

POSLEDNJI SKAVT

LAST BOY SCOUT



režija: Tony Scott
 scenarij: Shane Black
 fotografija: Ward Russell
 glasba: Michael Kamen
 igrajo: Bruce Willis, Damon Wayans, Chelsea Field
 produkcija: Geffen Pictures, ZDA, 1991



Dejstvo je, da tudi devetdeseta potrebujejo akcijski triler in še bolj kot to, potrebujejo junake akcijskega trilerja v pravi »hard-boiled« maniri preteklih dekad; sploh pa odkar se v kinodvoranah vrstijo stilizirane gangsteriade, ki povzročijo, da gangster postane slaven samo zato, ker se v njegovi vlogi pojavi nekdo, ki definira zvezdniški sistem. Ta potreba po junaku devetdesetih je še toliko večja, ker se z gangsterjem ne moremo, ali bolje, zaradi moralnih norm, ne smemo identificirati - v bistvu potrebujemo nekoga, ki bi lahko s svojo osebnostjo dopovedal Hollywoodu, da je gangsteriada Sergio Leone leta 1984 s filmom **Once Upon A Time in America** začel, dodelal in zaključil hkrati. Gangster v devetdesetih nima več kaj iskati (poglejmo si box-office filmov kot sta **Billy Bathgate** in **Bugsy**); to pa zato, ker so v osemdesetih o njem že vse povedali —

več celoida tako ostane za »tough guy« junaka, ki ga inflacija identitete že od petdesetih dalje ni uspela načeti. Vsekakor je bilo najmanj pričakovati, da nam bo to med vrsticami poskušal dopovedati Tony Scott s svojim najnovejšim filmom **Last Boy Scout**; tisti Tony Scott, ki je od svojega prvega žanrskega poskusa (**The Hunger**) dalje znan po sintetičnih dolgometražnih videospotih, ki zaradi glamourja kar pokajo po šivih in ki so bili tako bleščavi, da so si celo zvezde, ki so v njih igrale, morale nadeti sončna očala (spomnimo se Toma Cruisea v filmih **Top Gun** in **Days of Thunder** ter dominantnega Eddieja Murphyja v **Beverly Hills Cop 2**). Se manj pa smo pričakovali, da bo akcijski triler v devetdeseta podaljšal ravno Bruce Willis, ki slovi po tem, da so vsi njegovi filmi pogoreli. Izjema sta le **Die Hard 1** in **2**, na katera se je Tony Scott izdat-

no oprl, njega samega pa sta podprla »actionmeistra« Joel Silver kot producent in Shane Black kot scenarist. Že na začetku filma se Willis prebudi ves neobrit in zanemarjen na sedežih avtomobila, se pogleda v vzvratno ogledalo in si reče: »*Nihče te ne mara. Vsi te sovražijo. Nasmejni se, zguba!*« — in lahko mu damo prav: **Hudson Hawka** si je ogledala le peščica gledalcev, **Bonfire of Vanities** pa še manj; v filmu **Billy Bathgate** ga celo tak

outsider kot Dustin Hoffman da utopiti. No, namesto Williisa se je nasmehnil Tony Scott in naposled potrdil dejstvo, da Bruce Willis resnično funkcionira le kot napačen človek na napačnem mestu ob nepravem času — v danem primeru kot propadli post-chandlerjevski in post-spillaneovski »private eye« v filmu Tonyja Scotta v devetdesetih. Willis je priliko zgrabil in izkoristil, še posebej zato, ker Scott sledi njegovi »die-hard« liniji: v prvem delu je bil Willis zelo visoko, na vrhu Nakatomi korporacije in hkrati na vrhu sveta, v drugem delu se je spustil na tla, na letališče; logično je bilo, da ga bo Scott spustil pod zemljo, torej še nižje — v podzemlje in motne vode politike in športa, skozi katere mu pomaga broditati temnopolti Damon Wayans. Na koncu filma je Willis spet na »visokem in zelo osvetljenem mestu«, kjer več kot simbolično odpleše v svoje zmagoslavje. Tony Scott je z **Last Boy Scoutom** vrnil vlogo in sijaj Bruceu Willisu, s tem da ga je projeciral v nekakšen simbolični **Die Hard 3** — češ, mogoče pa le ne bo treba čakati na sequele osemdesetih, da bi lahko videli triler devetdesetih. Scott je v filmu svojo glamour estetiko in naracijo video spota dopolnil z bombastičnimi kaskaderskimi scenami in dodal filmu paranoično hitrost, ki povzroči, da gledalec zadiha šele takrat, ko se odvrti odjavna špica — tudi zato, ker Scott do konca filma ne ve, ali bo kos akcijskemu trilerju. Res je, devetdeseta so kljub vsemu hitro obdobje in **Last boy Scout** je ujel košček njihovega tempa.

MAX MODIC

GOLO KOSILO

NAKED LUNCH



režija: David Cronenberg
 in scenarij: Peter Suschitzky
 fotografija: Howard Shore
 glasba: Peter Weller, Ian Holm, Julian Sands, Judy Davis
 igrajo: Peter Weller, Ian Holm, Julian Sands, Judy Davis
 produkcija: ZDA, 1992

Poznavalci literature Williama Borroughsa so prav gotovo pričakovali drugačen film, toda prepričan sem, da številne



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 nenazadnje pornografski intermezzi — gre torej za dobesedni primer modernistične literature, ki je v stilno-tematskem pogledu nekje vmes med obsceno 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 horizontone oniričnega in somnambulega. 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 zastrupljena z blodnjami, utvarami in halucinacijami. To karto Cronenberg najbolj očitno odpre, ko Billa Leeja oziroma Williama Borroughsa v pregnanstvu 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 špijske 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 pregnanstva, 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 predstavitevjo insektov kot stvorov, ki so pošasti pravzaprav le na prvi pogled. Kajti tudi v pogledu pošasti je Cronenberg zadel 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