

podoba, saj v univerzum krize podobe-gibanja vnaša tisto razsežnost, ki bo film rešila: vnaša *mentalno*.

Mentalno je bilo sicer v trojni razdelitvi podobe-gibanja (na percepcijo, afekcijo in akcijo) še najbolj prisotno v *podobi-afekciji*. Ni naključje, da Deleuze prav na koncu poglavja o podobi-afekciji navede dva povsem različna zgleda (*Wavelength* Michaela Snowa in *Agatha et ses lectures illimitées* Marguerite Duras), ki pa ju družijo prav *uokvirjena podoba morja na steni* (enkrat s fotografijo, drugič z oknom). Toda prav kolikor oba zgleda že zahtevata *branje* (in ne več zgolj gledanje), prebijata meje podobe-afekcije in

poneseta film onstran podobe-gibanja. Meja pa je zares presežena v trenutku, ko mentalno ni več zgolj posredno uprizorjeno, temveč *postane neposredno predmet podobe*. Film postane film relacij, podoba postane obenem premišljena in razmišljujoča, četudi zaradi tega pogosto postane »težavna« in težka. To je svet vprašanj brez odgovorov (*Je debeluh res serijski morilec? So Bartonovi starši še živi? Kaj je v škafli?*) in obenem odgovorov brez vprašanj (monologi hollywoodskega producenta Jacka Lipnicka). V tem svetu se scenarija za *wrestling*-film preprosto ne da več napisati, saj so se vse gibalno-čutilne situacije umaknile čistim op-

tičnim in zvočnim situacijam, v katerih se razvijajo osupljivi *opznaki* in *zvokznaki* (spomnimo se le briljantnega prizora z neprekinjenim cingljanjem zvonca na hotelski recepciji).

Kaj je potemtakem **Barton Fink**? Je *mentalno potepanje junaka*, ki se zaveda *klišeev*, po *disperzni situaciji* razvezanih, dekonektiranih poljubnih prostorov in šibkih intersubjektivnih vezi, ki pa jih vendarle vse skupaj v celoto družijo pretveza globalne, hollywoodsko-zločinsko-židovske zarote. Skratka, pozitiven projekt.

STOJAN PELKO

ROBIN HOOD — PRINC TATOV

ROBIN HOOD — PRINCE OF THIEVES

■■■■□

režija: Kevin Reynolds
scenarij: Pen Densham, John Watson
fotografija: Doug Milsome
glasba: Michael Kamen
igrajo: Kevin Costner, Morgan Freeman, Alan Rickman, Mary Elizabeth Mastrantonio
proizvodnja: Warner Bros, Morgan Creek, ZDA, 1991

V dobrodušnem univerzumu sodobnega akcijskega spektakla si Reynoldsov film bržkone ne bo uspel priboriti kakšnega posebno vidnega mesta. V okviru podpodžanra ekranizacij legende o Robinu Hoodu, kjer sicer tudi vlada dokajšnja gneča, saj je doslej na voljo že več kot dvajset filmov o znamenitem sherwoodskem lokostrelcu, pa bi se utegnil uvrstiti v izbrano druš-

čino bolj ali manj eksotičnih primerkov. Ne le zaradi vpeljave dobesedno eksotičnega lika bistroumnega in omikanega »divjaka«, Robinovega mavrskega prijatelja Azeema (v sijajni izvedbi Morgana Freemana), ampak tudi zaradi ne navadne, a na moč sugestivne upodobitve figure nottinghamskega šerifa (že kar karikirano zlobni in zato obenem komedijsko zabavni

