

mandiran v laboratorij, kjer testirajo sposobnosti šimpanzov za „kamikaze“ v primeru uporabe atomske bombe. Do sem je vse v redu, vendar pa je Virgil, za katerega skrbi Jimmy, šolan šimpanz, ki ga je preden so ga poslali v laboratorij, poučevala Teri (Helen Hunt). Seveda samo Jimmy opazi, da Virgil ni samo fingiranemu bombardiranju priučen šimpanz, ampak da se drugače odziva na, recimo temu tako, socialo. In ker so predstavniki vojske omejeni, neumni in seveda, brutalni, tega ne opazijo. Vsi zapleti so ponovno stvar ekscesnosti, s tem, da lahko tukaj nahajamo še Virgilovo „ekscesnost“.

Zanimivo: Matthew Broderick po sebi nikakor ni igralec, ki bi bil ekscesen, ekscesne so situacije, v katerih se znajde v filmih, v katerih igra. Vendar pa ekscesnost ni „deljiva“. Torej?

TADEJ ZUPANČIČ

BABY BOOM

režija: Charles Shyer
scenarij: Nancy Meyers, Charles Shyer
fotografija: William A. Fraker
glasba: Bill Conti
igrajo: Diane Keaton, Harold Ramis, Sam Wanamaker, James Spader
proizvodnja: United Artists Corp., ZDA, 1988

Odveč bi bilo poudarjati, da je film razmeroma malo znanega režiserja, pa zato tolikanj bolj popularnega scenarista-komediografa Charlesa Shyerja po svoji filmični in povedni vrednosti precej pod vsečnim nivojem vizualnega počutja, ki ga to delo skromnih idejno-estetskih dimenzij sprošča v gledalca, predvsem po zaslugi Diane Keaton kot suverene nosilke glavne vloge.

Uspešna in v svojih poklicnih aspiracijah nedvomno nadvse stremljiva protagonistka se znajde na svojevrstni prelomnici življenja v trenutku, ko ji naključje „podari“ drobceno človeško bitje, za katero mora poslej skrbeti in se mu posvečati. Nebogljen deklece terja zase dobršen de njenega časa in življenjskih energij, kar v sosledju za sto osemdeset stopinj zaobrne smer njenega življenja. Spricho čezmerne posvečanja temu novemu bitju začenja zanemarjati svoja službena opravila, ki se jim je poprej posvečala scela, to pa ima za posledico njen zdrs po hierarhični lestvici v njeni newyorški firmi navzdol ter v brezno osebnih dilem, od koder se sklone, odločna in impulzivna, kot je, rešiti z eno samo potezo: materinskemu dolgu nameni prednost pred službenimi streljmenji in obligacijami, zato službo odpove, si kupi staro hišo nekje na podeželju daleč od New Yorka, ter se odseli v gluho provinco, v objem popolnoma drugačnega življenja. Vendar pa je tisto življenje tam vse prej kot realizirani ideal. Iz

KRITIKA

osebnih pa tudi povsem materialnih kriz, ki sledijo v tistih za njeno dotedanjo moralno in fizično kondicijo pretežkih okoliščinah, se rešuje s poskusi uporno-trmastega prebijanja z oporo na lastne moči. Del te njene zavzetosti so sadni prehrambeni preparati za otroke (Baby Boom) po njeni lastni recepturi. Z nemajhnimi mukami ji uspe prodreti na sprva dokaj zaprto tržišče, ko pa uspeh doseže, je nenadoma na konju in se po poslovni in človeški plati znova razcveti. In ko nato zanjo zvedo v njeni prejšnji firmi, korporaciji, ki se ubada z donosnimi prehrambenimi projekti, se zainteresirajo za odkup njenih licenc, kajpada za izjemno visoko dolarsko ceno in obenem za ceno njene vrnitve v firmo, na visok šefovski položaj, ki bi naj sam po sebi pomenil izpolnitev in popolno satisfakcijo njeni dotlej potlačenih hierarhičnih ambicij. Vendar ona zdaj to ponudbo, čeprav ji nadvse imponira, na vsesplošno presenečenje — odkloni. Kajti njena zavest, nam sugerira pripoved, je doživela popolno preobrazbo. Namesto poklicnih ambicij, ki so bile v absolutnem ospredju njene pozornosti poprej, so zdaj glavitni njen odnos do otroka, njeno zaupanje v lastno delo in ne nazadnje (ker gre pač za film z neprikritimi melodramatičnimi nastavki) njena na novo odkrita erotična navezanost na moškega, ki ga je spoznala „tam zunaj“: podeželskega veterinarja, svojega bodočega življenjskega sopotnika v srečnem nadaljevanju svoje usode.

