu z drugimi, moramo upoštevati precejšnje število filmov in jih iz le-teh izpeljevati. Nadalje moramo pri koncepciji posameznega žanra pokazati njegove specifične in utemeljiti njegovo razlikovanje s koncepcijami drugih žanrov. Potemtakem se zastavljajo sledeča vprašanja. Kaj imajo skupnega omenjeni filmi ceste, razen »očitnega« tehnološkega prevoznega sredstva, s pomočjo katerega naj uprizarjajo prostorsko mobilnost protagonistov, motivirano z najrazličnejšimi razlogi ali s potjo kot ciljem samim po sebi? V katerih značilnostih se ameriški film ceste razlikuje od drugih filmskih žanrov? Katere so posebne značilnosti filmov ceste, kot se kažejo skozi optiko filmskega žanra?

Christine Gledhill ugotavlja, da »bodo celo pri prožnem modelu v katero koli razpravo o specifičnem žanru vstopile empirične predpostavke. Če naj bodo specifični žanri natančno utemeljeni, se mora kritik odločiti, kateri od filmskih kodov so relevantni za definicijo določenega žanra« (2007, 254). V pričujočem tekstu smo s pomočjo ilustrativnih primerov iz izbranih filmov predlagali *četrti sklep*, da lahko tehnološkemu prevoznemu sredstvu kot temeljni značilnosti filma ceste mestoma priključimo še: (1) posebno ikonografijo in pomene, ki se vežejo na avtomobil kot prevozno sredstvo; (2) odprto pripovedno strukturo, ki se zapolnjuje z naključnimi srečanji na poti in lahko brez posebne utemeljitve uvaja najrazličnejše

like; (3) filmsko tehniko hitro vozeče kamere; (4) poudarek, ki ga filmi ceste namenjuje konstrukciji spola; (5) ojdipsko tematiko protagonistov; (6) homoseksualno konotacijo para protagonistov in protagonistk na cesti; (7) premislek žanrske hibridizacije posameznega filma ceste.

Četrto predlagano značilnost filma ceste, tj. njegov mestoma posebni poudarek na konstrukciji spola, smo skušali očrtati mimogrede ob drugih značilnostih, podrobneje pa smo si jo ogledali v študiji primera *Thelma & Louise* (Scott 1991). Ugotavljamo, da je ta film pomemben predvsem zato, ker odpira prostor za druge filme (in tekste) z bolj pretanjeno obravnavo v študiji primera omenjenih tem in problemov, kajti če ga pogledamo »izven konteksta«, pod vplivom zgoraj omenjene medijske kontroverze, se zlahka prepustimo *perspektivni prevari* revizionističnega žanrskega cikla, podkrepljeni s feminističnim nabojem, ki ustvarja vtis, da je film ceste »moški žanr« in cesta »moški prostor«, kjer ni prostora za *ženske junakinje*. Nadejamo se, da smo pokazali, da slednje ne drži popolnoma iz dveh razlogov: (1) omenjenih filmov ceste z glavnimi ženskimi liki; in (2) omenjenih filmov ceste, kjer imajo že glavni moški liki težave s svojo moškostjo.

Četrty sklep razširjamo v *peti sklep*, da je ameriški film ceste - bolj kot žanr s stabilnimi značilnostmi - odprt žanr ali vsaj njegov pripovedni in ikonografski nastavek, postavljen na preprih mnogih žanrskih medbesedilnosti in umetnostnih medijev⁴⁹, ki je posebej značilen (a ne edinstven) za obdobje konec 60. in tekom 70. let v Združenih državah Amerike, imenovano tudi »novi Hollywood«⁵⁰. Ameriški film ceste se kot hibriden žanr, ki ne privilegira posebne tematike onstran preigravanja tem odprtosti prostora, uprizarjanja tehnološko pospešene prostorske

⁴⁹ Slednje smo s pomočjo Kathie Mills (2006) in Jacka Kerouaca (2004, 2007) imenovali intermediarnost.

