

I N F O

Pri **Yorktown Prods.**, producerski hiši, ki jo vodita **Norman Jewison** in njegov partner **Ric Kidney**, nameravajo posneti kak ducat filmov — nekaj od teh naj bi režiral sam Jewison. Prvi je **Bogus** (snemali ga bodo za **Warner Bros.**), komedija o očetu in sinu ter dečkovem domišljijem prijatelju; scenarist je **Alvin Sargent**, Jewisonov sodelavec pri filmu **Other's People Money** (**Warner Bros.**). Jewison naj bi režiral tudi **The Good Times Are Killing Me**, po »off-broadwayski« igri **Lynde Barry**, pri **20th Century Foxu** pa ga snubijo, naj zanje režira še ekranizacijo drame **Arthurja Millerja The Crucible**.

Če smo zgoraj ugotovili, da so voditelji **MCA/Universala** včasih pretirano previdni in konzervativni, pa so očitno sposobni tudi nasprotnih skrajnosti. Tako je **Tom Pollock** pristal na plačilo 1,9 milijona USD (filmske pravice + adaptacija za scenarij) za roman-kriminalko **Clockers**. Knjiga še ni izšla, avtor pa je **Richard Price**; gre za enega največjih poslov, ki je bil kdajkoli sklenjen v zvezi s še neobjavljenim rompisom. Film bo režiral **Martin Scorsese**, ki je s **Pricom** kot scenaristom sodeloval že pri **Barvi denarja (The Color of Money, 1986)** in segmentu **Life Lessons** v omnibusu **Newyorške zgodbe (New York Stories, 1989)**.

V Avstraliji so 12. oktobra brez velike publicitete, skoraj na skrivaj, začeli snemati film **Reckless Kelly**, novo komedijo **Yahoo Seriousa**, avtorja **Mladega Einsteina (Young Einstein, 1988)**. Budžet znaša 7,9 USD, nastopajo **Alexei Sayle** (edini Anglež v ekipi), **Hugo Weaving**, **Tracy Mann** in **Sophie Heathcote**. Sam Serious seveda igra naslovno vlogo, poleg tega pa je režiser, scenarist in koproducent (distribucija: **Warner Bros.**).

Potem ko sta morala **Alexander in Ilya Salkind** za svoj film **Christopher Columbus: The Discovery** najprej zamenjati režiserja (namesto **Georga Pana Cosmatosa** je vskočil **John Glen**), sta pred kratkim ostala brez **Timothyja Daltona**, igralca glavne vloge. Kar se tiče druge inačice, t.j. **Columbusom**, ki ga režira **Ridley Scott**, pa kaže, da si **Gérard Depardieu** ne bo premislil glede svoje vloge v njem (govori se, da naj bi vlogo kraljice **Isabelle** igrala **Anjelica Huston**). Potrjen je budžet filma v višini 40 milijonov USD, snemati pa naj bi začeli 2. decembra.

I N F O



samo resnico o tem, kaj se je pravzaprav zgodilo, zakaj in kdo je ubil Jamesa Urbanskega. Vendar je vse, kar se zgodi v njeni pripovedi, posredovani skozi filmski flash-back, bolj ali manj temačno, čeprav po svoje opravičljivo obtoževanje Joyce za Jamesovo smrt. Kamera in mikrofoni dokumentirata njeno pripoved — **Demi Moore** je s svojim raskavim in močno erotičnim glasom nadvse sugestivna — in na ta način dopolnjujeta vlogo pasivnega detektiva, ki je v objektivacijo dogajanja vpleten pravzaprav zgolj zato, da bi opravičil stabilnost pripovedne strukture filma: sicer pa razplet nima nobene zveze z logiko detektivskega raziskovanja. Rekonstrukcija ozadja storjenega zločina, posredovana skozi subjektivni pogled **Cynthie** kot priče, seveda (že na ravni filmske forme)

lahko pomeni samo dwoje: da govori resnico ali da laže. Če laže, potem je... »Subverzija« pripovedne perspektive je spretno zakrita prav toliko, kolikor gledalcu ne uspe pozabiti na očitnost konteksta, v katerega je zločin postavljen: Torej — le zakaj bi **Cynthia** utirala **Joyce** pot na vislice? — Ali zato, ker je njuno prijateljstvo sprevrnjeno v izdajstvo? — Ker je pač **Joyce** ubila **Cynthijinega** moža? — Toda zakaj je to storila? — Zato, ker je **Cynthia** ubila **Jamesa**? — Ja, toda zakaj je potem **Joyce** ves čas **Cynthio** ščitila?

