

lepšem hrepenec 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.

Z. 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

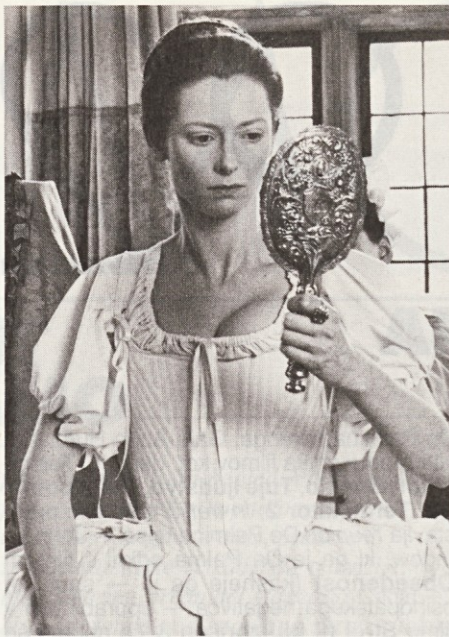
Anna-Maia v filmu *Vodnjak* potopi, zaduši, stlači v luknjo ali vrne nazaj v maternico svoja dva otroka. Gledalec, ki ima pač v zavesti, da se je vse skupaj (morda) res zgodilo, blobotanje v vodi ne dojema več tako hladnokrvno kot vreščanje nevemkolikokrat prebodenega gangsterja. Zakaj? Ker so zračni 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 Berlinale 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 aseksualnost & 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

(mati, 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. Predpogoji, 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