⁵⁰ Za več o novem Hollywoodu glej *Zadnji film: vzpon in propad novega Hollywooda I., II.* (Štefančič 2008).

mobilnosti in svobode (torej tem, ki se pogosto, a ne izključno vežejo na moške like), razpne med žanrsko konstrukcijo in njenim opuščanjem, ker »format filma ceste ni toliko skupek žanrskih konvencij kot je formalna struktura, ki zadosti klasičnim zahtevam motivacije likov in vzročno-posledičnim odnosom skozi potovanje samo« (Hammond 2006, 14). Film ceste po našem mnenju torej ni stabilni žanr s »strogimi« konvencijami in »edinstvenimi« filmskimi kodi, kot npr. western v klasični fazi žanrskega cikla, čeprav včasih citira njegove značilnosti od ikonografije do konstrukcije spola.

V teoretskem delu smo zapisali, da je temeljna poteza žanra preigravanje konvencije in inovacije, oziroma standardizacije in variacije; če dopolnimo to splošno trditev, bi za film ceste lahko zaključili, da ga bolj kot konvencije usmerjajo inovacije in variacije, saj, širše gledano, potovanje likov priskrbi zgolj ohlapno formo pripovedi, ki se lahko zapolni s posebnimi temami v posameznih filmih, na katere se - poleg vseh drugih oznak - lepi tudi oznaka *filma ceste*. Film ceste je prav zato trdoživa pripovedna forma, ki nadaljuje in posodablja *potovalno pripoved* (angl. journey narrative), dolgo prisotno v zgodovini literature⁵¹. O tem nam pričajo nedavne navezave filma ceste na komedije *Broken Flowers* o iskanju sina (Jarmusch 2005), o krizi poznih in srednjih let *About Schmidt* (Payne 2002) in *Sideways* (Payne 2004) ter *Away We Go* (Mendes 2009), ki je poletna lahkotna nosečniška odisejada (Barlič 2010, 26), v kateri spremljamo Burta (John Krasinski) in Verono (Maya Rudolph), »dve zlati ribici v bazenu ekscentričnih in eksotičnih, podivjano kričečih mavričark« in potujemo po Ameriki, ki je »velikanski supermarket različnih življenjskih slogov in družinskih oblik« (prav tam).

Zaključujemo s trditvijo, da je žanr predvsem vnaprej ustvarjena kategorija, ki oblikuje in zamejuje branje filmov, jih »uokvirja« v posamezne žanre in usmerja

⁵¹ Glej zgoraj str. 33.

njihovo produkcijo. Filmska praksa se ne da zajeziti tako zlahka: ponujeno branje filmov v pričujočem delu nam dokazuje, da se le-ti pretakajo preko okvirov žanra (filma ceste) v razburkano morje ameriške popularne kulture. Lahko »preberemo« določen žanr, kot smo naredili v pričujoči nalogi s pomočjo premisleka žanrskih značilnosti oziroma značilnih filmskih kodov, a zavedati se moramo, da je tovrstno branje ne-nujno, mestoma bolj poljubno kot rigidno (glej zgoraj, str. 9-11), je le eno izmed možnih (žanrskih) branj izbranih filmov.

Brez dvoma pa se žanrsko oblikovanje (hollywoodskih) filmov kaže kot »rentabilno podjetje« – kar smo očrtali v teoretskem delu naloge –, ker (1) poenostavlja branja filmov za občinstva, jim omogoča označevanje filmov z enostavnimi, utečenimi nalepkami, ki redko povejo kaj bistvenega o filmih; in (2), ker poenostavlja produkcijo in oglaševanje filmov z opiranjem na predobstoječe védenje občinstev.

6 LITERATURA

Adorno, Theodor W. in Max Horkheimer. 2002. *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute.

Barlič, Špela. 2010. Verjamete v ljubezen? *Pogledi: umetnost, kultura, družba*, 5 (5. junij).

Barthes, Roland. 2003. *Učna ura*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Beck, Ulrich. 2001. *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*. Ljubljana: Krtina.

Bishop, Elizabeth. 2007. *Zemljevid*. Ljubljana: LUD Šerpa.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press.

Cohan, Steven in Ina Rae Hark. 1997. Introduction. V *The Road Movie Book*, ur. Steven Cohan in Ina Rae Hark, 1-14. London in New York: Routledge.

Cook, Pam, ur. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Corrigan, Timothy. 1991. A *Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. London: Routledge.