Cynthia se skozi končni, retrospektivni pogled (ki reinterpretira 'njen' filmski flash-back) na kraj zločina, izkaže za »grešnega kozla« prijateljičin grešnih misli: **Jamesa** je sicer 'nehote', pa vendar, ubila tako

rekoč »namesto« **Joyce**. Linija sprevačanja pripovedne perspektive o storjenem zločinu potemtakem logično sledi od »filma priče« preko »filma žrtve« do »filma storilca«. Vendar se po mojem mnenju vsa logičnost poruši, takoj ko gledalec fokusira svoj pogled na motiv **Joyce**, na njeno soudeležbo pri dvojnem zločinu. Njen lik je namreč tako megleno opredeljen, da ni povsem jasno, ali je slednjič storila, kar je pač storila, samo zato, da bi do konca vztrajala pri prijateljski vdanosti in navezanosti, ali pa se je preprosto zlomila, kakor se je na koncu zlomila **Cynthia**.

Naj si mislimo eno ali drugo, v vsakem primeru gre v **Mortal Thoughts** za zločin kot posledico »projekcije« drugega« lastnih zatrtih želja potencialnih storilk z motivom in hkrati za zrcalno projekcijo žrtvine (ga) (občutka) krivde za storjeni zločin. Ker pa vendar ni jasno, ali je tendenca filma 'kaznovati' patološko onstran njunega prijateljstva, kjer so razumne meje porušene, ali pa je ravno nasprotna — razumne meje z razpletom šele vzpostaviti (moški so tukaj tako ali drugače izločeni kot trupla), si lahko dovolimo pripomniti, da so **Mortal Thoughts** kriminalna zgodba s prešibkim scenarijem, ki ga na srečo rešuje režija prekaljenega **Alana Rudolpha**.

CVETKA FLAKUS

STEKLENA TIŠINA

SILENCE LIKE GLASS



režija: Carl Schenkel
scenarij: Carl Schenkel, Bea Hellmann
fotografija: Dietrich Lohmann
igrajo: Martha Plimpton, Jami Gertz, George Peppard, Gayle Hunnicut
producent: Bavaria/Lisa/Roxy, ZRN, 1989

Kritično intervencijo čakata po srečanju s Schenklovim filmom predvsem dve nalogi. Po prvi, ki jo predstavlja več ko evidentna žanrska uvrstitev dela med t.i. »bele, medi-

cinske« melodrame, se je potem treba obesiti na vtis direktorja **Ljubljanskega Onkološkega inštituta**, mag. dr. **Matjaža Zwittera**, v ustreznem revialnem tisku:



Tega je namreč zmotila azilu podobna izoliranost pacientov, kajti »izločitev bolnic iz njihovega normalnega okolja povzroča samo dodatne težave.« Natanko tako. Režiji v opravičilo dodamo, da gre v našem primeru za prikaz boja z boleznijo v koncentratu, ob katerem se je avtor zavedal, da brez neškodljivih pretiravanj ne bo dosegel želene fabulativne napetosti. Pomeni, da je prej omenjene težave bolnic potreboval. Zato govorimo o vzniku scenografske redukcije, o skrajni zožitvi filmskega prostora..., pri čemer je, kar sploh ni slabo, pogostejša uporaba velikega plana le ena številnih obrtnih posledic!

