

K R I T

INFO

Po smrti **Gena Roddenberryja**, legendarnega »očeta« serije **Star Trek**, potem ko je minilo 25 let od začetka prikazovanja TV-nadaljevanke in pred pričakovanim startom »sequela« **Star Trek VI: The Undiscovered Country** (ki je potem res dokaj impresivno začel svoj naskok na ameriške kinodvorane: v dveh tednih je nabral 30,432,868 USD), so v **Varietyju** (2. december 1991) **Star Treku** posvetili **Special Report**, ki obsega štirinajst strani. Med naštevanjem uspehov, povezanih s TV-nadaljevanke **Star Trek**, filmi, knjigami in drugimi pritiiklinami, je **Charles Paikert** zapisal tudi podatek, da »pet **Star Trek** filmov predstavlja najuspešnejšo znanstveno-fantastično serijo v filmski zgodovini. B. O. rezultat za vseh pet filmov skupaj namreč znaša prek 400 milijonov USD«. Očitno je mišljen kumulativni B. O. izkupiček, kajti čisti B. O. rezultat za vseh pet filmov znaša le 218,920.071 USD ali v povprečju 43,784.014 USD na posamezen film. Tudi to seveda ni malo, vendar je pri tem zanimivo, da znaša čisti B. O. izkupiček za tri filme iz serije **Star Wars** skupaj 503,102.414 USD ali 167,700.805 USD na film. Z drugimi besedami: Čisti izkupiček za tri filme iz serije **Star Wars** znaša več kot kumulativni za pet filmov iz serije **Star Trek**. Toliko o »najuspešnejši znanstveno-fantastični seriji v filmski zgodovini«. (Nobenega dvoma pa seveda ni o uspehu istoimenske TV nadaljevanke, pri čemer pa najbrž samo Američani vedo, zakaj jo tako radi gledajo).

Black Robe režiserja **Bruca Beresforda** (Šofer gospodične **Daisy**), kanadsko-avstralska koprodukcija, katere plot je postavljen v čas pokristjanjevanja kanadskih domorodcev (budžet je znašal slabih 8 milijonov USD, otvoril pa je festival v **Torontu**), ruši vse rekorde za tovrstne filme v zgodovini kanadske kinematografije. V dveh mesecih je priigral okoli 1,130.000 USD, kar je brez primere v kanadski zgodovini za kak domač film, ki je povrh še posvečen kanadski tematiki. Sorazmerno solidno mu gre tudi v ZDA (tam ga distribuira **Samuel Goldwyn**), kjer je v desetih tednih predvajanja priigral 4,212.083 USD, pri čemer je startal samo z 222 kopijami, katerih število so nato zvišali na 308 (prvi trije filmi na ameriški lestvici v tem trenutku v povprečju razpolagajo s po 2.000 kopijami).

INFO

umišljeni, domišljijski prijatelji pojavljajo v raznoterih podobah in njihova funkcija ni nujno zavezniška. Povedano drugače, funkcija imaginarnega prijatelja osrednjega junaka je zavezniška prav toliko, kolikor je v določnem smislu vedno povezana z neko travmatično izgubo, kakor jo doživlja junak-skozi občutke osamljenosti, praznine, neizpoljenosti itd. Poanta je zelo enostavna: človek pridobi in človek izgubi — komedija je način, kako razlikovati prvo od drugega. Upodobitev imaginarnega prijatelja je potemtakem odvisna od tega, ali s svojo vizualizirano prisotnostjo zaznamuje izpolnitev, dovršitev in potrđitev pozitivne junakove drugačnosti, ali pa je zgolj travestitski odraz pozitivnega izživljanja junakove »norosti« oziroma dozdevne abnormalnosti v kontekstu psiho-socialnih relacij. Imaginarnega Freda zato ne gre mešati z angeli, kajti bolj je podoben duhovom umrlih ljubimcev, celo fiktivnim pozitivnim negativcem, s katerimi se tako zlahka identificira ta soft-core-pacient v vsakem izmed nas, ki ljubimo zgodbe in pripovedke. Ena razlika in nekaj inačic: v klasični mojstrovini Franka Capre, sentimentalno-socialni komediji **It's A Wonderful Life** je James Stewart tik pred samomorom. V ideale o socialni pravičnosti ne verjame več in življenje se mu zdi ena sama polomija. Takrat pa film »aktivira« njegovo diferencirano drugačnost in za posvečeno gledalčevo oko pov-

