

O

B

R

JOHN GOODMAN



Filmski debeluh vedno dajejo vtis smešnih, praviloma komičnih kreatur, nerodnih poštenjakov, nespretnih dobričin, naivnih veseljakov in iskrenih klovnov. Toda komični se ne zdijo le zato, ker so kot rojeni za komedijo, ampak zato, ker za njih razlike in zapreke med filmskimi žanri ne obstajajo — vedno so dobri, vedno so pošteni, vedno so nerodni, vedno so naivni in vedno so smešni. Mar res? Spomnite se le dveh slovitih starih filmskih debeluhov, Oliverja Hardyja iz večnega burlesknega tandema Stan & Olie in Fattyja Arbucklea, slavnega in plodnega komika iz Sennettovih nemih komedij (samo l. 1913 je igral, največkrat z Mabel Normand, v sedeminštridesetih filmih): oba sta bila vedno dobra, poštena, nerodna, naivna, smešna, vesela, toda na njun obraz je prečkala neka senca, negativnost, temna stran — Oliverja Hardyja, tega večnega buddyja, homoseksualnost, ki jo je skušal zaman skriti in ki je njegove filme zanazajsko postavila v drugačno, morda celo bolj subverzivno in kontra-kulturno luč, Fattyja Arbucklea, tega prijaznega in toplega debeluha, ki je vsako žensko ljubil kot svojo mater, pa brutalni spolni delikt (l. 1921 je bil obtožen za posilstvo in uboj mlade hollywoodske starlete Virginije Rappe, katere ime je resda predstavljalo pravi semiotični manifest posilstva). Filmskih debeluhov se potem takem že od nekdaj drži neka temeljna virtualna negativnost: v hipu, ko v filmu zagledamo debeluha, posumimo, da pod svojo vsakdanjo masko skriva neko globljo, zločinsko, »proti-naravno« naturo. In filmski debeluh se to dvojnost oz. dvoumnost obdržali do danes. Vzemite Georgea Dzundo: v filmu **The Deer Hunter** je bil patetični barman z orjaškim srcem, v filmu **No Way Out** najboljši možni prijatelj, v filmu **No Mercy** policijski šef mehkega srca — toda v filmu **Impulse**, v katerem je že itak sumljivo shujšan, se je prelevil v odvratnega in brezdušnega sadista, ki spolno terorizira in izsiljuje psihično nestabilno detektivko. Vzemite Georgea Wendta, simpatičnega, toplega, iskrenega in smešnega barmana iz TV nanizanke **Cheers**, ki se v filmu **Guilty by Suspicion**, v katerem smo soočeni s časom lova na hollywoodske čarovnice, prelevi v strahopetnega, egoističnega in izdajalskega scenarista. Ali pa vzemite Gailarda Sartaina, burlesknega, naivnega in toplega šerifovega pomočnika iz filmov **Ernest Goes to Camp**, **Ernest Goes to Jail** in **Ernest Saves Christmas**, ki se v filmu **Guilty by Suspicion** prelevi v sadističnega zasliševalca, v filmu **Mississippi Burning** pa v psihopatskega rasista. Tu je tudi M. Emmet Walsh, ki je na platnu to, kar sta bila Hardy in Arbuckle za platnom: brata Coen sta njegovi odvratno-poetični negativnosti v filmu **Blood Simple** postavila spomenik. V filmu **Barton Fink** sta ga postavila tudi Michaelu Lernerju in Jonu Politu: slednji je bil v njunem filmu **Miller's Crossing** brezobzirni in hinavski gangster, v filmu **Barton**

Fink pa je najservilnejša in patološko zvesta preproga Michaela Lernerja. Toda v filmu **Barton Fink** je tudi John Goodman (good man), kvintesenčni povzetek vse filmskega debeluha. V filmu **The Big Easy** je bil veseli, nasmejani, dobrodušni dektiv — toda na koncu se izkaže, da je glavni prekupčevalec z mamili in brezkompromisni morilec. V filmu **Always** je bil vdani in evforični buddy Richarda Dreyfussa, v filmu **Sea of Love** je bil to isto Alu Pacinu, v filmu **Arachnophobia** je bil komični eksterminator pajkov, v filmu **King Ralph** kralj, ki se kroni v imenu preprostejšega življenja odreče, v filmu **Punchline** pa naivno-dolgočasni mož Sally Field — to, kar bi moral biti on, barski stand-up komik, pa je bil Tom Hanks. V filmu **Barton Fink** pa je spet svoja resnica, dobri sosed, za katerega se izkaže, da je v resnici serijski morilec.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