Kadar se ustvarjalec odloči za redukcijo, se mora obenem tudi za kompenzacijo — sicer bi mu gledalci s filmov, kakršni so npr. kompleten val t.i. »court-room« melodram, pa Bessonov **Subway** (glavnina dogajanja se odvrti pod zemljo), Donaldsonov **No Way Out** (glavnina dogajanja se odvrti na hodnikih Pentagona) ali Petersnov **Das Boot** (glavnina dogajanja se odvrti v podmornici), od z dolgočasnosti ušli.

Kompenzacija scenografije se po pravilu zgodi v scenariju, zato filmi scenografske redukcije ljubijo psihologijo. V primeru **Steklene tišine** imamo opravit z bildungom obetavne balerine. **Jami Gertz** v vlogi **Eve** rak zapečati tako ljubezen kot tudi kariero, kar se lahko konča na dva načina (oba dramatična): bodisi z zlomom bodisi s ponovnim rojstvom. In ker psihološke ponazoritve ljubijo polarizacijo in kontrast, je ob **Evi Claudia**, njen (z **Martho Plimpton**) dobro izbrani protipol. Medtem ko **Evina** bolezen slabi, se ne-dolgoletno prijateljstvo obeh deklet krepi, saj med seboj postopno premagujeta razredne, kulturne in še kakšne razlike. Ob tem sicer ostaja vtis, da se Schenkel prek nekaterih drobnih detajlov ni povsem odpovedal stereotipom medicinske melodrame. Vseeno pa se je dobro izognil lepljivi patetiki čudežne ozdravitve, **Claudia** namreč bitko z rakom na koncu izgubi. Avtor ne

ljubi transcendence in nam to poleg s sproščeno in letom junakinj primerno dikcijo sugerira tudi z efektno vstavljenimi proti-duhovniškimi prizori, ki tako radi mažejo ta podžanr.

V tem procesu avtor izrablja še neki drugi ekvilibrij, katerega prikaz nam posojajo **Bonitzerjevi** »*Koščki realnosti*«. Če namreč drži, da je v **filmskem dogodku reprezentacije smrti** nekaj tistega, kar pisec imenuje

ontološka obscenost, je po drugi strani iz dihotomije *cadre/cache*, *okvir/skrivalnica* res, da na filmu ne vidimo vsega. Pomeni, da je pogoj za to, da ne zdrsimo v pornografijo podob, njihova diskretna selektivnost. Schenkel se mora tega držati: Ko gre Evi slabše, smo o tem obveščeni s količino las, ki ostanejo na njenem glavniku. Dejstvo, da se s kočljivo tematiko spopada tako spretno, lahko razloži »**kolektivni**

mehanizem resnične zgodbe«, saj mu je pri pisanju scenarija pomagala **Bea Hellmann**, o kateri film pravzaprav govori in ki je diagnozo iz l. 1976 uspešno premagala, se poslovala od baletne kariere, danes pa vodi tovrstno šolo v Essnu.

TOMAŽ KRŽIČNIK

MOJE MODRO NEBO

MY BLUE HEAVEN

■■■□□

režija: Herbert Ross
scenarij: Nora Ephron
fotografija: John Bailey
glasba: Ira Newhorn
igrajo: Steve Martin, Rick Moranis, Joan Cusack, Melanie Mayron
producent: Warner Bros., ZDA, 1990



Moje modro nebo je dvaindvajseti film režiserja Herberta Rossa. Od teh dvaindvajsetih filmov jih je bilo trinajst predvajanih tudi v naših kinodvoranah. Rossov razmeroma obsežen opus (en film na leto od 1969 do 1990) je ravno prav zaokrožen, da se lahko ozremo nazaj in poskušamo ugotoviti tiste značilnosti, ki so skupne njegovim delom in jih medsebojno povezujejo. Pri in jih večini imamo opravka s plesnimi točkami, kjer pride do izraza v prvi vrsti koreografija, če tega ni, pa so vsaj liki, ki v teh filmih nastopajo, na takšen ali drugačen način »performers« (v glasbeno-plesnem, gledališkem ali filmskem pomenu te neprevlekljive besede); prav za vse Rossove filme pa smemo reči, da je zanje čisto določena glasbena spremljava tako pomembna, da brez nje ne bi mogli funkcionirati. Opazimo tudi, da so njegovi filmi včasih prav presenetljivo »staromodni« in v njih ni niti trohice inventivnosti (kar seveda ne pomeni, da