Alan Rickman). Če prvi pomeni vdor znanosti in kulture ter s tem tako rekoč intelektualne (in pravzato tuje) komponente v okolje, ki pretežno temelji na zdravorazumski veri v neogibno premoč grobe fizične sile, je drugi vsaj na prvi pogled zgolj nekakšen nenavaden križanec med karikaturro shakespearkega negativca, prepotentnim mafijskim botrom in psihopatskim maniakom iz kakšne cenene horror komedije. Azeem potemtakem ne izstopa toliko zaradi drugega videza in tuje (islamske) vere, ampak bolj zaradi svojega vsakovrstnega — vojaškega, tehničnega, medicinskega itn. — znanja, kulturne tolerance in intelektualne distance (ki jo lepo ponazarja nekakšen predhodnik daljnogleda, s katerim si rad pomaga v nevarnih situacijah) v okolju, ki je zavezano neposredni telesnosti in zategadelj ne pozna distance. A tudi šerifova »eksotičnost« ni toliko posledica njegovega skorajda latinskega temperamenta in strastnosti ter orientalske lokavosti v hladnem britanskem okolju, pač pa je bolj povezana z njegovimi neskritimi, mafijsko neposrednimi in preveč prozorno zahrbtnimi poskusi, da bi se polastil oblasti, se pravi, s tem, da deluje kot prava karikatura oblasti, in to v okolju, kjer je kaj takšnega nedoumljivo, če že ne kaznivo. Skratka, oba — tako Azeem kot nottinghamski šerif — sta videti, kot da bi ušla iz kakšne druge zgodbe, tuja kanonem legende o Robinu Hoodu, kakor jih je izoblikovala filmska industrija.

Nemara sta ravno zato toliko bolj fascinantna in brez težav zasenčita mlačno podobo osrednjega junaka

Italijo je začela dosegati tudi mrzlica v zvezi z gradnjo multipleksov, katerih uvajanje je v nekaterih evropskih državah že povzročilo pravo revolucijo prikazovanja filmov; v gradnjo nameravata vlagati predvsem družbi **UCI (United Cinemas Intl.** — prikazovalski »joint venture« **Paramounta in Universala**) ter **Warner Bros. Intl. Theaters**, italijanska partnerja pa sta privatna mreža veleblagovnic **Rinascente** in **Ente Gestione Cinema**, ki je v lasti države

Medtem ko je Japonska v znamenju neustavljivega pohoda **Terminatorja 2** (z izjemo **E. T.-ja** tam še noben film ni imel toliko obiska po prvih tednih predvajanja), pa pri **Toho Motion Picture Co.** žalujejo za **Godzillo**: med pripravami na reklamno akcijo v zvezi z načrtovano decembrsko premiero najnovejšega »sequela« iz te serije jim je neki neznanec ukradel gumijast kostum slovite pošasti, ki si je v štiridesetih letih, odkar se je prvič pojavila na filmskem platnu, na Japonskem in po svetu pridobila številne oboževalce

Pod pokroviteljstvom **Treuhandanstalt** (Nemška agencija za privatizacijo) so v Berlinu 29. avgusta odprli vrata studia **DEFA**, kamor želijo privabiti tuje producente in druge potencialne investitorje; začetni odziv tujecev je bil skromen in med prvimi obiskovalci so bili — razen peščice Američanov in Britancev — v prvi vrsti nemški interesi

Težav **Giancarla Parretti**ja, lastnika **MGM/Pathé**ja, očitno noče biti konec: po sporu z vodstvom **MGM/Pathé**ja (vodstveni team sestavljajo **Alan Ladd Jr.**, **Jay Kanter** in **Ralph Meeker**) v zvezi s kontrolo nad to korporacijo, ko je Parretti izgubil živce in grozil **Meekerju**, je slednji na sodišču pričal proti mogočnemu Italijanu in ga obtožil nelegalnih finančnih transakcij; ameriški **Immigration and Naturalization Service** pa je medtem Parrettiju že »storniral« njegovo vizo in takoj po končanem sojenju bo deportiran v Italijo

V Los Angelesu so že pred tremi meseci startali s proizvodnjo filma **Sleepwalkers**, ki ga režira **Mick Garris**, glavne vloge v njem igrajo **Alice Krige**, **Brian Krause** in **Madchen Amick**, scenarij pa je napisal (po svoji zgodbi) **Stephen King** (proizvodnja in distribucija: **Columbia Pictures**)



I N F O

Kot poroča *Variety*, je država New York dr. Leonardu Jeffriesu, predstojniku Oddelka za afro-ameriške študije na City College of New York, zaupala izdelavo študije, ki naj bi predstavljala dopolnitev ameriške zgodovine in družboslovja nasploh. Pri tem pa je zanimiva izhodiščna teorija dr. Jeffriesa (ta je očitno v popolnem sozvočju z najnovejšim »blackploitation« valom), katere del, ki se nanaša na filmsko področje, se glasi (dobesedno) takole: »Ameriško filmsko industrijo so že od samega začetka nadzorovali ruski Židje in mafija kot njihov finančni partner, za skupni cilj pa so imeli (in še imajo) stvaritev takšnega finančnega sistema, ki naj uniči ameriške črnce«. Nobenega dvoma ni, da veliko ljudi pričakuje izid »študije« dobrega profesorja, kjer bo moč brati tudi o drugih njegovih odkritjih s področja zgodovine ameriške kulture

