

INFO

Marca Caroja, *Toto le Heros* Jacoja Van Dormaela, *Until the End Of the World* Wima Wendersa in *La Belle Noiseuse* Jacquesa Rivetta. Najnovejša hita pa sta Jarmuschev *Night On Earth* (964.000 USD po 17 tednih predvajanja v eni sami tokijski dvorani) ter Caraxov *Les Amants Du Pont-Neuf*, za katerega njegov japonski distributer Euro Space računa, da bo do izteka sezone prigrabil prek 1,13 mio USD.

Britanske policijske statistike kažejo, da v primerih razpitih serijskih morilcev dobijo tudi po tisoč in več telefonskih klicev žensk, ki trdijo, da je zločinec njihov soprog oz. partner. Ta informacija je služila za osnovo romanu *The Hawk* Petra Ransleya, po katerem je bil posnet film (*Initial Films/BBC*), ki ga je režiral David Hayman. Helen Mirren v njem igra vlogo Annie Marsh, gospodinje iz predmestja, ki osumi svojega moža Stephena (George Costigan), ko javnost pretejeje novice o nasilni smrti več mladih deklet, žrtvah brutalnega psihopata. Ker policije njene domneve ne zanimajo, Annie začne sama raziskovati Stephenovo preteklost, pri čemer dolgo ni jasno, če ne gre samo za njeno paranojo ali pa njen mož dejansko na skrivaj živi mračno dvojno življenje. Soigralca Helen Mirren sta Rosemary Leach in Owen Teale, premiera pa bo spomladi.

European Film Distribution Office (EFDO) želi zvišati delež evropskih filmov na ameriškem tržišču. Lanskoletna udeležba evropskih filmov v ameriškem izkupičku je znašal borih 1,2 %, pri EFDO pa so si za cilj zastavili 7 %, kot je znašal delež evropskih filmov l. 1974. EFDO naj bi poskrbel za sklad, namenjen v prvi vrsti režiserjem-debitantom, katerih filmi naj bi šli v distribucijo v ZDA, iz tega sklada pa bi se financiralo minimalno število kopij, podnaslavljanje in transportni stroški, kar bi bilo posojilo, ki bi ga evropski producenti vračali iz svojih neto prihodkov. Prav tako bi bilo treba poskrbeti za promocijo evropskih filmskih zvezdnikov in režiserjev povsod po ZDA, ne le v Los Angelesu in New Yorku. Pri Unifrance so si (neodvisno od pobude EFDO) že zastavili cilj, da podvojijo število francoskih filmov, prikazanih v ZDA, zato so se povezali z ameriško hišo New York Films, ki nadzoruje verigo kinematografov, v katerih bodo prikazovali te filme.

Isabelle Adjani in Peter Weller igraata v *The New Age* (New Regency), ki ga začnejo snemati novembra. Drama scenarista in režiserja Michaela Tolкина govori o paru, ki začne raziskovati alternativne življenjske sloge, potem ko njuno razmerje zabrede v krizo. Producenta sta Oliver Stone in Nick Wechsler.

IGOR KERNEL

Champlaina (v filmu ga igra Jean Brousseau), čigar osebna zasluga je, da so Francozi poselili Kanado. Leta 1634 je na zadnjo raziskovalno odpravo pod Champlainovim pokroviteljstvom (oče Nove Francije je umrl decembra 1635) odšel Jean Nicolet, ki je iskal »sladkovodno morje« za Huronskim jezerom, namesto na Kitajskem (kot se je nadejal) pa je pristal na obali jezera Michigan. Vendar je osrednja tema **Crnega ogrinjala** drugačne vrste pustolovščina, ki se je prav tako odvijala tega leta. Med peščico prebivalcev belske kolonije (v Kanado se je do leta 1660 priselilo vsega skupaj tri tisoč stalnih naseljencev) so prevladovali pustolovski, divjaški *coureurs de bois*, poleg maloštevilnih vojakov pa so dovolj poguma za življenje v Novi Franciji premogli edinole še duhovniki, redovnice in misionarji francoske katoliške cerkve. Po letu 1615, ko so se tam naselili frančiškani, so v koloniji delovali še duhovniki sulpičijskega reda, uršulinke in sestre usmiljenke, najbolj zavzeti misionarji pa so bili francoski jezuiti. Moorov roman in Beresfordov film govorita o jezuitskem redovniku, očetu Laforgueju (Lothaire Bluteau) in njegovi odpravi do jezuitske postojanke Ihonatiria na ozemlju Huroncev, tisoč petsto milj navzgor po toku reke Sv. Lovrenca.