Preplet melodramatično zastavljenega razreševanja življenjskih dilem z optimistično vedrino, ki vključuje nekaj prijazno-spodbudnih prvin fabulativne komike (seveda brez vsakršnih stranskih, satiričnih ali ironično intoniranih namenov, tako da jih v filmu ni niti v najmanjšem zametku), je zaplodil na oko prijetno, radoživo, v vseh pogledih zabavno igro, ki vabi h gledanju in na svoj poseben način, kot bi šlo za neke vrste opozarjanje na upoštevanja vreden zgled, celo kliče k premisleku, vendar pa je s svojo fabulativno umišljenostjo hkrati do te mere moteča, da njenim sklepnim poantam, četudi skušajo biti podane kar najbolj sugestivno, ni mogoče verjeti. So samo filmska domislica, ne kakršenkoli odsev življenjske realnosti.

Zgodba protagoniste te izrazito ameriške fabule z vsemi njenimi „nauki“ (od pripisovanja prioritete osebnemu in družinskemu „dolgu“ pred poklicno-hierarhičnimi interesi in stremljenji tja do sloviti „nazaj k sebi“ in „nazaj k naravi“) je v bistvu cenena laž, ki ni ne v samem filmu ne v možnosti premisleka o njegovem motivu ali sporočilu prav v ničemer obvezujoče soočena z dejanskim stanjem človekovih eksistenčnih in eksistencialnih možnosti znotraj tako ali drugače vzpostavljenih družbenih razmerij. Diane Keaton s svojo igro v celoti „pokriva“ dramaturške namere tega „lahkega“ filma. Svojo vlogo je odigrala „v enem kosu“, v vseh, tudi najtanjših niansah izjemno dodelano in v tej, ponazoritveni domeni tudi do cela prepričljivo.

VIKTOR KONJAR

PSIHO III

PSYCHO III

režija: Anthony Perkins
scenarij: Charles Edward Pogue
fotografija: Bruce Surtees
glasba: Carter Burwell
igrajo: Anthony Perkins, Diana Scarwid, Jeff Fahey, Roberta Maxwell
proizvodnja: Universal, ZDA, 1986

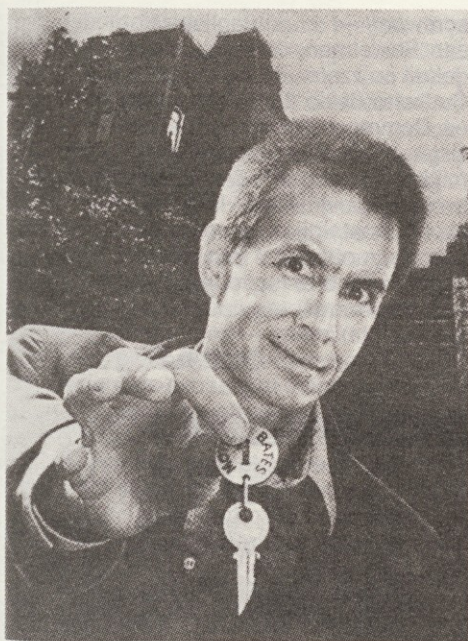
Seveda je povsem odveč pripominjati, da tako kot že **Psiha II**, tudi **Psiha III** ni vmesno primerjati z izhodiščno Hitchcockovo mojs trovino. Pa vendar še zlasti ob **Psihu III** le ni mogoče reči, da imamo opravka s proizvod dom popolnega šarlatanstva. V primeru tega tretjega „dela“ v seriji nas mora vsaj do neke mere zabavati dejstvo, da je film režiral sam Anthony Perkins, ki tako implicitno potrjuje, da je njegovo mesto med **imagei** 20. stoletja določeno predvsem z vlogo Normana, čeprav je sicer ta igralec odigral še na desetine drugih, še zdaleč ne inferiornih vlog.

