

**Produkcija:**  
Morgan Creek  
ZDA, 1992

**White Sands**, film v režiji Rogerja Donaldsona, ki se je izkazal že leta 1986 z dovršeno vo-hunsko zgodbo **No Way Out**, je v resnici postholokavstni film, ki se skriva za krinko glamuroznega, do visokega sijaja spoliranega thrillerja, v katerem so glavne vloge podeljene ravno tako zloščeni zvezdam, ki so vsaj enkrat v karieri razžarele filmsko nebo: Willem Dafoe z nominacijo za oskarja v Stonovi introspektivni vietnamiadi **Platoon**, Mickey Rourke kot perverzni *yuppie* v Lynovem erotičnem akvarelu **9 1/2 Weeks**, Mary Elizabeth Mastrantonio pa v kostumiadi Kevina Reynoldsa **Robin Hood: Prince of Thieves**. Scenarist filma Daniel Pyne ga je označil kot »sodoben triler o moralnem človeku v nemoralni družbi, o naravnem človeku v vse bolj zmehaniziranem svetu in film z natančno določenim časom in krajem dogajanja, ki spremlja spreminjanje zahoda«: če se pri tem spomnimo, da so ga posneli v puščavah New Mexica, kjer so nekoč testirali jedrska orožja, nam je jasno, da poskuša režiser z vsem bliščem in konspiracijo, ki se odvija v okolici teh puščav, prikriti ravno neusmiljeno bistvo, da se je jedrski holokavst, torej »spreminjanje zahoda«, morda že začel, toda tega ne sme nihče spoznati. In kdo je pripravnejši za odkritje podobne resnice kot podeželski šerif Ray Dolezal (Defoe), ki se mu s skrivnostnim truplom sredi puščave (za katerega ni jasno, zakaj je ravno tam, deluje pa kot bi ga nenadoma pokosila nepričakovana smrt — *big bang*? Zakaj pa ne?) odpre pot v življenjsko avanturo. Podobno kot deklica iz filma **Mindwarp**, enega od lanskoletnih *low budget* SF hororjev, ki živi skupaj z drugimi »sanjalci« v postholokavstni komuni, 24 ur na dan priključena na stroj, ki jim reproducira sanje iz izginule preteklosti, in ki se odloči, da pogleda v resničen svet, se šerif Dolezal iz zasanjane idilike malega mesta odpravi v »resničnost«, ki vlada za tem umetnim svetom: to pa je paranoja (šerif postane žrtev), ki se stopnjuje z razkrojem reda (visoki uradniki FBI, vmešani v umore in pranje denarja) in konča s spoznanjem, da je konec sveta že tu (Rourke kot agent CIE, ki mu cel svet ne more



nič, skrbi, da ima svet vedno dovolj orožja in da vojna traja ves čas).

Dolezal se sicer iz te avanture vrne v svoj svet; ne pride v konkreten fizični kontakt z lepo avanturistko (film nam ga poskuša »skriti« s pravočasnim rezom pod tušem in s simuliranjem orgazma same Mastrantonijeve), ki ga sicer zelo privlači, ker je preveč »zasvojen« z ustaljenim življenjem, se pravi »sanjami« (»redom«, ki ga predstavljata žena in otrok), ki mu skrivajo dejansko stanje popolnega razpada vrednot. Toda resničnost se nadaljuje tudi potem, ko Dolezal ni več v njej: agent FBI brezupno beži prek belih peščin postholokavstnega sveta, in ko odpre kovček, v katerem bi moralo biti 250.000 USD, je v njem samo še pesek. Ali svet še obstaja, če je iz njega izginil celo denar?

**White Sands** tako spominja tudi na Hyamsov film **Capricorn One** iz leta 1977, v katerem TV koncern v studiju simulira prvi ameriški polet na Mars; če je tam žrtev iluzije, ki prikriva dejansko »prazno« stanje, vsa Amerika, je v Donaldsonovem trilerju taka žrtev šerifa Dolezala, ki misli, da svet s tradicionalnimi vrednotami še vedno obstaja.

## OSMI POTNIK<sup>3</sup>

ALIEN<sup>3</sup>  
■■■■■

**Režija:**  
David Fincher

**Scenarij:**  
David Giller, Walter Hill  
in Larry Ferguson po zgodbi  
Vincenta Warda

**Fotografija:**  
Alex Thompson

**Glasba:**  
Elliot Goldenthal

**Igrajo:**  
Sigourney Weaver,  
Charles S. Dutton, Charles Dance

**Produkcija:**  
Brandywine  
ZDA, 1992

**G**ledalec se mora pred ogledom tretje nadaljevanje sage o vesoljskem parazitu sploh še pokaže? To vprašanje je še toliko bolj tehtno zato, ker je že leta 1979 Ridley Scott s filmom **Alien** nedolžno in neznanstveno fikcijo filmov tipa **Vojna zvezd** transformiral v nujni strah pred neznanim vesoljem, vesolje samo pa spremenil v neki tretji svet, ki ga je treba kolonizirati in začeti

izkoriščati (torej ne le prestopiti njegovih meja in pogledati, kaj je tam), v njegovem ultimativnem prebivalcu; smrtonosnem monstrumu, pa utelesil vse fobije srednjega razreda — od reptilov, insektov, parazitov in kontaminacije do serijskih morilcev ter faličnih konotacij. Tisto, kar je Scott pozabil ali pa v *noir* zgodbo ni hotel vplesti, je leta 1986 dodal James Cameron s divjim in dinamičnim sequelom **Aliens**: se pravi ameriško »reaganomično« prepričanje, da z orožjem in tehniko obvladaš še tako pereč problem ter da sta orožje in tehnika tisto, kar ščiti pred paniko in instinktivnim obnašanjem; Ripleyjeva v filmu **Aliens** preživi zaradi potencirane individualnosti, ki je posledica odtujitve od sistema in nezaupanja v institucijo (pri tem pa je bila tako prepričljiva, da je dobila nominacijo za oskarja, kar priča, da tudi Amerika sama ne verjame več svoji lastni definiciji).

