

poila sam.
Kje se pravzaprav dogaja vizualna podoba prostora v **Tuckerju**? Ideja je nastala 1977 na Filipinih, med snemanjem Apokalipse, oblikovala se je v seriji sestankov v Kaliforniji (med **Coppolo**, **Vittoriorom Storarom**, **Deanom Tavoularisom**, njegovim bratom **Alexom**, ki je *set designer*, **Georgeom Lucasom**, ki je bil producent, **Arnoldom Schuimanom**, scenaristom, ter kostumografko **Mileno Canonero**), snemali pa so prav tam, kjer ne bi bili smeli: v starih Fordovih tovarnah, ki imajo steklene strehe, da bi (kot pravi Tavoularis) „Vittoriju Storaru omogočili kreativno fotografijo“. Filmski *production design* je torej stvar procesa produkcije, ki se oblikuje z razvojem in svojo končno funkcijo konstituira s finalizacijo filma — posamezni kadri in scene so „predestinirani“ (v **Tuckerju** je prizor, v katerem se po telefonu pogovarjata Jeff Bridges, ki igra Tuckerja in njegov poslovni partner, postavljen tako, da je scena enostavno presekana na polovico z zidom, igralca pa stojita vsak na svoji strani — običajno se v takšnih primerih „sestavi“ dva ločeno posneta kadra), saj njihov bazični topos, v katerega so umeščeni, kreira kontekst, torej polja referenc, navezave na „realno“ zgodovino in ravno to omogoča designerski *overview*. In kaj pravi praksa? Na svoj pragmatični način samo pritrjuje: „Ko smo našli vse lokacije in izrisali vse skice, ko smo izdelali storyboard, je bilo pol prizorov že posnetih.“

KRITIKA



JANEZ RAKUŠČEK

BILOXI BLUES

režija: Mike Nichols
scenarij: Neil Simon po svoji gledališki igri
fotografija: Bill Butler
glasba: Georges Delerue
igrajo: Matthew Broderick, Christopher Walken, Matt Mulhern, Corey Parker
proizvodnja: ZDA, 1987

OPERACIJA ŠIMPANZ

PROJECT X

režija: Jonathan Kaplan
scenarij: Stanley Weiser
fotografija: Dean Cundey
glasba: James Horner
igrajo: Matthew Broderick, Helen Hunt, Bill Sadler, Jonathan Stark
proizvodnja: Parkers/Lasker produc. za 20th Century Fox, ZDA, 1987

Mike Nichols je režiral odlične filme, vendar pa je **Biloxi Blues** prvi film, ki ga je posnel po predlogi Neila Simona, vodilnega broadwayskega pisca komedij vsaj od sredine 1960. naprej. To je zanimivo vsaj zaradi tega, ker je drugače postavil tri Simonovo komedije in dve drami na Broadwayu. **Biloxi** je v bistvu melodrama: mladi rekrutiranci, ki se znajdejo v mestecu Biloxi, pod vodstvom narednika Toomeya (Christopher Walken se je, kot kaže, specializiral za stranske vloge bolj ali manj brutalnih, ciničnih in zločinskih junakov) začnejo s šolanjem. Ne glede na to, da se tik pred kon-