Laforguejeva pot predstavlja enega tistih neverjetnih, navidez brezupnih podvigov, ki so v preteklih stoletjih omogočali prodor temu, kar danes označujemo s pojmom »zahodna civilizacija«. Osamljenost francoskih kolonistov je neznosna: živijo sredi surove, negotoljubne dežele, obkrožajo jih plemena Indijancev, ki belce v najboljšem primeru prezirajo (Algonkijci, Huroni), sicer pa so do njih skrajno sovražno razpoloženi (Irokezi — njihovo sovraštvo je bilo v prvi vrsti posledica nespametne poteze Champlaina, ki je l. 1609 Huroncem pomagal v spopadu s Irokezi), pri čemer mala quebeška trdnjava predstavlja le varljivo in zelo ranljivo zavetje. Od tistih belcev, ki ne umrejo od lakote ali nasilne smrti oz. jim ne uspe pobegniti nazaj v Francijo, se jih večina prilagodi tako, da do take mere klonijo pod pritiski okolja, da prevzamejo navade domorodcev in jih na zunaj skorajda ni več mogoče razlikovati od Indijancev. Laforguejeva osamljenost je še neprimerno bolj grozljiva. Ko s skupino Algonkijcev zapusti Quebec, ostane v vseh pogledih prepuščen samemu sebi. Najprej so na preizkušnji njegove telesne

zmogljivosti: po cele dneve mora veslati, saj veslajo tudi algonkijske ženske, zato pred domorodci niti utrujenosti ne sme pokazati. Njegovemu vplivu se odtegne edini preostali belec v odpravi, mladi Daniel (Aden Young), ki podleže čarom Annuke (Sandrine Holt), hčere poglavarja Chomine (August Schellenberg). Bolj ko se oddaljujejo od Quebeqa, večja je nezaupljivost Algonkijcev do **Crnega ogrinjala**; Chomina celo pomisli na to, da bi ga bilo najbolje ubiti, namesto tega pa ga zapustijo sredi divjine (z njimi odide tudi Daniel), vendar se Chomina spomni svoje prisege in se s svojo družino in Danielom vrne ponj. Laforguejevo edino orožje je njegova vera, za katero pa se zdi, da mu v teh okoliščinah nudi le šibko oporo, saj mu njegova redovna zaobljuba prepoveduje sklepati kompromise, h katerim se v nečloveških razmerah zatekajo ostali kolonisti, in še povečuje njegovo izgubljenost v okolju, ki že čisto v fizičnem smislu odraža mrak in hlad Satanove vladavine, naseljujejo pa ga izključno »poganski« prebivalci. Popolno prevlado brezverstva v Laforguejevih očeh simbolizira prostodušna poltenost, ki se ji prepuščajo Indijanci, pod njihovim vplivom pa tudi priselenci. In najhujšo med vsemi preizkušnjami, s katerimi se mora spopasti jezuitski misionar, predstavlja ravno njegov samotni boj z mesenimi skušnjavami. Zato je prava ironija, da Laforgueja pred mučniško smrtjo reši ravno Annuka, in to s pomočjo greha nečistovanja, ko ji uspe premamiti irokeškega stražarja in ga nato sredi spolnega akta pokončiti. Da pa indijanski svetovni nazor Laforgueju zaradi tega ni prav nič manj tuj, priča jezuitov poizkus, da bi še v zadnjem trenutku krstil Chomino. Oba svetova sta obsojena na večno »drugač-

