

## AKI KAURISMÄKI



»Moj novi film bo »La Boheme« oziroma nekaj na to temo. S svojo stalno ekipo finskih igralcev se bom vrnil v Pariz. Ne govorijo sicer francosko, no pa saj tudi jaz ne. Mislil sem celo posneti »La Bohema« v finščini, a to ni mogoče. Ko liki v filmu naročajo pivo za šankom, bi moral biti tudi barman Finec.«  
Aki Kaurismäki

Tako mlajši od obeh bratov Kaurismäki, trenutno poleg Španca Pedra Almodovarja največji evropski hit — tako v »art« kakor tudi v »poslovnem« smislu, saj je eden redkih evropskih filmarjev, čigar filmi so prodani v vse evropske države (Jugoslavija je zaenkrat še izvzeta kot zunajevropska kategorija). In to je tudi odgovor na vprašanje, kako biti Finec. Enostavno — snemaš filme! Brata Kaurismäki s tem zajemata en del spektakelskega spektra: Aki s prevladujočo socialno-komično noto, kot glavno označnico svojega opusa, Mika, predvsem s svojimi zadnjimi filmi, se opazno nagiba v eksotiko; Renny Harlin, finski hollywoodski adut pa je uspel uresničiti sanje in postati režiser high-budget actionarjev. Pa vendar je Akijeva avreola odštekanege Finca medijsko in fanovsko daleč najprivlačnejša. Reputacijo kultnega režiserja je začel pridobivati že s svojimi »zgodnjimi deli«: scenarij in glavna vloga v bratovem diplomskem filmu LAŽNIVEC (1980); ko-režija (skupaj z bratom), rock-dokumentarca SAIMAA-ILMIÖ (1981), pogumna adaptacija klasike Dostojevskega RIKOS JA RANGAISTUS (Zločin in kazen, 1983) ter odlična filmska karikatura označevanja filmskih likov v filmu CALAMARI UNION (1985), v katerem nastopa sedemnajst moških z imenom Frank. V tem je že (sicer v dokaj grobi in rudimentarni obliki) označil razvoj svojega filmskega jezika in enkratnega humorja.

Sledil je prvi, res velik uspeh s filmom VARJOJA PARATIISISSA (Sence v raju, 1986), prvim delom t.i. delavske trilogije o ljudeh, junakih filma z dna socialne lestvice, njihovem življenju v mestu, tragikomičnem iskanju ljubezni. HAMLET LIKEMAAILMASSA (Hamlet med poslovneži, 1987) je še ena svobodna adaptacija, tokrat Shakespearja, ki jo je sam označil kot »black & white underground B-movie classical drama.« ARIEL (1988), ki predstavlja drugi del proletarske trilogije, pa je dokončno uveljavil Kaurismäkija kot Avtorja. Zahodni filmski novinarji so mu takrat že začeli lepiti nadimke kot so »finski Fassbinder« in »novi Wenders«, Kaurismäki pa je v svojem jedko ciničnem slogu še »bolj pritisnil na plin« in v naslednjih dveh letih posnel tri filme, ki so ga zasidrali v filmski orbiti: »rock & roll road movie« LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA (1989); reakcija novinarjev je bila manično iskanje podobnosti z Jarmuschem, »intimno dramo o maščevanju« TULITIKKUTEHTAAN TYTTÖ (Deklica iz tovarne vžigalic, 1990), ki je bil označen kot »zelo bressonovski«, in I HIRED A CONTRACT KILLER (Najel sem poklicnega morilca, 1990), ki je že z izborom Jeana Pierra Leauda za glavno vlogo nekako potegnil primerjavo s Truffautom.

In vendar je Kaurismäki s svojimi filmi, ki kar kličejo po iskanju primerjav, podoben le samemu sebi. To je on — scenarist, režiser, producent, montažer, distributor (Senso film je distribucijska veja produkcijskega podjetja Villealfa), lastnik kinodvorane in že bivši organizator Midnight Sun Film Festivala na Laponskem, za

katerega sta skupaj z bratom dejala, da je vsakega festivala po petih letih dovolj. Na to, kaj nam bo prinesel »La Boheme«, ki bo, kot pravi Avtor, dolg nekje med 68 in 92 minut, in na to, kakšne primerjave bodo iznašli novinarji o tem filmu, pa bo treba počakati nekje do konca leta.

