

VZGOJA KAJNA

RAISING CAIN

BRIAN DE PALMA, ZDA



De Palmina soproga, Gale Anne Hurd, slo-vita producentka filmov kot, denimo, **Terminator**, **Brezno**, **Tuje ljudstvo**, **Osmi potnik 2** & **Terminator 2**; in tretjič, sam film predstavlja *reunion* De Palmine tolpe — John Lithgow, ki ga je De Palma odkril s filmom **Obsedenost** (kasneje ga je — spet kot psihopatskega negativca — uporabil tudi v filmu **Strel ni bil izbrisan** & če dodate še njegovo psihopatsko vlogo v filmu **Raising Cain**, lahko *auteurja* spoznate na prvi pogled), igra v petih vlogah (Carter, Cain, dr. Nix, Josh & Margo), Gregg Henry, tokrat detektiv, sicer pa psihopat iz filma **Striptiz smrti**, je bil na vajah & med snemanjem Lithgowov *sparing partner*, fatalni ljubimec je Steven Bauer, De Palmin romantični *chicanos* iz filma **Brazgotinec**, suspenz pa je s kombinacijo sanremske melodike & variranjem Hermannovega narobe obrnjenega violončela ozvočil Pino Donaggio, sicer komponist filmov **Carrie**, **Oblečena za umor**, **Strel ni bil izbrisan** & **Striptiz smrti**. Otroški psiholog dr. Nix, »multipla osebnost«, sicer žrtev eksperimentov svojega sadistično-nacističnega očeta, je obseden z vzgojo svoje hčerke. Njegove metode začnejo motiti soprogo, toda njeno življenje še dodatno vznemiri nepričakovani prihod bivešega ljubimca. Dr. Nix vse obsodi na smrt, toda kateri Nix? V času, ko smo že vsi mislili, da smo videli že vse filme, da smo doživeli že vse filmske senzacije & da smo požrli že vse filmske prevare, in ko smo že verjeli, da nas ne more več nihče spraviti na rob sedišča & da nam ne more več nihče pognati roke pred oči, se je De Palma odpravil na svojo najtežjo misljo — *zaščititi film pred zunanjim svetom & obenem re-kinematizirati sam zunanji svet*, navsezadnje, le kako lahko obenem zaščitiš film & re-kinematiziraš svet, če ne prav tako, da gledalce spet prisiliš, da si z roko zakrijejo oči, da ne vidijo *celega* filma & da se kasneje, ko se vrnejo v svet, pogovarjajo le o tem, česar niso videli. *Tiens ma poule, voilà du cinéma!* Hitchcock bi se moral vrniti iz groba & svojim filmom dosneti nekaj kadrov.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Če bi med letošnjimi beneškimi iskali najbolj avtorski film, potem bi bil to vsekakor film **Raising Cain**: prvič, Brian De Palma, ki je film tudi oscenaril, se je vrnil k svoji kvintesenčni *Grand Guignol* liniji, eni izmed najpomembnejših avtorskih linij zadnjih dveh dekad, ki jo je spočel s filmi **Sisters**, **Obsedenost** & **Carrie**, nadaljeval pa s filmi **Furije**, **Oblečena za umor**, **Strel ni bil izbrisan** & **Striptiz smrti**, in v kateri je hitchcockovski suspenz kot temeljno filmsko izročilo, potemtakem kot idealni *raccord* pogleda & slike, zaščitil z absolutno kinematizacijo sveta, celo do te mere, da so njegovi odkloni (denimo **Ognjemet ničevosti**, **Zrtve vojne** & predvsem **Nedotakljivi**) funkcionirali le kot reference, ki jih meče iz sistema prav zato, da bi jih lahko potem citiral/arhiviral kot nekaj, kar je zunaj (končnica iz filma **Nedotakljivi** je v filmu **Raising Cain** baročna opera, v kateri je likov — via »multipla osebnost« — *realno* premalo); drugič, film je producirala