nost«, močnejši med obema sicer lahko pokori (ali iztrebi) drugega, sožitje med njima pa ni mogoče. Huronci se resda dajo krstiti, vendar na koncu filma izvemo, da je bila pravilna njihova napoved, da to pomeni tudi konec njihove kulture. Kasneje jih pobijejo Irokezi in jezuiti so prisiljeni zapustiti to področje. Soočanje »zahodne civilizacije« z domorodskimi kulturami je bilo povsod po svetu tako uničujoče, da je vodenje o tem privedlo do pravega »prevrednotenja vrednot« (katerega majhen del predstavlja polemike ob petstoti obletnici Kolumbovega odkritja Amerike). Nekdanje poveljevanje domnevne večvrednosti evropske kulture je tako zamenjala nekritična naklonjenost do »nepokvarjenih« domačinov, živečih v raju, v katerega so vdrle horde brezobzirnih Evropejcev in ga uničile. Joffe v **Misijonu** in Costner v **Pleše z volkovi** v bistvu zastopata to stališče. Za razliko od njiju pa Beresford s **Crnim ogrinjalom** vpeljuje tiho rehabilitacijo odločnih nosilcev evropske civilizacije, podobno kot Roger Donaldson (Avstralec, tako kot Beresford) s svojim **Bountyjem** (*The Bounty*, 1984). Nasilca obeh filmov nista Daniel in Fletcher Christian (Mel Gibson), ki podležeta opojnosti navidezne svobode »raja« in s tem izgubita svojo identiteto, domačini pa ju nikoli zares ne sprejmejo medse. Dejanska junaka sta Laforgue in kapitan Bligh (Anthony Hopkins), pa ne zato, ker bi »imela prav«, temveč zato, ker se zavedata osnovne in nepremostljive »drugačnosti« domorodske kulture v primerjavi z evropsko, ki jo zastopata, ter premoreta dovolj stanovitnosti in pokončnosti, da na svoji poti tudi vztrajata.

IGOR KERNEL

ROKA, KI ZIBLJE ZIBKO

THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE

■■■■■

Režija:	Curtis Hanson.
Scenarij:	Amanda Silver.
Fotografija:	Robert Elswit.
Glasba:	Graeme Revell.
Igrajo:	Annabella Sciorra, Rebecca De Mornay.
Produkcija:	Buena Vista, ZDA, 1991.

Si lahko glede na prepričanje Amerike in z njo Hollywooda, da je družina še vedno temeljna vrednota ameriške družbe in

povrh tega še pravica in dolžnost vsakega zavednega ameriškega državljanca, zamislite kakšno bolj dolgočasno in nezanimivo stvar,

kot je ameriški družinski film? Kaj se sploh lahko zgodi v okviru družine kot institucije, ki s svojo idiliko in notranjo trdnostjo za vsakega ustvari ščit, ki zunanemu zlu (navadno prisposobi za nekonformistično doje-manje družine in njenih zakonitosti) preprečuje, da bi vdrla v družinsko gnezdo in s tem spremenilo predvidljiv, utečen in neekscenzen razvoj dogodkov in situacij, v katerih je treba ukrepati na svojo roko, brez kvoruma družinskih članov? Idiliko družine lahko potemtakem ogrozi le nekaj, kar si nadene krinko nerazpoznavnega, zlo, ki se transformira v tisto, kar je po definiciji in videzu nedolžno: npr. osamljeni moški, Terry O'Quinn, ki si želi ustvariti dom v filmu **Stepfather**, ki ga je leta 1986 posnel Joseph Ruben — družino si sicer ustvari, toda takoj, ko ta podvomi v »očeta«, jo zmasakrira in izniči ter najde drugo; ali pa varuška v filmu **The Guardian** Williama Friedkina iz leta 1990 — Jenny Seagrove žrtvuje otroke starodavnemu kultu dreves, se pravi »naravi«, idealu in prapočelu vsake družine. V obeh omenjenih filmih je družina ogrožena ravno s svojo željo po popolnosti.