**DANIJEL HOČEVAR**

## ANDIE Mac DOWELL



Morda je Andie MacDowell le ameriški odgovor na Sophie Marceau, francosko belle-fatalko, maskoto nekake trpeče, prizadete, mazohistične lepote. Tako kot Sophie Marceau tudi Andie MacDowell prav s tem, ko nič ne stori, potemtakem s tem, ko pusti, da se njena — lepa, seksualna, bleščeča — »zunanost« sadistično samodoživlja kot nekaj, kar je v njej, še preden je zunaj nje, ustvarja vtis, kot da njena lepota predstavlja le način, kako se skuša »notranjost« odkupiti za svojo prizadetost. Andie MacDowell namreč vedno naredi pogled: v filmu **Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of Apes** (1984, Hugh Hudson) animalični, poudarjeni, izbuljeni pogled Christopherja Lamberta (pred tem pogledom v filmu ne obstaja), v filmu **St. Elmo's Fire** (1985, Joel Schumacher) zatreskani, obsedeni, boljščeči pogled Emilia Esteveza (pred tem pogledom je ni), v filmu **sex, lies & videotape** (1989, Steven Soderbergh) kastrirani, frustrirani, hladni, impotentni camera-look Jamesa Spaderja (pred tem pogledom človeka-kamera je ni), v filmu **Green Card** (1990, Peter Weir) tuji, neovladani, opičji see-look Gerarda Depardieuja (pred tem pogledom je v filmu ni). Andie MacDowell je mesto pogleda, točka, v kateri se — animalični (Lambert), obsedeni (Estevez), impotentni (Spader), tuji (Depardieu) — pogled denaturalizira in normalizira, potemtakem kraj, na katerem se pogled »osvobodi« očesa. Po drugi strani pa mora njen pogled vedno prečkati neki prag »tujosti«. »Ali jo prepoznaš?«, vpraša sir Ralph Richardson Christopherja Lamberta v filmu **Greystoke**. »Le kako bi me, ko me pa ni še nikoli videl,« ga opomni Andie MacDowell. »Ali se me še kaj spomniš,« jo vpraša Emilio Estevez v filmu **St. Elmo's Fire**. »Ne,« mu odvrne ona. In čeravno je bil pred nekaj leti zaljubljen vanjo: čeravno je »poznala« njegov pogled. »Sploh me ne poznaš,« ga zavrne kasneje. V filmu **sex, lies & videotape** Peter Gallagher impotentnega prijatelja, Jamesa Spaderja, seznanj s svojo frustrirano ženo, Andie MacDowell: Spader ji je tuj, pa čeprav je star prijatelj njenega moža. V filmu **Green Card** jo Gerard Depardieu zagleda skozi okno restavracije: ne poznata se, pa čeprav se bosta že čez nekaj trenutkov poročila. Andie MacDowell se mora vedno znebiti neke



»tujosti«, prav tiste najbližje »tujosti«, v kateri se samoustvarja pogled, ki jo generira. Najbolj ekscesen zgled: **sex, lies & videotape**. S pravim, »avtentičnim« pogledom nanjo je poistovetena kamera: kot da je seksualni — Lambertov, Estevezov — pogled nanjo napačen, pretiran in že vedno preveč seksualen, kot da jo lahko »razume« le paraliziran, impotenten pogled, kot da lahko še hladen, nezainteresiran pogled »razkrije« njeno prizadeto, moteno, diskontinuirano seksualnost, njeno trpečo, mazohistično lepoto. Andie MacDowell se skuša zato vedno znebiti prav seksualnih pogledov: Estevezovega v filmu **St. Elmo's Fire** (resnico romance predstavlja njun »post-koitalni«, seksualni pogled v kamero/fotoaparati), Gallagherjevega v filmu **sex, lies & videotape**, prijateljevega v filmu **Green Card**, Lambertu pa se mora v filmu **Greystoke** odreči prav zato, ker ni »whole being«. A na kaj potem čakajo njena vedno rahlo odprta usta? Kaj tem ustom manjka? Poljub? Ne, beseda. V filmu **Greystoke** do besede ni prišla: njene dialoge je v celoti dublirala Glenn Close. Njena nema seksualnost odpre tudi film **Green Card**: Gerard Depardieu jo gleda skozi okno restavracije, vidi, kako govori, toda njenih besed ne sliši.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.**

