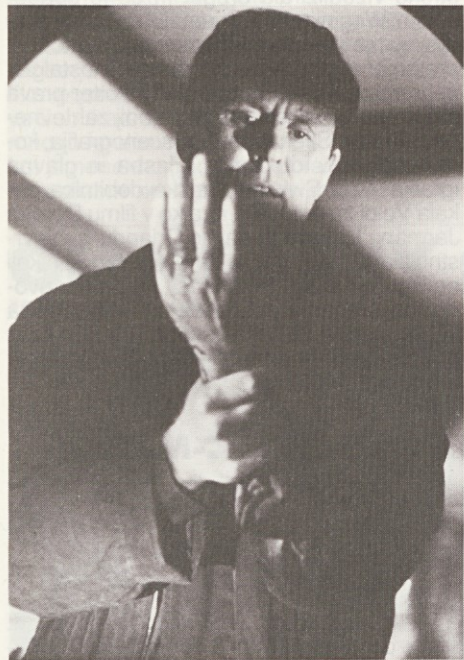


VZGOJA KAJNA

RAISING CAIN

BRIAN DE PALMA, ZDA



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

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

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

ORLANDO

SALLY POTTER, VELIKA BRITANIJA

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

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

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

BRATJE IN SESTRE

PUPI AVATI, ITALIJA

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

M. Š., JR.

ODSOTNOST

PETER HANDKE, ZRN

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

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

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

M. Š.

ME AND VERONICA

DON SCARDIN, ZDA

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