

IKK A

kak dekadentno post-seksualni nihilist). Policijski kameradski thriller je potemtakem mašina, ki se samogenerira — zato se zdi povsem naravno ustvarjanje vtisa, da junaka nikjer ne spita, da nikjer ne živita, da se nikjer ne umivata, da se nikjer ne brijeta in da trupla, ki jih medtem puščata za sabo, nimajo z logiko sveta nobene zveze (odtod njun razsvetljeni protestantski komunistem, saj za druge vedno zahtevata le to, kar zahtevata zase — navsezadnje, kaj pa na svojih križarskih pohodih puščata za sabo, če ne prav nepopolnih družin?). In kdo je *auteur* filma? Je *auteur* filma *Heywood Gould*, režiser/scenarist filma *One Good Cop* in scenarist filma *Cocktail* (Roger Donaldson, 1988)? Morda, navsezadnje, tako v filmu *One Good Cop* kot v filmu *Cocktail* junak (tam Tom Cruise, tu Michael Keaton) izgubi partnerja (tam Bryana Browna, tu Anthonyja

LaPaglio), in tako v filmu *One Good Cop* kot v filmu *Cocktail* naj bi gledalec junaku odpustil neko temeljno — bolj ali manj makiavelistično — negativnost (tam Cruisov povzpetniški pohlep, tu Keatonov policijski cilj-je-pred-sredstvom). Morda, toda ne povsem — mar nista izguba partnerja in makiavelizem lastna prav policijskemu kameradskemu thrillerju? Policijski kameradski thriller se potemtakem vedno samodoživlja tudi kot *auteur* samega filma kot takega.

In tretjič, ko Michael Keaton nena doma dobi tri otroke, ugotovi, da je stanovanje premajhno in da mora zato, da ne bi na grbo dobili otrok socialne skupnosti, najeti hišo, ki pa jo lahko plača le tako, da oropa lokalnega narko-barona. Tu imamo zdaj tisto *identifikacijo* z *ne-identifikacijo*: junak je dober tudi, ko krši zakon, policija je dobra tudi, ko krši zakon (njegovi nadrejeni

odkrijejo, kaj je storil), film je dober tudi, ko krši zakon — ne le zakon identifikacije, ampak sam Zakon. Pa vendar poanta te *identifikacije* z *ne-identifikacijo* spet ni le v tem: prav s tem, ko nas skuša film prepričati, da je Keatonov rop pravzaprav nekaj neponovljivega in docela enkratnega, nekaj, kar je nad žanrom in zunaj policijskega kameradskega thrillerja, potemtakem nekaj, kar je potegnjeno dobesedno iz »realnosti«, nič manj kot katekizma TV-film, ki »temelji na resničnih dogodkih«, naredi samo idenifikacijo itak za nepotrebno in povsem neuporabno — navsezadnje, le kako naj se gledalec identificira z nečim, kar ni laž, ampak se je zgodilo »zares«?

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

INDIE FLO

V New Yorku je **Martin Brest** (*Policař z Beverly Hillsa, Nočni skok*) 3. decembra začel snemati *Scent of a Woman* (Universal), z **Al Pacinom** v glavni vlogi. Gre za »remake« *Vonja po ženski (Profumo di donna)*, ki ga je leta 1974 režiral **Dino Risi** in zanj (z **Ruggerom Maccarijem**) napisal tudi scenarij po romanu **Giovannija Arpina** in ki je bil tedaj nominiran za oskarja za najboljši tuji film. V vlogi poskočnega slepca, ki se je na svojih osvajalskih pohodih zanašal na svoj nos, je zaigral **Vittorio Gassman**, njegova izbranka pa je bila **Agostina Belli**; v tem filmu je zadnjič nastopil tudi prezgodaj preminuli **Alessandro Momo**, bolj znan po svojih vlogah v žgečkljivih komedijah z **Lauro Antonelli** (*Igra z ognjem, Mali greh*).

Paramount je dobil novega vodjo filmske proizvodnje, ki naj bi predstavljal most med hollywoodskimi »mladoturki« in »staro gardo«. Predsedniško mesto je namreč zasedel **John Goldwyn**, 33-letni sin producenta/distributerja **Samuela Goldwyna Jr.** in vnuk **Paramountovega** soustanovitelja **Samuela Goldwyna Sr.** (Johnov brat je igravec **Tony Goldwyn**, njegova soproga pa igralka **Colleen Camp**.) Preden je prestopil k **Paramountu**, je **John Goldwyn** delal pri **Alanu Laddu Jr.** (MGM/UA), ki ga sprva »zaradi njegovega imena« sploh ni hotel vzeti v službo. Pri MGM/UA se je mladi **Goldwyn** vključil v več projektov (npr. *Riba po imenu Wanda, Mesečnica/Moonstruck/*), zadnji dve leti pa je delal za **Paramount**, kjer je med drugim sodeloval pri *Star Trek VI: The Undiscovered Country*. Poznavalci njegov filmski okus ocenjujejo za »zelo električen«, naklonjen pa naj bi bil »kvalitetnim, tehnično dobro izpeljanim filmom«.

