

gov prijatelj in ga poslušaj ... Nato sledi razkritje prevare. Človek za mizo ni njegov prijatelj, ampak možni kupec. Prodajalec Roma uporablja osebni pristop, intimen odnos med prodajalcem in kupcem je najbolj donosen. Prodajalci zemljišč iz filma **Glengarry Glen Ross** ustvarjajo iluzije, in bolj ko verjamejo vanje, bolj so uspešni. V njihovem svetu ni ne dobrih, ne slabih, saj vsi samo nastopajo v vlogah vsemogočih prepričevalcev. Uspešen je samo tisti, ki svojo vlogo dobro odigra. Grobe besede se pretakajo od enega do drugega, saj je v določenem trenutku nekdo manjvreden, takoj zatem pa se položaj obrne. Besede ne pomenijo nič, saj samo pomagajo ohraniti iluzije. V trenutku, ko se iluzije podrejo, nastopi tišina. Ostane samo obraz ostarelega, poraženega prodajalca Shelleyja Levena (Jacka Lemmona).

Za Davida Mameta obstajata samo dve vrsti ljudi: ustvarjalci iluzij in tisti, ki nanje nasedejo, ker v nič drugega ne verjamejo. Iluzije ustvarjajo prodajalci ali kriminalci, nanje nasedajo kupci ali psihoanalitiki (**Hiša iger**).

NERINA KOCJANCIC

V POSTELJI S SOVRAŽNIKOM

SLEEPING WITH THE ENEMY



režija:

Joseph Ruben

scenarij:

Ronald Bass

fotografija:

John Lindley

glasba:

Jerry Goldsmith

igrajo:

Julia Roberts,
Patrick Bergin,
Kevin Anderson

produkcija:

20th Century Fox



Zakaj se mora Julia Roberts obnašati kot običajna ženska, da bi zgledala kot zvezda? Freud je nekoč, ko delu & ženski še ni videl konca, premogel paranoično pacientko, ki je živela sama z materjo: ko se je nekoč tako ljubila z nekim moškim, sicer kolegom iz službe, kateremu je klonila šele po dolgem dvorjenju, je izza težke zavese, ki je zagrinjala okno, zasilila šum, po besedah ljubimca le tiktakanje ure — ko je ljubimca malce kasneje na stopnišču zagledala v družbi moškega, ki je v rokah držal škatlo, se ni mogla upreti sumu, da je v tej škatli fotoaparata & da je predstavljal šum, ki je prihajal izza zavese, v resnici škljoc tega fotoaparata, pritisk na sprožilec. Ne glede na to, da zdaj po mnogih letih ženske trpijo, če jih nihče ne snema, je ženska zaradi tega tedaj hudo zbolela. Freudova pacientka predstavlja kvintesenčni primer ženske, ki se skuša znebiti moškega pogleda (kdo jamči, da pogled ni bil ženski?) & ki potemtakem noče, da bi jo kdo gledal, še manj snemal (kdo jamči, da je niso zares posneli *in flagranti*?), z eno besedo, Freudova pacientka uteleša le žensko, ki ne razume, kaj moški — *via* foto seveda vsi moški — vidijo na njej. Julia Roberts bi bila pred stotimi leti morda Freudova pacientka, ker pa je nekje vmes prišel film, je v odsotnosti Freuda postala zvezda. In če kaj, potem bi lahko prav za Julijo Roberts rekli, da predstavlja

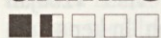
pop-revizijo & v mnogočem dobro pokonzumirano radikalizacijo te Freudove pacientke — vedno se namreč zdi, da v vsem, kar v filmih počne, sicer uživa, le da noče, da bi kdo to tudi snemal. Njena kariera zato uteleša le tristopenjsko kalvarično dezintegracijo ženskega narcizma: *prvič*, s filmom **Čedno dekle** čez noč postane objekt vseh moških, pa čeprav ni na njej nič takega, zaradi česar bi si jo lahko zaželeli vsi moški tega sveta — povsem plosko s štrlečimi nogami, vdrtimi lici, izbuljenimi očmi & koščenim obrazom si jo pač težko predstavljamo kot *wet dream Playboyevih* bralcev, še manj pa si očitno samo sebe tam predstavlja prav ona sama, navsezadnje, ker je Eric Roberts, sicer njen brat & podobenik, pred leti javno veljal za odvratnega, si itak težko predstavljamo, da si lahko ženska inačica Erica Roberta samo sebe zamišlja kot moško fantazijo, ne da bi izdatno & s pogubnimi rezultati podvomila vase & v integriteto svojega telesa; *drugič*, njen pobeg z oltarja, tik preden bi se morala — *til Death do us apart* — zvezati z enim samim moškim, Kieferjem Sutherlandom (kdo jamči, da ni prav njegova pretirana podobnost očetu Donaldu, potemtakem to, da je utelesil več moških hkrati, povzročila motnjo v ženski želji?), je sicer šokiral tabloidni svet, obenem pa je izzvenel predvsem kot deziluzija po njenem paranoičnem spoznanju, da po tem, ko