MADONNA



Oseba, kot je Madonna, resnično nikoli ni zadovoljna s tem, kar je. Kraljica 80-tih let, najslavnejša ženska ikona v zadnjem desetletju, 80-ta leta ji pripadajo in zasluži si to. Na začetku njene kariere je prevladovala uporniška vihravost, rezultat katere so bili temu primerni filmi (npr. **Desperately Seeking Susane** — naivna Dean-Brando-Monroe kombinacija). Nekateri menijo, da je njena kariera sled serije škandalov, vendar je za konstitutivno gradnjo mita pomemben predvsem buden nadzor režiserja in supervizorja — obe osebi v Madonni sami. Louise Ciccone je izkoristila to, kar je imela (telo in glasbo), in uspela. Zadnji dve leti je prevzela tkanje mita v svoje roke, ona sama je artistski objekt — model in kreator, zna pa tudi zbirati pravšnje ljudi okoli sebe: Gaultier, Mondino, Kershishian. Madonna ne samo da po vrsti pritiska gumba za vznemirjanje javnosti — vznemirjali so jo tudi vsi naštetih v pesmi **Vogue** —, ampak ne prizanese niti najboljčutljivejšim najstniškim fantom in svojim potrošnikom. Še pred kratkim smo bili prepričani, da se oboževanka ne sme pojaviti na platnu brez 'sanjske osvetlitve', ki ji dá auro in patos, in da se mora za javnost omejiti na okvire strogega scenarija. Madonna je v **In Bed With Madonna** vse obrnila na glavo in pustila kameri, da posname in prisluškuje prizorom, ki jim ne bi 'smela'. Priče smo dokumentu zakulisnega dogajanja v meri, do katere pusti k sebi kamero, in zdi se, da o tem ne odloča sama. Očitno sta si njen mit in njena zgodba pridobila takšno moč, da ne potrebuje več pretvarjanja, ampak tudi depresije, perverzije in ekscese lahko izkoriščata v svoj prid. **In Bed With Madonna** zato ni le naravna progresija njenega dela in podaljšanje Mondinovega video-

spota **Justify My Love**, ampak je tudi klimaks v filmski zgodovini Louise Ciccone. Če je to samo moment v njenem življenju, kaj potem šele sledi?

Velika sprememba je opazna že v zgodnejših in novejših fotografijah s koncertov. Na zadnjih je njeno mišičasto telo oblečeno v Gaultierjeve kostume avantgardne mode, od napora jo obliva znoj in izstopajo žile. Madonnino telo se ne razkazuje več v sex-appealu, ampak je to telo izdelano za velike psihofizične napore, ki jih od nje zahtevajo precizno izdelane koreografije njenih predstav. Zdi se, da je režiran prav vsak njen gib in zahtevo po perfekciji širi na vse svoje sodelavce. Podobna zahteva je opazna tudi v dokumentarcu **In Bed With Madonna**, v katerem se zdi, da je režiser posegal tudi v trenutke, ko se Madonna in njena gay skupina plesalcev prepustita ležernosti in vsakdanjemu življenju. Tako se je ustvaril dinamičen ritem, ko telesa, napeta kot tetive, padajo v mlahavost in obratno. Alex Kershishian sledi stilu pop-MTV-video estetiki, zato paralelno vključuje zgodbe črnih plesalcev, kot da ustvarja milje, primeren za vstop Madonne, ki jim je prijateljica, gospodarica in zaupnica hkrati.

»Ženska, ki se je povzdignila s svojim nedrčkom,« je ljubosumno izjavila o njej Bette Midler; sicer pa lahko to izjavo prillepimo vsaki ženski, ki uspe. Madonna je predvsem samoustvarjen fenomen in ljudje, kot so Kershishian, Gaultier in Mondino, ji samo pomagajo.

Stand by, Madonna!

