



izmed njih David Cronenberg s svojim filmskim **Golim kosilom** ni razočaral. Roman **Golo kosilo** je namreč že od svojega nastanka veljal za besedilo, ki ga je nemogoče prestaviti v filmsko govorico. Kako tudi ne, saj je to nekakšen baročni zvarek, ki ga sestavlja zbirka poročil, odlomkov iz intimnega dnevnika, niz lirčnih pasusov, elementi znanstvene fantastike, študije o narkomaniji in nena zadnje pornografski intermezzi — gre torej za dobesedni primer modernistične literature, ki je v stilno-tematskem pogledu nekje vmes med obsesno leksiko in poezijo Walta Whitmana. In zdi se, da bi takšni literarni formi najbolj ustrezal kakšen surrealistično-ekspresionistični prijem, recimo bunuelovskega tipa, ki bi pogojno prekletstvo filma, se pravi njegov realizem, skušal predelati v sublimne horizonte oniričnega in somnambulnega. Toda ne, Cronenberg se je odločil kar za klasičen pripovedni film, seveda s pridržki — gre torej za svojevrstno filmsko postmodernistično predelavo literarne predloge, ki pa ni spregledala temeljnega dvoma in sicer kje je pravzaprav meja med fikcijo

in realnostjo oziroma med halucinacijami in resnico. Ta razcep pa film ni eksponiral na formalno spektakelski ravni, ampak ga je introvertiral v samo telo filma. Torej halucinatorično mehaniko in onirični imaginarij, ki ga pri Borroughsu sprožajo besede tako v filmu nosijo same filmske podobe, se pravi, da je Cronenberg na ravi filma kot dozdevka ujel materialnost fantazme. Motor Cronenbergovega filma

torej ni surrealistični avtomatizem, ampak nekakšna vzročno-posledična logika, ki pa se zaveda, da je zastarjena z blodnjami, utvarami in halucinacijami. To karto Cronenberg najbolj očitno odpre, ko Billa Leeja oziroma Williama Borroughsa v pregonstvu obiščeta prijatelja Martin in Hank, ki sta pravzaprav Ginsberg in Kerouac, mu govorita o čudovitih pismih, ki jima jih je poslal, on pa ne ve

nič o tem. Ve le o poročilih, ki jih piše na zahtevo špijonske službe, za katero dela kot agent.

Da pa je lahko narativiziral roman **Golo kosilo** pa se je moral Cronenberg opreti ne samo na pisma, ki jih je Borroughs pisal prijatelju Ginsbergu iz pregonstva, ne le na novelo **Iztrebljevalec**, ki je avtobiografskega značaja, ampak tudi na samo filmsko zgodovino. Seveda predvsem na dva filmska žanra, na film noir, ki več kot zaznamuje začetek filma in na grozljivo iz t.i. klasičnega obdobja — med drugim se namreč ne poslužuje tehnicističnih trikov specialnih efektov. Če se film prične s tako značilno film-noirovsko detekcijo, ki pa je pervertirana, saj je pravzaprav samopreiskava, potem pa se nadaljuje s predstavitev insektov kot stvorov, ki so pošasti pravzaprav le na prvi pogled. Kajti tudi v pogledu pošasti je Cronenberg zadeve pervertiral. Ne le da imajo insekti-pošasti smisel za humor, ampak so tudi veliko manj bestialne kot so sami človeški stvori. In če je film **Iztrebljevalec** Ridleya Scotta predstavil replikante, ki so bolj človeški od ljudi, potem je Cronenberg predstavil stvore, ki so manj bestialni od ljudi. In tu se velja zamisliti.

