

3.

FILM FEST

L J U B L J A N A

20. oktober—4. november 1992
Cankarjev dom, Ljubljana
z jamstvom

FIAPF

direktorica festivala
Jelka Stergel

kurator
Cis Bierinckx

programski svet

Vasja Bibič, Cis Bierinckx, Silvan Furlan,
Bojan Kavčič, Stojan Pelko, Jelka Stergel

mednarodni odbor podpore

Film International, Rotterdam (Emile Fallaux)
Flanders Film Festival, Gent (Jacques
Debrulle, Walter Provo)
Film en Televisie, Brussels (Ronnie Pede)
Viennale

sodelujejo

The British Council

EKRAN

Francoski kulturni center Charles Nodier

Ljubljanski kinematografi

Mladina film

Slovenski gledališki in filmski muzej

Studentska organizacija Univerze

katalog 3, FAF je separat
revije za film in televizijo

EKRAN

september—oktober 1992
št. 8—9
cena 200 SIT
(500 CRD; 4 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Ministrstvo za kulturo republike Slovenije

glavni urednik

Stojan Pelko

odgovorni urednik

Miha Zadnikar

v tej številki sodelujejo

Vasja Bibič, Cis Bierinckx,
Živa Emeršič-Mali, Silvan Furlan,
Bojan Kavčič, Stojan Pelko,
Jelka Stergel, Majda Sirca,
Marcel Stefančič, jr.,
Zdenko Vrđlovec

oblikovanje

Peter Zebre

**oblikovanje
naslovnice in plakata**

Zmago Rus

lektorica

Inge Pangos

računalniška priprava

Ada graf d.o.o., Janez Žibert

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, p.p. 14, 61104
Ljubljana, tel. (061) 318.353

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-
42/92 se zaračunava 5% prometni davek
od proizvodov, tarifna št. 3, 13, čl.
(Ur. list RS 4/92).

IV PREDPREMIERE

JIM JARMUSCH	NOČ NA ZEMLJI
JON AVNET	OCVRTI ZELENI PARADIŽNIKI
DEREK JARMAN	EDVARD II.
AGNES VARDA	JACQUOT DE NANTES
GABRIELE SALVATORES	MEDITERRANEO
JOHN SAYLES	MESTO UPANJA
ISTVAN SZABO	SLADKA EMMA, DRAGA BOBE
AKI KAURISMAKI	BOEMSKO ŽIVLJENJE
WOODY ALLEN	SENCE IN MEGLA
KRZYSTOF KIESLOWSKI	DVOJNO VERONIKINO ŽIVLJENJE

XIV PERSPEKTIVE

GASPAR NOE	MESO
PAUL RUVEN	SAHARA SANDWICH
MICHAEL HANEKE	BENNY'S VIDEO
RACHID BOUHAREB	MLADINA
TOM KALIN	SWOON
WOLFGANG MURNBERGER	NEBESA ALI PEKEL
DORIS DORRIS	VSE NAJBOLJŠE!
NACEK KHEMIR	IZGUBLJENA OGRLICA GOLOBICE
YEN HUNG-WEI	PET DEKLET IN VRV
STIJN CONINX	DAENS

XX FOKUS: POWELL & PRESSBURGER

ČRNI NARCIS
DIVJE SRCE
ŽIVLJENJE ALI SMRT!
ŽIVLJENJE IN SMRT POLKOVNIKA BLIMPA

XXII RETROSPEKTIVA: FRANCOSKI FILM PO IZBORU CAHIERS, DU CINÉMA

JEAN RENOIR	FRENCH CANCAN
MAX OPHULS	LOLA MONTES
CLAUDE CHABROL	LEPI SERGE
FRANÇOIS TRUFFAUT	ŠTIRISTO UDARCEV
JEAN-LUC GODARD	DO ZADNJEGA DIHA
JACQUES RIVETTE	PARIZ JE NAŠ
JACQUES DEMY	LOLA
ERIC ROHMER	CLAIREINO KOLENO
MAURICE PIALAT	NAJPREJ MATURA!
ANDRE TÉCHINÉ	KRAJ ZLOČINA
PHILIPPE GARREL	POLJUBI V SILI
JACQUES DOILLON	MALI KRIMINALEC

V TRETJE GRE RADO!

Tretji festival ni zgolj tretja inačica prireditve, ki smo si jo zamislili pred tremi leti. V popolnoma drugačnih pogojih, še v okviru Jugoslavije in zato s popolnoma drugačnim statusom v mednarodnem prostoru, je bil naš cilj predstaviti tisti del filmskega programa v Sloveniji, ki ga izbere programski odbor, sestavljen iz naših priznanih filmskih teoretikov in poznavalcev.

FILM ART FEST torej ni bil zasnovan kot festival, kjer se odkrivajo novi avtorji, nove smeri.... in za katere poskrbijo novinarji, da pridejo v javnost ter na redni kinematografski program, pač pa predvsem kot filmska revija najboljšega, kar se bo dalo v Sloveniji videti na platnu. Toda ta koncept je bil že na začetku korigiran in dopolnjen z enkratnimi projekcijami filmov, ki smo jih dobili neposredno od tujih producentov. Vzrok je bil preprost: distribucija t.i. umetniškega filma še ni zaživela. Kopije filmov, ki so se nam zdele sploh vredne posebne predstavitve oziroma naziva ART FEST so bile odkupljene le izjemoma. Potrebno je bilo najti nove poti pri zagotavljanju programa. Tako smo se bili prisiljeni zatekati v festivalski princip predstavitve filmov, ki je iz leta v leto postajal pomembnejši.

Lansko leto bi zaradi težav, ki sem jih imela pri pridobivanju dovoljenja za projekcije, najraje pozabila. Naprezanja naše uradne politike za končno priznanje države Slovenije je sovpadalo z našim naprežanjem, da bi vendarle prišla do nas tudi tista filmska proizvodnja, ki smo ji najbližji, torej evropska. Avtorski film, ki mu je bila naša prireditev od vsega začetka najbolj naklonjena, je vendarle doma v Evropi, toda evropski producenti so se prvi zavedli rizičnosti pošiljanja kopij na naše območje. Zato je to leto usodno vplivalo na spoznanje, da se je treba institucionalno povezati z mednarodno skupnostjo kot enakopraven poslovni in kulturni partner, da je potrebno najti ključne vse vrata, ki bi vodila stran od osamitve, ki se je zlovešče najavljala. Vojna popularnost za kakršnekoli posle, kar je kulturna izmenjava na filmskem področju neposredno vedno, ni nikdar koristna. Kakorkoli že: faza obravnavanja Slovenije kot secesionistične jugoslovanske republike, ki ima že tako in tako festival v Beogradu, ni vzdržala dolgo. Po ureditvi mednarodnega statusa smo se tudi mi s FILM ART FESTom znašli v novi fazi pridobivanja zaupanja kot soliden poslovni partner, ki se drži sklenjenih pogodb. Za vso poetičnostjo filmskega programa, ki se bo odvrtel na platnih Cankarjevega doma je suha proza dogovorov, prijavnic, mednarodnih pravilnikov ipd. Ravno ta proza pa je tista odgovornost direkcije

festivala, ki s svojo »zadnjo besedo«, s katero prehaja od idealnosti izbora k realnosti možnega, odločilno vpliva na končno podobo festivala. Vpliva na to, ali bo FILM ART FEST še naprej samo ena izmed revij določenih filmov (pa čeprav najboljša) ali pa bo vendarle to lahko festival. Odločili smo se torej za festival, za članstvo v Mednarodni zvezi filmskih producentov (FIAPF), ne zato, ker se to fino sliši, pač pa zato, ker nam to zagotavlja mednarodno priznanje in s tem večje zaupanje tujih producentov, več filmov, bogatejšo filmsko ponudbo v Sloveniji, še en korak stran od kulturne izolacije, pa tudi od kolonializacije. Potem ko je sistem posredovanja filmov iz drugih jugo republik po socialističnem ključu crknil, je Beograd spretno vnovčil svojo rento glavnega mesta, zapuščino federalnih institucij in diplomatske tradicije. Izkazalo se je, da je bilo oblikovanje filmskega programa po republikah zgolj farsa, glavne niti distribucijskega biznisa je držal Beograd. Tako se je še naprej posredovalo filme v Slovenijo iz Beograda oziroma deloma tudi Zagreba in to filme izključno ameriških veleproducentov. Pravilnost principa, da močnejši preživi, se je izkazala kar dvojno: na svetovnem nivoju premoči ameriškega kapitala ter na razsutem jugoslovanskem nivoju premoči Srbije. Če želimo torej v svojem kulturnem prostoru imeti sami vpliv na to, kaj bomo gledali v kinu, moramo izrabiti vse možnosti, ki nam jih nudi pozicija samostojne države. Ne smemo več pristajati na podlicenčne pogodbe, ker nam na koncu ne bo preostalo drugega kot večna odvisnost od močnejših. Naj bo film posel, ampak delajmo ga sami in si pri tem ne zatiskajmo oči in ušes za vse kar ni tako hitro dopadljivo in zabavno kot filmi proslule hollywoodske produkcije. Naj se sliši še tako kot stara lajna, ampak film je tudi umetnost, zato zasluži, da z njim lepše postopamo, kot smo dosedaj, zasluži si filmski festival tudi v Sloveniji in ne samo filmski festival, tudi neodvisno mrežo posredovanja tako evropskih kot independent ameriških, pa še kanadskih in avstralskih itd. filmov si zasluži. Nisem dušebrižnik, pač pa verjamem v željo po odkrivanju, v radovednost, slo po novem, ki je v človeku, zato smo dolžni zagotoviti izbiro. Samo med različnimi možnostmi, odkriješ pravo možnost.

JELKA STERGEL
direktorica FILM ART FEST

CINEMA

is POWER

CINEMA

is an ILLUSION

CINEMA

is an ENCOUNTER

CINEMA

is the IMITATION OF LIFE

CINEMA

is more true than the TRUTH

CINEMA

ENTERTAINS

CINEMA

LIES

CINEMA

REVEALS

CINEMA

DISTURBS

CINEMA

»MOVES«

**WELCOME TO A
»LIVING ART«**

CIS BIERINCKX
Curator FAF 1992

NOČ NA ZEMLJI

NIGHT
ON EARTH

scenarij in režija:

Jim Jarmusch

fotografija:

Frederick Elmes

glasba:

Tom Waits

igrajo:

Winona Ryder, Geena Rowlands,
Giancarlo Esposito, Armin Mueller-
Stahl, Beatrice Dalle, Roberto Benigni

produkcija:

A Locus Solus Production

prodaja:

Christa Saredi, Ottilienstrasse 19, CH-
8003 Zurich,

tel:

01-463 70 20

fax:

01-463 71 80

distribucija:

Cankarjev dom

država:

ZDA

leto:

1991

čas:

127'

Jarmusch je dobesedno vzel parolo o tem, da je minil čas velikih romanov — in da je mogoče živeti in ustvarjati kvečjemu še kratke, majhne zgodbe.

Če se je zdel minimalizem **Permanent Vacation** in **Stranger Than Paradise** še svojevrsten izhod v sili, ki je neposredno odgovarjal na produkcijske zagate, tedaj je že struktura filma **Mystery Train** dala slutiti nekaj, kar je **Noč na zemlji**

definitivno potrdila: minimalizem je postal maksimalen! Z ulic enega mesta (Memphis) se je razlil na vseh pet koncev sveta (Los Angeles, New York, Pariz, Rim, Helsinki); iz navidez naključnega sovpadanja treh vzporednih linij dogodkov se je razlezel v prav vztrajno poudarjano simultano petih momentov; in nenazadnje se je komorni *cast* potnikov skrivnostnega vlaka napihnil v pravo mednarodno kompozicijo, nekakšen zvezdniški TGV — *tres grandes vedettes!*

Kaj torej počnemo na tem novem Jarmuschevem potovanju? Potujemo pač. Najprej potujemo z urnimi kazalci (na urah, ki spominjajo na steno kakšne provincialne borze) in s prstom po globusu. Nato potujemo s taksijem: pet mest, pet voznikov, pet usod. Predvsem pa potujemo po svetovnem kinematografskem pejsažu: vsak od petih vodilnih igralcev je svojevrsten *hommage* enemu od Jarmuschevih *favourite* avtorjev. Če ob Geeni Rowlands neogibno pomislimo na Cassavetes, tedaj nas Giancarlo Esposito popelje v asfaltno džunglo Spike Leeja, Roberto Benigni k Felliniju in k samemu sebi, slepa Beatrice Dalle se spogleduje z

Beneixom, Finci pa so itak sami Akijevi fantje. Zato je navkljub določeni meri monotonije, ki jo tovrstna shematičnost nujno povzroča, Jarmuschovo potovanje skozi križišča igralskih slogov in po ulicah režijskih poetik sila zabavna pustolovščina. Lahko mu zaupate in plačate vožnjo vnaprej.

