

o punčki Ponette, ki se ne more soočiti s smrtjo svoje (filmske) matere in jo zato vztrajno kliče nazaj v življenje. Ker je humanizem na tem mestu verjetno odveč in ker so otroci bolj realni od odraslih, je ob tem filmu vseeno pomembnejše vprašanje, kakšen delovni princip lahko ubere režiser, da zmore cel film igrati le na eno karto – na tako rekoč stoo odstotno prisotnost dekletca v vsakem kadru, ne da bi mu kdajkoli spodrsnilo v razkritje prevare. Pravzaprav me je odločitev, da je letos najboljša ženska igralka prav neigralka, spomnila na pogovore, ki so se premetavali po raznoraznih bolj vpljudnostnih kot pomembnih debatnih srečanjih letošnje Mostre. Med vprašanji o vlogi sodobnih tehničnih filmskih pomagal so načenjali tudi vprašanje mesta igralcev, ki se v eri simuliranih, računalniško izrisanih ali drugače vmontiranih likov-duhov, animacij, sendvič-igralcev itd. – kar naenkrat znajdejo pred praznim poljem oziroma pred luknjo in ne več pred sogovornikom. S tem odsotnim referentom, ki ga vstavi šele montaža, so danes igralci vse bolj potisnjeni v situacije, ko se gibljejo v praznini, so nekakšni manekeni, ki igra gradijo zgolj še na naučenosti, ne pa na vložku, ki ga lahko pridela konfrontacija tu in zdaj. Snemanje s Ponette je bilo najbrž podobno delo: zagotovo je vsak kader zahteval pripravo, atmosfersko razlago, maksimalno simulacijo časa in prostora. Je pa res, da je Jacques Doillon preveč režijske energije usmerjal v deklico, sicer ne bi pustil kar nekaj nepreorananih filmskih polj. Ponette pa pusti v nekoliko nerealnih okoliščinah: takoj po materini smrti jo očka brez večjih razlag prepusti kar teti, mati se na koncu vrne v obliki realnega srečanja in ne privida, deklica je za svojo starost preveč modra, zgodba s prenašanjem vlog odraslih na otroke je transparentna, zaključki psihoanalize in seksualnih impulzov pri otroku so poenostavljeni. Vsekakor pa Doillon, ki je sicer že obdeloval vsakdanje, a ekstremne situacije mladih ljudi (**Mladi Werther**, 1992; **Petnajstletnica**, 1988) s Ponette pridela zaključek, ki ga vleče čez cel film, ko otroški duši, ki se ni pripravljena soočiti s pojmom smrti, ponuja na stotine razlag odraslih duš, ki smrt vidijo in interpretirajo v skladu s civilizacijsko, kulturološko in religiozno pridobljenimi kodi. Vse te informacije o odhajanju duše na drugi svet ali pa razlage o njihovem vračanju, o posthumni prisotnosti telesa v drugačnih oblikah, o plačilu, ki ga mora zemljan vnovčiti za srečanje z odhajajočim, skratka – vse to kopičenje nešteti vizij, ki ne postavljajo v negotovost le otroško, temveč tudi odraslo bitje, ponuja Doillon kot vseprisotni sistem večne manipulacije z večnim in najbolj usodnim trenutkom človeštva – s smrtjo. Konec koncev, strah pred njo je temeljni problem človeštva. Toda če je nekoč film ponujal otrokom in ostalim upanje, ki ga je, recimo, nudil napitek svetega Grala, če risanke predstavijo življenje kot nikoli zaključeno nit, ki – četudi pretrgana – vedno najde svoj konec, potem Ponette ponuja stvarno razlago, da so stvari na tem svetu končne, da jih ne more priklicati nazaj ne velika vera, ne želja, preizkušnja ali žrtev in niti ljubezen.

M. Š.

kolja

Češka republika režija Jan Sverák

Mogoče so selektorji enaintridesetletnemu češkemu režiserju Janu Sveráku zamerili stereotipnost, mogoče sladkost, znabiti da celo preveliko potencialno gledljivost – kakorkoli že, niso ga vmestili v tekmovalni program, pa čeprav je za njim stal Eurimages, običajni garant za manj priprta vrata v manj ovirano kinematografsko postfilmsko življenje. Ne glede na mogoče celo opravičen očitek manieristične obravnave in dejstva, da gre prej za vrhunski televizijski kot kinematografski film, pa ga izdavam zato, ker je – posebej za slovenskega kritika in gledalca – pravi predmet poželenja, vsekakor pa

optimističen preskok iz srednjeevropske v svetovno kinematografijo oziroma optimalen vzorec filma iz dežele, ki je prebrodila krizo tranzicije, zahvaljujoč močni filmski tradiciji in večjemu humornemu eksploataranju travmatične preteklosti.