Ganser, Alexandra, Julia Pühringer in Markus Rheindorf. 2006. Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s. *Facta Universitatis* (1): 1 – 17.

Germ, Tine. 2001. *Uvod v ikonografijo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta - Oddelek za umetnostno zgodovino.

Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Ginsberg, Allen. 1986. Supermarket v Kaliforniji. V *Antologija ameriške poezije 20. stoletja*, ur. Miha Avanzo, 319-320. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Gledhill, Christine. 2007a. Zgodovina žanrske kritike: uvod. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 252-260. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

--- 2007b. Vestern. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 374-381. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Goffman, Ken a.k.a R.U. Sirius in Dan Joy. 2004. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books.

Grant, Barry Keith. 2007. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London in New York: Wallflower Press.

Hammond, Michael. 2006. The Road Movie. V *Contemporary American cinema*, ur. Michael Hammond in Linda Ruth Williams, 14-18. New York in Maidenhead: McGraw-Hill Education.

Hill, Lee. 1996. *Easy Rider*. London: British Film Institute.

Jovan, Jovanović. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: Umco.

Kavčič, Bojan. 1999. Žanr. V *Filmski leksikon*, Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 676-677. Ljubljana: Modrijan.

Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Kerouac, Jack. 2004. *Na cesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga Založba.

--- 2007. *On the Road: The Original Scroll*. London: Penguin Classics.

Krečič, Jela. 2010. Ne pristajam na to, da smo idioti, ker nas zapeljujejo podobe: klepet z Jacquesom Rancièrom. *Kino!* (10): 255-259.

Laderman, David. 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

Mills, Katie. 2006. *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Milner, Jean-Claude. 2003. *Strukturalizem: liki in paradigma*. Ljubljana: Krtina.

Moine, Raphaëlle. 2008. *Cinema Genre*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.

Mulvey, Laura. 2001. Vizualno ugodje in pripovedni film. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H. Vidmar, 271-290. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Neale, Steve. 2003. Question of Genre. V *Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant, 160-184. Austin: University of Texas Press.

Pavček, Tone. 2010. *Čas duše, čas telesa: četrti del*. Ljubljana: Slovenska matica.

Phillips, Patrick. 1999. Genre, Star and Auteur - Critical Approaches to Hollywood Cinema. V *An Introduction to Film Studies*, ur. Jill Nelmes, 161-207. London in New York: Routledge.

Roberts, Shari. 1997. Western Meets Eastwood. V *The Road Movie Book*, ur. Steven Cohan in Ina Rae Hark, 45-69. London in New York: Routledge.

Sargeant, Jack in Stephanie Watson. 1999. Looking for Maps: Notes on the Road Movie as Genre. V *Lost Highways: an Illustrated History of Road Movies*, ur. Jack Sargeant in Stephanie Watson, 6-20. London: Creation Books.

Smelik, Anneke. 2007. Feministična filmska teorija. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 491-501. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Stanković, Peter. 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Steinbeck, John. 1983. *Grozdi jeze*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Stout P., Janis. 1983. *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport, London: Greenwood Press.

Sturken, Marita. 2000. *Thelma & Louise*. London: British Film Institute.

Štefančič jr., Marcel. 2008. *Zadnji film: vzpon in propad novega Hollywooda I., II*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Vidmar H., Ksenija. 2001. Ponavljanje pogleda. Ženski žanri v preseku množične kulture. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H. Vidmar, 11-40. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Vrdlovec, Zdenko. 1999a. Film ceste. V *Filmski leksikon*, Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 187. Ljubljana: Modrijan.

--- 1999b. Produkcijski kodeks. V *Filmski leksikon*, Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 495-497. Ljubljana: Modrijan.

--- 1999c. Studijski sistem. V *Filmski leksikon*, Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 590-594. Ljubljana: Modrijan.

--- 1999č. Vožnja. V *Filmski leksikon*, Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 640-641. Ljubljana: Modrijan.

Watson, Stephanie. 1999. From Riding to Driving: Once upon a Time in the West. V *Lost Highways: an Illustrated History of Road Movies*, ur. Jack Sargeant in Stephanie Watson, 22-37. London: Creation Books.

Whitman, Walt. 1998. *Leaves of Grass*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Wood, Jason. 2007. *100 Road Movies*. London: British Film Institute.