STOJAN PELKO



OCVRTI ZELENI PARADIŽNIKI

FRIED GREEN
TOMATOES

režija:

Jon Avnet

scenarij:

Fannie Flag, Carol Sobieski

fotografija:

Geoffrey Simpson

glasba:

Thomas Newman

igrajo:

Kathy Bates, Jessica Tandy, Mary Stuart

Masterson, Mary-Louise Parker.

produkcija:

The Rank Organisation, Act III Productions

prodaja:

Rank Film Distributors, 127 Wardour

Street, London W1V 4AD

tel:

071-437 9020

fax:

071-434 3689

distribucija:

Mladina Film

država:

ZDA

leto:

1992

Evelynino (Kathy Bates) vsakodnevno gospodinjstvo monotonično nepričakovano premoti gospa Threadgoode (Jessica Tandy), ki ji v domu za ostarele pripoveduje zgodbo izpred pol stoletja.

Ilgie in Ruth (Parker in Masterson) sta takrat v Alabami vodili gostišče na podeželski železniški postaji, kjer sta poleg perutninskih standardov ponujale tudi specialiteto, imenovano »ocvrti zeleni paradižniki«, ki pa v veselje obiskovalcev predvsem Ilgie niso vedno najbolj uspeli...

Ker nista ravnali ravno v skladu z normativi tedanjega Juga in sta obravnavali črnce popolnoma enakopravno, ju prav hitro obišče tudi *ku-klux-klan*. Težave se še stopnjujejo, ko sta Ilgie in njun sluga Big George obtožena za umor Ruthinega očeta...

Zgodba z Juga Evelyn sprovcira v takšni meri, da začne kontrolirati svoje življenje: nauči se spoštovati svoje telo, odloči se zaposlitviti in zahteva pozornost svojega moža...

Komična melodrama, ki je presenetila z 80 milijoni USD izkupička v ZDA in s prav tako uspešnimi evropskimi rezultati, je režiserski uspeh Jona Avneta, ki je z **Ocvrtimi zelenimi paradižniki** zapel slavo hollywoodski tradiciji pripovedovanja zgodb. Scenarij je nastal po romanu vedno bolj popularne Fannie Flagg (bila je že tudi miss Alabame), ki je bila ob prvem izidu leta 1987 nominirana za Pulitzerjevo nagrado. Film bi bilo zaradi narativne in s tem komične distance težko uvrstiti med

južnjaške melodrame tipa **Šofer gospodične Daisy**, še manj pa med t.i. »ženske filme«. Prej gre za nostalgijo do »klasičnega Hollywooda«, ki nam pripoveduje tudi to, kako minljive so danes zvezdnice: v **Ocvrtih zelenih paradižnikih** oskarjevki Kathy Bates in Jessica Tandy sicer briljirata, toda nikakor ne tako kot igralki zgodbe iz preteklosti Mary Stuart Masterson in Mary Louise Parker.

VASJA BIBIČ



EDWARD II

režija:

Derek Jarman

scenarij:

Derek Jarman, Stephen McBride,

Ken Butler

fotografija:

Ian Wilson

glasba:

Simon Fisher Turner

igrajo:

Steven Waddington, Andrew Tiernan,

Tilda Swinton, Nigel Terry, Kevin Collins,

Jerome Flynn

produkcija:

Working Title Films

prodaja:

The Sales Co., 62 Shaftesbury Avenue,

London W1V 7AA

država:

Velika Britanija

leto:

1992

čas:

90'

Derek Jarman je izrazil homoerotičen avtor, ki je bolj kot večina drugih obogatil sodobno gay-ikonografijo, saj je pripadnik tiste zgodnje gay generacije, za katere je bila *Gay-Lib* boj za preživetje. V teh koordinatah se zdi Jarmanova izbira Shakespearovega besedila seveda več kot samo stvar logike.

Že Jarmanovo adaptacijo Shakespearove drame *Vihar* je zaznamovalo poznavanje renesančnih kabalistov in mistikov, videnje *Caravaggia* je obložil s podrobnim psihološkim raziskovanjem dostopnih zgodovinskih virov in tako prekršil vsa pravila klasičnega zgodovinskega filma, *Edvard II.* pa kot temeljno delo vsake gay-knjžnice že po svoji duhovni usmeritvi ponuja ustrezen material za sodobno razdelavo. Shakespearov sodobnik Christopher Marlow, tudi sam homoseksualec, je dramo o Edvardu napisal leta 1592, leto dni pred svojo smrtjo. Zgodovinsko ozadje in faktografija sta ga bolj malo zanimali; bistvo drame je psihološko, manj pa politično, sociološko ali celo metafizično odrejeno. Jarman tega ni spreminjal, saj mu je prav kot taka drama v celoti ustrezala.

Marlowovova podoba Edvarda Drugega je tragedija ljubezni, slepe strasti in zločina, ki mu sledi. Kralj Edvard čezmerno obožuje svojega ljubimca Gavestona, zaradi česar zanemarja državne posle, predvsem pa svojo ženo. S tem si nakoplje sovraštvo plemstva, cerkve, vojske in kraljice, ki ga z združenimi močmi najprej spravijo s prestola, potem pa tudi surovo umorijo. Toda prava tragičnost Edvardovega bivanja

je v njegovi negotovosti: je bil Gaveston sploh vreden te silne in slepe strasti? Kot kralj brez prestola je Edvard šibak, kot ljubimec pa je brez Gavestona izgubljen. Edina odrešitev je smrt. Tej tragični podobi ni Derek Jarman ničesar dodajal ali odzema. Zamenjava časa se kaže le v oblekah nastopajočih: dvorjane sta zamenjali hunta in birokracija, državno represijo ilustrirajo spopadi med policijo in gay demonstranti. Čeprav je Jarmanov *Edvard II.* po tej plati ganljivo staromodni levičarski film, gledalca prevzmeta njegova vizualna izčiščenost in disciplinirana, dosledna režija.

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

(EKTRAN, september—oktober 1991)



JACQUOT DE NANTES

režija:

Agnes Varda

scenarij:

Agnes Varda, po spominih

Jacquesa Demyja

fotografija:

Patrick Blossier, Agnes Godard,

Georges Strouve

glasba:

Joanna Bruzdowicz

igrajo:

Philippe Maron, Edouard Joubeaud,

Laurent Monnier, Brigitte de Villepoix,

Daniel Dublet, Jacques Demy

produkcija:

Cine-Tamaris

prodaja:

Mercure Distributions, 47 Rue de la

Colonie, 75013 Paris

tel:

1-45 89 80 00

fax:

1-45 65 07 47

država:

Francija

leto:

1991

čas:

118'

Projekcijo je omogočil
Francoski kulturni center
Charles Nodier

Ne začenja se z Marcelom Proustom in ne končuje se z Agnes Varda prekletu in hkrati božansko »iskanje izgubljenega časa«. Kar se je zgodilo, se namreč lahko ponovi le v fiktivni obliki in prav beseda in filmska slika sta morda nabolj poklicani, da ponovno predstavita nekaj, kar je kot izvirnik priprto v intimne trezorje spomina. In da bi bila stvar še bolj zanimiva, Agnes Varda ne priklicuje lastne preteklosti, ampak »izgubljeni čas«, ki je le posredno tudi njen (Agnes je bila Demyjeva žena). Film *Jacquot de Nantes* je namreč fiktivna evokacija otroštva in adolescence Jacquesa Demyja, je insertiranje sekvenc iz Demyjevih mojstrov in v to filmsko obnovo in je šivanje teh dveh realitet z dokumentarnimi posnetki Jacquesa Demyja v stilu *cinéma-vérité*. In kaj naj bi drugega prikazovale te dokumentarne slike kot Jacques Demyja slikarja — prav slikarstvu pa se je v času pred smrtjo tudi najbolj intenzivno posvečal. S fragmentiranjem pa sta v tem dokumentarcu izpostavljena dva organa, roka in oko. Torej sinonima za slikarsko ustvarjalnost, ki pa ju lahko več kot upravičeno pripnemo tudi Jacquesu Demyju kot filmskemu poetu. Demy kot vsi velikani filmske režije ni le veristično reprezentiral realnosti, ampak je filmsko realnost slikal, se pravi da je realnost kot tako predeloval, modificiral in transponiral v nove avdio-vizualne horizonte (omenimo le filme *Lola*, *Cherbourski dežniki* in *Gospodične iz Rocheforta*). Njegovo oko namreč ni bilo ujeto v mreže transparentnega realizma, ampak je bilo

uzrto v tisti presežek, ki nas napotuje k magičnemu, ezoteričnemu in metafizičnemu, seveda v smislu De Chiricovega metafizičnega slikarstva. Prav zato se omenjeni dokumentarni vložki ne poslužujejo metode *cinéma-vérité* kar tako, ampak zato, da bi jo prignali do njene skrajne točke, do previsa, ko se govornica realnosti sublimira v govor o resnici. Ta slikarski credo je tako sponka, ki prežema trodelnost filma Agnes Varda, vendar ne toliko na račun kakšnega formalizma in manierizma, ampak v imenu substancialne interpelacije. Podobe, ki jih priklicuje Agnes Varda niso namreč podobe kar tako, ampak podobe po meri Jacquesa Demyja, se pravi podobe, »podobe-zgodbe«, ki so se izrisale v njegovi »osebni mitologiji«. Le-ta pa praviloma sloni na emocionalnih vzgibih in skušnjah, ki segajo v čas otroštva in adolescence. In Agnes Varda ni vzpostavila zgolj enoznačne in enosmerne korespondence med Demyjevo biografijo in njegovim filmskim univerzumom, ampak je poustvarila Demyjev »izgubljeni čas« na način, ki briše mejo med potencialno realnim in potencialno fiktivnim. Demyjevi filmi so namreč tu zato, da bi se lahko zgodilo njegovo otroštvo in njegova »osebna mitologija« je tu zato, da bi Demyjeve gibljive slike lahko posedovale nostalgijo, magijo in bajeslovnost. Torej gre za korespondenco, kjer pošiljatelj in naslovnik ne izmenjujeta samo pisem ampak tudi svoji telesi. To je zelo lep film.

SILVAN FURLAN



MEDITERRANEO

režija:

Gabriele Salvatores

scenarij:

Vincenzo Monteleone

fotografija:

Italo Petriccione

glasba:

Giancarlo Bigazzi

igrajo:

Diego Abatantuono, Claudio Bigagli,

Giuseppe Cederna, Claudio Bisio,

Gigio Alberti

produkcija in prodaja:

Pentafilm/Ama Film,

Via Aurelia Antica 422, Roma

država:

Italija

let:

1991

čas:

110

S filmom **Mediterraneo** je Gabriele Salvatores svojo trilogijo na temo potovanja uspešno zaključil s pravo malo apologijo bega in ubežnikov. V nasprotju s prejšnjima dvema filmoma je tokrat segel po metafori: pripoveduje sicer zgodbo o italijanskih vojakih iz druge svetovne vojne, v resnici pa govori o ciljih, pričakovanjih, upanju in razočaranju svoje generacije. Generacije, katere pripadniki so danes stari med trideset in štirideset let; ki so se v sedemdesetih letih borili za določen tip nove družbe, a so bili poraženi — zato jim je preostal le beg: beg v workoholizem, v zasebnost, v drogo in nasilje...

Film pripoveduje o skupini osmih italijanskih vojakov, ki so leta 1941 dobili nalogo, da zasedejo pust grški otok (film je sicer posnet na otoku Kastelorizzo, pravem izgubljenem paradizu). Toda radijske zveze prenehajo delovati, ladja, ki jih je popeljala na otok, se potopi... Osmerica se kaj kmalu privadi na nove razmere, spoprijatelji z lokalnimi prebivalci in počasi pozabi na vojno. Eden tako oživi cerkev, dva brata si »delita« lepo pastirico, spet drugi pa zaprosi lokalno prostitutko. Leta minevajo in nihče — vključno z gledalci — se ne pritožuje.

Mir na otoku le tu in tam poruši kak nov obiskovalec: pilot, ki leta 1943 oznani Mussolinijev padec in Aleute; pa Angleži, ki pridejo po naše junake...