S tem, ko se je pojavilo prvo in še drugo nadaljevanje **Psiha**, se kajpak kar sama ponuja primerjava z drugimi serijami na področju horrorja in thrillerja. Med temi serijami pa ima serija **Psiha** gotovo svojsko mesto. Za razliko npr. od „neumrljivih morilcev“ (kakršna se pojavljata v seriji **Haloween** in v še daljši seriji **Petek 13.**) je Norman veliko osebnejši, saj ga pri življenju in njegovi morilski dejavnosti ne vzdržuje nikakršna mistična neuničljivost zla, ampak prej psihiatrija z njeno iluzijo, da je možno ozdraviti mentalno bolezen. Tako gotovo ni naključje, če se nam v nadaljevanjih **Psiha** Norman prikazuje, tudi kot usmiljenja vredna žrtev, ne samo svoje manije, temveč tudi „družbenega okolja“.

To je seveda poteza, ki v Hitchcockovem filmu ni bila posebno izražena, saj je v prvem **Psihu** karakter Normana v večji meri zreducirana na individualne psihološke značilnosti. V kasnejših filmih pa zasledimo potezo sprovciranosti Normana k ponavljanju ubijanja. Nadalje je gotovo privlačna poteza nadaljevanj to, da starost Normana soppada z dejansko starostjo Anthonyja Perkinsa, zaradi česar pride do povezave med časom fikcije in realnim časom: Norman nadaljuje svojo dejavnost po toliko letih, kolikor jih je minilo, odkar je bil **posnet** prvi **Psiho**.

Nadaje je sedanji **Psiho** hočeš nočeš dodatna eksplikacija novega filma in gotovo je, da bodo to tudi vsi eventualni naslednji filmi (dokler se bo pač Perkinsu ljubilo, oz. izplačalo). Za vsakega ortodoksnega „hitchcockovca“ je ta preveč nazorna eksplikacija lahko tudi moteča, če ne že neokusna. Govorimo seveda predvsem o izrecnem poudarjanju seksualne komponente Normanove duševne motenosti. Hitchcockovo dokaj nedvoumno namigovanje na ta aspekt morilčeve motivacije je vendarle izvedeno z bolj posrednimi sredstvi (in verjetno tega





niso krive samo takratne strožje cenzurne restrikcije).

Naj bo kakorkoli že, Normanova shizofrenična opredeljenost z materjo, ki mu one-mogoča, da bi prenesel normalno spolno srečanje, je tudi v tretjem filmu podana na ravni banalnega dejstva. Poseben prispevek tega filma pa je osrednji ženski lik s svojo katoliško provenienco, ki v zgodbo vnese element univerzalne (krščanske) ljubezni, ki se spopade z materino posesivnostjo, ki jo Norman „tragično“ ponotranja. Konec koncev pa lahko rečemo, da film le zadovoljuje minimalne obrtniške standarde in, da mu uspeva ustvarjati svojski sušpenz, ki računa na gledalčevo pričakovanje, da bo Norman ponovil svoje umore na isti način kot v prvem filmu. Ob vsem povedanem torej lahko rečemo, da je serija **Psycho** kljub vsemu zanimiv filmski eksces.

DARKO ŠTRAJN

TRIJE AMIGOSI

THREE AMIGOS

režija: John Landis
scenarij: Steve Martin, Lorne Michaels, Randy Newman
fotografija: Ronald W. Browne
glasba: Elmer Bernstein
igrajo: Chevy Chase, Steve Martin, Martin Short, Patrice Martinez
proizvodnja: Orion. Home Box Office/An L. A. Films prod., ZDA, 1986