zaradi tega niso »gledljivi«). Tega dejstva ne spremeni niti podatek, da je bilo l. 1977 njegovo **Dekle za slovo** (*The Goodbye Girl*) deležno nominacije oskar za najboljši film ter da je bil istega leta sam Ross nominiran za oskarja kot najboljši režiser za **Življenjsko prekretnico** (*The Turning Point*). In kar je najbolj zanimivo, ravno v trenutku, ko poskušamo odkriti režiserjske »pečate«, ki naj bi ga nosili njegovi filmi, rahlo osupli spoznamo, da takšnega »pečata« pri Rossovih stvaritvah pravzaprav ni, vsaj režiserskega ne, torej je zanje značilna prav »odsotnost« Rossa kot »režiserja«. Verjetno imajo malokje igralci tako zelo proste roke kot ravno pri Herbertu Rossu, zato ni čudno, da ga *The Motion Picture Guide* imenuje »the self-effacing Ross« — sam bi si težko izmislil primernejšo označbo. Filmi **Zbogom, g. Chips!** (*Goodbye Mr. Chips*, 1969), **Sova in mucka** (*The Owl and the Pussycat*, 1970), **Ne odnehaj in še enkrat poskusi** (*Play It Again, Sam*, 1972), **Kaj se je zgodilo s Sheilo** (*The Last of Sheila*, 1973), **Ljubimci gospe Funny/Smešna gospa** (*Funny Lady*, 1974), **Večni mladeniči** (*The Sunshine Boys*, 1975), že omenjeni **Življenjska prekretnica**, **Dekle za slovo**, **Skrivnost mojega uspeha** (*The Secret of My Success*, 1987) in **Jeklene magnolije** (*Steel Magnolias*, 1989) nam ne ostajajo v spominu zaradi Herberta Rossa, temveč zaradi Petra O'Toola, Petule Clark, Barbare Streisand, Georga Segala, Woodyja Allena, Diane Keaton, Jamesa Coburna, Jamesa Masona, Dyan Cannon, Jamesa Caana, Omarja Sharifa, Walterja Matthauja, Georga Burnsa, Shirley MacLaine, Anne Bancroft, Richarda Dreyfusa, Michaela J. Foxa, Sally Field, Olympie Dukakis in Julie Roberts; in če je **Protokol** (*Protocol*, 1984)

najslabši film Herberta Rossa, tega ni »kriv« Ross, temveč Goldie Hawn. Ta režiser, ki noče biti režiser, še vedno ostaja v prvi vrsti koreograf, kot je bil v časih, ko je delal za Otta Premingerja (**Carmen Jones**, 1954), Richarda Fleischerja (**Doctor Dolittle**, 1967) in Williama Wylerja (**Smešno dekle / Funny Girl**, 1968/).

»Plot« komedije **Moje modro nebo** sloni na absurdni predpostavki ameriške vlade, da je s predstavitvijo okorelih kriminalcev (vključenih v »Witness Protection Program«) v kraje, kjer ni kriminala, že vse opravljeno in da se bodo vladni varovanci tam od trenutka namestitve dalje obnašali kot vzorni državljani. Kraj, kamor na ta način prispe neyorški gangster Vinnie Antonelli (Steve Martin), ima videz steriliziranega ruralnega »raja«, je materializacija sanj ameriškega srednjega razreda, za Antonellija pa seveda pomeni »pekel«, v katerem se dolgočasi in nima kaj početi. Nazadnje je tako rekoč »prisiljen« organizirati kriminalno dejavnost (»I'm not trained for anything else!«) v povezavi s svojimi prav tako obupanimi kolegi, ki so se tam znašli iz istih razlogov kot on. Na podlagi tistega, kar smo navedli že zgoraj, je razumljivo, da Steve Martin (uspešno je nastopil še v Rossovem filmu **Pennies from Heaven**, 1981), trenutno verjetno najboljši ameriški komik, s svojo močno osebnostjo film v celoti obvladuje, za lik, ki je nastal v domišljiji scenaristke Nore Ephron (med drugim je napisala tudi scenarij za Reinerjev film **Ko je Harry srečal Sally / When Harry Met Sally**, 1989/), pa se zdi, kot da mu je pisan na kožo. Rick Moranis v vlogi agenta FBI, zadolženega za varstvo Antonellija, uspešno parira svojemu slavnemu kolegu in je še zlasti dober v prizorih s Cusackovo. V stranskih vlogah izstopata Melanie Mayron in William Irwin, ki je nepogrešljiv udeleženec v nekaj resnično grotesknih gagih. Popularne popevke (poleg **My Blue Heaven** še **Surf'n' U.S.A.**, **Stranger In Paradise**, **The Boy from New York City** idr.) so učinkovito izrabljene za zelo ustrezno zvočno kuliso, Lynne Taylor-Corbett pa je koreografirala iskrivo duhovite plesne sekvence. »Nora«, ekscentrična komedija in obenem eden najbolj zabavnih Rossovih filmov.