MARCO BALBI

(CIAK, marec 1991)



MESTO UPANJA

CITY
OF HOPE

scenarij in režija:

John Sayles

fotografija:

Robert Richardson

glasba:

Mason Daring

igrajo:

Vincent Spano, Joe Morton,

Tony Lo Bianco, Barbara Williams,

Stephen Mendillo

produkcija:

Esperanza

prodaja:

The Samuel Goldwyn Co.,

14-17 Wells Street, London W1P 3FD

država:

ZDA

leto:

1991

čas:

130'

Če kdo reče »ameriški neodvisni režiser«, potem vsi najprej pomislijo na Jima Jarmuscha ali pa Spikea Leeja — obdržite drobiž, idejo & pojem »ameriškega neodvisnega režiserja« že ducat let najbolj zvesto uteleša John Sayles, režiser takih žepnih filmov kot, denimo, **Return of the Secaucus Seven** (s 60 000 \$ posneto nostalgичno srečanje *sixties* radikalcev), **Lianna** (lezbijka kot mati), **The Brother from Another Planet** (črnc z drugega planeta se brez besed izkrcna na zemlji), **Matewan** (rudarji na robu živčnega zloma cca. 1920) & **City of Hope** (vmes je posnel tudi dva povsem podcenjena studijska filma, **Baby It's You & Eight Men Out**, prvega o komplicirani medetnični romanci, drugega pa o veliki demitizaciji *show-businesa*, ki jo je povzročilo razkritje lažiranja nogometne tekme v *World Series* l. 1919), sicer pa pisca romanov (**Pride of the Bimbos**, **Union Dues & Los Gusanos**), ki s svojim izraznim minimalizmom, intelektualnim socializmom & socialnim *esprijem* še najbolj spominjajo prav na njegove filme, kreatorja televizijskih serij (npr. **Shannon's Deal**), režiserja Springsteenovih videospotov & predvsem scenarist tako kulturnih — pri Cormanu posnetih — filmov kot, denimo, **Piranha** (1978), **The Lady in Red** (1979), **Alligator** (1980) & **Battle Beyond the Stars** (1980), potemtakem filmov, ki so dali vzor maložanrski B-filmariji osemdesetih. **City of Hope** je tipičen komunalni, panoramski film, v katerem obstaja med posameznimi »junaki« — celo med očeti & sinovi — le tenka zveza, v

imenu katere postanejo interesne skupine zadnji odcep pred anonimnostjo & obenem točka, v kateri se ti ljudje najbolj približajo neki »razredni zavesti«: sam film, sicer *lineup* vseh običajnih Saylesovih osumljencev, se namreč dogaja v mračnem, depresivnem & razpadajočem velemestu (*Hudson City*, posnet v Cincinnatiju), katerega center & oblast je kapital zapustil ter ju prepustil paraliziranemu kroženju deklariranih etničnih armad (predvsem črncov & hispanitov), zaradi česar se tudi zdi, da je panoramska forma edini racionalni odgovor na nemoč teh armad, da bi ujele svojo partikularnost & se povezale v artikuliran socialni razred, v center moči.
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



SLADKA EMMA, DRAGA BÖBE

**EDES EMMA,
DRAGA BÖBE**

scenarij in režija:

Istvan Szabo

fotografija:

Lajos Koltai

igrajo:

Johanna Ter Steega, Eniko Borcsok,

Peter Andorai, Eva Kerekes

produkcija in prodaja:

Objektiv Studio

tel:

252-5359

fax:

251-7269

država:

Madžarska

leto:

1992

čas:

90'

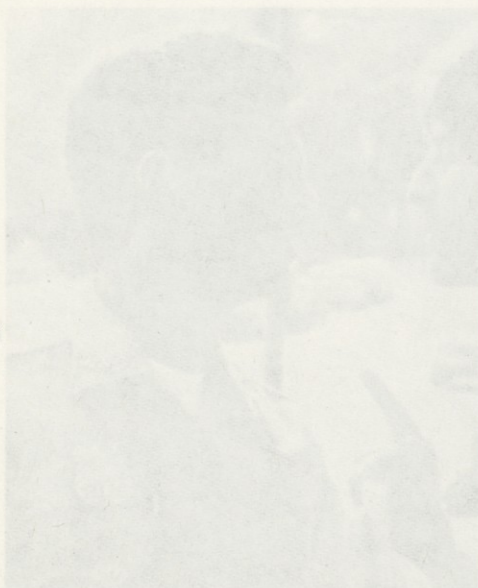
Brez pretiravanja lahko rečemo, da je to eden boljših Szabovih filmov, spričo izrazilo nizkoprorračunskih produkcijskih pogojev, v katerih je očitno nastal, pa pomeni sijajen dokaz njegove avtorske trdoživosti. Obenem gre za enega prvih resnejših, tako rekoč problemskih filmov o postsocialističnem času v deželah nekdanjega realnega socializma. Skozi Szabo kritični objektiv ni ravnanje novih oblasti nič manj ideološko obremenjeno, enostransko in kampanjsko od prejšnjih, le da zdaj »akcije« potekajo v nasprotni smeri. Tako se morajo, denimo, učiteljice rušičine dobesedno čez noč naučiti angleščine (v večernih urah obiskujejo tečaj, naslednje jutro pa morajo na hitro pridobljeno znanje že posredovati učencem), kar ima seveda naravnost groteskne posledice. Prav tako kot v svinčenih časih se tudi zdaj vsi panično bojijo za svoj družbeni »ugled« in politično »primernost«, zaradi česar se vestno izogibajo vsakršnim količkaj »tveganim« situacijam, stari karieristi pa znova dvigajo glave in polagoma, vendar vztrajno osvajajo prostor. Novi čas tudi ni nič manj moralističen od prejšnjega, le da zdaj vse skupaj temelji na neskriti krščanski etiki, kar v že tako zmedene razmere vnaša še dodatno negotovost. Nadzor namreč ni več tako neposreden in je navidez tudi »mehkejši«, dejansko pa je nadvse temeljit in nepopustljiv.

Vse to Szabo obravnava skozi portretno študijo dveh mladih učiteljic, ki sta oblastem vsaka po svoje sumljivi, ker se skušata izmakniti nadzoru. Bobe je

emancipiranka, ki se ne obremenjuje z novimi družbenimi normami, kar se kaže tako v njenem odnosu do moških kot v njenem vpletanju v pollegalne »posle«, s pomočjo katerih si skuša izboljšati materialni položaj; Emma je bolj zadržana, na tihem je zaljubljena v »svojega« šolskega ravnatelja in v skladu s tem precej nesrečna.

Obe živita v dokaj mizernih razmerah, ki ju silijo v nenehno bitko za preživetje, kar se kajpada ne more končati drugače kot s katastrofo, saj rešitev po legalni poti preprosto ni mogoča. Bobe obtožijo prostitucije in črnoborzijanstva, zaradi česar najprej izgubi službo in prenočišče v učiteljskem domu, nato pa mora še v zapor. Po »prevzgojnem« postopku naredi samomor. Emo pa doleti usoda neopredeljivo sumljive osebe, ne le zato, ker je Bobina prijateljica, ampak tudi zategadelj, ker ne zna prav pojasniti, kaj jo je prignalo z dežele v mesto in zakaj se je odločila prav za poklic učiteljice. Ta neprizanesljiva, nekoliko depresivna pripoved je posneta v značilnem »madžarskem« slogu, s skopimi sredstvi in brez kakršnih koli vizualnih ekshibicij, pri čemer izstopa sijajna igra obeh osrednjih protagonistk, še zlasti Johanne ter Steege v vlogi Emme.

BOJAN KAVČIČ



BOEMSKO ŽIVLJENJE

LA VIE
DE BOHEME

režija:

Aki Kaurismäki

scenarij:

Aki Kaurismäki, po romanu *Prizori iz življenja boema* Henrika Murgerja (1851)

fotografija:

Timo Salminen

igrajo:

Matti Pellonpää, Evelyne Didi,
Andre Wilms, Kari Vaananen,
Christine Murillo, Jean Pierre Leaud,
Samuel Fuller

produkcija:

Sputnik Oy

prodaja:

Christa Saredi, Ottilienstrasse 19,
CH-8003 Zurich

tel:

41-1-463 7020

fax:

41-1-463 7180

distribucija:

Cankarjev dom

država:

Finska/Francija

leto:

1992

čas:

100'

Boemsko življenje »velikega« albanskega slikarja Rodolfa, »velikega« francoskega pesnika Marcela in »velikega« irskega skladatelja Schauvarda je Aki Kaurismäki povzel po romanu, ki ga je Henri Murgers objavil leta 1846. Prizori iz življenja boemov so Akia obsedali vsaj iz dveh razlogov — nudili so mu priložnost ostajanja znotraj melodramskega žanra, kjer so že domovali **Ariel, Hamlet, Deklica iz tovarne vžigalic, Najel sem morilca** in deloma celo **Leningrajski kavboji** — po drugi strani pa kot da so mu trije umetniki zagotovili dobršno mero identifikacije, saj so prava kopija Akija samega. Navzven gre torej za melodramo, kjer se prečijo same nesrečne situacije, vključno z vstopom in izstopom Mimi in Musette, dveh mladih, v mestu izgubljenih lepot. Toda niti v enem trenutku ne boste trdili, da ste priča tragičnim usodam, kajti vsi filmski atributi, ki jih Aki iz enega v drugi film vse bolj potencira, pervertirajo njegovo izhodišče. Asketski jezik, trdi dialogi, ostri rezi, počasna potovanja kamere, stilizacija, tišine in artifične situacije — vse to rezultira v presežek, kjer resno postane cinično, nesrečno ironično in žalostno smešno. Aki Kaurismäki je najbolj slovenski režiser. Do takrat, ko okorni filmski jezik, deklamiranje in mrtve teke ne izkoristi filmu v prid. Nekaj minut te stominutne melodramske komedije zasedeta kot igralca Louis Malle in Samuel Fuller. Aki temu ne daje velikega pomena. Mi pa. Fuller je namreč igral v filmih režiserjev, ki so ga imeli za

svoj vzor. Med drugim je igral v **Norem Pierotu** J. Luc Godarda, v **1941** Stevena Spielberga ali pa v **Amerškem prijatelju** Wima Wendersa. Louis Malle pa je ne le najavljal novi val, temveč izpostavljaj tematska področja meščanskega razreda in pritlikave utesnjene miselnosti. Toliko, Louis Malle in Samuel Fuller o Akiju. Novem in samotarskem valu evropskega filma.

MAJDA ŠIRCA



SENCE IN MEGLA

SHADOWS
AND FOG

scenarij in režija:

Woody Allen

fotografija:

Carlo di Palma

glasba:

Kurt Weill

igrajo:

Woody Allen, Kathy Bates, John Cusack,

Mia Farrow, Jodie Foster, Madonna,

John Malkovich

produkcija in prodaja:

Orion Pictures, 1325 Avenue
of the Americas, N.Y. 10 019

tel:

212-956 3800

fax:

212-956 7499

distribucija:

Mladina Film

država:

ZDA

leto:

1992

čas:

85'

Nobena skrivnost ni, da je Woody Allen fasciniran nad evropskimi mojstri književnosti in filma. Fellini ni bil daleč v **Zvezdnih spominih**,

odbleske Bergmana zlahka najdemo v **Drugi ženski** in celo Čehov se pogosto sprehaja z Allenom. S filmom **Sence in megla** slavi največje avtorje nemškega ekspresionističnega filma. Zgodba je svojevrsten pozdrav Fritzu Langu, Brechtu in Todu Browningu. Tako se vračajo številne teme in ideje, ki se jih je Allen loteval že v svojih prejšnjih filmih. Njegov umetniški um namreč prav vztrajno obsedajo spopad med dobrim in zlim, človekova nemoč in eksistencialna kompleksnost življenja. Allen je predvsem spraševalec. Po svoje je prav presenetljivo, kako mu uspe s ponavljanjem samega sebe vsakič znova pritegniti pozornost. Rekel bi, da je skrivnost te uganke predvsem v njegovi kinematografski magiji in izjemnem talentu za pisanje dialogov in osvežilnih, inteligentnih zgodb. V **Sencah in megli** Allen kombinira komični in dramatični slog, ki ju je izpopolnjeval skozi vrsto let, v fascinantno tapiserijo vzajemno prepletenih razmerij, postavljenih v temačno majhno mesto srednje Evrope v času med obema vojnoma. Film sledi dogodkom, ki obkrožajo primer skrivnostnega davitelja, ki udari vsakič, ko v mesto pride cirkus. Uradnika Kleinmana (Woody Allen) sredi najhujše nočne more prebudi samozvana policija, ki so jo meščani ustanovili, da bi izsledili morilca. Kleinmanu se še sanja, kako se je znašel v vsej tej godlji. Znajde se na ulici, po kateri

mračne sence patrolirajo skozi megleno noč... Postane žrtev nesporazuma in tarča nočnih lovcev — vse dokler mu ljubezen in iluzija ne rešita življenja. **Sence in megla** so ponoven dokaz tega, da se Allen zares zna obkrožiti s pravimi igralci: Ob njegovi bivši soprogi, Mii Farrow, skozi noč paradirajo še John Malkovich, John Cusack, Donald Pleasance, Madonna (ki tokrat za spremembo počne še kaj drugega kot zgolj požira besede). Če so v vlogah prostitutk Jodie Foster, Lily Tomlin, Kathy Bates in Anne Lange, se zares težko izognete bordelu. Predvsem pa je sam Woody Allen tisti igralec, ki usmerja film v pravo smer. **Sence in megla** je samorefleksiven film, poln metafizičnih vprašanj. Toda Allen pozna vse zvijače, kako vsa ta resnobna vprašanja ponuditi gledalcu, ne da bi ga za hip dolgočasil. Je rojeni cinik, satirik, globoko v tej igrivosti pa pošten humanist. In... nihče ne zna pisati enovrstičnic tako spretno kot on! Njegov film je poziv k begu proč od senc in megle vsakdanje monotonije. Morda boste v njegovi iluziji našli vsaj drobec resnice.

