

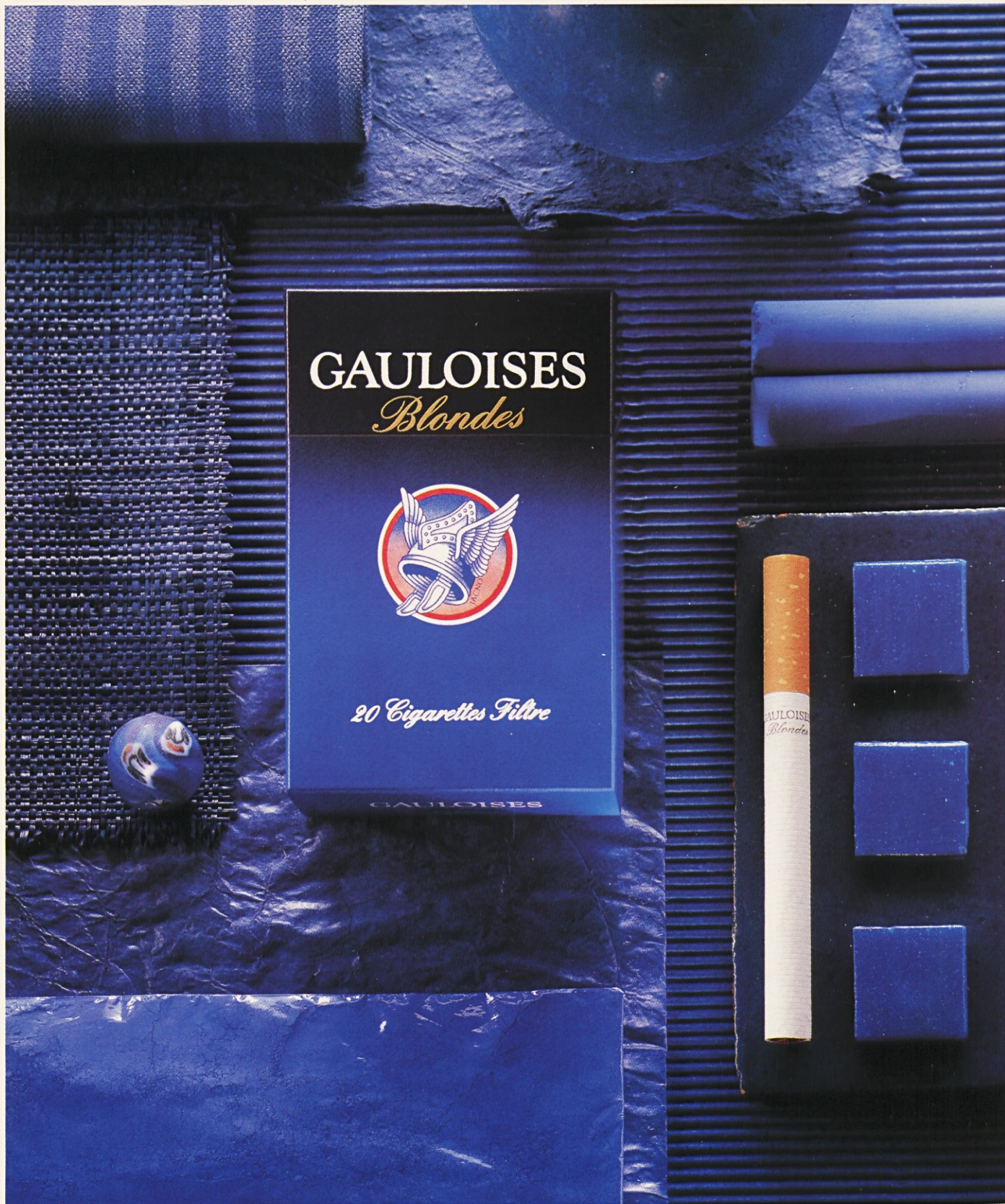
E K R A N

REVUJA
ZA FILM I
TELEVIZIJO

VOL. 19
LETNIK XXXI
MAJ
JULIJ
1994
300 SIT



CANNES
'94



GAULOISES BLONDES

NOVO

MEDNARODNA CIGARETA

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

maj—julij 94 (št. 5—7) / vol. 19 / letnik XXXI /
cena 300 SIT (15 HRK; 5 DEM)

USTANOVITELJ IN IZDAJATELJ Zveza kulturnih organizacij Slovenije **SOFINANCIRA** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **GLAVNI UREDNIK** Stojan Pelko **UREDNIŠTVO** Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez Rakušček, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar **UREDNIŠKI KOLEGIJ** Jože Dolmark, Viktor Konjar, Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Matjaž Zajec **STALNI SODELAVCI** Cvetka Flakus, Igor Kernel, Tomaž Kržičnik **UREDNIK PUBLIKACIJ** Marcel Štefančič, jr. **TAJNIK** Vlado Škafar **OBLIKOVALEC** Peter Žebre **RACUNALNIŠKA PRIPRAVA** Ada graf, d. o. o., Janez Žibert **TISK** Tiskarna Ljubljana **NASLOV UREDNIŠTVA** Ulica talcev 6/II, p. p. 14, 61104 Ljubljana, tel. (061) 318-353 **STIKI S SODELAVCI IN NAROČNIKI** vsak delavnik od 12. do 14. ure **NAROČNINA** celoletna naročnina 1.500 SIT **ZIRO RACUN** 50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana.

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5 % prometni davek od proizvodov, tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).

UMA THURMAN V FILMU
PULP FICTION
REZIJA QUENTIN TARANTINO, 1994



3

uvodnik

Stojan Pelko

4

cannes '94

Marcel Štefančič, jr.

Muriel se poroči: kaj pa naj jaz?

10

mladi in pogumni

Simon Popek

Pulp Fiction

Zaresni režiser

Sanja Muzaferija

Quentin Tarantino

Silvan Furlan

Se spominjaš filma?

Simon Popek

Spi z mano

Sanja Muzaferija

Rory Kelly

Simon Popek

Ostro, ostro!

Simon Popek

Amater

Silvan Furlan

Elina Lowensohn

Prelet čez »14 dni režiserjev«

24

diva

Marcel Štefančič, jr.

Isabelle Adjani

26

kritika

Zdenko Vrdlovec

Kraljica Margo

Silvan Furlan

Dragi dnevnik

Simon Popek

Rdeča

Marcel Štefančič, jr.

Browningova verzija

Silvan Furlan

Varljivo sonce

Simon Popek

Jej pij moški ženska

32

kriza

Antoine de Baecque

Francoski film ne obstaja!

36

kako razumeti film

Matjaž Klopčič

Izlet

41

intervju

Sanja Muzaferija

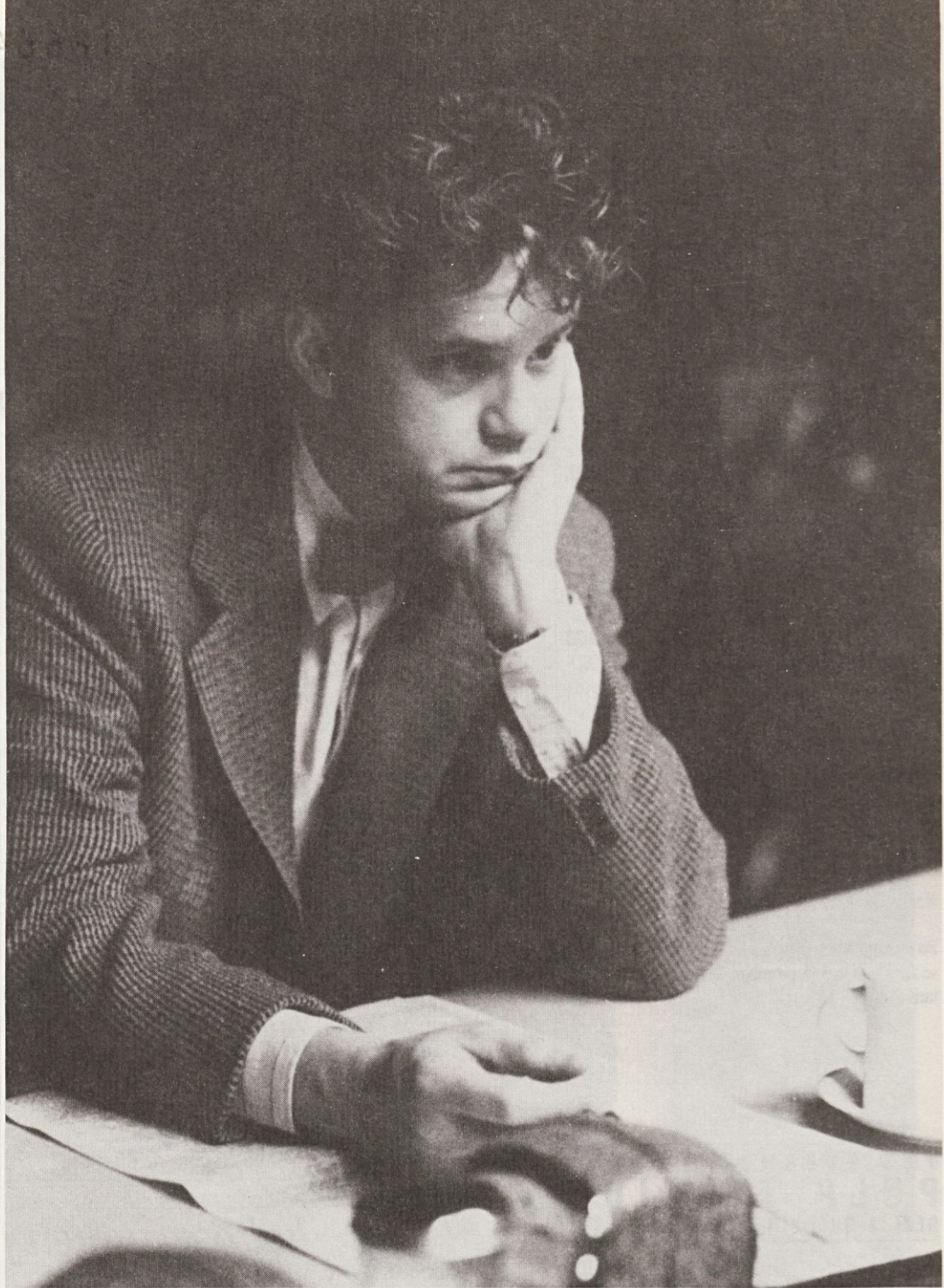
John Waters

44

festival

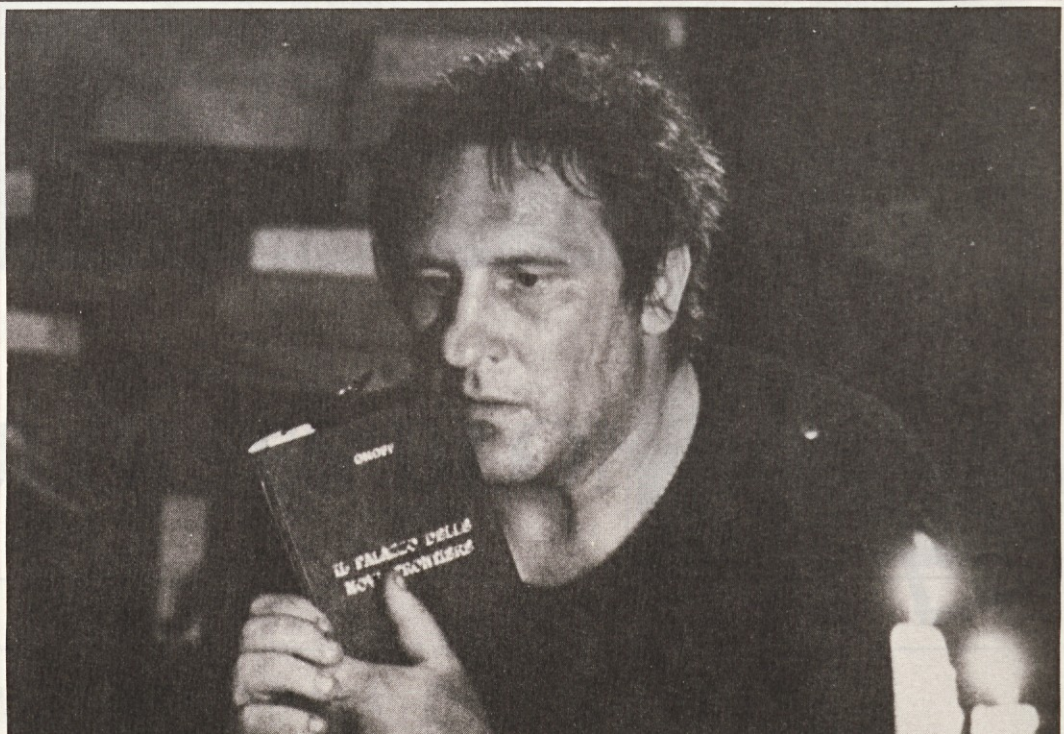
Danijel Hočevar

Tigri ... in medvedje



*Tim Robbins v filmu
The Hudsucker
Proxy,
režija Joel Coen*

*Gerard Depardieu
v filmu
Čista formalnost,
režija
Giuseppe Tornatore*



C

e vas vsakdanje odpiranje vašega poštnega nabiralnika navdaja s prav posebej razburljivim pričakovanjem, tedaj je morda čas, da razmišljate o akreditaciji na katerega od nešteti filmskih festivalov. Ena najlepših zadev na festivalih je namreč »kaslc«, tista praviloma ostroroba in neprijazna škatla, v kateri vas vsak dan čakajo številna presenečenja: lepe slike, izbrani diapozitivi, bleščeče brošure, knjige, cedeji, vabila na zabave in morda celo kakšno bolj intimno sporočilo. V dnevni ponudbi »kaslca« se meša vsa ikonografija sodobnega nomadstva — od »rent-a-key« magnetnih kartic prek nevidnega receptorja, ki diskretno vtika sporočila, do nostalgичnega »nihče več mi ne piše«.

Ker je splet naključij nanesel, da sem Cannes letos opazoval kar iz Ljubljane, so mi prav trenutki pred kaslcem močno manjkali. Lahko si mislite, da sem prevrtel vse možne satelite in prelistal vse, kar je vsaj dišalo po azurni tiskarski barvi. Zato si upam trditi, da se 99 % medijev festivala loteva natanko na način, ki bi mu mirno rekli prav »sindrom kaslc«: veliko slik, veliko bleščečega papirja, kakšen party in kakšna pikantnost — a žal nobenega pisma! Festivalaska poročila postajajo podobna našim kaslcem, v katerih je vsak dan več nelektoriranih poceni ponudb na poceni papirju.

Zato sem v Ljubljani s toliko večjim zanimanjem brskal po vreči, ki so jo kolegi napolnili z materiali iz kanskih nabiralnikov. Iskal sem pisma, premišljena, z naklepom, ljubezenska, svarilna, grozilna — kakršnakoli pač, da bi le prekinila ta diktat ničvrednih podob. Navdušil sem se nad fotografijami, objavljenimi na sosednji strani — brata Coen, Tornatore —, a so me kolegi hitro poučili, da je najblažja ocena obeh filmov druga najbolj nepriljubljena besedica iz štirih črk: flop. Zato sem se odločil, da se ne pustim zapeljati satelitski votlosti in revialni površnosti, temveč da sežem v vrečo čisto do dna — in prepustim kolegom, da predstavijo svoje osebne favorite, da sami napišejo svoja ljubezenska pisma. Dodali smo jim le še pismi francoskega prijatelja, ki konstatira krizo, in ljubljanskega prijatelja, ki vidi izhod iz nje v **Izletu**. Pišite!

Dvorana se je tresla, množica je rjula, cepetala, ploskala. Bučne ovacije, *standing ovation*, kot pravijo temu transu. Ekipa je stala na odru — in ni mogla verjeti. Glavna igralka je stala na odru — in ni mogla verjeti. Producentki sta stali na odru — in nista mogli verjeti. Režiser je stal na odru — in ni mogel verjeti. Množica je stala v dvorani — in tudi ni mogla verjeti. In jaz sem stal v dvorani — le zakaj bi verjel? Ploskal sicer nisem, toda ven tudi nisem šel. A ploskanju se nisem odrekal zato, ker mi film ne bi bil všeč, ampak zato, ker ploskanje v kinodvorane ne sodi — akterji te itak ne slišijo. In vse ženske ti uidejo — ne glede na ploskanje. Si predstavljate, da bi se človek v kaki galeriji ustavljal pred vsako malarijo in jo nagradil z bučnim aplavzom? Vsakdo bi pomislil, da ima pred sabo retardiranca. Nekaj infantilnega je v tem aplavdiranju mrtvi prirodi, nekaj, kar v filmu vidi otrok, ko nanj pogleda z odraslimi očmi.

Ovacijam ni bilo konca ne kraja, dobesedno. 10, pa 15, pa 20 minut. Neverjetno. 20 minut? Še zdaj bi stali tam — in orgiastično bučali, če jih režiser sam ne bi poprosil, naj že vendar nehajo. Bučni aplavzi tisočglave množice pa so itak prekinjali že samo projekcijo filma. In to klopak ni bila odprta projekcija za najširše in najbolj splošne ter povsem poljubne ljudske množice, ne, to je bila nočna projekcija za filmske kritike, za filmske recenzente, za filmske žurnaliste, za izvedence, za vse one, ki so za gledanje filmov plačani, za vse tiste, ki so bolj kritični do filma kot pa do tega, kar počnejo po filmu, za vse tiste potemtakem, ki v Cannesu — in še na nekaterih festivalih — vidijo svoj državni praznik.

Lokacija: dvorana v kletni etaži hotela Noga Hilton, enega izmed najbolj prestižnih kanskih hotelov (toda to ni niti dvorana Lumière niti dvorana Debussy, ne, to ni nobena izmed tistih dvoran, v katerih vrtijo tekmovalne filme).

Čas: sredi kanskega festivala, tam nekje okrog polnoči (ko so od celodnevne šihata že vsi kritičarski garači povsem zdelani in uničeni).

Film: avstralski film *Muriel's Wedding*, po naše nekaj takega kot *Muriel se poroči* (na daleč ni v naslovu nič vabljivega — film že itak na daleč pove, da vam bo punca ušla, shit, še ena — a po drugi strani gre v filmih vedno prav za to, za ženske, ki nam pobegnejo; eh-eh-heh, spomnite se, da Robert Redford v *Nespodobnem povabilu* plača zakonskemu paru milijon \$ zato, da

MURIEL SE POROČI: KAJ PA NAJ JAZ?

bi lahko govoril o ženski, ki mu je nekoč ušla).

Vsebina: Muriel bi se rada poročila, ker pa princa na belem konju ni od nikoder, hodi na poroke prijateljic; nihče je ne razume, vsi se ji posmehujejo, dokler se ne odloči, da bo začela samostojno življenje; sreča Rhondo, self, strong and independent žensko, se z njo vrtoglavo spoprijatelji, kmalu pa se celo poroči z južnoafriškim plavalcem, ki potrebuje avstralsko državljanstvo; Rhondo udari paraliza, tako da obsedi na invalidskem vozičku; Muriel se naveliča posmeha petičnega očeta (mati vmes umre) in okolice, zgrabi Rhondo in z njo skupaj šibne naprej, sam Bog ve kam, le čez prepad v Grand Canyon — tako kot *Thelma & Louise* — ne.

Režiser: Paul J. Hogan (največkrat zapisan kar kot P. J. Hogan, a drži, ne brez razloga, saj so mnogi na hitro pomislili, da gre za onega drugega, bolj znanega avstralskega Paula Hogana, zvezdnik filmov *Krokodil Dundee*).

Opus: to je njegov režijski prvenec, prej je režiral le kratki film *Getting Wet* in TV film *Humpty Dumpty Man* (dober glas ni segel prav daleč).

Igralska ekipa: rahlo debelušna Toni Colette (Muriel), glavna igralka, je debutantka, v opaznejših vlogah pa igrajo še Bill Hunter (Bill, njen oče), Rachel Griffiths (Rhonda, njena prijateljica) in Chris Haywood (Ken, njen aranžirani mož), toda noben si do sedaj ni zaslužil knjige, še razglednice ne.

Produkcija: še najbolj slavni sta producentki — Lynda House je producirala film *Proof*, velik kritiški in festivalski hit, Jocelyn Moorhouse pa ga je režirala (svoje

prihodnje filme naj bi posnela v spregi s Sydneyem Pollackom in Stevenom Spielbergom); film je sicer avstralski (financirale so ga firme Film Victoria, Australian Film Finance Corporation in Village Roadshow), toda prodaja ga propulzivna britanska firma Ciby Sales Ltd., tako da v finančno uspešnost filma ne gre dvomiti.

Kontekst: v tekmovalnem sporedu zelo značilno ni bilo niti enega avstralskega filma (tudi nobenega španskega filma ni bilo, kar pomeni, da na tekmi ni bilo nobenega filma iz obeh najbolj vitalnih kinematografij), celo v ostalih uradnih programih je bilo mogoče videti le en avstralski film, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (drugi film zelo opaznega in vzpenjajočega se Stephana Elliotta), drži pa, da so v neuradnih programih, vključno z Marchéjem, zavrteli še 14 avstralskih filmov (okej, for the record — *Country Life, Dallas Doll, Exile, Gino, The Heartbreak Kid, Lucy Break, Only the Brave, The Roly Poly Man, Rough Diamonds, Spider & Rose, The Sum of Us, Talk, That Eye the Sky, Traps*), izmed katerih so jih kar 5 — sliši se neverjetno — režirale ženske (Ann Turner, Jackie McKimmie, Anna Kokkinos, Megan McMurphy, Pauline Chan). Avstralija je res neverjetna, saj svetovno filmsko žarišče ostaja, akoravno se v zadnji dekadi avstralski režiserji množično — in nenehno — selijo v Hollywood, bodisi za vedno ali pa le priložnostno. Med Hollywoodom in Avstralijo tako nenehno krožijo Gillian Armstrong (*Mrs. Soffel*), Bruce Beresford (*Nežno usmiljenje*), Anthony Bowman (*A Private Investigation*), Geoff Burrowes (*Run*), Graeme Clifford (*Frances*), Kevin

Dobson (*Miracle in the Wilderness*), Roger Donaldson (*Pobeg*), John Duigan (*Wide Sargasso Sea*), Peter Faiman (*Dutch*), Richard Franklin (*F/X 2*), Stephen Hopkins (*Predator 2*), George Miller (*Čarovnice iz Eastwicks*), George T. Miller (*Nedokončana zgodba 2*), Philippe Mora (*The Beast Within*), Russell Mulcahy (*Highlander*), Phillip Noyce (*Vročica*), John Power (*Sister Sorrow*), Andrew Prowse (*Demonstone*), Alex Proyas (*The Crow*), Fred Schepisi (*Roxanne*), Carl Schultz (*The Seventh Sign*), Nadia Tass (*Pure Luck*), Peter Weir (*Priča*) in Simon Wincer (*Willy*).

Ergo: bučalo je med filmom in po filmu, srdito, evforično, neustavljivo, pompozno, celih 20 minut, a kdo je tisti čas v resnici sploh meril v minutah? Ves tisti čas? Dokaz, da so bili vsi zadovoljni? Vsekakor! To drži kot pribito. Vsi so bili zadovoljni. Sem bil zadovoljen tudi jaz? Ja. Bil sem. Tudi to drži. Kot pribito.

V čem je potem problem? Prvič, ne verjamem, da je lahko tak film všeč tej kanski množici, še manj verjetna pa je aklamacija, s katero je množica ta film potrdila in sprejela. In drugič, pred dvema letoma mi je Stojan Pelko s tako rekoč identičnimi besedami opisal okoliščine, v katerih si je tedaj v Cannesu na nočni projekciji ogledal *Strictly Ballroom* (Baz Luhrmann), kot po naključju tudi avstralski film. Paranoična teorija bi šla potemtakem takole: Avstralci pripeljejo s sabo navijače, ki potem v dvorani med projekcijo z medklici, cepetanjem, aplavzi, kričanjem ipd. ustvarjajo »atmosfero« — in temperaturo zlagoma dvignejo do vrelišča.

Je to mogoče? Ali natančneje: je mogoče,

da ta reč potem tudi vžge? Ali lahko skupina vrinjenih navijačev hipnotizira tisočglavo množico filmskih kritikov? Eh, mislite si, kar si hočete, toda to je mogoče. Izpoljenih mora biti pravzaprav le nekaj taktično-tehničnih pogojev:

Prvič, projekcija mora biti nočna, po možnosti polnočna (*Strictly Ballroom* so zavrteli ob polnoči), drugače rečeno, film se mora zavrteti tedaj, ko imajo kritiki, recenzenti, žurnalisti ipd. za sabo že vse dnevne ogledane mučnih, morastih, napomih, zateženih filmov, ko imajo »nujno zlo« že za sabo, ko kritiki potemtakem že vidijo vse tisto, kar so morali videti in o čemer morajo pisati. Kaj to zares pomeni? Nič, le kritik s tem dobi občutek, da je film *odkril* on sam (spontano, nehote, zunaj rutinskega festivalskega delokroga). In filmu, ki ga »odkriješ«, odpustiš vse, tudi to, da kasneje postane nadnaravni hit, čista komerciala, box-office atrakcija, *business* (*Strictly Ballroom* je 1. 1992 po kanski projekciji postal najbolj gledan film v Avstraliji, *Muriel's Wedding* pa je tudi zicer — pri štetju nas bodo same oči).

Drugič, film mora biti lahkoten, tekoč, zabaven, poskočen, nasmejan, z eno besedo, zgledati mora hollywoodsko, oblečen pa mora biti v barve druge nacije, recimo, Avstralije (ne spreglejte angleščine, klopak avstralske angleščine, kar ni isto kot hollywoodska angleščina, in spoznanja, da bi bili drugi jeziki — kamerunščina, finščina ali pa keltščina — bržčas moteči). Z eno besedo, ta film mora izpolniti tiho željo vse te kanske kritiške elite — po dnevnih mukah s kamerunskimi, tajskimi in perujskimi filmi videti en hollywoodski film (eh, videti film, v katerem ne bodo

govorili v jeziku Hollywooda, ampak kljub temu angleško). Film, ki zgleda hollywoodsko, pa ni hollywoodski, je klopak zicer. Kaj to zares pomeni? Njegova lahkotnost, tekočnost, zabavnost, poskočnost, nasmejanost ipd. se zdi iskrena in spontana, brez naklepa, tako rekoč nepreračunljiva, čisto nekaj drugega potemtakem od običajne hollywoodske lahkotnosti, tekočnosti, zabavnosti, poskočnosti, nasmejanosti ipd., pri kateri je vse »preračunano« in »zmerjeno«, vnaprej prodano. Ni čudno, da Paul J. Hogan raje napišejo kar P.J. Hogan — da ne bi preveč potegnil na onega drugega avstralskega, prodanega Paula Hogana, bolj znanega pod imenom *Krokodil Dundee*. Razumete?

Tretjič, film mora biti debut, režijski prvenec (*Muriel's Wedding* je debut Paula J. Hogana, *Strictly Ballroom* pa debut Baza Luhrmanna), da ne bi kdo podvomil v režiserjevo iskrenost, nedolžnost, nepokvarjenost in nepreračunljivost. Kaj je potemtakem v Cannesu pravi zicer? Film, ki zgleda hollywoodsko, a ni hollywoodski, režiral pa ga je debutant.

In četrtič, film mora med gledalce tu in tam spustiti tudi kak velik, dober, star šlager, iz katerega se potem zlahka — in brez posebnih sumničenj, zadržkov in dvomov — preide v evforični aplavz, kot da je to ena in ista stvar. Aplavz ni odziv publike na film, ampak del samega filma, showa, navsezadnje, tudi sami šlagerji — soundtrack — so del filma, potemtakem nekaj, kar slišijo tudi junaki v filmu, ne pa le gledalci filma. Ne gre potemtakem za običajni soundtrack, ki ga junak ne sliši in ki vedno prihaja iz »zunanosti«.

Recimo. V filmu *Strictly Ballroom*, v

katerem se vse vrta okrog plesnega *ballroom* tekmovanja in rigidnosti Federacije, ki v plesu ne dopušča nobene svobode (nobenih nepredpisanih korakov), je polno znanih viž, ki orgiastično kulminirajo v nekoč popularni viži *Love Is in the Air*, ob kateri mlad plesni par — Paul Mercurio in Tara Morice — zakoraka po svoje. Kršenje pravil je kršenje pravil, brez pravil pa ni plesa — le zakaj bi se moral gledalec solidarizirati ali pa identificirati z junakoma, ki kršita pravila v »igri«, v kateri se morajo vsi ostali pravil držati? A če je ob kršenju pravil, ki se odvrti na vižo *Love Is in the Air*, vzhičena Federacija, zakaj jima ne bi odpustili tudi mi? Z bučnim aplavzom. Gledalec pač uživa v tem, da hit, ki ga sliši on sam, sliši tudi junak, s katerim se identificira — ali pa vsaj solidarizira. Z eno besedo, romanca med gledalcem in junakom postane popolna, ko »ugotovita«, da poslušata isto muziko. Vedno. Le zakaj ne — ne pozabite, da to iz Christiana Slaterja in Patricie Arquette v **Pravi stvari** naredi ne-ložljivi, ultimativni par.

Ni čudno, da se **Prava stvar** začne v kinodvorani. Toda to ni eden izmed tistih filmov, v katerih sanje pred junaka stopajo s filmskega platna (le koga to še zanima, Woody, Arnie?), ampak film, v katerem je sanj vredno le tisto, kar lahko iz realnosti stopi na filmsko platno. Christian Slater, nor na filme, sicer pa samotarski uslužbenec lokalne stripoteke, sedi v kinodvorani in gleda *triple-bill* s hiper-nasilnimi, kulturnimi filmi Sonnyja Chibe (serija **Streetfighter**). Kmalu prikoraka Patricia Arquette, se spotakne, ga zasuje s popcornom, po zadnji predstavi pa že skušata v restavraciji drug o drugem zvedeti čim več, pa ne s kakim razgrinjanjem oceaničnih globlin človeške duše, ampak z vprašanji & odgovori, Q & A: *Kdo je tvoj najljubši igralec?, Kateri je tvoj najljubši film?, Kakšno glasbo najraje poslušáš? Katera pesem ti je najbolj všeč? in Katerega pevca imaš najraje?* To so kakopak vprašanja, ki vedno najdejo srce. V kinodvorani se je končno spet nekaj zares zgodilo, ne da bi bilo treba pri tem kakemu filmskemu junaku stopiti s platna. Kot v Cannesu med projekcijo filma **Muriel's Wedding**. In po njej ... ko je od projekcije ostala le še dvorana. Christian Slater in Patricia Arquette se že naslednji dan znajdetata — v Cadillacu, poročena, s truplom zvodnika za sabo (Gary Oldman), s kovčkom, polnim kokaina, z mafijo (Christopher Walken), poklicnimi morilci in drugimi kritiki popkulture na grbi, z moralno podporo Elvisa Presleya — na poti v Hollywood, kjer skušata robo prodati h'woodskeemu producentu akcijskih filmov (Saul Rubinek) in

potem spokati v Mehiko, toda vmes ju čaka elizabetinska odisejada, ob kateri bi zajokala celo Sam Peckinpah in John Woo, največja mojstra kinetične filmarije.

V filmu **Muriel's Wedding** je Toni Collette, rahlo debelušna, radoživa, a zelo zatrta punca, nora na poroke ... in še bolj na viže nekoč zelo popularnega ansambla ABBA. Film se začne sicer z nekdanjim hitom ansambla *The Rubettes Sugar Baby Love*, toda potem se pred nami odvrtijo tako rekoč celotni *Greatest Hits* ansambla ABBA: *Dancing Queen, Waterloo, Mamma Mia, I Do, I Do, I Do, I Do, I Do* itd. Muzika, ki je Hollywood ne bi nikoli uporabil (viže ansambla ABBA niso del ameriškega spomina in ameriške pop-kulture), se nenadoma zazdi kot del kolektivnega spomina, kot integralni — celo integrirajoči — del evropske (drži, ansambel ABBA je kraljeval na evropskih poplestvicah, čeprav daleč od tedanjega »progressivnega« okusa) in avstralske pop-kulture (drži, ansambel ABBA je prav na slovitih avstralskih turnejah posnel edini celovečerni igrani film, ABBA — **The Movie**). Morda vse skupaj vžge prav zato, ker ABBA ne more postati del hollywoodske *usage* ... ker je muzika ansambla ABBA ravno toliko hollywoodska, kolikor sme biti hollywoodski sam avstralski film ... ker ta muzika vsebuje ravno toliko Hollywooda, da je poslušljiva, da gre potemtakem v ušesa ... in ker se švedski ansambel, ki je v angleščini pel pred petnajstimi leti, zdi bolj iskren in mitotvoren od švedskih ansamblov, ki v angleščini pojejo danes: drži, v Cannesu celo ansambel ABBA zgleda kot alternativa, kot nekaj osebnega in avtorskega (in dalje, Hollywood je tako imperialistično impozanten in močan, da ob njem vsak komercialni — avstralski — film zgleda kot *art-film*). In da se razumemo — vseh viž ansambla ABBA ne sliši le gledalec, ampak tudi junakinja samega filma, Toni Collette. Muziko ansambla ABBA si zavrti doma (*Dancing Queen*), na počitnicah, ko s prijateljico imitirata pevki ansambla ABBA (*Waterloo*), med aranžirano poroko, ko z južnoafriškim plavalcem, ki potrebuje avstralsko državljanstvo, korakata proti oltarju (*I Do, I Do, I Do, I Do, I Do*) ipd.: glasba je vedno namenjena njej, njenemu »srcu«, kar gledalca zapelje celo v vtis, da ima tudi sam nekaj pri tem, še več, gledalcu se zazdi, da z junakinjo poznavalsko sodeluje pri izmenjavi neke mitske, napol šifrirane, napol ritualne vsebine, ja, gledalcu se zazdi, da je muzika njegov izbor. Okej, priznajmo, gledalci tu funkcionirajo kot karaoke: občutek ima, da junakinji poje on sam ... da je tam »noter« njegov glas ... da gre junakinja filma za njegovim

glasom. Romanca med njo in gledalcem je popolna, *saj poslušata isto muziko*.

