

ABECÉDEJ

Angleški film

Pri označevanju angleških filmov je Festov katalog dosledno navajal Veliko Britanijo kot državo nastanka. Takšna opredelitev je sicer točna, a tudi preohlapna, preširoka. Kajti Fest ni predstavil nobenega (recimo) škotskega filma, ampak samo angleške. In teh je bilo precej. V »glavnem« programu je bilo kar dvanajst filmov, pa še štirje v retrospektivi, v hommageu Davidu Puttnamu, in enajst komedij v pregledu Ealing produkcije. Množica angleških filmov ni posledica nekega prodora angleškega filma v svetovni ris, ampak verjetno pripravljenost angleške/britanske kulturne politike, distribucije, da manifestira svoj program skozi kulturniške kanale, če so že komercialni zaseženi, zasedeni. Letošnji Fest je tako ponudil soliden vpogled v sedanji trenutek angleškega filma. Dobršen del na Festu prikazanih angleških filmov splete svojo pripoved okrog travmatičnega jedra, konflikta, ki preprosto je, ki v sebi združuje »celotno« britansko družbo. To daje filmom ostrino, dramatičnost, hkrati pa redki filmi naredijo tisti korak k občosti. Vztrajanje v zgodovinski določenosti se zdi zlasti opravičljivo pri filmu **Razdvojeni svet** (r. Chris Menges), ki predstavi belopolto borko zoper južnoafriški rasizem, politiko apartheida. Vsak nov segment civilne družbe je novo torišče v boju zoper apartheid; država je preprosto »moralna« izpustiti Mandelo. Sploh je oblast, ki se legitimira z manjšino, s pomočjo izključevanja večine itd., obsojena na smetišče, pa naj to zveni še tako diamatsko. Totalitarna oblast vidi opozicijo zmeraj kot nelegitimno, kot »zgolj« črnce, separatiste, dekadente, degenerance (če je belec v JAR) itd. Oblast prepozna posameznika kot neustreznega v trenutku, ko se konstituira kot opozicija. Kot neustrezen (...) pa seveda ni primeren za dialog z zaslisanjem neprestano spominja filmsko junakinjo, da je ženska, da je belopolta, ni pa opozicija. V filmu **Svitanje** je travma irski upor. Robert Knights je film sicer zrežiral malce osladno, toda to ni pretirano moteče, saj je čas filmske zgodbe izgubljeni, tudi fetišizirani čas – dvajseta leta. Irski upornik, terorist je gentleman, nostalgik, je senzibilen, nasprotno-angleška vojska deluje kot masa, brezdušno. Ta mitem viteških upornikov in brezdušnih zatiralcev je še danes živ, v dvajsetih pa je režiser morda našel kamuflačo, brez katere bi bil film preočit. Tretji film, ki je sredi Beograda spregovoril o Kosovu, je **Vstajenje** režiserja Paula Greengrassa. Predstavlja britanskega vojaka, ki se s Falklandov vrne zlomljen. Vojaška zmaga, zagovor pretekle veličine, netolerantnost, vojaška hierarhija, vse to in še marsikaj drugega transcendirata posameznika, izgubljenega, krhketa, zlomljenega, posameznika sploh. Ni važno, ali je junak dezertiral ali ne, ali se je zlomil ali ne, fašistoiden je odnos okolice do njega, ker ga priznava zgolj v eni sami podobi. Michael Caton-Jones je kot svoj prvenec posnel **Škandal**, lokalni film o lokalnem škandalu (aferi Proffomu), ki zanima verjetno samo ultra anglofile. Zato pa je toliko bolj solidno debitiral Martin Stellman s filmom **Za kraljico in domovino**, ki pokaže, kako je London večji od Severne Irske, Falklandov, Južne Afrike, kajti združuje jih v sebi. Angleška inačica Ramba zgolj na prvi pogled. John Schlesinger je režiser plemenito dolgočasnega filma **Gospa Sousatzka**, v katerem je vse »na svojem mestu«, preveč. Shirley McLaine je v vlogi profesorice klavirja korektna, črabra. **Cetrti protokol** je standarden britanski triler s standardnim Michaelom Cainom v glavni vlogi. Zato pa je bil neprimerno bolj uživaško doživetje film **Paskalijev otok**, prava miniaturna, »košček umetnosti«. Ben Kingsley je odličen v vlogi turškega vohuna, čigar marljivih poročil nihče ne bere. Njegov resignirani pogled, ki opazuje propadanje imperija, bega samo dogajanje na njegovem otoku, ki mu polzi iz rok. Še enkrat, odličen Ben Kingsley in zelo soliden film. Edini britanski triler, ki ne uporabi žanra kot dokaz imperijeve potentnosti, oziroma, ki ne predstavlja vohunstva kot substitucije za nekdanjo vojaško moč. Verjetno zato, ker sta glavna junaka filma turški vohun in angleški prevarant. Film je zrežiral **James Derden**.

Besef

Malce skrivnostna kratica označuje Beograjski srednjeevropski festival. Letos se je zvrstila Retrospektiva srednjeevropskega filma 1945–1990, naslednje leto pa naj bi se začel Festival. Retrospek-