## CARMINE COPPOLA



Ni imel velikih možnosti za oskarja. Čeprav so mu ga leta 1974 (skupaj z Ninom Roto) podelili v drugi kategoriji, za izvirno glasbo; in čeprav je bil tisto **Boter II**, tole letos pa **Boter III**. Izvirna pesem, ki sta jo s tekstopiscem Johnom Bettisom prispevala h koncu sage o Corleonejih (»Promise me you'll remember«) je le del garaškega uredniško-orkestratorskega posla, ki je bil opravljen: Coppolov najljubši hobby po Rotovi smrti (1979) je bil namreč iskanje idealne instrumentacije glavne Botrove teme. Februarja je v Berlinu povedal, da je imel pred snemanjem **Botra III** v glavi vseh 456 inačic in da zagotavlja kvaliteto izbrane. Kako bi mu ne verjeli, modrecu pri 87 letih? Le kdo bi mu tudi zameril, da je sinu sugeriral, naj v zgodbi izda, da je glavna Botrova tema pravzaprav sicilijanska ljudska pesem? **Boter III** je pač melanholično dejanje neverjetnih pomiritev. Si predstavljate, zdaj ima celo ljubljanski godalni kvartet Enzo Fabiani alibi in mu ne bo treba imeti slabe vesti, saj za žalostne projekte in *folk songs* nihče več ne zahteva avtorskih pravic. Sicer pa smo prepričani, da bi bil maestro Car-

mine srečen, ko bi slišal njihovo priredbo. V Berlinu je nekaj pogrešal; kako tudi ne bi, ko pa so agenti iz United International Pictures spričo navala na Coppola juniorja zaprli vsa vrata in tako onemogočili tudi tiste redke intervjuje s seniorjem; namesto telefonskih števil so poročevalcem delili kar številke telefaksov. Carmine Coppola gre v prvo generacijo študentov znamenite newyorške Juilliard School of Music; učil se je flavte in kompozicije, za katero pa rad prizna, da ga je že zgodaj vlekla prejkone iz želje po aranžiranju. Ko se je rodil njegov drugi otrok Francis, je bil angažiran kot prvi flavtist v Detroit Symphony Orchestra. Tam ga je opazil Arturo Toscanini in mu priskrbel enakovredno mesto v razred boljšem NBC Symphony Orchestra (New York). Drugo mesto, drug otrok, nov *filmski* otrok: Med devetletnim naporom, ko je Toscanini zahteval najboljše, in to tudi dobival, se je Carmine rodila hči Talia (Shire). To so bila vesela družinska leta: Coppola je Toscaninija pregovoril, da je asistentsko taktirko večkrat prepustil njegovemu bratu Antonu, sin tegale brata, Antonio, nadebudni pianist — lani smo ga srečali v Pordenonu, ko je improviziral k Augustu Genini — pa je smel obiskovati drage, a dragocene učne ure pri Toscaninijevem prijatelju Arthurju Rubinsteinu. Tudi ta dolg je bil poplačan še z **Botrom III** — kompletna postavitev in glasbeno vodstvo palermske predstave *Cavalleria rusticana*, ki globoko zareže v drugi del filma, je delo Antona Coppole. Carmine v svoji karieri ni prav nič pesnil: nasprotno, prav filmsko geografijo je imela. V 50. letih je nekaj malega dirigiral na Broadwayu (kritika je precej pozorno pisala zlasti o predstavah *Kismet* in *Once Upon a Mattress*), 1967. pa ga je sin že prvič poklical v Hollywood. Ni bil zadovoljen z opremo Burtona Lakea, pa je rodnega očeta poprosil, naj mu popravi »vsaj film, če že glasbe ne more«. Rečeno-storjeno. Iz **Finian's Rainbow** je nastalo, kar je pač nastalo — predvsem zabava. **Apocalypse Now** je bila povsem drugačen zalogaj, pri njej je bilo treba uporabljati klasično znanje glasbene grščine in latinščine za spopad z Wagnerjem (Carmine Coppola je lovil pravo minutažo za helikoptersko *Ježo Valkir*) in drugimi morami. Koristila so zgodnja 70., se pravi zrela leta, mlado prijateljstvo z Ninom Roto in izkušnja imenovana **Boter**. V filmu **The Outsiders** (1982) se je veliki oče smel podpisati že čisto sam; tako tudi v novi vietnamki **Gardens of Stone** (1986). V vmesnem parnem letu pa mu je bilo dopuščeno, da se je na veliko zabaval s **Cotton Clubom**; če se dobro spomnimo, je to bilo v zlatem razdobju izživljanja z *dolbyjem*: C. C. je C. C. opremil s čistimi posnetki starega datuma in jih pomešal s svojo jazzovsko idejo. Pohvalili so ga, on pa si je vzel čas za nemi film — kakor že tolikeri je restavriral **Napoleona**, nedokončano simfonijo Abela Ganca, stopil s svojo partituro na mnoge ameriške, evropske, japonske in avstralske odre in se uspešno — še do nedavna — upiral *poppy* varianti istega filma, ki je prišla iz peresa Carla Davisa.

**MIHA ZADNIKAR**