7 PRILOGI

Priloga A: Fonografija

Chapman, Tracy. 1988. *Tracy Chapman*. CD. Združene države Amerike: Elektra; Asylum Records.

Cohen, Leonard. 1992. *Future*. CD. Združene države Amerike: Columbia; Sony Music Entertainment.

Fitzgerald, Ella. 1997. *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook*. CD. Združene države Amerike: Polygram Records.

Pengov, Tomaž. 1973. *Odpotovanja*. CD. Novo mesto: Sraka International.

Springsteen, Bruce. 1995. *The Ghost of Tom Joad*. CD. Združene države Amerike: Columbia; Sony Music Entertainment.

Waits, Tom. 1973. *Closing Time*. CD. Združene države Amerike: Asylum Records.

--- 2006. *Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards*. CD. Združene države Amerike: ANTI-.

Williams, Lucinda. 1998. *Car Wheels on a Gravel Road*. CD. Združene države Amerike: Island; Mercury.

Priloga B: Izbrana filmografija

Benedek, László. 1953. *The Wild One* (Divjak). DVD. Združene države Amerike: Stanley Kramer Productions.

Bogdanovich, Peter. 1973. *Paper Moon* (Papirnati mesec). DVD. Združene države Amerike: The Directors Company; Paramount Pictures; Saticoy Productions.

Boorman, John. 1972. *Deliverance* (Odrešitev). DVD. Združene države Amerike: Warner Bros. Pictures; Elmer Enterprises.

Brooks, Albert. 1985. *Lost in America* (Izgubljena v Ameriki). DVD. Združene države Amerike: The Geffen Company; Marty Katz Productions.

Capra, Frank. 1934. *It Happened One Night* (Zgodilo se je neke noči). DVD. Združene države Amerike: Columbia Pictures Corporation.

Coen, Joel. 1987. *Raising Arizona* (Arizona Junior). DVD. Združene države Amerike: Circle Films.

Coppola, Francis Ford. 1969. *The Rain People* (Deževni ljudje). Slovenska kinoteka. Združene države Amerike: American Zoetrope.

--- 1979. *Apocalypse Now* (Apokalipsa zdaj). DVD. Združene države Amerike: Zoetrope Studios.

Čap, František. 1962. *Naš avto*. DVD. Slovenija: Triglav film.

Ford, John. 1939. *Stagecoach* (Poštna kočija). DVD. Združene države Amerike: Walter Wanger Productions.

--- 1940. *The Grapes of Wrath* (Sadovi jeze). DVD. Združene države Amerike: Twentieth Century Fox Film Corporation.

--- 1956. *The Searchers* (Iskalci). DVD. Združene države Amerike: C.V. Whitney Pictures; Warner Bros. Pictures.

Godard, Jean Luc. 1960. *A bout de souffle* (Do zadnjega diha). DVD. Francija: Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

--- 1965. *Pierrot le fou* (Nori Pierrot). DVD. Francija, Italija: Films Georges de Beauregard; Rome Paris Films; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC); Dino de Laurentiis Cinematografica.

Hellman, Monte. 1971. *Two-Lane Blacktop* (Peklenski asfalt). DVD. Združene države Amerike: Michael Laughlin Enterprises; Universal Pictures.

Hopper, Dennis. 1969. *Easy Rider* (Goli v sedlu). DVD. Združene države Amerike: Columbia Pictures Corporation; Pando Company Inc.; Raybert Productions.

Jarmusch, Jim. 1984. *Stranger Than Paradise* (Bolj čudno od raja). DVD. Zvezna republika Nemčija, Združene države Amerike: Cinesthesia Productions; Grokenberger Film Produktion; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

--- 2005. *Broken Flowers* (Strti cvetovi). DVD. Združene države Amerike, Francija: Focus Features; Five Roses; Bac Films.

Lang, Fritz. 1937. *You Only Live Once* (Samo enkrat živiš). DVD. Združene države Amerike: Walter Wanger Productions.

Lee, Spike. 1996. *Get on the Bus* (Avtobus). DVD. Združene države Amerike: 15 Black Men; 40 Acres & A Mule Filmworks.