CIS BIERINCKX



BENNY'S
VIDEO

DVOJNO VERONIKINO ŽIVLJENJE

LA DOUBLE VIE
DE VERONIQUE

režija:

Krzysztof Kieslowski

scenarij:

Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

fotografija:

Slawomir Idziak

glasba:

Zbigniew Preisner

igrajo:

Irene Jacob, Phillippe Volter, Jery Gudejko,

Sandrine Dumas

produkcija:

Sideral Productions, Tor Production, Le

Studio Canal +

distribucija:

Dankarjev dom

država:

Pojška/Francija

leto:

1991

čas:

92'

V Dvojnem Veronikinem življenju gre za dve Veroniki, ki ju igra nebeško mila Irene Jacob. Veroniki samo za trenutek obstajata hkrati, sicer pa se pojavita ena za drugo. Toda ta trenutek je odločilen, ne le zato, ker je to hip fotografskega posnetka, marveč ker se prek njune podobnosti vidi tudi njuna razlika. Na krakowskem trgu demonstranti bežijo pred policijo, v smeri proti Weroniki, ki je to dogajanje niti najmanj ne zanima, pač pa obstane, ko zagleda svojo dvojnico, Veronique, ki vstopa v turistični avtobus in fotografira dogajanje na trgu. Veronique torej ne vidi Weronike, ki jo vidi, ne vidi je zato, ker je njen »zahodni« pogled zainteresiran za posvetno oziroma politično dogajanje, ko jo Weronika vidi, ker je njen »vzhodni« pogled določen z »željo Drugega« ter usmerjen k spiritualnemu in sakralnemu (celo spolni odnos je sublimen, prav zaradi Weronikine predanosti drugemu). Kieslowski je torej, grobo rečeno, delež zahodnega denarja poravnal s spiritualno presežno vrednostjo, ki jo uteleša poljska junakinja, pri čemer je njen pogled, ki zmore uzreti »čudež« eksistence, ki posameznika presega (od tod dvojnica), podprt z božanskim glasom, ki prepeva sakralno pesem in prek katerega Weronika prejme angelsko eksistenco, ko sredi petja umre. Kamera gre z njo vred v krsto, kot da bi jo pod zemljo skušala povezati z drugo, živo, z Veronique, ki je bolj »ozemljena«, a prav prek te podtalne vezi tudi že »misteriozno« zaznamovana.

ZDENKO VRDLOVEC
(EKTRAN, junij—julij 1991)



MESO CARNÉ

SAHARA SANDWICH

režija:

Gaspar Noé

produkcija in prodaja:

Les Cinemas de la Zone, 16 Rue du Fbg. St. Denis, 75010 Paris

tel:

1-42 46 19 46

fax:

1-42 33 09 58

država:

Francija

leto:

1991

čas:

40'

režija:

Paul Ruven

produkcija:

Staccato Films

prodaja:

NFM/IAF, Vondelpark 3, 1071 AA Amsterdam

tel:

020-58.91.400

fax:

020-68.33.401

država:

Nizozemska

leto:

1991

čas:

52'



Od razmesarjenega konja v klavnici do bližnjega posnetka, kako se rojeva otrok. Noéjeva vizija realnosti se razkriva surovo in silovito. Njegov junak, pariški mesar, živi umirjeno življenje med pulti svoje trgovine in malim stanovanjem. Sam vzgaja svojo najstniško hčer. Ko se njeno telo začne oblikovati, postane radoveden. Dogodki se zmuznejo nadzoru, in prevzame ga vročekrvnost. Noé s črnim humorjem poudarja hiperrealistično predstavo iz vsakdanjika.

Noéjev film je nekakšen »Brecht z amfetamini«. Gre za več ko črno komedijo o izolaciji, nasilju, usodi in obupni življenjski monotoniji. *Meso* kruši rob robnega filmskega ustvarjanja. Gaspard Noé se je v tem kratkem filmu pokazal kot inventiven nadarjenec. Prejel je veliko nagrad.

From the butchering of a horse in a slaughterhouse to a long close-up of a baby being born, Gaspar Noé's vision of reality is exposed in a crude and forceful manner. His hero, a Parisian butcher, leads a quiet life between the meat counters of his store and his small apartment. A single parent, he is raising his teenager daughter alone. When her body is starting to take form, he starts to wonder. As events get out of control, an impulsive hatred comes over him. Noé's black humor underscores the hyperrealistic presentation of a banal existence.

Noé's film is a sort of 'Brecht on amphetamines'. It is a blacker-than-black comedy about isolation, violence, fate and the desperate monotony of life. 'Carne' is cutting-edge on edge filmmaking. Gaspard Noé has expressed himself as an inventive new talent with this short. 'Carne' is a recipient of many awards.

Saharski sendvič je zgodba o psihiatru, ki je mojster za analizo težav svojih strank, pri tem pa ostaja brezupno sam, išoč malo razumevanja tudi zase. Lepega dne se na njegovem pragu pojavi detektiv z oddelka za umore in ga osumi krivde za izgin treh žensk. Ne mine dolgo, ko se nočna mora dopolni. Osnovna tema *Saharskega sendviča* je osamljenost, kot lahko prizadane koga, ki je zapuščen spričo neznane bolezni, kakršne ne razume in je ne more razumeti nihče drug na svetu. Kako se lahko človek otrese te nenadne eksistenčne osamljenosti?

Paul Ruven je pobral vse dosegljive nizozemske filmske nagrade in si ustvaril mesto najodličnejšega režiserja v državi. Je pravi naslednik Paula Verhoevna. V svojih filmih se klanja filmu noir in mračnim B filmom iz hollywoodskih štiridesetih in petdesetih let.

Sahara Sandwich tells the story of a psychiatrist who is a master at analyzing his clients »problems«, yet is hopeless at understanding himself. Until one day a homicide detective appears on his doorstep, suspecting him of the disappearance of three women. It won't be long or the nightmare gets complete. The underlying theme of *Sahara Sandwich* is the loneliness, that can strike someone who is left with an unknown disease, which is not, or cannot be understood by anyone else in this world. How does someone escape this sudden existential loneliness?

Director Paul Ruven won every available film award in The Netherlands, positioning him as the country's »hottest« director. He is the real succesor of Paul Verhoeven. With his film he pays tribute to the film noirs and dark B-films from the Hollywood of the forties and fifties.

BENNY'S VIDEO

režija:
Michael Haneke
produkcija:
WEGA-FilmproduktionsgesmbH.
prodaja:
Christa Saredi, Ottilienstrasse 19, CH-8003 Zurich
tel:
41-1-463 70 20
fax:
41-1-463 71 80
država:
Avstrija
leto:
1991/92
čas:
105'



Benny je mladostnik iz premožne družine. Starši so ga večidel prepuščali njegovim nagibom, tako da si je čustveni nadomestek našel v svetu videa. Vrednote in občutek za realnost so se mu postopoma, ne da bi to sploh kdo opazil, začeli spreminjati. Srečal je dekle nekako svojih let in jo neki konec tedna popeljal k sebi na dom. Stanovanje je bilo prazno, saj so starši odpotovali na deželo. Kar se začinja kot plaha ljubezenska zgodba, se konča katastrofalno: Življenje te družine ne bo nikoli več takšno, kakršno je bilo poprej.

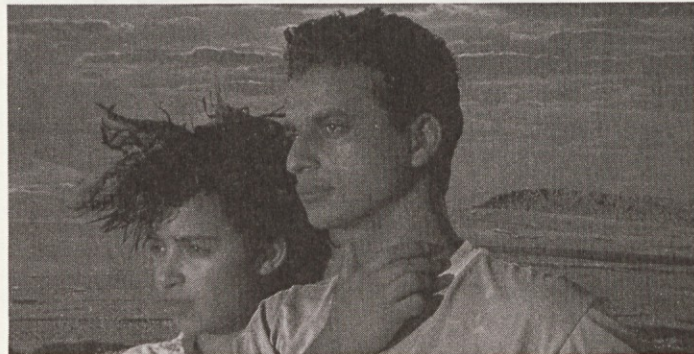
Bennyjev video sledi Sedmemu kontinentu in je tako drugi del trilogije o nezadržni čustveni omrznitvi avstrijskega sveta. Michael Haneke z očiščujočo močjo opisuje grozo človeške hladnosti in »normalnih« meščanskih standardov. Njegov film pa je poleg tega še klic po kinematografiji, ki raje vztraja pri vprašanih, ko da bi ponujala lahke, zmotne odgovore, klic po razčiščujoči distanci namesto nasilne bližnosti, klic po intenzifikaciji, ki naj nadomesti porabnost in odobravanje.

Benny is a young adolescent from a wealthy family. His parents leave him largely to his own devices, and he finds an emotional substitute in the world of video films. Gradually, without the people around him noticing, his values and his sense of reality begin to change. He meets a girl of about his own age and takes her home with him one weekend. The apartment is empty — his parents have gone to the country. What begins as a shy love story ends in a catastrophe: the life of the family can never be the same again.

Following The seventh continent, Benny's Video is the second part of a trilogy on the progressive emotional glaciation of Austria. Michael Haneke describes the horror of human coldness and »normal« bourgeois standards with a cathartic power. His film is at the same time an appeal for a cinema of insistent questions in place of facile, erroneous answers, an appeal for clarifying distance in place of violating nearness, for intensification instead of consumption and consent.

MLADINA CHEB

režija:
Rachid Bouchareb
produkcija:
3B/Artedis
prodaja:
Pathé, 5 Blvd. Malesherbes, 75008 Paris
tel:
1-49 24 33 33
fax:
1-49 24 43 50
država:
Francija/Alžirija
leto:
1991
čas:
122'



Merwan Kechida, devetnajstletni imigrant drugega rodu, je obdržal alžirsko državljanstvo, zdaj pa je izgnan iz Francije, kjer je živel od ranega otroštva, in se najde v Alžiriji, v državi, katere jezika in navad sploh ne pozna. Hitro se uči, seveda ostrega načina puščavskega vojskovanja, saj so ga poslali v južno Alžirijo. Merwan, nenehni imigrant, se sooči z nerešljivo dilemo: Kako bi lahko zapustil državo, ki ga je obdržal proti njegovi volji, in jo zamenjal za drugo državo, ki ga je resda zavrnila, a je v bistvu njegova domovina? Malika, iskrena mladenka, mu pomaga najti rešitev. Skupaj si želita vrniti v Francijo.

Cheb je zanimiv pogled v alžirski vsakdanjik in težave. Film premore osvobajajočo ironijo in zareže v neznosna in nesprijemljiva izročilna pravila. Svojo dozo pa prejme tudi Francija. V številnih zahodnih državah se krepi rasizem, in skrajna desnica dobiva vedno več moči. Junaki Rachida Bouchareba se obračajo po teh dveh realnostih. Postanejo brezdomci. Film zadane v živo in nam postreže še z izredno rajevsko glasbo izvajalcev Cheda Khaleda, Cheb mami in Mano negra.