Ko ljubimca — gledalec in junak, Christian Slater in Patricia Arquette, gledalec in Toni Collette, gledalec in Paul Mercurio/Tara Morice — spoznata, da v resnici poslušata isto muziko, zanju ni več ovir. Pa tudi nesoglasij ni več med njima. Drug drugemu vse odpustita. Tudi kršenje pravil ... kršenje filmskih pravil kakopak nič manj. Gledalec Paulu Mercurio in Tari Morice odpusti, da zase zahtevata — in izsilita — tisto, česar drugim ne moreta jamčiti (z eno besedo, zmagata z »napačnimi« plesnimi koraki) ... in gledalec odpusti Toni Collette, da krade poročne obleke, da nemarno zapravlja očetov denar in da pristane na aranžirano poroko. **Muriel's Wedding** je ženski film, *a woman's film*, po svoji naturi in vokaciji podoben vsem tistim ženskim filmom, s katerimi je Hollywood mahal od začetka tridesetih pa vse do šestdesetih, recimo **Unfinished Business, Sudden Fear, Johnny Guitar, Love Me or Leave Me, The Locket, Madame Curie, Rendezvous, Female, Nancy Drew, Detective, Rebound, Valley of the Sun, Dead Reckoning** itd., v katerih je v ospredju ženska z emocionalnimi, socialnimi in psihološkimi problemi, ki so sad dejstva, da je ženska. In tudi tu je gledalec ženski potem vedno vse odpustil, kakopak ne glede na zločine in prekrške. Vzemite le film **To Each His Own** (1946, Mitchell Leisen), v katerem Olivia de Havilland — vloga ji je vrgla Oskarja — zanosi. Težave: *prvič*, otrok je nezakonski, *drugič*, oče otroka, sicer vojni heroj, je mrtev, *tretjič*, nosečnost je sad enega samega seksa, *četrtoč*, ker noče osramotiti očeta, nosečnost zamolči in otroka rodi skrivaj, zunaj mesta (potem ga skriva v svoji hiši), *petič*, v noči, ko njena najboljša prijateljica rodi otroka, pred vrata nastavi svojega otroka, kar pa je le del njenega tajnega načrta, po katerem bo ona potem prikorakala mimo, o, dober dan, prišla sem pokukat, kako gre kaj s porodom, in se potem prostovoljno javila za najdenčkovo skrbnico, *in šestič*, toda otrok najboljšo prijateljico se rodi mrtev, njen ljubeči mož pa ji zato v tolažbo prinese najdenčka. Gledalec trpi ob trpljenju Olivie de Havilland, pa čeprav s kozmetiko nadnaravno obogati. Z eno besedo, gledalec Oliviji de Havilland vse spregleda in odpusti — nemarno brezskrbnost, idiotsko načrtovanje in preračunljivo neiskrenost. Le kdo ne bi laži odpustil ženski, socialno degradiranemu bitju — drži, svinjarija je, ko laže moški, bitje, ki ima že itak vso socialno moč.

In gledalec odpusti filmu tudi, da tu in tam mastno zapešači, res, prav ste slišali,

zapešači. Z drugimi besedami, tako **Strictly Ballroom** kot **Muriel's Wedding** zgleda kot katerakoli *sanremska* — ali pa *evrovizijska* — popevka. Kaj to pomeni? Vsaka sanremska, evrovizijska popevka se vedno začne z nekakim napol deklamiranjem, z ne ravno melodičnim, neatraktivnim opotekanjem, ki ne gre v ušesa in ki formalno ušesom sploh ni namenjen (je pa nujen), potemtakem s čistim pešačenjem, toda dramaturgija te popevke je taka, da za pešačenjem vedno pride melodični del (huronski, speven, bombastičen), ki gre zlahka v ušesa in ki je tudi »zložen« izključno zato, da gre v ušesa in da pozabimo na deklamiranje ... oziroma »zložen« je

izključno zato, da deklamiranje naredi znosno. Deklamiranje v resnici predstavlja prav oblubo melodije. Z eno besedo, deklamiranje je le del našega ritualnega čakanja na »melodijo«, na tekoči, dinamični, poskočni, evforični del viže, potemtakem na tisto, kar iz popevke — in deklamiranja tudi — naredi *hit*.

Dramaturgija filmov **Strictly Ballroom** in **Muriel's Wedding** je identična: za relativno okornim, opazno lesenim, povsem lokalističnim pasusom, v katerem se skuša odnose med ljudmi zaplesti, napeti ali pa pojasniti, vedno pride melodija, tekoči, toboganski del, podprt z vižo ansambla *AB-BA*, nekak *Happy Interlude* (ali pa *Bliss*

Montage), kot so temu rekli v ženskih filmih, ki je — po Jeanine Basinger — vedno ujet med trenutek, ko ženska sreča pravega moškega, in trenutek, ko se zgodi kaj katastrofalnega, predstavlja pa kratko obdobje, v katerem je bila ženska srečna. Ta montažni interludij je — tako kot vse glasbene točke v filmu **Muriel's Wedding** — le vizualen. Deklamiranje in melodija se potem izmenjavata do konca filma, ki se kakopak ne konča z deklamiranjem, ampak z evforičnim vriskom obeh deklet (Toni Collette in Rachel Griffiths kot **Thelma & Louise**, le da se ne odločita za samomor, čeprav drži, da je »kolektivni« samomor popularna tema ženskih filmov), ki kako-



pak predstavlja dobro izhodišče za prehod v finalno vižo.

Percepcija tega filma je zdaj bolj jasna: prvič ga z užitkom gledamo zato, ker uživamo v tej tajni, zaupni, napol zarotniški komunikaciji med gledalcem in filmom, v tem poznavalskem, superiornem, ekspertnem odnosu med gledalcem in »kodiranim« izmenjavanjem pešačenja in melodije (drži, prvič ga z užitkom gledamo prav zato, ker mislimo, da smo dobili vpogled v proces formiranja *hita* — ker pač verjamemo, da vidimo, kako se pred našimi očmi rojeva *hit*), drugič pa bi film pogledali prav zaradi teh tekočih, toboganskih mest, ne pa zaradi pešačenj, deklamiranj, ali

natančneje, v njem bi tmezično čakali prav na mesta, ki tečejo, na točke, kjer se film ne upira (daljinca v roke — VCR zdaj to dopušča!). Kot rečeno, zelo podobno je s percepcijo sanremske — ali pa evrovizijske — popevke: ko jo slišite prvič (ker ne gledate sanremskega in evrovizijskega festivala, jo prvič zaslišite z radia), deklamiranja sploh ne slišite (zavržete ga, ignorirate, preslišite, ne pade vam v ušesa), ampak slišite le melodični del, le tisto, kar je iz popevke naredilo *hit*, ali z drugimi besedami, sanremsko/evrovizijsko popevko zaslišite šele, ko zaslišite njen melodični del; ko jo slišite drugič (ali sploh obstaja prvo »slišanje« sanremske/evrovizijske popev-

ke?), jo prepoznate šele, ko slišite melodični del, in če jo že prepoznate, potem ono deklamiranje predstavlja le vice, v katerih čakate na melodični del, *Happy Interlude*, na *hit*, na izpolnitev želje. Vprašali smo se že: ali obstaja prvo »slišanje« sanremske/evrovizijske popevke? In lahko se vprašamo tudi: ali obstaja prvo »gledanje« filma? Ali obstaja »cela« sanremska/evrovizijska popevka? Ali obstaja »cel« film? Kaj je sploh to »cel« film? In kdaj je film »cel«?

Je to v zadnjem času vse bolj popularna režiserjeva verzija, takoimenovani *director's cut*? Spomnite se le Scottovega **Iztrebljevalca**. Katera verzija **Iztreblje-**



valca je »cel« film? Ona studijska iz l. 1982, ob kateri smo se v **Iztrebljevalca** zaljubili — ali tista režiserjeva iz l. 1992, ob kateri smo ugotovili, da ima abstraktni studio včasih tudi kako boljšo idejo od režiserja in da je »cel« film (režiserjeva verzija) včasih manj cel od »necelega« filma (studijska verzija). Mar ni v režiserjevi verziji, v »celem« filmu potemtakem, na koncu manjkal prav melodični finale (vožnja v spinnerju, podprta z Vangelisovim soundtrackom), ki nas je ob gledanju prve, studijske verzije pognal v evforični aplavz in cepetanje, in dalje, mar niso v režiserjevi verziji obenem manjkala tudi vsa tista hipnotična periodična »melodična« off-pripovedovanja Harrisona Forda, ki so nas ritmično zazibala v popolno romanco s filmom? Še huje, mar ne bi mogli reči, da je prav melodični finale — Harrison Ford in Sean Young se v spinnerju omotično, napol letargično in odsotno zibljeta čez zeleno pokrajino — model za našo percepcijo, za naše »občutje«, ko se film konča, za naše »ošamučeno«, iztrebljeno post—filmsko počutje (s tem izrazom je Zdenko Vrdlovec opisal občutek, ki ga je pred mnogimi leti zgrabil takoj po koncu studijske verzije **Iztrebljevalca**, čeprav tedaj ni še nihče vedel za dve verziji), drugače rečeno, finalni, naknadno dodani, »studijski« prizor je vizualno pokazal, kako mora zgledati naša percepcija **Iztrebljevalca**, zdi se celo, da so ga naknadno dodali prav zato, da bi gledalec vedel, kako mora film »videti«. Z eno besedo, naša percepcija je bila le vnaprej zagotovljena, anticipirana emocionalna replika tega prizora v posebnem in **Iztrebljevalca** v splošnem.

Drži, po filmu smo bili »ošamučeni«, omotični, knockoutirani — tako kot Harrison Ford in Sean Young v zadnjem prizoru. In pot do te onirične omotičnosti je bila logična, tako rekoč samoumevna, navsezadnje, sama logika ritmičnega izmenjavanja Fordovih »melodičnih« off-monologov (ki jih sliši le gledalec, ergo — spet imamo romanco, ki jo naredi poslušanje iste muzike) in njegovega epizodnega lova za izgubljenimi replikanti funkcionira kot tisto ritmično izmenjavanje, s katerim hipnotizerski mag človeka zaziblje v sen, še toliko bolj, ker ta njegov lov nima naravne, predvidljive dolžine, ampak temelji prav na naknadnem, brezosebnem, tako rekoč »studijskem« — policijskem, korporativnem, tyrellovskem, kot bomo videli — dodajanju »žrtev« oz. replikantov. Spomnite se namreč le prizora, ko Ford med izložbenimi šipami pokonča prvo replikantko, Zhoru (Joanna Cassidy):

— zadihan, izmučen, ožet, zgaran — ja,

ubijanje je šiht — si najprej ogleda njeno truplo,

— off-monolog (*»V poročilu bo pisalo »rutinska upokojitev replikanta«, kar ne omili neprijetnega občutka, da sem streljal ženski v hrbet. Čustva ... spet sem se spomnil nanjo...na Rachael«*),

— zberejo se zijala, pride tudi policija, Ford jim pokaže svojo značko, *»Deckard, B26354«*,

— Ford stopi k stojnici in naroči Tsing Tao, steklenico zelo močne alkoholne pijače,

— po rami ga potrepnja Gaff (Edward James Olmos), etnični policaj, in ga opozori, da ga v spinnerju čaka Bryant (M. Emmet Walsh), šef policije,

— Ford stopi do spinnerja, Bryant se nasmehne in Forda cinično opozori, da zgleda *»skoraj tako ubogo«* kot tisto, kar je pustil na ulici, Gaffu pa namigne, da naj se uči pri Fordu, ki da je *»poosebljena klavnica«*.

Se spomnite? Se? Okej, bistven pa je tale dialog, ki se odvrti, tik preden se Ford in Bryant razideta, in v katerem se skušata dogovoriti, koliko replikantov je še na prostosti — koliko časa naj še traja lov, koliko časa naj potemtakem še traja to ritmično izmenjavanje off-monologov in ubojev, preden tudi gledalec postane *»eden izmed njih«* (identifikacija, aplavz, cepetanje), ergo:

BRYANT: *»Še štiri. Gaff, greva!«*

FORD: *»Tri. Še tri.«*

BRYANT: *»Štiri. Tista, ki si jo videl pri Tyrellu ... Izginila je. Dokler je nisi testiral, ni imela pojma, da je ena od njih. Tyrell pravi, da je vse odvisno od tistega, kar jim vsadiš v možgane. Greva, Gaff.«*

Po mnenju Bryanta, ki je v službi policije, korporacije ipd., so do konca še štirje replikanti, po Fordovem mnenju pa le še trije: ritmično izmenjavanje — število enot potemtakem — ni nekaj naravnega, obenem pa tudi ni nekaj, kar ne bi presevalo gledalčeve percepcije, ali natančneje, **Iztrebljevalec**, ki pripoveduje o tem, da je mogoče emocije izdelati umetno, tudi sam naše emocije izdelata umetno — in se za nameček vzpostavi še kot metafilmska alegorija za umetno izdelovanje emocij (to je z ritmiziranjem Fordovega off-glasa in melodičnim finalom razkrila studijska verzija, medtem ko je režiserjeva vse to skrila), za tisto, kar se vsako leto dogaja v Cannesu med nočnimi projekcijami »posebnih« filmov, ki gledalcu sami povejo, kako jih mora »videti«. Film **Muriel's Wedding** so vsi videli »prav«, kar pomeni, da vse skupaj — ta **studijski aspekt** vsakega, tudi najbolj artističnega, avtorskega, nonkonformističnega in komercialnega filma — res funkcionira.

Iz Cannesu sem telefoniral Stojanu Pelku, kakopak z ono telefonsko kartico, na kateri je fotografija iz Clouzotovih **Hudičevk**.

»Kako je kaj, kaj se dogaja, kdo vse je tam, kaj si videl, si sploh kaj videl?«

Kremžil sem se in mu počasi naštel vse tisto, kar se mi je zdelo vredno velike tekme. Vprašal je za film **The Hudsucker Proxy** bratov Coen. Rekel sem: odličen film, toda prihaja 40 let prepozno (pred štiridesetimi leti bi lahko igral v ligi s korporativnimi farsami Prestona Sturgesa) in ni ravno primeren za tiste, ki bi ga radi postavili na začetek svojega seznanjanja s filmarijo bratov Coen.

Lepa priložnost, da sem vrnil film **Muriel's Wedding**.

»Veš kaj, avstralski je in zelo muzikaličen, tako kot Strictly Ballroom, saj se spomniš, a ne. In ne boš verjel, z identičnimi besedami, kot si mi sam pred dvema letoma opisal reakcijo publike na Strictly Ballroom, bi lahko opisal letošnjo reakcijo publike na Muriel's Wedding ...«

»... a res,« je vzkliknil šef, kot da ve, kako bom nadaljeval svoj stavek ... in kako bo on sam nadaljeval moj stavek ...

»...saj veš, filma Strictly Ballroom tedaj v Cannesu nisem videl, pa sem ga na tvoje evforično priporočilo pogledal ob prvi priložnosti, toda zdel se mi ni ravno kot odkritje. Ne da sem bil proti, ampak za tudi nisem bil ...«

»... eh, veš, tudi sam sem ga potem videl še enkrat, pa se mi v drugo ravno tako ni zdel nič posebnega.«

Verjamem. Prav naj mu bo — prekršil je osnovno pravilo: *dobrih filmov ne smeš gledati še enkrat*. Dovolj je drugih filmov. Če pa dober film že pogledaš tudi drugič, potem upoštevaj vsaj ultimativno izročilo »prvega gledanja«, ki se glasi: *cel film ne obstaja, zato ga v drugo — tudi če ga analiziraš za kako ugledno filmsko revijo ali pa če pišeš filmsko zgodovino — nikoli ne poglej v celoti, temveč poskrbi, da boš ob drugem ogledu videl le srečne trenutke, le trenutke, ki tečejo, le trenutke, ki so iz njega v tvojih očeh naredili hit*. Le tako boš v življenju videl veliko dobrih filmov. Veliko najboljših filmov na svetu. Recimo **Muriel's Wedding**. Najboljši film na svetu.

MARCEL STEFANCIC, JR.

PULP FICTION

Quentin Tarantino filma očitno ne more peljati po normalni kronološki poti — če ga le režira sam. V prvencu **Reservoir dogs** je nazorno pokazal, kako s premišljeno razporeditvijo posameznih sekvenc iz suhoparne zgodbe lahko narediš briljantno montažno in narativno ekstravaganco. Podoben postopek je Tarantino uporabil tudi pri letošnjem kanskem zmagovalcu, le da ga je še ustrezno nadgradil. Tri zgodbe, en film, vendar ne omnibus. V zadnjem času se zaradi že skorajda oguljene fraze, da so »vse velike zgodbe že povedane«, nekateri režiserji zatekajo k multipliciranju narativnega toka pripovedi. Pustimo ob strani preproste forme, ko avtorji več zgodb preprosto kronološko zlepijo in jih po vrsti zavri-

tijo gledalcu (npr. Jarmuschov **Mystery train**). Letos smo že videli Resnaisov **Smoking/No Smoking**, ki je dosedaj najbolj radikaliziral, ne toliko montažno, kot predvsem narativno formo, vendar je na tej točki treba opozoriti na bistveni razloček, ki loči Resnaisovo nepregledno število zgodb (oz. možnih zaključkov) od montažne forme v filmu **Pulp Fiction**. Resnais namreč začne iz enega izhodiščnega dogodka, ki ga potem razveja na dvanajst možnih zaključkov, Tarantino pa stori ravno obratno: iz začetne zmede, ko je del percepcije treba usmeriti tudi na čisto praktično vprašanje, kam namreč kateri del filma spada, nam skozi dve uri in pol (še preden sem videl film, sem se zgrozil ob misli na dve in pol urno nategovanje) zgodbo pripelje do iste izhodiščne točke, ki smo je bili deležni na začetku filma. **Pulp Fiction** je kro-

gotok, otroški tobogan, in Tarantino nas na koncu prepriča, da pravzaprav nismo gledali treh zgodb, temveč le eno, ki je združevala tri incidente: 1. John Travolta je mali gangster, ki ima nalogo, da v odsotnosti šefa (Ving Rhames) čuva in zabava njegovo dekle Umo Thurman.

2. Bruce Willis kot bokсар ne izpolni naročila mafijskih šefov. Namesto, da bi izgubil dvoboj, raje stavi sam nase in pobegne.

3. Harvey Keitel znova nastopa kot »čistilec«, saj mora v slabi uri, preden se vrne Tarantinova žena, poskrbeti, da se odstrani truplo in očisti s krvjo poškrabljeni avto, ki sta ga zasvinjala Travolta in Jackson.

Tarantino pa se ne poigrava le s klasičnimi formami, temveč tudi s castingom. Če gre za tri zgodbe, to še ne pomeni, da nekateri igralci ne bi mogli nastopati v vseh treh

hrkati, enkrat v glavni vlogi, drugič v stranski. In na tej točki se Tarantino film nemara najbolj približa šundu ameriških krimičev iz 30. in 40. let (kar **Pulp Fiction** v prevodu tudi pomeni) in vsej banalnosti dogodkov, ki so označevali tovrstno literaturo. John Travolta, je Vincent Vega (pravo ime Mr. Blonda iz **Reservoir dogs** je prav tako Vic Vega), mali, tipično nesposobni *hard-boiled* gangster, ki mu gre posel od rok le, če dela v paru (Samuel L. Jackson). V prvi epizodi mu zaradi overdoze skoraj umre šefovo dekle, pozneje po nesreči v avtu ustrelji črnca na zadnjem sedežu, da bi bila zadnja napaka zanj dokončno usodna. Ko namreč v stanovanju čaka Brucea Willisa, ki je ravnokar pobegnul s šefovim denarjem, gre na potrebo in pusti orožje v kuhinji in ko se vrne, je slednje v Willisovih rokah: Blam! Prav slednji incident je neposredno

scenarij in režija:

Quentin Tarantino

fotografija:

Andrzej Sekula

glasba:

Karyn Rachtman

igrajo:

John Travolta,

Samuel L. Jackson,

Uma Thurman,

Harvey Keitel,

Tim Roth,

Amanda Plummer,

Maria de Medeiros,

Ving Rhames,

Eric Stolz,

Rosanna Arquette,

Christopher Walken,

Bruce Willis

produkcija:

Miramax Films, ZDA

2^a29



ZARESNI REŽISER QUENTIN TARANTINO

povezan s še eno od sijajnih rešitev, s katero se je režiser izognil kopiranju prvencu. Res je, da ostaja par referenc (krvavi beli sedeži avtomobila, medsebojno uperjene pištole), toda uprizarjanje nasilja, ki je bilo najpogostejši očitok prvencu, v **Pulp Fiction** ni več strogo realistično, vendar tudi ironična distanca, ki v filmu dominira, za Tarantina ne bi bilo zadostno opravičilo, zato je moral v določenih primerih smrt idealizirati, bolje rečeno, vzpostavil je imaginarno smrt. Ko v nekem prizoru napadalec v napadu besa izstrelji cel saržer proti Travolti in Jacksonu, pri tem pa ju noben od petih izstrelkov ne zadane, Jackson izjavi, da gre za čudež, za božji znak in da misli biti odslej pošten državljan. Travolta gre dalje in v naslednji akciji ga Willis ubije. Smrt kot idealistična / imaginarna instanca je še bolj upodobljena v prizoru, ko Uma Thurman zaradi prevelike doze mamil Travolti pred nosom pade v komo. Ko na pomoč priskoči dealer Eric Stoltz in pove, da ji morata z injekcijo direktno v srce vbrizgati sredstvo za vzpodbujanje (adrenalin), se nikakor ne moreta zediniti, kdo bo opravil nadležno delo. Stoltz je odgovoren kot dealer, ki je prodal usodno mešanico kokaina in heroina, Travolta pa zaradi nepazljivosti. Sedaj pa najvažnejše: Uma Thurman v lastnih izbljuvkah leži na tleh, nepomična in na robu smrti. V paniki Stoltz na mestu, kjer je srce, z debelim rdečim markerjem nariše rdečo piko, da bi Travolta z iglo laže zadel pravo mesto. Rdeča pika jo torej zabeleži kot mrtvo in v trenutku, ko se igla zapiči v njeno srce, se zaradi šoka zavede in zleti pokonci, kot zombi! Tarantino kljub vsem očitkom ne potrebuje vedra krvi, da bi naredil svinjski prizor in opisani detajl je daleč najbolj nelagoden del filma, ob katerem sem (vsega vaje) skoraj zlezal pod sedež.

Tarantino ni navaden kronolog in biograf, ki bi veristično prenašal na platno neko obdobje lahkotne ameriške literature, raje ga v kratkem povzame in zastavi svojo, morda malce bolj krvavo, a zato bolj chandlerjevsko detajlno — ironično različico.

Potem, ko nas je pred dvema leti povozil s prvencem **Reservoir dogs**, smo na njegov drugi film čakali kar dve leti. Kar? Dve leti za film danes pri povprečnem režiserju ne pomenita nič, v primeru Quentina Tarantina pa se je zdelo, da je pretekla večnost, še posebej, če vemo, da je z **Reservoir dogs** osvojil tako občinstvo kot kritiko in da je imel vseskozi v žaklju pripravljenih najmanj pet scenarijev, pripravljenih za prenos na celuloid. Lani so po njegovi predlogi sicer posneli **True romance**, kjer nas je malce razočarala rutina režiserja Tonyja Scotta, toda leto 1994 bo nedvomno pripadalo Tarantinu. Zlata palma tu niti ni faktor, pomemben je le rezultat filma **Pulp Fiction**, ki je prvi razlog. Drugi razlog je njegova desetminutna pojava v režijskem prvencu Roryja Kellyja **Sleep with me**, kjer nam kot pijani Sid v eni najlucidnejših



razprav na filmu pojasni, zakaj je **Top Gun** najboljši scenarij v zgodovini Hollywooda. Quentinu Tarantinu moramo verjeti, predvsem zato, ker smo prepričani, da omenjenega filma ni gledal le enkrat. Tarantino se namreč za film ni začel zanimati pri osemnajstih, kot je to navada pri režiserjih, filmsko izobrazbo si je nabiral že veliko prej, po ameriških kablkih tipa **TNT** in še bolj v lokalni videoteki, kjer je združeval prijetno s koristnim — neprestano je lahko gledal filme in še zaslužil nekaj dolarjev na uro.

Tarantino se mi zdi najbolj iskren *auteur* sedanjosti, saj brez sramu priznava, da najbolj uživa v filmih Jeana-Pierra Melvillea, Sama Fullerja, Briana DePalme, še posebej pa so mu ljubi hong-kongški kung-fu akcionerji in eminenca John Woo, čeprav je videl kompletnega Bergmana, Tarkovskega ali Griffitha. Pildek, da je zaresni režiser, je dobil na Redfordovem ranču — Sundance institutu v Utahu in takoj zatem startal z delom na **Reservoir dogs**, ki bi ga lahko zlahka doletela usoda malega, entuziastičnega žanra, ki Cannesu ne bi videl niti od daleč, če se zanj ne bi zainteresiral prvi filmski *auteur* Harvey Keitel in zagotovil bužet okoli milijon \$. »Dober režiser je velik lažnivec in blefer« je izraz, ki je uveljavljen vsaj od Wellesove kariere dalje in ki velja tudi v primeru Quentina Tarantina. Ko je še iskal zaposlitev kot igralec, je bila njegova običajna zgodba, da je igral v Godardovem Kralju Davidu, »ker filma tako nihče ni videl in zato ne bo mogel preveriti, ali lažem«.

In ostala dva razloga, da gre res za leto Tarantina? Medtem sta v kino že prišla dva filma, ki ju je Quentin oscenaril — **Natural Born Killers**, ki ga je z režiral Oliver Stone, in **The Killing Zoe**, baje prvi Tarantinov scenarij nasploh, ki se ga je lotil Roger Avary. **The Killing Zoe** so celo vrteli v Cannesu — na Marcheju, a ni bilo nič iz tega, saj v Cannesu očitno velja pravilo, da je

do najbolj vročih naslovov treba omejiti dostop na minimum. Na edino novinarsko projekcijo filma **Pulp Fiction** mi je uspelo priti zlahka, ker sem se v vrsto postavil uro in pol pred pričetkom predstave, za **The Killing Zoe** pa so organizirali celo dve projekciji, toda pazite — v dvoranci s 50 sedeži! Verjetno noben solzivec ali gasbomba ne bi mogla izgnati tistih srečnežev, ki so si priloževali sedež (ali kvadratni meter tapisona pred platnom).

Tarantinu in njegovi ekipi je občinstvo na podelitvi Palm žvižgalo in pospremil jih je z isto krettnjo, kot Maurice Pialat leta 1987 ob zmagoslavju njegovega filma **Pod Satanovim soncem** — pokazal jim je sredinec. Tisti, ki jim film ni bil všeč (ti so v večini), so nagrado komentirali kot posledico Eastwoodovega predsedovanja žiriji. Morda je res, toda zgodovina Cannesu (vzemimo zadnjih 10 let) je nazoren pokazatelj, da so res odlični filmi zmagovali predvsem takrat, ko se je predsednik žirije (npr. režiserjev opus) v veliki meri identificiral z velikim zmagovalcem. Miloša Formana (predsednik žirije l. 1985) in Kusturičin film **Oče na službeni poti** sta povezovali predvsem praška filmska šola FAMU in sorodna filmska estetika, medtem, ko klavstrofobija prostorov in utesnjenost protagonistov filma **Barton Fink** (1991) bratov Coen označuje tričetrt filmskega opusa Romana Polanskega (**Repulsion, Cul-de-Sac, Fearless Vampire Killers, Rosemary's baby, Le Locataire, Frantic**). Clint sigurno ni bil marioneta v urah pred odločitvijo, saj mu Vic Vega in kompanjoni niso ravno za devetimi gorami in očitno je znal zaznati par kvalitet nagrajenega filma. Tisti, ki nimajo pojma, kaj gledajo, pišejo o Tarantinu, kot o »pesniku hemoglobina« — predalček, ki se ga režiser očitno ne bo znebil.

SIMON POPEK

SIMON POPEK

Eno je gotovo, Quentin Tarantino rad govori. Najljubša fraza tega z Zlato palmo ovenčanega režiserja je *It's cool, man* ali *You know, You know...euh*, kar so francocentrični Francozi takoj prevedli z *J'veux dire, tu vois, j'veux dire*. V Cannesu ga je bilo praktično nemogoče zgrešiti. Kar naprej sva se srečevala in, skoraj bi lahko rekla, prijateljila, kolikor je to v vročičnem kanskem okolju sploh mogoče. Brez zadrege si je skupaj z novinarji ogledal po nekaj filmov na dan in izjavljal, da mu je žal, ker ni član žirije, saj bi si jih tako lahko ogledal še več, vse. Bil je najživahnejši na MTV-jevi zabavi, prisoten na vseh tiskovnih konferencah (na tisti ob filmu Roryja Kellyja **Sleep With Me**, za katerega si je sam izmislil svojo vlogo in zrecital zdaj že antologijski monolog o filmu **Top Gun**, ki je po mnenju njegovega lika v filmu metafora homoseksualnosti, za svoj film **Pulp Fiction** in na tiskovki po podelitvi nagrad), na katerih je v pravi *independent* maniri dobrodušno in obširno odgovarjal na vsa vprašanja. Ko sem ga, nejevoljna zaradi vzdušja nepristopnosti, s katerim so ga ovili agenti DDA-ja, vprašala, zakaj je z njim tako nemogoče dobiti pravi, uradni intervju, je samo odmahnil z roko in dejal: *You know they are all assholes!* Vse skupaj očitno ni bilo ravno *cool*, toda na koncu se je sreča, vsaj Tarantinu, vendarle nasmehnila. Dobil je prestižno palmo in odplul nekam naprej v svojem nevrotičnem tempu pristnega *workaholika* in vročičnega filmofila.

Eno od vprašanj, na katera je moral v Cannesu najpogosteje odgovarjati, se je nanašalo na nasilje, ki zaznamuje njegov prvenec **Reservoir Dogs**, pa tudi v filmu **Pulp Fictionu** ga ni malo. Na zaskrbljena vprašanja nekaterih kritikov, ali vidi v svojih filmih glorifikacijo nasilja, Tarantino sicer ni odgovoril z gromkim smehom, a so njegovi odgovori izzveneli približno tako.

*O tem nimam več kaj povedati, saj sem po filmu **Reservoir Dogs** dal na to temo vsaj štirideset intervjujev. Mislim, da je nasilje samo ena od stvari, s katerimi se v filmu*

QUENTIN TARANTINO

»Intervju« z najbolj simpatičnim nevrotikom, kar jih je doslej spoznala Sanja Muzaferija

lahko ukvarjaš. Če rečete, da ne marate nasilja v filmu, je to tako, kot če rečete, da ne marate slapstick komedije ali plesnih sekvenc v filmih. Ljudje me sprašujejo, od kod vse to nasilje v filmih, jaz pa se sprašujem, od kod ves ta ples? Ne vem. Če bi me kdo vprašal, kako moralno gledam na nasilje v življenju, bi že lahko kaj odgovoril. Ampak, za božjo voljo, nasilje v filmu? Torej, stotič: mislim, da je nasilje v resničnem življenju eden najhujših vidikov sodobne Amerike. Nasilje v filmu pa je zabavno. Rad gledam nasilje v filmu, O.K.? Mogoče zato, ker se zavedam, da ni resnično.

Med laskanjem o tem, da so njegovi filmi videti čisto evropski, so ga vprašali tudi, kaj počne Amsterdam v filmu **Pulp Fiction**. *Ko sem prišel v Evropo, sem bil presunjen nad majhnimi razlikami med Ameriko in Evropo. Ni velikih razlik, je pa na tisoče majhnih. V evropskih avtobusih ti vrnejo denar, v Los Angelesu pa te vržejo ven, če nimaš točno pripravljene drobiža.*

Osupnjen nad dejstvom, da lahko v evropskem kinu, v Parizu, kupiš pivo v steklenici in *Royal Cheese* hamburger, navdušen nad McDonaldsom v Stockholmu (za nalogo si je namreč zadal, da v vsakem evropskem mestu, ki ga obišče, obvezno preizkusi tudi lokalni McDonalds), je Tarantino vse svoje majhne, zanj nepre-

cenljive evropske izkušnje (Američani jih navadno strnejo v vzklík *How exciting!*), vključil v film.

Tarantina so pogosto spraševali, ali glede na številne rasistične izjave, ki jih izrekajo njegovi zli junaki tako v filmu **Reservoir Dogs** kot v **Pravi stvari** (*True Romance*), misli, da je razidem še vedno globoko vkoreninjen v ameriški družbi. Ko so ga na tiskovni konferenci ponovno vprašali o tem, je preprosto odgovoril: *Ne vem*. In dodal: *Zdi se mi, da kljub pogostemu omenjanju besede nigger, nisem povsem prepričan, ne vem, ali so fantje v filmih **Reservoir Dogs**, **Prava stvar** ali **Pulp Fiction** v resnici rasisti ali ne. Oni govorijo necenzurirano, to je vse. Kot ženske, ki govorijo o moških, ko njih ni zraven. Razumljivo, da je to čisto drugačen način pogovora, kot tedaj, ko so v bližini moški. Tako je tudi s fanti. Sicer pa ne moreš povedati šale o črncih, ne da bi uporabil besedo nigger, to potem sploh ni smešno. Niti na misel mi ne pride, da bi cenzuriral to, kako moji liki govorijo. To je vse. Ne mislim, da sem v svojih filmih ne vem kako globoko premišljal probleme rasizma. Sem samo realno, živo slikal like. Če so rasisti, če so vulgarni, če se vdajajo drogami, alkoholu, nasilju, je to seveda zato, ker je v življenju zares tako — mar vam to ni padlo na pamet! Monolog, ki ga v filmu **Prava stvar** Dennis Hopper izreka Christopherju Walkenu, po mojem*

mnenju ni rasističen. On samo ve, da bo s tem izzval Walkena, lik, ki ga ta igra, in to je tudi njegov namen: prizadeti!. Ne gre za to, ali verjame v to, kar govori, on želi preprosto izzvati povsem določeno reakcijo.

