

## I N F O

V ZDA bodo ponovno spustili v distribucijo klasični horror z **Lonom Chaneyem**, *The Phantom of the Opera* (1925); v petminutnem uvodnem delu nastopa **Christopher Lee**, izvirno glasbeno spremljavo je napisal **Rick Wakeman**, nova verzija pa vsebuje tudi restavrirano plesno sekvenco, ki se odvija v plesni dvorani

\*\*\*

**Dan Aykroyd** in **Jamie Lee Curtis** sta partnerja v novem filmu **Howarda Zieff**a z naslovom *Born Jaundiced* (znan tudi pod delovnim naslovom *I Am Woman*); snemanje se je začelo 14. januarja

\*\*\*

9. januarja so začeli s pripravi za snemanje 3. dela filma *Robocop* (*Orion*); režiser je **Fred Dekker**

\*\*\*

V Londonu snemajo 3. del *Aliena*, koproducent je **Walter Hill**, režiser **David Fincher**, v glavni vlogi ponovno **Sigourney Weaver**

\*\*\*

**Martin Scorsese** že tretji mesec snema *Cape Fear* (*Universal*), »remake« verzije **J. Lee Thompsona** iz l. 1962, pri čemer so v njegovi ekipi kar trije igralci, ki so nastopili tudi v prvi inačici: **Gregory Peck**, **Robert Mitchum** in **Martin Balsam**; izvršni producent je **Steven Spielberg**

\*\*\*

**Spielberg** pa je v svoji režiji 24. februarja pričel snemati film *Hook* (*Amblin Entertainment*), po **Petru Panu Jamesa M. Barrieja**, z **Robinom Williamsom**, **Dustinom Hoffmanom** in **Julio Roberts**

\*\*\*

## I N F O

ljenjski vokaciji odločajo drugi in prav ti drugi jo tudi prepoznajo za bolno, noro, shizofrenično. Film se tako v latentni obliki nepristano sooča s predpostavko, »ali sem jaz Janet Frame nora«, da bi na koncu podvomil v to dobesedno norost in nakazal, »da sem jaz Janet Frame morda le pisateljica z zrnomo norosti«. Filmske slike **Angela za mojo mizo** pravzaprav predstavljajo fantazmatsko realnost, kjer je najprej prikrita in kasneje prepoznana želja po pisateljstvu v nepristnem primežu ovir, prepovedi in blokad, ki so na tem, da popolnoma degradirajo subjekt in ga potlačijo v sfrustrirano in bolešno stanje. V tej fantazmatski realnosti oziroma tovrstni imaginarni sceni pa je glavni protagonist Janet Frame, seveda Janet Frame kot subjekt fantazme, ki pa je do te imaginarne scene s pomočjo literarne avtobiografije in

posredno tudi filma /glas-off/ že zavzel distanco. Prav ta distanca je namreč omogočila, da se je fantazmatska realnost lahko predelala v literarno oziroma filmsko kvaзи-realnost.

In kako se film **Angel za mojo mizo** sooča s prej omenjeno »norostjo«? Seveda je najbolj enostavno, da se norost pokaže od zunaj, torej da se pokaže norišnica, norci, bebavi obrazi itn. Temu postopku se ni mogla izogniti tudi režiserka filma **Angel za mojo mizo** Jane Campion, saj ga je narekovala sama »evolucija« avtobiografije. Vendar pa se je v tem segmentu in potem tudi naprej film najbolj približal klasičnim realističnim prijemom oziroma vodenju pripovedi, ki sloni na transparentnem realizmu. Pogojno pa je mogoče predstaviti norost v filmu z izbranimi stilnimi prijemi ali sredstvi filmske govornice kot so subjektivna

kamera, zamegljena slika, vrtočavo gibanje kamere, ... Tako kot umiranja in smrti tudi norosti film ne more »avtentično« predstaviti, predstavi jo lahko le posredno in to na račun formalnih prijemov. V tem pogledu je še posebej zanimiva prva polovica filma **Angel za mojo mizo**, saj dvom v to, »ali nisem jaz Janet Frame morda nora«, eksponirajo in potencirajo prav formalne rešitve. Dvom tako ne izhaja samo iz mizanscenske konfiguracije posameznih slik, kjer je glavni protagonist v množici nenavadnih dogodkov Janet Frame, ampak iz načina, kako so te slike komponirane in strukturirane. Prav forma tako poudarja in izpostavlja, da je tu nekaj »narobec«.