The Hand that Rocks the Cradle (Curtis Hanson, 1992) je tako nekakšen povzetek obeh filmov, ki potencira dejstvo, da družino lahko ogrozi le družina sama, in

to najbolj takrat, ko je to »ogrožanje« prikazano z nerazpoznavnimi in neekscenznimi sredstvi, se pravi s strani matere, ki si želi ustvariti tisto, kar ji pripada. Zakon družine je tudi edini merodajen, ne glede na to, če s svojim izvrševanjem povzroči tragedijo — bodoči materi (Annabella Sciorra) se namreč »zdi«, da je ginekolog pri pregledovanju prestopil meje zdravniške etike, ko se je je dotikal; samomor moža, čigar krivda ni bila nikoli dokazana, pri bodoči varuški povzroči splav in nezmožnost oblikovanja družine. Prepričljiva Rebecca De Mornay kot Peyton Flanders (aluzija na nezdravo idiliko fiktivnega mesteca Peyton, mesteca, ki se mu Twin Peaks še ni zgodil) je prisiljena pridobiti družino na način, ki fizično nikogar ne ogroža — otrokovo mater poskuša prepričati, da je nesposobna materinstva, s tem, da otroka doji v nočnih urah in razvaja njegovo sestro; postane bolj materinska od matere. Da pa bi dosegla svoj cilj, mora pravo mater oropati še njenega sex-appeala, ji odvzeti moža, pri čemer izkorišča materin dvom, ki je posledica njenega labilnega psihofizičnega stanja. Agresivnost maščevanja, pri katerem poskuša Peyton svojo konkurentko izničiti kot žensko, se tako prelevi v popoln materinski odnos, njegova sredstva pa so potencialna energija

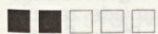
ljubosumja in pretiranih emocij, ki jih idealna družina ne bi smela jemati zares.

Poleg tega pa Hansonov film zakonitosti horrorja in zaplet trilerja poudari s tem, da jih naredi nerazpoznavne: vizualne efekte zreducira na minimum in jih predela v napetost med izdelanimi liki. Ravno ta neekscenznost pa povzroči, da se film približa realnosti do te mere, da zajame tako žanrsko kot predvsem nežanrsko publiko, za katero je zlo najbolj nevarno in učinkovito takrat, ko ga ne prepozna kot nekaj, kar bi lahko ogrozilo družino. Hansonov film ohrani in poudari le psihološki učinek in tako povzroči, da gledalec nevarnosti ne vidi, temveč jo občuti. To pa je tisto, kar poskuša večina tematsko sorodnih filmov ustvariti s specialnimi efekti. V **Roki, ki ziblje zibko** so efekti zminimalizirani na idiliko in nedotakljivost družine, kar povzroči, da imamo lahko film za enega najbolj subverzivnih in radikalnih družinskih filmov, kar jih je zadnja leta sproduciral Hollywood. Njegovo sporočilo je pač to, da družino lahko začneta razjedati ravno njena popolnost in institucionalnost.

MAX MODIC

MORILČEV DNEVNIK

DIARY OF A HIT MAN



Režija: Roy London.
Scenarij: Kenneth Pressman, po lastni igri *Insider's Price*.
Fotografija: Yuri Sokol.
Glasba: Michel Colombier.
Igrajo: Forest Whitaker, Sheryl Fenn, Sharon Stona, Seymour Cassel, James Belushi, Lewis Smith.
Produkcija: Continental Film Group, ZDA, 1992.

Dekker (F. Whitaker) je poklicni morilec, ki je to postal po pomoči, je poosebljena zmota, saj ga dajejo psihosomatske težave in odpoveduje na čisto fiziološki, telesni ravni: boli ga roka, s katero strelja, in slabša se mu vid. Njegovo zatrjevanje, da je profesionalc, čustveno neobremenjen do svojega dela, je torej »slepilo« v dobesednem pomenu te besede, ne le v prenešenem. Preden prevzame posel, ki naj bi bil njegov zadnji pred umikom iz te obrti, zabrede že tako globoko, da dela napake eno za drugo in prekrši vsa »pravila igre«: sreča se s svojim delodajalcem; dopusti, da mu ta razlaga osebne podatke o žrtvi