tiva kot uvod v Festival, torej kot zametek prihodnjega festivala, negacije sedanjega FESTA, ki je zamenjal že toliko sloganov, konceptov, da učinkuje kot festival »in progress«. Prav zametek prihodnjega, konceptualno drugačnega festivala priča o FESTovi krizi, katere ni prekrila niti bleščava letošnjega jubilejnega FESTA. Množica programov ponuja celo vrsto možnosti, prihodnosti; hkrati pa se zdi, da je prav Festival srednjeevropskega filma izbrana pot. Njeni zagovorniki so ljudje iz festivalskega jedra, od predsednika sveta FESTA dalje. Tako zamišljen festival vsebuje vsaj dva rahla paradoksa. Prvi je že sam pojem Festivala srednjeevropskega filma oziroma srednjeevropskega filma sploh. Pojem je očitno zunajfilmski. Ne opravičuje ga niti tematska niti stilna niti žanrska totaliteta in niti duhovno-zgodovinska, pa čeprav se zdi slednja še najbolj ustrezna. Zdi se, da pojem »srednjeevropski« označuje film zlasti v njegovi geopolitični legi, vlogi, usodi, kar je seveda pomanjkljivo. Te nezadostnosti se je »med vrsticami« zavedal tudi Aleksandar Petrović, ki je na kolokviju o vlogi srednjeevropskega filma v razvoju svetovnega filma – navajam po spominu, a pomensko točno – opredelil Srednjo Evropo kot prostor, ki se je sprva upiral Habsburški monarhiji, potem pa Sovjetski zvezi. In (rahlo otožno?) pristavil, da po zadnjih dogodkih ni več objekta upora, kritike. To seveda še ne pomeni, da je stanje na Vzhodu normalno, se pa vsekakor normalizira in z njegovo demokratizacijo izginja zastavek par excellence te kulture. Družbenopolitična praksa je realnost, tako kot angažiran upor intelektualcev zoper institucionalizirano represijo. Kolikor srednjeevropski film črpa iz individualne ogroženosti, individualnih potez, konflikta med totaliteto in individuumom, potem pojem srednjeevropski film učinkuje kot zbirni pojem, raztegljiv in ohlapen, tako geografsko kot filmsko. Tako so se na omenjenem kolokviju zbrali predstavniki modernističnega kakor tudi pred, paramodernističnega filma; med njimi pa ni bilo nobenega postmodernista. Še bolj elastičen je pojem srednjeevropskega filma, kot ga je predstavila Retrospektiva srednjeevropskega filma, saj je predstavila tako filme sovjetskih režiserjev kot tudi makedonskega, zahodnonemških, švicarskih itd. Pojem srednjeevropskega filma ses tega zornega kota zdi sprašljiv, predvsem kulturnopolitičen. Festival srednjeevropskega filma se zdi tako odvisen zlasti od aktualnih družbenopolitičnih dogajanj (tako je kolokvij »v luči dramatičnih političnih dogodkov, ki so se odigrali na tem prostoru leta 1989, dobil... poseben pomen«). Tako zamišljen Festival bi blodil med izbugljeno preteklostjo in politično sedanjostjo, med geografsko ohlapnostjo in programsko širokostjo, ki pa je sočasno tudi »klavstrofobična«, kajti tematike t.i. srednjeevropskega filma so lahko tematike drugih, drugačnih filmov. Drugi rahli paradoks je Beograd kot prizorišče Festivala srednjeevropskega filma. Še sami pobudniki dvomijo v svojo srednjeevropskost, saj skoraj v istem mahu ponujajo Beograd kot prizorišče sejma med Vzhodom in Zahodom oziroma Severom in Jugom. Festival srednjeevropskega filma torej ni tista karta, s katero bodo organizatorji naslednjih Festov zanesljivo zmagovali.

Celostna podoba

Filmski festival (torej tudi Fest) seveda ni samo bolj ali manj premišljen program filmov, ampak tudi prezentacija, imago, podoba, s katero filmski festival nastopa v javnosti. Celostna podoba spominja na simptom, je na površini, dotiku; hkrati pa šele ona zagotavlja festivalu videz »celote«, poenoti njegovo razpršenost. Trden koncept ne zadošča, je pomanjkljiv, prekratek, brez avre, fascinacije parafilmskih manifestacij. To pa še ne pomeni, da celostna podoba proizvede festival. Njena manjkavost je opazna, polnost »samoumevna«. To je lepo videti pri primerjavi lanskega in letošnjega Festa. Lanskoletni plakat je bil opažen prav zaradi svoje ubožnosti, grobosti, enostavnosti. Enako velja seveda tudi za filmski katalog, ki je bil najbolj skromen v vsej dotodanji zgodovini Festa. Podobno velja tudi za tiskovne konference in festivalske goste, ki jih praktično ni bilo. Letošnji Fest je naredil korak bliže h glamourju velikih festivalov. Začetna »party« je bila sicer skromna; organizatorji jo pač iz leta v leto označujejo kot »delovno« – to pomeni, da odprejo steklenico šampanjca tik pred projekcijo prvega filma, čigar začetek je praviloma konec sprejema.

In tako je gostitelj več govoril kot zbrani gostje. Podoba lanskega Festa pa je zato prebil šele katalog. Sicer je zamujal kar nekaj dni, pa vendar. Tako po svoji opremi kot po vsebnosti se bliža nekdanjemu Festovemu standardu. Ob »glavnem« katalogu je izšlo še nekaj publikacij. Vsekakor velja omeniti samostojen katalog srednjeevropskega filma, ki je predstavil vse, na retrospektivi prikazane filme. Z združitvijo posameznih publikacij bi Festov katalog pridobil (tudi dobesedno) na teži; toda že tako razparceliran priča o organizatorjevi volji. Tudi sam plakat je prav soliden z vojsko verigo. Gledalec vidi žensko, deklo, ki opazuje mesto. Tako sam plakat (tudi katalogova naslovnica) izraža sam dispozitiv filma. K današnjim festivalom sodi seveda tudi priponka, toda škrti Festovi organizatorji so svojo prodajali.

Dogodek lanskega Festa je bila nedvomno Festovizija, Festova televizija. Letos je bil njen program skrčen, zato morda tudi bolj profesionalen. Še vedno je njena glavna odlika njena prisotnost na mestu dogodka. Kajti poleg »obveznega« filma in prevzetih dokumentarcev o filmu je njeno trdo jedro poročanje o Festu, kritični utrinki, refleksije, monologi. Korekten je bil tudi Festov bilten Festoskop. Poleg nujnih informacij in digestov s tiskovnih konferenc, je vseboval nekaj prav poučnih spisov, za nameček pa je bil še tiskan (kar je redko v domačih razmerah).

Verjetno je prežgodaj, da bi se zapisala kakšna vznesena misel o vračanju gostov na beograjski Fest. Toda nekaj jih je nedvomno tako producent David Puttnam, sovjetski režiser K. Lopušanski, »Kristus iz Montreala« Lothaire Bluteau, pa modernist Miklos Jancsó, A. Zulawski in še kdo. Letošnji Fest naj bi pokrival slogan Nazaj v kino, Vrnitev v kinc. Nedvomno za domače razmere pomembna težnja, pa vendar samo ta »nazaj«, ta »vrnitev« ne zadošča. Tega se zavedajo tudi organizatorji, ki so (ob programu) vsaj malce zložili celostno podobo. Če namreč Fest hoče v prihodnost, potem ta pot vodi skozi »preteklost«, skozi izgubljeno veličino, lesk. Vsaj kanček tega je bilo letos prisotno.