nanji, materializira, vizualizira junakov alter ego v podobi angela brez kril, ki v **back-to-the-future** verziji junakovega potovanja v varljive dimenzije odmerjenega »mejnega« časa, odloči o življenju in smrti: Življenje je lepo! Naš junak je doživel svoj **twilight zone**. V **My Favorite Brunette** (Elliott Nugent, 1947) otroški fotograf v neizmerni želji, da bi postal pomočnik privatnega detektiva, izumi aparat, ki fotografira skrivne in odpotuje iz mesta, fotograf enostavno prevzame njegovo identiteto in se loti nenavadnega primera. Film je parodija na **hard-boiled** detektivke, toda nerodnega in v »trdem« poklicu vse prej kot izurjenega Boba Hopa njegova umišljena sposobnost deduktivnega sklepanja pripelje skoraj na električni stol. Nič hudega! — Namreč, če se ne bi podal v detektivsko avanturo, nepomemben in frustriran otroški fotograf nikoli ne bi padel v objem **femme fatale**. **Truly, Madly, Deeply** (Anthony Minghella, 1991) je svojevrstna romantična komedija o najdeni in izgubljeni ljubezni. Juliet Stevenson (**Drowning By Numbers**) se po smrti ljubimca čedalje bolj zapira v svoj spodkopani duševni svet. Silovitost notranjega monologa je tako intenzivna in nepopustljiva, da podoba ljubimca, namesto da bi bleдела, postaja čedalje bolj pričujočna in živa. Alan Rickman (**Robin Hood — Prince Of Thieves**) se vrne iz onostranstva. Nostalgično podoživlja-

nje preteklosti kakor da vnese pozitivno spremembo in vzpostavi duševno ravnotežje. Vendar je vse lepo in prav, dokler iz onostranstva ne pridejo ljubimčevi prijatelji, ki zelo radi gledajo vesterne, Nina pa ne ve več, kje bi našla še kakšno pokrivalo za večno premražene mrtvake. Tako se počasi naveliča svojega zmrzljivega ljubimca in se slednjič odloči za čare in prednosti tostranskega zapeljivca. V **Problem Child** ima krušni oče gromozanske težave s posvojenim sinom, problematičnim otrokom, dokler se ta ne sooči s svojim imaginarnim zaveznikom, stricem, ki je zaslovel kot veliki kriminallec. Dejansko se sreča z nekim pobeglim topoglavim zapornikom, ki ga povsem razočara. In še bi lahko naštevali.

Elizabeth svojega **jack-in-the-box** Freda ne ukroti, nasprotno, pavliha ukroti njo in mladenka v stanju nezavesti končno najde sebe. Elizabeth »spotakljivo« kukanje (skozi Fredove oči) pod utesnjeno materino krilo na eni strani in prekratko krilce moževe ljubice na drugi je potemtakem tudi v **Crkni, Fred!** povzeto v tisto vrsto liberalno psiho-terapevtske dramaturgije, ki »utrgancem« ne podpisuje diagnoze, niti predpisuje barvastih pilul, temveč jih pusti, da svojo »abnormalnost« pozitivno izživijo. Simpatičen, vendar ne preveč inteligenten film.

CVETKA FLAKUS

ROSENCRANTZ IN GULDENSTERN STA MRTVA

RESENCRANTZ AND GULDENSTERN ARE DEAD



režija: Tom Stoppard
 scenarij: Tom Stoppard
 fotografija: Peter Bizion
 glasba: Stanley Myers
 igrajo: Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss
 producent: Cinecom, ZDA, 19902

Novinarsko vprašanje po londonski premieri istoimenske drame v **Old Vic** gledališču 1967: »What is it about?« Stoppardov odgovor: »It's about to make me very rich.«

Na predlanski Mostri »kreativne diskrepance« med Latini in Tevtoni pač ni bilo zaznati, čeprav so kritiki na podelitvi vpili: »Buuu!« — z meta-Shakespeareom je zmagal celuloidni debitant **Tom Stoppard**, predstavnik tabora slednjih. Nena-zadnje iz le-tega izhaja tudi tedanji predsednik festivalske žirije **Gore Vidal**, arbiter, ki mu je nekoč uspelo izjaviti, da bi »napravil hrbenico vsakega izobraževalnega sistema iz zgodovine. Začel bi z **Big bangom**, kozmosom in rajskim vrtom,

vse te teorije pa bi razgrnil pred šestletniki.« Preoster um je pač znal partnerja ... in leva so odstrelili v teater. Mar res tja — ali pa gre prej za nasilje štren kritike, kateri se zaldi podatek, da film zrežira Stoppard, že alibi za očitek komorne gledališkosti? Dvomljenju tu v prid spregovorijo Stoppardove dosedanje zelo solidne filmske izkušnje: če že ni režiral, pa je scenaril. S **Spielbergom** se je odlično ujel v **Imperiju sonca**, s **Fassbinderjem** v **Obupu**, za scenarista v **Schepisijevi** ekranizaciji **Ruske hiše** pa ga je, zaradi domnevne »emigrantske senzibiliteti« (sic!) predlagal nihče drug kot sam **John Le Carré** No, izvirnega scenarija vseeno še ni podpisal, — da zanj še