(oz. žrtvah); odide k psihiatru, ki mu seveda ne sme povedati, s čim se preživlja, zato o svoji morilski dejavnosti govori kot o nečem, kar doživlja v sanjah (dežurni shrink sicer ne dobi priložnosti, da bi podal oceno Dekkerjevega stanja, z vidika freudovske psihoanalize pa bi »sanje« svojega pacienta v kombinaciji z njegovimi psihosomatskimi motnjami po vsej verjetnosti interpretiral v smislu, da dejavnost poklicnega morilca kot »samotarsko opravilo« simbolizira masturbacijo, kot dokaz pa bi navedel značilni posledici, ki se tradicionalno pripisujeta tej obliki nečistovanja: grešniku naj bi se posušila tista roka, s katero

uganja svoje hudobije, poleg tega pa naj bi oslepel). Jain Zidzyk (S. Fenn), Dekkerjeva nesojena žrtev, v filmu predstavlja drugi primerek življenjske pomo-te. Pri triindvajsetih letih je človeška razvalina, ki si ne upa zapustiti svojega »stanovanja«, dejansko luknje, v kateri vlada popoln nered, kot odraz stanja njenega duha, instinkt samice pa je očitno edini preostali smoter, ki ji preprečuje, da se docela ne sesuje. Ne samo to: vse Dekkerjeve žrtve vedo za razlog svoje smrti, le Jain ne ve odgovora na tisti obvezni »zakaj?«, torej niti vloge žrtve ni sposobna odigrati tako, kot je prav (razumljivo, da tudi ničesar ne ve o tem, da jo

mož vara z njeno sestro, še manj pa je pripravljena verjeti, da je prav on naročil njen umor). To pa nas pripelje do tretjega izgubljenca, Ala Zidzyka (Lewis Smith), Dekkerjevega delodajalca. Ta je vse prej kot tipični naročnik umora, niti ni psihopat, predstavlja torej še eno pomoto: le kako si drugače razložimo dejstvo, da je najel plačanega morilca, naj dokonča tako skrajno patetično bitje, kot je Jain? Lažje bi razumeli, če bi jo v afektu ubil sam, premišljeno plačilo 20.000 USD za takšno storitev (in to dvema morilcema, saj je — za vsak primer — najel še enega) pa pomeni popoln nesmisel. Pri osrednjem liku črnkega plačanega morilca ni toliko problem v tem, da ne bi verjeli v njegovo nezmožnost nadaljevanja opravljanja poklica, temveč v tem, da le neradi verjamemo, da je sploh kdaj bil učinkovit kot hit man. Gre za stališče, ki ga zastopa celo Youngblood Priest (Ron O'Neal) v slovitem blackploitationu **Suprefly** (1972, r. Gordon Parks, Jr.), kjer pravi, da kot hit mane ni najel črncev, temveč bele profesionalce. Če črnskim plačancem ne verjamejo niti sami črncci, le zakaj bi jim mi? Taisti problem je še bolj opazen zaradi (sicer odličnega) Foresta Whitakerja (**Bird, A Rage In Harlem**), ki je kot tip igralca popolnoma neustrezen za vlogo Dekkerja. Cetudi bi nas Whiteker še nekako prepričal v vlogi moža, ki je zaradi vrste napačnih korakov zavozil svoje življenje, pa poglobitno težo samega filma predstavlja predpostavka, da je moč takšno, že zavoženo življenje z eno potezo preusmeriti na prave tirnice. Če je uvodni del še sprejemljiv, je namreč prav srečanje Dekkerja in Jain, med katerim pride do velikega preobrata, najšibkejši del filma, ki mu sledi še slabši razplet. Spreobrnjenje morilca v angela varuha na velikem platnu načeloma ni nič nemogočega, le da je v tem filmu premalo utemeljeno in zato tudi neverjetno. Namesto da bi torej bil film o pomotah in o tem, kako jim kljubovati, je Morilčev dnevnik film-pomota. Morda bi lahko funkcionalno kot komorna TV drama (v svojem osrednjem delu dejansko tudi ni nič več kot to), kot kinematografski celovečerec pa je nedodelan in povprečen.

IGOR KERNEL