Črni dež

Če že ima kdo »pravico«, da konča osemdesta, potem je to zelo zelo verjetno Ridley Scott, ki jih je tudi začel: že v sedemdesetih letih s kulturnim filmom **Alien** (1979), tri leta kasneje pa je še enkrat nazorno predstavil univerzum osemdesetih, njegovo fascinantnost, sočasnost sofisticiranosti in brutalnosti. Toda prav **Črni dež** priča o tem, kako je **Blade Runner** zgodovina, kako Scott lovi samega sebe. S svojim zadnjim filmom Scott ni postavil nobene paradigme, čeprav je film zasnovan kot vsota filmov, kot povzetek celotnega žanra – trdnega trilerja osemdesetih. Toda seštevek je manjši od posameznih filmov, čeprav se »Scott« tudi tokrat giblje v svojem fetišiziranem svetu neonskih svetil, vlažnih pločnikov itd. Retematizacija vlemesta se sicer navezuje na ekspresionistični film, pa vendar je primerjava Scotta s Fritzom Langom vsaj malce pretirana. Scott se namreč vpisuje v novonovohollywoodski film, v film osemdesetih, in to je njegov prvi predalček. Tako film **Črni dež** vsebuje vse zastavke novonovohollywoodskega trilerja, od srečanja dveh svetov, nepreklicnosti, zgoščenosti, fascinantne, perfekcionistične forme, pa vendar. Bežna primerjava – recimo – s Ciminovo mojstrovino **Zmajev let** pokaže, zakaj je **Črni dež** na koncu. Cimino z lahkoto pokaže, da je Amerika lahko tudi stvar enega samega posameznika, Scott pa potrebuje »japonsko hierarhijo«, množico. V **Zmajevem letu** je China town nevključljiv svet an sich, junak **Črnega dežja** pa mora dobesedno potovati do njega čez pol sveta. V **Zmajevem letu** melting pot še ni opravil svojega dela, pri Scottu je feita compli. Predvsem pa Scott ne izrabi vseh tistih možnosti, ki mu jih ponuja scenarij oziroma spisek likov. Pri Cimino mrgoli zlomljenih eksistenc, izdelanih likov, prepletenih človeških usod. Scottu pa komaj uspe, da izdela odnos buddy-buddy. Seveda pa ta razlika ni (samo) stvar scenarija, dramaturgije (kar bi mimogrede vodilo v panegirik Oliverju Stonu), ampak filmske reprezentacije. Scott izpelje svoj film kot orjaški video spot, čigar zastavek je en sam, srečanje, sodelovanje dveh različnih svetov kljub črnemu dežju. Če je namreč Imamura posnel istoimenski film o zgodovinskem črnem dežju, je Scott posnel film o realnem, o ameriškem vplivu



ČRNI DEŽ, REŽIJA RIDLEY SCOTT



HOROSKOP JEZUSA KRISTUSA, REŽIJA MIKLOS JANCSON



MORJE LJUBEZNI, REŽIJA HAROLD BECKER

na japonsko tradicijo, o njegovem razžiranju pravil igre. Toda če se Ciminov junak kljub svoji zmagi ustavi ob svetu an sich, potem je sodelovanje v filmu **Črni dež** individualistična akcija, zanikanje tradicije, skratka, v ameriškem duhu. Pluralnost svetov obstaja kvečjemu na začetku; kar obstane, je etika, happy end.

Distributerji in Fest

Pričujoči kos »opravičuje« lanskoletni Fest, katerega so dobeseno preplavili distributerski, torej že odkupljeni filmi. Njihova poplava je zvedenila Fest v predpremierni kino ameriškega komercialnega filma. Lani je bilo morda pet, največ pa deset filmov, katerih distributerji niso odkupili oziroma jih je Fest ekskluzivno posredoval. Festivalu, ki je tako močno odvisen od distributerjev, od slabih distributerjev, se seveda slabo piše. No, letošnji Fest ni uresničil temnih napovedi; prej nasprotno. Selektor Nebojša Đukelić se je sicer hvalil, da je samo dvajset odstotkov prikazanih filmov že odkupljenih (če ne upoštevamo retrospektiv Ealing Comedy, srednjeevropskega filma in Davida Puttnama, potem je ta odstotek nekaj nad petindvajset!), pa vendar je to za festivalski program preveč. Vsak peti oziroma četrti film. Seveda je lahko prav prijetno, zabavno gledati dobre ameriške filme, toda odkupljena tovrstna produkcija ni združljiva z želeno ekskluzivnostjo. Visok delež tovrstnih filmov je Festov simptom. Priča o konkretnem paktu Festivala z gledalstvom. Kolikor so bili letos v distributerskem paketu večinoma najnovejši filmi, potem je to predvsem posledica spremenjene strategije tujih distributerjev do domačih. Ta politika ni dokončna, je bolj v fazi prehajanja, iskanja najboljših možne oblike sodelovanja. Pa tudi sam pakt je notranja blokada k drugičnemu tipu festivala, k drugičnemu Festu, k »Festu« kot Festivalu srednjeevropskega filma. Ob navezi distributerji-Fest velja omeniti še eno, ki je verjetno izdatno pripomogla k letošnji solidni podobi Festa. V okviru »uradnega« programa se je vrstilo kar enajst sodobnih britanskih filmov, med njimi tudi najnovejši otoški hit (Shirley Valentine). Ob tej množici naj omenim še Ealing komedijo (gl. geslo) in Hommage Davidu Puttnamu; skratka, britanski oziroma angleški film (gl. geslo) je bil na Festu zelo zelo prisoten. Zgolj kot hipoteza: njegova prisotnost je verjetno del britanske kulturnopolitične strategije, ki priznava dominacijo ameriškega imperija, zato nastopa skozi kuturne institucije. In Fest je maksimalno izkoristil to priložnost. Prav uspešna predstavitev sodobnega angleškega filma pa ponuja obrazec, možnost, ki bi jo lahko Fest izkoriščal, uporabljal tudi v prihodnje...

Ealing komedija

Belliwood evocira predvsem filmske studije v bližini Bombaya, mnogo manj pa, recimo, indijsko melodramo. In seveda predmet para – fraze, Hollywood, ki spet ne evocira nekega konkretnega žanra, ampak kvečjemu tip filma, specifične narativne kode. Zato pa Ealing Studios nas takoj spomnijo na tako imenovano ealing komedijo. Danes verjetno nihče več ne ve, da so v teh filmskih studijih v zahodnem delu Londona posneli celo »western«, pa horror, kriminalke itd., njihove dokumentarne, vojne filme in drame pa poznajo kvečjemu filmski zgodovinarji. Pojem Ealing Studios je torej večji, širši od pojma ealing komedije, hkrati pa tudi manjši, ožji. Ealing komedija je bila tudi eden izmed programov na letošnjem Festu. Naj so posamezne komedije še tako raznovrstne v svojih žanrskih matricah, pa jih povezuje, sešije prav »ealingstvo«, specifična poetika. Namreč, za ealing komedije je značilno, da so še tako bizarni motivi, kriminalni zaplet, najstniške pogruntavščine ali pravniške doslednosti predstavljene stvarno, »realistično«, nevtalno, zgoščeno. Kakor da bi se režiserji ne zavedali, s kakšnimi snovmi se ukvarjajo. Tako junak filma **Nežno srce** umori osem svojih sorodnikov, da bi poravnal krivico, ki jo je doživela njegova mama. Res je Alec Guinness smešen, ko se pojavi v vseh osmih vlogah umorjenih sorodnikov; pa vendar je najbolj subverziven junakov off-komentar, v katerem z značilno anglosaksonsko hladnokrvnostjo razmišlja, komentira svojo morilsko metodologijo, snuje načrte... **Banda z Lavender Hilla** je »socialna« komedija,

njen junak je marljivi bančni uslužbenec, ki po dolgoletni zvestobi zasnuje in izpelje skoraj popoln bančni rop. Do popolnosti manjka samo en »če«, njegova zničitev porodi novega, in tako vse do konca, v katerem se razkrije, da filmski junak pripoveduje svojo zgodbo – že uklenjen. Režiser filma je Charles Crichton, ki je dobrih tri – deset let kasneje vzniknil iz »nič« in plenil z uspešnico **Riba, imenovana Wanda**. Kar je zgolj varianta **Bande z Lavender Hilla**, brez končne sprevernitve, torej s happy endom.

