

I N F O

Tudi sovjetske filmske »hiše« so bile med tistimi, ki so se nadvse razveselili propada nedavnega poskusa državnega udara; v *Varietyju* so naznanili, da je »prihodnost sovjetskega showbiza videti rožnata (ne rdeča)«, pri *Mosfilmu* pa — na podlagi močno povečanega zanimanja zahodnih partnerjev za sodelovanje z njimi — računajo, da bo vrednost njihovih poslov (pretežno gre za koprodukcije) v kratkem porasla za 100 odstotkov; med udarom so bili vsi člani kolektiva *Mosfilma* — z izjemo tistih, ki so bili zaposleni s snemanjem — na barikadah, vključno z direktorjem Vladimirjem Dostalov; Borisa Jelcina so opremili z ozvočenjem in razsvetljavo, studijska konjeniška ekipa, namenjena zgodovinskim kostumskim spektaklom, pa je bila v pripravljenosti za napad na enote Rdeče armade, če bi se to izkazalo potrebno

Jack Valenti je v imenu **MPAA** pozval ameriški **Federal Reserve Board**, naj sprostijo svojo definicijo **HLT** (»highly leveraged transactions«); omejitve so nastale zaradi lanskih bančnih finančnih škandalov v zvezi s posojili in posamezne banke lahko sedaj samo do določene mere same odločajo o višini vlaganj v filmsko industrijo, kar pa slednji otežkoča načrte o globalni ekspanziji

V Italiji so s 23. avgustom začele veljati kvote za število ameriških filmov, ki jih smejo prikazovati tamkajšnje TV mreže: naslednja tri leta bo najmanj 40% predvajanih filmov moralo biti posnetih v državah ES, polovica tega števila (oziroma 20% skupnega števila filmov) pa bo morala biti rezervirana za italijanske izdelke; hkrati s kvotami so stopila v veljavo še druga pravila, ki se nanašajo na reklamo in sponzorstvo, na obvezno vsakodnevno oddajanje in na minimalno število ur oddajanja vsak dan oziroma vsak teden

30 Motion Picture Corp. of America je začela snemati *Miracle Beach* (budget: 3.000.000 USD), v katerem nastopajo **Martin Mull**, **Pat Morita**, **Allen Garfield**, **Dean Cameron**, **Ami Dolenz**, **Felicity Waterman**, **Alexis Arquette** in **Brian Perry**; gre za vrsto »romantic comedy«, ki se odvija v Los Angelesu, režiral pa bo debitant **Skott Snider**

I N F O

BARTON FINK



scenarij

in režija:

fotografija:

glasba:

igrajo:

Joel in Ethan Coen

Roger Deakins

Carter Burwell

John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner, John Mahoney, Jon Polito
ZDA
1h56

Opus bratov Coen je bil doslej v znaku na videz preprostega vprašanja: zakaj danes ni več mogoče snemati klasičnih filmskih žanrov? V prvih dveh filmih (*Blood simple* in *Raising Arizona*) se je zdelo, da je pravzaprav edini možni odgovor na to melanholično vprašanje parodija. Toda z *Miller's Crossing* se je izkazalo, da celo »resen« poskus re-kreacije žanra nujno prinese nek ireduktibilen presežek. Film namreč lahko v celoti povzema vse kode gangsterskega filma, a naleti na natančno isti problem, kot če bi ga parodiral: predmet se mu je izmuznil! Potemtakem je bilo slej ko prej nujno, da se brata Coen soočita prav s tisto prelomno dobo, ki je enkrat za vselej naredila, da »ni nič več tako kot prej«.

Če se je Hollywood leta 1941 oziral po newyorških odrih in iskal uspešne pisce, tedaj tega ni počel zgolj zaradi lastne krize, temveč predvsem zato, ker je bila v krizi sama podoba-gibanje, ki je zaplodila vse konstitutivne žanre! **Barton Fink** je potemtakem mogoče brati ne le kot aktualističen izziv dveh »neodvisnih« polkovnikov holly-

woodskim majors, temveč predvsem kot historično analizo tistega, čemur Deleuze pravi »kriza podobe-akcije«. Nasprotnika sploh ni treba zlomiti, dovolj je že, če mu prepričljivo pokažeš, kdaj in kje se je sam zlomil!

V grobem krizo podobe-akcije (in obenem ameriškega sna) po Deleuzeu zaznamuje pet značilnih potez: *disperzna situacija*, *namenoma šibke vezi*, *forma potepanja*, *ozavdenje o klišejih in razkritje zarote*. Namesto priličenja posameznih konstitutivnih delov filma **Barton Fink** tej shemi, se odločamo za nadaljevanje ključnega vprašanja, ki ga Deleuze izpelje iz diagnoze krize: Kako naj vendar film napada klišeje, ko pa jih sam pomaga kreirati, ko je vendar njihov kreator *par excellence*? Deleuze v sami organizaciji filmske produkcije odkrije specifične razmere, ki nekaterim avtorjem dovoljujejo *kritično refleksijo*. Prav specifičnost teh razmer omogoča avtorju, da se tu in tam izmakne velikemu nadzoru, ki visi nad njim in »zagreši« nepopravljivo — da namreč iz vseh klišejev izlušči eno Podobo in jim jo postavi na-

sproti. Pogoji za ta podvig je po Deleuzeovih besedah »estetski in politični projekt, ki je sposoben vzpostaviti pozitivno podjetje«. In natančno tu bi naj bila meja ameriškega filma, ki je ta ni zmožni prebiti: namesto pozitivnega projekta se je zadovoljil zgolj s kritiko, bodisi da je skušal »popraviti napake« institucij in obnoviti *American dream* (Lumet) ali pa je vse skupaj le parodiral (Altman).

Je mar potem sploh še presenetljivo, če skuša hollywoodski mogul leta 1941 rešiti čisto podobo-akcijo (*wrestling*-film) z rekrutacijo angažiranega gledališkega pisca Barton Finka, ki se je na newyorškem odru proslavil prav z zgodbo o delavskem »človeku z ulice«, s pozitivnim projektom torej? In kaj preostane ubogemu Bartonu Finku v hollywoodskem univerzumu klišejev drugega kot da se skuša rešiti z eno samo privilegirano Podobo, ki jo postavlja nasproti vsem drugim klišejem? Gre seveda za uokvirjeno fotografijo ženske na plaži, ki visi na steni njegove hotelske sobe in ki je hkrati okno fantazme in edino okno v svet. Zanima nas natanko ta



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 škatli?*) 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 mafijским 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 mrzliza 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**)