nima ideje, pove za **Interview**. Našim nadaljnjim izvajanjem tam servira zelo uporabno iztočnico, ko vprašanju, če si bo mar v svojem prvem originalnem scenariju tudi dovolil gledališko dolge govornice v slogu Rosencrantza, vrne takle odgovor: »To je absolutno nepomembno, za kaj takega ni pravil. Ne verjamem, da obstaja nekaj po imenu »film«, niti nekaj po imenu »gledališče! Kar precej zanič filmov z malo teksta je, tako kot tistih dobrih, v katerih besed kar mrgoli ...« Naša teza bo potemtakem naslednja: Beneški lev je končal v gledališču in Stoppardov prvenec je s stališča ekskluzivno filmske optike hibrid. To pa ni nujno slabo, kar uspešno

I K K A

dokažeta film *Rosencrantz in Guildenstern sta mrtva* in gornji citat njegovega avtorja.

Ideja o ekranizaciji izvira v l. 1984, najprej je bila v igri televizija. Po letu dni priprav in Stoppardovem pristanku, da pripravi scenarij, se ta skupaj s producentom odloči za film, za režiserja pa izbere — sebe: »Bil sem pač edini, ki je lahko k dramati pristopil brez pretiranega strahospoštovanja. Druge bi to med snemanjem samo oviralo,« pove. Tu bi mu le težko ugovarjali, saj si je v sodobnem anglosaškem gledališču zagotovil izjemno mesto:

Zlatega leva je namreč zgolj pridružil doslej že trikrat (!) prejetemu broadwayskemu posnetku oskarja Tonyju, malodane redno pa za svoje igre prejema tudi **Evening Standard Award**, **John Whiting Award** in **Plays and Players Award**!

Starosta angleške scene, dolgoletni kritik *Observerja* in med l. 1969 in 1973 ravnatelj *National Theatrea*, **Kenneth Tynan**, je Stopparda postavil takoj za *Haroldom Pinterjem* in nekoč dejal, »da njegova dela spodbijajo filistrsko reklo, da se intelektualni vrstni komedije ne moremo krohotati«, medtem ko se **Kenneth McLeish** klanja njegovemu »farsičnemu geniju« in Stoppardov talent »intelektualno zabavati« primerja s tistim *Edwarda Albeeja*! V *Britische Dramatiker der Gegenwart* nemškemu teatrologu **Güntherju Klotzu** ni ušlo, da Stoppard vlada odrom med *Strandom*, *Haymarketom*, *avenijo Shaftbury* in *Covent Gardnom*. Niti, da njegova dela, polna salonskih dialogov, iskrive frivolnosti, scenske akrobatike, pa tudi absurdnih dialogov, besednih iger in prestopanjem meja med pravo in namišljeno realnostjo, označuje nedavni premik okusa publike v etabliranem teatru, ki se zdaj giblje nekje med *Wildom* in *Beckettom*.

Če pustimo ideološko nasilnost nam dosegljive Klotzove izdaje ob strani, je dobro izpostaviti tamkaj počivajočo tezo o notranjem razkolu britanskega teatra na socialni in absurdistični tabor: prvega denimo **Osborne** predstavlja dokaj enoznačno, v drugem pa se meščanski inteligenci namenjeni **Beckettovi** in **Pinterjevi** komadi (kot tudi inscenacije **Petra Brooksa** in kasneje **Edwarda Bonda**) kanalizirajo različno — bodisi v koncept intelektualističnega gledališča, kjer bomo našli tudi **Stopparda**, bodisi v hitro pozabljive komade, namenjene za instantsni konzum!

Domnevamo, da je na tej točki avtorjeva vmesitev definitivna in jo uporabljamo za dodatne spekulacije: **Vidal je ekranizacijo drame nagradil kot njeno negacijo!** Ekranizacija namreč ni linearna in film je pogumna koncesija originalni dramati, za filmsko kritiko visoko intriganen projekt, nad katerim se misel naslaja v toliko, kot jo zmore pritegniti medijsko prezrcaljenje teatra v filme. **Nismo torej izgubili**



gledališča, pridobili smo film. Zakaj?

Spekuliramo naprej: Avtorja je delezovsko razumljeni kinematični presežek filmskega medija nad gledališkim, navdušil do te mere, da je v **pasivno** perspektivo drame intenziviral s pravim scenarističnim twistom in tako pridobil **aktivne** filmske junake. Filmska inačica to občuti kot ugodno dejstvo, saj Hamlet prek večnivojskega učinkovanja — prvič, kot dramska oseba in drugič, kot dramski plot — začne služiti kot personificirani MacGuffin, subjektni motor obeh junakov.