Film presenečenja

Zadnja leta se v okviru Festovega programa najde tudi predvajalni čas za »film presenečenja«, skratka za film, katerega naslov naj bi bil presenečenje. Morda pa oznaka napoveduje tudi presenetljivost filma. Že festival sam po sebi naj bi bil zgoščenost, atrakcija, fascinacija, v njegovem risu pa naj bi »film presenečenja« izzvenel kot tour de force. Takšna interpretacija seveda osvetljuje festival v kaj slabi luči, kajti v njeni svetlobi je filmski program (pre)šibak, ker potrebuje dodatna dražila, itd. Takšna programska poteza pa vseeno učinkuje, saj je »film presenečenja« praviloma v drugi polovici festivala, ko je publika že rahlo utrujena, morda celo zasičena. Morebitno letargičnost potem razkadijo uganjanja, kateri film bo film presenečenja. Zabavno je potlej opazovati sicer povsem resne dame in gospode, ki poskušajo z mrzlično ihtavostjo izvedeti, kateri film jih bo poskušal presenetiti. To, kar poganja, pozitivira njihovo zvedavost, je prav odsotnost informacije. Ni bolj simpatičnega prizora, ko skupina kritikov razpravlja o ne-ve-se-še-katerem-filmu. No, letos je bil film presenečenja presenetljiv v drugem kontekstu. Uredniki Festoskopa so namreč objavili toliko namigov (Muha, Bowie, De Vito & Schwarzenegger, Kirurgija itd.), da je vsak ljubitelj filma vedel, kaj ga čaka zvečer.

Dead Ringers. Preprosto: film, s katerim je David Cronenberg pokazal, da je Umetnik, Avtor v najbolj fetišiziranem smislu. Kot že mnogokrat poprej, je bil tokrat scenarist filma, in prvič producent. Scenarij je napisal z Normanom Sniderjem – po knjigi Barija Wooda. Toda naslov Twins je (Reitman) že zasedel drugi film, zato (toliko težje prevedljivi) **Dead Ringers**. Presenetljivo je, da ni nihče omenil, da je film »remake« filma **Dead Ringer**, v katerem je dvojno vlogo odigrala Bette Davis. Zamolk pa je razločljiv z enkratnostjo Cronenbergovega filma. Kanadski režiser je namreč opravil orjaško delo – v času malih zgodb je malo zgodbo povedal kot Veliko zgodbo. V času metafizičnega nihilizma je predstavil genetiko kot metafiziko, nepremagljivo, dokončno. Biti dvojček je usoda, biti dvojček pomeni biti ne-cel, razpolovljen, pomanjkljiv. Za dvojčka obstaja samo en svet, ki si ga delita. Razdelitev sveta je lahko samo kratkotrajna. Združitev – tudi teles – je možna šele v smrti. Cronenberg se tako predstavlja kot pripovedovalec Usode. Morbidno lepi, sublimni kadri, ambientalni hlad napovedujejo konec zgodbe. Le-ta je postavljena onkraj moralistične dvojice dobro-zlo. Svobodna izbira je izmišljiva. Morda se bo kakšnemu zadržanju zdel film skonstruiran, stvar fikcije, pretiravanja itd. To so pravzaprav filmove odlike. Cronenberg je šel celo tako daleč, da si je izmislil bolezen, za katero boleha en izmed filmskih likov. Nič ni prepovedano v želji, da ustvariš enkratno, neponovljiv svet z ostrim, neprekoračljivim robom. In to je Cronenbergu uspelo. Sploh ni pomembno, da se je prikazano v resnici zgodilo. Film **Dead Ringers** namreč iz kadra v kader zgoščuje usodo obeh dvojčkov v »nujen«/nujen konec – v trupli v embrionalnem položaju.

Godard, Jean-Luc

Večina modernistov iz šestdesetih je konec osemdesetih že izgubljenih. Preprosto rečeno: ne vejo več, kaj naj počnejo z videom, postmodernizmom itd. No, Jean-Luc Godard je nedvomno tudi po tej plati izjemen. O tem priča njegov dokumentarec **Historie s du cinéma** (Zgodovina filma), ki so ga predvajali v okviru programa Televizija in film (gl. tudi geslo). Godard se je videu zavedel že pred letom 1980, z njegovo pomočjo je še bolj osamosvajal reprezentacijo. V Zgodovini (ah) je tako prizor, v katerem bi filmski lik rinil v platno, v filmsko sliko, popolnoma



JEZUS IZ MONTREALA, REŽIJA DANYS ARCAND



NEVARNA RAZMERJA, REŽIJA STEPHEN FREARS



MUHA II, REŽIJA CHRIS WALAS

iluzoren. Če omenjena sekvenca iz filma **Karabinjerji** (1963) priča o filmu kot avtonomni realiji, potem Zgodovina (-e) ne potrebuje(jo) takšne nazornosti. S pomočjo elektronske obdelave niza Godard celo vrsto odlomkov iz svetovnega filma. Njihov izbor je njegov, je, skratka, ena od možnih filmskih zgodovin, toda ne zadnja. Kajti v offu bere Godard odlomke iz literarnih del, kar sopostavlja dve zgodovini. Oziroma, če grobo parafraziram Godarda samega: šele ukinjanje dokumentarnega omogoča fikcijo. Zato ne preseneča, če Godard obdeluje površino slike, če jo dosledno denaturira in preobraža v svoj lastni niz podob. Filmska zgodovina ni mrtvo truplo, ni truplo, ampak video trip. Da bi bil prekrivajoči učinek še bolj dosleden, Godard dodatno reciklira podobe z napisi, avtorskimi komentarji, opazkami. Med njimi zapiše tudi epohalno prevrednotenje kartezijanstva: »Je penče donc je video!« Samo formo Godard zgosti v natančno definicijo (eno izmed možnih) postmodernizma.