je pripadala vsem moškim, ne more več pripadati enemu samemu moškemu; *in tretjič*, njen prostovoljni umik s filmskih platen za nedoločen čas (po filmu **Hook**, 1991), podoben nekdanjemu umiku Grete Garbo, je sicer izzval tudi nekaj polemik o tem, ali ima filmska zvezda pravico kar izginiti, toda globalno vzeto je zgolj praktično razrešil dezintegracijo njenega narcizma, češ, *vsii moški imajo nekaj proti meni* — kot da ne bi razumela, zakaj si jo vsi moški želijo, & kot da bi hotela s tem reči le, *O.K., fantje, v čem je štos & kdo vas je v resnici poslal?* Je bila Julia Roberts res le ženska, ki je ostalim ženskam za dve leti ukradla vse attribute ženskosti (za hip je bila resda edina prava ženska filmska zvezda), ali pa je bila prav ženska, kateri so druge ženske ukradle vse attribute ženskosti, pač podobnica paranoičnih žensk iz melodram štiridesetih kot, denimo, **Rebecca**, **The Two Mrs. Carralls**, **Jane Eyre**, **Dragonwyck** & **Secret Beyond the Door**: te ženske so imele namreč občutek, da so jim prejšnje ženske njihovih zdajšnjih mož, ukradle identiteto, da moških, s katerimi so se poročile, sploh ne poznajo (*»Poročam se s tujcem«*, je dahnila Joan Bennett v filmu **Secret Beyond the Door**) & da jih skušajo ti moški umoriti, tako da jim ni preostalo nič drugega, kot da so skušale ta agresivni, patološki, nasilni, sadistični, morilski moški pogled potolči, kot da so skušale potemtakem obvladati prav ekscesni pogled nase. Julija Roberts se zato v odlični melodrami **Sleeping with the Enemy** — sicer huronskem *hitu* izpred treh let, posnetem po precej manj briljantnem & huronskem romanu Nancy Price (*poroka je poslanstvo*) — zdi, po eni strani, kot revizija vseh teh žensk, ki so v štiridesetih krizo svoje spolne identitete poistovetile s krizo moškega pogleda, nekako zlorabo vizualnega voyeurizma, po drugi strani pa kot *stand-in* parafraza svoje lastne kalvarije. Julija Roberts namreč v filmu **Sleeping with the Enemy** igra mlado, dokaj na sveže poročeno žensko, katere zakon se povalja v krvi, ko spozna, da se je v resnici poročila s tujcem: njen mož, sicer finančni svetovalec (Patrick Bergin), ki za vsako motnjo v svetovnem redu ali pa kopal-

nici kaznuje njo & ki si jo spolno vedno vzame kot *drugo* žensko, je namreč obenem njen največji fan, z drugimi besedami, Julia Roberts uteleša zvezdo, ki postane plen svojega fana. »Pogledala ga je v oči in videla smrt, ki boljči vanjo«, se je glasil propagandni slogan za film *Secret Beyond the Door*, toda uporabili bi ga lahko tudi za film *Sleeping with the Enemy*. Razlika je le v tem, da Julia Roberts to »smrt« izkoristi sebi v prid: ko jahto na morskem križarjenju nenadoma zajame vihar, namreč »pade« v morje & hlina, da je utonila, kar seveda ni pretežko, saj je moža že prej pričevala, da ne zna plavati — prostovoljna »smrt« tako postane izvir njene nove identitete, še toliko bolj, ker njeno telo, ki se pred tem nemočno izgublja & »potaplja« v moževih misijonarskih porivanjih, v tem trenutku vendarle »zaplava« & tako prevzame kontrolo nad samim sabo (svoje ime iz Laura Burney spremeni v Sara *Waters*). Smrt ji lepo pristoji. In če kaj, potem njen prostovoljni umik ne korenini v strahu, da je fan v njej našel svojo edino & ultimativno fantazijo, ampak prav v paranoji, da ta v njej vidi več žensk (seks kot posilstvo, kot odnos z *drugo* žensko). Ne glede na to, da razrešitev paradoksa ženske, ki vidi, da je videna, a tega ne prenese, v samem filmu predstavlja njena slepa mati Chloe (Elizabeth Lawrence), pa je upanje Julije Roberts, da se bo s »smrtjo« & novo identiteto, potemtako v trenutku, ko je smrt tako za njo kot pred njo, znebila tudi moškega pogleda nase, povsem ekshibicionistično, akoprav drži, da je mladenič (Kevin Anderson, ne povsem nepodoben Jasonu Patricku, realnemu *on & off* ljubimcu Julije Roberts), s katerim se romantično zaplete v lowi (Cedar Falls), prav učitelj gledališke igre. Ženska, ujeta med dve smrti, mora biti pač dobra igralka - Julia Roberts zato v filmu *Sleeping with the Enemy* opiše odisejado zvezde, ki ve, da se mora naučiti tudi dobro igrati.