Merwan Kechida, a 19-year old second generation immigrant who has kept his Algerian nationality, is deported from France where he has lived since he was a young child and finds himself in Algeria, a country whose language and customs he knows next to nothing about. He quickly learns, however, as he is sent to Southern Algeria for the harsh apprenticeship of military service in the desert. Merwan, a permanent immigrant, then faces an insoluble dilemma: how can he leave a country which is holding him against his will for another country that has rejected him but which is, in fact, his home? Malika, a candid young girl, helps him to find a way out. Both have the desire to return to France.

Cheb gives an interesting insight into Algerian daily life and the countries problems. The film has a liberating irony and cuts into the unbearable and unacceptable traditional rules. But also France gets it tackle. Racism gets popular in many western countries and extreme right gets more and more power. Rachid Bouchareb's characters are twisted between this reality. They become no-landers. Cheb touches on a hot plate, served with remarkable Rai music of Cheb Khaled, Cheb Mami, Mano Negra...

scenarij in režija:

Tom Kalin

produkcija:

Intolerance Prods.

prodaja:

Jane Balfour Films Ltd., 35 Fortess Road, London NH5 1AD

tel:

071-267 5392

fax:

071-267 4241

država:

ZDA

leto:

1992

čas:

92'

**režija, produkcija in prodaja:**

Wolfgang Murnberger

Hauptstr. 10, 2603 Felixdorf

država:

Avstrija

leto:

1989/1990

čas:

75'

Zgodba pripoveduje o Nathanu Leopoldu Jr. in Richardu Loebu, mladoletnih judovskih izobražencih, ki sta zaslovela, ker sta ugrabila in umorila fanta po imenu Bobby Franks. Tadva briljantna, prezgodaj dozorela otroka, sta razvila zamotano razmerje, ki se vrti okrog kriminalnih dejavnosti kot zamene za seks. Zlahka so ju prijeli, saj sta za seboj pustila precej ključev in zmešan alibi, poznejši sodni proces pa je kmalu postal mednarodna novica. *Swoon* kombinirano tke stilizirano periodično narativo in arhivske posnetke z eksperimentom, pri tem pa raziskuje družbeno, sodsko in psihično nadzorstvo nad tema dvema življenjima.

Zgodnja sedemdeseta v vasi na Gradiščanskem. Opazujemo desetletnega dečka, kako se sooča s prevladujočima tabujema — s smrtjo in spolnostjo. Splošno sprejete oblike nadomestkov, kakršne ponujata cerkev in družba, so naluknjane, ne vžgejo več, tako da jih otroško oko ignorira, pušča v nemar in interpretira po svoje. Poleg dobro znanega igrišča na prostem, dečkov svet sestoji še iz očetovega gledališča, mesnice in vaške krčme, ki jo vodita njegova strica. Film se ukvarja s subtilnimi pogledi na življenje desetletnika, kar stori tako, da zunanji svet opazuje z njegovimi očmi.

Swoon je bilo eno izmed presenetljivih odkritij na zadnjem berlinskem filmskem festivalu. Film ni »politično pravilno« branje primera (prav tako znanega iz Hitchcockove *Vrvi*) s homoseksualnega gledišča, pač pa intenzivna in očarljiva homoseksualna preiskava o Leopoldu in Loebu. Kalinov *Swoon* je estetsko zelo prefinjen, elektrizirajoč in oster kot britev.

Swoon is the story of Nathan Leopold Jr. and Richard Loeb, two teenaged Jewish intellectuals made famous for the kidnapping and murder of a boy named Bobby Franks. These brilliant, precocious boys developed a tangled relationship revolving around criminal activities in exchange for sex. Easily captured by many clues left behind and by their jumbled alibis, their subsequent trial quickly became international news. Weaving stylised period narrative and archival footage within an experimental narrative, *Swoon* explores the social, judicial and psychological surveillance of these two lives.

Swoon was one of the surprise discoveries of the latest Berlin Film Festival. The film is not a »politically correct« re-reading of the case (also fictionalised in Hitchcock's *Rope*) from a gay point of view but an intense and glamorously queer enquiry into Leopold and Loeb. Tom Kalin's *Swoon* is esthetically very sophisticated, electrifying and razorsharp.

Nebesa ali pekel si svojo moč napajajo v poštenosti in neposredni bližnji realnosti. Wolfgang Murnberger je svoj film osnoval na zvečine pristnih in avtobiografskih skušnjah. Kot, ki ga riše kamera, montažni slog in navidez nedramatske vsakdanjosti filmskih predstav gledalca vabijo, da se povpraša o doživljajih iz svojega otroštva: *Nebesa ali pekel*.

Early seventies in a small village in Burgenland. We are watching a boy of ten being confronted with two of the most prevalent taboos: death and sexuality. The generally accepted forms of recourse offered by religion and society have cracks, don't work any more, and thus are being ignored, by-passed or interpreted from a child's angle. In addition to the well-know playground in the open air, the attic and the basement, this boy's world is composed of his father's movie theater, the butcher shop and the local pub run by his two uncles. The film presents subtle views and insight into the life of a boy of ten and looks upon life through his eyes.

Himmel oder Hölle derives its power from the uprightness and close proximity of reality. Wolfgang Murnberger has based his film on mostly authentic and autobiographical experiences. The angle of the camera, the style of editing and the seemingly undramatic, daily trivialities the movie shows, invites the spectator to ask himself about the experiences of their own childhood: *Heaven or Hell*.

VSE NAJBOLJŠE, TUREK! HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE!

režija:
Doris Dörrie
produkcija:
Cobra Film/ZDF
prodaja:
Cinepool, Sonnenstrasse 21, 8000 Munchen 2
tel:
89-55 87 60
fax:
89-55 87 68 88
država:
Nemčija
leto:
1991
čas:
109'



V Če ti je ime Kemal Kayankaya, ne znaš še niti besedice turško in si služiš kruh kot zasebni detektiv v Frankfurtu, potem so razlogi, da potrebuješ kozarček ali dva, da se pokriješ s to neverjetno srečo. Turkinja najame detektiva, da bi razkril nesrečno smrt njenega očeta in našel njenega moža, ki je nenadoma zginil. Kayankaya kljub pretekani noči v turškem okraju najde izginulega moža, a je nekoliko prepozen — mož je mrtev. Detektiva zasuje občutek krivde, in tako čemeren nadaljuje s preiskavo, stopi v blato podkupnin, pohlepa in sovraštva.

Doris Dörrie je svoj film osnovala na istoimenskem romanu dobro kupovanega pisca Jakoba Arjounija. Njena stvaritev vsebuje vse klasične sestavine detektivskega trilerja — in še več... Režiserka v ogrodju zgodbe naplete ostre kritične socialne opazke, ki zadevajo nespoštljivo in avtodestruktivno družbo.

If your name is Kemal Kayankaya, yet you do not speak a word of Turkish, and you happen to earn your living as a private detective in Frankfurt, then there are occasions when you need a drink or two to cope with this outrageous fortune. A Turkish woman asks the private eye to investigate her father's death in an accident and to find her husband who is missing. Despite his hangover, Kayankaya soon finds the man in the Turkish district. But he is too late — the man is dead. He is plagued by a sense of guilt, so he perseveres doggedly in his investigations and steps into a swamp of corruption, greed and hatred.

Doris Dörrie based her film on the novel of the same name by the best-selling author Jakob Arjouni. Her film has all the classical ingredients of a detective thriller — and more... In the framework of her story she builds sharp critical social remarks to a disrespectful, selfdestructive society.

IZGUBLJENA OGRLICA GOLOBICE

TAWK AL HAMMAMA AL MAFKOUD

režija:
Nacek Khemir
produkcija in prodaja:
Carthago Films, 16 Avenue Hoche, 75008 Paris
tel:
1-40 76 04 54
fax:
1-40 76 04 55
država:
Francija/Tunizija
leto:
1991
čas:
90'



Mladi učenec Hasan se v neverjetno uglaženem bivališču z mojstrom uči kaligrafije. Sreča Zina, osemletnega otroka, ki je pameten in vedno pripravljen poslušati in delovati. Otrok je skrivni sel med mestnima ljubimcema. Hasan namreč ljubi mojstrovo najmlajšo hčer. Tako je do dneva, ko Hasan najde zgubljene strani zgorlega rokopisa. Globoko je pretresen, ko prebira tiste redke strani, ki govorijo o neuničljivi ljubezni, kar mu ne da miru, dokler ne najde celega rokopisa. Med tem iskanjem se mu prevrne osebni svet.

Nacer Khemir še vedno pozna skrivnost arabskega pripovednega načina. Njegov film je poln ekstremno lepih miniatur. Ustvaril je rafinirano poročilo o upadu in propadu kulture. *Z Zgubljeno ogrlico golobice* stopimo v srečno mesto, preden se iztiri, v mesto, kjer različne kulture še vedno živijo v skupni harmoniji. Ta Khemirjeva žalobna poetična pravljica je aktualnejša, kakor bi si lahko mislili. Je pravočasna meditacija.

In an extremely refined dwelling, a young pupil, Hasan, is studying calligraphy with a master. He meets Zin, an eight year old child, clever and ever ready to listen and act. He is the secret go-between of the city's lovers. Hasan shares a secret love with his master's youngest daughter. Until the day Hasan finds the lost pages of a burned manuscript. He is deeply moved when reading those rare pages which speak about everlasting love, and he can not be at peace until he finds the manuscript. With this quest, his world topples over.

*Nacer Khemir knows still the secret of Arabic storytelling. His film contains a series of miniature of an extreme beauty. He makes a refined statement of cultural decline and loss. With *The dove's lost necklace* we enter happy city, before it went adrift, where different cultures still live together in harmony. This sad poetical fairy of Khemir is more actual than one can think. It is a meditation that comes at the right time.*

PET DEKLET IN VRV

WU GE NUZI HE YIGEN SHENGZI

režija:

Yen Hung-Wei

produkcija:

Tomson Film Co.

prodaja:

Fortissimo Film Sales, Droogbak 4-C, 1013 GE Amsterdam

tel:

20-627 3215

fax:

20-626 1155

država:

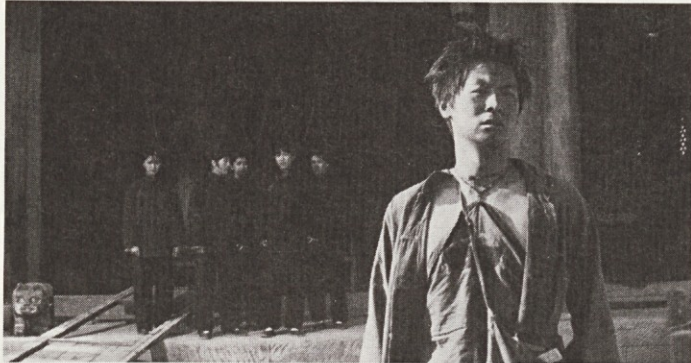
Tajvan

leto:

1991

čas:

123'



Pet mladenk odraščata skupaj na kitajskem podeželju, kjer velja, da so ženske manjvredne, moški pa hišni gospodarji. Naša dekleta so spoznala, da se bodo nekega dne srečala s podobno tragično usodo, zato so se odločila, da se zatečejo na »Vrt«, kjer moški ne izkoriščajo žensk in kjer jim je dovoljeno živeti svoje srečno življenje. Tako si izberejo dan, ko bodo obiskale svetišče, se z vrvjo zvezale v eno in jo mahnilo proti »Vrtu«. To je 9. septembra, na dan smrti.

Režiser Yeh Hung-wei je posnel svojo tragično zgodbo z resnostjo, ki ji verjamemo. Izjemna fotografija in njegovo kritično oko, kar zadeva podrejeni status žensk na fevdalnem Kitajskem, nekako spominja na največja ustvarjalca iz kitajske pete generacije (Chen Chaige in Zhang Yimou). Čeprav je zgodba tragična, se izogne cenenim čustvom. Režiserjeve junakinje in junaki so iz mesa in krvi. S trezno preprostostjo ustvari toplo humanistično sporočilo.

Five young women grow up together in a rural village in China, where women are considered worthless and men master the house. Having realised that one day each of them will meet a similar tragic fate, these five young women decide to escape to »the Garden«, where women will not be exploited by men, and where they are allowed to lead their own lives, happily ever after. A such, they choose the day of visit the temple, tie themselves together with a rope, and head for »the Garden«. It is September 9, the day of the dead.