Pri Columbia Pictures so odkupili pravice za *Airmana Mortensena*, drugi roman Michaela Blakea. Blake — ki je svoj prvi roman, *Pleše z volkovi*, adaptiral za film (in dobil Oscara) — bo letos pozimi začel pisati scenarij tudi za *Airmana*, prav tako pa bo izvršni producent tega filma

Konec leta se distribucija *Orion* seli v Los Angeles, kar označuje zaključek obdobja, ko so imeli »majoriji« svoje sedeže v New Yorku. *Orion* je zadnji med velikimi distributerji, ki se je odločil za ta korak: pred njim se je nedavno na Zahodno obalo preselil *Tri-Star*, pred eksodusom, ki se je začel leta 1969, pa so v Gothamu imeli svoje štabe tudi *Paramount*, *MGM*, *Columbia* in 20th *Century Fox* (ki pa so seveda tudi v času, ko so v New Yorku imeli distribucijo, finance in marketing, obdržali svoje hollywoodske študije)

16. septembra je *Spike Lee* v New Yorku začel snemati *Malcolma X*, ekranizacijo življenjske zgodbe črnega skrajneža, zagovornika terorizma in enega od voditeljev »Črnih muslimanov«; v naslovni vlogi igra *Denzel Washington* (*Glory*). O tem, kako resno jemlje *Spike Lee* svoje poslanstvo, med drugim govori tudi ime »hiše«, pod streho katere bo (za *Warner Bros.*, ki bo obenem distributer) ta režiser posnel svoj film: *By Any Means Necessary Cinema Inc.*

I N F O

vne preveč prepričljivi Kevin Costner — in tako je to bržčas edini film o Robinu Hoodu, kjer naslovni lik dejansko ne zaseda osrednjega mesta v pripovedi in ni glavni predmet pozornosti gledalcev, čeprav mu je bilo po scenariju vse to očitno namenjeno. Pri tem je mogoče skorajda spregledati, da tudi Robin in Marianne (domala matersko pokroviteljska, čeprav na trenutke tudi primerno zajedljiva Mary Elizabeth Mastrantonio) v nekaterih potezah, predvsem pa po kostumih in kalifornijsko sproščenem obnašanju pod meglenim angleškim nebo odstopata od utečenih mitskih vzorcev, kajti pozornost gledalca bolj pritegnejo nekateri izbrani vizualni in zvočni efekti (npr. kamera »v vlogi« leteče puščice, ki po zvoku še najbolj spominja na kakšno raketo, samo drvenje skozi prostor pa na nekatere učinke iz filma *Jedijeva vrnitev*). Po tej plati se je film nasploh okoristil s številnimi citati iz biserov sodobnega kinematografskega spek-

takla — od *Vojne zvezd* do *Ramba* in *Terminatorja*, podobno kot se v pripovedni tehniki bolj naslanja na žanr komedije in celo burleske kakor pa na akcijsko-romantične sestavine uveljavljenega filmskega mita o Robinu Hoodu. Spričo takšne koncepcije seveda ni nič čudnega, če marsikaj v Reynoldsovem filmu deluje nekoliko pretirano, že kar na robu znanstvene fantastike, vendar je še bolj nenavadno to, da tovrstna drobna pretiravanja v kontekstu spretnega kombiniranja prej omenjenih sestavin in zglednega izkoriščanja eminentno filmskih sredstev prav nič ne motijo. Skladno s tem konec koncev kar dobro učinkujejo tudi na novo prikrojena kostumografija (brez zelenih jopičev, ozkih hlač in »lovskih« klobučkov z značilnimi peresi), saj se lepo vključuje v splošno atmosfero odstopanja od klasičnih zakonitosti. Vendar pa to odstopanje v isti sapi pomeni popolno pristajanje na nič manj izlizierte dramaturške in vizualne obrazce sodobnega akcij-

