

I N F O

Michael Fleming, ki v *Varietyju* ureja predzadnjo stran, imenovano *Buzz*, na kateri obravnava najaktualnejše novice iz filmskega sveta, je potreboval cel teden, da je (s pomočjo znancev, ki se spoznajo na strip) za silo razvozlat uganko stavka iz kontroverznega mema **Petra Paterna**, direktorja **Hollywood Records** (depandansa **Walta Disneyja**), naslovljenega na **Mika Eisnerja**, ki je glavni pri **Disneyju**. Skrivnostni citat se glasi: »So what's it all mean, Mr. Natural?« Ker je za cinefile *Variety* eden najbolj avtoritativnih virov podatkov, »*Buzz*« pa je pri tem še posebej nepogrešljiva opora tudi za pričujočo rubriko, si človek seveda ne more kaj, da ne bi občutil prav posebnega zadoščenja, ko ve nekaj, česar ne ve Fleming, oziroma, povedano drugače: Česar ne ve *Variety*, ve *Ekran*. Mr. Natural je seveda ime »odštekanega« guruja iz underground stripa Roberta Crumba (prva epizoda izšla 1. 1967). Razpoznavni znak Mr. Naturala: Nadebudni iskalci absolutne resnice namesto razsvetljenja od njega dobijo — brco v rit. Mimogrede: Paternov memo je bil namenjen izključno Eisnerju, nekateri ljudje pa so poskrbeli za to, da je prišel v javnost, ker so si očitno želeli, da bi bil tudi Paterno sam deležen navedenega tretmaja »à la Mr. Natural« s strani Eisnerja.

Leta 1984 so se pri **Disneyju** odločili za ustanovitev veje **Touchstone** (in kasneje **Hollywood Pictures**), da bi se znebili slovesa »samo za otroke« in da bi se lahko razširili na področje, namenjeno najstnikom in odraslim (prvi film pri **Touchstonu** je bila *Morska deklica v New Yorku / Splash*), ki je dobil oznako PG, nato so sledili tudi filmi z oznako R). Pri družbi **Warner Bros** pa se odločajo ravno za obratno pot, saj načrtujejo ustanovitev odseka **Family Films**, kar razkriva vse bolj prisotno smer razmišljanja v ameriški filmski industriji, ki preživetje v 90-ih letih povezuje s proizvodnjo družinskih filmov. Takšen trend je namreč moč zaznati tudi pri **Universalu**, **Paramountu**, **TriStaru** in **Columbii**. Tovrstni filmi lahko v resnici prinesejo ogromno denarja (v zadnjem času npr. *Home Alone*, *Beauty and the Beast*, »reissue« *101 Dalmatians*), še lepši pa so nato obeti na video tržišču (*Disneyjeva Fantazija* bo na videu verjetno presegla 150 milijonov USD izkupička).

I N F O

DOBER POLICAJ

ONE GOOD COP



režija: Heywood Gould
scenarij: Heywood Gould
fotografija: Ralph Bode
glasba: David Foster, William Ross
igrajo: Michael Keaton, Anthony LaPaglia
producent: Hollywood Picture, ZDA, 1991

Predstavljajte si katerikoli policijski kameradski (buddy-buddy) thriller, v katerem dva kamerada — denimo, Nick Nolte in Eddie Murphy v filmu *Še 48 ur* (*Another 48 Hrs.*, Walter Hill, 1990) — puščata za sabo ves čas trupla, vendar to na njima nikoli ne pusti nobene sledi: le kdo jima tega vedno znova ne odpusti? Pri tem morate seveda takoj pozabiti na film kot, denimo, *Osem milijonov smrti* (*8 Million Ways to Die*, Hal Ashby, 1986), v katerem Jeff Bridges zaradi chicanosa, ki ga je ubil, zelo, zelo, zelo trpi: brez panike, Jeff Bridges itak ne more biti kamerad - policaj, ki trpi, je nezanesljiv in tako svojemu policijskemu kameradu bolj nevaren od samih gangsterjev. Ste mu odpustili to? Kaj je navsezadnje huje? Policijski kameradski thriller je prešel v svojo zrelo fazo — policaji so začeli klicati partner svoje žene.