Director Yeh Hung-wei films his tragic tale with a believable truth. The exquisite photography and his critical viewpoint to the inferior status of the women in feudal Chinese society, reminds somehow to the greatest of the Chinese Fifth Generation (Chen Chaige, Zhang Yimou). Although a tragic story, he avoids cheap emotions. His character are of flesh and blood. With sober simplicity he creates a warm humanistic statement.

XVIII

DAENS

režija:

Stijn Coninx

produkcija:

Favourite Films

prodaja:

Seawell Films, 45 Rue Pierre Charron, 75008 Paris

tel:

1-47 20 18 73

fax:

1-47 20 15 43

država:

Belgija

leto:

1992

čas:

134'



Pozno 19. stoletje v Alostu, razvijajočem se industrijskem mestu na Flamskem. Velika skupina mož, žena in otrok pa je po tovarnah v nemogočih pogojih prisiljena delati trinajst ur na dan. Industrija mora najti način, kako ugnati konkurenco. Tovarnar uvede angleški sistem, toda mlada dalavka mahoma organizira stavko. Pridobi si celo podporo duhovnika, očeta Daensa, in ta objavi članek o delovnih pogojih v aloških tovarnah. Eksplozivni tekst zamaje vso državo in pritegne pozornost državnega parlamenta in cerkve.

Medtem ko se svet obrača k moči in lažem, so filmi o zaupanju, zvestobi in prijateljstvu več ko dobrodošli. Historični kontekst dogodkov v Belgiji je seveda zlahka prenosljiv v druge kraje in druge čase. Epski slog Coninxovega filmanja pa vseeno ustvari intenzivno doživetje. *Daens* vas ne pusti hladne in se sprašuje o večnih temah kakor razmerje med religijo in politiko, razredni boj in politična indoktrinacija.

The late 19th century in Alost, a flourishing industrial town in the Flemish provinces. In the factories, an entire community of men, women and children are compelled to work thirteen hours a day under atrocious conditions. The industry must find a way to survive competition. The manager of the factory introduces the English system, but a young factory girl immediately calls for a strike. She enlists the support of a priest, Father Daens, who publishes an article describing the working conditions in Alost's factories. The explosive text rocks the entire country, drawing the attention of the national Parliament and the Church.

While the world turn around power and lies is a film about believe, loyalty and friendship more than welcome. The historical context of the happenings in Belgium can easily be transposed to other places and other times. The epic style of Stein Coninx's film creates an intense experience. Daens doesn't leave you untouched and questions universal themes as the relation between religion and politics, class struggle and political indoctrination.

CIS BIERINCKX

(prevedel Miha Zadnikar)

JAZ SEM FILM

MICHAEL POWELL & EMERIC PRESSBURGER

Michael Powell je dokaz, da je treba filmsko zgodovino napisati znova, lahko bi pa celo rekli, da je za samo filmsko zgodovino bolje, da ga sploh ne postavljamo na filmski zemljevid sveta — v hipu, ko to stori, namreč vedno tvega, da bodo mnogi filmarji zato postali manjši & celo povsem nepomembni. Briana De Palma, Martina Scorseseja & Francis Ford Coppola so vsi vedno imeli za odlične filmarje, toda pri tem so tudi vedno vsi spregledali, da so bili odlični prav zato, ker je bil tako odličen njihov *maître*, Michael Powell. Vzemite Briana De Palmo: lahko si sicer mislite, da ga je omamila Hitchcock, toda poskusite raje s kakim drugim imenom, denimo, Powell. In pozabite na **Psiho** — poskusite raje s kakim drugim filmom, denimo, **Peeping Tom**. Odkod mislite, da je De Palma privlekel filme kot, denimo, **Sisters**, **Obsedenost**, **Carrie**, **Furije**, **Strel ni bil izbrisan**, **Oblečena za umor**, **Striptiz smrti** & zdaj navsezadnje tudi **Raising Cain**? Odkod mislite, da je snel idejo o absolutni kinematizaciji sveta, s katero je preplaval te svoje filme — *keyword* je **Peeping Tom**. Se še spomnite, da vam je to zaupal že v filmu **Sisters** — se še spomnite, da ima tam uvodni *TV show* naslov prav **Peeping Tom**? Odkod mislite, da je snel idejo o suspenzu, ki iz trenutka naredi opero, tisto opero iz filmov **Carrie**, **Obsedenost**, **Furije**, **Oblečena za umor**, **Strel ni bil izbrisan**, **Striptiz smrti** & celo **Nedotakljivi** — *keyword* je Powell. In navsezadnje, odkod mislite, da je v filmu **Raising Cain** snel zgodbo o moškem, iz katerega je očetov popolni cine-voyeurizem naredil *ultimativno multiplo osebnost*, *kino-človeka*, **Peeping Toma** - *keyword* je spet **Peeping Tom**. **Raising Tom** & **Peeping Cain**. Ali pa vzemite Martina Scorseseja: ob koncu sedemdesetih je iz lastnega žepa financiral ameriško distribucijo integralne verzije filma **Peeping Tom**, ki so ga do tedaj na ameriških televizijah vrteli skrajšanega za celih 25 minut. Le malce kasneje si ga je vzela za svetovalca pri snemanju filma **Razjarjeni bik**, katerega model je bil itak prav Powellov film **The Life and Death of Colonel Blimp**. Francis Ford Coppola ga je skoraj istočasno povabil v svoj studio *Zoetrope*, kjer je postal *Senior Director in Residence*: pri musicalu **One from the Heart** je skušal Coppola iz njega izvleči misterij barv & misterij filma **Red Shoes**, kultnega fetiša Coppole, De Palme & Scorseseja. Brez tega filma bi bil Scorsese danes v najboljšem primeru le kak perverzni misijonar, v najslabšem pa bi v življenju igral vlogo, ki jo je v filmu **JFK** igral Joe Pesci,

Coppola bi bil v najboljšem primeru le kak gangster, naklonjen operi, v najslabšem pa gangster, nenaklonjen operi, De Palma pa bi bil v najboljšem primeru le kak ginekolog, v najslabšem pa bi zgledal kot žrtev napačnega ginekološkega posega — in lahko si celo mislite, da je njegova obsedenost z multiplimi osebnostmi dvoumna. Brez panike, njegov vzornik, Michael Powell ni bil sam. Michael Powell sta bila dva, Powell & Pressburger, Michael Powell & Emeric Pressburger. Trije — *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. Kaj so videli trije ameriški Italijani v oddaljenem pogledu Britanca? Kaj je v njegovem pogledu zgrešila filmska zgodovina? Zakaj evropski artizem ne ve, kaj bi počel z njim? Z njima? Multiplo — to je mnoge zmedlo, tudi evropski koncept filmskega *auteurja*. Michael Powell & Emeric Pressburger sta bila *tandem, team*: Powell je sicer dajal slike, Pressburger pa besede, toda ta britanski tandem je bil povsem drugačen od, denimo, režijsko-scenarističnega tandema Carol Reed/Graham Greene ali pa tandema Joseph Losey/Harold Pinter. Vse od filma **The Life and Death of Colonel Blimp** (1943) so se najavne špice njihovih filmov končale z napisom *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. Njuna prostovoljna multiplost je misterij tandema režija/scenarij oz. slika/glas, za katerega je *auterizem* — v imenu katerega je tudi vedno napisana filmska zgodovina — mislil, da mu je prišel do dna, le še poglobila & le še bolj mistificirala. In zlahka si predstavljamo, zakaj sta se upirala *auteuristični* klasifikaciji filmske zgodovine & zakaj ju *auteurji* niso trpeli — zlahka si namreč predstavljamo evropskega *auteurja*, kako kliče *au secours!*, češ, *jaz sem sam, on pa sta dva*. Še nekaj je moralo biti moteče — Powell kot britanski pragmatik, pač kot človek, ki zna posneti le to, kar vidijo drugi. Denimo Pressburger. **Peeping Tom** je spomenik temu paradoksu. De Palmina ortokinematizacija sveta je spomenik Powellu. »Nisem režiser z osebnim slogom — jaz sem film. Ko snemam film kot, denimo, **Peeping Tom**, postanem film. In le tak človek lahko posname film **Peeping Tom**, ker se je treba pač bolj identificirati s filmom kot pa z osebnim svetom«, je govoril **Peeping Michael**. In da bi bila mera polna & smer dokončno napačna, z britanskim filmskim realizmom, potemtakem z nacionalnim filmskim *trademarkom*, nista imela niti zdaleč nič skupnega, lahko bi celo rekli, da sta se postavila med britanski dokumentarizem tridesetih (Flaherty) & *free-cinema* šestdesetih (Karl Reisz, Tony

Richardson, Lindsay Anderson). »Nočem snemati dokumentarcev. Dokumentarci so za razočarane režiserje in brezposelne pesnike.« Njuna kariera se je odvrtela prav v tem loku — med tridesetimi & šestdesetimi, sam film **Peeping Tom**, katerega je Powell posnel brez Pressburgerja (scenarij je tokrat napisal ekscentrični Leo Marks), pa je bil med drugim itak tudi *homage* tem trem desetletjem. Michael Powell se je rodil l. 1905 v Canterburyju (Kent, GB), Emeric Pressburger (krstno ime Imre, kasneje ga germaniziral v Emmerich) pa l. 1902 v Miškolcu (Madžarska). Powell je rasel na kino-serijah kot, denimo, **The Exploits of Elaine**, **The Perils of Pauline** & **The Crimson Stain**, figurah-zvezdah kot, denimo, Broncho Billy, Tom Mix & William S. Hart, & filmih kot, denimo, **A Woman of Paris** (Charlie Chaplin), Pressburger pa je bil pitagorejsko-intelektualistična kombinacija muzikanta & matematika. Powell se je že navsezgodaj odločil, da bo postal filmar & njegova pot v svet filma je bila povsem studijska: ko je sloviti Hollywoodčan Rex Ingram sredi dvajsetih prispel v Nico, da bi tam posnel nekaj filmov, se je tudi Powell znašel tam & opravljal vse stranske filmske poklice (od kurirja do scenarista), v dveh filmih, **The Magician** & **Gardens of Allah**, ki sta sicer finančno skrahirala, je dobil celo komični epizodni vlogi (»*A Tourist: Michael Powell*«), nič drugače pa tudi v Lachmanovih kratkometražnih komedijah kot, denimo, **Travelaugh**s (spet kot »*tourist*«), če seveda ne pozabimo, da je ob vrtnitvi v Britanijo sodeloval pri snemanju Hitchcockovega filma **Champagne**, da je Hitchcocku — sicer nekreditirano — pomagal pri pisanju scenarija za film **Blackmail** & da je pod taktirko ameriškega producenta Jerryja Jacksona oscaril filme kot, denimo, **Caste** (1930, Campbell Gullan) ali pa **77 Park Lane** (1931, Albert de Courville). Z Jacksonom sta v tem času začela snemati takoimenovane *quota quickies*, kratke — okrog 40 minut dolge & za 3 do 4 000 funtov posnete — britanske filme, ki jih je financiral Hollywood, ker je pač britanska vlada predpisala kvoto nacionalnega filmskega programa, po kateri je na vsak v Britaniji prikazan hollywoodski film moralo priti toliko & toliko domačih filmov. Med letoma 1931 & 1936 je Powell tako režiral 23 filmov (izmed katerih je danes kar 18 izgubljenih), *quota quickies*, v glavnem policijskih dram, posnetih po romanih ali pa že kar scenarijih Philipa MacDonalda. **Craft & drill**, *studijski princip, mali Hollywood*. Kmalu zatem so prišle prve pogodbe z različnimi filmskimi družbami (Westminster Films, First National, Fox British



ŽIVLJENJE IN SMRT POLKOVNIKA BLIMPA, 1943



ČRNI NARCIS, 1947



DIVJE SRCE, 1950

& Gaumont British) & večji (12 000 funtov), daljši (70 minut) filmi kot, denimo, **The Night of the Party**, **The Fire Raisers**, **The Phantom Light** & **Red Ensign**, ki sploh predstavlja prvi Powellov ohranjeni film — izredno skromen scenaristični material Powell kompenzira z ekscesno, ekspresionistično *chiaroscuro* formo. L. 1936 posname najprej studijski thriller **The Man Behind the Mask**, potem pa še film po svojem lastnem izboru — **The Edge of the World**. Dva mladeniča se na izoliranem otoku zaljubita v isto mladenko + malce *underground* natur-demonizma & keltskega panteizma.