Po drugi strani se beckettovsko absurdni brezizhodnosti njegova, na *Vladimirja* in *Estragona* spominjajoča *Rosencrantz in Guildenstern* ne odpove, pač pa lastni izkoreninjenosti navkljub, *Hamleta* in družino odločno postavitva v drugi plan. In čeravno sta stalno v ospredju, njunih likov film ne razvija:

Ob tem je Stoppard povedal, da se ni branil črtanja in dodajanja: nasproti **Timu Rothu** kot razmišljujočem *Guildensternu* je postavil sekundantnega *Rosencrantza Garyja Oldmana* in mu posebej za film namenil celo serijo poudarjeno komičnih epizodnih izletov v naravoslovje *Galileja*, *Arhimeda* itd... Skozi odlično igro izvem, da ne *Rosencrantz* ne *Guildenstern* pravzaprav ne vesta, kateri je kateri, skrajno težko se spomnita, da se odpravljata v *Elsinore* na prošnjo *Klavdija* in *Gertruda*, da bi *Hamletovemu* počutju vrnila dušnega zdravja... ko pa se znajdetta na dvoru, njuna izgubljenost doseže višek. Zato je **Clive Barker** kralju po

premieri drame v sestavku *Sodobna shakespearejska parodija* v *britanskem teatru* pravilno razumel, da »*igra metaforično prinaša podobo našega časa in naše družbe, ko živimo v predsobi velikih dogodkov, v katere smo zapleteni, ne da bi o njih kaj vedeli ali nanje mogli kakorkoli vplivati.*«

To pa še zdaleč ne pomeni, da odsotnost smisla ne more biti zabavna, nasprotno, njena poljubnost odpira neizčrpane možnosti in Stoppard si je izbral svojo: V strukturo pripovednega toka koj na začetku ostro zareže z načelom *Occamove* britve in pomete vse iluzije iz scenografije v besedilo — morebiti nepoučenemu gledalcu sporoči, da je pristal v zares avtorskem filmu; v takem se da prijetno zabavati, čeprav glavna junaka na koncu obesijo; v takem namesto »**akuzmatičnih dejstev iz offa**« zadoščajo medsebojne značajske opozicije in verbalna virtuoznost. Stoppard je po našem mnenju največji kinematični mojster prav tu, saj mu zadoščajo že drobci klasičnega originala, pretirano opletanje s *Shakespeareom* je zanj znamenje slabega okusa. Po načelu prave mere za *Shakespearea* v zgodbi skrbijo potujoči komedijanti pod taktirko **Richarda Dreyfussa**, ki se pustijo v svojem najboljšem vložku prepoznati »kot *II. prizor III. dejanja Hamleta*«. **Univerzum igre-v-igri-v-igri se konča na mejah besedne igre ...** Toda v njem smete razširitev potencialov filmskega medija prepoznati samo na lastno odgovornost.

TOMAŽ KRŽIČNIK

I N F O

Nekaterim kritikom se je zdelo, da je Costner pri svoji uspešnici Pleše z volkovi pretiraval z dolžino filma (—dobre 3 ure!). V Londonu pa je 6. decembra, leto dni po premieri prve inačice, startala nova, še daljša verzija (232 minut ali skoraj 4 ure), ki je, glede na to, da dolžina filma dopušča le dve predstavi na dan, dosegla dokaj dober rezultat: v treh dneh je Pleše z volkovi (Special Edition) priigral 9.834 GBP. Costnerjeva prvotna verzija pa je po svoji dolžini posekala obe drugi inačici: trajala je kar 5 ur in pol.

James Cameron se pripravlja na aprilski začetek snemanja filma The Crowded Room (20th Century-Fox). Scenarij je adaptiral Todd Graff po romanu The Mind of Billy Milligan. Gre za pripoved o mladeniču, ki ima več osebnosti, v glavni vlogi pa bo zaigral John Cusack. Cameron načrtuje, da naj bi Milliganove druge osebnosti upodobili drugi igralci, češ da bo tako bolj zanimivo.

Francoski filmski ustvarjalci televizije sicer ne ljubijo, vendar pa brez nje ne morejo več shajati. Štiri največje francoske TV mreže: TF-1, Antenne-2, FR-3 in La Cinq so bile lani koproducentke pri več kot polovici od 107 francoskih filmov, namenjenih kinematografom, poleg tega pa je kableska televizija Canal Plus izvedla še širokopoptezno »pre-sale« operacijo in vnaprej pokupila pravice predvajanja za 86 od teh 107 filmov. To pomeni, da je bila televizija pri budžetu vsakega lanskega leta posnetega francoskega filma udeležena v višini 20%. Med temi filmi so bili najuspešnejši: Toto le Héros, La Discrète, Madame Bovary (FR-3), Une Époque formidable (TF-1) in Uranus (Antenne-2).

IGOR KERNEL

I N F O