Zakaj **Pulp Fiction** nikakor ni rasističen? Ker situacija v filmu, v kateri črncem Marsellus (Ving Rhames) reče Butchu (belcu, Bruce Willis) *You are my nigger now*, pravzaprav pomeni *Ti si zdaj moj človek* — in nič drugega. Je samo še en dokaz, da se Tarantino hočeš nočeš mora boriti z napredujočo boleznijo, skoraj obsedenostjo Američanov s *political correctness*, čeprav je več kot jasno, da izhaja iz pozicije zadržega in zdravorazumskega filmarja, človeka ki (ko mu ne bi bilo treba) gotovo ne bi zapravljal svojega dragocenega avtorskega časa za izmišljotine tipa *political correctness*, naj so še tako pravične in trendovsko zaželjene. Kar Tarantino pravzaprav poskuša povedati, je, da skuša na svoj način pokazati življenje, kakršno je. Seveda tudi takrat, ko ni ravno popolno. Sam je obiskoval mešano šolo in je doberšen del otroštva in mladosti preživel prav s črnci, tako da je neredko tudi pred njimi uporabljal tabuizirano besedo *nigger*, toda nikakor v negativnem ali slabšalnem, žaljivem pomenu. Kot sem se lahko prepričala, Tarantino, po poklicu igralec, tudi sam odlično oponaša črnski način go-

vora. Zdi se mi, da ima prav ta beseda v ameriški družbi izredno moč. In če ima kadarkoli katerakoli beseda takšno moč, jo moramo kričati in ponavljati, dokler ne izgubi te moči. Nobena beseda ne bi smela imeti tolikšne moči, pravi Tarantino.

Mnogi kanski poročevalci so se spraševali, ali bo **Pulp Fiction**, nabit z nasilnimi prizori, lahko krenil na pot svetovne distribucije brez uporabe cenzorskih škarij. Na te dvome je Tarantino v glavnem zmigoval z rameni. Predvsem se mu ne zdi, da so njegovi filmi res tako nasilni, kot mnogi govorijo, obenem pa povsem odkrito izjavlja, da so po njegovem mnenju pripombe cenzorjev precej na mestu oziroma da se z ljudmi iz cenzorskih komisij da pogovarjati. Ko je šlo za njegov prvi film **Reservoir Dogs**, se je odločil, da se pogovori z ljudmi iz cenzorske komisije. Priznava, da mu je uspelo z njimi najti skupen jezik. Razume namreč njihove težave, da po eni strani ugodijo staršem Amerike, po drugi strani pa tudi filmskim avtorjem, ki nočejo, da se jim filme krajša. Ne gre za to, da bi hoteli biti naciji.

Snemanje **Pulp Fictiona** Tarantino večkrat primerja z uničevanjem svojih najljubših igračk, toda konstruktivni vidik ustvarjanja teh igračk — likov in *casting*, ki ga obožuje — vendarle nastopi pred tem. V primeru, ki je med tem



postal primer *Zlata palma 1994* in se imenuje **Pulp Fiction**, je izbral igralce, ki so že imeli povsem določen *image*, nekateri so menili, da celo premočan, močnejši od vloge. Bruce Willis je svojo kariero zgradil z igranjem močnih in iznajdljivih fantov kot je junak *serijala Umri pokončno*. John Travolta je neutrudni pesalec iz **Vročice sobotne noči** in **Briljantine**, ali dobri očka in mož Kirsty Alley, taksist iz filma **Glej kdo se oglaš**a. Uma Thurman je večna zapeljivka, Harvey Keitell čistilec trupel v *remakeu* Bessonove **Nikite**... Tarantino to pojasnjuje takole: *Če igralec prinese s seboj v film svoj image, je to lahko za film dobro ali slabo. Howard Hawks je nekoč dejal, da je, če snemaš western z Johnom Wayneom, pol dela že opravljenega. Igralci, ki v film prinašajo sloves iz svojih bivših filmov, včasih pomagajo, če jih pravilno postaviš, da gledalci tudi brez pomoči naracije takoj razumejo background story. Ko na primer v prvem prizoru filma vidiš Johna Waynea, vejo, kdo je, ne potrebujejo posebne pojasnjevalne zgodbe. Jaz sem Johnovo in Bruceovo predzgodovino izkoristil kot prednost. V film sta s seboj prinesla vse svoje pretekle filme, ne kot breme, pač pa kot prednost. Travolta je idealen za vlogo Vincenta Vega, Willis pa za Butcha. Vlogi sta bili napisani, preden sem vedel, da ju bosta igrala onadva, toda popolnoma sta se ujemala. Onadva sta personalita, a sta vendarle prepričljiva kot bi zares bila Vincent in Butch. Kar poskušam reči je, da se lahko poigravate z njunima osebnostima, toda tega ne smete početi samo zato, da bi se poigravali. Najprej morate točno načrtovati like, potem se lahko zabavate. Veste, jaz najprej pišem filme, šele potem jih režiram.*

Igralci za Tarantina pravijo, da je z njim čudovito delati. Najprej zato, ker se jih, za razliko od drugih režiserjev, ne boji in ostaja do njih vedno kreativno odprt. Sodelovanje z njim povečujejo in izjavljajo, da je bilo tako dobro, da jih je kar malo strah. Tarantino je pred Cannesom izjavljal, da že komaj čaka, da si ogleda film skupaj s publiko, v kinu, z očmi gledalca.

Pravi, da preprosto obožuje zgodbe, ki se končajo čudno in nesrečno. Če mu samo omeniš *happy end*, se ta ljubitelj Sergia Leoneja, Rogerja Cormana, Stanleyja Kubricka, Briana de Palme, Raya in Dona Siegla, namršči. Poudarja pa, da ne dela bistvene razlike med *filmariji*. Gleda vse, obožuje pa *horror*.

Odraščal sem v sedemdesetih (sedaj je star 31 let) in to je bilo fantastično desetletje. Filmi, ki so se pojavljali v teh letih, se po kvaliteti lahko primerjajo s filmi iz tridesetih, pravi Tarantino. Najbrž dobro ve, o čem govori, saj se je dolga leta preživljal z delom v videoteki. Zase pravi, da je nostalgik, romantik, v vsakem primeru upornik.

Za like v filmu **Pulp Fiction** se res zdi, kakor da svojega življenja v tem filmu niso končali, za njimi je ostalo še precej nedorečenega, veliko je *odprtih mest*, veliko možnih nadaljevanj zgodbe. Tarantino rad govori o strukturi svojega filma: *Film pravzaprav ima svoj konec, le da je nenavaden, ker nas vrača na začetek. To je cel krog. Krog pa se ne nadaljuje, ampak se vrti v krogu. Res je, da je negotovo, kaj se z liki dogaja po tem — in to mi je všeč. Podobne sisteme odprtih koncev so pogosto uporabljali književniki, denimo Sallinger ali Larry McMurtry. Zakaj česa podobnega niso počeli drugi filmarji, iskreno rečeno ne vem. Jaz gotovo ne bom posnel *Pulp Fiction II*, a se povsem lahko zgodi, vsaj upam tako, če bodo igralci za to, da se bosta moja Mia (Uma Thurman) ali Vincent Vega (John Travolta) pojavila v kakšnem mojem drugem filmu. Ali da posnamem film o novih pustolovščinah Butcha (Bruce Willis) in Fabienne (Maria de Medeiros) ali Pumpkina (Tim Roth) in Honey Bunny (Amanda Plummer)*. Tarantino si je, kar je povsem neobičajno, zadržal pravice za like iz **Pulp Fictiona**, kar s ponosom omenja.

Glasba v filmu **Pulp Fiction** je tako kot v **Reservoir Dogs**ih zgodba zase. Tarantino pravi, da mu za vsak lik, za njegovo čimbolj natančno karakterizacijo, najbolj pomaga prav glasba. Tako je že od vsega začetka vedel, da bo v prizoru, v katerem Vincent Vega

(Travolta) pride v hišo Mie (Uma Thurman) glasbena podlaga *Son of the Preacher*, v prizoru, v katerem Travolta in Thurmanova plešeta *twist* pa *Never Can Tell* Chucka Berryja. Glasba mu pomaga, da ustvari vzdušje, tisto pravo atmosfero v filmu, da *podčrta* like. Ne mara, če se **Pulp Fictionu** označuje kot komedijo, čeprav je res, da je v njem veliko nasilja in veliko smeha, veliko elementov *hard-boiled film noir*a. Zanj je ta film svojevrstni *rock and roll spaghetti western*, karkoli že to pomeni. Glasbo v filmu je na tiskovni konferenci poimenoval »*rock and roll Ennio Morricone music*« in izzzval smeh cele dvorane.

V pravkar izšli avgustovski izdaji filmskega časopisa *Film Threat* je objavljen tekst, v katerem kritik David E. Williams provokativno primerja film **Reservoir Dogs** s hongkongskim filmom **City on Fire**, dokazujoč od kadra do kadra, kako je Tarantino nesramno okradel režiserja Ringa Lama. Na te obtožbe je Tarantino odgovoril v svojem rafalnem slogu: *Veliki režiserji ne delajo hommageov, oni kradejo. Jaz kradem iz vsakega filma, ki je bil posnet in sem ga imel priložnost videti. O.K.? Rad imam ta film, plakat iz filma imam obešen v svoji sobi. to je normalno.*

Na vprašanja, kako gleda na to, da britanska cenzura ni pustila izdati filma **Reservoir Dogs** na videu, Tarantino odgovarja, da ga to precej vznemirja. Sicer pa moraš filme po njegovem mnenju tako ali tako gledati na velikem platnu. Evropejci, na svoj način prevzeti s samimi seboj, so ponovno želeli Tarantinov komentar odličnega sprejema njegovih filmov v Evropi in posebej na kanskem festivalu. Potrdil je, da mu je Gilles Jacob res pomagal, ko je pred dvema letoma povabil na festival **Reservoir Dogs**, saj je to početverilo gledanost filma. Clovek, ki je leta 1986 še vedno delal za pultom lokalne videoteke in komaj kdaj zapustil L. A. County, prvi velik denar (50.000 dolarjev) pa zaslužil s scenarijem za **Pravo stvar**, ki ga je režiral Tony Scott, je na koncu z gorečo pomočjo Harveyja Keitela posnel **Reservoir Dogs** z budže-

tom 1,3 milijona dolarjev in si šele tedaj privoščil odhod v Evropo. Ker si je obljubil, da ne bo potoval kot turist, se je nastanil v Amsterdamu, kjer je preživel tri mesece. V tem času je veliko potoval, toda zmeraj se je vračal *domov*, v Amsterdam. Prav tam je začel pisati scenarij za **Pulp Fiction**, zato je Amsterdam pogosto omenjan v filmu, ki bo zelo verjetno odprl novo stran kinematografije, svojevrstno novokomponirano kriminalko in *antisuspense* standard. Na sledi duha filmov, kot so **Thelma in Louise**, **Blue Velvet**, **Wild at Heart**, po drugi strani pa tako različen od Lyncheve morbidnosti ali *on the road* estetike Ridleyja Scotta, je Tarantino avtor za devetdeseta *par excellence*. Vse v njegovem filmu **Pulp Fiction** je skrivenčeno, istočasno strašljivo in smešno, napeto in nepredvidljivo, klišeizirano in originalno, realistično in povsem očitno izmišljeno. Mojster dialoga (ko njegovi liki govorijo, si inteligenten gledalec ne želi čimprejšnje akcije, ampak nasprotno, da nadaljujejo z govorjenjem — kot je lepo opazil Samuel L. Jackson) in karakterizacije ima za seboj samo dva filma, poleg tega pa je podpisal še scenarija za **Pravo stvar** in **Natural Born Killers** Oliverja Stonea. Za **Pulp Fiction** na koncu pravi: *S tem filmom se poslavljam od takomimovanega policijskega filma. Vzel sem arhetipske, klasične situacije iz filmov in jih poskušal povedati tako kot se dogajajo v resničnem življenju.*

Eno je gotovo: Quentin Tarantino (Italijani so ga v šali takoj preimenovali v *Trentaquarantino*) je eden najbolj simpatičnih (in najbrž tudi najbolj nadarjenih) nevtikov, kar sem jih imela srečo spoznati.

Letos so se v glavnem programu znašli trije filmi, ki se vsak po svoje spominjajo filmske zgodovine ali preteklosti s filmom. Gre za filme *Pulp Fiction*, *Dragi dnevnik* in *Kokoška Riaba* - z drugimi besedami,

za filmsko retrospekcijo po ameriško, italijansko in rusko. Američan, filmski zanesenjak Quentin Tarantino, se filma spominja z užitkom, z veliko voljo do filmskega življenja; Italijan Nanni Moretti, sin velikanov filmske umetnosti, si zgodovino in sebe v filmski zgodovini ogleduje na tragikomičen način; Rus Andrej Končalovski, nekoč filmski oporečnik, pa skuša skozi narcistično perspektivo opredeliti razmerje med politiko in umetnostjo.

Tako sta nastali presenetljivo nenavadni in hkrati pravi mojstrovini: *Dragi dnevnik* in *Pulp Fiction*. Vzroke njune različnosti ne gre toliko iskati v tem, da je italijanski izrazito nostalgичno avtorski, ameriški pa izrazito postmodernistično žanrski, ampak predvsem v tem, da je *Dragi dnevnik* introspektivno-diskurziven, *Pulp Fiction* pa transhistorično-eksploziven.

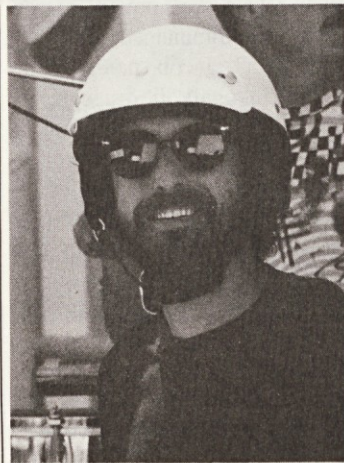
Vseeno pa ju veže kar nekaj skupnih točk. Predvsem sta to filma, ki ne slonita na voluminozni in kronološko zaključeni zgodbi. *Dragi dnevnik* je sestavljen iz treh epizod, prva je nekakšen *hommage* Pasoliniju, druga Rosselliniju in tretja Morettiju, kar pač ne govori samo o Morettijevi samoironičnosti, ampak vzvratno še potencira sofisticirane ironične podtone, ki jih je Moretti še posebej naslovil izbranim poglavjem Rossellinijeve bio-filmografije. Toda ob vsej ironični distanci, ki si jo je privoščil na račun legendarnih imen italijanskega neorealizma in post-neorealističnega, novovalovskega italijanskega filma, *Dragi dnevnik* prežema očitna nostalgija, nostalgija za tistimi italijanskimi filmskimi časi, ko sta Rossellini in Pasolini pisala ne samo filmsko ampak zgodovino in pravem pomenu besede. Bila sta »subjekta«, »božja« oziroma »diabolična« pevca, zato se tudi sam prepoznavna za svojevrstnega bolnika, kontaminiranega umetnika, pa naj sta bolnik ali bolezen le namišljena.

Pulp Fiction je film, bolj ameriški od ameriških, saj je v njem toliko nasilja, mamil in korupcije, da se vse skupaj transformira v prav zabavno artificialno realnost. To je tudi prva zanka, ki jo je Tarantino nastavljal gledalcem, saj so na začetku stvari postavljene tako, kot da bo šlo za pravo kri in ne samo za rdečo barvo. In *Pulp Fiction* je tudi film, za katerega se nam na prvi pogled zdi, da bi ga, v kolikor bi imeli na razpolago ponovno montažo, lahko sestavili v vzročno-posledični niz. Toda to je le videz, kajti prav preskakovanja na časovni osi so tista, ki ta film predelujejo v igrarijo, v *puzzle*, a ne v kakšno poceni igrarijo, ampak v prekletstvo in božanskost filmskega *puzzle*, ki je v tem, da filmske zvezde, filmski junaki niso samo večni, ampak tudi realno obstajajo, se selijo iz filma v realnost in obratno.

Dragi dnevnik in *Pulp Fiction* si z enako silovitostjo zastavljata tudi vprašanje o avtorstvu. Ko namreč Moretti ob vsej ironiji priklicuje Rossellinija in Pasolinija, to počne tudi zato, da bi premeril sebe, da bi premeril ne samo tisto, kar je zapisano v dnevniku, ampak tudi sam rokopolis, pisavo, ki naj bi bila razločevalna poteza evropskega avtorja. Če so evropski avtorji že nekaj časa preokupirani z vprašanjem pisave, z originalnostjo pisave, potem Tarantino posredno artikulira tisti koncept ameriškega avtorja, ki razume avtorja kot ekspliciten

SE SPOMINJAŠ FILMA?

ALI O FILMSKEM SPOMINU NA OSI HOLLYWOOD—RIM—MOSKVA



skupek slogovnih in ikonografskih konstant. V tem pogledu je Tarantinova drža radikalna, saj *Pulp Fiction* priča, da mu ne gre za nikakršno osebno mitologijo, še manj pa za kakšen osebni stil. Njegova ikonografija in njegov stil tako nista vezana na nobeno postmodernistično perspektivo, ampak sta presežek postmodernistične drže, saj se zgodovina ne manifestira v obliki citatov, ampak kot sublimacija same filmske zgodovine, natančneje žanrske zgodovine, Tarantino bi brez sramu rekel cenene žanrske zgodovine.

Morettijev in Tarantinov film potemtakem povezuje skupno vprašanje: *ali se spominjaš filma?* Da, oba se ga spominjata. Toda Moretti se, kljub ironični distanci, filma spominja z velikim F: filmov velikega Pasolinija in Rossellinija, ki jima seveda nihče ne more odvzeti njihovega pomena in vrednosti. Toda v njegov filmski spomin je vpisano tudi travmatizirajoče spoznanje, svojevrstna kreativna blokada, lastna izvotlenost in boleznost. Moretti se torej filma ob vsej ironiji spominja z nostalgijo, kot bi izgubil nekaj dragega, kot da je nekaj, kar se je nekoč zgodilo, nemogoče ponoviti in podoživeti. Ne samo na realen, ampak tudi na imaginaren način, pa naj bo ta imaginarna ponovitev seriozna ali pa morettijevska, ironično spoštljiva, včasih komedijantsko pikra ali celo satirično destruktivna. Tarantino pa se filma spominja z užitkom. Pravzaprav se filma v pravem pomenu besede niti ne spominja, saj je za njega filmska zgodovina kar sama realnost. Zato tudi ni naključje, da za Tarantina pravijo, da mu po žilah ne teče kri, ampak film. Če se torej glavna letošnja kanska nagradjenca spominjata filma, to vsekakor ni kakšna profilirana nova tendenca v svetovnem filmu. In ker se filma spominjata vsak na svoj način, to razliko lahko pogojno razumemo kot simptomatičen pristop, kako filmsko zgodovino čuti in dojema evropski oziroma ameriški avtor.

V glavnem programu pa se filma eksplicitno ali implicitno nista spominjala le Italijan Nanni Moretti in Američan Quentin Tarantino, ampak tudi Rus Andrej Končalovski. Toda Končalovski se v filmu *Kokoška Riaba* ne spominja filmske zgodovine na splošno, ampak kar svojega lastnega opusa, natančneje, filma iz leta 1967 z naslovom *Asjina sreča*. Zakaj pa ne, saj narcizem ni nekaj, kar bi bilo tuje umetnosti, tudi filmski ne. Toda stvari postanejo vprašljive, ko se samogledovanje, zamaknjeno ali potujeno, neposredno spne s političnim narekom, ali bolje, ko skuša umetnost v času demokracije, tudi sedanje potencialne post-komunistične ruske demokracije, peti politično lekcijo. In prav na tem izpitu je padel, pravzaprav kar zletel Andrej Končalovski. Če je namreč v njegovih zgodnjih filmih latentna kritika politične realnosti, t.i. Brežnjevih ledenih časov, kar radikalno spodjedala realsocialistično kondicijo, tedaj farsično-naturalistični diskurz o trenutni ruski politični situaciji razjeda in izničuje estetske vrednosti njegovega zadnjega filma *Kokoška Riaba*.

Foto: Andrej Končalovski (levo) in Nanni Moretti (desno).

SILVAN FURLAN

SPI Z MANO

Festivali so naporna reč in vsakih nekaj dni si človek zaželi kak lahkoten, sproščujoč film, ki bi te odtegnil od pre-pogosto zamorjenega artizma večine filmov, ki smo ga bili deležni letos v Cannesu. Običajno so v igri tri možnosti: da film pogledaš do konca, pa čeprav ti ne ugaja, da nekje na sredini projekcije odideš iz dvorane in eventualno ujameš kak drug film, ali da preprosto zapiši. Slednja preferenca je aktualna predvsem, če ni na obzorju nobenega drugega pametnega filma, včasih pa si preprosto pahnjen vanjo — ob petih urah spanja na noč ni mačji kašelj prebedeti pet ali šest filmov dnevno. In tega se očitno ne zaveda kanski selektor, stoletni okostnjak Gilles Jacob. Morda se pa ravno v letih skriva metoda, po kateri Jacob izbira filme — sam rad potoži, da v letu dni pogleda okrog 500 filmov, ki mu jih ponujajo in da ga to blazno izčrpa. Seveda, stoletniki spijo manj, veliko manj, kot pa kak 35-letnik, kolikor mislim, da je povprečna starost festivalskega novinarja. Če ob filmu, ki traja več kot dve uri in v katerem vsi protagonisti izgovorijo

manj teksta, kot povprečni rap gobezdač v triminutnem MTV komadu, zdrži Jacob, potem to ne velja za kogarkoli drugega, pa čeprav spi 12 ur dnevno. Hočem reči, da filmski festival, kot je Cannes ni le predstavitev novih umetniških stvaritev, temveč tudi (in predvsem) poligon za sklepanje pogodb. In največ ljudi bo kupilo tisti film, ob katerem je spalo najmanj taistih ljudi, podobno je s pisanjem kritik, pa čeprav je morda film slabši od tistega, ob katerem je omagalo pol dvorane. V tem kontekstu ima naslov celovečernega prvenca Roryja Kellyja **Sleep with me** več kot le simbolni pomen, saj je bil eden redkih, ob katerem je občinstvo ponorelo. V škodo filmu gre morda le dejstvo, da so ga vrteli že drugi dan festivala, za razliko od avstralskega **Muriel's wedding**, ki so ga vrteli osmi dan in ki je doživel najbolj huronski odziv. Po projekciji filma **Sleep with me** je občinstvo ploskalo in vpilo, stalo pa je pol dvorane, v primeru **Muriel's wedding** pa je stoječe rjovela cela dvorana. Če bi po osmih dneh in kakih tridesetih glavobolih vrteli **Sleep with me**, bi občinstvo od navdušenja verjetno raztrgalo kompletno

avtorsko ekipo z igralci vred, ki so stali na odru.

Sleep with me je ljubezenski trikotnik med zakoncema Sarah (Meg Tilly) in Joejem (Eric Stoltz) ter njegovim najboljšim prijateljem Frankom (Craig Sheffer), ki se odloči, da bo tudi on izkazal dolgo potlačeno ljubezen do Sarah. To je tudi vse, kar gledalca zanima. Pomembnejša je sama forma filma, ki je včasih malce konfuzna, ker je scenarij za film napisalo šest ljudi. Vsi glavni incidenti se odvijajo na družabnih srečanjih — partyjih (tu Frank pred vsemi, tudi pred Joejem, prvič poljubi Sarah), vrtnih piknikih (ta del je najmanj prepričljiv, saj smo deležni v zadnjem času že obrabljenega klišeja — subjektivne čmo-bele video kamere, v katero junaki razlagajo svoje romantične vizije) ali nočnih partijah pokra (vsak prizor je napisal eden od šestih scenaristov). Gibalo filma so torej zabave in poslednja, v kateri doživimo klimaks ljubezenskega trikotnika, je podkrepljena še z desetminutno epizodno vlogo Quentina Tarantina, režiserja filmov **Reservoir dogs** in **Pulp Fiction**, in človeka, ki se je verjetno najbolj približal kritičnemu idealu — videti vse

filme na tem svetu. V morda najljud-cidnejši filmski razpravi na velikem platnu nam kot pijani Sid razloži skrivni pomen filmske romance, za primer pa vzame **Top Gun**, po njegovem mnenju najboljši hollywoodski scenarij vseh časov. Toma Cruisa homoseksualci na čelu z Icemanom vseskozi vabijo v svoje vrste, vendar se jim upira predvsem zaradi Kelly McGillis in šele, ko se ona pojavi oblečena kot moški, prestopi na nasprotno stran in ko v zaključni zračni bitki sestrelji še poslednjega heteroseksualca, mu Iceman zabrusi nekaj, kot »*You can ride my tail anytime*«. Tale opis je seveda zelo oklešččen, pravi žar prizora da šele faniatično pripovedovanje samega Tarantina. Za odgovor, ali je to zaresna teorija samega Tarantina ali zgolj branje napisanega scenarija, pokukajte na sosednje strani, pomembno je, da je Rory Kelly s filmom **Sleep with me** nazorno pokazal, kaj je pravi festivalski film — ne velja več ustaljeno pričanje, da so festivalski filmi morbidni 20-reelerji, temveč solidni 85-minutni izdelki, ki te prebudijo iz spanja in prepričajo, da ostaneš na festivalu še kak dan.

SIMON POPEK

SLEEP WITH ME

režija:

Rory Kelly

scenarij:

Roger Heddem, Neal Jimenez,
Rory Kelly, Duane
Dell' Amico, Joe Keenan,
Michael Steinberg

fotografija:

Andrzej Sekula

igrajo:

Craig Sheffer, Eric Stolz,
Meg Tilly, Todd Fields,
Thoms Gibson, Parker Posey

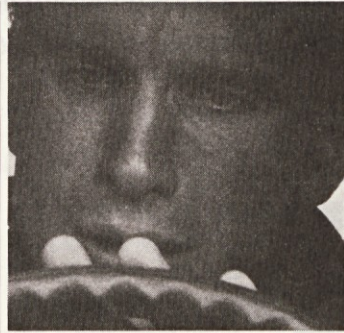
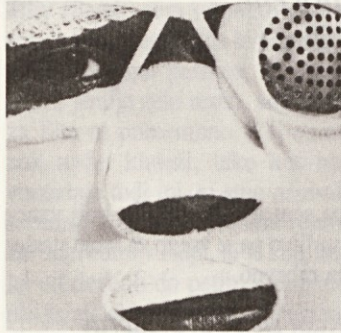
produkcija:

August Entertainment, ZDA



Ostro, ostro

Cannes je festival, primeren predvsem za spolirane izdelke, vsako leto pa se vendarle najde film, ki s povsem rudimentarnim pristopom šokira občinstvo do te mere, da začne množično zapuščati dvorano že po nekaj minutah. Zato preseneča, da so režijski debut Lodgea



Kerrigana **Clean, Shaven** prikazali v netekmovalnem uradnem sporedu *Un Certain Regard* in to potem, ko je lani jeseni že obredel nekaj festivalov — Telluride, Chicago (najboljši prvenec) in Sundance. **Clean, Shaven** pripoveduje mestoma zelo mučno zgodbo o shizofreniku, ki po nekaj letih prisilnega bivanja v psihiatrični bolnišnici začne iskati lastno hči, ki so mu jo proti volji odtujili. To je pravzaprav vsa zgodba, vsako filozofiranje je odvečno in kratki momenti, ki kažejo očeta z hčerjo, potrjujejo, da Kerriganov namen ni bil le šokirati, temveč predvsem povedati emocionalno korektno zgodbo. Film gre tako daleč, da je na trenutke videti kot popolnoma amaterski film človeka, ki je imel kamero v rokah prvič v življenju. Kerrigan je bil dolgo bitko za dokončanje filma, saj ga je s presledki snemal tri leta, po povsem Wellesovski metodi iz **Othella**: ko je dobil določeno vsoto denarja, je snemal, dokler ga ni zmanjkalo. Če je film posnet za drobiž, to seveda ne pomeni, da moramo nanj gledati manj kritično, saj prav za nizkoprorračunske filme velja, da skušajo pozornost nemalokrat pritegniti prav s pretirano nasilnimi ali patetičnimi prizori. **Clean, Shaven** vsebuje tri res težko sprejemljive prizore, ob katerih je iz dvorane vsakič zbežala četa novinarjev s slabimi živci: ko si Peter Winter (Peter Greene; videli smo ga lahko v **Laws of Gravity** Nica Gomeza) v aktu samodestrukcije s škarjami med striženjem las mesari lobanjo in s pipcem najprej noht in takoj zatem še kazalec leve roke — postopka sta zabeležena v velikem planu — ter prizor s truplom težko pretepepe mladenke. Prav prvi dve dejanji Petra Winterja potrjujeta mojo domnevo, da Kerriganovo prikazovanje neprijetnih manevrov ni samo sebi v namen, saj samodestrukcija lobanje in prsta na roki odražata tako dolgoletno junakovo psihično (z mislimi je vseskozi pri njej), kot fizično (ni se je mogel dotakniti, jo objeti) prisilno odtrganost od hčerke. Če nekdo zapusti dvorano po dveh minutah filma — prizor s škarjami se odvije neposredno po najavni špici — to pomeni, da ga ne zanima režiserjev odnos do teme, v tem primeru ne toliko nasilja, kot predvsem samodestruktivnosti. Iz tega sledi, da takšnega gledalca ne zanima niti film, kot komunikacijsko sredstvo. Kaj tak človek potemtako sploh počne v kinodvorani? Lodgeu Kerriganu in njegovem prvcu se dogaja krivica, kot že nekaterim filmom poprej, npr. Lynchevemu **Eraserheadu**, še posebej pa **Modrem žametu**, vendar me prav takšni avtorji vedno znova prepričujejo, da kdaj pa kdaj še z veseljem stopim v kinodvorano.

Nekaj najbolj nenavadnega, kar sem imel kdajkoli priložnost videti na filmskem platnu, vsekakor predstavlja film **Suture**, celovečerni prvenec režiserjev Davida Siegela in Scotta McGeheeja. Le redko se mi namreč zgodi, da bi si po končani projekciji najraje zaželel popolnoma režiserjevo razlago zgodbe in **Suture** se je temu občutku močno približal. Belec Vincent Towers (Michael Harris) je bogat, samozavesten iztirjenec, ki je obtožen umora lastnega očeta, črnec Clay Arlington (Dennis Haysbert) pa je pošten in reven. Vincent

nekega dne poskrbi, da podtaknjena bomba raznese avtomobil, ki ga je vozil Clay, potem ko mu je podtaknil lastne dokumente, da bi se za vselej rešil konflikta z zakonom. Do tu gre vse lepo in prav, **Suture** gradi suspenz na estetiki *film-noir* kakšnega Dashiela Hammeta, zgodba pa se v močno bizarne vode zasučje takoj zatem, ko zvezmo, da je Clay nesrečo

preživel, vendar zaradi posledic trpi popolno amnezijo. V avtu poleg Claya najdejo Vincentove dokumente, zato Clay postane Vincent. Vse lepo in prav, če Clay ne bi bil črnec, Vincent pa belec in od tega trenutka dalje se začneta Siegel in McGehee neusmiljeno poigravati z gledalčevo percepcijo, saj prav noben nadaljni korak ni več logična posledica že videnega. *Deja vu?* Clay tega termina ne pozna več, prav tako pa se zdi, da tudi avtorjema ni ravno pogost. Clayova (Vincentova) družina se sploh ne zmeni za dejstvo, da pred njimi v postelji leži črnec, čeprav imajo ob sebi sliko belca (Vincenta), za rasno razliko se ne zmenijo niti doktorji in celo Clay sam. Zaplet se začne pojasnjevati šele, ko se Clay zaljubi v psihologinjo, ki mu poskuša povrniti spomin — avtorja sta ji nadelala ime Dr. Renee Descartes. Povezava s Scottovim **Blade Runnerjem** ni le bežna, predvsem pa je treba opozoriti na neverjetno stilistično podobnost s prvencem bratov Coen **Krvavo preprosto** (*Blood Simple*, 1983). Gre seveda za očitno parodiranje žanra, pri čemer Siegel in McGehee prizor, katerega suspenz bi vsak drug režiser stopnjeval npr. z violinskim kaosom, razbijeta s podobno pogrošno disko glasbo iz 70., kot sta to počela brata Coen — le da sta jo v **Blood simple** vpeljevala šele po vzpostavljenem suspenzu, Siegel in McGehee pa podobno storita prav v ključnem momentu. Nazoren primer je prizor, ko popolnoma ožganega Claya na vozičku peljejo na urgenco. Ustaljeni kliše bi bil: prodoren srčni utrip, neuravnovešeno vpitje zdravnikov, kadriranje pa bi bilo omejeno na zavijajoče bolnikove oči. Siegel in McGehee seveda nista delala Bonda ali Nertvo, zato prizor posnameta s subjektivnega gledišča posameznih vpletenih, realne šume izpustita v celoti, prevladujejo le disko ritmi 70—ih. Morda so dialogi ironični, toda vizualna plat filma je strašljivo klavstrofobična, k čemur pripomore predvsem črno—bela fotografija, ki skoraj v celoti temelji na močnih kontrastih, sivih odtinkov skorajda ni, mrakobni občutek pa dopolnjuje še zvočna kulisa, ki temelji bodisi na popolni tišini bodisi na že omenjenih ritmih, in širokokotni objektiv, ki v dominantno vlogo postavijo en objekt. **Suture** je potemtakem film ekstremnih nasprotij — realno—nerealno, črno—belo (tako film kot rasa), tišina—glasna glasba itd. Vmesnih členov praviloma ni, zato tudi gledalcu ostajata le dve možnosti — da film ljubi ali sovraži.