skega spektakla — tako da je končni učinek filma nekoliko paradoksen: prav tisto, zaradi česar je kot ekranizacija legende o Robinu Hoodu videti izviren, je krivo, da je kot sodobni film videti stereotipen. Podobno je konec koncev na igralškem planu, kajti liki, ki naj bi popestrili sicer precej klišejsko zgodbo, znenada prevzamejo iniciativo in izrinejo osrednjega junaka na obrobje. Deloma je tega kriv tudi sam Kevin Costner, ki očitno še ni prebolel zmagovitega plesa z volkovi: če njegov Robin Hood že ni najslabši v zgodovini kinematografije, kar je pač težko trditi, saj so zgodnji britanski filmi na to temo žal izgubljeni, je pa gotovo edini, ki v njemu posvečenemu filmu ne igra osrednje vloge, dasi je po scenariju nesporno glavna oseba. Pokvarjeni šerif in bistroumni Azeem sta pač močnejša, kar je za »princa tatov« sicer sramota, filmu pa to pravzaprav nič ne škodi.

BOJAN KAVČIČ

TERMINATOR 2:
SODNI DAN

TERMINATOR 2: THE JUDGEMENT DAY



režija:	James Cameron
scenarij:	James Cameron in William Wisher
fotografija:	Adem Greenberg
specialni efekti:	Stan Winston (Industrial Light and Magic)
glasba:	Brad Fidel
igrajo:	Linda Hamilton, Arnold Schwarzenegger
proizvodnja:	Carolco Pictures, ZDA, 1991

Znanstveno-fantastični filmi so že dolgo pravi laboratoriji filmske tehnologije, toda bolj ko le-ta postaja sofisticirana in »high-tech« (osupljivi specialni efekti, računalniška simulacija itn.), bolj so njihove zgodbe »arhaične«, »prvinske« in fantazmatične. Kaj drugega je matrica zgodbe *Terminatorja 1.*, če ne

fantazma freudovske prvotne scene, saj je John Connor, ki se v post-apokaliptični prihodnosti kot vodja gverile preživelih bori proti strojem, kiborgom, očitno otrok, ki si sfabricira sceno svojega spočetja, s tem ko pošlje svojega soborca Kyla v preteklost, da bi s Saro formiral njegov starševski par. Na drugi

strani pa je privlačnost takšne vrste zgodbe tudi v paradoksu časovne zanke, kjer sta vzrok in učinek ne le preobrnjena, marveč tvorita krožno strukturo, v kateri so kasnejši dogodki povzročeni s prejšnjimi in prejšnji s kasnejšimi; se pravi, če John Connor ne bi poslal Kyla v preteklost, da bi postal njegov oče, John ne bi bil rojen; ker pa je bil rojen, to pač pomeni, da je Kyle že moral odpotovati v preteklost in oploditi Saro.

Toda iz prihodnosti, kjer stroji kot alienirani človeški produkti uničujejo zadnje preostanke človeške vrste, se v preteklost oziroma sedanjost vrne tudi kiborg, terminator, ki hoče preprečiti Connorjevo rojstvo. Poanta prvega *Terminatorja* je torej dovolj jasna: kibernetična produkcija umetnih bitij je hudičev posel, ki ogroža že samo reprodukcijo človeške vrste. V tej optiki je torej terminator, kiborg, nujno demoniziran, zmeraj znova se pojavi iz plamenov gorečih avtomobilov in se v finalni sekvenci grozeče plazi kot kovinska pošast.

V drugem *Terminatorju* (v režiji istega Jamesa Camerona) pa je ta kibernetični »alien«, kiborg, ki ga uteleša »nadčloveško« grajeni body-builder Arnold Schwarzenegger, že humaniziran. Konflikt ni več med človeško in tehnološko generacijo, marveč med dvema generacijama kibernetičnih bitij. Schwarzenegger, uničevalski kiborg iz prvega *Terminatorja*, ima zdaj Kylovo, se pravi očetovsko vlogo in rešuje Johna Connorja kot dečka, medtem ko je terminator kiborg druge generacije, ki je neke vrste alienirani, »izrojeni« artefakt same kibernetične produkcije. Toda Schwarzeneggerjev kiborg je humaniziran, prav kolikor je na drugi strani in obenem človeško že tehnologizirano, koli-