ORLANDO

SALLY POTTER, VELIKA BRITANIJA

Ker je njen nastop na letošnji Mostri pomenil za gledalca prvo srečanje z angleško režiserko, scenaristko, koreografko, plesalko in glasbenico, skratka vsestransko Sally Potter kot debitantsko režiserko njenega prvenca **Orlando**, posnetega po romanu Wirginie Woolf, je edina kolikor toliko zanesljiva (seveda pa ne absolutna) »referenca« zasidrana zunaj filmskega, v literarnem, kar je kočljivo že samo po sebi, v primeru Orlanda pa še posebej. Wirginie Woolf je svojega *Orlanda*, to »bleščečo fantazijo«, objavila leta 1929, da bi mlajši angleški generaciji literatov dokazala, da je pogumnejša in manj obremenjena s predsodki ter moralo viktorijanske

literature kot oni sami; kritika je bila enoglasno navdušena in je roman ocenila s superlativi, med katerimi sta bila »očarljivo« in »nemogoče« največkrat omenjana, veljala pa sta pripovedni tehniki, ki je izrazilo svobodna in se poigrava s fenomenom subjektivnega in objektivnega časa.

Sally Potter se je kot scenaristka spopadla izključno s problemom vizualizacije narativnega toka, ki je samo navidezno linearen v času, dolgem 400 let, originalni ideji Wirginie Woolf pa ni ničesar dodajala ali odvzemala. Tako se pred gledalcem odpre razkošna alegorična zgodba o Orlandu, androginem bitju, najprej moškem in potem

BRATJE IN SESTRE

PUPI AVATI, ITALIJA

Italijanska družina se preseli v Ameriko, kjer ni noben Italijan mafioso, z drugimi besedami, Italijani odkrijejo, da je Amerika dežela srečnih, nasmejanih & poskočnih Italijanov, celo delavci (spet sami Italijani) v manjšem industrijskem obratu imajo ves čas srečne & nasmejane obraze, pa čeprav jih lastnik, spet seveda Italijan (Franco Nero), bržčas nagrajuje s pičlo mezdo. Kot da bi nam skušal Avati reči, češ, glejte, to je druga plat italo-ameriške kolonije. Le zakaj ni v zrak vrigel raje kovanca & ga posnel? Tudi kovanec ima namreč dve plati. TV film, v katerem celo Američani govorijo slabo angleščino. Avati se lahko preseli na TV & začne snemati seriale.

M. Š., JR.

ODSOTNOST

PETER HANDKE, ZRN

Odsotnost traja skoraj dve uri. Štiri osebe (Sophie Semin, Eustaquie Barjau, Bruno Ganz in Alex Descas) pešajo po kontinentu, interpretirajo poezijo, se izgubijo (starega gospoda nadomesti njegova žena — Jeanne Moreau) in se postavljajo v nekatere konceptualne medsebojne odnose, kjer vlogo petega faktorja igra natura.

Zagotovo še ni bilo filma, kjer bi bil naslov tako kompatibilen z gledalčevo percepcijo. Gledalec, četudi je literat, je med filmom odsoten, saj ga na platno ne veže nobena vez, ki sicer znotraj veljavne filmske znakodaje, vzpostavlja gledalčevo fiksacijo na filmske slike. Kajti, prvič, umanjka vsaka identifikacija z živim filmskim inventarjem, saj je le-ta v odsotnosti logičnih medsebojnih relacij. Ostala bi lahko identifikacija z naturo, toda, drugič, ta identifikacija v filmu dobredno artistske fiktije funkcionira zgolj na relaciji režiser-film, ne pa na relaciji gledalec-film, oziroma pejsaž, natura, kultura.

Skratka, Odsotni ne ostanejo le tisti, ki kot Handke pešajo po celi Evropi, in celino, zemljo, dež, beton, listje, prst, travo, palico, kapo, avtobusno postajo, drevo, asfalt... sprejemajo kot čisti koncept stvarstva. Odsoten ostane gledalec, ki njihovi samozadostnosti in samozadovoljnosti v besedi ne more slediti. Lahko sledi literaturi, kjer vlogo režiserja podob držji v rokah bralec. Filmski gledalec pa je v Handkejevem primeru postavljen pred končno dejanje, pred fiksirano podobo in besedo torej, ki nista niti malo kontaminirani z zgodbo.

