

je od samega začetka poskušala živeti kot nekdo, ki ljubezni in strasti (niti fiziološko) ne ločuje več.

Če ste v filmu **Basic Instinct** razliko med ljubeznijo in strastjo spreledali, jo v **Igri solz** ne boste mogli. Jordanov film zagotovo predstavlja najbolj tragičen ljubezenski trikotnik s štirimi nepravilnimi stranicami, ki povezujejo tri ljudi, dve ženski in dva moška, ki jih radikalno spreobrne in uniči ravno strast; tisto, na kar vedno zaigrate na lastno odgovornost.

MAX MODIC

GLENGARRY GLEN ROSS



režija:

James Foley

scenarij:

David Mamet po lastni drami

fotografija:

Juan-Ruiz Anchia

glasba:

James Newton Howard

igrajo:

Al Pacino, Jack Lemmon, Alec Baldwin, Ed Harris, Alan Arkin, Kevin Spacey

produkcija:

New Line Cinema

ZDA, 1992.

Leta 1984 je David Mamet napisal gledališko delo *Glengarry Glen Ross* in zanj prejel Pulitzerjevo nagrado. Osem let kasneje je po lastnem delu napisal filmski scenarij, ki ga je kot režiser podpisal James Foley. Mamet je odličen poznavalec gledališkega in filmskega izraza, saj je za gledališče začel pisati že pri dvajsetih letih in danes velja za enega najpomembnejših sodobnih ameriških dramskih piscev. Uveljavil se je tudi kot scenarist pri slavnih filmih **Poštar zvoni vedno dvakrat** Boba Rafaelsona in **Nedotakljivi** Briana De Palme. Leta 1987 je posnel (seveda po lastnem scenariju) film **Hiša iger** (*House of Games*), leto kasneje **Things Change**, leta 1991 **Oddelek za umore** (*Homicide*). Pisec, scenarist in režiser Mamet je z **Glengarry Glen Ross** spet

naredil nekaj novega. Prvič je po njegovem gledališkem delu nastal film, ki ga je režiral nekdo drug. Združila sta se Mamet dramatik in Mamet scenarist in nam s tem ponudila zanimivo ugotavljanje razlik in podobnosti med njegovimi izvirnimi filmskimi scenariji in tokratno lastno priredbo, ter seveda, kako se je ob vsem tem znašel režiser James Foley.

David Mamet je nekoč izjavil, da v gledališču akcijo sestavljajo besede, v filmu pa je nekaj drugega. James Foley je v svojem filmu ohranil Mametov koncept in s tem tudi vernost do izvirnega dramskega teksta. Filmsko akcijo v celoti sestavljajo dialogi med štirimi prodajalci zemljišč in njihovim nadrejenim urejevalcem. Neusmiljeni boj za obstanek na tržišču, kjer lahko uspevajo najboljši, dva izmed njih celo prisili v krajo. Oropata lastno pisarno, kjer je urejevalec zaklenil najboljša imena kupcev novega zemljišča. Ta so seveda namenjena samo najbolj-

šim, kar onadva že dolgo nista več. Ropa, tipične filmske akcije, v filmu ne vidimo. Dialog med dvema prodajalcema nam ta dogodek napove, akcija je izpuščena, postavljeni smo pred izvršeni vlom. S tem je dramski pisec Mamet izpeljal tisto, kar dobro poznamo tudi pri Mametu režiserju: prevaro junaka in gledalca. Enega od prodajalcev, ki je vlomil v pisarno, izdajo besede, saj izreče tisto, kar ne bi smel vedeti in s tem dokaže lastno krivdo. Gledalec je prevaran zato, ker ni videl dejanja in ni mogel vedeti, da je enega izmed prodajalcev, ki se je pogovarjal o ropu, zamenjal drugi. Mamet režiser postavi prevaro drugače. Filmski gledalec mora biti prevaran takrat, ko vidi, saj filmska akcija niso zgolj besede. Tako junakinja iz filma **Hiša iger** misli, da prisostvuje umoru policajja, v resnici pa je to samo predstava, s katero jo mislijo njeni prijatelji kriminalci pretentati. Istočasno je prevaran tudi gledalec, ki je ravno tako narobe

videl. V **Hiši iger** so besede samo dodatek, lapsusi glavne junakinje ne sprožijo akcije, ampak zgolj zabavo. V filmu **Homicide** pa imajo besede večji pomen. Toda, ker mora biti prevara v filmu vidna, so tudi besede v obliki napisa. To je znamka hrane za golobe, ki pa je tudi ime teroristične organizacije. Zaradi drugačnega pristopa pri filmu je verjetno Mamet dramski pisec svoje delo prepustil drugemu režiserju. Foley se je odločil za uporabo najmočnejšega orožja filma: velikega plana. Dialoge igralcev sestavljajo plani/kontraplani njihovih obrazov, ki dajo pravi kontrapunkt moči besede. S tem gledališka zgodba postane tudi filmska. Če je besedi namenjena vloga velike prevare in razpleta, pa je podobi namenjena vloga emocionalnega sunka. Npr. prizor z Alom Pacinom, v vlogi najbolj uspešnega prodajalca Rome, ki v baru razglablja o smislu življenja: veliki plan njegovega obraza, kader se razširi, v kotu slike sedi nje-



gov prijatelj in ga posluša ... 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 zaves, 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 zaves, 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. Carrolls**, **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-