MAJA BREZNIK

JERRY GOLDSMITH



Bilo je sredi petdesetih: V studijskem sistemu se je nekaj kadrovskega zamajalo, tako da skladatelju na lepem ni bilo več na voljo tisto znano krdelo glasbenih obrobnežev (aranžerjev, dirigentov, glasbenih direktorjev, orkestratorjev), ki je po navadi skrbela za celoto. Goldsmith (L. A., 10. februar 1929) tedaj ni bil tako prizadet, saj za razloček od nekaterih kolegov ni priznal in poznal obrtnih pomanjkljivosti — klavirja se je učil pri Jakobu Gimplu, kompozicije pa pri Mariu Castelnovu-Tedescu in Miklósu Rózsi — in se je zmozel vsega lotiti sam. Ostal pa mu je rahel cinizem in prezir do nekdanjega skladateljskega Hollywooda, ki mu je bilo streženo na pladnju. Še kar zadeva neznosne ča-

sovne roke, ni šlo brez humorja. Goldsmith je bil edini, ki si je drznil v sedemdesetih na televiziji v živo izvajati svojo glasbo k nadaljevanjam: »Dela nisem skončal, reč je bila napovedana za program, pa sem moral preostanek zamišljenega kar zimprovizirati.«

Vsak skladatelj ima svoj moto, film, v katerem kak neglasbeni detajl razodeva skrivnost njegove poklicne veščine: Goldsmithova se pokaže tedaj, ko general **Patton** stopa po pokopališču in si govori: »Moj Bog, kako sovražim dvajseto stoletje!« Oba, Patton in Goldsmith sta namreč bojovníka s starih front; obvladata sodobno taktiko, a ju nova enoličnost prejkone dolgočasi; živeti hočeta s širino davnih slogovnih spretnosti. Goldsmithova muhasta rokokojska vnema včasih vre od paradoksov — medtem ko je, če smo že pri vojaki, **Patton** (1970) decentna, reducirana partitura, prinaša **Rambo: First Blood II** (1985) nabuhlo zvočno polnost, in to z eno samo temo; pri Pattonu so kar tri. In če si domišljate, da je na primer tista kvazireligiozna, kvazipoglobljena, kvaziExorcistična glasba za **The Omen** (1976) sad kakega velikega napora, se motite: »V grobem sem imel stvar postavljeno čez noč.«

Goldsmith je veliki popotnik po producerskih hišah in še večji brodar žanrskega toka. Kljub temu podatki pravijo, da je največ delal za 20th Century Fox, če smo osebni, pa kar sedemkrat z režiserjem Franklinom Schaffnerjem; v splošnem so njuna dela — **The Stripper** (1963), **Planet of the Apes** (1968), **Patton**, **Papillon** (1973), **Islands in the Stream** (1977), **The Boys from Brazil** (1978) in **Lion Heart** (1987) — blagajniški in estetski vrhunec. Tudi po vertikali, po žanrih lahko najdemo dosežke, ki presegajo tisto, čemur pravimo dostojna meja — Goldsmith je zelo slišen v vojni in akciji (**In Harm's Way**, 1965; **Under Fire**, 1983; **The Wind and the Lion**, 1975), perfiden v krimiji in misterijih (**The Detective**, 1968; **The List of Adrian Messenger**, 1963; **Papillon**); subtilen v plašljivkah, suspenznikih in esefu (**Magic**, 1978; **The Prize**, 1963; **Alien**, 1979; **Sleeping with the Enemy**, 1990), zadržan v komediji, *americana* in literarnih adaptacijah (**The Trouble with Angels**, 1966; **The Travelling Executioner**, 1971; **The Stripper**) in zdaj tradicionalen zdaj modernističen v vesternih (**Stagecoach**, 1966; **Lonely are the Brave**, 1962). Goldsmith ima še vedno rekord v številu glasbenikov, ki jih je angažiral za filmski orkester — zvočno maso za **Star Trek** (1979) je izvajalo 135 ljudi.

1990. je bilo zanj spet leto raznolikosti in nasprotij. Partitura za **Total Recall** je bila razočaranje, najslabši element filma, **Gremlins II** nadaljevanje stare pesmi (mimogrede: J. G. se v filmu pojavi tudi v vlogi prodajalca jogurta), **The Russia House** hommage Colu Porterju, **Sleeping with the Enemy** pa nekaj lepega, šolski zgled opazne nevsiljivosti.

MIHA ZADNIKAR