Horoskop Jezusa Kristusa

Miklos Jancsó je eden reprezentativnih modernistov šestdesetih let. Konec osemdesetih je modernizem preteklost, in Jancsó se tega zaveda. To ilustrira zlasti njegova volja, da bi povezal nekatere realne, zgodovinske obsesije s »trivialnimi« formami. V filmu **Horoskop Jezusa Kristusa** se kot travma »vračajo« madžarski dogodki iz petdesetih let, zlom nekdanjih idealov, sence očetov in njihovih metod; vendar ne kot težka družbena drama, ampak kot triler. Seveda pa Jancsó te »trivialne« forme ne jemlje niti malo resno, oziroma, jemlje jo zgolj kot pretvezo, da bi lahko pokazal nevrotičnega junaka ali pa kakšno truplo. Onkraj modernizma lepota, hladna, stilizirana, ne zadošča več, in na tej točki vključi Jancsó v filmsko pripoved video. Kljub temu, da video spremlja junakovo utesenjenost, »akcijo«, pa nikoli le-te ne podvaja, ampak »ponavlja« z zamikom. Prikazano je tako očitno posredovano, pripovedovano. Tak postopek ponuja možno razumevanje dogodkov, tudi zgodovine, ki je v svoji neposrednosti zmeraj izgubljena, prikazana z zamudo, zmanipulirana. Toda tako bi ravnal naklonjen gledalec. Nenaklonjeni pa bi natipkal »brkljarija«.

Izganjalci duhov II

Reklamni spot seveda ni filmov digest. Pa četudi bi bil, bi to sploh ne bilo usodno. Je pa usodno, če je film slaba reklama za odličen napovednik. In to je vloga, ki so jo odigrali **Izganjalci duhov II**.

Jim Jarmush

Četrta (ne tretja, kot se to pogosto zapisuje) Jarmushev film – **Skrivnostni vlak** – razloži, zakaj je njegov režiser velik režiser (ob samoumevnosti postavke, da je »tudi« pripovedovalec malih zgodb velik). Eden temeljnih Jarmushevih stilizmov je pač bila črno-bela fotografija, ki je že sama na sebi negirala vtis resničnosti, mu dajala nadih fascinantnosti, drugačnosti, tujosti, znotrajfilmskosti. S prestopom v barvno fotografijo je izginila ena značilnih Jarmushevih potez, svet njegovega filma se je »normaliziral«. Da bi Jarmush ostal Jarmush, je moral s karto manj doseči (vsaj) enak učinek drobne zgodbe s humornimi kretnjami, odtrganimi liki, revnim filmom. Za nameček je celo ekstenziviral svoj svet, namesto ene zgodbe je povedal tri, v filmu pa nastopa »kar« deset »junakov«. Tri zgodbe seveda ponujajo obilo priložnosti za atrakcijo, paralelna montaža zagotavlja suspenz, liki se »razvijajo«, vse pa drvi proti dramatičnemu finalu na koncu filma. Takšna zasnova bi seveda spoštovala značilni (hollywoodski) narativni kod, z Jarmushem bi bilo konec. In kaj naredi J.J.? Odpove se paralelnosti in naniza zgodbo. Tako izgubi dramatičnost, ohrani pa minimalizem, saj se lahko popolnoma posveti drobnim kretnjam svojih odtrgancev, »loserjev«, »suckerjev«. Pa vseeno J. J. ni posnel omnibusa, ampak »sešije« vse zgodbe zgolj z zvokom, z »luknjo«. Tako prva kot druga zgodba se »zaključita« s strelom, šele tretja pa pokaže, od kod strel. Seveda pa tudi ta »odločilni«

strel nima kakšne vloge v načrtu, ampak je zgolj spodrslijaj, lapsus, še ena drobna kretnja, pač. Z eno samo drobno kretnjo torej Jarmush pobere, »združi« vse razpršene zgodbe, drobce. Zelo enostavno in zelo lepo.

Kratki film o ljubezni

Kieslowski je velik režiser. In **Kratki film o ljubezni** je velik film. Veliki moralist namreč lepo izkoristi temeljni (?) filmov dispozitiv – vojerstvo – iz njega pa izvede še eno nepreklicno resnico. Možna je sicer opora v biblijski zgodbi o Magdaleni, toda filmska zgodba o »spreobrnjeni« »grešnici« Magdi je (samo)zadostna. Njeno preobrazbo iz skušnjavke, zapeljivke, objekta želje v željo samo je režiser predstavil z zelo asketsko, »revno« režijo. Toda to ni minimalističen film, seveda prav zato ne, ker »govori« o tako velikih rečeh, kot je ljubezen. Kieslowski razume kader kot povedno enoto, kanček kot »sporočilo v steklenici«, sočasno pa tako intenziviran kader nikoli ne zdrzne v zasičenost. Pa čeprav skoraj vsak kader preplavljajo elegičnost, trpnost, ponotrjenost. Pogled kot sublimno polaščanje sveta. Onkraj smešnosti, nasilja. Moč pogleda in »stiska jezika«. **Kratki film o ljubezni** – decentna, skoraj klinična podoba sveta, v katerem eksistencialistične floskule o svobodni izbiri niso možne niti kot zablodeli citat. Kolikor morda posamezni dialogi, replike zvenijo maksimalistično, moralistično, potem zgolj zato, ker povnanjajo vsebino pogleda...

Ladri di Saponette

Tatovi mila samo na prvi pogled spominjajo na Allenovo **Škratno vrtnico iz Kaira**, pač zlasti zaradi predhodljivosti, prehodnosti iz medija v znotrajfilmsko resničnost. Kljub takšni pretopljivosti ostaja pri Woodyju medij netopen, cel, nekontaminiran, skratka vztrajajoč. Maurizio Nichetti je bolj radikalen, v filmu **Tatovi mila** reklame kot oblika »sporočila« ne zasedajo samo filma, ki ga razkosajo, ampak celoto, tudi znotrajfilmsko resničnost, ki je tako površna, banalna, podvržena hipnemu učinku. Kolikor torej »film v filmu« aludira na **Tatove koles**, je to zgolj zunanja podobnost, kajti neorealizem je v obdobju televizije izgubljen, obstaja zgolj njegovo simuliranje, dekompozicija! Ta se je Nichettiju zelo lepo posrečila, zlasti zaradi tehnološko lepo izpeljanih prehodov iz črno-belega v barvni svet, iz »neorealističnega« v sodobni svet. Film **Tatovi mila** je torej dvignjen kazalec tako levemu kot desnemu odklonu; tako tistim, ki fetišizirajo kakšno skrepenelo filmsko obdobje, kot tistim, ki bi se polaščali filmovega telesa z reklamami...

Morje ljubezni

Ko se kakšen igralec vrača s svojo preteklostjo, ko igra »samega sebe«, potem to lahko pomeni samo dvoje. Najprej, da je tako velik, da nima kaj dodati svoji igri, sebi, da je skratka, zvezda, sistem, ... Potem, da reaktualizira stare karte, finte, da pač nima drugega kot preteklost, ki jo poskuša nekako vključiti v sedanost, jo nekako skrpati v celoto. Tako se Al Pacino vrača v filmu **Morje ljubezni**. Na samem začetku osemdesetih ga je Friedkin že poslal onkraj, kot »vabo«; konec osemdesetih, po petletni odsotnosti se pa sicer vrne kot vaba, vendar konča v happy endu – postaran, pretekel... To je posledica tudi narativnega toka, ki je vse prepredivljivo. In seveda vloge Ellen Barkin, ki s svojo senzualnostjo povsem zasenči, ne samo preplavi, svojega soigralca.