Foto: prizora iz filmov **Suture** (levo) in **Clean, Shaven** (desno).

SIMON POPEK

RORY KELLY

*Intervju s tridesetletnim fičfiričem,
ki za zabavo snema kulne filme*



Film *Sleep with me*, filmski prvenec režiserja Roryja Kellyja, so na letošnjem kanskem festivalu predstavili v programu *Un certain regard*. Kljub temu, da je kot prvenec avtomatično prišel v konkurenco za *Zlato kamero*, ni dobil tega prestižnega priznanja, si je pa pridobil svojevrsten instant kulten status med mlajšimi filmskimi kritiki in poznavalci. V glavnih vlogah te romantične moderne pripovedi o ljubezni in prijateljstvu nastopajo Eric Stoltz (*Bodies, Rest and Motion, Killing Zoe, Naked in New York, The Waterdance, Mask*), Meg Tilly (*Agnes of god, Valmont, The Big Chill, Body Snatchers*) in Craig Sheffer (*A River Runs Through It, Fire in the Sky, Roadflower*). Rory Kelly je tridesetletnik, ki zase mimo trdi, da je fičfirič. Preden je dobil režijo svojega prvega filma, je delal specialne efekte za filme kot so *The Blob, Nightmare on Elm Street IV, Abyss* in *Scrooged*, kruh pa si je v glavnem služil kot asistent kamere.

*Je bil film **Sleep with me** pred Cannesom že kje prikazan?*

Ne, razen na nekaj privatnih projekcijah. Tako je nanoslo, da je to svetovna premiera. Nisem pričakoval, da bomo s filmom prišli v Cannes. Upali smo na filmski festival Sundance, a filma nismo pravočasno dokončali. To je res lepo presenečenje, skoraj ne morem verjeti. Vse je tako čudno. Še pred letom dni sem opravljal običajen delovnik od devetih do petih, zdaj

pa sem v Cannesu. Še bolj vznemirljivo pa je vse to za moje starše. In zabavno.

Kdaj ste se pravzaprav odločili postati režiser? V vaši biografiji piše, da ste se ukvarjali s specialnimi efekti in bili asistent kamere.

Mnogi, ki smo delali pri tem filmu, smo hodili skupaj v filmsko šolo. Jasno, ko končaš šolo nihče ne čaka nate — in potem se začneš ukvarjati z drugimi stvarmi, za preživetje. Bližje ko so ta dela filmu, toliko bolje. Režijo sem diplomiral na UCLA, potem pa sem najprej začel delati kot asistent kamere in kar dobro zaslužil. Kljub temu sem vedel, da to ni tisto, kar bi rad počel. Že ko mi je bilo sedemnajst let, sem vedel, da si želim snemati filme, režirati. Nikoli nisem — kako naj to povem, da se ne bo slišalo neumno — prenehal upati. Da bi zbral denar za filmsko šolo, sem delal v arhivu UCLA, bolje rečeno, pretvarjal sem se da delam, v bistvu pa sem gledal strahovito veliko filmov. *Sleep with me* je bil najprej mišljen kot 16 mm film, ki sem ga hotel posneti s prijatelji, potem pa je začel rasti in rasti — vse dokler ni na koncu postal to, kar ste imeli priložnost videti tu v Cannesu. Lahko bi rekel, da je nastal po naključju.

Pravite, da ste z nekaterimi sodelavci pri tem filmu hodili skupaj v filmsko šolo. S kom?

Neal Jimenez (koscenarist), Michael Steinberg (producent), Duane Dell Amico (koscenarist) in seveda še naš dober prijatelj Roger

Hedden (koscenarist), ki je napisal scenarij za *Bodies, Rest and Motion*. On sicer ni hodil z nami v šolo, je pa bližnji prijatelj. Mnogi mi pravijo, da daje film vtis, kot bi za njim stala zelo povezana skupina ljudi, če že ne kar nekakšno novo gibanje. To je zelo lepo slišati in mislim, da bo še kaj iz tega — če morda že ni. Michael in Neal sta naredila *Waterdance*, Michael in Roger *Bodies, Rest and Motion*, vsi skupaj pa *Sleep with me*. Ne vem pa, če bomo ostali skupaj. Michael je namreč dobil film pri MGM, Neil Jimenez se dogovarja z Disneyjem (gre za sodelovanje z Oliverjem Stoneom) in seveda bi bila škoda izpustiti tako veliki priložnosti. Sam bi vsaj zaenkrat želel, da ostanemo skupaj in še naprej tesno sodelujemo. Da postanemo klan, če hočete.

Kako bi opisali Vašo idealno poslovno-kreativno prihodnost, če bi si jo lahko izbrali?

Za zdaj bi rad še naprej delal majhne, neodvisne filme. Zato mislim, da bomo kljub vsemu ostali skupaj. Moja idealna projekcija je prihodnost, v kateri bom posnel veliko filmov. To je zame najpomembnejše. Čeprav sem to ves čas vedel, se mi zdi, da mi je šele sedaj, ko sem posnel svoj prvi film, to postalo kristalno jasno. Po naravi sem precej realističen, zato bom rekel samo, da želim živeti od režiranja filmov. Da ne bo pomote, nihče izmed nas ni preveč zaslužil pri tem filmu. Iskreno povedano — skoraj nič.

Glede na to, da je scenarij tega filma podpisalo kar šest

scenaristov, nam lahko poveste kaj več o njegovem nastajanju?

Z Rogerjem Heddenom sva nameravala napisati scenarij. V začetku sva imela samo osnovno, zelo megljeno idejo o tem, kakšen naj bo film. Zamislila sva si, da preprosto začneva pisati in pustiva, da se scenarij zgodi na ta način. Glede na to, da sva nameravala snemati na 16 mm, *low budget*, sva zgodbo omejila na razmeroma malo lokacij. Ne vem natančno, koliko je ta film na koncu stal. Mislim celo, da so vprašanja o denarju in budžetu nepomembna, ko je film enkrat posnet. Sprva sva nameravala delati tako, da eno sceno napišem jaz, drugo Roger, dokler ni tudi ta proces narasel in na koncu so vsi pisali svoje scene. Zanimivo je, da je vsak pisal zase, nevedoč kaj delajo ostali, potem pa smo se nekega dne dobili in sestavili delčke zgodbe. Vse se je skoraj popolnoma ujemalo. To je bilo pravo timsko delo. Nihče se ni odločil, v katero smer mora zgodba iti. Kot bi se razvijala po neki lastni notranji logiki ali pa smo skoraj telepatško komunicirali med seboj.

Sama sem si to vaše skupno pisanje scenarija zamislila podobno nekaterim situacijam iz filma: vsi skupaj sedite, pijete, se šalite in ustvarjate skupni umetniški proizvod...

Ha, ha. Bilo je tudi nekaj tega. Čeprav smo navadno skušali ločiti naše zabave od dela, pisanja dotičnega scenarija.

Pri tem filmu je zanimivo,

da pravzaprav ničesar ne vemo o glavnih junakih, njihovem backgroundu, s čim se ukvarjajo...

Da. To smo tudi hoteli. Namreč, to so ljudje, ki so očitno umetniško nastrojeni, ne pa tudi uspešni v svojih umetniških stremljenjih. Z Meg Tilly (Sarah) sem se pogovarjal o tem in ona je želela, da bi bila v filmu neuspešna pesnica, ki svoje pesmi jemlje zelo resno, ampak to za film ni pomembno. Vsi so na nek način klateži, tako kot nasezadnje tudi mi, ki smo napisali scenarij. To mislim povsem resno. Jaz sem edini v ekipi, ki je kdaj delal od devetih do petih. Zanimalo nas je, ali lahko pripoved deluje, tudi če se ne vidi, kaj ti ljudje sicer počnejo in zdi se mi, da lahko. Največji kompliment, ki sem ga dobil po eni izmed internih projekcij, je bil, ko je do mene stopil nek človek in rekel, da, četudi ne ve dosti o likih v filmu, pozna v življenju mnogo podobnih ljudi.

Od filma Seks, laži in videotrakovi naprej je postala uporaba videa v filmu svojevrstna specifična referenca...

Oh, zelo mi je všeč ta film, ampak zdi se mi, da smo mi video v filmu uporabljali na povsem drugačen način. Uporaba videa v tem filmu izhaja iz moje dolgoletne izkušnje snemanja družine z video kamero. Mislim, da je Godard nekoč izjavil, da se najlaže naučiš snemati filme tako, da najprej snemaš okolico, dokumentarec o svoji družini. Dolgo časa sem počel prav to. Potem pa sem spoznal, da je potiskati kamero svojim staršem pred nos pravzaprav agresivno dejanje, kot tudi neke vrste emocionalno prikrievanje, skrivanje za kamero, odtujitev in zavračanje soočanja z lastno družino. Tako je v filmu Frank (Craig Sheffer) dobil kamero, ki mu jo ostali liki jemljejo iz rok in ga tako razgaljajo. Glede na to, da se večina filma dogaja na zabavah, je to hkrati dober način za karakterizacijo Frankovega lika. Med tem se je pojavilo še nekaj filmov, ki uporabljajo video in mislim, da tega več ne bom ponovil. No, še vedno mislim, da je bila to odlična

ideja in da smo video uporabili na drugačen način kot sem videl pri drugih režiserjih. Johnathan Demme je v **Philadelphiji** uporabil video na zanimiv način, zelo samozatajevalno. Se spominjate, na samem koncu filma?

Za ves film sta značilna dva tipa scen: partyji in kartanja ter scene v avtomobilu.

Zakaj?

Zanimivo je, da v začetni zamisli ni bilo scen v avtomobilih. Ne vem, kako je prišlo do tega, toda na koncu je vsakdo izmed nas šestih napisal kakšno avtomobilsko sceno. Ideja partyjev je bila že od vsega začetka, saj film pripoveduje prav o tem, kako ohraniti privatnost, kako obvarovati zvezo pred drugimi, pred kolegi, pred najboljšimi prijatelji. Za partije pokra v filmu gre zasluga izključno Neilu Jimenezu, ki je tudi sam strasten igralec pokra. Michael Steinberg je napisal konec filma.

Svoj film ste primerjali z Velikim Gatsbyem. Zakaj?

Tako kot v našem filmu je tudi v **Velikem Gatsbyju** vse skupaj pravzaprav niz partyjev, in obenem romantična ljubezenska zgodba. In tudi ta ideja življenja v preteklosti, kar je v našem filmu Frankov problem. Tako smo prevzeli strukturo iz knjige *Veliki Gatsby*, saj ponuja odlično izhodišče za *low budget* film, obenem pa je v tej knjigi filozofsko problematiziran odnos med zaljubljenca in okolico. Vedno so v svojevrstnem konfliktu. Vzameš torej intimno zgodbo in jo postaviš v kontekst zelo javne situacije. Zaljubljenca vplivata na okolico, ta pa nanju. Vse intimno se med glavnima junakoma dogaja takorekoč na odprtem, med drugimi ljudmi in pred njihovimi očmi. Precej so k zgodbi prispevali tudi sami igralci. Vsi so inteligentni in zanimivi ljudje, polni idej, entuziazma. Vsem sem pustil odprte roke, da predstavijo svoje zamisli, da potem to posnamemo in vidimo, če deluje ali ne. Tarantino si je svoj monolog o **Top Gunu**, ki ga izgovarja na eni izmed zabav, izmislil povsem sam.

Kako je sploh prišlo do tega, da je zaigral v tem filmu?

O, bog, kako imam rad Quentina! Bilo je čudno. Prej ga nisem poznal. Poklical me je in vprašal, če bi šel z njim na večerjo. Zvedel je, da snemam film in na vsak način je hotel biti v njem. Rad igra in vedno poskuša igrati v svojih filmih. Prosil me je, naj si zanj izmislim vlogo, jaz pa sem mu povedal za sceno na zabavi, kjer vsi nekaj, bolj ali manj nevezano, govorijo in se šalijo. Tega nismo napisali, moralo je biti posneto spontano. Mislim, da je napačno pisati šale, šale se morajo zgoditi. Potem je rekel, da je to idealno in si sam izmislil svoj nakladaški monolog in ga na koncu v eni potezi tudi posnel. Bilo je zabavno, ker smo v scenariju napisali: *Quentin Tarantino, dvopičje, pride in izvede kar hoče!* (ha, ha...). Še nekaj naju veže — Andrzej Sekula, snemalec njegovega filma **Reservoir Dogs**. Ampak tudi njega prej nisem poznal. Preprosto mi je bilo všeč, kako je **Reservoir Dogs** zgleдал. Je eden najboljših direktorjev fotografije v Ameriki. Dela tako, kot ne dela nihče več. Sceno osvetljuje na staromodni, studijski način. Zato so njegovi filmi tako ostri, slika pa dobiva neko specifično globino, ki je današnji filmi nimajo, imeli pa so jo filmi tridesetih in štiridesetih let. Mislim, da ta vrsta osvetljave daje našemu filmu, ki je v bistvu romantična komedija, določen *noir look*.

Poznate igralce že od prej?

Erica Stoltza (Joseph) poznam že kakih pet let. Meg Tilly in Craig Shefferja prej nisem poznal. Zanimivo je, da so pri ustvarjanju filma pomagali praktično vsi moji prijatelji. Ko je k filmu prišel Eric Stoltz, je v zasedbo privlekel vse svoje prijatelje. Na srečo. Vsi so odlični. Ideja, da bi bili vsi *big happy family*, se je na koncu uresničila. Zares smo to bili, to se vidi v filmu in tako je v filmu tudi moralo biti.

SANJA MUZAFERIJA
PREVEDEL VLADO SKAFAR

AMATER

Filmi Hala Hartleya so me vedno navdajali z občutkom, da tisto, kar režiser prikazuje na platnu, ni tudi nujno zasidrano v splošnem prepričanju filmskega gledalca. Drugače povedano, Hartleyevi filmi običajno niso to, kar mislimo, da gledamo. Če navedem besede Roberta Burka iz njegovega prejšnjega celovečerca *Simple men*, »Ni je stvari, kot sta avantura in romanca«, potem lahko misel ob njegovem novem odličnem filmu *Amater* nadaljujem z: »ni je stvari, ki bi povezala Hala Hartleya in akcijski film«. Vendar je *Amater* prav to — akcijski thriller, pri čemer moram žanrsko oznako obvezno postaviti v navednice. Akcije je namreč pri Hartleyu ponavadi še manj, kot v povprečni aristokratsko zadrti kostumski drami, če pa kak prizor slučajno kaže

določeno pospešitev ritma, je ta skrajno zbanalizirana. Hartley se namreč tedaj namesto k dejanjem praviloma zateče k preprostim (kot je vse vedno preprosto) prepoznavnim indicem. Policajka na postaji miri vklenjenega Damiana Younga, ki je vpleten v kriminalne posle, s podobnimi filozofsko-meditativnimi besedami o romanci, kot je to taisti Young v vlogi šerifa počel že v *Simple men* pri vprašanih policijske zaščite in romance. Policajka za nameček na prsih nosi ploščico z imenom Melville, opisani prizor pa se pozneje razvije v akcijsko še najbolj prepoznavno sekvenco filma, ki se konča z Youngovim pobegom. Med vsemi Hartleyevimi filmi je *Amater* širokemu občinstvu doslej najbližji prav zaradi žanrske prepoznavnosti, ki se običajno sicer sprevrže v nekakšno parodiranje, vendar so nemalokrat vidni prav vplivi fran-

coske kriminalke 50. in 60. let in zgodnjih filmov Jeana-Pierra Melvillea, predvsem »emocionalnih« krimičev, kot sta Bob le Flambeur in Dva moža na Manhattnu.

Še ena podrobnost druží *Amater* s filmom *Simple men*: hitchcockovski MacGuffin, objekt, ki je zanimiv le, dokler je odsoten, skrivnosten. Tokrat za spremembo ne gre za fizični objekt, temveč za psiho Thomasa (Martin Donovan), ki ga ljubica — porno igralka Sofia (Elina Lowensohn) — požene skozi okno in zato izgubi spomin. Prav amnezija bo Thomasa združila z bivšo nuno Isabelle (Isabelle Huppert), ki se ji je v sanjah prikazala Devica Marija in jo iz Francije poslala v Ameriko, da opravi nedefinirano poslanstvo. Po novem se Isabelle preživlja s pisanjem kratke proze za porno magazine in bo Thomasu pomagala pri iskanju identitete. Iskanje? Prav

imate, zgodba se sprevrže v odisejado (srečata mulca, ki bere Odisejo) saj Thomas ne skuša revidirati spominov z brskanjem po možganih, kot predvsem z iskanjem določenih oseb (poslušamo *Here* skupine *Pavement*). In če je Thomas Odisej, zakaj Isabelle ne bi bila Penelopa, ki še vedno čaka prvo seksualno izkušnjo, pa čeprav pravi, da je devica z nimfomanskimi nagoni, v katero se Thomas nasmrtno zaljubi? Ko Thomas najde, kar je iskal, je za romanco že prepozno, saj ga po pomoti ustrelil policaj — s kroglo, ki je bila namenjena Edwardu (Damian Young), ki mu je o romanci bojda vse razložila že policajka Melville. Odiseja je v tem trenutku iznakažena, toda kaj nisem ravno na začetku tega teksta zapisal, da filmi Hala Hartleya niso tisto, kar se nam zdi?

SIMON POPEK

AMATEUR

scenarij in režija:

Hal Hartley

fotografija:

Michael Spiller

glasba:

Jeff Taylor, Ned Rifle

igrajo:

Isabelle Huppert,

Martin Donovan,

Elina Lowensohn,

Damian Young

produkcija:

True Fiction Pictures, ZDA

1^a45



ELINA LOWENSOHN

»Halo, je tam Simon Poppek?«

Igralko Elino Lowensohn, po rodu Romunko, poznajo predvsem tisti, ki so gledali filme Hala Hartleya **Theory of achievement**, **Simple men** in **Amateur**. Lani smo jo prvič lahko videli v Sloveniji, v majhni, a nedvomno zapomnljivi vlogi poljske arhitektke v Spielbergovem **Schindlerjevem seznamu**, ko ji nemški oficir zaradi nestrinjanja z gradbenimi posegi na ukaz Ralpa Fiennesa sredi lagerja požene kroglo skozi glavo. Intervju z Elino sem šel delat potem, ko sem moral odpovedat že dogovorjen intervju s Halom Hartleyem, ker me biljeter ni pustil v dvorano, kjer so prikazovali njegov novi film **The Amateur**. Ko sem film čez nekaj dni ujel na *Marchéju*, je bil Hal že v New Yorku, na voljo pa je bila Elina, ki sem jo zaradi neporavnanih dolgov spraševal kar o njenih izkušnjah z režiserji, predvsem s Halom Hartleyem.

Kako se razumete z režiserji, še posebej s Halom Hartleyem, s katerimi sodelovali trikrat?

Mislim, da mora igralec režiserju popolnoma zaupati. Rekla bi, da je 95 % igralčevega dometa odvisno od režiserja. Rada gledam filme Tarkovskega in brala sem njegovo knjigo, v kateri piše o svojem delu. Pravi, da od igralcev vedno pričakuje zaupanje, saj je režiser tisti, ki ima pregled nad kompletnim delom. Jaz bi se režiserju predredila tudi, če bi bil sumljivega slovesa in če bi bila vloga slaba, saj bi krivdo lahko vedno zvalila nanj. Lahko si še tako dober igralec, vendar pride trenutek, ko nisi popolnoma prepričan, če je prizor, ki si ga

posnel, v redu in takrat mora režiser poseči v tvojo imaginacijo.

Videl sem vas v dveh filmih Hala Hartleya in zdi se mi, da vam je obakrat namenil skrivnostne like.

Če govoriva o **Simple men**, potem je določeno vlogo gotovo igralo dejstvo, da sem v ZDA tujka, Romunka. Čim si tam tujec, si takoj eksotičen, pa čeprav prihajaš iz srednjeevropske ali vzhodnoevropske države in živiš v Ameriki že vrsto let, kot jaz, ki sem Ro-

munijo zapustila pred štirinajstimi leti. Hal ponavadi splete lik okrog nekoga, ki ga res pozna. Mislim, da večina režiserjev skuša najti v vsakem igralcu nekaj posebnega, da to pozneje izrabi. V neki gledališki predstavi lahko stojim popolnoma nepremično in ljudje bodo rekli »kako nenavadno«, toda šele, ko spregovorim in z nekom komuniciram (tako sve se spoznala s Halom, gledal me je v večih gledaliških predstavah), lahko vidijo potencialni misterij, čeprav osebno ne mislim, da izžarevam neko posebno misterioznost.



Za nekatere režiserje ste torej še vedno zanimivi predvsem zaradi akcenta?

Nedvomno, prav pred kratkim sem posnela vampirski film, ki ga je režiral Michael Alameda, kjer igram vampirjevo hčer — Romunko seveda. Hal me sedaj, po treh skupnih filmih že dodobra pozna in prepričana sem, da me ne angažira vedno znova le zaradi akcenta, čeprav v filmih vedno specifično pove, da nisem Američanka.

Poznamo vas predvsem iz manjših, neodvisnih filmov, videli pa smo vas tudi v Schindlerjevem seznamu, kjer ste igrali sicer majhno, vendar po mojem mnenju zelo opazno vlogo.

Res je, mislila sem, da se sploh nihče ne bo spomnil te vloge. Prizor, v katerem nastopam, je po mojem mišljenju močan predvsem zaradi Spielberga. Kot vse ostale male vloge tudi moja posebej ne izstopa, vendar je pomembno, kam je Spielberg prizor v konstrukciji filma postavil. Snemanje je bilo zame nekaj povsem novega in čeprav sem bila prisotna le tri dni (dva dni priprav in en dan snemanja), sem takoj začutila povsem drugačen pristop, nisem pričakovala, da se mi bo režiser posvetil v tolikšni meri. Dogajanje na sceni je izgledalo kot kaos, vendar so bile vse stvari na mestu.

Hal Hartley je sicer Američan, vendar njegovi filmi nosijo nekakšno evropsko senzibilnost.

Mislite, da je to razlog, da ga v Evropi sprejemajo bolje, kot pa v Ameriki?

Verjetno nekaj k temu prispevajo tudi kulturno-sociološki pojavi ali kot pravite, senzibilnost, ki je v Evropi povsem drugačna. Potem je tu še distribucija — čeprav je ameriško tržišče ogromno, se filmi, ki jih snema Hal, le redko vrtijo izven kulturnih centrov, kot so New York, Chicago ipd...

Morda je eden od razlogov tudi ritem Hartleyevih filmov. Kadri v povprečnem

ameriškem filmu se danes izmenjujejo z brzostrelno hitrostjo, ena sijajnih stvari Hartleyevih filmov pa je prav lahkotna statičnost, ki gledalca dobesedno poziva k temu, da stvari ugotovijo sami od sebe, da diha s filmom.

Nedvomno. Potem je tu še specifični humor in jukstapozicija, v katero so junaki ponavadi postavljeni, spominja me na Godarda...

...kaj pa Beckett?

Nekoč sem ga vprašala, kaj misli o Beckettu, vendar mi ni znal natančno odgovoriti. Mislim, da bi se Hal, podobno, kot jaz v tem trenutku, moral preseliti v Evropo, v Francijo. O.K., on je Američan, vendar je vsaj s filmi bliže Evropi... Pred nekaj tedni mi je razlagal, da bi v prihodnosti lahko uresničil nek projekt na tej strani. Morda je bil nastop Isabelle Huppert v **Amaterju** le prvi korak bliže. Hal nikakor ni tip človeka, ki živi *american way of life*, naokoli ne hodi navit kot ura. Človeka, ki mu prinese kavo, vpraša, kaj sicer rad počne, ker ve, da je natakar le zato, da bi se trenutno preživel.

Vedno sem želel izvedeti, kdo je prišel na idejo za sloviti plesni prizor iz filma **Simple men**, ko vsi plešete na *Kool thing*?

Idejo je dobil Hal, jaz pa sem prizor koreografiral. Ste videli **Surviving desire**? Tam je Hal prvič eksperimentiral s plesnimi vložki, ko trije moški plešejo brez glasbene spremljave, mislim, da je ta prizor še boljši. Nekaj podobnega je želel narediti v **Simple men** in naročil mi je, naj si izmislim čim bolj nenavadne gibe. Takrat sem delala na gledališki predstavi, ki jo je režiral Travis Preston in uvidela sem, da gibi pravzaprav prihajajo iz afriških domorodnih plesov. Hal je imel glasbo že izbrano, poskusili smo in izteklo se je odlično. Moj štos v zvezi s tem prizorom je, da naj bi s plesom in glasbo prebudila vse protagoniste.

SIMON POPEK

PRELET ČEZ 14 DNI REŽISERJEV

Za letošnji 47. kanski festival lahko rečemo, da so se razlike med profili njegovih posameznih programov v veliki meri zabrisale. Seveda drži, da glavni program še vedno cilja na velike filme, na potencialne umetnine tako evropske in azijske produkcije kot tudi hollywoodske industrije, program *Poseben pogled* pa raje sledi provokativnim, nekonvencionalnim poskusom, vendar ne le na račun transparentnega ekshibicionizma. Program *14 dni režiserjev*, ki je sicer avtonomen segment kanske prireditve, pa nadaljuje s podporo avtorskemu filmu. Vprašanje je, ali je prišlo do brisanja programskih razlik zaradi naključja, morda zaradi tihe vojne med programskimi selektorji, ali pa je takšno politiko narekovalo samo stanje stvari v svetovni filmski produkciji. Vsekakor velja reči, da se je v ponudbi letošnjega festivala znašlo kar precej t.i. tradicionalnih pripovednih filmov. Če je bila to svojevrstna značilnost, celo konstanta glavnega programa tudi prejšnjih let, pa je to nekakšna paradoksalna novost, še posebej v programu *14 dni režiserjev*. Da ne bo pomote, oznako tradicionalna filmska pripoved, v loku od inačič realistično—psihološkega filma pa do predelane, preoblečene glasbene komedije oziroma glasbenega filma, še zdaleč ne razumemo v pejorativnem pomenu besede. Tega vdora konvencionalnejših form v izbrani program avtorskega

filma, kot ga zastopa selekcija *14 dni režiserjev*, se lahko v luči metonimije lotimo na dva načina. Lahko proglasimo krizo avtorskega filma ali vsaj krizo tistega tipa avtorja, kakor so ga izoblikovale modernistične poetike. Lahko pa ugotovimo, da so v okviru avtorskega filma nove tendence prav tiste, katerim se je ta tolikokrat tako radikalno zoperstavljal.

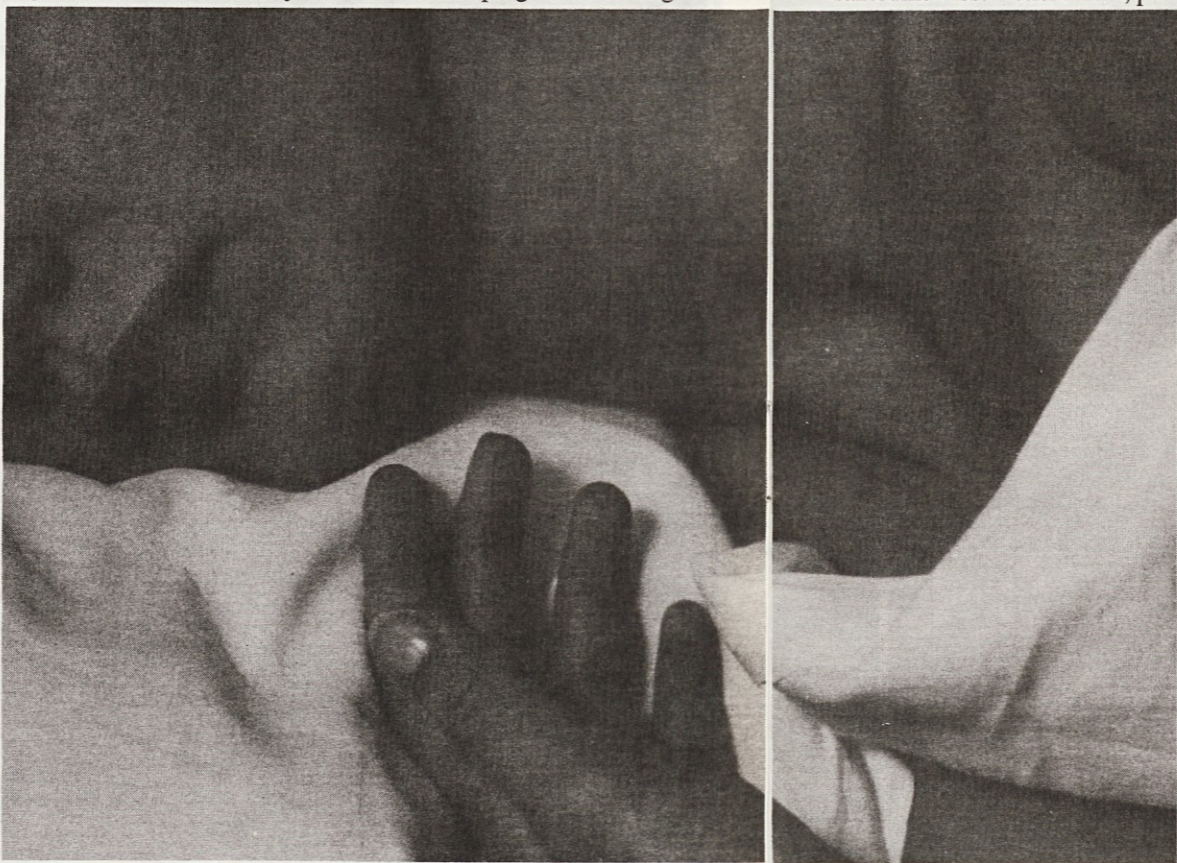
Zdi se, da je bila v zadnjem času kriza avtorskega filma že tolikokrat proglašena, da postaja tovrstno početje moreča tautologija. Prav zato nam je bližja druga možnost — torej hipoteza, da postajajo za avtorski film ponovno zanimivi tudi postulati predgodardovske, predmodernistične estetike. To gledanje nazaj ni nobeno spogledovanje s filmsko zgodovino in tudi ni nikakršna postmodernistična drža, ampak konfrontiranje z najbolj preprosto in hkrati najbolj zapleteno filmsko postavko, ki se imenuje zgodba — rossellinijevsko—renoirvska zgodba, ki ji realizem ni preprečeval naslonitve na žanrske dispozicije. Mimogrede dodajmo, da je kanski festival z veliko retrospektivo počastil stoletnico rojstva velikana filmske režije Jeana Renoira. Tistega Renoira, ki s svojim magičnim opusom ni samo izzival s filmsko govorico, ampak enako izzivalno govoril. Vsekakor ne retorično in didaktično, ampak tako, da je transparentne trditve spreminjal v problemska vprašanja, moralno samoumevnost v etični izziv, profano vsakdanjost v

eksistencialistično razprtost. No, v programu *14 dni režiserjev* so bili tudi filmi avtorskih figur, ki jih je ta selekcija vztrajno podpirala, kot denimo film **Skrinjica** žive legende in sinonima umetniškega filma Manoela de Oliveire. Ni šlo brez režiserjev, ki so zgradili svoje specifične poetike, in zaradi nekonvencionalnosti pač sodijo v okvire omenjenega programa (Aki Kaurismaki s filmom **Tatjana**).

Program *14 dni režiserjev* je letos predstavil tudi izjemno zanimiv, po eni strani minimalističen, po drugi pa žanrsko—satiričen film **Amater** ameriškega režiserja Hala Hartleya, ki igra na karto nemožne ljubezni med nesojeno nuno in amatersko pisateljico pornografske literature ter kriminalcem, ki je izgubil spomin. Pravzaprav je Hartleyev **Amater** tudi najbolj izoblikovan primer filmske pripovedi, ki uspešno izigrava standardizirane

vzorke, pri tem pa ne zapade v eksperimentalističen hermetizem. V omenjenem programu smo videli tudi nekaj filmov, ki skušajo nadaljevati tradicijo antinarativnega, eksperimentalnega filma, kot so jo že skoraj pred desetletji zastavili recimo Marguerite Duras, Werner Schroeter, Raul Ruiz in drugi. Tovrstno estetiko, ki danes predstavlja nekakšen mrtev rokav tudi v kontekstu evropskega umetniškega filma, je zgledno zastopal portugalski film **Tri palme** Joaoa Botelha. Mrtev rokav, ker so se tovrstne preokupacije prestavile v območje video umetnosti. Letošnji program *14 dni režiserjev* si bomo torej zapomnili predvsem po filmih, ki skušajo rehabilitirati zgodbo tudi v okviru tako kočljivega pojma, kot je avtorski film — in to brez slehernih modernističnih zadržkov, artističnih ekstravaganc in obsesivnega iskanja izvorne izraznosti. Tak je drugi celovečerec ruskega režiserja Valerija Todorovskega **Katja Ismajlova**. Taka sta tudi prvenca **Fresh** ameriškega režiserja Boaza Yakina in **Murielina poroka** Avstralca P.J. Hogana. **Katja Ismajlova** je *thriller* po rusko, vendar precej več kot le še ena filmska varianta znamenitega Cainovega romana *Poštar vedno zvoni dvakrat*. **Fresh**, film o malih ameriških gangsterjih z najstnikom v glavni vlogi, je narejen po francosko: kamera dogodke gleda z nevtralnega gledišča in se sploh ne trudi postati aktivni soudeleženec dogajanja. **Murielina poroka** pa je grenka komedija o nekoliko čudaški dvajsetletnici, ki se hoče na vsak način poročiti. Odlikuje jo eruptivnost, značilna za vsako pravo komedijo, pa naj se opira na popularno glasbo skupine Abba ali ne. Vsi trije filmi torej slonijo na zgodbi — pa naj bo zgodba prevzeta in cepljena na fatalizem ruske duše, zgodba o nasilju, ki ga prevlada cerebralna kombinatorika najstnika ali zgodba, sestavljena iz mozaika šokantnih avantur, ki jih narekuje nepredvidljiva, čustveno elementarna in hendikepirana narava glavne protagonistke. Vendar bi vse te zgodbe ne bile tako fatalne in razburljive, tako privlačne in ekstravagantne, če jim teh razsežnosti ne bi podelila filmska režija — prav tista filmska režija, ki bi jo morali pisati z velikim R. V omenjenih filmih tako ni na delu kakšno neinventivno, transparentno preslikovanje še tako artikuliranih zgodb, ampak so to filmi, ki so pravšnjim zgodbam vcepili pravšnji suspens, lucidno ravnovesje med kaotičnim in cerebralnim, pravšnje mero ekstravagantnega, sentimentalnega in komičnega. Ker scenariji kot nekakšno drugo ime za filmske zgodbe še ne posedujejo temeljnih postavk, ki film naredijo film, je razumljivo, da so se Todorovski, Yakin in Hogan znašli med izbranimi režiserji prav programa *14 dni režiserjev*. Seveda je treba tej trojici dodati še ime Hala Hartleya, ki sicer uspešno nadaljuje z nekonvencionalno, satirično—postmodernistično režijsko držo. Če letošnji program *14 dni režiserjev* nakazuje kakšne nove tendence, tedaj je to tendenca po, recimo pogojno, ponovni rehabilitaciji t.i. klasične režije tudi v kontekstu avtorskega filma.