cem filma konča tudi druga svetovna vojna (s tem pa fantom ni potrebno na fronto), vojaški dril ni stvar tega filma, saj razen krajših prizorov, tega niti ne nahajamo. Tako gre za "duh" vojske oziroma vojaške organizacije, ki je po sebi seveda "duh" represije, vendar pa je v **Biloxiju** potlačen v kompleks karakterizacije glavnih junakov. Neka vojaška formacija tako predstavlja samo "fizični" prostor vojaškega "duha", poligon za svojsko interpretacijo vojaške realnosti: za razliko od drugih filmov s podobnim realnostnim materialom, proizvaja suspnez seveda natančna, fiksirana obdelava represije, ki je stvar šolanja, Šole vojske (: ubijanja), v primeru **Biloxija** pa gre za melodramski suspnez, ki proizvaja posebne, "nadomešne" fikijske učinke, kar pomeni, da melodrama z vsemi produkcijskimi posebnostmi vred v tem primeru dobi vojaška mašinerija poseben, "referenčni" status. Matthew Broderick je Eugene Norris Jerome, skrajno literariziran junak, ki piše v Biloxiju tudi dnevnik. Dnevnik oziroma pisanje dnevnika je idealnotipski "projekt". Poglejte, razstavite njegovo ime in priimek: tako dobimo vsaj (Eugene) O'Neill, Francka (Norrisa) in Jeromea (K. Jeromea). In kaj zdaj? Zelo preprosto: Neil Simon je v intervjuju, ki ga je dal tedniku The Village Voice (1979), povedal, da so njegovi najljubši avtorji omenjeni anglosaksonski avtorji. Iz literarne zgodovine je znano, da so vsi trije Simonovi najljubši avtorji pisali dnevnike (ki so vsi izšli posthumno). Torej?

Seveda pa ta dnevnik v nekem trenutku proizvede natanko melodramski konflikt: ko ga Jeromeovi kolegi odkrijejo in ko ugotovijo, kaj je Jerome o njih napisal, se znajdejo v precej nelagodnem položaju. Dnevnik je namreč stvar vsakega posameznika, ki ga piše. Po vojaški logiki stvari take zasebne, interne "skrivnosti" niso zaželenje, saj lahko kakšna takšna skrivnost hipotetično blokira sicer natančno delovanje vojaškega stroja. Posameznikova intimnost je potlačena v delovanja vojaškega stroja —

iz česar pa seveda izhaja tudi fizična represija, torej sistem nadzorovanja in kaznovanja, ki je za vojsko značilen (recimo primer Hennessyja (Michael Dolan), ki je homoseksualec: za homoseksualnost je znano, da nikakor ni nekaj zaželenega, ravno obratno, brutalno zatiranje homoseksualnosti je seveda stvar organiziranja vojaškega stroja (O.K., in ne samo tega, tudi drugih socialnih mašinerij), ki temelji na neposredni, elementarni represiji). Prav zaradi tega v Vojski niso dopustni nikakršni intelektualni ekscesi (kot tudi nikakršni drugi ekscesi ne), to pa zaradi tega, ker je Vojska že po sebi eksces. Edino, kar vojaško organizacijo, torej Vojsko, lahko obdrži pri življenju, je namreč preprečevanje podvajanja ekscesnosti. Ali drugače: Vojski za obratovanje zadostuje lastna, interna ekscesnost. Sleherna dodatna ekscesnost lahko realno blokira delovanje vojaške mašinerije. No, in za to gre tako v ameriški kot katerikoli drugi vojski (da o lokalnem primeru niti ne govorim).

V **Biloxiju** lahko nahajamo tipične ekscese. Arnold Epstein (odličen Corey Parker) je skrajno ciničen Žid, Jerome piše dnevnik in velja za intelektualca, Hennessy pa je homoseksualec. Glede na to, da je filmski čas stvar leta 1945, lahko preprosto ugotovimo, da se tem fantom niti ne more zgoditi kaj drugega, kot da (v glavnem moralno) držijo skupaj. Bolj ali manj. Pri tem je značilno, da se Hennessy poskuša vključiti v socialo (to, da je homoseksualec, se izve dosti prepozno, da bi ga lahko kolegi kakorkoli izolirali), Epstein je zaradi nastopa v bistvu izključen iz nje, Jeromea pa iz sociala tudi formalno izključi narednik Toomey. (Sicer neformalna) izolacija trojice je tako stvar preprečevanja ekscesov. Zelo tipično. Posebej zaradi tega, ker Matthew Broderick igra tudi v Kaplanovem filmu **Project X**, sicer komediji, v kateri pride do podobne izolacije. Broderick igra Jimmyja Garretta, ki je zaradi precej nenavadnega obnašanja (zelo cruiseovskega iz Top Guna) preko-

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 opazi. 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 gledalcu, 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 zaobrbe 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