Malce retorike: zakaj filmi bratov Coen tako tečejo? Zato, ker se v njih ni mogoče z nikomer identificirati — vsak junak njihovih filmov namreč skriva neko neprebojno in nezarežljivo negativnost. In še šče-

pec: film *One Good Cop* (*Dober policaj*, Heywood Gould, 1991), sicer kombinacija policijskega kameradskega thrillerja in družinske soap-melodrame, to odsotnost identifikacije stopnjuje do točke, v kateri nima ne-identifikacija več nobene zveze s samo etiko, rečeno drugače, vse negativno v filmu *One Good Cop* je izpraznjeno vsakršne identifikacije do te mere, da se vsaka junakova — še tako ekscesna — negativnost prikaže kot pozitivna točka, ki samo etiko sploh šele omogoča.

Prvič, Michael Keaton je policaj z ženo brez otrok in s partnerjem brez žene, a s tremi otroki. Do tu je vse v redu: pred nami je formula rutinskega policijskega kameradskega thrillerja, ki pa že zdvomi v svoj izvor — policajev zakon je povsem steril in da bi bila mera polna, mali lopovi policaja zamenjajo za yuppieja (*»Mislili smo, da sta posestnika.«*). Izvor policijskega kameradskega thrillerja je s tem postavljen pod vprašaj, ali z drugimi besedami, policijski kameradski thriller ne more biti več *auteur*.

Drugič, ko partnerja odstreli neki zafiksani psycho, dobi Keaton nadomestno družino. Tu se zastavi trojno vprašanje izvora — kdo je *auteur* družine, kdo je *auteur* policijskega kameradskega thrillerja kot žanra in kdo je *auteur* filma kot takega? Če bi lahko rekli, da je vsak policijski kameradski thriller formalno vedno dvodelen — začne se z izničitvijo družine/doma in paranoično soap-melodramsko vzpostavitvijo moškega para, česar v samem filmu ne vidimo (ta faza se praviloma odvrti pred samim začetkom filma in predstavlja njegovo kreativno predpostavko), nadaljuje pa z zapiranjem meja moškega monogamnega para, potemtako prav s policijskim kameradskim thrillerjem, ali rečeno tavitološko, začetek policijskega kameradskega thrillerja sovпада prav z začetkom policijskega kameradskega thrillerja, vzpostavljenega na izničitvi kreativnega, prokreativnega, avtorskega načela, rečeno malce manj tavitološko, policijski kameradski thriller se vedno začne prav tam, kjer se formalno in »prokreativno« konča (odtod vtis, da junaka policijskega kameradskega thrillerja — kot očitnega poganjka westerna — nikjer ne spita, nikjer ne živita in da se tudi nikjer ne umivata in brijeta) — potem bi morali reči, da predstavlja film *One Good Cop* prav resnico in razrešitev misterije te »skrite« dvodelnosti — *One Good Cop* je namreč policijski kameradski thriller, ki nam pokaže oba dela, tistega soap-melodramskega, ki kot *auteur/uničevalec* konstruira družino in ki je v policijskem kameradskem thrillerju praviloma »skrit«, in sam policijski kameradski thriller, ki (in kako) si konstruira svoj lastni izvor. Logika policijskega kameradskega thrillerja je očitno imperialistična: ne le da se skuša vzpostaviti kot svoj lastni izvor, potemtako kot svoj lastni *auteur*, ampak se skuša tudi samočistiti in postati *auteur* svojega lastnega pro-kreativnega, »družinskega« načela, ki ga je moral vedno — še pred samim začetkom filma — »izgubiti« oz. samoustvariti (policijski kameradski thriller nas skuša vedno prepričati, da ni creatio ex nihilo, ampak da se vedno samoustvari prav na izničitvi samega »pro-kreativnega« akta, zato ne preseneča, da se policijski kameradski thriller potem vedno zdi kot



IK 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 živi, 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 komunizem, 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* 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 nenadoma dobi tri otroke, ugotovi, da je stanovanje premajhno in da mora zato, da ne bi na grbo dobili oficilov 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 katerikoli 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.

ION FLO

V New Yorku je **Martin Brest** (Polica 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 prežgodaj 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.

ION 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

nezvesti izgubljenjo 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 **Beetlejuice**, 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 kreatura, 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