Znano je, da „prvi western“ ni bil posnet najprej: pred njim, se pravi pred **The Great Train Robbery**, je bilo posneto kar nekaj westernov, ki pa se še niso mogli hvaliti z žanrskimi atributi, četudi so v njih prav tako streljali, skalpirali, ropali... Tako je bilo tu-

di v Edisonovem **Cripple Creek Barroom**, ki je podpisan z letom 1898 in ki slovi po tem, da je kronološko sicer prvi, da pa še ne pripada filmskemu žanru, ker pripada kot kratak posnetek, kratka vinjeta, prej utajeni zgodovini tega žanra, **Music Hallu**. Kar torej pripada „prvemu westernu“, je predvsem montažni akt, „vzporedna montaža“ in „veliki plan“, torej montaža akcije in zasledovanja: šele tedaj je postala mogoča žanrska serija: **The Great Train Robbery** (gre za drug film pod istim naslovom), **The Bold Bank Robbery**, **The Little Train Robbery**, **The Hold-up of the Rocky Mountain Express** ter celo **Across the Great Divide** iz leta 1913. Če so bili torej vsi modusi westerna zagotovljeni že pred filmom in zastopani vse do velikega ropa tudi že v filmih, če so bili zasledovanja, ropanja, skalpiranja, pretepi itd. torej že ključ zgodbic iz literature, **Music Halla**, **Wild West Showa** itd., je torej iniciacija westerna omogočena s tem, da je ta pred-zgodovina utajena, da postane še-ne-western. Že-western pa je torej zgolj distanca do mitološkega gradiva še-ne-westerna; čisti, torej prazni formalni princip filma.

Nasprotno od teh „začetkov“ se godi westernu v njegovem „koncu“: v osemdesetih letih je bil western prvič v svoji zgodovini definitivno izgubljen žanr, nobeno desetletje žanrske zgodovine ni bilo v tolikšni meri porazno za ta žanr. Obrazložitev je seveda več: od tega, da se je zgodovina ZDA prešlila v zgodovino Hollywooda, da torej ni več mogoča zgodovina pred nastankom filma, tja do trditev, da se je western transformiral v druge žanrske forme, do kung fuja. Toda v teh primerih, ki v svoji dobesednosti sicer držijo, je v kontekstu žanrske perspektive zgrešeno samo izhodišče zastavite problema: namreč, da gre za „konec“ westerna. Če gre namreč za „konec“ westerna, potem velja zanj prav pravilo „začetka“: ni-več-western je pogoj za že-spet-western. Prav za ta žanr zgodovine namreč velja Schellin-

gova formula (iz: *Vekovi sveta*, 1813): „Preteklo vemo, sedanje spoznavamo, prihodnje slutimo. Tisto, kar vemo, pripovedujemo, kar spoznavamo prikazujemo, kar slutimo, prerokujemo“. Na tej točki je western „meta“ žanr: pripoved kot imanentni žanrski princip locira kot zgodovino. Med to razsežnostjo in razsežnostjo samega prikazovanja, torej filmsko formo, kateri pravilom je western podvržen v enaki meri kot drugi žanri, med tema dvema razsežnostima torej nastane specifična žanrska diferenca westerna.

Osemdeseta leta pa izgubijo zgodovino tako, da izgubijo pripoved. Dominantna postaneta slika in zvok, zlasti slednji. Landisovi **Trije amigosi** izhajajo iz te izgube in to je edina kvaliteta tega filma. Pripoved je tu prikazovanje: moment westerna je zreduciran na film-v-filmu, dvokolutne serijalke o junaških podvigih treh amigosov, ki jih predvajajo v cerkvi. Njihovi gledalci jih povabijo k pravičnemu poslanstvu: v tem trenutku, ko amigosi sestopijo v pripoved, pa western preneha biti western in postane musical; spet torej forma prikazovanja, ki potlači vsebino pripovedovanja. To je mogoče tako, da trije amigosi ne vedo, da bi morali nastopati v westernu (ker mislijo, da so jih gledalci povabili na show in ne na obračun z zločinci) ter namesto da bi streljali, pojejo.

Landis je natančno vedel, za kateri žanr gre: za komedijo. In zato je za vloge amigosov tudi izbral komedijante, ki vedo v katerem žanru nastopajo: Chevy Chasea, Steva Martina in Martina Shorta.

VASJA BIBIČ