Ameriški *National Board of Review* je film proglasil za najboljši film tega leta. »Ker nisem videl nobene možnosti, da bi v Britaniji snemal še kaj drugega kot le B-filme, sem se odločil, da grem v Hollywood«, je rekel Powell, vendar tja ni odpotoval, akoprav si je že kupil vozovnico za Los Angeles — Alexander Korda, sloviti filmski producent & impresario, je namreč videl film **The Edge of the World** & je hotel Powella spraviti pod svojo kapo. Filmu je bilo naslov **The Spy in Black** — in Powellu kasneje ni bilo nikoli žal, da tisti dan ni odšel v Hollywood. To je bilo sicer leto, ko je Hitchcock odšel v Hollywood & ko so v različnih segmentih britanske filmske industrije že delali kasnejši največji britanski režiserji, denimo, David Lean, Charles Crichton, Carol Reed & Basil Dearden, toda s filmom **The Spy in Black** je l. 1939 prišel tudi Emeric Pressburger.

Pressburger je najprej odšel v Berlin, ki je bil tedaj evropska filmska prestolnica — Lang & Lubitsch, mladi Wilder, Ulmer, Siodmak & Ophüls, Madžar Reinhold Schünzel, Conrad Veidt & Adolf Wohlbrück, ki se je kasneje preimenoval v Antona Walbrooka & postal eden izmed zvezdnikov tandema Powell/Pressburger, so bili le vrh ledene gore, ki se je potem premaknila v Hollywood. In Pressburger je kmalu postal scenarist *par excellence*: oscenaril je filme Roberta Siodmaka (**Abschied**, 1931), Maxa Ophülsa (**Dann schon lieber Lebertran**, 1931), Heinza Hilleja (**...und es leuchtet die Pussta**, 1933) & tri Schünzlove komedije, l. 1933 je pobegnil v Pariz, kjer se je spet srečal z Robertom Siodmakom (**La vie parisienne**), l. 1935 pa se je premaknil v Anglijo, kjer ga je odkril Alexander Korda, njegov rojak, sicer prestižni producent kostumskih, epskih tabloidov (**The Private Life of Helen of Troy**), ki je v London prispel prek Budimpešte, Dunaja, Berlina, Hollywooda & Pariza ter z bratoma Zoltanom & Vincentom ustanovil družbo *London Film Productions* (**The Private Life of Henry VIII**). Korda ju je naposled združil: videl ju je & ugotovil, da bi

lahko postala sijajen *team*.

The Spy in Black je bil ekspresionistični vojni thriller, v katerem nemška podmornica pripluje k britanski obali, da bi uničila sovražne ladje — film se ukvarja predvsem z odisejado & profilom negativcev (Conrad Veidt, Anton Walbrook), lahko bi celo rekli, da je sam film fasciniran nad negativci, kar vsekakor predstavlja Powellov *leitmotiv*. & podmornica kot *leitmotiv*: zakaj? Kjer je podmornica, je tudi periskop — kamera? Prva *cross-over* klasika: **The Thief of Bagdad**. Začetek kinematizacije sveta: sultanovi *gadgets*, leteča preproga & genij v steklenici — kino-človek, *Peeping Tom*. Pride vojna. Bodo filmi pomagali dobiti vojno — serija vojnih *agit-prop* filmov: **The Lion Has Wings**, **49th Parallel** & **One of Our Aircraft Is Missing**. Ti filmi so armado prepričali, da je film prava stvar. **49th Parallel = The Spy in Black revisited**. **One of Our Aircraft Is Missing = 49th Parallel** postavljen na noge - tam šest nacistov na sovražnem teritoriju, tu šest Britancev na na sovražnem teritoriju. & Pamela Brown s svojim dramatičnim *glamourjem*, Powellova starleta *non plus ultra*: kasneje se ji bodo pridružile Moira Shearer, Margaret Leighton, Kathleen Byron, Wendy Hiller, Anna Massey, Deborah Kerr, Ludmila Tcherina, celo Selznickova Jennifer Jones & mlada Helen Mirren. Kaj lahko stori oboroženi superman proti neoboroženemu dekadentnemu demokratu? Pressburger za scenarij filma **49th Parallel** edinega Oskarja v svoji karieri. Druga *cross-over* klasika, film vseh režiserjev: **The Life and Death of Colonel Blimp**. Prvič — *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. In prvi *reunion* njune idealne ekipe: igralci Roger Livesey, Alton Walbrook & Deborah Kerr, montažer John Seabourne, komponist Allan Gray, snemalec Jack Cardiff & scenograf Alfred Junge. »*Veš, tak si, kot sem bil jaz, ko sem bil mlad, jaz pa sem tak, kot boš ti, ko boš star*«, je rekel Godfrey Tearle mlademu pilotu Hughu Burdenu v filmu **One of Our Aircraft Is Missing**. Film **The Life and Death of Colonel Blimp**, zgodba o reakcionarnem oficirju imperija, ki ostaja vsem spremembah & mutacijam sveta vseskozi isti, potemtakem parabola o človeku, ki se ne more spremeniti, je posnet prav po tej enovrstičnici. *Private life* imperija. **A Canterbury Tale**, 1944: lik Culpepperja, enigmatičnega, samotnega mizantropa, deklasiranega manijaka — *Peeping Tom*. Michael Powell je rojen v Canterburyju. In naslednje leto že takoj — **In Know Where I'm Going**: viharna *love-story*, v kateri mladenka med starcem & mladcem izbere

mladca. Tretja *cross-over* klasika & obenem Powellov najljubši film: **A Matter of Life and Death**, zgodba o negibnem človeku, ki se hoče spremeniti = **The Life and Death of Colonel Blimp**, postavljen na nebo — zamujeno življenje skozi oči mrtvega Blimpa. Četrta & peta *cross-over* klasika: **Black Narcissus** & **The Red Shoes**. Vojne je bilo konec — & film je dobil vojno. **Black Narcissus** & **The Red Shoes**: za nič na svetu ne popustiti glede svoje želje. Je kdo rekel film? **A Matter of Life and Death** & **The Life and Death of Colonel Blimp**, zrolana v eno — romantična agonija & agonija prostovoljne brutalnosti. *Faust*, *Dorian Gray* & *Hoffmann* v rdečih plesnih čevlji. Umreti za svojo željo — *Peeping Tom*, *Culpepper* & *Blimp*. Balet, opera, opereta = De Palma? Takoj za filmom **The Red Shoes** (1948), brez katerega bi Minnellijev **Američan v Parizu** ostal brez sape, pride **The Small Back Room**, *melo-noir-thriller*, v katerem je suspenz-končnica uprizorjena brez besed. De Palma: *always*. Trenutek, postoj!, tako si — *operatičen*. In nova *love-story*: **Gone to Earth = In Know Where I'm Going** skozi oči ženske, Jennifer Jones, ki se je odločila za starejšega moškega. Opera, opereta, *again*: film **The Elusive Pimpernel** bi moral to biti, a ni bil, film **The Tales of Hoffmann** (*klasični Drang nach Peeping Tom*) je bil to delno, film **Oh Rosalinda!!** je bil to v celoti. Še dva vojna filma, **The Battle of the River Plate** & **Ill Met by Moonlight** (oba 1956): kot da se skuša na vojno & na morje vrniti po *periskop*. Za hip odide v Avstralijo: **Luna de miel**, spet balet. Ne popusti glede svoje želje, žrtvuj celo sam užitek.

In potem *film himself* — **Peeping Tom**. Junak, Mark Lewis (Carl Boehm), sicer nekaj deklasirani *landlord*, kombinacija *Blimpa* & *Culpepperja*, ima tri poklice: filmski snemalec, snemalec mehke pornografije & serijski morilec, ki svoje žrtve, kajpada ženske, ubija s svojo kamero. Gledalec dolgo v film ne ve, kako. Kako jih ubija? Vsakič namreč najprej vidimo žrtev skozi subjektivno *oko* njegove kamere, potem pa, kako se v obliki nekakega *travellinga* spravi nad njo: kako jo ubije? S stativom kamere: ko gre proti žrtvi, dvigne stativ, ki se prelevi v nož, & samo žrtev pa potem posname tako, da gleda svojo lastno smrt. Sama smrt ga potemtakem ne poteši, potrebna je tudi *mizanscena* smrti. Zakaj ubija — gledalec dolgo v filmu ne ve, zakaj. Mark Lewis, človek-s-kamero, je žrtev svojega sadističnega, cinefilskega očeta, fanatičnega raziskovalca *skoptofilije* & *voyeurizma*, ki je hotel posneti celotno odraščanje otroka, svojega sina, **Raising Cain ante litteram**: »*Niti trenutka*

zasebnosti nisem imel, ves čas me je snemal, ponoči mi je v posteljo metal kuščarje & snemal moje reakcije, vse sobe je ozvočil, vse je snemal, posnel je celo slovo od matere, njen pogreb & njen pokop, šest tednov po njeni smrti se je že poročil z mlado blondinko, meni pa je podaril kamero.« In zdaj tudi sam Mark Lewis vse snema (mimogrede, v *home-movieju*-v-filmu igra Markovega očeta sam Michael Powell, Marka pa Powellov sin): smrt žrtve (med žrtvami je tudi Moira Shearer, zvezda filma **The Red Shoes**), prihod policije, preiskave, to, kako ga policija zasleduje, to, kako policija prihaja ponj & končno tudi svojo lastno smrt, tehnično identično smrti svojih žrtev — samega sebe prebode s nožem stativa, *s konico pogleda*. Lahko bi potemtakem rekli, da vse to tako obsedantno & patološko snema prav zato, da bi lahko tudi sam umrl v filmu, da bi bila tudi njegova lastna smrt *le del filma*, zgodbe vseh zgodb, *mizanscene & kinematizacije sveta in extremis*. »*Vse, kar posnamem, izgubim*«, reče Mark svoji muzi Helen, katere noče posneti & s tem spustiti v film: ko zgrabi kamero ona, ko ji Mark nenadoma pade iz kadra & ko vzkligne »*Ah, izgubila sem te*«, postane jasno, kako ogrožen je pravzaprav sam Mark. Toda Markova zadrega, sicer pervertirani *hommage* Powellovi intimni zadregi, je globlja: Helen je namreč *wannabe* pisateljica, ki potrebuje ilustratorja za svojo zgodbo, Mark pa je filmar, ki mu manjka zgodba, ali kot je nekoč Michael Powell rekel zase — *snema lahko le tisto, kar vidijo drugi*. Z drugimi besedami, Markov katastrofalni strah, da se bo film nehal, predstavlja le ultimativno degeneracijo kratkega stika med zgodbo & *mizansceno*, med besedo & sliko, med scenarijem & režijo, med Powellom & Pressburgerjem, ki sta se l. 1957, potemtakem tri leta pred filmom **Peeping Tom**, razšla. Marku je oče razkril hipnotični čar slik & glasov, ukradenih realnosti — sam Mark je sliko & glas realnosti vrnil tako, da je sam stopil v film, potemtakem tako, da glede svoje želje ni popustil. »*Ko snemam film, tudi sam postanem film*.«

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Projekcije je omogočil

 The British Council

HOMMAGE À

SERGE DAN

Primerjava, ki so jo že pred desetimi leti zastavili pri reviji Esprit, se je letos junija tragično dopolnila: Serge Daney si z Andrejem Bazinom deli tako vodilno mesto v francoski filmski kritiki kot zgodnjo smrt. Oba sta »na smrt« ljubila film do smrti; v življenju se nista mogla srečati, po smrti pa bi se lahko, kot v edinem možnem filmu, v katerem se filmski kritik sme pojaviti. V Cahiers du cinéma so o Daneyu zapisali nekaj, kar se jim je redko zapisalo celo o kakšnem cineastu: da je z njim umrl tudi kos filmske zgodovine — vsekakor pa je s tem filmskim kritikom umrl del te revije, ki jo je v njenem kritičnem obdobju znal regenerirati. Ko je to opravil, je odšel k časopisu Libération, pred svojo smrtjo pa je ustanovil filmsko revijo Trafic. Sergea Daneya predstavljamo z majhno »leksiko«, sestavljeno iz njegovih izjav iz intervjuja v reviji Esprit (1983) in dolgega govora, ki ga je imel letos v galeriji Jeu de la Paume na predstavitvi druge številke revije Trafic.