John Boorman bo za **Recorded Picture Company** februarja pričel snemati *Broken Dreams*. Gre za zelo nenavadno zgodbo o fantu, ki se loti iskanja predmetov, katerih izginotje je povzročil njegov oče — čarodej. Za to »sago o resničnosti in iluziji« je **Boorman** napisal scenarij skupaj z **Neilom Jordanom**. **River Phoenix** bo nastopil v vlogi iskalca, **Sean Connery** pa njegovega zaščitnika. *Igra še Julie Delpy, Jeremy Thomas* in **Ed Gross** pa sta producenta. Po **Indiana Jonesu** in zadnjem križarskem pohodu sta **Connery** in **Phoenix** tako ponovno skupaj.

INDIE FLO

CRKNI, FRED!

DROP DEAD FRED



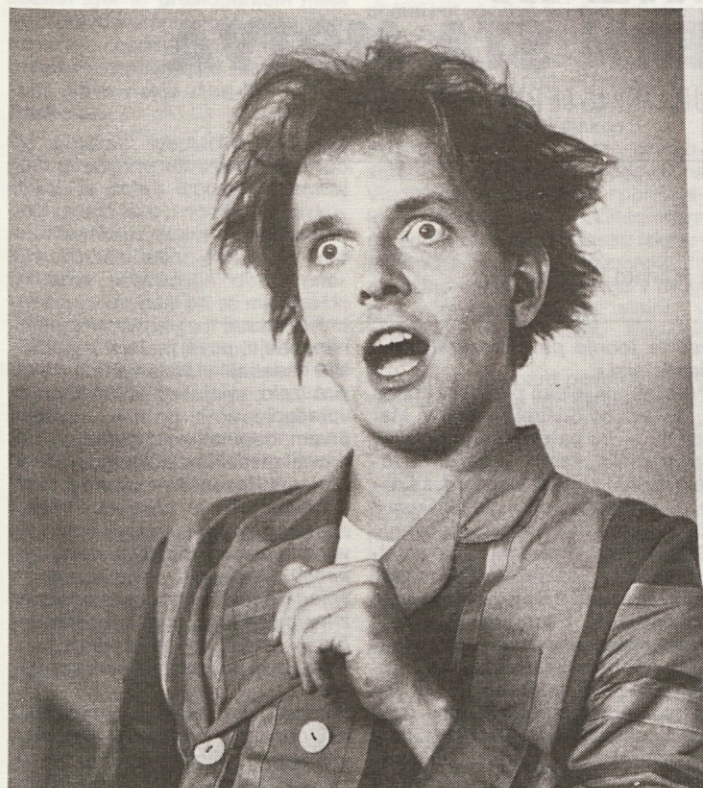
režija: Ate de Jong
scenarij: Anthony Fingleton, Carlos Davis
fotografija: Peter Deming
igrajo: Phoebe Cates, Rik Mayall
producent: New Line Cinema, ZDA, 1991

Od tistih usodnih trideset minut naprej, ko je izgubila moža, avto in sužbo hkrati, je Phoebe Cates (*Gremlins* in *Gremlins 2*) ujeta v past duševnih antagonizmov. Do

nezavesti izgubljeno zaljubljena in pri poznih dvajsetih letih s popolnim imidžem (sicer fletne) smrklje se mora, hotela ali ne, vrniti pod materino okrilje. Da bi vendar enkrat

za vselej pretrgala patološke vezi z bolesno avtoritarnim materinskim patronatom, Elizabeth obudi svojega imaginarnega otroškega prijatelja Freda. Pajac — na — vzmet je nekakšen anarhično-destruktiven pavliha, izumetničena kopija **Beetlejuica**, vendar je s svojo »utrgano« črno-humorno prožnostjo precej bolj nervirajoč in neprizanesljiv od, recimo, **Edwarda Scissorhandsa**. Sicer pa je **Crkni, Fred!** površen rezultat cenenih specialnih efektov, soft-gumijasta kreature, ki govori s pretirano **british** naglašeno angleščino in nasploh preveč zaudarja na včasih že kar obskurno omejeni angleški humor. — Rik Mayall, zvezda britanske tv-serije **The Young Ones**, z velikim platnom nima izkušenj; doslej se je pojavil samo v dveh neopaznih epizodnih vlogah, v vohunskem thrillerju **Richarda Marquanda** *The Eye Of The Needle*, in v **Shock Treatment**, groteski **Jima Sharmana** (*The Rocky Horror Picture Show*). Lahko bi celo rekli, da bi bil **Crkni, Fred!** morebiti boljša ali vsaj dobra povprečna komedija, če bi scenarij napisala kar sama **Carrie Fisher** (scenaristka **Razglednic iz pekla**), ki kot **Elizabethina** prijateljica na ženske psihoprobleme reagira s povsem zglednim in zadovoljivim smislom za parodijo in humor.

V komedijah, ki se spogledujejo s tako ali drugače ogroženo duševnostjo, pojav imaginarnega prijatelja sploh ni redkost. Vendar se



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. Nostalglično 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 zazdi 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 senzibilnosti« (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