SILVAN FURLAN

PRINC PLIME

PRINCE OF TIDES



režija:	Barbra Streisand
scenarij:	Becky Johnston in Pat Conroy po romanu Pata Conroya
fotografija:	Stephen Goldblatt
glasba:	James Newton Howard
igrajo:	Nick Nolte, Barbara Streisand
produkcija:	Columbia Pictures, ZDA, 1991

Psihoanalitične seanse postajajo v ameriških filmih vse pogostejše nadomestek za številne pripovedne postopke, saj omogočajo, da gledalec po bližnjici izve tisto, kar pač mora vedeti, če naj bo v vso zadevo sploh vpleten. Flashback, ki je seveda eminentno filmsko sredstvo, se v tem kontekstu izrablja do takšne

mere, da konec koncev služi le še kot nekakšen estetski dodatek, celoten postopek »ekonomizacije« pa v večini primerov rodi prav nasprotno učinke, se pravi, na moč razvlečeno pripoved s pogostim ponavljanjem dozdevno »ključnih« sestavin. S psihoanalizo ima vse to običajno opraviti le toliko, kolikor raz-

krije avtorjevo nezavedno averzijo do filma.

Princ plime je po tej plati več kot zgovoren izdelek, saj z vso romantično navlako, melodramatskimi klišeji, razgledničarsko estetiko in »poetiko« praznega teka neusmiljeno dokazuje, kako zelo Barbra Streisand sovraži vse tisto, zaradi česar je film postal



seja (Robert De Niro kot Jack La Motta) in petdelna saga o **Rockyju** (Sylvester Stallone kot inkarnacija Rockyja Marciana). Ravno nadaljevanka o Rockyju je ultimativni prikaz boksa kot gladiatorstva, ki se izkaže za tragično zvrst športa zato, ker je usodno povezan z ameriškim snom in željo po fizični prevladi nad socialno strukturo enakih med enakimi — kar pa, kot Stallone občuti na lastni koži, neusmiljeno žre svoje zagovornike. Ravno sporočilo o nehumanosti boksa je vodilo Rowdyja Herringtona, da prikaže ta šport kot ulični dvoboj, ki, oropan slave in nagrad, postane le gola borba za preživetje — podobno kot v filmu **Rocky 5**, kjer se zaključni »showdown« serije odvija izven ringa. Za okriljem športa se skriva torej publika, ki boksarskim dvobojem sledi ravno zaradi lastne potlačene krvoželjnosti, prepovedanih udarcev, ki so v

najpomembnejša umetniška praksa dvajsetega stoletja. Maščevanje odpisane filmske zvezde, ki vzame režijo v svoje roke, niti ni tako pretresljiva reč, saj je film preživel že kar nekaj tovrstnih podvigov, maščevanje odcvetele dive, ki se skuša hkrati uveljaviti kot režiserka in kot protagonistka glavne vloge, pa utegne imeti že hujše posledice. Se zlasti, če je lik, ki si ga prizadeva utelesiti, sumljiva kombinacija psihoanalitičarke in fatalne zapeljivke, in še toliko bolj, če ji uspe prav s svojo neustavljivo zapeljivostjo ozdraviti razpadajoči filmski zakon drugega odcvetelega zvezdnika, že nekoliko pozabljenega »aktivista« Ni-

cka Nolteja. Če pa upoštevamo, da ves ta trud, vsi ti igralski izbruhi, nešteti flashbacki, dramatični prizori, gostobesedni dialogi in emocionalna pulziranja, da vse to služi zgolj kot nekakšen sprehajalni ovinek, ki nas na koncu spet pripelje na začetek — v spokojno družinsko idilo, potem smo lahko pomirjeni. Tudi ta poskus maščevanja nad filmom, pa naj bo videti s svojimi klišeji travmatičnih scen iz otroštva še tako zlovešč, bo minil brez posledic, v najslabšem primeru kot bežen spomin na boljše čase grde račke hollywoodskega ozvezdja.

BOJAN KAVČIČ

GLADIATOR



režija: Rowdy Herrington
scenarij: Lyle Kessler, Robert Mark Kamen
fotografija: Tak Fujimoto
glasba: Brad Fiedel
igrajo: James Marshall, Cuba Gooding Jr.
produkcija: Columbia Pictures, ZDA, 1991

Boks kot legalizirano ubijanje so najbolj neposredno prikazali filmi, ki so v realni svet športa in njegovega atavistič-

nega prapočela vnesli šarm fikcije — se pravi filmi, ki jih je inspirirala realnost sama: npr. **Raging Bull** Martina Scorse-