PATRIOTSKE IGRE

PATRIOT GAMES



režija:

Philip Noyce

scenarij:

W. Peter Iliff, Donald Stewart, po romanu Toma Clancyja

fotografija:

Donald M. McAlpine

glasba:

James Horner

igrajo:

Harrison Ford, Anne Archer, Patrick Bergin, Sean Bean, Thora Birch, James Fox, Samuel L. Jackson, Richard Harris

produkcija:

Paramount
ZDA, 1992

Tistim, ki pred nedavnim v filmu *Smrtonosno orožje 3* niste prepoznali krize trilerja devetdesetih, ki se poraja iz nasilne socializacije te zvrsti, se tokrat ponuja še ena priložnost ob ogledu razvpite lanske uspešnice *Patriotske igre* v režiji *Phillipa Noyca*, ki je v Hollywood prišel iz Avstralije in s svojima prejšnjima filmoma *Dead Calm* (1989, z *Nicole Kidman* in *Samom Neillom*) ter *Blind Fury* (1990, *Rutger Hauer* in *Lisa Blount*) med privrženci žanra požel dosti več simpatij. Odgovor na vprašanje, zakaj se skriva že v zunanji podobi omenjenih filmov, torej v tistem, kar gledalca vabi v kino: če je v primeru filmov *Dead Calm* in *Blind Fury* gledalca pritegnil žanr sam, torej triler (imena, ki se v obeh filmih pojavljajo, niso še sodila v višje sfere hollywoodskega ozvezdja, *Rutger Hauer* pa je itak že dolgo prepoznavni znak nizkoproročunskega, bodisi evropskega bodisi B-filma nasploh), potem potencialni obiskovalec filma *Patriotske igre* (ne)hote najprej »nasede« zvezdniškemu blišču (predvsem *Harrison Ford*), imenom, ki so film zapakirala, in njihovim lovorikam iz preteklosti (sam režiser, producent

Mace Neufeld in *Tom Clancy*, pisec bestsellerjev, med katere spada tudi *Lov na Rdeči oktober*, povečan na kinofomat leta 1990, v režiji *Johna McTiernana*), in šele čisto na koncu se prebije do spoznanja, da gre v bistvu za triler, ki bi moral biti po pravilih igre s tem »zunanjim imidžem« obogaten, ne pa osiromašen, kot konkretno *Patriotske igre*; kar navsezadnje dokazuje, da so se tudi njegovi avtorji šele na koncu zavedli, da ustvarjajo triler.

Kje so torej pogloblitve napake *Patriotskih iger*? *Prvič*: film je v triler predelana družinska melodrama, kar je v kričečem nasprotju s trilerjem kot žanrom, ki že po definiciji realnost nadgrajuje s fikcijo, ne pa da ji jo (fikcijo namreč) zaradi komercializacije podreja; npr. mar bi vrhunski analitik CIE

na šefovo vprašanje v glavnem štabu »V kaj si sploh lahko absolutno prepričan?« odgovoril s tako neslanostjo kot »V ljubezen moje hčerke«; bi CIA resnično aktivirala svojo »top gun« mašinerijo vključno s satelitsko detekcijo le zato, da izslediti tri (!) fanatične teroriste, ki so povrh še pripadniki Irske republikanske armade in z ameriško nacionalno varnostjo nimajo nobene zveze razen te, da ogrožajo družino Jacka Ryana, ki ni več na plačilnem spisku CIE? *Drugič*: nekonsistentnost dogajanja in razvlečen zaplet, ki ju nenehno duši prisiljeno tihožitje Ryanovega družinskega življenja: bi tak človek resnično posegel v teroristični napad v tuji državi in s tem ogrozil predvsem sebe kot očeta? *In tretjič*: plehka, nedomiselnost akcijska koreografija, ki