**SILVAN FURLAN**

## DIVJI V SRCU

WILD AT HEART



**režija:** David Lynch  
**scenarij:** David Lynch po romanu Barrya Gifforda  
**fotografija:** Fred Elmes  
**glasba:** Angelo Badalamenti, Richard Strauss, Krzysztof Penderecki  
**igraj:** Nicolas Cage, Laura Dern, Isabella Rossellini, Diane Ladd  
**proizvodnja:** Propaganda Films, ZDA, 1990

Pozoren gledalec in ljubitelj opusa Davida Lyncha bo takoj opazil podobnost, značilni efekt, ki ga režiser variira na različne načine v večini svojih filmov. V *Eraserhead* je to morbidna glasbeno-zvočna podlaga, polna tesnobe in polucije postindustrijske dobe, v *Clovek — Slon* je to zlovesče pomenljivo sikanje in rožljanje, v *Divji v srcu* pa je Lynch v funkciji filmske interpunkcije na eni strani in karakternih retrospekcij na drugi uporabil neverjetno močan, na trenutke že kar moteč zvočni in vizualni efekt prižganja vžigalnice in cigaret, ki ga je potem navezoval na različne požigalske »ognjene podobe«: prasketanje plamena, pokrajina v ognjenih zubljih, človeška baklja ki blodi po sta-

novanju, ... Igre s svetlobo in z ognjem so razpredene čez cel film kot nekakšen apokaliptični efekt postindustrijske dobe.

Film je na trenutke zelo naporno jemati žanrsko: delno je moč govoriti o »temni« melodrami, ki gre po eni strani tudi že v odbojnost, »komični« vložki, ki so le trenutni, a zato toliko bolj vpadljivi, pa so zgrajeni v maniri enostavnosti klasične komedije.

Sama zapletenost zgradbe, sicer enostavne zgodbe, razdeljene na dva dela, ki ju vsakega posebej nosijo (seveda ob vseskozi prisotnima Sailorju /Nicholas Cage/ in Luli /Laura Dern/) pataloško karakterizirani junaki, kot sta Marieta (Diana Ladd); Lulina mati, ki za Sailorjem

pošlje najprej svojega bivšega ljubimca Johnnyja Farraguta (Harry Dean Stanton), kasneje pa še svojega kompanjona Santosa (F. Freeman), ki je svojim poklicnim morilcem tudi ukazal ubiti Marietina moža, Lulinega očeta, priča tega umora pa je bil tudi Sailor in Bobby Peru (Willem Dafoe), frikovsko odbiti »war vet«, ki Sailorja prepriča v rop, kasneje po neuspehu pa naredi samomor (ena najbolj naturalistično posnetih scen dobesednega »odbijanja« glave), predstavlja še enega od Lynchevih lastnih svetov, ki so si različni iz filma v film, skupna jim je le Lyncheva strast do izmišljanja novih svetov, v katere kasneje umesti like svojih filmov. Nuja, ki žene Lyncheva junaka na pot, je ostati skupaj; road movie, ki sledi, je le izgovor za zgodbe junakov, ki tvorijo Lynchev svet, v kateri jih je umestil; zgodbe so ali v junakovih glavah ali v njihovi preteklosti. Glede na to je usklajena tudi igra Lynchevih junakov, ki navkljub obrazcem in majhnosti manevrskega prostora, ki ga je posameznemu liku dopustil Lynchev svet, eksplodira bodisi v pervertiranju neke povsem vsakdanje situacije (Sailorjeva interpretacija »Love me tender«) bodisi v potenciranju malih trenutkov, ki so prenešeni v nek drug pomen s pomočjo zelo banalnih in kičastih pripomočkov, kot je npr. Sailorjeva »snakeskin« jakna, opremljena z njegovim komentarjem: »To je simbol moje individual-





nosti in moje vere v osebno svobodo. « Na enak način pa beremo tudi sceno, ko Bobby Peru zavaja Lulo, ki jo je, kar je pomembno za razumevanje popolnoma fikcijskega sveta, Lynch preobrazil v to, kar je v tem filmu; iz nedolžnega dekletca v **Blue Velvet**.

Skupek vsega, kar nam Lynch predstavlja v tem filmu, se dá morda

še na najlažji način, ki pa bo zaradi svoje specifičnosti razumljiv morda le manjšemu krogu, izraziti z naslednjim: Četudi bi bil na Slovenskem scenarist, ki bi znal napisati scenarij, kot je ta, in četudi bi bila celotna avtorska ekipa na čelu z režiserjem, ki bi kaj takega znala posneti; tega, zaradi tistih, ki pri nas odločajo o tem, kaj se bo snemalo,

nikoli ne bi mogli. In taka približno je razlika med Lynchevim in drugimi filmskimi svetovi.

**DANIJELO HOČEVAR**

## ČAJ V SAHARI

THE SHELTERING SKY

■■□□□

**režija:** Bernardo Bertolucci  
**scenarij:** Bernardo Bertolucci, Mark Peploe  
**fotografija:** Vittorio Storaro  
**glasba:** Richard Horowitz  
**igrajo:** Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett  
**proizvodnja:** Jeremy Thomas Production/Recorded Picture Company, Velika Britanija/Italija, 1990

Med prizori iz prejšnjega Bertoluccijevega filma, **Poslednji kitajski cesar**, ki so se zapisali v kolektivni spomin filmskega občinstva, zagotovo prednjači prizor, v katerem »božji otrok« zakoraka izza zavese in doživi priklon celega trga. Kateri je osnovni prijem omenjenega prizora? Najkrajše bi ga lahko označili kot *poseg telesa v prostor*, ki se nato posledično uravna ali pa celo sploh šele konstituira glede na to telo. Ni torej prostor tisti, ki bi določal meje telesu, temveč je prav nasprotno šele telo tista točka, od koder je o mejah sploh mogoče govoriti.