IGOR KERNEL

I N F O

Danski filmski inštitut je angleško-poljsko-dansko-švedski koprodukciji **The Touch** dodelil okoli 125.000 USD subvencij. Režira **Krzysztof Zanussi** (pri nas znan predvsem po svojem **Letu sončnega miru / Rok spokojnega sonca**, 1983/), v glavni vlogi pa igra **Max Von Sydow**. Danski koproducent je **Metronome Prods.**, snemanje v Københavnu pa naj bi se začelo še pred decembrom.

Režiser **Marcel Carné** je privolil v kolorizacijo dveh svojih klasičnih filmov: **Otroci galerije** (*Les Enfants du paradis*, 1945) in **Goljufi** (*Les Tricheurs*, 1958). 82-letni Carné je to svojo odločitev pojasnil z besedami: »Nasprotovati kolorizaciji bi pomenilo isto, kot če bi l. 1930 nasprotoval zvočnim filmom.«

Z dokumentarističnim filmom **Il muro di gomma**, o katastrofalni letalski nesreči l. 1981, se je režiser **Marco Risi** očitno krepko obregnil ob tiste, ki jim je bilo vse skupaj namenjeno. Preiskava v zvezi z nesrečo je namreč pokazala, da je letalo verjetno zrušil vojaški izstrelak, film pa kaže, kako naj bi vojno letalstvo poskrbelo za obsežno (in učinkovito) akcijo prikrivanja dejstev. Vojno letalstvo je nato tožilo producenta (**Penta**), režiserja, scenarista in distributerja zaradi obrekovanja, zahtevalo 1 milijon USD odškodnine in umik filma iz distribucije (v Italiji je film dosegel že za okoli 2 milijona USD izkupička). Sodišče v Bariju je tožbo gladko zavrnilo.

Četudi na Norveškem vse bolj upada gledanost domačih filmov, to očitno ne zmanjšuje ustvarjalnega zanosa tamkajšnjih filmskih delavcev. Ti so letošnjo jesen pri **Nacionalnem komiteju za filmsko proizvodnjo** prijavili kar 22 projektov, zanje pa zahtevajo skupaj 27 milijonov USD. Komite se bo moral odločiti za dva ali tri filme, ki jim bo lahko dodelil med dvema in tremi milijoni USD subvencij.

4. novembra je **Abel Ferrara** v New Yorku končal snemanje filma **The Bad Lieutenant** (Edward R. Pressman Film Co.). Avtorica scenarija je **Zoe Tamerlane Lund**, glavna igralka v Ferrarovem **Angelu maščevanja** (*Ms. 45/Angel of Vengeance*, 1980), Ferrara je koscenarist. Ena od vlog je tudi tokrat rezervirana za **Lundovo**, glavni igralec pa je **Harvey Keitel**. Snemalec je **Ken Kelsch**, ki je sodeloval tudi pri Ferrarovem prvencu **Driller Killer** (1979).

IGOR KERNEL

I N F O