Nevarna razmerja

Christopher Hamtom je zelo lepo zgostil de Laclosov pisemski roman v scenarij. V Frearsovi interpretaciji je še bolj očitno, zakaj je aristokracija »morala« izgubiti – vse je pač investirala v intersubjektivno mrežo, v umetnost komuniciranja kot varanja, zapeljevanja. Zato so Frearsovi liki, zlasti oba »negativca«, vitalni, polni, kljub svoji pokvarjenosti simpatični, lepi, zabavni, očarljivi. Glenn

VRNITEV V PRIHODNOST II, REŽIJA ROBERT ZEMECKIS



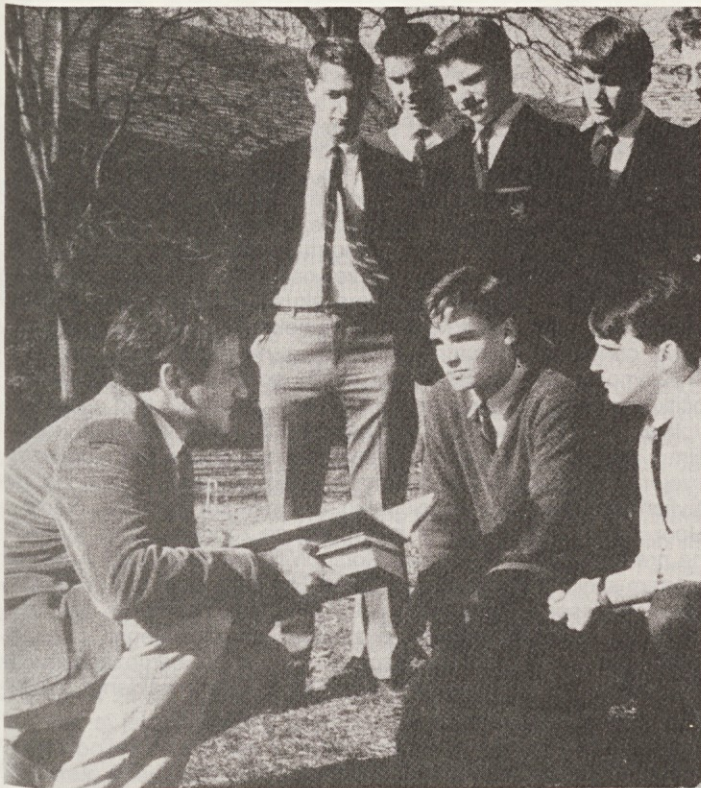
Close kot markiza de Merteuil, John Malkovich kot vikont de Valmont in Michelle Pfeiffer kot Cecilija Volanges so odlični...

Ostali

Seveda pa Festa ne zasedajo zgolj angleška, ameriška in sovjetska kinematografija. Tako je francosko zelo lepo predstavil Patrice Leconte s svojim trilerjem **Gospod Hire**, minucioznim delcem, kjer je v osnovi vojski pogled in zadržana sla, kjer je ljubezen močnejša od vednosti, pričakovanje od razuma. Malo znano izraelsko kinematografijo je predstavil Eli Cohen s filmom **Avijino leto**; to je rahlo deprimirajoča podoba zgodnjih petdesetih, ko vojna, koncentracijska taborišča še zmeraj vztrajajo, zlasti kot spomin, mora... Kanadsko kinematografijo je predstavil Denys Arcand, njegov **Jesus iz Montreala** v drugi polovici izgubi začetno sofisticiranost, lahkotnost, se prelevi v preočitno paralelo... Zahodnonemško kinematografijo je predstavil Uli Edel, njegova verzija slovitega Selbyjevega romana **Zadnji odcep za Brooklyn** je ustrezna trda, naturalistična; ostrino ji kvečjemu jemlje »hvalnica« družini. Pred leti zelo prodorno madžarsko kinematografijo je predstavil film **El Dorado**. Njegov režiser Géza Bereményi je za svoj delež prejel Feliksa. Nedvomno zaslužno, kajti njegova režija je delirantna, odlična, nezaustavljiva. Spet so petdeseta leta, a Bereményi jih uvede z natančno študijo glavnega junaka, ki čez vse verjame v moč denarja, zlasti zlata. V svoji režiji se Bereményi ne ustraši ničesar, celo potvarja, rekonstruira znotrajfilmski prostor, samo da bi dosegel udaren vizualen učinek. Zelo lepo!

Pustolovščine barona Münchausna

Film je sicer nastal v britansko-zahodnonemški koprodukciji, vendar je vseeno najdražji britanski neodvisni projekt. To se filmu zelo pozna, kajti scenografija je fascinantna, skoraj samozadostna. Pa vendar scenografija ne prekrije nekakšne razpoke v filmu. Terry Gillam, režiser in koscenarist filma, eden slovitih članov skupine Monty Python, se preprosto ni mogel odločiti ali se ni odločil, kaj bi s filmom. Posneti fantazmagorijo, pravljico ali kaj tretjega, ostati montypythonovec, uporabiti pravljčni svet kot snov za sprevernitev, kolerstvo, absurden humor. Film je oboje, ima kose obojega.



Posamezni ironični drobci ne zasedejo teksta, ki tako ostaja predvsem pravljica, kljub svoji občasni lepoti, dokaj spretnim prehodom iz gledališča v svet baronovih pustolovščin. Malce dolgočasna pravljica...

Retrospektiva Davida Putnama

Eden od »vzporednih« programov je bil tudi hommage britanskemu producentu Davidu Putnamu, ki je predstavil poleg znanih filmov, npr. zelo simpatičnega filmčka **Lokalni junak**, odlične »drame«. **Polja smrti**, povsem korektno »drame« **Misijon** tudi še malce manj znani triler **Obramba ureditve**. Leta 1985 ga je zrežiral David Drury. Filmova glavna odlika je nedvomno, da gre korak dlje kot tipični britanski filmi o škandalih, ki da so pretresli Otok. Ta konspirativna stvar onkraj škandala je običajno sicer domena britanskih spekulativnih trilerjev, tukaj pa se zelo verjetno, natančno, prepričljivo naveže na eksces. Obramba ureditve združuje torej film škandala, afere, in triler. Junakov zastavek v boju s konspirativno, tajno službo je pravica do obveščanja. Prav publiciranje članka o državni manipulaciji, njenem prikrižanju zelo nevarne nesreče itd. je konstituiranje, že zmaga civilne družbe nad državno represijo. Podučno.

