

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

Ž. E.-M.

O ULTIMO MERGULHO

JOAO CESAR MONTEIRO, PORTUGALSKA

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

N. N.

VODNJAK

PEKKA LEHTO, FINSKA

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

M. Š.

SENTIMENTALNI POLICAJ

KIRA MURATOVA, RUSIJA

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



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

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

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

PRŠUT, PRŠUT

JAMON JAMON

BIGAS LUNA, ŠPANIJA

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

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

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

QUI JU GRE NA SODIŠČE

ZHANG YIMOU, KITAJSKA

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

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

igralka Gong Li interpretira četrto ženo premožnega starca. Kupljenemu dekletu ostane miniaturni kozmos gospodarjevega gospodarstva in številnih žena poligon za sovrtačen maneuver: ker ne more reflektirati svoje podrejene pozicije, odreagira točno tako, kot Gospodar od nje pričakuje. Tekmuje za njegovo naklonjenost in sovraži druge. Gong Li se v filmu **Qiu Ju gre na sodišče** prvič pojavi v vlogi žene današnjega časa. Bori se za nekakšno moralno pravico v nainvrem upanju, da ji bo »prav« izreklo sodišče, najprej vaško, nato višje in končno najvišje. Na to, kaj je etično, moralno in pravno (ne)odgovori zadnji kader filma, v katerem se Gong Li, kot noseča, vztrajna in pokončna Qui Ju, znajde sredi križišča, ponovno na začetku neskončnih poti.

Predstavniki t.i. »pete generacije kitajskih režiserjev«, sodelavec in direktor fotografije režiserja Chen Kaigea — Zhang Yimou je film posnel v tradiciji neorealizma, saj je večino kadrov zajemal s skrito kamero, mnogo igralcev pa je vzel iz ljudstva. Da bi, kot je nenehno ponavljal, ohranil maksimalni realizem pri reprezentaciji današnje Ki-

tajske ali, bolje, njenega srca, torej kmetov. Deskriptivna metoda njegovega plansekvence se tako spremeni v nadomestek socioloških traktatov o urbanem, suburbannem in podeželskem okolju. Recimo: Qui Ju prispe v mesto, da bi poiskala pravega zastopnika, ki bi na sodišču dosegel pravo obrazložitev spora med njenim možem in vaškim gospodarjem. Najame rikšo in zanjo — kot sliši v slučajnem razgovoru z mimo-idočim, — plača desetkrat več, kot bi plačala, če bi imela mestni izgled. Da bi se izognila naslednjemu potencialnemu goljufu, upošteva nasvet in si kupi mestna oblačila. Toda tako zaščiteni ji ni prav nič bolj prizanešeno, ...

Rečeno je bilo, da gledalec spregleda konstelacije, ki jih upošteva žirija in se potem čudi, kaj je tisto več, kar je žirija mimo teh konstelacij razmišljala. Tisto več so, ponovno, konstelacije. Recimo, kazni prevladujoči filmski industriji, ki si ni izmislila nič tako novega, da bi tudi za film, ki je bil nekoč že posnet, lahko rekli, da je star.

MAJDA ŠIRCA

GLENGARRY GLEN ROSS

JAMES FOLEY, ZDA



Režiser James Foley (*Who's that Girl?*) je najboljši ameriški film letošnje Mostre (ki pa je nanjo padel iz Deauville, Francija) posnel po dramski predlogi znamenitega dramatika, scenarista in filmskega režiserja Davida Mameta (*The Verdict*, *House of Games*) in to tako, da sta na filmu v celoti ostala tako Mamet kot njegova gledališka (dramska) metrika. Pogojno rečeno je **Glengarry Glen Ross** »filmano« gledališče, saj Foley ni spreminil prav ničesar, da bi dramski princip prevedel v filmskega. Večni problem prenosa literarnega ali gledališkega teksta na film se je tokrat zreduciral na minimum ali celo povsem izginil, kar je izključno stvar narave Mametove dramatike, v kateri sta glavni gibalni atmosfera in jezik; ozračje Mametovega sveta je grozeče, prežeče, s skrito grožnjo v nemem dialogu s protagonistom, več ali manj vedno enako, »mametovsko« paleta značajev. Mametovi ljudje uporabljajo jezik kot skrivni jezik za svoje občutke, njihovi značajji izdajajo samouničevalsko strast, ki jih fiksira v popolni frustriranosti; jezik, ki ga namenjajo eden drugemu kot sredstvo (ne)razumevanja

variira od neusmiljene profanosti, prek osladne jokavosti do abstraktno poezije vulgarnosti. David Mamet velja med sodobnimi ameriški dramatikami za tistega z največjim poslušom za živ jezik; njegovi značajji se vsaki življenjski situaciji odzivajo s specifično uporabo jezika.