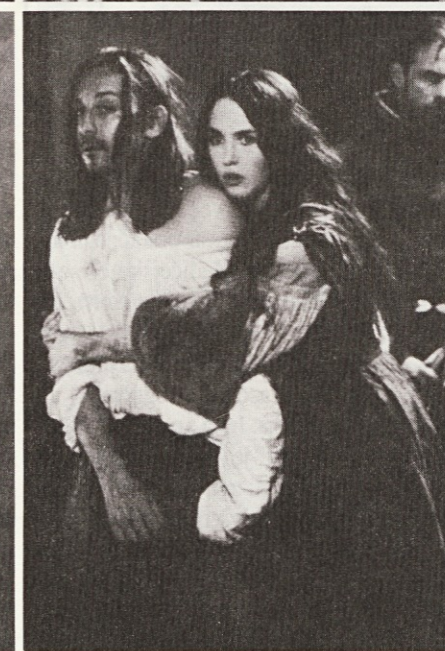
SILVAN FURLAN



Temnolasa, a ledena kot blondinka. Eterična, a seksi. Krasotica, a z glavo. Začela je kot *Adèle H.*, nadaljevala kot *Camille Claudel*, končala pa kot *Kraljica*

Margo. La Reine Margot, nimfomanska, degenerirana, zelo osvobojena *Marguerite de Valois*, hči Katarine Medičejske in Henrika II, ki se je le šest dni pred slovitostjo v krvavo, ne, ne krvavo, ampak mesarsko, grizljivo nočjo poročila s Henrikom Navarskim — na koncu ji je v naročju obtičala glava edinega moškega, ki ga je kdaj ljubila, glava protestanta La Môlea. Intelektualka pač. Je najlepša ženska na svetu? Drži, Isabelle Adjani je tako lepa, da se že zdi, kot da so v *Kraljici Margo* (Patrice Chéreau) historična razmerja, ki so obsedala in generirala francosko kraljevsko družino, le atributi njene lepote: možu se zdi tako lepa, da si z njo ne upa spati, in hej, celo bratje bi spali z njo. A njena lepota je samorefleksivna. Recimo: ko bi se morala poročiti s Henrijem Navarskim in pred oltarjem reči svoj »Da«, obnemi — nihče je ne more imeti. Vrhunec samorefleksivnosti: ko na ulici na slepo pobere La Môlea in se takoj potem z njim strastno poseksa, ima na obrazu masko — namig na to, da obojega ne moreš imeti? Od nje lahko dobiš le seks ali pa le obraz. Eno ali drugo. Oboje je preveč. Fatalno. Katastrofalno. Drži, tako je lepa, da se na trenutke zdi že kar bolna ... še huje ... mrtva. Njena lepota gre lepo s smrtjo. Vedno je namreč tam, kjer se umira, bodisi kolektivno (Šentjernejska noč), individualno (La Môle) ali pa ritualno (bratje). Tako je lepa, da ji moški nič ne morejo. Končno je stopila na svoje mesto. Isabelle Adjani je filmsko kariero začela že pri štirinajstih, prvo opaznejšo vlogo dobila v *Klofuti* (*Le gifle*, 1974, Claude Pinoteau), zaslovela pa z vlogo noro zaljubljene, a

ISABELLE ADJANI



katastrofalno neuslišane hčerke Victorja Hugoja v *Zgodbi Adèle H.* (*Histoire d'Adèle H.*, 1975, François Truffaut), za kar je prejela veliko nagrad, celo nominacijo za Oskarja. Njeno fotogeničnost so potem izkoristili Roman Polanski, André Téchiné, Werner Herzog in James Ivory, Walter Hill je vmes v *Vozniku* (*The Driver*, 1978) opozoril na mračno dvomnost te lepote, toda šele Andrzej Zulawski je v *Obsedenosti* (*Possession*, 1981) priklical maščevalno, animalično, demonično vrednost te enigmatične lepote, o kateri sta potem vse povedala filma *Morilsko poletje* (*L'été meurtrier*, 1983, Jean Becker) in *Smrtonosna pot* (*Mortelle randonnée*, 1983, Claude Miller). Obkrat je bila njena lepota morilska, sad neke osnovne — hugojevske, očitno povsem romantične, histerične — neuslišnosti. Isabelle Adjani bržčas ni bila edina ženska, ki jo je oče zavrnil (*Zgodbi Adèle H.*, *Morilsko poletje* in *Smrtonosna pot* so variacije na to temo), toda edina, ki je hotela potem s seksom pobiti cel moški rod. Drži, tako lepo lahko zgleda le ženska, ki hoče zapeljati svojega očeta.

OSTALI FILMI

Le petit bournat (1970, Michel); *Faustine et le bel été* (1972, Companeez); *Le locataire* (1976, Polanski); *Barocco* (1976, Téchiné); *Violette et François* (1977, Rouffio); *Nosferatu* (1979, Herzog); *Les soeurs Brontë* (1979, Téchiné); *Clara et les chics types* (1980, Monnet); *Quartet* (1981, Ivory); *L'année prochaine si tout va bien* (1981, Hubert); *Antonietta* (1982, Saura); *Tout feu tout flamme* (1982, Rappeneau); *Subway* (1985, Besson); *Ishtar* (1987, May); *Camille Claudel* (1988, Nuytten) *Lung-Ta: les cavaliers du vent* (1990); *Toxic affair* (1993, Esposito).

MARCEL STEFANCIC, JR.

KRALJICA MARGOT

LA REINE MARGOT

režija:

Patrice Chereau

scenarij:

Danielle Thompson, Patrice Chereau,
po romanu Alexandra Dumasa

fotografija:

Philippe Rouselot

glasba:

Goran Bregovič

igrajo:

Isabelle Adjani, Daniel Auteuil,
Jean-Hugues Anglade, Vincent Perez,
Virna Lisi.

produkcija:

Renn Productions, Francija

2^h44

Au plus pres de Margot« so v *Liberationu* naslovili članek o tem filmu Patricea Chereauja in s tem povedali, kako jih veseli, da se je znanemu gledališkemu in opernemu režiserju tako dobro posrečilo filmsko delo. In to »čisto blizu Margot« je res dober naslov, predvsem zaradi dvoumnosti oziroma »polisemije«, ki jo implicira. Jasno, tu gre najprej za bližnje in velike plane, ki dosežejo, da tiste stvari in ljudi tam daleč na filmskem platnu vidimo od blizu ali celo od povsem blizu. Tu gre torej v prvi vrsti za čisto filmsko bližino, ki pa še ne pomeni nujno tudi »človeške«. Chereau nam z bližnjimi in velikimi plani ter gibanjem kamere poskuša približati zgodovino oziroma obdobje verskih vojn v Franciji, ki je kulminiralo s šentjernejsko nočjo, tj. s pokolom protestantov, ki ga je v noči s 23. na 24. avgust 1572 ukazala katoliška kraljica Katerina Medičejska. In prvi »približek« imamo že v grandiozni uverturi, kjer je francoski dvor zbran na poroki kraljčine hčere Margot s Henrikom Navarskim: tu sprva še vse spominja na »spodoben« zgodovinski ali kostumski spektakel in celo tisti dolgi in mučni trenutek tišine, ko Margot na kardinalovo vprašanje, ali bo vzela Henrika za moža, noče odgovoriti, bi bil samo teatralni učinek, če tedaj Margotin brat, kralj Charles IX. ne bi nenadoma stopil iz ozadja, se približal Margot in ji surovo potisnil glavo navzdol, njen krik pa so slišali kot znamenje privolitve. Toda s tem »gagom« poročna ceremonija nikakor ni osmešena, marveč je prej »razgaljena« — ta izraz se zdi primeren že zaradi golote, se pravi golih teles v smrti in seksu, ki jih v filmu ne bo



manjkalo, zaenkrat pa naj nastopa v »dialektiki videza in bistva«, torej kot »trenutek resnice« tiste poročne ceremonije, ki si jo je Katerina Medičejska zamislila kot politično poroko med katoliki in protestanti (Henrik Navarski je bil protestant). In odtlej se vse sprevrča v svoja nasprotja (začenši s tem, da se simbolna sprava med katoliki in protestanti konča kot šentjernejska noč, se pravi kot čista človeška klavnica), le da ne gre več za nobeno »dialektiko videza in bistva«, marveč za tako rekoč »ontološko patetiko« strasti političnega intrigantstva (Katerine Medičejske bi se v podobi Virne Lisi ustrašila sama smrt), incestuozne erotike in spolnosti (med Margot in Henrikom Anjouijskim, ki jo zna prebosti že s pogledom Pascala Gregoryja) in zločinskega uživanja. In ta »patetika« ni toliko teatralna kot je substancialna — navsezadnje že zaradi treh »substanc«, znoj, strupa in krvi, predvsem pa v tem smislu, da se v njej pretaka sama filmska »tubit« teh zgodovinskih oziroma kraljevskih figur: te obstajajo v bolečinah in trpljenju, ki ga zadajajo in včasih prenašajo,

po sovraštvu, ki ga netijo, strahu, ki ga širijo, ter nenehnem medsebojnem nezaupanju in rovarjenju. Če nam je torej ta kraljevska družina iz 16. stoletja tako »blizu«, tedaj ne toliko zato, ker spominja na kakšno mafijško famulijo, kakor pa zaradi teh »pasionantno-patoloških« dokazov njene eksistence, zaradi te kaotičnosti, ki jo porajajo boji za oblast, in vsesplošne atmosfere pogubljenosti. To je, skratka, bližina človeške zveri v potu svojih življenjskih sokov (Charlesa IX. zadnjo tretjino filma obliva dobesedno krvavi znoj, vendar bolj zato, ker je kralj, kot pa zato, ker bi bil res tak zločinec, tako da je v podobi Jeana-Huguesa Anglada gotovo eden izmed najbolj privlačnih likov). In bližina zgodovine kot nočne more, se pravi zgodovine kot prizorišča uresničevanja mračnih sanj. In Margot? Ona je seveda sam pojem »bližine«, kar pomeni, da se zbliža z najbolj oddaljenim, na eni strani z incestom in na drugi z ekscesom, ko gre na svojo poročno noč na cesto in si — maskirana kraljica — izbere ljubimca. Eksces vendarle ni čisto pravi, ker ta ljubimec ni tako

naključen in poljubno izbran, saj ga je naplaval vrtnec »zgodovinske nujnosti«: Margot je zaman kršila poročno noč, se pravi, zaman se je upirala »prisilni« poroki s protestantskim Henrikom Navarskim, kajti njen »naključni« ljubimec ni bil nihče drug kot protestantski gorečnejši La Mole. Vendar to še ni dovolj: La Mole mora na šentjernejsko noč ves krvav pribežati v Louvre, kjer ga reši Margot, da bi se »slepo naključje« potrdilo kot zgodovinsko in ljubezensko fatalno. No, to je tisto, kar nastane iz te bližine Margot: čista, se pravi, popolnoma avratična ikona.

ZDENKO VRDLOVEC

DRAGI DNEVNIK

CARO DIARIO

scenarij in režija:

Nanni Moretti

fotografija:

Giuseppe Lanci

glasba:

Nicola Piovani

igrajo:

Nanni Moretti,

Renato Carpentieri,

Antonio Neiwiler

produkcija:

Sacher film, Italija

1^h36

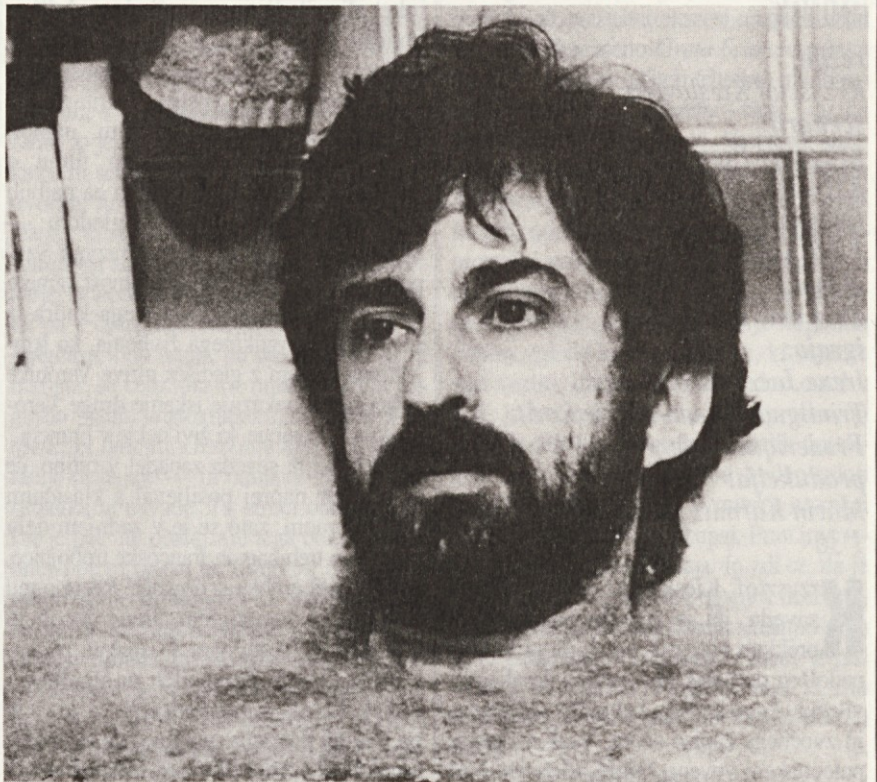
Komedija? Pogojno da, seveda pa *commedia alla Moretti*, se pravi sofisticirano-referencialna komedijska predstava in nikakor ne kakšna *commedia all'italiana*, ki jo Nanni Moretti sovraži, še posebej kot filmsko preoblečeno opero buffo. In če Dragi dnevnik nima nič skupnega s *commedio all'italiana*, kar hkrati tudi ne pomeni, da je Morettijevo gledanje na italijanski populami žanr zveličavno, potem je to film, ki bi ga lahko označili kot *cinema all'italiana*. Predvsem zato, ker film v svojo komentirano pripoved priklicuje dve mitični figuri italijanske filmske zgodovine, Pier Paola Pasolinija in Roberta Rossellinija. Znano je, da je Rossellini ključni avtor italijanskega neorealizma, Pasolini pa sinonim italijanskega novega filma kot drugače francoskega novega vala. Moretti sicer priklicuje Rossellinija in Pasolinija, ki naj njegovemu filmu podelita avtorsko držo in estetska zagotovila, a se vendarle nanju ne sklicuje čisto avtomatično.

Film je sestavljen iz treh epizod. Prva, ki obuja spomin na Pasolinija, nosi naslov *Vespa*. Z vespo se po rimskih ulicah ne pre-

važja samo Moretti, ampak je bila vespa tudi modno motorno kolo, s katerim so se prevažali Pasolinijevi ljubimci iz lumpenproletarskega predmestnega Rima. Seveda pa je vespa tudi metafora za pasolinijevski filmski motor oziroma za njegov »konstruktivistično-sintagmatski« postopek, saj Pasolinijevi filmi prej potujejo skozi prostor kot pa skozi čas. Pasolinijevi filmi namreč skoraj ne poznajo nareka filmskega časa, ki bi ga podpirala evolucija zgodbe ali (v formalističnem žargonu) t. i. *timing*. Njegovi filmi poznajo bodisi kondenziran zgodovinski ali mitični čas (značilen za njegove filmske tragedije, za katere vemo, kaj se bo v njih zgodilo, ne vemo pa, kako), bodisi kaotičen čas sedanosti, katerega označujejo prej spremembe v prostoru kot pa mehanizmi filmske temporalnosti (dednimo, suspenz, elipse, montažne atrakcije...). Pasolini je kot kontroverzna osebnost ljubil tako zvezdniški »glamour« kot obscenost in perversnost seksualnega in socialnega »dna«. Prav zato tudi ni naključje, da Moretti na svojem rimskem popotovanju sreča Jennifer Beals, si ogleda film Portret serijskega morilca in obišče kritika, ki je evforično pisal o tem filmu. Morettijev napad na zagovornika filma (v katerem so dejanja morilca postavljena kot ena izmed vsakdanjih delovnih obveznosti) nikakor ni neposredno naperjen proti filmskemu kritiku, niti proti filmu, ampak prej zoper potujeni sodobni *modus vivendi*, v katerem je umor postal njegov samoumevni integralni del. In takšno samoumevno dejanje je tudi umor Pier Paola Pasolinija, za katerega še

danes ni znano, ali je bil posledica nekontroliranih instinktov ali pa načrtovano dejanje serijskega morilca. Pasolinijevi smrti se Moretti pokloni z impresivno filmsko vožnjo. Ko se kamera ustavi, nam kader predstavi kraj zločina z nogometnimi vrati v ozadju. Pasolini je namreč kot umetnik in kot človek igral fatalno igro.

Če je Pasolini za svojo diabolično igro plačal s telesom, potem je Rossellini za svojo sveto igro plačal s srcem. Rossellini namreč ni bil samo velik neorealist, ampak tudi razumnik, ki se je emocionalno zapletel z veliko hollywoodsko zvezdo Ingrid Bergman. In napoved razrešitve oziroma konca njunega zapletenega emocionalnega razmerja je bil že film *Stromboli*, poimenovan po vulkanskem otoku, ki mu je pripisana tudi pomembna vloga v drugi epizodi Morettijevega filma z naslovom *Otoki*. Otoki so v Dragem dnevniku drugo ime za študioznost, kaotičnost, familiarnost, avanturizem in samoto, se pravi za niz eksistencialnih opcij, ki so praviloma nezdržljive. V tem krogu med seboj nezdržljivih modusov vivendi se odigrava tudi drama Ingrid Bergman v filmu *Stromboli*, poenostavljeno med zakonsko vpetostjo na prozaičnem otoku in sanjami o dinamičnem velikem svetu. Na ironičen način potem te sanje o spektakelsko-avanturističnem svetu Moretti prevaja v nenaden obrat prijatelja, ki se je leta in leta ukvarjal s študijem Joycevega *Ulyssesa*, da bi kar naenkrat postal strasten ljubitelj televizije, še posebej ameriških nadaljevank. In če se je Ingrid Bergman kasneje ponovno odpravila v



Hollywood ter prizadela Rosselliniju, velikemu filmskemu preiskovalcu človeške duše, še posebej ženske, »srčne rane«, pa je zato Rossellini proglasil film za »ženski medij«, ki prikazuje čustva. Kar naenkrat je zanj postal film »prevroč«, zato se je skoraj v celoti posvetil televiziji kot »hladnemu«, elektronskemu mediju, ki zaradi teh dimenzij skoraj v celoti ustreza sodobnemu tehničnemu in znanstvenemu svetu. Morretti se na ta račun žlahtno pozabava tako, da svojega prijatelja, asketičnega znanstvenika predela v fanatičnega televizijskega gledalca.

Da je Moretti nekatera poglavja iz italijanske filmske zgodovine, natančneje, nekatere ključne odlomke iz biografij legendarnih italijanskih filmskih umetnikov, bral na tragikomičen, žlahtno ironičen način, izpričuje tudi tretja epizoda z naslovom **Zdravniki**. V njej Moretti zbolji za dvema boleznima, za biološko, ki se imenuje rak, in jo zdravniki pozdravijo, ter za srbečico, ki je pogojno biološka in ji zdravniki ne znajo priti do konca. To je seveda bolezen kože, ki se zdi, da je prej umišljena in tako metafora za Morettijevo samoizpraševanje o lastni avtorski drži. Koža kot opna med notranjim in zunanjim je namreč tudi sinonim za filmsko sliko in kadar nastopijo težave s kožo, nastopijo tudi težave z govorico filma.

SILVAN FURLAN

RDEČA

ROUGE

režija:

Krzysztof Kieslowski

scenarij:

Krzysztof Piesiewicz,

Krzysztof Kieslowski

fotografija:

Piotr Sobocinski

glasba:

Zbigniew Preisner

igrajo:

Irene Jacob, Jean-Louis

Trintignant, Jean-Pierre Lorit,

Frederique Feder

produkcija:

Marin Karmitz (MK2), Francija

1^h36

Krzysztof Kieslowski se nedvomno zaveda, da je oko filmske kamere prekleto vulgarna stvar, da je še tako nedolžen posnetek pravzaprav zloraba privilegija, ki ga kamera kot način slikovnega in zvočnega zapisa uživa. Vsak režiser je potemtakem voyeur, špicelj, ki želi v vsak



posamezen kader zbasati čimveč zanimivega, ne le vidnega, temveč tudi slišnega. Ko govorimo o voyeurizmu imamo v mislih klasični pogled skozi ključavnico (predstavljam si režiserja futurističnega filma, ki preklinja napredno tehnologijo odklepanja vrat z magnetnimi karticami ali odtisom roke) ali prihuljeno strmenje izza skritega kotička. Kieslowski je v skoraj vsakem svojem filmu, ki ga pozna širše občinstvo, od Dekaloga naprej, vpeljeval skriti pogled proti željeni osebi ali objektu, najbolj radikalno seveda v Kratkem filmu o ljubezni, kjer Olaf Lubaszenko na najbolj klasičen način — z daljnogledom — opazuje sicer nedosegljivo Grazyno Szapolowsko. Za omenjeno vulgarnost kamere se je treba spomniti le hipnega kadra iz Dvojnega Veronikinega življenja, ko subjektivna kamera z gledišča mrtve Veronike — Veronique, ki živi nekje v Franciji. Kieslowski bi seveda zapadel v rutino, če bi nas kar naprej posiljeval s klasičnim voyeurizmom, zato se je v zadnjem delu trilogije o treh barvah francoske trobojnice, **Rdeča**, lotil problema drugače. Recimo mu elektronski voyeurizem. Irene Jacob in Jean-Louis Trintignant se srečata po naključju. Ona je fotomodel, on upokojeni sodnik. Ko mu na dom pripelje psa, ki ga je po nesreči povozila, ugotovi, da si sodnik urice krati s prisluškovanjem telefonskih

pogovorov sosedov. Da bo poglavitna obsesija Kieslowskega ponovno glavno gibalno filma, nas režiser opozori že v uvodnih prizorih filma, ko nas z drvečo kamero (prava rariteta ne le za Kieslowskega, temveč tudi za evropski film nasploh) popelje po notranjosti elektronskega telefona — žičkah, čipih in ostali navlaki, na popotovanje do drugega telefonskega aparata, ki bo prenesel impulz in v nekem trenutku zavzvonil. Vmes je seveda še kakšna razdelilna omarica in seveda kilometri žice, ki se vijejo tako po zraku, kot pod vodo, kamera pa ves postopek v drveči vožnji impresivno zabeleži.

Telefoni v **Rdeči** neprestano zvonijo in nemalokrat se zgodi, da se ob dvigu slušalke naročnik poziva ne odzove, temveč samo posluša in čez čas zvezo prekine. Debili in iztirjenci so med nami in Kieslowskemu ni mar, če gre tehnologija naprej, ne zanima ga, da staromodnih ključavnic skorajda ni več. Namesto jadikovanja si izmislil nov način enostranske komunikacije. Kieslowski je bil vsaj od **Dekaloga** naprej vseskozi fasciniran z moderno elektronsko tehnologijo, bolje rečeno gnilim kapitalizmom, čeprav je prihajal iz sivine poljskega real-socializma, pa najsi je šlo za računalnik (**Dekalog I.**), telefonsko tajnico (**Veronika, Rdeča...**), brezžične slušalke (**Modra**) itd. Z vsakim novim filmom so se množile tudi prikrite reklame za izdelovalce tehničnih

izdelkov (Sony, Grundig, JVC — še v ameriškem filmu ne zasledimo toliko eminentnih zaščitnih znakov), ki so imeli vedno pomembno vlogo v njegovih filmih. Kieslowski v **Rdeči** poleg voyeurizma namiguje tudi na vse težje ohranjanje intimnosti, kar je seveda tesno povezano. Ko si enkrat na obeh skritega gledalca (ali poslušalca), si razgaljen. Jean-Louis Trintignant kot sodnik-prisluškovalec, je najboljši dokaz, da je danes najmanjši problem sestti nekomu za vrat in ga opazovati (poslušati), potreben je le kanček tehnologije. Kot protiutež pa Kieslowski sredi Geneve, kjer se zgodba odvija, razgrne ogromen rdeč plakat, na katerem Irene Jacob reklamira nek šampon. Rdeče ozadje je valovito, vihravo — poudarjalo naj bi »dinamiko« artikla, (da bodo opazovalci — voyeurji — še bolj zadovoljni). Irene Jacob je razgaljena, vsak mimoidoči si s pogledom lahko vzame njeno podobo. Film je v osnovi še vedno predvsem medij vizualnih sporočil in Kieslowski tega kljub tokrat očitni dominaciji zvoka ne pozablja.

SIMON POPEK

BROWNINGOVA VERZIJA

THE BROWNING VERSION

režija:

Mike Figgis

scenarij:

Ronald Harwood

fotografija:

Jean Francois Robin

glasba:

Mark Isham

igrajo:

Albert Finney, Greta Scacchi,

Mathew Modine, Julian Sands,

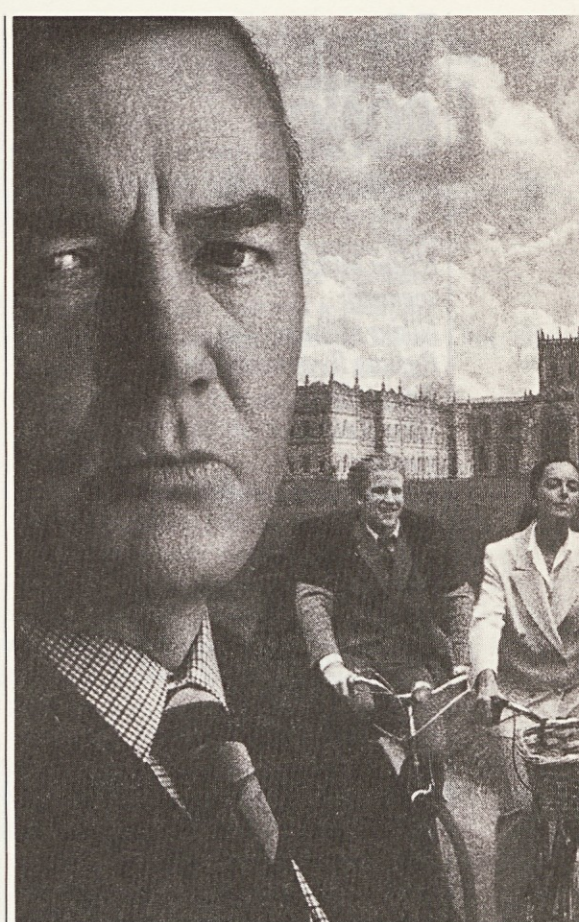
Michael Gambon, Ben Silverstone

produkcija:

Paramount Pictures, ZDA

1^h37

Po filmu **Policaj pod nadzorom** končno spet odlični film Mikea Figgisa. Vprašanje: zakaj moški ve, da ga njegova dvajset — ali pa petindvajset — let mlajša žena vara? Odgovor: zato, ker z njo ni spal že deset — ali pa petnajst — let. Ne, **Browningova verzija** ni komedija, prej narobe, premore tako duhovite, tako lapidarne in tako asketske dialoge, da junake stisne v smrtno resnost, navsezadnje, sam film, posnet po istoimenski drami *Terencea Rattigana* (1911—1977), uglednega britanskega dramatika (**Ločene mize**) in scenarista (**Rumeni Rolls Royce**), se odvrti v zelo konzervativnem, idiličnem podeželskem internatu za otroke zelo premožnih, v glavnem aristokratskih staršev. Drži, to je eden izmed tistih internatov, v katerem se nikoli nič ne zgodi. Tu ni kinodvoran, tu ni MTV-ja, tu ni videa, tu ni jeansa, tu ni punc. Tu se lahko zaljubiš le v starejšega sošolca, če si mazohist, v profesorja, če hočeš biti za vsako ceno neusliščan, ali pa v čisto modrost, če nočeš umreti od dolgčasa. Ni čudno, da daleč naokrog ni nikogar, še celo lokalne mularije, ki bi nagajala malim aristokratom, ne. *There's no there*, bi dahnila *Gertrude Stein*. A generacije prihajajo — in odhajajo. Himnično, ritualno, iz navade. Tu otroci odrastejo — ker je pač tak običaj. Če tega običaja ne bi bilo, potem otroci ne bi nikoli odrasli. In nikoli se ne bi spremenili. Pri šestih jim nataknejo kravate, ki jih bodo sneli pri šestdesetih. Spremembe so tu le stvar dogovora. Tu sam ne moreš nikoli vedeti, če si odrasel. Ali pa — kdaj si odrasel? Odraseš šele, ko o tem obstaja konsenz med profesorji. Tu je prostor za vrhunsko utopijo: če



je profesorjeva volja taka, lahko za vedno ostaneš otrok. Uganili ste — tu zares odraščajo le odrasli, predvsem kakopak profesorji, recimo *Albert Finney*, nekoč genialni gojenec tega internata, zdaj neizprosni, trdi, cinični, monolitni, v resnici zelo razočarani učitelj literature, ki ga ne more nič spremeniti, niti prešuštni ekscesi njegove seksi žene (zdolgočaseno *Greta Scacchi* poriva *Matthew Modine*, učitelj tehnike) niti dvorjenja njegovega edinega fana, dijaka *Taplowa* (*Ben Silverstone*). Vidi sicer spremembe — a sam se ne sme spremeniti. Njegove oči so pač videle že toliko sprememb, odraščanj in zorenj, da zanj preprosto ni več prostora. Ideja brutalnega in opresivnega šolskega sistema, ki je obsedala *Rattiganovo* dramo, je izgnila: *Finney* zgleda le še kot človek, ki se noče spremeniti, da bi lahko za vedno ostal v šoli. Je le človek, ki je odrasel proti svoji volji, le fanatični nostalgik, fanatik nostalgije: hoče se vrniti tja, od koder sploh nikoli ni odšel. V šolo. V mitski, utopični čas, ko smo bili še vsi skupaj. Prav ima — življenje po šoli ne obstaja. In zdi se, da je njegovo kamnito srce le poganjek nenehne, stoletnega premagovanja skušnjave, da bi to izdal svojim učencem. *Finney* je pač učitelj, ki ima za svoje učence le eno sporočilo, le en nauk: *po šoli je vsega konec*.

MARCEL STEFANCIC, JR.

VARLJIVO SONCE

OUTOMLIONNYE SOLNTSEM

režija:

Nikita Mihalkov

scenarij:

Nikita Mihalkov,
Rustam Ibraguimbekov

fotografija:

Vilen Kaluta

glasba:

Edvrad Artemjev

igrajo:

Oleg Menšikov,
Ingeborga Dapkounaite,
Nikita Mihalkov,
Nadja Mihalkov, Andre Oumansky,
Vjačeslav Tihonov,
Svetlana Krjučkova

produkcija:

Studio Trite (Rusija) /
Camera One (Francija)
2^h32



Dokler je bil v vzhodni Evropi komunističen, realsocialističen sistem, so zahodni filmski kritiki upravičeno udrihali po režimu, navduševali pa so se nad nekomercialnimi, avtorskimi, poetičnimi in celo eksotičnimi nacionalnimi kinematografijami oziroma njihovimi izbranimi avtorji kot so bili Andrej Tarkovski, Tengiz Abuladze, Gabor Body, Larisa Šepitko in drugi. Sedaj, ko se na vzhodu odvija proces demokratizacije, pa filmski kritiki podpirajo politične spremembe, hkrati pa nostalgичno gledajo za tistimi časi, ko je v realsocializmu vseeno domovala filmska umetnost. Moti jih namreč, da se tudi v vzhodnoevropske kinematografije, ki v času tranzicije dobivajo manj denarja iz državnega proračuna, vse bolj naseljujejo popularni žanri od kriminalke pa do glasbenih filmov. Zaradi tovrstnih filmov, ki se prvenstveno ukvarjajo z razpinitimi temami (korupcija, prostitucija, trgovina z mamili, orožjem in otroci, svet spektakla in kar je še podobnih stvari), je vse manj in manj prostora za »globoka spoznanja, vzvišene resnice in estetske preokupacije«. Brez artističnih predznakov so se namreč tudi v vzhodnoevropske filme naselili klasični žanrsko-ikonografski fetiši, kot so žensko telo, pištola, cigarete in cigare, alkohol in mamila ter z njimi nasilje, seks, obscenost,

obskurnost, perverzija,... Lepota, lirika in senzibiliteta so tako postavljeni na margino.

Seveda se postavlja vprašanje, ali mora biti prav vzhodnoevropski film avtorski in poetičen — in še to na način, kot ga poznamo iz bližnje, komunistične, realsocialistične preteklosti. Vsekakor ne, toda nostalgija je še vedno dovolj močna sila, na katero lahko prav v vsakem trenutku računa film *la* Mihalkov, kar je potrdila tudi letošnja kritiška evforija na kanskem festivalu.