Sovjetski film

Fest redno predstavlja sovjetski film, daje vpogled v njegov razvoj, stanje. Še zlasti letošnji, ki je predstavil zgolj sodobne sovjetske filme. Bunkerske police so tako verjetno prazne in z njihovo praznino se razblinijo sicer tako privlačna fetišiziranja prepovedanih filmov. Kar ostaja, je sodobnost, ta »trenutek«, brez kakšnih skritih adutov, zakopanih zakladov.

Karen Šahnazov je eden redkih sovjetskih režiserjev, ki se elegantno izogne obema velikima temama (sodobnega) sovjetskega filma, bogoiskateljstvu in obračunu s stalinizmom. Njegov film **Mesto Zero** se navezuje na tradicijo ruske groteske, kakršno je že v devetnajstem stoletju pisal Gogolj, v dvajsetem pa seveda zlasti Bulgakov. Filmski junak mora prevzeti v tujem mestu vlogo nekoga drugega; in ta njegov prispevek ohranja simbolno mrežo. V dokaj spretno naniznem sosledju neverjetnih dogodkov Šohna-

zov pokaže tudi subverzivnost rock'n'rolla, ne spregleda pa niti že omenjenih velikih tem. Čeprav bi lahko imel film podnaslov Nočna mora, pa vsekakor pomeni eno izmed odprtih možnosti sovjetskega filma. To pa nikakor ne velja za film **Žena prodajalca petroleja**, katerega je zrežiral A. Kajdanovski. Še enkrat je utelesil zlizano resnico o filmskem prvencu kot vreči, v katero njegov režiser stlači vse, dobesedno vse. Toda obstaja zelo verjetna možnost, da je še en obračun s stalinizmom del sovjetskega trenda, ki se imenuje epomanija. Motiv dveh bratov, ki se znajdetta na nasprotnih straneh, seveda ni nič usodnega za film. Usodno pa je, če se zvrsti kar nekaj koncev, pa se režiser še zmeraj ne zaustavi. Če stlači v filmsko tkivo vse, vse, tudi komaj osvojene filmske trike. **Igla** (režija: Rašid Nugmanov) je »triler«, ki je lahko uspel v Sovjetski zvezi, saj je prodajal popularnost Viktorja Coja, sicer priljubljenega rock zvezdnika. Toda zunaj meja SZ na tega tovariša nihče ne pade, »zato« pada zgodba o junaku, ki se spopade z dealerji, v prazno. Praznina – le da metafizična – je glavni zastavek filma **Obiskovalec muzeja**. Njegov režiser Lopušanski nadaljuje (kolikor je možno) tam, kjer je končal Tarkovski. Apokaliptično podobo zagotavlja zlasti sugestivna scenografija, njena masivnost, ki lepo prikazuje razpadlost sveta. Sama scenografija opravi že polovico dela, drugo pa napoveduje scenarij – Muzej kot nedosegljivo, težko dosegljivo mesto, kot mesto Smisla sredi kaosa, nič, bede... Naj sovjetski film letošnjega Festa pa je bil **Svoboda je raj**. Trinajstletni Saša je trdno odločen, da obišče svojega očeta, zapornika. To niti malo ni lahko, kajti Saša je v šoli-domu in njegovo gibanje je omejeno. Toda njegova volja je močnejša; njegova pot k očetu prikaže razprostranjenost sovjetske represije. In tako film mimogrede obračuna s stalinizmom kot obliko totalitarizma, kot obliko krojenja človeških duš, prevzgoje srca. Totalitarna represija je pač ena izmed legitimacij stalinizma. Toda tudi sodobnost ni idealna. Svet, skozi katerega potuje Saša, je beden, utesnjen, nasilen, grd. Če je z lanskega Festa ostal v spominu zlasti režiser Aleksander Proškin, potem z letošnjega ostaja **Sergej Bodrov**, režiser zgoščenega in rezkega filma **Svoboda je raj**.

Štirje najboljši...

Dead Poets Society (r. Peter Wier)
Krotki film o milosci (r. Krzysztof Kieslowski)
Dangerous Liaisons r. (Stephen Frears)
Dead Ringers (r. David Cronenberg)

...in štirje zopni, dolgočasni, nezanimivi, zgrešeni...

Horoskop Jezusa Kristusa (r. Miklós Jancso)
Škandal (r. Michael-Caton Jones)
Muha II (r. Chris Walas)
Ne vidim zla, ne slišim zla (r. Arthur Hiller)

Televizija in film

Televizija se je filma že zdavnaj zavedla, sprva kot spektakelskega objekta, kasneje pa tudi kot objekta refleksije. Fest je vrnil udarec »imperiju« tako, da je pripravil poseben program, v katerem se je zvrstila vrsta televizijskih oddaj zvečinoma o filmu. Fest je torej »iztrgal« objekte, ki si jih je prilastila televizija; predstavil se je kot prireditelj na strani filma. Robovi so vseeno ostali. Od povsem »zunanjih«, fenomenalnih (»filmska« slika je reproducirala ekranove linije) do notranjih, »vsebinskih«. Tako se zdi film »ožji«, »zgolj« fikcijski, oziroma, fikcija je tista, ki totalizira, posrka dokumentarne drobce, detajle. Dokumentarnost je v filmu zmeraj znotrajfikcijska, fiktionalna, razen če gre za dokumentarni film. Tako se polji oddaj, prikazanih v tem programu, in celovečernga filma ne pokrivata, ampak prekrivata. Toda prav tako zastavljen program je opozoril na razliko (poleg drugih) med obema »medijema«. Poleg Zgodovine filma (gl. geslo Godard) naj omenim samo še nekaj zanimivih oddaj. Herzoga je že v sedemdesetih fascinirala

divjina, njena radikalna tujost, neključljivost v »zahodni« svet. Kolikor je plen volje do moči, je to samo na začetku, da bi na koncu volja sama končala kot plen. V francosko-zahodnonemškem dokumentarcu **Vodaabe – Pastirji sonca** opusti ta zunanji pogled oziroma ga prestavi na mesto kamere; je le zapis (skoraj etnografski) erotične interpelacije. Pleme živi v »prakomunizmu«, kolikor simbolna pravila nalagajo snubcem enakost v oblačenju, enakost v možnostih itd; da bi potem ženska izbira to podoba zaničala. Kljub enakim oblačilom, make-upu so pastirji sonca različni. Eric Rohmer v lahkotni miniaturni **Družabne igre** (Jeux de société) predstavi izbrana poglavja iz zgodovine družabnosti; sama tematska lahkotnost je ustrezno podvojena z rahlo humornostjo, ki je hkrati distanca. Frank Martin je avtor solidnega dokumentarca **John Huston: The Man, The Movies, The Maverick**, katerega poglobitvena odlika je, da poleg »obveznih« tem (biografija, filmi) predstavi mojstrovo vitalnost, energijo, širino, elan... **Francois Trufaut: Curespondance à une voix** je intimna podoba francoskega režiserja, ki ni samo dodobra opredelil francoske sodobne kulture, ampak je tudi neko pismo končal s simpatičnim »Je te kiss...« Enourni dokumentarec **Lillian Gish: The Actor's Life For Me** je velik (kljub svoji kračini), saj zelo lépo igralkino pripoved (izpoved prepleta) vključuje v ustvarjalno pot Davida W. Griffitha (brez katerega bi ne bilo Lilian Gish) oziroma v zgodovino nemega filma. Ta »združitev« je upravičena; niti malo ne odščene od igralkine veličine. Prej nasprotno. Nemi film je velik; ne zato, ker je nepreklicno izgubljen. Tudi zaradi Lilian Gish, njene sublimnosti, nalomljenosti, »nedolžnosti«...