M. Š.

ME AND VERONICA

DON SCARDIN, ZDA

Newyorška neodvisna produkcija se je letos predstavila z debitantom, sicer izkušenim televizijskim režiserjem Donom Scardinom, ki naj bi ga po njegovih lastnih besedah k temu filmu pritegnilo dejstvo, da je »scenarij napisala ženska« (Leslie Lyles). Kljub temu da je okostje zgodbe razmerje med dvema sestrama, pa ne gre za ženski film, prej film-noir; obup, socialna beda in brezsilnost poženejo Fanny (odlična Elizabeth McGovern) v življenje, podobno vegetiranju, dokler je popoln propad njene vedno po boljšem in

lepšem hrepenenče sestre ne zdrami iz otopelosti; Fanny bo odslej skrbela za njena otroka in poskušala v sivini nekega obalnega mesteca v New Jerseyu najti samo sebe. To je zgodba o marginalcih, tako v socialnem, geografskem, intelektualnem in seksualnem smislu; posrečen film, ki pa mu v dramaturški izpeljavi manjka prepričljivosti, utemeljene na psiho-socialnih značilnostih miljeja.

Z. E.-M.

O ULTIMO MERGULHO JOAO CESAR MONTEIRO, PORTUGALSKA

Noč kot vse ostale. Samorilec stoji nad reko Tejo. Pristopi ostareli mornar & samorilec ga povabi, naj se z njim požene v reko. Mornar ga zavrne & povabi na vožjo po mestu, kjer poteka ravno dvodnevno slavlje v čast Sv. Antona. V nočnem klubu srečata tri prostitutke & ena izmed njih je mornarjeva hči (Fabienne Babe). Samorilec se vanjo zaljubi, samomor se mu nenadoma ne zdi več življenjski cilj, toda mornar reke Tejo ne more & ne more pozabiti. »O tem filmu ni kaj reči«, je vzdihnil Joao Cesar Monteiro, režiser tipičnih portugalskih morbidnih intro-kalvarij kot, denimo, *A flor do mar*, *Recordacoes da casa* & *Silvestre*, sicer pa soprog Margaride Gil, režiserke orto-morbidnih filmov, v katerih je samomor way of life.