Varljivo sonce Nikite Mihalkova je nastal v pravem trenutku, saj je zahodnoevropska kritika kar hlepela po tradicionalnem ruskem filmu z dušo, pa čeprav **Varljivo sonce** že sega v nevarne vode, saj se značilni avtorjev »čehovljansko-lirično-dramatični« stilske spretnosti v manieristično variranje. Sicer pa je značilno, da se festivali, tudi kanski, velikokrat oddolžijo pomembnim filmskim režiserjem z zamudo. To pa še ne pomeni, da **Varljivo sonce** ne sodi v krog najboljših filmov letošnje prireditve. Mihalkov si je na letošnjem festivalu pridobil simpatije tudi zato, ker ne pljuva aprioristično čez nedavno »sovjetsko« stvamost, kar je modna muha zapoznelih »disidentov« nekdanjih komunističnih kinematografij. Mihalkov v preteklosti vsekakor ni bil kakšen militantni disident oziroma

radikalni oporečnik sovjetskega režima. Prej bi lahko rekli, da je zasledoval držo »tradicionalnega« ruskega umetnika, ki pa se pri tem ni odrekal posrednim kritikam na račun oblastniške topoumnosti in represivnega aparata. Da ne bo pomote, Mihalkov s filmom **Varljivo sonce** vsekakor ne skuša na kakšen »umetniški« način rehabilitirati komunistične preteklosti. S filmom se je morda le postavil na stran dobrega in naivnega komunista, ki ga je krivično degradiral in obglavil monstrozni stalinistični sistem leta 1936. Kriv je pač v toliko, ker je bil naiven in je verjel v idejo, ki je že zdavnaj postala le transparentni slogan, za njim pa se je skrila fašistoidni totalitarizem. In transparentno vseprisotnost ideologije je Mihalkov predstavil tako, da je rusko krajino naselil z velikimi in vsemogočnimi podobami Stalina. Toda če te podobe, seveda iztrgane iz zgodovinskega konteksta, delujejo celo »likovno«, pa se stalinistična povampirjenost izrisuje prav tam, kjer bi jo najmanj pričakovali. V ljubezenskem trikotniku, ki pravzaprav ni pravi trikotnik, saj ga prej kot ljubezen postavlja maščevanje. Nekdanji politični nasprotnik Dimitrij se vrne kot izbrani agent stalinistične policije. Na počitnicah obišče zakonca Kotov, generala Sergeja in njegovo šarmantno mlado ženo

Marusijo, v katero je bil nekoč zaljubljen, pa so to potencialno ljubezen onemogočili prelomni časi. Ker je Dimitrij v ljubezni izgubil zaradi politike, se odloči, da bo s političnimi sredstvi obračunal s Kotovom, saj ljubi tisto žensko, za katero je bil sam prikrajšan. Za Dimitrija je tako najslajša stvar prav maščevanje, ki pa bo tudi njemu samemu prineslo smrt.

SILVAN FURLAN



JEJ PIJ MOŠKI ŽENSKA

EAT DRINK MAN WOMAN

režija:

Ang Lee

scenarij:

Hui-Ling Wang,
James Schaumus,

Ang Lee

fotografija:

Jong Lin

glasba:

Mader

igrajo:

Shiung Lung / Kuei-Mei Yang
Chien-Lien Wu / Yu-Wen Wang
Winston Chao / Chao-Jung Chen
Lester Chen / Chin-Cheng Lu

produkcija:

Hong Kong

2^h03

Če velja, da je Hong Kong prestolnica daljnevzhodne kinematografije, nekakšen orientalski Hollywood, potem je Ang Lee nedvomno eden najznačilnejših predstavnikov tega dela filmskega globusa, saj združuje tako *mainstream* komercialno komponento, kot neizpodbitno kvaliteto, izkazano v treh celovečercih: **Pushing Hands**, **Wedding Banquet** in **Eat Drink Man Woman**. Tudi če pozabimo na nagrade, ki jih je pobral predvsem **Wedding Banquet**, ne moremo spregledati, da ob

njegovih filmih uživamo in se brez težav identificiramo z liki Leejevih filmov, čeprav prihajajo z Daljnega vzhoda. Priznajte — čeprav smo v zadnjem času lahko videli kar nekaj dobrih orientalskih filmov, je bilo treba zaradi bolj ali manj zgodovinsko preverjenih dejstev listati po zgodovinskih knjigah, da bi dobili popolno sliko filmskega dogajanja. Ang Lee učbenikov ne potrebuje, njegov mali svet je predvsem družina in njeni notranji problemi. Sliši se monotono, toda Leejevi filmi niso nikakršne desetletne kronologije ali iskanje korenin, temveč satirične bodice, ki gradijo junakov vsakdanjik.

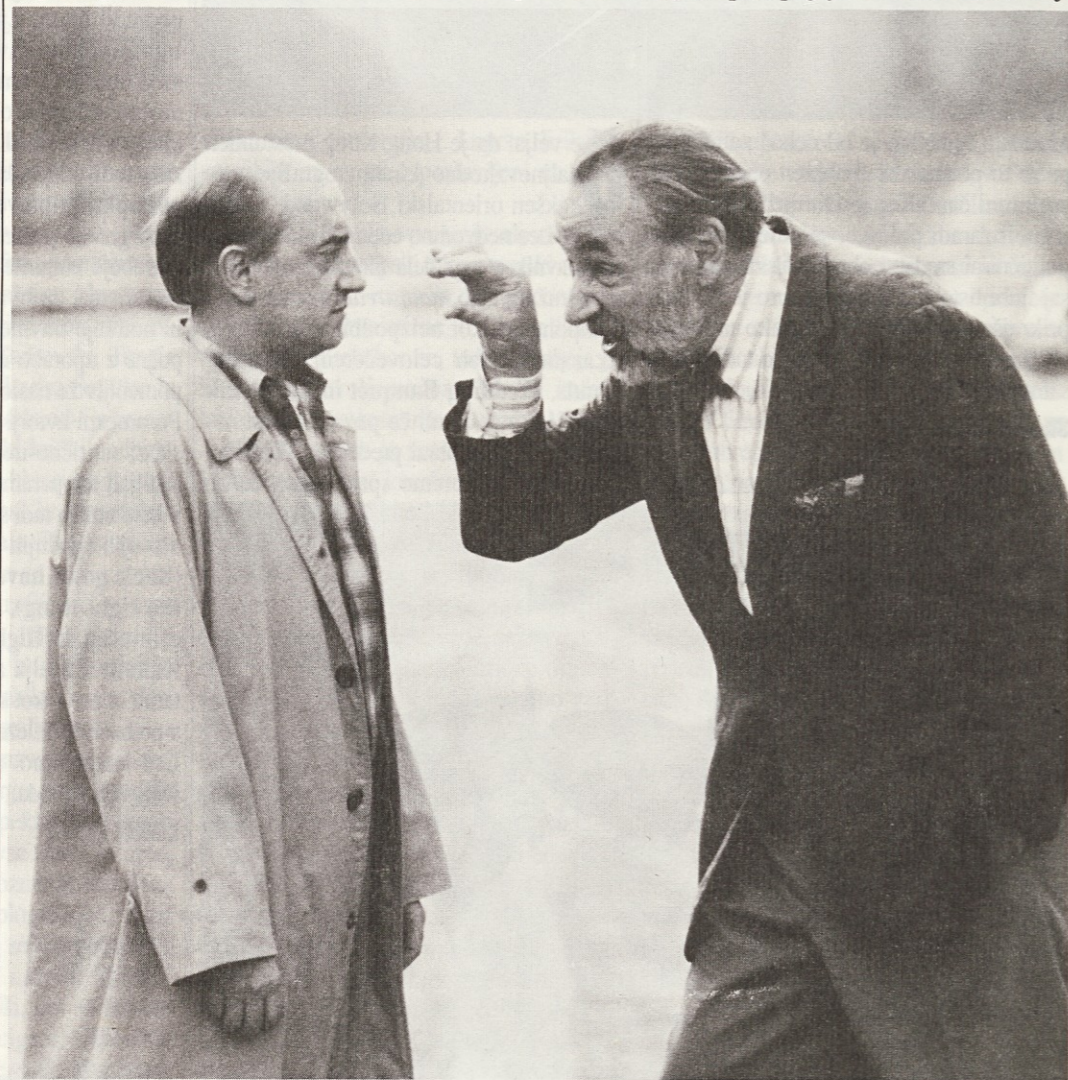
Eat Drink Man Woman govori predvsem o hrani, o prehranjevanju. Ang Lee svoj film razlaga nekako takole: "Zame je bila vedno ironija, da družina obstaja le zaradi seksa, vendar je prav seks tema, ki se je družina v konverzaciji najbolj izogiba. Seks je zame največje sredstvo komunikacije, postavljam ga celo pred film — a je vseeno izločen iz družinskih pogovorov. In ko družina ne komunicira, se zateka k ritualom — kot so obed, priprava hrane, pomivanje posode itd." Ang Lee je celotno človeško evolucijo v svojem novem filmu podredil hrani. Ljudje v njegovem filmu zaplajajo nova življenja (seks dobesedno med obedom), umirajo (starec zaradi premočno začinjene obare) itd. Ang Lee pravi torej, da šele ritual, prehrana združuje ljudi, zato tudi toliko časa nameni natančnemu postopku priprave hrane, saj brez dobre predigre ni poštene akcije. Ang Lee ne potrebuje kulturne revolucije, ne Maovega mesarjenja, da bi nam predočil mentaliteto in notranje travme svojih junakov. To raje počne z uporabo ironije, sicer pa je dovolj pomenljiv že naslov sam.

Posamezni avtorji so nam v preteklih letih skozi satirično-ironično perspektivo predstavljali temperamentno mentaliteto okolja, v katerem so tudi sami odraščali. Spike Lee v svojih zgodnjih delih opisuje črnski geto (**She's gotta have it**, **School daze** in **Do the right thing**), Mike Leigh v vseh treh celovečercih (**High hopes**, **Life is sweet** in **Naked**) razgalja angleški delavski proletariat in se — kot sam pravi — na delo vozi s podzemno železnico. V tej družbi je Ang Lee nedvomno novi ljudski glasnik z Daljnega vzhoda.

SIMON POPEK

FRANCOSKI FILM NE OBSTAJA!

Skoraj sočasno je na beneški Mostri, v Elizejski palači in na Svetu Evrope v Strasbourgu zadonelo kot litanija: »*Braniti moramo francoski film: braniti moramo evropske avtorje*«. Benetke so predlagale filmskemu svetu svo-



je *Assises des auteurs* kot način, kako plasirati filme, ki so resnično kulturni in Velika umetnost; v Elizejski palači so med kosilom, na katerega so bili povabljeni skrbno izbrani gostje, previdno spodbudili gibanje in pridružili razsvetljenega princa baronom sedme umetnosti, da bi iz francoske kinematografije naredili meč »politike razsvetljen-

stva«; in v Strasbourgu so končno delegacije in peticije razglasile odprto sezono »Evrope filmskih avtorjev.« Vse je natančno zrežirano kot kakšen narodni obred, ceremonija kulturne identite pod vodstvom kulturnega ministrstva, ki iz nje črpa legitimnost, s katero brani tezo o francoski »kulturni izjemi« pred pogajalci GATT. Vse to se je

odvilo pred našimi očmi na začetku te jeseni, ko so se osrednje francoske kulturne ustanove z enoglasnim zanosom spreobrile v nosilce *Politike avtorjev*. Vse to se je zgodilo pred našimi očmi, a kljub temu nihče, z izjemo Jeana-Louisa Comollia v jasnovidnem članku v *Liberation*, ni postavil naslednjega vprašanja: kateri film tako zavzeto branijo in pri tem vztrajno novačijo umetnike, da bi se borili pod zastavo znova oživljene politike avtorjev? Francoski film, kaj hočejo reči s tem? Tu ne gre za to, da bi ga postavili kot nasprotje ameriškemu filmu — to je debata, ki je stara kot film sam in ki ni nikoli ničesar rešila —, temveč za to, da se skuša definirati njega samega in nikogar drugega, da bi se borili z odprtimi očmi in, brez dvoma, umrlji, vedoč zakaj.

Najmanjši od paradoksov ni ta, da smo priče postopni institucionalizaciji določenega koncepta upora, »politiki avtorjev«. Braniti francoski film danes pomeni podpirati njegove »avtorje« in pri tem vedeti, da se zadnji med njimi, emblematična in karizmatična figura, imenuje Claude Berri, edini cineast, ki so ga povabili za elizejsko mizo in katerega *Germinal* uporabljajo kot programski protinapad na yankejevsko triado »Coca-Cola, Mc Donald's, Walt Disney«, kot jo je naznanil minister Jacques Toubon, ter proti block-busterju *Jurskemu parku*, in končno posvečeni avtor, lahko bi rekli po starem, saj so izdali njegov »celotni filmski opus« na video kaseti. Ta politika avtorjev ima svojo zgodovino in ta zgodovina je nasprotna svojemu sedanje-

mu institucionalnemu in militantnemu izidu. Ko jo je na začetku leta 1955 Francois Truffaut iznašel v svojih člankih v *Arts* in v *Cahiers du cinéma*, je bila politika avtorjev hkrati orožje, naperjeno proti »francoskemu filmu« in proti kulturno-političnim institucijam, katerih naloga je, da ga promovirajo in branijo. Dejansko je bil Truffaut, mlad dvajsetletni kritik, sposoben razbrati izpraznjene umetniške zahteve francoskega filma, čeprav je bil ta cenjen in je dobival nagrade na vseh povojnih festivalih ter užival mednarodni kulturni sloves. »*Francoskega filma ni*« je takrat zapisal mladenič v svoj dnevnik, isto temo pa je znova povzel in razvil v svojem znanem članku v januarški številki *Cahiers du cinéma* z naslovom »Določena tendenca francoskega filma«. Da bi razumeli ta naslov, ga moramo skoraj brati narobe: kar je mislil z »določeno usmeritvijo« francoskega filma je bila prevladujoča usmeritev, tista, ki je predstavljala kulturno identiteto francoskega filma — to je film scenarija, ki temelji na »določeni usmeritvi« k literarni adaptaciji, film, ki prezira tako literaturo kot film sam in hoče vse poenostaviti in nad vsem vladati — »*Do romana se vedejo, kot da bi hoteli prevzgojiti delinkventa in mu najti delo, misleč, da so zanj 'storili največ' če so ga okrasili s subtilnostmi*«; film, za katerega notranje principe menijo, da so maloštevilni in nepomembni — »*Francoski režiser je možicelj, ki kadrira po scenariju*«. To je tisto, kar Truffaut po zgledu kontroliranega porekla ironično poimenuje »tradicija Kva-

litete«: ko se merila »dobrega« scenarija, »lepe« adaptacije, »dobrega« kadriranja, »dobrih« igralcev, »lepe« osvetlitve, »lepe« scenografije združijo, da bi sfabricirala popoln kulturni akademizem. Od takrat so prav filmi Jeana Delanoya, Clauda Autant-Laraja, Marcela Carnéja, Renéja Clémenta pa vse do filmov *Cyrano*, *Vsa jutra sveta*, *Ljubimec*, *Uranus* in *Germinal* tisti, ki jih imenujejo s splošno oznako »francoski film«, dediščina slavne Kvalitete, standard neke izjemne kulturne identitete.

FRANCOSKI AKADEMIZEM

Ali moramo biti ponosni na to kulturo filma nekdaj in sedaj, na to tradicijo, in planiti v njegovo obrambo pred grozno ameriške subkulture? Še enkrat nam malce zgodovine ne bo škodilo. Ta francoski film, ki je tako zelo občutljiv na svojo »kulturo«, na svojo izjemnost se je res rodil v dvajsetih letih iz nepričakovanega srečanja kulturnega akademizma (»serija Pax« prestižnih filmov Gaumont) in estetizirajoče avantgarde (Marcel l'Herbier naj bi bil njen najslavnejši predstavnik), ki sta združila v istem kultu visoko literaturo in lepo podobo; in čeprav je rasel v stiku z dobrimi obrtniki v tridesetih letih (Carné, Clair, Feyder) in ob pomoči plodovite generacije scenaristov in igralcev, ki so pisali njegove zgodbe in utelešali njegove junake, se je resnično razcvetel šele pod okupacijo. Zato po osvoboditvi francoskega filma ni bilo treba ustvariti ali obnoviti. Prav nasprotno,

za njim je bilo obdobje, ko je paradokso doživel tako na estetski kot na ekonomski ravni veliko stabilnost in nedvomno svoja zlata leta — in to kljub temu, da je bila produkcija prepolovljena na petdeset filmov na leto. Nedvomno se je prav tako, v zaprti posodi, »francoska šola« najbolje izrazila: ni ji bilo treba prenašati konkurence ameriških filmov, ki so bili med vojno seveda prepovedani, kakor tudi ne anarhije in rivalstva med producenti, ki so razburkali trideseta leta, pri čemer so z delom nadaljevali isti režiserji (z nekaj izjemami: Renoir, Clair, Duvivier so odšli v Hollywood), isti igralci (razen Gabina in Morganove, ki sta tudi odšla v tujino), z istimi estetskimi načeli, na isti liniji klasičnega filma *à la française*. Večina priznanih režiserjev je ostala — Carné, Grémillon, Gance, Autant-Lara, Decoin, Christian-Jaque —, pojavili so se novi — Clouzot, Becker, Bresson — in v tistem trenutku je bil posnet emblematični film francoske šole, Francija na filmu: *Otroci z galerije*. Stroka se je zapovrh lahko še oprla na trdne strukture, ki jih pred vojno ni bilo: COIC, odbor za organizacijo filmske industrije, ustanovljen 2. novembra leta 1940, predhodnik bodočega Nacionalnega filmskega centra; zametki sistema finančnih predujmov producentom, iz česar sta se potem rodila zakon o pomoči in sklad za podporo francoskemu filmu (1948); zakonsko arhiviranje filmov, poklicna šola IDHEC, ki ji je bila prav tako namenjena dolga prihodnost; in velika nagrada francoskemu filmu, predhodnica, še

enkrat, državnih nagrad v petdesetih letih: veliko nagrado so med okupacijo podelili dvema referenčnima filmoma, **Nočnima obiskovalcema** Marcela Carnéja in **Angelom greha** Roberta Bressona. V nobenem primeru, morda le v zelo redkih izjemah, ne gre za propagandne, »kolaboracionistične filme«, celo tedaj ne, ko jih je denarno omogočila nemška producentka hiša *Continental*, temveč bolj za vrhunec franko-francoskega sistema, v katerem je afirmacija kulturne izjemnosti omogočila žalovanje za političnimi ambicijami in (tudi) številnimi moralnimi načeli. S tem ko je Nemčija pustila okupirani Franciji njeno »kulturno izjemnost« in jo celo podpirala, je zanesljivo vedela, da igra na občutljivo struno narodnega ponosa. »Francoski film« pod okupacijo je simbolično zaznamoval ta kompromis: za Nemce in kolaboracioniste je bila rezervirana politika, Francozom pa so pustili veliko kulturo. Tako bi lahko sklepali, da se med leti 1930 in 1960 razvije in vlada tista francoska kinematografska šola, priznana, slavna, samozavestna, katere filmi iz let 1940—1944 so njena kvintesenca, kot priznava Louis Daquin, režiser, ki je sicer bližji komunistični stranki: »*Osamitev francoskega ustvarjanja je omogočila našim režiserjem, ki so bili odrezani od ameriških filmov in so se do takrat lahko le delno odrgali od ameriške tehnike nesporne popolnosti, a brez vsakršnega sloga in kulture, da so našli avtentični, resnično narodni vir navdiha.*«

Ko danes slišimo »branimo francoski film«, moramo torej v tem razumeti diskurz, ki je neposredni naslednik tega »resnično narodnega navdiha«, kulturnega kompromisa, storjenega med okupacijo. Na institucionalni ravni je nasledstvo neposredno, do nikakršnega preloma ni prišlo: kulturni okvir filma je nastal v tistem obdobju in iz njega; na ideološki ravni je diskurz o kulturni izjemnosti tudi njegov dedič: velika kultura v zaprti posodi, toda z univerzalno težnjo, identiteta, ki se ustvarja v obrambi, za obzidjem, toda z mečem višje inteligence; in končno, na estetski ravni se veliki filmi francoske kulture danes lahko sklicujejo le na nekdanje zlate čase. Dediščina »kvalitetnega filma« de-



Blazno zmatran (Grosse fatigue),
režija Michel Blanc, 1994.

jansko še ni bila nikoli tako zelo mogočna kot danes, ko se »francoski film« utaplja v nostalgiji za filmi iz tridesetih in štiridesetih let, išče adaptacije klasičnih literarnih del, goji svoje scenarije, scenografije, kostume, svojo »dobro obrt«. Rudnik *Germinala*, ki ga je Claude Berri neposredno predal v roke tej tradiciji, ta nostalgični in natančen signal v režiserjevih rokah je prva past akademskega filma *made in France*. Ta rudnik, v katerega je bilo vložena veliko dela in skrbi, zahteva določen način gledanja. In ta odgovarja eni sami zahtevi: postaviti na ekran figuro, ki jo lahko kulturno identificiramo kot »lagarde-michardovsko« oziroma učbeniško. Berri proizvaja »francoski kulturni film« z dobro obnovo, s popolnoma prebavljivo podobo: ta film se opira na formo vljudnosti. Režiser je tako »vljuden«, da kulture željnemu gledalcu ponuja podobo, očiščeno tako vseh pretiravanj, umazanosti kot njenih izrastkov. Edina stvar, ki jo bo ta gledalec spoznal, je olikanost, ki se daje kot pogoj gledljivosti, standard lahkotnega pogleda, položena na homogeno lepoto. To »homogeno« se prikaže kot usoda francoskega akademizma, ki preči vse registre reprezentacije, kot edini skupni jezik, v katerem se lahko sporazumevajo reklamna podoba, modna fotografija, razglednica in mednarodni film v okviru kulta »izjeme«. V tem okviru pa se film »francoske kakovosti« uvršča v najozži kulturni izbor. Vse se dejansko dogaja, kot da bi bil francoski prispevek mednarodnemu filmu, ob koprodukcijskem kapitalu, v tej »boljši« kulturni ponudbi. Seznam del tega žanra, ki so jih pred kratkim ponudili evropskemu pogledu, bi bil dolg: *Cyrano*, *Madame Bovary*, *Vsa jutra sveta*, *Ljubimec*, *Indokina*, *Uranus*, *Germinal*... Tu gre za pravo akademsko formatiranje francoske kulture. Francoska zaščitna znamka je Kultura, pisana z veliko začetnico, horizont sanj evropskega *homo academicusa*.

Vse to govori o neki »zgodovini francoskega filma«, toda ali je to film, ki si ga želimo braniti, ki smo ga celo sposobni braniti? Po eni strani se prav dobro brani sam, saj je močna korporacija, ki preko svo-

jih organov, diskurzov, kulta dobre-ga izdelka in s svojimi pocezarjenimi nagradami poskuša posnemati še močnejšo korporacijo »velike hollywoodske družine«. Pri teh osebnostih, ki se preko mere zadovoljujejo ob misli, da so druga kinematografija na svetu in prva kulturna velesila, čeprav hkrati pridigajo o tem, kako se bliža katastrofa, je čutiti tako veliko zadostnost in častihlepnost, da se vprašanje njihove obrambe sploh ne postavlja več: niti za sekundo ne verjamemo več njihovemu samopomilovalnemu govoru in vsakršno sočutje se sprevrže v prid neizogibnemu občudovanju. In naj se francoski film še tako šibi pod govori in institucijami, velikimi filmi in kakovostjo, kljub temu *ne obstaja*: je blok, zabetoniran pod akademizmom in dolgočasjem, dobesedno se ne vtisne na trak, zato je treba pohvaliti bistrovidnost ameriškega gledalca, bolj subtilnega, kot sicer trdijo, ki francoskega filma ne more gledati. Tiranozaver iz *Jurskega parka* objektivno obstaja, pogosto je okoren, včasih strašen: ne vidi niti meter pred sabo, a teče za vsem, kar leze in gre. Na drugi strani pa rudnik iz *Germinala*, telesa iz *Ljubimca*, viola da gamba v filmu *Vsa jutra sveta* nimajo sence življenja, ker jih tako bremeni njihova kulturna izjema.

»FRANCOSKI FILM« NE OBSTAJA

Kaj torej storiti, kaj reči? Morda bi se morali ponižno odreči govoru o identiti na področju filma, torej nacionalnemu diskurzu kot diskurzu civilizacije ali kulture. *Francoski film* ne obstaja, ker se je z izjemo obdobja med leti 1895 in 1918, ko je bil najmočnejši na svetu in je s svojimi »subkulturnimi polproizvodi« s komiki, ki so prišli iz *café concert*, krvavimi *serialkami* Jeana Duranda ali Louisa Feuillada zalagal celo Američane. Ker se je torej s temi izjemami izdeloval proti kulturi in proti narodu. Tako obstajajo veliki francoski cineasti, morda celo največji med največjimi — Pagnol, Guitry, Renoir v obdobju od tridesetih do petdesetih let — kot protidokaz filmu francoske kakovosti, vendar so bili vedno osamljeni, najpogosteje nerazumljeni, včasih so jih »možje kulture«

celo povsem prezirali. »Francoski film« jih je gledal postrani, a se je potolažil z bedasto mislijo, da Pagnol dela ljudsko folkloro, Guitry bulvarско gledališče in da se je Renoir izgubil v svojem svetu, v »drugem« svetu, med Hollywoodom, Indijo in Italijo. Toda vsak od njih je bil Francoz, globoko v svoji duši, v svojih besedah in gestah, bolj francoski kot Francozi, a vsak na svoj način. Toda francoski film ni zahteval načinov, ker je hotel kulturno identiteto. To je isti pogovor gluhih, s katerim so sprejeli vdor Novega vala. Ta je branil osamljene režiserje evropskega filma, velike pregnane živali, kot sta Renoir in Rossellini, in strastno ljubil hollywoodski film iz petdesetih let, ker je bil podoben vetru domišljije, ki je bila sposobna odpihniti težo preveč starih filmov. Novi val je nedvomno edino gibanje, edini, zelo kratek in bežen trenutek, obsoben, da hitro ugasne, ki mu je v letih 1959—1962 uspelo vsiliti neko drugo podobo »francoskega filma« in se odreči Kulturi (nič več velikih tem, scenarija, segali so bolj po detektivkah in črni kroniki kot po kulturni dediščini) in Narodu (tako desnica kot levica je ta film nemudoma obtožila, da je nemotiviran, apolitičen, asocialen). Brez obžalovanja je uničil »kakovost«, njene studije, igralce, kostume in scenarije. Izbral je izhod na ulico, ceneno snemanje s prenosno kamero na skoraj improviziran način, v Parizu, ki ga je odkrila mladost, ne pa nedolžnost, v črno-beli tehniki, prej svetli kot temnačni...Zatrdno je vedel, da ne ustvarja več iluzij. Mladost brez iluzij, mladost brez nedolžnosti: moderni film se je pri nas rodil kot državni udar proti francoski kulturi. Dejansko je francoski film s petnajstletno zamudo prihajal iz vojne, se osvobodil plemiških naslovov nacionalnega filma, starega poetičnega realizma, ki je izšel iz Carnéjevega sveta in se utrdil v notranjem pregnanstvu med okupacijo. Telo na svobodi v podobi Bardotove, odmaknjena naravnost Belmondovih replik, iznajdbe Novega vala nasproti učeno osvetljenim pozam Morganove, Gérarda Phillipa in velikim literarnim adaptacijam, izdelkom filma ka-

kovosti: takšno je bilo dolgo časa nasprotje, ki je v očeh mednarodnega gledalca oblikovalo dve podobi francoskega filma.

Nenadoma pa Novi val doživi neuspeh. Od sto novih režiserjev, ki bi lahko pripadali tej liniji v Franciji, jih je samo kakih deset nadaljevalo kariero. Še več, ti so »sovražniki« (spopad je bil izredno nasilen). Novega vala, ki so ga na kratki rok premagali v dejanjih, namreč z akademskimi filmi — kulturnimi ali komičnimi — ti ob koncu šestdesetih let predstavljajo največje uspehe francoskega filma. »Francoski film« se je obnovil na ruševinah Novega vala, medtem ko so se režiserji, ki so izšli iz tega gibanja, bolj ali manj osamili v manjše neodvisne strukture. Te so jim omogočile, da so delali, kot jim je ustrezalo. Kot otoki, vznikli v srcu ali na robovih filma.

Tako bi lahko danes film v Franciji primerjali z zadnjim arhipelagom, kjer so okoli osrednjega otoka, imenovanega »francoska kakovost«, posejani številni in raztreseni majhni otoki, ki se imenujejo »Pialat«, »Rohmer«, »Garrel«, »Téchiné« ali »Desplechin«. Govoriti o identiteti glede na to zelo posebno strukturo bi pomenilo uniformizirati celoto, dati periferiji podobo centra in upoštevati bolj splošno kot posebnosti. Film v Franciji si ne zasluži tega diskurza o kulturni identiteti, pa naj bo še tako izjemna, temveč *diskurz drugačnosti*. Drugi ni »ameriška subkultura« in »mi« ni francoski ali evropski; drugi smo mi sami, kajti podoba se vtisne le, ko ji uspe vključiti drugačnost. Če v položaju filma v Franciji še obstaja kaj čudnega in nenavadnega, potem moramo to ohraniti in uporabljati; kulturna izjema pa bi to ubila, ker ji gre le za to, da kultivira izjemo.

ANTOINE DE BACQUE
PREVEDLA IRENA OSTROUSKA

PIERRE BRAUNBERGER (1963)

Producent filma se spominja: »Izlet je bil predviden kot film dolžine 55 minut, za vse zunanje posnetke smo predvideli samo teden dni. Jean Renoir je začel snemati 15. julija, da je izkoristil redke sončne žarke tistega dne: ne pomnim tako deževnega poletja, kot je bil julij in avgust leta 1936. In 5. septembra še vedno ni posnel vseh zunanjih posnetkov... Čakanja, nestrpnosti, finančne težave in različne spletke so zasejali v snemalni ekipi strašen razdor. Utrujen od vseh nevšečnosti sem razpustil ekipo in vsi so se vrnili v Pariz...«

SYLVIA BATAILLE (1961)

Ah, snemanje filma je bila obupna pustolovščina. Saj veste, kako se je končala. Zadnje dni ni bilo prav nič prijetno, veste...Nihče ni hotel nikogar več videti, razpoloženje je bilo polno prikritega sovraštva...Samo pomislite: ekipa je bila prisiljena čakati cele tedne na sonce in na izplačila honorarjev. Nekega dne se prikaže Jean Renoir in nam pove, da je podpisal pogodbo za snemanje filma po drami Maksima Gorkega *Na dnu*. Nisem se mogla več zadržati in sem ga opsovala, kakor je zaslužil. Bilo je grozno! Ko smo se vračali v Pariz, smo se vsi stiskali v malem avtu. Sama sem morala pohiteti nazaj, da bi rešila mamo in malo hčerko, ki sem ju pustila v hotelu kot talca, ker nismo imeli več denarja, da bi poravnali račun. Prepričani smo bili, da je s filmom konec, da ne bomo nikdar več slišali o njem... Ko nam je po vojni Braunberger zavrtel nemo montažo filma, ni nihče verjel, da bi ga lahko kje pokazali. Vsi smo pomnili še mnogo težav s snemanja: bilo je skoraj mučno!...Kasneje, ko ga je Kosma opremil s svojo čudovito glasbo, je film brezhibno zrastlel...Presenečenje!....

ADO KYROU (1953)

Poznate občutljivejši prizor, kot je prizor poljuba? Večkrat si oglejte *Izlet* Jeana Renoirja: dva letoviščarja odpreta okno, ko zelena narava razcvetelega poletja preplavi sobo in pripelje s seboj prekrasno Sylvio Bataille, ki skuša ubežati lenemu in turobnemu razpoloženju svoje družine, da bi se dotaknila stvari, za katero še nima imena in je ne pozna — ljubezni. Po čaru nepričakovanega srečanja se sooča z grenkobo svoje samote: zmagoslavno grmenje njene prve in edine ljubezni jo oddaljuje iz mladosti... Besede nam ne pričarajo razpoloženja Renoirjeve mojstrovine: prepustite se filmu velikega režiserja kakor mladi par, ki v njem odkriva ljubezen. Opazujte njune ustnice: dokaz njune ljubezni so, ko se dotika-

IZLET

UNE PARTIE DE CAMPAGNE

Jean Renoir, 1936—1946

jo druge drugih... Videli boste, da je film lahko tudi življenje samo!

JACQUES DONIOL-VALCROZE (1947)

Njena negotovost, zmedena senzualnost, polna nemirnega panteizma, občutena zadrega telesa in nezanesljivost čustvovanja komaj slutenih pričakovanj mlade Sylvie

Bataille, koplje to filmsko podobo v odtenkih mladosti, ki nas vznemirjajo. Nobenih izumetničenj, nobenih trikov, tu in tam začuden pogled, polglasne besede, komaj nakazane misli, zadržanost, ki se sprošča v komaj opaženih kretnjah. Prizor ljubezni, nem, se odigrava na bregovih reke, med fifotajočimi listi vej, ki jih vzne-

mirja oddaljena nevihta: diskreten in dražljiv, eden najsijajnejših naše filmske antologije...

JEAN RENOIR: NALOGA UMETNOSTI (1966)

Uveljavitev umetniškega dela je vedno ezoterična. Ljudje, bolje rečeno, posamezniki se mučija cela leta, da razvozljajo klinopise,

cela leta, da se sprijaznijo s Cézannom, dolga leta, da vzljubijo Vivaldija. Ni razloga da bi pri ocenjevanju filmskih del ta proces stekel hitreje. Veliki mojstri so pogosto raztreseni, ne da bi se tega zavedali. Prepričani so, da ima njihovo delo pičlo vrednost enostavnih kopij. Zdi se jim, da samo registrirajo dogodke življenja, v

resnici pa vsrkavajo v svoja dela poteze, ki si jih prisvajajo in ponujajo ostalim, obogatene z izkušnjami lastnega sveta. Umetnikove ideje se tako uveljavljajo v zgodovini in njegova videnja prevzema čas kot resničnost. Kakor je res, da okolje zaznamuje posameznika, tako je tudi res, da je naloga velikih osebnosti, da zaznamujejo svet!