Na natanko isti prijem naletimo že kar na samem začetku filma **Čaj v Sahari**. Prizor izkrcanja treh junakov se namreč prične s skorajda nerazpoznavno površino, ki jo preči vodoravna črta in ki jo šele vznik treh glav vzvratno določi kot stičišče pomola in morja. V trenutku torej, ko se pojavi človeško telo, je mogoče govoriti o širini in dolžini, predvsem pa o *horizontu*. Banalen antropocentrizem, boste rekli. Natanko tako, le da ima ta poseg telesa v prostor znotraj filmskega polja tudi svojo nujno hrbtno stran, ki pa je ravno osnovna poteza novega

Bertoluccijevega filma. Vse dokler gre namreč za poseg živega, celo zelo živahnega telesa, v nek amorfni prostor, lahko mirno nizamo metafore o tem, kako je prostor »zadihal«, »oživel« in kar je še podobnih vitalističnih izrazov. Toda prava pripoved filma **Čaj v Sahari** se zares začne šele s prizorom vstopa treh protagonistov v mestno kavarno — kolikor je namreč za pripoved potreben pripovedovalec (tokrat kar Paul Bowles v prvi osebi!) In kaj se zgodi v tem prizoru? Prostor, ki je izrazito živahen, dobesedno otrpne!

Poudarek je seveda na tem, da *otrpane prav sam prostor* — in ne morda osebe v njem, kot se to praviloma dogaja v westernih (tišina ob vstopu junaka v saloon). Režija tega prizora je več kot očitna: najprej sledimo zrcalni podobi hitrega natakara, ki se ob koncu zrcala nekako samoumevno prelomi v malega prodajalca časopisov, tega pa na cesti pod oknom spremlja še mimovozeči tramvaj. Vse je eno samo gibanje, ki ga še dodatno poudarja bržeča kamera. Podoba—gibanje, bi rekel Deleuze, kolikor se dejansko ne gibljejo zgolj njeni sestavni elementi, temveč tudi ona sama. V

trenutku pa, ko pridemo do mize z našimi tremi junaki, se podoba ustavi. Gre torej za natanko obratno situacijo od izhodiščnega izkrcanja: če so prej telesa vnesla življenje v abstraktno površino in jo šele zares naredila za prostor, tedaj zdaj taista telesa dobesedno zamrznejo prostor v abstraktno površino. Le še vprašanje časa je, kdaj bo ta mrzlica zajela sama telesa (Portova bolezen) in jih dokončno pogubila. Če izhaja osnovno nelagodje novega Bertoluccijevega filma iz domnevno dolgočasnih prizorov puščave, tedaj bi si upali zatrditi, da se puščava za njegove protagoniste dejansko pričinja že sredi omenjenega vrveža v kavarni, kolikor ga s samo svojo pojavitvijo že zamrznejo. Kaj je navsezadnje drugega puščava kot prav do skrajnosti prigan abstrakten prostor, ki se vztrajno sprevača v nerazpoznavno površino, v svojo lastno podobo? Cel Bertoluccijev film je zato le en sam velikanski *freeze-frame*, ki bi mu bolje pristajal naslov **Ledeni čaj v Sahari**. Ice-tea, skratka! Navsezadnje se je Bertolucci sam tega še kako zavedal, saj je »vrnitev v življenje« junakinje Kit (Debra Winger) posnel natanko kot inverz-

# I N F O

V filmu **A Nightmare On Elm Street 6: Freddy's Dead** (New Line) poleg obveznega Roberta Englanda nastopajo še Roseanne Barr, Johnny Depp in Alice Cooper

\* \* \*

**Sam (Darkman)** Raimi bo 25. marca začel snemati 3. del svojega razpitega horrorja **Evil Dead**, z naslovom **Army of Darkness: Evil Dead 3** (Dino De Laurentiis)

\* \* \*

**Paul Verhoeven (Robocop, Total Recall)** aprila prične snemati **Basic Instinct** (Carollo) z Michaelom Douglasom

\* \* \*

Prav tako aprila bo **James (Soba z razgledom, Maurice)** Ivory začel s snemanjem filma **Howard's End** (Merchant Ivory Prods.), s scenarijem po romanu E.M. Forstnerja in z Anthonyjem Hopkinsom ter Vanesso Redgrave v glavnih vlogah

\* \* \*

*Sliši se neverjetno, a očitno ima tudi takšen film kot Bilitis (1976) lahko svoj »sequel«: David Hamilton ga je začel snemati januarja letos, naslov pa je Bilitis My Love (Capital Entertainment)*

\* \* \*

**Jim Jarmusch** režira film **L. A. NEWYORKPARISROME-HELSINKI** (piše se skupaj) z **25** Geno Rowlands; snemajo ga — uganili ste — v Los Angelesu, New Yorku, Parizu, Rimu in v Helsinkih

\* \* \*