N. N.

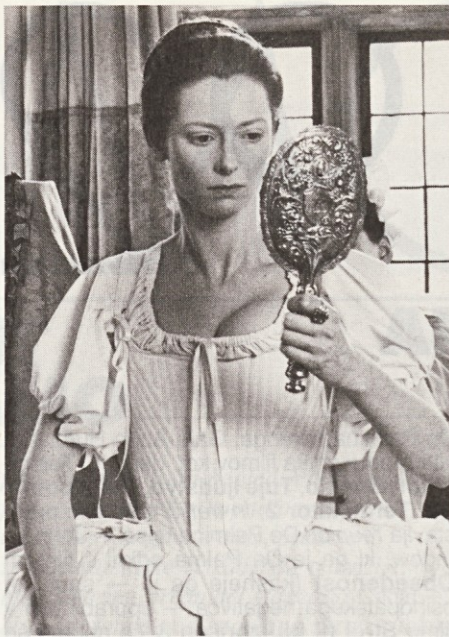
VODNJAK PEKKA LEHTO, FINSKA

Anna-Maia v filmu *Vodnjak* potopi, zaduši, stlači v luknjo ali vrne nazaj v maternico svoja dva otroka. Gledalec, ki ima pač v zavesti, da se je vse skupaj (morda) res zgodilo, blobotanje v vodi ne dojema več tako hladnokrvno kot vreščanje nevemkolikokrat prebodenega gangsterja. Zakaj? Ker so zračni mehurčki utaplajočih bistveno bolj deviantni kot ekstremna deviantnost še tako krvavečih teles, ki se valjajo po ameriških filmih. Tam je namreč vedno jasno, zakaj mora nekdo krvav iz filmskega polja. Anna-Maia pa ne ve, zakaj sta morala otroka iz njenega življenja. Zakaj je moral biti tretji, ki je ostal živ, vsemu temu priča. Destruktivna človeška narava, ki jo ne prepoznamo, ker se obvladamo? Recimo. Medejin mit? Mogoče. Zagrenjenost ob ujetosti v življenje, ki se ti upira? Najbrž. Toda zakaj bi gledalec sploh moral pristajati na vlogo psihiatra? Ker je Anna-Maia postavila na zaslišanju vprašanje, ali ji ne bodo nikoli povedali, zakaj je to naredila? Prešibak razlog za film.

M. Š.

SENTIMENTALNI POLICAJ KIRA MURATOVA, RUSIJA

Najnovejši film ruske scenaristke in režiserke Kire Muratove, stare znanke tako Mostre in Berlinale kot evropskih festivalov sploh, je prišel v tekmovalni beneški program ovenčan z nagrado kot najboljši film na zadnjem ruskem domačem festivalu. Urbana zgodbica o najdenčku, ki jo je Muratova sama poimenovala kot »malo kičasto ikonico« pa se je izkazala za veliko, razvlečeno in dolgočasno sentimentalko, ki se ni našla ne v žanru in ne v izpovednosti. *Sentimentalni policaj* naj bi bil film o sodobni Rusiji; od tod je najbrž cela galerija bizarnih tipov, ki sodijo v urbano



ženski, pripadniku angleške aristokracije, ki skozi svojo bivanjsko izkušnjo vodi gledalca po panorami angleške družbe od 16. do 20. stoletja. Orlando se pojavi ob koncu vladanja deviške kraljice Elizabete I. kot čudovito lep plemič in skozi številne metamorfoze ga na koncu srečamo kot sodobno mlado žensko, ki je v frenetičnem 20. stoletju izgubila vse izkušnje, da bi si pridobila tisto dokončno, t.j. razumevanje same sebe. Izpeljava Orlando-

vega bivanja po stoletjih poteka skozi izkustvene faze Ljubezni, Politike, Seksa, Literature, enkrat vmes pa brez posebne dramatičnosti, s čudovito eleganco spremeni tudi spol, da bi zadnjo fazo objektivne in subjektivne sodobnosti dočakala kot ženska. In tu je tudi edina, zelo osebna distinkcija med Wirginijo Woolf in Sally Potter: zadnja podoba Orlanda izpod peresa Wirginije Woolf nam jo kaže kot lepo, uspešno in sarkastično pisateljico iz 20. let tega stoletja; Orlando Sally Potter nosi črno usnje, vozi motor s prikolico in sama vzgaja otroka. Literarni esprit Wirginije Woolf je s Sally Potter našel enakovredni medij za historično metamorfozo; prehod iz časa literature v čas filma; duhovno mojstrstvo prve je enako mojstrsko vizualizirala druga; in če je sodobnikom Wirginije Woolf jemalo sapo ob prebiranju njenih verbalnih bravur, so razkošne, pretanjene, duhovite, pitoreskne, nostalgicne in romantične podobe Sally Potter prava paša za oči in dušo tudi za najbolj zahtevnega gledalca. Scenarij, režija, scenografija, kostumografija, fotografija, glasba in glavna igralka Tilda Swinton (lanska dobitnica pokala Volpi za najboljšo igralko v filmu Dereka Jarmana *Edvard II*) dajejo Orlando svojevrstno žlahtnost in patino starih podob, ki nikoli ne izgubijo sijaja. Prizori, kot na primer uvodni ob srečanju z Elizabeto I. ali podoba velike zmrzali za časa Jakoba I., sodijo brez dvoma med vrhunske »prevode« literarnih mojstrov in filmski trak.