Producentom tretjega, sklepnega dela sage po zgoraj naštetem ni ostalo nič drugega, kakor da v pomanjkanju inovativnosti (ednina in množina samostalnika alien sta že bili uporabljeni, tako da nosi tretji del standarden in preprost naslov **Alien<sup>3</sup>**) reciklirajo že videno in se osredotočijo na osnovno atrakcijo filma — se pravi na pošast samo. Kaj se v takem primeru zgodi s filmom, pa so nam nazorno pokazale



pošastjo, ki ji hoče skozi prejšnja filma ubežati in jo pri tem uničiti. Toda, ko nekdo, pa tudi če je to ženska, pogleda v pošast, pogleda tudi pošast vanjo in se s tem za zmeraj naseli v njej — Ripleyjevi pa konkretno v filmu *Alien<sup>3</sup>* na ta grozljiv način vrne ženskost in materinstvo, ki si ga je vedno podzavestno želela (v prvem filmu skozi požrtvovalno reševanje mačka, ki ga v drugem delu zamenja deklica Newt). In čeprav je bila Ripleyjeva na koncu filma *Aliens* prepričana, da je s tem dokončno obračunala (pošast je bila tam ženskega spola in še vedno groteskna parafraza posesivne matere), sledi končni *showdown* med pošastjo in Ripleyjevo ter med tradicionalnim in novim principom ženske šele v tretjem delu. Interpretiramo ga lahko tudi kot dejstvo, da je novi princip ženske, kakršno je utelešala Ripleyjeva, še vedno samo ena od filmskih pošasti.

nanizanke kot *Halloween*, *Friday 13th* in *Nightmare on Elm Street*.

Čeprav je *Alien<sup>3</sup>* v svoji osnovi le visokoproračunska vesoljska odštevanka, so njegove pozitivne plati, ki ga ločijo iz serijske produkcije tovrstnih izdelkov, izdatno poudarjene: režiserju Davidu Fincherju je z mojstrskimi specialnimi efekti pri gledalcu uspelo ustvariti iluzijo, da se nenehno nahaja v vesolju, izraziti alienovo morilskost ter hkrati z njo kreirati hommage prvima dvema filmoma: v tej temačni, klavstrofobični podobi postapokaliptičnega sveta, ki ga sestavlja le kolonija kaznjencev na oddaljenem planetu, je šel celo tako daleč, da je alienu nehote dal dve formi: pošast na trenutke deluje majhna in neizrazita, ko pa vstopi v vidno polje žrtve, jo verjetno emotivna reakcija njenega plena poveča na velikost, ki sta ji jo dala prva dva filma.

Fincherjev film pa do konca izpelje tudi linijo, ki jo je za poročnico Ripleyjevo zarisal Cameronov predhodnik *Aliens*: če hoče uničiti sovražnika, mora sama postati sovražnik — in če se v tak ubijalski stroj spremeni ženska, potem je jasno, da se je Ripleyjeva transformirala v novo žensko, ki zavestno potencira mizoginijo in zavrača stereotipe ženskosti tako, da se prelevi v stereotip moškega in ostane sama v koloniji moških.

*Alien<sup>3</sup>* je torej sinteza Ripleyjeve s

## BOB ROBERTS



### Scenarij in režija:

Tim Robbins

### Fotografija:

Jean Lepine

### Glasba:

David Robbins in Tim Robbins

### Igrajo:

Tim Robbins, Giancarlo Esposito, Ray Wise, Brian Murray, Gore Vidal

### Cameo-appearances:

John Cusack, Susan Sarandon, James Spader

### Produkcija:

Polygram, Working Title Manifesto ZDA, 1992

**B**ob Roberts, režijski prvenec igralca Tima Robbinsa, je zabavna in mehka satira, ki poskuša parodirati tisto, kar se že vsem zdi groteskno, bizarno in komično

hkrati — ameriške predsedniške volitve, ki vsaka štiri leta predstavljajo največji medijski dogodek. Vsem, razen Američanom samim, ki se bodisi zaradi načela »*the show must go on*« bodisi zaradi televizijske diktature, ki jo jemljejo kot edini relevanten medij, teh volitev vedno masovno udeležijo; toda ne aktivno, se pravi na volitvah z izpolnjenimi glasovnicami, temveč pasivno, »v živo«, z gledanjem ali doživljanjem tistega, čigar posledica je nov predsednik. Ravno zaradi tega si je Robbins izbral formo dokumentarca, nepristranske zvrsti filma, da bi skozenj podal resnico volilnega sistema. Vsak politik, tudi tisti iz neameriškega okolja, je v svoji kandidaturi vreden toliko, kolikor sta vredna njegov »glamour« in njegovo medijsko obvladovanje prostora; bolj kot je predsednik v svoji predvolilni tekmi podoben medijski zvezdi, večje so njegove možnosti za zmago. Da ta trditev drži, potrjuje tudi vedno manjši odstotek ameriškega naroda, ki si izvoli predsednika. Da bi Robbins