Že v *American Buffalo*, najboljši ameriški drami leta 1975, je Mamet uporabil maksimumi, ki veljata tudi za svet ljudi v drami in filmu **Glengarry Glen Ross**. Prva se glasi: »Bistvo vsakega posla je, da človek poskrbi za svojo rit«, druga pa: »Sistem korumpira srca poštenjakov in hudobnežev enako«. Natančno tak je položaj glavnih antijunakov v agenciji za prodajo nepremičnin, ki jih sredi velike gospodarske recesije surova intervencija vodstva (kdor prodaja največ, dobi Cadillac), nažene v dirko, ki je vnaprej izgubljena. Prodati nimajo kaj razen močvirnega sveta, imenovanega Glengarry Glen Ross, pa tudi komu ne, saj so jih vse dobre stranke že zdavnaj zapustile. Jack Lemmon naredi »kupčijo življenja« z zakoncema, za katere se izkaže, da sta norca, Al Pacino poskuša svojega kupca, ki mu je žena naročila, naj pogodbo razveljavi, pretentati z lažmi, pa mu to v zadnjem trenutku onemogoči bežavost oddelčnega šefa. Poti navzgor torej ni, obstajajo samo še izhodi v sili: kraja, nepoštenost, blef, grobost, norost, razčlovečenost. Mametovi ljudje so kot zverji, ki žrejo same sebe in ena drugo. James Foley je na osnovi izjemno močnega, dramaturško konsistentnega besedila napravil enako močan in prepričljiv film, kar pa mu ne bi uspelo brez odličnih igralcev. Ostareli Jack Lemmon je v tem filmu gotovo zaigral eno od svojih življenjskih vlog, »povozil« tudi Ala Pacina in pokazal lekcijo iz poglavja o »klastični dramski« igri; ne nazadnje je to tudi protidokaz trditvam, da celuloid ne prenese »dramske« (t. j. gledališke) igre. **Glengarry Glen Ross** je »samo« to in prav nič drugega. In vse skupaj je odlično.

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

L. 627

BERTRAND TAVERNIER, FRANCIJA

Po Ericu Rohmerju je Bertrand Tavernier prav gotovo eden večjih francoskih filmskih »moralistov«. Vsekakor ne kakšen zadržti

puritanec, ampak filmar tiste moralne drže, ki tudi amoralnost pogojno priznava kot veličino in je zanj prava nemoralnost le zavrže-

'92.com

»folkloro« post-totalitarne Rusije, toda med njimi ni pravega dramatičnega razmerja, zato se vsako odstopanje od »realnega« (opraviti imamo vendar s komedijo!) v prid abstraktnega sprevrže v plehko ironiziranje, ki pa mu manjka prave, poštene distance do socialnih in družbenih razmer. In poštenost je tisto, kar tokrat Muratovi najbolj manjka; skomercializirana sprenevedavost pač ne premore iskrenosti in samoironije, brez tega pa je **Sentimentalni policaj** film, ki ga je najboljše takoj pozabiti.

Ž. E.-M.

KUGA

LUIS PUENZO, ARGENTINA/FRANCIJA

Če je Luis Puenzo nenehno ponavljal, kako je njegova **Kuga** polna metafor (od aluzij na represivni in avtoritativni režim do prenosa Camusovega Orana v Argentino, saj naj bi bila prav Argentina zadnja pozabljena luknja tega sveta) potem lahko še sami iščemo metafore, na katere je on pozabil.

Vsi, od zdravnika Williama Hurta, novinarka Sandrine Bonnaire, snemalca Jean-Marc Barra, do zadnje žrtve kuge (ponovno kot metafore) šepetajo. Ali govorijo s krčem v ustih. Ali mrmrajo. Ali upirajo pogled stran, da bi pred drugimi skrili bolečino, kajti vsi trpijo. Pošteni, žrtvujoči, solidarni in pogumni trpijo toliko bolj kot zlobni, oblastniški, skorumpirani in pridobitniški uživajo sadove njihovega trpljenja. Dualizem skratka, ki producira tisto najbolj preprosto filmsko formulo, ki jo srečamo že v otroški literaturi: spopad dobrega in zlega in kjer je moralni zmagovalec dobro.

M. Š.

HOTEL DE LUX

DAN PITA, ROMUNIJA

Čista alegorija: luksuzni hotel je le totalitarna mašina, v kateri tiranov blišč, nič manj pa tudi blišč birokracije, raste iz krvi uklenjenega proletariata, nadstropja so le družbeni razredi, ki vsak na svoj način žrtvujejo telo, stroji so le parafraza socialne & politične mehanike, party je le dekadentna orgija razreda, ki nima več kam & ki svoje oblasti ne razume več itd. Morala: ko tirana odstrelijo, ga zamenja le drug tiran, »opozicija«, potemtakem nekdo, ki je na daleč zgleдал kot good guy & ki naj bi potolkel misterij labirinta. Dialogi so le deklamiranja političnih sloganov, češ, dialoga tu pač ni. Dobrodošli v Romuniji. Metropolis tu definitivno ni, prej blow-up kakega neozvočenega video-spota Laibachov.

M. Š., JR.

SMRT NAPOLETANSKEGA MATEMATIKA

MARIO MORTONE, ITALIJA

Smrt neapeljskega matematika je brez dvoma zelo poseben in zelo oseben film. debitantsko delo režiserja Maria Mortoneja, ki ga je žirija nagradila s posebno nagrado. Mortoneja, rojenega v Neaplju, sta kot koscenarista tega filma, navdahnila življenje in smrt genialnega neapeljskega matematika Renata Cacciopolija, ki je umrl tisto leto, ko se je Mortone rodil, 1959. Hermetično pripoved o zadnjih dneh