Cahiers du cinéma

Treba je reči, da so Cahiers imeli vpliv, prav kolikor jih je zmeraj dajala skušnjava dogmatizma, tako v najboljšem kot najslabšem smislu. Zmeraj so imeli neko »idejo« filma, ki jo je bilo treba zagovarjati ali uresničiti. Toda zanimivo je, da ta dogmatizem nikoli ni iskal kakšne čistosti filma (ali »specifičnosti«, če hočete), marveč mu je prej šlo za konfrontiranje filma s tem, kar se dogaja okoli njega ali na njegovih robovih. Obstaja zgodovina teh robov. V času Bazina je bil to surov odnos do Zgodovine, ker je bila ta še topla, Bazin pa je ta odnos premislil z radikalnega in spiritualističnega vidika. V obdobju novega vala, ko je Rivette pričel pisati svojo sijajno Pismo o Rosseliniju, v katerem je odkril, da je tudi televizija govorica, je obstajala intuicija, da gre tudi s filmom h koncu, obenem pa lahko ima strasten dialog z drugimi umetnostmi in drugimi mediji.

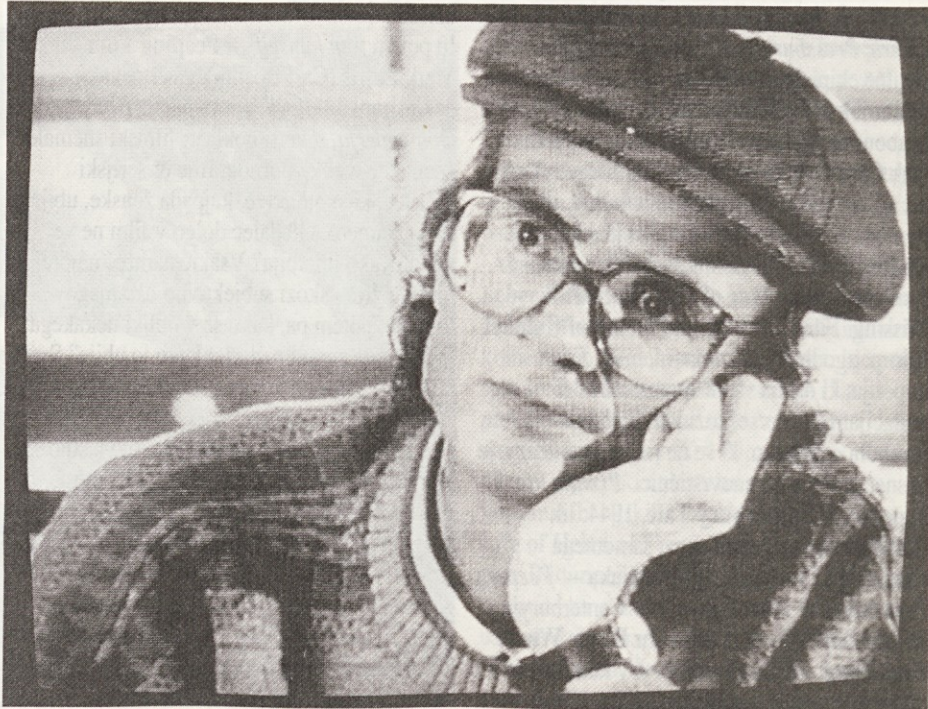
cinefilija

Cinefil je nekdo, ki od filma preveč

pričakuje... nekdo, ki ne ve več dobro, ali ljubi film ali prek filma samega sebe. Ugodje filma je dovolj preprosto, to pomeni znati se pred telesom, ki ga imamo radi, ki ga radi gledamo, kako se giblje, in ki ga radi ponovno vidimo... Vsa moja cinefilija temelji na ideji, sicer dovolj idealistični, da so filmi kot ljudje: srečujemo jih, izgublamo in znova vidimo. Zanimivo bi bilo analizirati, kako deformiramo film, ki smo ga imeli radi, kako film v nas še naprej živi v neverjetni obliki.

Cinefilija ni v tem, da gledamo filme sami, da se v mraku drgnemo ob stene kot podgane, cinefilija je v tem, da kakšno uro in pol ne govorimo, ker moramo poslušati in gledati, in da po filmu poskušamo nadoknaditi zamudo tako, da kakšno uro in pol govorimo. In če ni nikogar, s katerim bi se lahko pogovarjali, tedaj pišemo, kajti tudi to je način govora... Zame je cinefilija prav to: oralna tradicija, neka celota družbenih praks. Če odvzamete eno izmed njih, na primer, če nihče več ne piše, potem

SERGE DANAY



EY

tudi nihče več ne govori in končno nihče več ne vidi, kajti stvari ne vidimo dobro, če jih nismo sposobni izreči, če jih z besedo ne znamo povrniti... Neskončna je »igra« med tem, kar haluciniramo, kar hočemo videti, kar resnično vidimo in česar ne vidimo; tu se dotikamo najbolj intimnega dela kina. Toda to igro je v nekem trenutku treba izreči.

déjà vu

Problem filma je, da ima opraviti z *déjà-vu*, ki ga izboljšuje, da bi bolje videli. Če so nas Američani osupnili, tedaj zato, ker so na nekaterih področjih toliko tekmovali s filmi, da so v petdesetih letih prišli do popolnosti *déjà-vu*, ki je postalo tako dobro vidno, da smo tudi mi te stvari, ki jih nismo nikoli videli, takoj prepoznali. Tako vem, da Ford bolje filma konja kot Thomas H. Ince, ki je izumil western. Kadar vidim **The Searchers**, si rečem, da zna Ford po 50 letih westerna pripeljati konja z jezdecem tja, kamor je treba, v spodnji del podobe, in da je to kot Gericault.

film-spomin

Film lahko avtonomno preživi kot nepozaben spomin, kot opomin, da ne smemo pozabiti — film nam govori, da ne smemo pozabiti. A ne gre za to, da ne bi smeli pozabiti filma, marveč za to, da je film garant *vsega* spomina. Film je genialen... **Noč in megla** je bil tak majhen film, ki je ljudi — kot mene pri dvanajstih ali trinajstih letih — zadel, ki jim je povedal, da film obstaja, da so koncentracijska taborišča obstajala, da človek obstaja, da zlo obstaja, in ljudje tega niso pozabili. Zame je moderni cineast ta, ki to ve. Bresson na svoj način to ve, Tarkovski tudi.

filmska revija

Revijo (*revue*) delamo za to, da bi nekaj ponovno videli (*revoir*) ali da bi videli tisto, kar prvič nemara nismo videli... Pri »filmski reviji« gre za to, da evociramo film na ta način, da ga drugi ponovno vidi; tedaj smo zadovoljni. V tem je nekaj zelo otroškega in mladostniškega... Toda pozor, obstaja neko razmerje sil, in tu smo zelo

majhni. Drugi so veliko močnejši od nas. V tem je ponos revije in obenem njena skromnost... Kajti pisanje je manjšinsko, četudi je na strani oblasti. Ljudje ne berejo veliko in nikoli niso... Pisanje je manjšinsko, ker je podoba manjšinska. Podobe so tiste, ki so v večini — podobe, vizualno, reklama; reklama ni podoba, če pa že, tedaj zelo pobožna.

novi val

Generacija novega vala se je hranila s čudno mešanico elitizma in populizma (kar se mi zdi zelo francosko). To je tudi nit, ki ji lahko sledimo skozi skoraj vso zgodovino *Cahiers du cinéma* in ki jo seveda lahko kritiziramo. In kaj je bilo »elitistično« v tej držji? Da so ljudje, ki so imeli literarno izobrazbo (ne prav visoko, matura, komaj kaj več) »branili« najbolj *napisan* del francoskega filma — Renoirja, Bressona, Cocteauja in celo Guitryja in Pagnola proti »filmu kvalitete«, ki je temeljil na akademski koncepciji »literarne adaptacije«... Ljudje novega vala, tudi ko so se oddaljili drug od drugega, so in še

LE BEAU SERGE (CLAUDE CHABROL, 1958)



FRENCH CANCAN (JEAN RENOIR, 1955)



HOMMAGE À SERGE

BISERI FRANCOSKEGA FILMA PO IZBORU REVIJE CAHIERS DU CINÉMA

vedno ustvarjajo filme, kjer sta govori in tekst, napisano in izrečeno, bistvena. Rohmer, Rivette, Eustache, Godard so — potencialno — veliki pisatelji. Zanje je zgrešeno ločevati scenarij, adaptacijo, dialoge in režijo. V tem smislu so pravi »avtorji« in edino v tem smislu so elitisti. In populizem? To je pomenilo ljubiti ameriški film, vendar tisti njegov del, ki je najbolj manjšinski in preziran, »proletariziran«: B-serijo, z režiserji, ki so znali v pogojih izdelovanja filma kot po tekočem traku vtisniti filmu nekaj osebnega.

televizija

Televizija ni nikoli ničesar izumila, to je antiprodukcijsko sredstvo, sredstvo proti-želje, če rečemo kot Deleuze, in kot taka čisto dobro deluje. Televizija je gotovo nekaj, kar je najbližje nezavednemu družbe, nezavedno, kot vemo, pa se ne presoja. Nevarno se je pustiti obsevati z družbenimi odpadki (»odpadke« ne mislim v slabšalnem smislu, saj so pomemben del življenja). Odkar obstaja televizija, smo družba, ki živi ob smetnjakih, ki jih gleda:

gledati televizijo pomeni pospravljati smeti, pri čemer lahko včasih najdemo tudi kakšen zaklad... Ker je televizija zanič, mora predvajati filme, ki jih mi krademo, presnemavamo. Daje nam darilo, ki nam ga najrajši ne bi dala. Na TV predvajani filmi so edini, ki imajo družbeni učinek.

zgodovina filma

Sprašujem se, če ni film umetnost brez zgodovine (ali vsaj z zelo počasno zgodovino). Zgodovino imajo forme. Cineasti, ki spreminjajo forme, zelo redko naredijo velik komercialni uspeh, zato pa vplivajo na vse druge cineaste: Eisenstein, Welles, Rossellini, Bresson, Godard. Nasprotno pa »normalni« film temelji na igralcu; zmeraj bo dovolj ljudi, ki bodo hodili gledat telo tega ali onega igralca, vseeno v katerem mediju. Obstaja zgodovina stilov igre, celo zgodovina teles, toda ta ni ista kot zgodovina form. Vse, kar pripada domeni »performance«, uhaja pravi zgodovini filma in ostaja nečisto.

IZBRAL IN PREVEDEL
ZDENKO VRDLOVEC

FRENCH CANCAN
JEAN RENOIR, 1954

LOLA MONTES
MAX OPHULS, 1955

LEPI SERGE
LE BEAU SERGE
CLAUDE CHABROL, 1958

ŠTIRISTO UDARCEV
LES 400 COUPS
FRANÇOIS TRUFFAUT, 1959

DO ZADNJEGA DIHA
AU BOUT DE SOUFFLE
JEAN-LUC GODARD, 1959

PARIZ JE NAŠ
PARIS NOUS APPARTIENT
JACQUES RIVETTE, 1960

LOLA
JACQUES DEMY, 1961

CLAIREINO KOLENO
LE GENOU DE CLAIRE
ERIC ROHMER, 1970

NAJPREJ MATURA!
PASSE TON BAC D'ABORD!
MAURICE PIALAT, 1978

KRAJ ZLOČINA
LE LIEU DE CRIME
ANDRE TÉCHINÉ, 1986

POLJUBI V SILI
LES BAISERS DE SECOURS
PHILIPPE GARREL, 1990

MALI KRIMINALEC
LE PETIT CRIMINEL
JACQUES DOILLON, 1991

JEAN SEBERG IN JEAN-LUC GODARD
NA PREMIERI FILMA DO ZADNJEGA DIHA (1960).
FOTOGRAFIJA RAYMOND DEPARDON (MAGNUM)

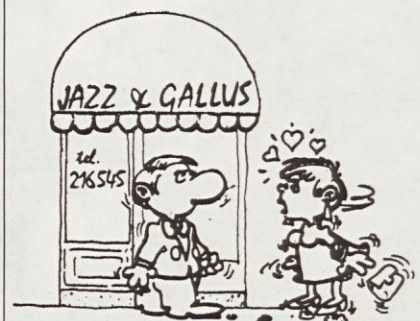
LOLA (JACQUES DEMY, 1961)



Sponzorji festivala:

Božič, slaščičarstvo Biskvitek,
Štebijevo 14, Ljubljana, tel.: 40 318

Oblačila Varje Kališnik



Varja Kališnik, Gallusovo nabrežje 29