Lee, Wang. 2005. *Brokeback Mountain*. (Gora Brokeback). DVD. Kanada, Združene države Amerike: Alberta Film Entertainment; Focus Features; Good Machine; Paramount Pictures; River Road Entertainment.

Lewis, Joseph S. 1950. *Deadly is the Female* (Nor na orožje). DVD. Združene države Amerike: King Brothers Productions.

Lucas, George. 1973. *American Graffiti* (Ameriški grafiti). DVD. Združene države Amerike: Universal Pictures; Lucasfilm; The Coppola Company.

Lynch, David. 1999. *The Straight Story* (Resnična zgodba). DVD. Francija, Velika Britanija, Združene države Amerike: Asymmetrical Productions; Canal+; Channel Four Films; CiBy 2000; Les Films Alain Sarde; Studio Canal; The Picture Factory; The Straight Story Inc.; Walt Disney Pictures.

Malick, Terrence. 1974. *Badlands* (Surova balada). DVD. Združene države Amerike: Badlands Company; Jill Jakes Production; Pressman-Williams.

Mendes, Sam. 2009. *Away We Go* (Greva). Kinodvor. Združene države Amerike, Velika Britanija: Big Beach Films; Edward Saxon Productions (ESP); Neal Street Productions.

Nolan, Christopher. 2010. *Inception* (Izvor). Kolosej Kinematografi. Združene države Amerike, Velika Britanija: Warner Bros. Pictures; Legendary Pictures; Syncopy.

Payne, Alexander. 2002. *About Schmidt* (Gospod Schmidt). DVD. Združene države Amerike: New Line Cinema; Avery Pix.

--- 2004. *Sideways* (Stranpoti). DVD. Združene države Amerike: Fox Searchlight Pictures; Michael London Productions; Sideways Productions Inc.

Peckinpah, Sam. 1973. *Pat Garret and Billy the Kid* (Pat Garret in Billy Kid). DVD. Združene države Amerike: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Penn, Arthur. 1967. *Bonnie and Clyde* (Bonnie in Clyde). DVD. Združene države Amerike: Warner Brothers/Seven Arts; Tatira-Hiller Productions.

Rafelson, Bob. 1970. *Five Easy Pieces* (Pet lahkih komadov). DVD. Združene države Amerike: BBS Productions; Columbia Pictures Corporation; Raybert Productions.

Ray, Nicholas. 1955. *Rebel Without a Cause* (Upornik brez razloga). DVD. Združene države Amerike: Warner Bros. Pictures.

Salles, Walter. 2004. *Diarios de motocicleta* (Motoristov dnevnik). DVD. Argentina, Združene države Amerike, Čile, Peru, Brazilija, Velika Britanija, Nemčija, Francija: FilmFour; South Fork Pictures; Tu Vas Voir Productions; BD Cine; Inca Films S.A.; Sahara Films; Senator Film Produktion; Sound for Film.

Scorsese, Martin. 1972. *Boxcar Bertha* (Vagonarka Bertha). DVD. Združene države Amerike: American International Pictures (AIP).

--- 1974. *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Alica ne živi več tukaj). DVD. Združene države Amerike: Warner Bros. Pictures.

--- 1976. *Taxi Driver* (Taksist). DVD. Združene države Amerike: Columbia Pictures Corporation; Bill/Phillips; Italo/Judeo Productions.

Scott, Ridley. 1991. *Thelma & Louise* (Thelma & Louise). DVD. Združene države Amerike, Francija: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Pathé Entertainment; Percy Main; Star Partners III Ltd.

Spielberg, Steven. 1971. *Duel* (Dvoboj). DVD. Združene države Amerike: Universal TV.

--- 1974. *Sugarland Express* (Texas ekspres). DVD. Združene države Amerike: Zanuck/Brown Productions; Universal Pictures.

Sturges, Preston. 1941. *The Sullivan's Travels* (Sullivanova potovanja). DVD. Združene države Amerike: Paramount Pictures.

Tucker, Duncan. 2005. *Transamerica* (Transamerika). DVD. Združene države Amerike: Belladonna Productions.

Van Sant, Gus. 1989. *Drugstore Cowboy* (Drugstore kavboj). DVD. Združene države Amerike: Avenue Pictures Productions.