EKIPA FILMA

scenarij, adaptacija, dialogi in režija:

Jean Renoir (po zgodbi Guyja de Maupassanta)

fotografija:

Claude Renoir, Jean Burgoin

glasba:

Joseph Kosma, /pesem poje Germaine Montero/

zvok:

Jo de Bretagne

montaža:

Marguerite Renoir, Marinette Cadix

asistenti režije:

Yves Allégret, Jacques Becker, H. Cartier-Bresson, Luchino Visconti

igrajo:

GOSPOD DUFOUR (Gabriello), ANATOLE (Paul Temps), RODOLPHE (Jacques Borel), HENRI (Guy Arnoux), OČE POULAIN (Jean Renoir), HENRIETTE (Sylvia Bataille), GOSPA DUFOR (Jane Marken), BABICA (Gabrielle Fontan), SLUŽKINJA (Marguerite Renoir).

zunanji posnetki:

bregovi reke Loing, okolica Montignyja — julij/avgust, 1936

dolžina:

40 min

produkcija:

PANTHEON (Pierre Braunberger)

»IZLET« — CUDEZNI DOSEZEK
FILMSKE UMETNOSTI

Spominjam se besed Leva Tolstoja, ki sem jih nekoč zasledil v njegovi *Mladosti*, kjer primerja občutljivost te dobe življenja s poletnim dnevom in prešernim občutenjem izjemnosti razposajane svetlobe, luči razpršenega sonca, ki nas takrat drami, zapreda in navdušuje, da bi skoraj poleteli na krhkih sanjah maldosti, ki se nas dotika z razkošjem razcvetelega poletja, pijanim in novim, podobnim našemu sprejemanju življenja in njegovih skrivnosti, ko je še vse mogoče. Oklepam se te primerjave, ko skušam deliti z drugimi navdušenje, s katerim me Renoir v tem kratkem, a še kako izjemnim filmom, napolnjuje. Kakor bi se bal, da se ti vznemirljivi podobi življenja, ki jo je zgoštil Renir v polurni film, da se ne morem lepoti njegovega dela oddolžiti samo z besedami. Primerjam jo lahko le s skico izjemnega mojstra, ki ohranja čar dela s subtilnimi slutnjami, ki zaznamujejo osnutke velikih del. **Izlet** je povsem izjemen film, eden največjih! Zaradi podobnosti del je Renoir eden najzaslužnejših za napredek filmske poetike, človek, zaradi katerega je svet v tridesetih in štiridesetih letih verjel v njen razvoj, to pa seveda pomeni, da je odločilno podprl pomen in dragocenost evropskega filma. Z zgodnjimi filmi tridesetih let oblikovno in ikonografsko že napoveduje neorealizem, ki z zaključkom vojne odlikuje novosti italijanskega filma: slaba vest omikanega sveta se uveljavlja v vzorih, ki morda najbolj vidno spremljajo povojni čas z beleženjem zmedenih socioloških razmer, ki jih je svetovna katastrofa zapustila v ljudeh...

Naj se ob tem oprem na dosežke Renoirjevega filma **Toni** (1934), ki je s svojo vsebino in protagonisti opozoril na probleme prepletanja domačih in priseljenih delavcev v južni Franciji. Avtentičnost okolja in izbor nastopajočih. S paletto dogodkov v tem povzetku emigrantske problematike napoveduje kasnejši neorealizem. Sicer pa se v tridesetih letih Renoir ukvarja z vprašanjem narativne strukture. V njej odklanja prejasno vodenje gledalčeve misli z direktnimi apostrofirani montažnih rezov — delitve scene v mnoge posnetke. Z njimi je gledalčeva selekcija že v naprej opravljena, zato je večplastnost pripovedi in nekakšno odprto nizanjanje samih dejstev, brez vnaprej določenega izbora, rešitev, nad katero se Renir navdušuje. V teh letih tako odkriva dragocenost principa »posnetek-sekvenca«. Z njim zasleduje enaka načela, ki so ga vodila pri nevsiljivem oblikovanju scen v **Izletu**, kakšno leto prej. Avtentičnost, utrip vsakdanjega poletnega dne v tem filmu, je naj-

brž tisti zavestni koncept ekranizacije Maupassanta, ki nas preseneča v času, ko številne melodrame vseh vrst in vendarle veliko bolj »narejene« zgodbe oblikujejo repertoar najbolj razširjenih, najbolj znanih filmov, predvsem ameriških. Renoir svoja iskanja najjasneje uveljavlja v odlomkih **Zločina Gospoda Langea** (1935) in predvsem v mojstrovini, sijajnem sarkastičnem filmu **Pravilo igre** (1939). Prepričljivost igre nastopajočih razrešuje z načeli, o katerih velikokrat govori »Vaje z igralci potekajo takole: najprej jih prosim, naj povedo svoj tekst, ne da bi poskušal igrati; brez vsakršne interpretacije, kakor da bi brali telefonski imenik. Naj se ne ukvarjajo z njegovim pomenom, če smem tako reči. Napisanih misli naj se zavedo šele dolge ure po prvem branju: le do neke mere naj jih poznajo! Vse besede razumeš itak šele takrat, ko jih večkrat ponoviš in slišiš. Pravzaprav jih tako vodim, da odkrivajo sami, kako morajo nastopati. Ko to dosežejo, jih prosim, naj se v tem procesu zaustavijo. Naj takoj vsega ne odigrajo, kakor se jim zdi prav. Previdno morajo napredovati, da bi razrešili dvojno nalogo. Svoje besede naj povsem na koncu opremijo s primernimi kretnjami. Najprej morajo osvojiti bistvo scene, preden si dovolijo, da postavijo pepelnik, zgrabijo svinčnik ali si prižgo cigareto. Prizor ne smejo odigrati z občutkom lažne sproščenosti: najprej morajo doumeti njegove notranje vrednosti, preden smemo v določenih kretnjah prepoznati njegove zunanje znake. Treba je razlikovati med bistvom prizora in varljivo dekorativnostjo...!«

S tem pa se seveda že dotikamo čudežnega vtisa velike neposrednosti Renoirjevih filmov. Le malo so se postarali: zdi se nam, da nastajajo scene pred našimi očmi, da se odnosi in reakcije med osebami vzpostavljajo prav zdaj. Neprestano nas bega občutek, da scenarij ni povsem izpisan, da so prizori razpeti med intenzivnostjo improvizacije in ujeti v trenutkih slučajne prisotnosti kamere.

JEAN RENOIR IN PRIPoved

Dramaturške konstrukcije film pravzaprav nima iz dveh razlogov:

1. Film je ostal dolgo nedokončan. Posneti so bili samo vsi predvideni zunanji posnetki.
2. Črtico Maupassanta, po kateri je bil film posnet, ekranizira Renoir kot tankočuten mojster, ki želi predvsem obnoviti čas poznega devetnajstega stoletja in ne pripovednosti. Režiser se oprime nekaterih motivov in rapoloženj, da bi se izognil (morda) vplivu poiskane anekdote, ki bi lahko trdneje



Jean Renoir

povezovala dogajanje, še več, morda bi ga povezovala z zgodbo, fikcijo, v istem hipu pa bi najbrž zgubila tisto, kar IZLET tako sijajno uvršča med naše najljubše filme. Občutek imamo, da smo priče potekanju čarobnega dneva, v katerem se dogajajo tiste neopazne drame, katerih je življenje v resnici polno. Lahko se vežemo na nauke Renoirja, ko svetuje, da mora filmski avtor s svojim delom odpirati poglede v življenje, ki je okrog nas, odpravljati mora vrsto klišejev in nam odpirati življenje kakršno v resnici je.

Motivi, katerih se je Renoir — kot komplet avtor predelave Maupassanta oprijel: — nedeljski piknik v razcveteli prirodi (trava, voda, drevesa, sonce, dež) — vročični trepet senzibilnosti, ki se odkriva v razgovoru med hčerko in materjo — vznesena mladostna razigranost, trenutki neizmerno sreče

— bežna omama spomina, obžalovanje oločitev preteklosti.

Film vodi zelo enostavna filozofija. Ko se mlado dekle, zdaj že poročeno, po dveh letih sreča s fantom na istem bregu reke, jo ta vpraša, če ga še ni pozabila. »Vse večere se spominjam tistega dne...!«

V kratkem dialogu je obžalovanje, ker ni znala zagrabiti življenja, ko se ji je nasmihalo. Njeno življenje — življenje poročene žene — je puhlo in prazno. V filmih Renoirja zvenijo dialogi naravno in pristno. Poudarjal je, da poskuša ujeti prepričljiv »utrip življenja«: za svoje junake skrbno izbira besede in stavke, ki določajo njihov socialni status.

Renoirja je zelo težko opredeliti. Filmska režija se je z njegovimi filmi osvobodila vseh vidnih povezav z gledališčem: njegov svet pripada v večji meri svetu pisateljev kot pa enostavnim zapletom filmskih

zgodb. Odtod najbrž pogosti nesporazumi z avtorjem tega neulovljivega, vedno živega in spreminjajočega se sveta, ki se je začel uveljavljati s prvimi filmi, kot so **Nana** (1926), preko **Psice** (1931), pa vse do filma **Helena in možje** (1956). Navidez ohlapna dramaturgija filmov, kot so **Boudou, rešen iz vode** (1932) ali **Toni** (1934), nam predstavlja avtorja, ki hoče predvsem ohraniti prizore živega sveta, ki ga obdaja: globoko in z naslodo vsrkava utripe življenja. Njegova lepota nas vrtoglavo prevzema: filmi nas seznanjajo z odenki strastnega in navdušujočega iskanja. V tem je prvinska lepota soočanja s filmom **Izlet**, ki naj bi navduševal za pozornejšo seznanjanje z opusom človeka, ki ga mnogi poznavalci sedme umetnosti, teoretiki in ustvarjalci, imajo — brez obotavljanja — za največjega avtorja, kar jih v filmu poznamo.

Izlet je nezmotljivo film Jeana Renoirja: v

njem zasledimo živo in enostavno pripoved, vsako opuščanje tehničnih bravur, trikov. Film je v celoti posnet v eksterierju, večina posnetkov je stacionarni. Vozečih posnetkov pravzaprav ni, če odštejemo vezni posnetek dežja, s katerim drsimo po stepeni, nemirni reki in vožnjo začetnega prizora, ki nas seznanja z zelenim okoljem gostilne in dekletom na gugalnici. V mnogih kostimih, ki jih je menda pripravil Luchino Visconti, čigar prvi film je bila ravno asistenca pri snemanju **Izleta**, zapišimo motive slik Augusta Renoirja: posnetek ob gugalnici in promenade s čolni so povzeti po motivih njegovih slik. Film je vznemirljivo živ in svež. Drevo ječi v opoldanski pripeki, tok reke se lesketa v soncu, dišeča trava je polna žuželk, močni sunki vetra napovedujejo nevihto in kuštrajo drevesa. Vsi ti trenutki so zapisi življenja samega: Renoir gradi subtilno razmerje med svojimi osebami in okoljem, ki zrcali vse odenke nestalnega vremena. Smisel za humor nas prepričuje, kakor trdi v mnogih intervjujih sam Renoir, da ni treba jemati vsega preresno, saj življenje ne pozna podobne ostrine v svojih vrednotenjih. Mati in hči — Sylvia Bataille in Jane Marken — posebno zadnja v sceni dvorjenja z Rudolphom, ki nastopa kot favn — sta izjemno živi, prizor sam pa je zaradi svoje neposrednosti, igriv in sproščen: vrhunski vlogi! Podobno sijajna je tudi miniatura babice: stara je že in ničesar prav ne sliši: le pobeg mačke vzdrami njen dremež. Scena zapeljevanja in ljubezni se zaključuje, za tisti čas, z neverjetno novim in drznim pogledom Sylvie Bataille, ki se v trenutku predaje ozre v objektiv kamere, »naravnost v nas«, kakor bi iskala, ob neverjetni sreči, ki jo odkriva, pričo svojega razkošja. Deluje kakor slučajno ujeti trenutek iskrenosti, kakor bi se Sylvia sramovala silovitosti doživljanja ljubezni in bi torej skušala ujeti pričo svoje sreče nemo naravo, v kateri morda doživlja svojo prvo ljubezen... Posnetek je tako sijajen, da so najbrž ob njem že generacije presanjale: kako dobiti dragoceno krhkost in izraz omame, v kateri se prepuščajo ljudje vrtoglavim ljubeznem? V filmskih revijah Francije, ki so pravkar izšle, ob praznovanju stoletnice rojsta Jeana Renoirja, sem prvič prebral v članku s previdnim opozorilom »ničesar ne zavržite«, da je bil to posnetek, ki nikakor ni bil naključna montažna rešitev ob kompletiranju filma. Ta rešitev z negotovim pogledom Sylvie Bataille v objektiv, ta posnetek — predmet mnogih navdušenj, pa tudi ugibanj — je bil skrbno predviden in velikokrat ponavljan, dokler ni bil Renoir s tem spletom naključja in iskane predstavitve ljubezenskega objema,



zadovoljen. Izvrstna rešitev: za poznavalce montaže in filmskih »čarovnij« vseh vrst, nepojasnljiv čudež: nekaj med gibanjem kamere, vozečim posnetkom, morda vrez nedokončanega gibanja, morda zasuka... Vsekakor: eden sijajnih prebliskov svetovnega filma! Trenutek, ki nas vedno vznemiri, da, celo gane!

Sijajna glasba Josepha Kosme, ki je desetletje kasneje zaslovel s šansonom *Les Feuilles Mortes*, spremlja film v drugem delu. Občutljivo obarva razpoloženje mamljivega poletja: ženski glas, ki mmmra naprev, se izgublja v trepetanju dreves in poletne vročine. S svojo melodijo dodaja očarljivo negotovost občutene sreče. Zibajoča se kamera, ki blodi v teh posnetkih po bregovih in odsevih reke, seže v našo zavest s čarom poletnih promenad, nad katerimi se lovijo nemimi odsevi različnega sonca. Glasba ni sladka, ne pretirano sentimentalna: kratka je in efektna, nevsiljiva, vzorno podčrtava vrhunec filma, dokler nas ne zalije grenkoba zaključka, ki je resnična in neizprosna, kakor samo potekanje našega časa in življenja...

»IZLET« — PLOTLESS FILM

Dva filma predstavljata ključna dosežka tedanje filmske poetike. Iskanja dramaturgije z realizacijo Wellesovega filma *Državljan Kane* (1941) raztreščijo vse klišeje in s svojo mozaično strukturo uveljavljajo popolnoma svobodno oblikovanje časa. In tu imamo še krovno podobo meščanske družbe v drzni in sarkastični komediji Jeana Renoirja *Pravila igre* (1939): dva filma, dve mojstrovini, oba s konca tridesetih let! V zadnjem se pojavlja slutnja o nezanesljivosti urejene Evrope, v prepletu norčave in lažne morale, v kateri

vidimo napoved katastrofe bližnje vojne, ki bo svet vrgla s tečajev. Ljudje se oklepajo »pravil igre« in smešijo pogum drznih posameznikov, ki navidezno harmonijo njihovih zabav samo motijo. Zato propadajo kot slučajne, nepotrebne žrtve burkastih igravic sveta, ki v njegovi trpki usodi ne prepoznavata lastne obsodbe.

Iz množice socioloških silnic, ki jo odkriva film v teh letih, pa nas pravzaprav preseneča uveljavitev »filmov brez čvrste zgodbe«, med katere moramo šteti tudi mojsrovino Renoirja, njegov (skoraj nedokončani) film *Izlet*. »Plotless films« jih imenuje anglosaški svet, v študijih filmske teorije pa jih je s tem imenom okarakteriziral ameriški profesor Louis D. Gianetti. Filmi Jeana Renoirja, ki jih sam visoko ceni, se izmikajo jasni narativni liniji. Iz vsebine njegovih najboljših filmov težko izluščimo eno samo zgodbo. Ob glavnem razpreda Renoir vrsto vzporednih motivov: filmi odkrivajo več odlik glasbene kompozicije in ne jasne, dramaturške zgodbe, pri katerih lahko ločimo ekspozicijo, obvezno stopnjevanje razpleta in vrh. V njegovih filmih nas velikokrat prevzema svet liričnega zanosa in toplina njegovih junakov. V filmu *Velika iluzija* (1937) razpreda motiviko o nujnem prenehanju vseh vojn: najbrž je v njej nukleus dramaturške strukture. Vojne ujetnike v filmu ločijo razmerja med razredi, vzgojo, nacionalno pripadnostjo in različnimi religijami. Teme se odpirajo, drobijo in menjavajo, kakor če bi jih vrtel v magičnem kaleidoskopu: ena risba se preliva v drugo, ta v tretjo...

Narativna linija redkokdaj predstavlja vodilni motiv strukture: njegovi filmi so kot variacije na razne teme, ki jih film uveljavlja. Variacije na razne teme so pod-

zgodbe, dodatni motivi. Kakorkoli jih že imenujemo, z njimi zmanjšuje vodilno vlogo pripovedi ali zgodbe! Ker se filmski ustvarjalec ukvarja veliko bolj s tematiko, ki naj vse druge povezuje, je njegova obsedenost s povezujočim motivom njegova osnovna skrb in ne pripoved zgodbe. Odpri zaključki njegovih filmov oponašajo odliko življenja samega in njegova stalna skrb, posneti, kakor bi rekel Cocteau, »smrt pri delu«, nam ohranja njegove filme z vrsto človeško dragocenih trenutkov. »Vsakdo ima razloge za svoje vedenje«, kakor je sam pogosto poudarjal.

Jean Renoir bi slavil v kratkem stoletnicu svojega rojstva. Naj tudi pričujoča študija podčrta njegovo izjemno delo, ki je zaznamovalo velik del filmske umetnosti preteklega stoletja. Film se brez njegovega opusa ne bi razvijal, kakor se je... Svet bi bil brez njegovih filmov precej siromašnejši... Njegovi filmi nas učijo, da je potrebno ljubiti življenje v vseh njegovih manifestacijah...

JEAN REVOIR:

DEFINICIJA FILMSKE UMETNOSTI

Filmski režiser je kakor potrpečljiv ribič, ki čaka, da se riba, ki jo najdemo v resničnem življenju, ujame na vabo, ki jo predstavlja kamera!... Film ne sme biti vsota naukov! Naj poskušam zapisati, kakšno je naše poslanstvo — besede ne maram, preambiciozna je — naloga našega poklica! Naša naloga je predvsem v tem, da opazujemo svet. Da opazujemo svet in o njem spregovorimo! Opazovati moramo svet, takšnega kot je, ne da bi gledali skozi barvna očala, kajti obkroženi smo s klišeji, filtri vseh barv! Imenujemo jih vzgoja, predsodki, polno jih je... Tičijo v vsem tistem, kar so nam pripovedovali, v vseh tistih lažeh, v katerih se utaplja naše življenje. Teh navad se moramo znebiti in skušati gledati svet s čistim srcem...! Gledalci, ki tega niso vajeni, porečejo: »Saj tega ni!« Zavedati se morate, da bi marsikateri naš gledalec videl svet takšen, kakor je... Prav tako dobro bi ga opazil, kakor mi sami. Samo nimajo časa! Drugi poklici jih zaposljujejo. Bankirji so, električarji, zobozdravniki. Z drugimi besedami: polno drugih skrbi imajo. Morda pa tudi nočejo odpreti lastnih oken. Kajti na oknih so težke zavese in vse, kar vidimo preko njih, je popačeno... Naloga našega poklica je, da odpiramo okna drugim ljudem in jim s svežim zrakom odkrivamo tudi okolje!

Prihodnjič:

Nocoj me ljubi (Love me tonight, režija Rouben Mamoulian, 1932)

MATJAZ KLOPCIC

JOHN WATERS

»Cannes je vse, kar sem si zmeraj želel. Vsaj od svojega šestnajstega leta.

Rdeča preproga, stopnišče, vse to... Ko bi bilo mogoče, bi bil ves čas v Cannesu... Zakaj bi sicer sploh rinili v show-business?»

pravi John Waters, vsekakor eden najbolj neortodoksnih ameriških filmskih režiserjev v ekskluzivnem pogovoru z našo sodelavko Sanjo Muzaferija.

Človek, ki je do danes podpisal kakšnih deset popolnoma odtrganih filmov in tri knjige (*Shock Value*, *Crackpot in Trash Trio*), je kanske dneve prebil v prestižnem hotelu Majestic, na vsa vprašanja o prehodu iz sveta undergrounda v glamour pa je z nasmehom odgovarjal, da mu je prav všeč. Zdi se, da je Waters od zmeraj vedel, kaj hoče v življenju. Tako je zapisano tudi v tiskovnem gradivu, ki ga predstavlja. V show-businessu je že od svojega dvanajstega leta, svojo neobičajno kariero pa je začel kot lutkar. Redno je nastopal na treh do štirih rojstnih dnevih otrok tedensko in pri tem skrbel za vse — od scenarija za predstavo, oblikovanja propagandnega materiala, oglaševanja, oblikovanja odra do same animacije z lutkami. Medtem, ko so drugi otroci brali otroške knjige ali stripe, je mali Waters pobožno bral vsako številko hollywoodske Biblije, *Daily Varietyja* in *The Hollywood Reporterja*.

»Ko mi je bilo 14 let, sem se lutkarstva naveličal. Zdelo se mi je tako uncool, pa sem prešel na filme,« lakonično izjavlja. Ni kot večina drugih filmarjev obiskoval filmske šole. Režirati se je, kot pravi, naučil ob delu.

»Ko gledam danes nekatere svojih zgodnjih filmov, si mislim, o, bog, kako je to slabo! Toda nekatere med njimi še danes prikazujejo. Mnogi ljudje, ki so snemali filme leta 1966, svojih filmov v kinu ne morejo več videti. To tudi nekaj pomeni.«

Rodil se je in odrasel v Baltimoreu, v zvezni državi Maryland. Svoj prvi film je posnel leta 1964, ko mu je bilo 19 let. To je bil 8 mm črno beli film **Hag In A Black**

Leather Jacket. Sledil je projekt **Roman Candles** — trije 8 mm filmi, ki so jih predvajali simultano. Tu že nastopita zvezdi njegovih poznejših filmov, korpulentni, danes že pokojni transvestit Divine in Mink Stole.

V letih od 1968 do 1970 je Waters napisal in posnel še tri filme: **Eat Your Makeup**, **Mondo Trasho** in **Multiple Maniacs**. To so bili 16 mm filmi, črno beli. Leto 1972 je prelomno v Watersovi karieri, saj prvič komercialno distribuirajo njegov film. Gre za **Pink Flamingos**, film, ki danes velja za klasiko neokusa, v katerem dve ženski tekmujeta za naslov najbolj umazane osebe na svetu. Film so brez prestanka prikazovali deset let na polnočnih projekcijah v Los Angelesu in drugih ameriških metropolah. V filmu **Female Trouble** iz leta 1974 Divine ubija svoje občinstvo, v **Desperate Living** iz istega leta se Waters ukvarja z življenjem transseksualcev, z leta 1981 posnetim **Polyestrom** pa v kinodvorane uvede novo čudo tehnike, Odoramo. Po sistemu »otri in poduhaj« gledalci v kinu, skladno s številko, ki se izpiše na ekranu, trejo papirčke, ki so jim jih razdelili pred začetkom filma, in jih držijo pod nosom, da bi do kraja doumeli bistvo filma, ki je po Watersovem mnenju — vonj. Tako kot z vsakim svojim projektom, je oboževalec Pakerja Taylerja seveda tudi s tem filmom šokiral občinstvo, toda prav z njim se je prvič pojavil na kanskem filmskem festivalu. Njegovi zvesti oboževalci so tedaj dvignili veliko hrupa in ga obtožili, da s sodelovanjem na tako etabliranem mainstreamskem festivalu ruši svoj underground image, Waters pa se je takrat, tako kot danes, vsemu le sladko smehljaj.

Medtem, ko se je **Polyester** ukvarjal s

problemom alkoholikov, pa se Watersov naslednji film, **Hairspray**, ukvarja z debeluh. **Hairspray** je prišel na platna leta 1988 z Divineom in Ricki Lake v glavnih vlogah in prav to je bil film, ki ga je širši avditorij končno sprejel. V filmu se pojavijo tudi Deborah Harry, Sonny Bono, Pia Zadora, Ric Ocasek in Iggy Pop. Subkulturni dandy, kot ga imenujejo, ekscesiven in baročen v vsem (vsaj kar se tiče filma), pravi:

»Oboževal sem snemanje tega filma. Še danes hranim bobne, ki jih je v filmu igrala Pia Zadora. Sicer pa je moja zbirka nenavadnih, za mnoge morda zastrašujočih predmetov, velika in zanimiva. Moji majhni električni stolčki, skeleti, mrtvaške glave, plakati — vse to mi naredi veliko veselja in hkrati prestraši goste, ki bi se sicer v moji hiši zadržali dlje kot je potrebno«, se muza Waters.

Zadnji film, ki ga je posnel, preden ga je doletela čast, da s svojim letošnjim filmom **Serial Mom**, s Kathleen Turner in Samom Waterstonom v glavnih vlogah, zapre kasko filmsko fešto, je bil **Cry Baby** z Johnnyjem Deppom, posnet leta 1990. Nek kritik je ta film primerjal s filmom, kakršnega bi kot norčav najstnik morda posnel Cecil B. DeMille. V njem na svoj način slavi mladostno delikvenco, ko problematizira odnos med straight, dobro situirano belo anglosaško Ameriko in novo, uporniško generacijo petdesetih let.

Waters že več kot deset let sodeluje z marylandskimi, zlasti baltimorskimi kazenskimi ustanovami, kjer v lokalnih zaporih predava o filmu. Oblečen v brezhibno belo srjaco Issey Miyake in lahke črne hlače je vse prej kot Kralj kiča ali Princ neokusa, kot ga radi imenujejo.

Kakšne so vaše izkušnje iz zapora, v delu z zaporniki?

Zapori so neusahljiv vir inspiracij. Film **Serial Mom** je rezultat moje dolgoletne fascinacije nad kriminalom. Veste, pri nas v Ameriki so kriminalci prave zvezde. Serijski morilci, na primer. Filmski zvezdniki si ne želijo več biti fotografirani. Od svojega statusa zvezde bežijo, kot da je to nekaj sramotnega. Vsi afektirano govorijo o Umetnosti z velikim U. Kriminalci pa, zlasti tisti nadarjeni, velike zverine, so resnično večji od življenja. **Serial Mom** je film o belih ameriških skrajnejših, saj veste o čem govorim. Pri tem je najbolj čudovito to, da bodo moj film v Ameriki gledali tudi točno takšni ljudje. Ali ni to fantastično?

Znano je, da živite v Baltimoreu. Tam ste tudi snemali Serial Mom. Kako to, da se nikoli niste preselili v Los Angeles ali New York?

V Baltimoreu preživim vsaj šest mesecev v letu. Tam so moji prijatelji, moja hiša, stvari, ki jih imam rad. Večina filmskih producentov naredi napako in odide živeti v L.A. ali New York. Tako zgubljajo stik s pravo Ameriko. O tem sem pisal že v svoji knjigi **Shock Value**. Mislim, da je Baltimore najbližje realnosti, ki se ji lahko približam. S tem, ko živim tu, mi je prizaneseno z ljudmi, ki bi me kjerkoli drugje na svetu nadlegovali. Ljudje si mislijo, da pravzaprav nisem neka zvezda, če živim tu. Začudili bi se, koliko zanimih prostorov je v Baltimoreu. Na primer klub Jaycee. Odpre se šele ob dveh ponoči. V njem so vsi pod vplivom kakšnega poživila in tam se je najbolje obnašati tako kot prvo noč v zaporu. Izogibati se morate pogledom v oči. Življenje v Baltimoreu me ohranja normalnega. Tam rad prirejam večere za svoje prijatelje in vseč mi je bilo snemati v njem. Snemali smo v šoli, kjer so Divinea pred tridesetimi leti vsak dan topli. Snemati tam je bilo svojevrstno sladko maščevanje.

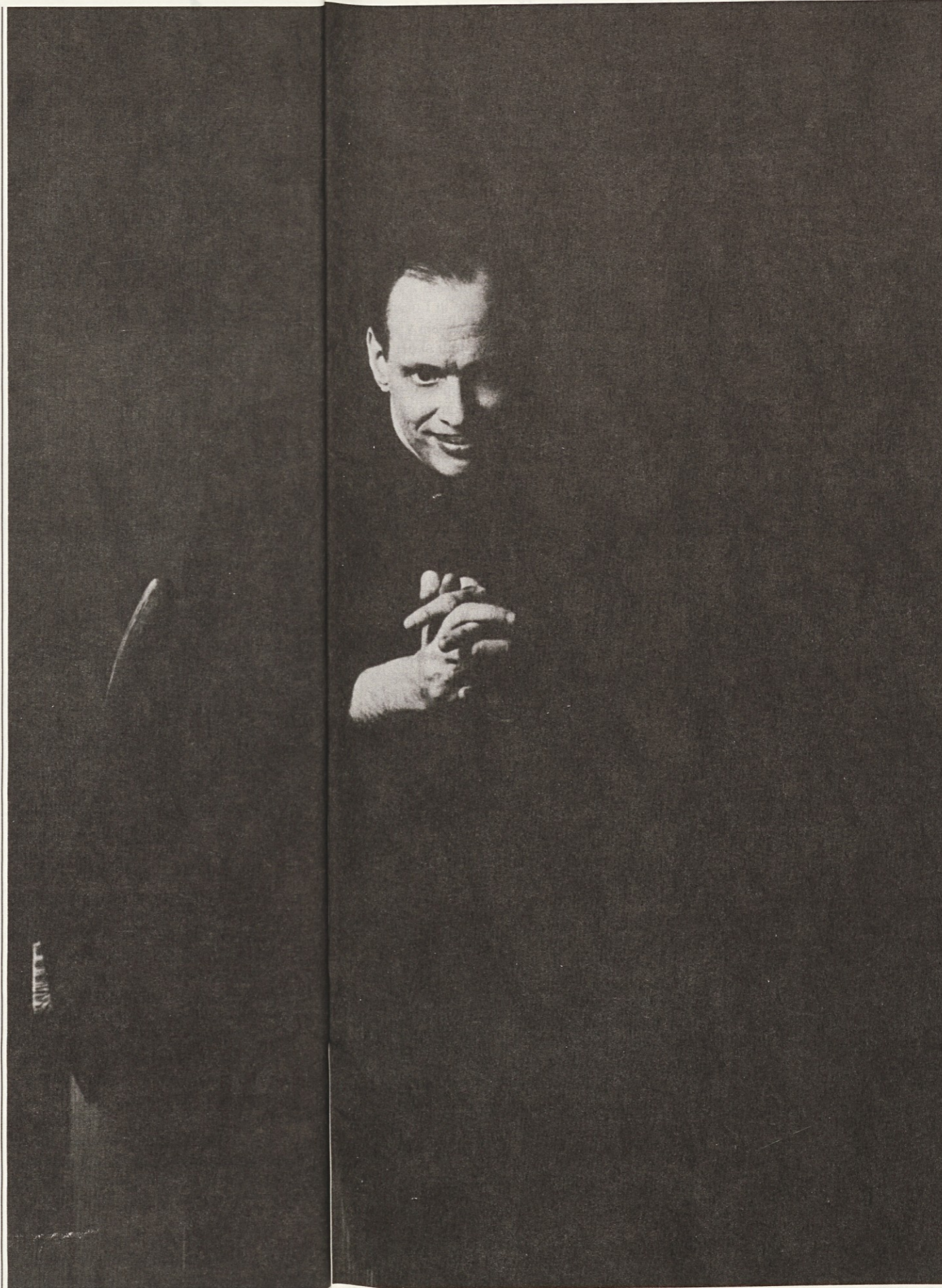
Ali kaj pogrešate Divine?

Seveda, toda v tem nisem fanatičen. Preprosto se zavedam, da ga ne morem vrniti v življenje. Še danes hranim zlate copate, ki mi jih je podaril. Sicer pa je moja zbirka copat ogromna (smeh). Ko je umrl, sem ravno začel scenarij za **Cry Baby**. Spominjam se, da sem šel z Johnnyjem (Deppom) na njegov grob. Med delom nisem imel mnogo časa za trpljenje in razmišljanje. Tako je najbolje.

Prav tako kot vaša fascinacija nad kriminalom, je razvpito tudi vaše oboževanje Anite Ekberg.

Da, toda tudi Carroll Baker v filmu **Baby Doll**, pa Royja Lichensteina, malih električnih stolov, plakatov za *lowbudget* filme, na primer **Kitten With a Whip** z Ann Margaret ali **I Hate Your Guts**. Ali nima vsak svojega specifičnega okusa?

Glede igralcev v vaših



filmih imate povsem specifičen in določen okus...

To je res. Ne morem si zamisliti, da bi posnel film brez Mink Stole. Tu je še Ricki Lake. Ona od lanskega septembra vodi zelo priljubljen *talk-show*, **Ricki**. Pomislite, kako je uspela! Vedno je govorila, da si želi postati televizijska zvezda. In poleg nje še Patty Hearst, Traci Lords, potem Johnny Depp, Iggy Pop... Kathleen Turner sem hotel imeti v filmu **Serial Mom** od vsega začetka. Tudi Sama Waterstonea. Kathleen se je takoj ogrela za scenarij, Sama pa sem moral malo nagovarjati. Ona je takoj doumela razliko med slabim-slabim okusom in dobrim-slabim okusom. Sicer pa oseba, ki je igrala v Russelovem **Crimes of Passion**, mora znati igrati v Watersovem filmu.