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

PRŠUT, PRŠUT

JAMON JAMON
BIGAS LUNA, ŠPANIJA

Jamon pomeni po špansko pršut, *jamon jamon* pa Španci rečejo le temu, kar je boljše od pršuta, denimo, filmu *Jamon Jamon*, *sexploitation babes & tits soap-operi*, nekakega ultimativnemu *sextagramu*. Tu je namreč *sextet*: prvič, Silvia, nekaka *chica jamona*, uteleša simbol želje, drugič, Carmen uteleša cipo, a je odlična mati, tretjič, Conchita uteleša mater, a je velika cipa, četrtič, José Luis uteleša obalo & je tipičen mediteranski bogataški otrok, petič, Raul uteleša podeželje & je tipičen španski zrebec, in šestič, Manuel uteleša moč & prihodnost — potemtakem asekusualnost & Evropo. In tu je *sex*: Silvia je hči Carmen & punca Joséja Luisa, Carmen je hetera Joséja Luisa & bivša metresa njegovega očeta, Manuela, Conchita je Manuelova soproga & mati Joséja Luisa, Raul pa je pršutar, falo-maneken & wannabe bikoborec, katerega Conchita, ki ne odobrava razmerja José Luis/Silvia, podkupi, da zapelje Silvijo. In preprosta romanca se razvije v pop-operatični *sextagram*, ki iz ene družine & pol

(mami, oče & sin + mati & hči) naredi tri družine (njena mati & mladenič + njegov oče & mladenka + njegova mati & mladi zrebec), v kateri devetdeseta srečajo sedemdeseta (otroci sedemdesetih se znajdejo v spolni koaliciji z otroki devetdesetih) in v kateri krog kapitalističnega hipertrošenja zruši želja, ki je nihče ne razume — vse spolne želje so lažne in šele kot lažne sploh lahko funkcionirajo, in dalje, kapitalizem je sterilen in šele kot sterilen sploh lahko funkcionira. Katalonec Bigas Luna, sicer režiser odličnega psihotrillerja *Angustia* (na temo *psihopat-v-kinodvorani*), je v film — ob pršut, olive, olje, česen, *cojones* & spodnje perilo — zbasal tri ekscesne vampice: že odcvetelo, a nikoli bolj pohotno Stefano Sandrelli, nezadržno & popolno Anno Galiena in deviško hotno & popolnoma *jamonično* Penelope Cruz, potemtakem tri obraze za prihodnost — če ima Evropa prihodnost, potem bo imela tak obraz.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

QUI JU GRE NA SODIŠČE

ZHANG YIMOU, KITAJSKA

Retrogardno je učinek, ki ga doseže nagrada, vedno produktiven. Razmišljati začneš o tem, kaj je v filmu videl drugi in si sam spregledal. Predpogoji, da se to vprašanje sploh lahko sproži, pa je dvom, ki običajno (ali praviloma v Benetkah) spremlja prvona-grajena dela. V tokratnem primeru je dvom v upravičenost priznanja za najboljši film ostal, toda razmislek vseeno ni bil odveč: Kitajska je zagotovo zmagala zato, da so ostale neprizadete Združene države in Evropa. Na neki način je ostala prizadeta le Kitajska, kajti režiser Zhang Yimou nam je v pogovoru dejal, da mu nagrade, ki jih pobira izven Kitajske prav nič ne koristijo. Njegov

uspešen pohod po svetu namreč doma razumejo kot priznanje klevetanju in protidržavnemu delovanju. Tako njegovi filmi ostajajo na zalogi ali pa jih vrtijo z večletnimi zamudami. Casopisi pa o časteh, ki prihajajo iz vseh mogočih evropskih festivalov, ne pišejo. Zhang Yimou nedvomno ni zanemarljiv avtor (sicer tudi direktor fotografije, igralec in producent). V prvencu *Rdeče žitno polje* (1988, zlati medved v Berlinu) je z ironično distanco in z detajlom (subjektivnim videnjem razvoja družinskega debela) zaokrožil poglavje iz kitajske zgodovine. Poglavje iz kitajske etike pa je nadaljeval v predzadnjem filmu *Rdeči lampiončki*, kjer njegova stalna