Teh nekaj omenjenih oddaj sploh ni vse, kar so prikazali v programu Televizija in film, verjetno pa dovolj za pokušino, kot glas »za« tak program.

Uspešnost Festa

Meril za uspešnost posameznega festivala je kar nekaj, in to velja tudi za Fest. Če so merilo gledalci, je Fest nedvomno uspel, kajti najrazličnejši programi so bili zelo dobro obiskani. Če so merilo medijski zapisi, potem je Fest še zmeraj uspešno podjetje; zelo so ga pokrivali zlasti lokalni mediji. Pomembnejše merilo se zdi sam festivalski program, na katerem se je zvrstilo precej zanimivih filmov, tako iz ameriškega komercialnega filma, kot izbor filmov iz velikih festivalov... V primerjavi z lanskim je letošnji Fest nepri- merno boljši; o tem priča zlasti programska raznovrstnost. Seveda pa Fest ni prva liga. Tega se zavedajo tudi organizatorji, saj Festu mrzlično iščejo prepoznavno podobo in solidno mesto v drugi ligi. S festivalom, ki ne bi pretendiral na »vse«, imajo možnosti...

Vrnitev v prihodnost II

Film je seveda sequel enega največjih novonovohollywoodskih filmov. Začne se na njegovem koncu in konča z napisom: »To be concluded«. Podobnost s sklepnimi napisi v »seriji« o Jamesu Bondu je zgolj površna. Citirani napis napoveduje torej trilogijo, in to ni mala reč. Pa vendar se zdi sequel kljub svoji komercialni prebojnosti krajši kot prvi del. Sequel je namreč zgolj nadaljevanje, ne kakšen nov, fascinanten, enkratni svet, ampak vrnitev k že izdelanemu, eksploitanemu. Da je sequel res možen predvsem (če že) kot remake, kot remix, ne pa kot banalno nadaljevanje, kot serijalka, priča tudi **Vrnitev v prihodnost II**. Nadaljevati tam, kjer je »I« končala, je premalo. Kar je dobro, je novi pogled na že znano, na že videno zgodbo, na »petdeseta«, kjer se je vse začelo; skratka, tisti del filma, v katerem se zgodbi in časa podvojita, v katerem junak vidi samega sebe... Žal brez suspenza, ki ga »I« zagotavlja časovna stiska.

Weir, Peter

Zgolj še po poreklu avstralski režiser; sicer se pa je že povsem integriral v ameriški film. Poglobitveno seveda je, da ostaja še zmeraj Weir. To je najbolj očitno v filmovem zastavku; spet je to srečanje

dveh svetov. Toda za razliko od Weirovih »avstralskih« filmov, ki kot »drugo« ponujajo določen »ekscen«, stvar samo na sebi, brez idealizacije, »lepote«, so Weirovi »ameriški« filmi zmeraj filmi z nekim pozitivnim, evidentnim jedrom, opisljivo, lepo stvarjo na sebi (neka kultura, civilizacija, narava...) S filmom **Društvo mrtvih pesnikov** je Weir še bolj ameriški. Drugo, pozitivno, jedro je Whitmanov, whitmanovski vitalizem, odnos do življenja, zavezanost polnosti, katerega Weir reaktualizira v zelo verjetno ključnem trenutku novejših ameriške zgodovine, v letu 1959. Čisto na koncu petdesetih, njihove »polnosti«, »normalnosti«, discipliniranosti, tik pred nastopom šestdesetih, njihove »osvobojenosti«, nerazlaganosti, pristnosti... To točko preloma skusijo udje **Društva mrtvih pesnikov**, sedem dijakov, ki jih je za nekonvencionalen, nestereotipen odnos do literature (življenja...) navdušil njihov profesor književnosti Keating. Samomor enega od dijakov izpostavlja film očitkom, češ, za njegovo smrt je kriv profesor, pod njegovim vplivom je dijak izgubil čut za realnost itd... Weir zelo lepo konča film s prizorom, v katerem prijatelji mrtvega dijaka dajo »odvezo« svojemu profesorju, demonstrirajo svojo odločnost, da bodo na življenje gledali nekonvencionalno, drugače kot množica, čreda... Upor zoper Očeta/očeta je nujen. Kaj se zgodi s sinom, ki nikoli ne preraste očeta, je pokazal Robin Williams (sicer prof. Keating) v enem svojih prejšnjih filmov (**Seize The Day**, sicer tudi življenjski moto profesorja Keatinga!), ko konča kot zlomljena kultura, eksistenca, ko si krčevito prizadeva, da bi pritegnil očetovo pozornost, omilil njegovo neznosno ignoranco, samozadostnost. Predvsem pa je upor zoper (tiranskega) Očeta najdenje, ne pa izguba realnosti!!

Zulawski, A.

Poleg Loseya in Syberberga je Zulawski tretji režiser, ki ve, kaj in kam z opero, pa čeprav je to »glasbena ljudska drama« **Boris Godunov**. Zulawski preprosto ve, da je film tisti, ki bo totaliziral učinke opere v gluhem času. Zato je tako velika silovitost, dramatičnost, ustreznost Raimondijevega petja ne zadošča. Šele režija je tista, ki s svojo agresivno, neugnano kamero, gibanjem igralcev in montažo, ki ne skriva svojega hrbita, ampak vključuje v filmski prostor poleg dogajevalnega prostora tudi zunanost (dvorana, filmska mašinerija), proizvede dramatičnost, umetniški učinek.

Žrtve vojne

Vsaka kinematografija ima svoj NOB, tudi ameriška. Brian De Palma vpisuje svoj zadnji film o Vietnamu do onkraj zmag, legitimiranja vietnamske vojne, globalne psihotičnosti, masakrov... Pri njemu so poraženci na obeh straneh. Pa vendar **Žrtve vojne** ne dosejajo predhodne režiserjeve vrnitve h koščku ameriške zgodovine. Pri filmu **Nedotakljivi** se je De Palma namreč zavedal, da je on, režiser, tisti, ki proizvaja, zagotavlja delirantnost, obsesivnost, mučnost, napetost..., da ne zadošča dogodek, pa naj bo še tako brutalen in nehuman, prav tako ne profilmiska realnost.