Kolikšen je bil budžet filma?

13.5 milijona dolarjev. Na koncu smo ga posneli za manj denarja. Največ sva stala gospodična Turner in jaz (smeh). Moj cilj je, da vsake tri-štiri leta napišem in posnamem film. Hitreje ne gre.

Kaj pravite na vse te zgodbe o tem, da ste končno krenili s tokom, daleč od undergrounda, v mainstream.

To so govorili že za moje zadnje štiri filme. Ne moti me. Vem samo, da nikoli ne bi režiral tujih scenarijev. Sam bi vse svoje filme, po tistih 8 in 16 mm, označil za filme *above-ground*, kot je nekdo nekoč dejal za **Pink Flamingos**, nikakor *mainstream*.

Kako bi opisali estetiko svojih filmov?

Ne bi je opisoval. Mislim, da so moji filmi subverzivni na *all-American* način. Nek novinar je to opisal kot srečanje **Smrti** v **Benetkah** in Holiday Inn estetike. Verjetno je imel prav.

SANJA MUZAFERIJA
PREVEDEL VLADO SKAFAR

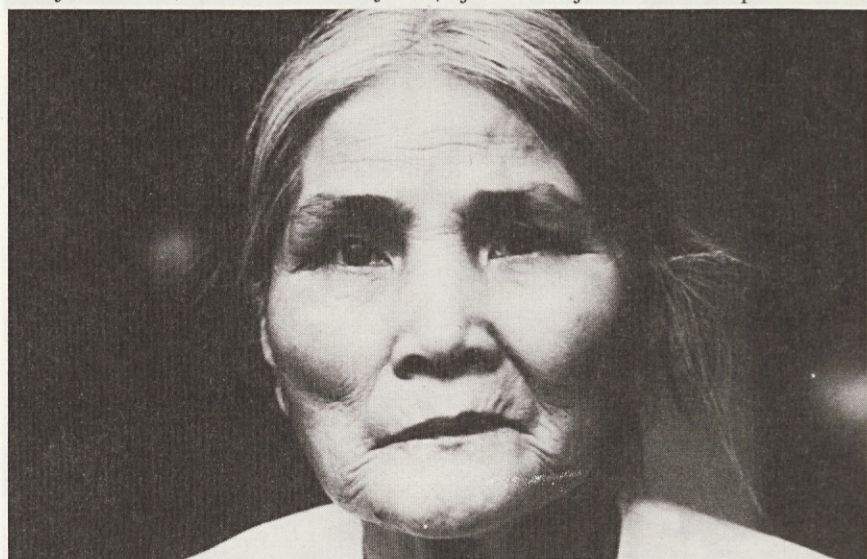
ROTTERDAMSKI FILMSKI FESTIVAL SE JE DOKONČNO UVRSTIL MED NAJPOMEMBNEJŠE DOGODKE V FILMSKEM SVETU.

TIGRI...

Festival je vrsto let nastajal pod budnim očesom in organizacijsko taktirko ustanovitelja in prvega (dolgoletnega) direktorja (žal že pokojnega) Huberta Balsa. Letos je po dveh letih vmesnega direktorovanja Marca Müllerja dobil novega prvega moža — Emila Fallauxa, ki s svojo, ne preveliko, a zato izjemno sposobno ekipo festival že tretje leto zapored spreminja v prvovrsten filmski sladkorček — tako za običajnega gledalca kakor za vsega dobrega in hudega vajene novinarje. Vsekakor velja že uvodoma resno pripomniti: berlinski filmski festival, ki se začne le nekaj dni po zaključku rotterdamskega, je v zadnjih treh letih dobil izredno »nevarnega« tekmeča, kar hkrati pomeni, da se je rotterdamski filmski festival vpisal med pet najpomembnejših festivalov na svetu. Kvalitetni vrh letošnjega festivala je vsekakor predstavljala sekcija, v kateri so prikazali filme iz treh »kitajskih« držav: Kitajske, Hong Konga in Tajvana. V izredno izčrpnem pregledu je bilo predstavljenih 25 filmov, ki so povečini delo režiserjev t.i. šeste generacije kitajskih režiserjev. Tudi hongkongški in tajski novi avtorski val potrjujeta, da lahko kmalu pričakujemo nove mednarodne uspehe, podobne tistim zadnjih dveh let, ko so filmi omenjenih

držav posegali po glavnih nagradah najpomembnejših svetovnih filmskih festivalov (Cannes, Berlin, Benetke in Locarno). Mlada generacija, ki je ustvarjala v senci teh velikih uspehov, se je tudi skozi asistenco pri zdaj priznanih režiserjih, kot sta npr. Chen Kaige ali Zhang Yimou, uspešno prekalila ter že s svojimi izrednimi prvenci opozorila nase. Med kvalitetno zelo izenačeno produkcijo je nekaj filmov še posebej izstopalo.

Film **Dedek Ge** (režija Han Gang), poetično in humorno govori o zadnji zimi dedka, ki starosti navkljub poskuša »nekaj narediti« iz svojega življenja. Starček je ekscentrik in individualist, ki se upira življenju v bolnišnici, starosti in smrti ter se na koncu na muli odpravi v svojo rojstno vas. **Rdeči biseri** (He Yi) metaforično uprizarjajo življenje na Kitajskem skozi odnos med mladim bolniškim delavcem ter pacientko v psihiatrični bolnici. **Menihova skušnjava** (Clara Law) uspešno združuje dva žanra, kontemplativno umetniško raziskavo in veličasten akcijski spektakl, postavljen v obdobje dinastije Tang. **Zbom, moja konkubina** (Alex Law) je skromna televizijska produkcija, nastala leta 1981, ki jo je iz pozabe potegnil Chen Kaige, ko je svojo mojstrovino posnel po isti literarni predlogi, kakor Law 12 let pred njim. Avtor je sicer v filmu pokazal raz-



Izhodišče (Starting Place), režija Robert Kramer, ZDA.

košen talent, ki pa ga več kot očitno omejuje pomanjkanje finančnih sredstev. **Dežela breskovich cvetov** (Stan Lai) izjemno natančno evocira krhkost klasičnega kitajskega gledališča, posebno pozornost na posveča scenografiji, kostumom in igri svetlobe. Skozi vajo gledališke skupine pripoveduje eno od številnih tragičnih zgodb o razselitvi, begu pred komunističnim režimom na Tajvan leta 1948. **Uporniki neonskega boga** (Tsai Ming-liang) so energičen portret nenavadnega prijateljstva med mladeničema, ki nihata med čaščenjem in agresijo. Film ima močne homoerotične podtone, a je navkljub agresivni noti poln občutka za humorost in ironijo.

Pomembna avtorska dela so tudi filmi **Za hec** režiserke Nin Jing, ki je v filmskem svetu bolj znana po asistenci Bernardu Bertolucciju pri njegovem filmu **Zadnji kitajski cesar**; **Nevesta lesenega moža** režiserja Huang Jianxina, še enega pomembnega, a premalo znanega pripadnika t.i. pete generacije; za kitajske oblasti eden najspornejših filmov sploh, odlični **Modri zmaj** (režija Tian Zhuangzhuang), dobitnik grand prix filmskega festivala v Tokiu in številnih drugih nagrad na festivalih; ter film **Dnevi** (Wang Xiaoshuai), nizkopračunska skica življenja mladih kitajskih umetnikov. Film je bil baje posnet za borih 10.000 USD.

Ta izjemno obsežen pregled sodobnega filmskega trenutka v treh kitajskih državah je bil še dodatno začinjen s selekcijo 8 hongkonških box-office hitov zadnjih dveh let. Filmi kot **A moment of romance I in II**, **Heroic Trio**, **'92 The Legendary la rose noire**, **C'est la vie mon chérie**, **Fong Sai-Yuk I in II** so ultimativni filmi melodrame, komedije in/ali borilnih večšin (kung fu) odštekancije, vsi po vrsti začinjeni z izredno dozo absurda ter izjemne koreografije, ki še posebej pride do izraza v borilnih prizorih, ki trajajo tudi po 10 minut. Navodilo za uporabo: najbolj tekne pred spancam, v družbi s polno dvorano lokalne kitajske etnične skupnosti.

Posebnost letošnjega festivalskega programa je predstavljala tudi retrospektiva, ki je bila posvečena obletnici televizijskega uredništva *Das Kleine Fernsehspiel*, ki deluje na drugi nemški TV — ZDF. Od leta 1962 so v tem uredništvu samostojno producirali ali koproducirali številne pomembne filme režiserjev, ki so se zapisali v zgodovino evropskega in svetovnega filma: Chantal Ackerman, Angelopoulos, Jutte Brueckner, Dwoskin, Fassbinder, Jarmusch, Kluge, Schroeter, Syberberg... Enega najnovejših filmov v njihovi produkciji je posnel Zoran Solomun, v

bivši jugoslovanski kinematografiji zapisan kot dokumentarist. Po nekaj letih bivanja v Berlinu se je s filmom **Svetovni prvak** (*Weltmeister*, 1993) lotil izredno kočljive in doslej neizrabljene teme — vračanja sovjetskih vojakov iz krute združeno-nemške realnosti v še realnejšo in neperspektivno rusko sedanost. Majhen in melanholičen filmček skozi oči malega Alekseja, sina ruskega oficirja je precizna študija brezizhodnosti in ljudske nemoči.

Rotterdamske gledalce so sicer navduševali še filmi **Kot voda za čokolado** (*Como agua para chocolate*) mehiškega režiserja Alfonsa Araua, ki je po svetu zaslužil že okoli 50 milijonov USD in predstavlja največji mehiški filmski izvozni artikel sploh; **Globina** (*The Abyss — Special Edition*) Jamesa Camerona, kjer smo v trenutni modi *director's cut* videli artistično, 171-minutno verzijo

hollywoodske uspešnice; filma **Body Snatchers** in **Snake Eyes** Abela Ferrare kot nekakšno nadaljevanje lanskoletne avtorjeve retrospektive; in ne nazadnje **Pravo stvar** (*True Romance*) Tonyja Scotta, **Short Cuts** Roberta Altmana in **El Mariachi** Roberta Rodrigueza, s katerimi smo si lahko sprali slabo vest ob ameriških pre-visoko proračunskih filmih.

Vsekakor pa so bili izjemno razočaranje skorajda brez izjeme vsi filmi avtorjev ameriške neodvisne produkcije. Mladi ameriški genialci se bodo morali začeti zavedati, da je prekleto slab izgovor za slab film pomanjkanje sredstev za snemanje filma. To so namreč poudarjali vsi po vrsti in kar tekmovali v izjavah »*saj bi naredil boljši film, a saj se vendar za 10.000 USD ne da narediti več*«. Sam poznam kar nekaj pametnejših načinov, kako porabiti deset ali več tisoč dolarjev, od režiranja filma, ki je samemu sebi namen. Popolna scenaristična praznina, puhlost idej in dramaturška neverjetnost in dolgočasnost zgodb — to je bilo vse, kar so ob igralski neprepričljivosti in ne preveč blesteči tehnični izvedbi pokazali filmi, kot npr. **Two Small Bodies** kultne režiserke Beth B., **When Pigs Fly** Sare Driver (ki očitno živi na slavi Jima Jarmuscha, s katerim sodeluje že od njegovega filma **Stranger than Paradise**), **The Lisa Theory** Stevensa Okazakija, **Bad Apples** Raya Leina, pa tudi film **Totally F***ed Up** Gregga Arakija, ki je lani na Berlinskem festivalu navdušil s filmom **The Living End**. Višek je bil prav gotovo ego-trip z naslovom **I Don't Hate Las Vegas Anymore**, kjer nas v dokumentarističnem stilu režiser Caveh Zahedi 83 minut posiljuje s svojo mladostno travmo — Las Vegasom. Da bi z njo razčistil enkrat za vselej, se s svojim očetom, pol-

bratom (poleg režiserja samega sta »glavna igralca« v filmu) in mini ekipo (snemalcem, asistentom in toncem), ki jo sestavlja njegovi prijatelji — sicer več pred kamero kot za njo — odpravi v kockarski raj na zemlji, Las Vegas. To je žal tudi vse. Potovanje tja in nazaj v San Francisco, preprejeno z dolgočasnimi izjavami zgoraj omenjenih in kvazi pomembnimi razmišljanji režiserja. Škoda traku.

Smo pa zato lahko videli nekaj odličnih vzhodnoevropskih filmov, katerih avtorje si velja zapomniti. S prostorov bivše Sovjetske zveze sta to prav gotovo Kazahstanec Timur Sulejmenov s filmom **Tujec** in Tadžikistanec Bahtijar Hudonazarov s filmom **Koš ba koš** (Srebrni lev, Benetke 1993), presenetili pa so tudi Rus Aleksander Ragozin s filmom **Življenje z idiotom**, Slovak Martin Šulik (**Vse, kar imam rad**), Čeh Karel Kachina (**Krava**) in Madžarka Ildiko Szabo (**Morilci otrok**).

In še odlični dolgometražni dokumentarec. Tega žanra pri nas skoraj ne poznamo: na TV Slovenija ga ne prikazujejo, ker baje zanj ni ne terminov ne interesa gledalcev — četudi je zelo uporaben prav za televizijsko reproduciranje! In pa seveda za festivalske projekcije — tako smo v Rotterdamu videli filme **The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl** Raya Muellerja, film-intervju z legendarno režiserko, sinonimom nacistične kinematografije; **Zadnji boljševik** Chrisa Markerja, staroste modernega dokumentarnega filma, ki govori o pred kratkim preminulem ruskem režiserju Aleksandru Medvedkinu (**Sreča**), **Starting Place** Roberta Kramerja, še enega veterana dokumentarnega filma, ki se je po 23 letih vrnil v Vietnam in posnel film na prizoriščih, kjer je že leta 1969 posnel **People's War**, posvečen vietnamski generaciji. Obujali smo tudi spomine na Andyja Warhola — s projekcijo dveh dokumentarcev, portreta Edie Sedgwick **Poor Little Rich Girl** (1965) in koncertnega **The Velvet Underground And Nico** (1968). Čisto za konec naj omenim še odličen dokumentarec **Silverlake Life: The View From Here**, ki ga je o svojem soočenju s homoseksualnostjo in aidsom posnel Tom Joslin, po njegovi smrti pa dokončal Peter Friedman. Film je po prikazovanju na številnih festivalih prejel tudi nagrado Prix Italia 1993 v kategoriji najboljših dokumentarnih filmov in je skupaj s filmom **Modro** (*Blue*) Dereka Jarmana, ki so ga prav tako prikazali v Rotterdamu, predstavljal svojevrstni testament izredne avtorske ustvarjalnosti, ki jo je predčasno končala neozdravljiva bolezen.

DANIJEL HOČEVAR

... IN MEDVEDJE

NA BERLINSKI FESTIVAL SE SPLAČA PRITI PREDVSEM ZARADI FILMOV V PANORAMI IN FORUMU MLADEGA FILMA.

V programu *Panorama Special* konča nemalo filmov, ki so bili do konca »v igri« za uradni tekmovalni program. Nekateri med njimi so seveda dosti kvalitetnejši od tistih, ki kasneje tekmujejo za nagrade — a že to, da so organizatorji našli formulo, ki da avtorjem teh filmov vsaj moralno zadoščenje, je nekaj vredno.

Ker pa se vsako leto nabere nekaj napak, je treba poskrbeti tudi za občasno »posipanje s pepelom«. Tako so letos v posebni selekciji pokazali tiste »zavržene filme«, ki jih je selekcijska komisija Uradnega programa označila za premalo kvalitetne: **Zbogom, moja draga** (*Farewell My Lovely*, režija Dick Richards, 1975) z Robertom Mit-

chumom; film Hectorja Babenca iz slumov Ria, **Pixote** (1980); **Ženske na robu živčnega zloma** (*Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, 1988) Pedra Almodovarja.

In kaj je zanimivega pokazala letošnja Panorama?

Federal Hill debitanta Michaela Correnteja (sicer tudi producenta in scenarista filma) privlači s svežino, s katero se je Corrente lotil variacije na temo obmafijaškega življenja mlade populacije Američanov italijanskih korenin. Močno podporo ima v odličnih igralcih ter črno-beli fotografiji, ki evocira podobe iz njegove mladosti. Film je svojevrstna avtobiografska izpoved, stkana iz različnih usod, zvezanih s Federal Hill, četrtjo mesta Providence v ameriški zvezni državi Rhode Island. Pet prijateljev,

ki znanstvo vlečejo od mladih nog, karakterizira statusna pripadnost, reflektirana skozi njihove starše. Eden izmed njih je tako sin lokalnega mafijskega bossa, ki želi imeti nadzor nad dogajanjem na območju Federal Hilla. Ko se eden izmed fantov — Nicky (Anthony De Sando) — pripravlja zapustiti skupino zaradi ljubezni do dekleta, ki obiskuje bližnjo univerzo (zanjo ta odnos predstavlja samo prijeten interludij), ga drugi, predvsem eksplozivni in kolerični tatič Ralph (Nicholas Turturro), poskušajo od tega odvneti. To je dovolj za serijo tragičnih prepletov, ki privedejo do nesrečne Nickyjeve smrti, ki jo Ralph maščuje. Turturro (brat bolj znanega igralca/režiserja Johna) je kot odlični Ralph v stilu Roberta de Nira odigral vlogo ekstatičnega, a poštenega zidarja, ki se zaradi nezmožnosti

prenašanja krivic ter prijateljske pripadnosti odloči vzeti pravico v svoje roke. Corrente je s filmom pokazal nemajhen talent in v filmu ustvaril kopicco likov, ki ne pristajajo kar tako na vsakdanje življenje.

Dokumentarec **Anna 6-18**, ki je v program *Panorama Special* kot vse kaže zašel zaradi pretirane vlnudnosti selektorjev, je pokazal vso režisersko praznost in avtorsko nastopaštvo Nikite Mihalkova, ki je več kot desetletje na 35 mm državni trak in kamero snemal t.i. »home movie« o svoji odraščajoči hčerki Ani. Režiser sicer odličnih filmov **Urga**, **Oči čornie** ali **Mehanični pianino** si je tokrat privoščil preveč prozoren poskus dokumentiranja težavnosti življenja za železno zaveso. Skozi vprašanja, ki jih postavlja odraščajoči hčerki (*»kaj imaš rada, česa se bojiš, kaj si želiš imeti, kaj sovražiš...«*), je poskušal prikazati razvoj otroka, ki bi lahko rasel kjerkoli na svetu, v »pravega sovjetskega državljanja«. Domnevno pranje možganov je za Mihalkova očitno metafora za nevzdržno stanje, ki je moralo privedi do razpada sovjetskega ideološkega novodobnega imperija, ki je proizvajal ideološke surogate namesto samostojno mislečih državljanov. Ta razpad je s perestrojko še potenciran — in možnost gledanja na stvari s lastnimi očmi, osvobodena ideološkega nadzora, postane tudi za Ano realnost, ki je seveda takoj opazna v njenih odgovorih. Film, ki bo verjetno že zaradi teme (ker je ideološki nadzor in nezmožnost razumevanja drugega političnega predznaka pač še vedno na tapeti) in strukture (ker je *home movie* in ne intervjujski film, ki bi za obrazec vzel vsaj skupino ruskih državljanov) naletel na dobršno mero odobravanja pri zahodnih kritikih, mi pa se lahko — kot vsaj delni poznavalci tega sindroma — samo prizanesljivo nasmihamo ob nerodnem poskusu samopromocije skozi podobo ubogega disidenta, ki si jo poskuša Mihalkov nadeti skozi ves film. In se potem kakor po naključju vozi v mercedesu — seveda v različnih (beri: najnovejših) modelih tega kapitalističnega vozila. Obupne in nevzdržne prestave, ki si jo je Mihalkov v Berlinu privoščil, pa naj-

raje sploh ne bi omenili: v dvorani, kjer je bila novinarska projekcija, je zaprosil za razumevanje, ker bo gledanje filma malce zmotil s svetlobo izza paravana, kjer si bo film prvič ogledala tudi hči Anna — on pa bi seveda to priložnost rad posnel.

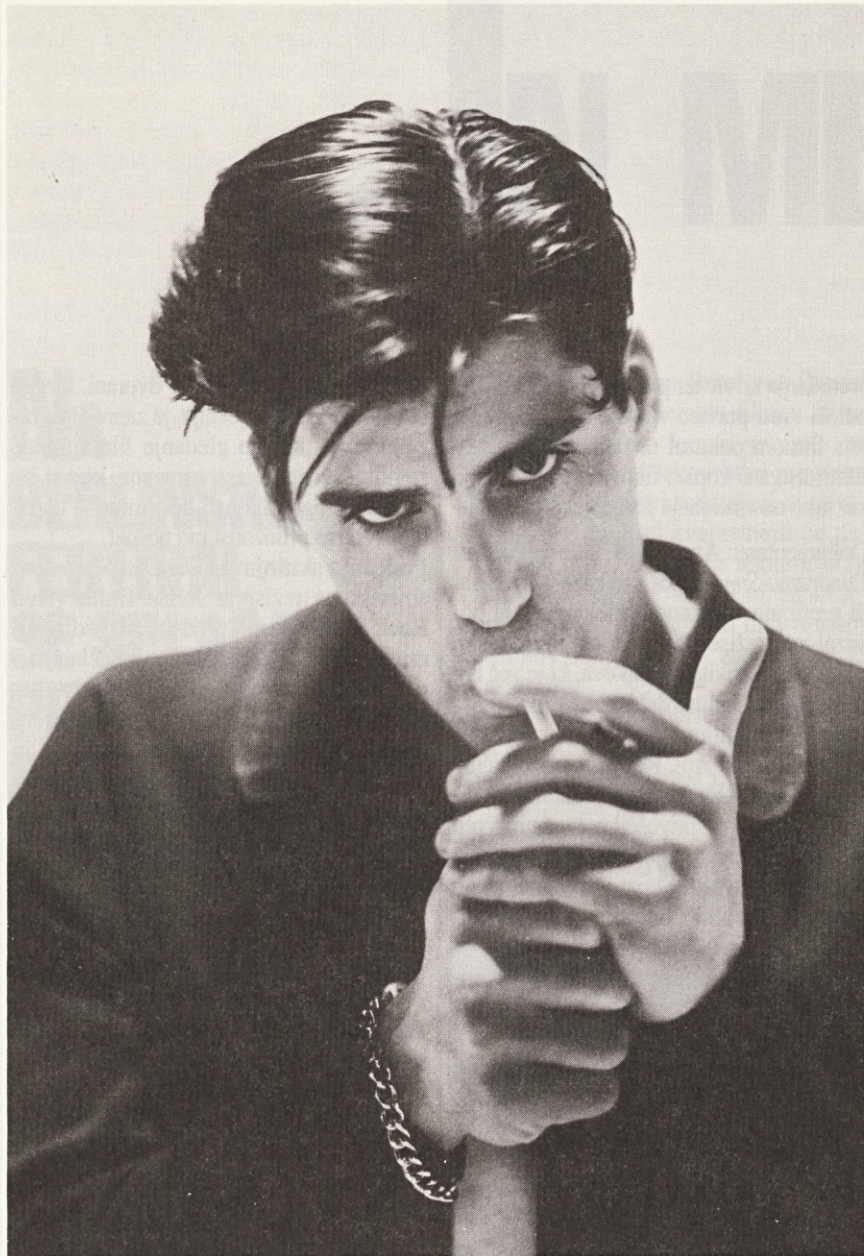
Poslednja skušnjava (*The Last Seduction*) ameriškega režiserja Johna Dahla (**Red Rock West**) je lepo produkcijsko zdizajniran, odigran in scenaristično obdelan *film noir*, v katerem ima glavno besedo diabolčna Bridget Gregory (Linda Fiorentino), klasična *femme fatale*, ki požira in nato odvrže moške, ko ji omogočijo doseči njene cilje. Nemoralen in samozaverozan ženski lik Linde Fiorentino odigra v stilu najbolj brezsravnih filmskih junakinj. Svojo lepoto in telo uporablja za doseg natančno določenih ciljev: prepriča moža, da se lotita pranja narko-donarja, nato pa denar ukrade in zbeži brez sledu.

Tudi filmi iz ostalih dveh podprogramov, ki sestavljata *Panorama* — *Dokumenti* in *Art & Essai* — so uspešno našli mejo, ki umetniško zahtevne projekte še vedno naredi zanimive za širši krog gledalcev. Med dokumentarnimi filmi, praviloma ubranimi na socialno noto, je še posebej izstopal film **Dialogues with madwomen** oskarjevke Allie Light, ki govori o izkušnjah sedmih žensk različne starosti. Vse so preživele izkušnjo *»temne plati imaginacije: manično depresijo, shizofrenijo ali exforijo«*, kot pravi avtorica, tudi sama ena izmed njih. Film kot intervju predstavlja vsako od bolnic, njene sanje, emocionalne težave, spomine...

Vsak po svoje sta bila zaradi uporabe arhivskih materialov kot dela filmske celote zanimiva tudi dokumentarca, ki se dotikata problematike homoseksualnosti: **Coming out under fire** (o homoseksualcih v ameriški vojski) in **One nation under God** (o celem spektru metod spreobračanja homoseksualcev na pravo seksualno pot — od komičnih orgazmičnih terapij do strašljivih religioznih eksorcizmov). Med igranimi filmi je bil daleč najbolj zanimiv ruski film **Okno v Pariz** režiserja Jurija Mamina, ki pripoveduje nadrealno



Sončniki (Umbrellas),
režija Albert Maysles, ZDA.

Federal Hill, režija Michael Corrente.

zgodbo o skupini ljudi, ki v svojem komunalnem stanovanju v St. Petersburgu odkrijejo okno, ki jih prestavi v Pariz. Vsak izmed njih ima z izleti v kapitalizem povsem svoje načrte — edina težava je le ta, da je okno odprto vsega skupaj 14 dni, pa še to le vsakih petdeset let... Komedija je polna bodic na račun Zahoda in Vzhoda in lahko predstavlja metaforo privajanja na spremembe, ki jih je prinesel nov politični položaj na evropskem Vzhodu.

Forum mladega filma je po svoji organizacijski strukturi, statusu glavnega moža Ulricha Gregorja (skupaj s Moritzem de Hadelnom, ki je »odgovoren« za vse ostale selekcije, je ko-direktor celotnega festivala), predvsem pa po občinstvu, festival znotraj festivala. Če odmislimo nekaj filmov, ki so jih naredili stari režiserski znanci berlinskega festivala, natančneje Foruma (Gitai, Rohmer, Chantal Ackerman, Mika

Kaurismaeki, Aaltonen, Kramer, Comeford in Aki Kaurismaeki), so letošnji program *Foruma* odlikovali predvsem zanimivi celovečerni dokumentarci, David Jacobson s filmom **Criminal** kot edini predstavnik ameriške neodvisne produkcije ter — kot je zadnjih nekaj let že skoraj pravilo — žanrsko sila raznolik izbor filmov iz Kitajske, Hong Konga in Tajvana. Videli smo lahko vse: od socialno in politično problematičnih nizkopračunskih izdelkov režiserjev t.i. šeste kitajske generacije (**Dnevi Wang Xiaoshuaija**, **Rdeče korale** Je Jianjuna) prek hongkonških sodobnih melodram oziroma komedij (**C'est la vie, mon cheri** Yee Tung-Shinga, **The Legendary La Rose Noire** Jeffa Laua) in neuničljivih zgodovinskih kung-fu uspešnic (**Fong sai yuk** Yuen Kwajia in **The tai-chi master** Yuen Wo-Pinga) do psihološke drame **Osemnajst** tajvanskega režiserja Ho

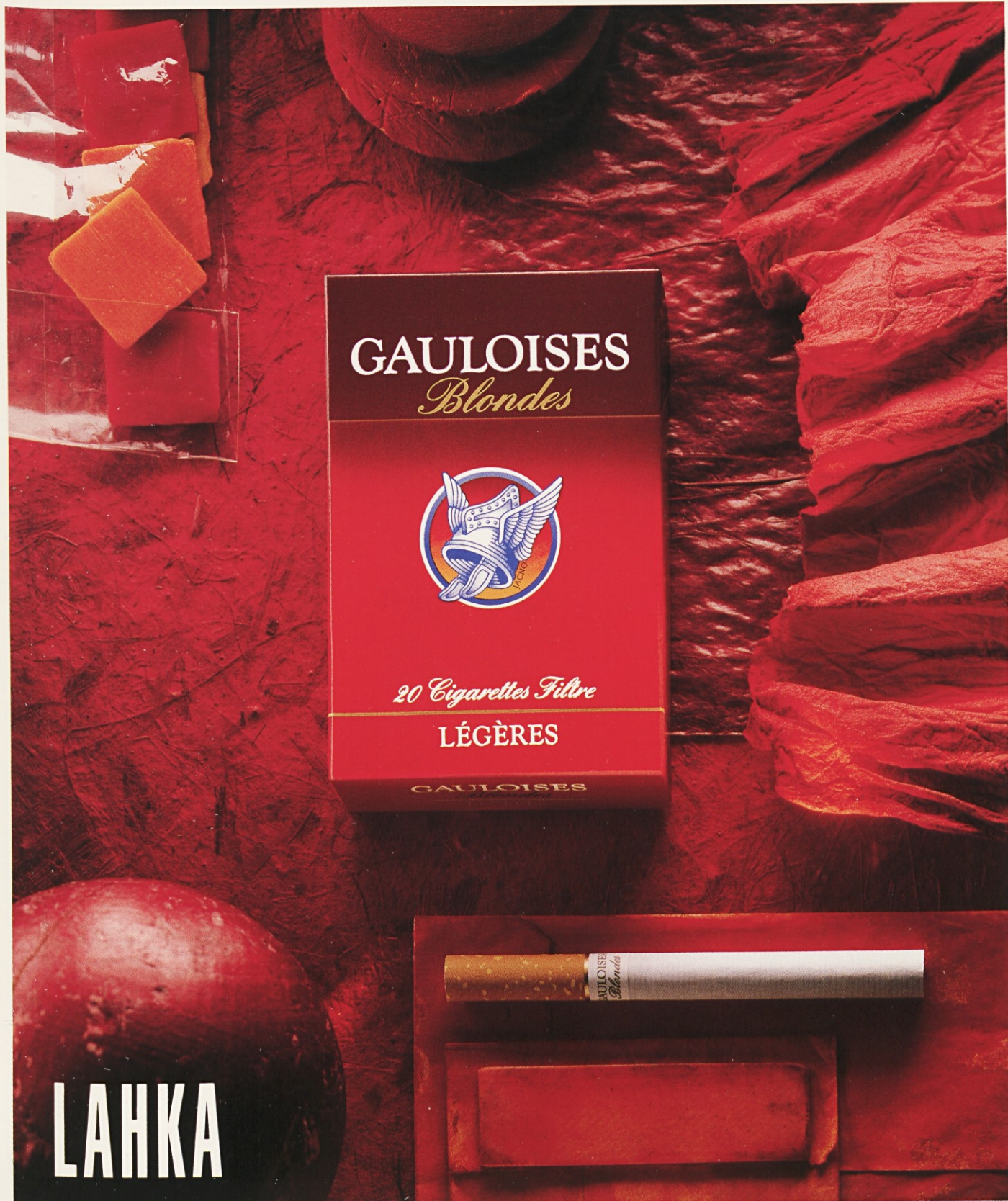
Pinga.

Celovečerni dokumentarci, redni gosti vseh pomembnejših festivalov, so se tokrat predstavili z žanrsko zelo različno in kvalitetno produkcijo. **Sončniki** veterana *cinema vérité* Alberta Mayslesa in njegovih dveh sodelavcev, Henryja Corre ter Grahama Weinbrena, so dokumentarna beležka o umetniški akciji mednarodnega artista Christa, ki je leta 1987 postavil več kot tri tisoč sončnikov po dolinah Japonske in Kalifornije, in ki si jih je ogledalo več kot tri milijone ljudi.

The war room znanega ameriškega dokumentarista D.A. Pennebakerja in njegove žene Chris Hegejus je pogled od znotraj na Clintonovo predsedniško kampanjo — pogled na delovanje ene najbolj sofisticiranih in istočasno enostavnih političnih »mašin« vseh časov, katere srce sta bila George Stephanopoulos in James Carville. Film so avtorji delali na preprost, a utrudljiv način: vseskozi so bili v volilnem štabu ter po instinktu snemali vse, od delovnih sestankov, izdelovanja propagandnih sporočil za razne medije in potovanj na volilne shode, do neformalnih pogovorov ter ironičnih zabavljanj čez nasprotnike.

Criminal debitanta Davida Jacobsona prikazuje težavo nepomembnega Američana Gusa (Ralph Feliciello), ki je nezadovoljen tako v zakonu, kjer mu teži žena, ki hoče živeti v predmestni vrstni hiši, kakor tudi pri delu: je mali uradnik v veliki korporaciji. Ko se mu ponudi priložnost priti do 100.000 dolarjev, je skušnjava premočna, poti nazaj pa ni — in ostanejo mu samo še spomini na Niagarske slapove in na poročno potovanje, ki ga podoživlja skupaj z natararico Gino, s katero sanjarita o ne preveč določeni prihodnosti. Gino po nesreči ubije njen ljubosumni fant, Gus, rojeni *loser* pa sedaj celo izgovora za potovanje, do katerega tako ali tako ne bi prišlo, nima več. Izvrstna glasbena podlaga (gre za različne, vse po vrsti že neštetokrat slišane komade) ter črnobela fotografija, ki še dodatno določa Gusovo brezizhodnost, sta poleg solidne režije glavni odliki tega izjemno nizkopračunskega filma.

DANIJEL HOČEVAR



GAULOISES
Blondes



20 Cigarettes Filtre

LÉGÈRES

GAULOISES

LAHKA

GAULOISES BLONDES

NOVO

MEDNARODNA CIGARETA



**GAULOISES
BLONDES**

Club

**PRIČUJOČA ŠTEVILKA EKRANA, POSVEČENA FESTIVALU V CANNESU,
JE NASTALA S PRIJAZNO POMOČJO GAULOISES BLONDES CLUB.**