Louka (igra ga režiserjev oče Zdenek Sverák) je dober violončelist, ki pa zaradi maščevanja komunističnega funkcionarja, s katerim je kokerirala njegova žena, igra le še na pogrebih in – da bi nekako preživel – obnavlja črke na pokopaliških spomenikih. V stiski pristane na zakon za zeleno karto z neko Rusinjo, ki pa kmalu po poroki zbeži k svojemu moškemu v Nemčijo, njemu pa pusti petletnega Koljo. Louki, ki nima nobenega odnosa do otrok nasploh, kaj šele do ruskih, ki živi svobodno in se lagodno vpenja v priložnostne vezi, je Kolja odveč, sploh pa mora njegovo poreklo skrivati, saj noben Čeh ni zbrisal odpora do ruske besede. Zgodi se to, kar se običajno (torej stereotipno) dogaja v podobnih prisilnih ljubim-sovražim vezeh: Louka in Kolja se navežeta, otrok počasi zleze pod kožo starejšemu violončelistu, njuna različna jezika nista več neznanca, njuna svetova si nista več tuja. Zato je potem, ko se odsotna mati vrne, obema hudo. Vendar se istočasno vrne tudi demokracija, ki z žametno revolucijo zmehta nekdanje krivice in Louko vrne tja, kjer je njegovo mesto: v orkester, kjer ga posluša – v zadnjem času nekoliko zapostavljena – kolegica z že okroglim trebuščkom. Diplomant Famu, tudi kandidat za oskarja za najboljši tuji film (**Osnovna šola**, 1991), dobitnik nagrade kritikov na beneški Mostri 93 (za **Akumulator 1**) in velike nagrade (za **Tekmo**) v Karlovyjih Varyjih 1995 nima nikakršnih jezikovnih jecljanj. Film mu teče gladko, mogoče še preveč, je dopadljiv, mogoče še preveč, vsekakor pa ni sramežljiv pri iskanju podobnosti z bolj dopadljivimi kinematografijami. A pri tem pristajanju na vsem všečno zahodno govorico ne spregleda specifik lastne dežele – še več: vnovči jo z vso švejkovsko duhovitostjo, pa četudi jo sooča s temami, ki bi se jim še Švejk težko smejal. Skratka, Sverák naredi nekaj, kar si nekdanji Vzhod želi in hkrati prezira: uspešen film, ki združuje pogled nazaj z distanco in preseženo ironijo ter pogled naprej z optimizmom, zagotovo nelastnim dejanskim razmeram. Toda prav ta optimizem, ki resda ne potlači dejstva, da so kovalci nove demokracije tudi preoblečeni kovalci nekdanje komunistične vizije, ta nasmejani pogled na urejene in poravnane končne račune bo tujcu dal vedeti, da je Češka pravzaprav simpatična dežela, samemu Čehu pa bo dvignil samozavest. Logičen in pričakovan sentimentalizem, ki je v tovrstnih scenarijih doma v Franciji, Kanadi ali pa v ZDA (koliko porok za zeleno karto smo že videli!) zlika s simpatičnimi emocionalnimi filmskimi praznimi – nemimi, vendar močnimi – teki (Kolja in Louka najprej kot nema sovražnika, Louka, ki kupi Kolji čevljičke, Kolja, ki se izgubi na podzemni, Louka, ki trepeta zanj, njun odrešujoči shod, mali, ki je očaran nad mozaikom rdečega trga podzemne, strah pred tekočimi stopnicami, suspenz z velikim planom čevljička, ki nakazuje nesrečo, a le poveča veselje, ko pride do snidenja, Kolja in Louka na biciklu, spoznavanje narave in družbe, Loukine ženske, ki namesto Louke skrbijo za Koljo tako, da mu po telefonu čitajo pravljice v ruščini...). In še enkrat: Sverák je vgradil v svoj film preteklost svoje dežele, kjer je bil degradiran človek in njegovo dostojanstvo. Ni pa se nad tem razjokal, temveč je norost pokosil z norostjo. Na ta način je svojemu



narodu in drugim – pa četudi s šablonsko zgodbico – dejal, da je vse kar je bilo, lahko tudi prednost: v kolikor preteklost obrneš v prid prihodnosti. Za kinematografijo, ki ima nujen pečat vzhodnoevropske prvinience je to zavidanja vreden plus.
M. Š.



hommes femmes: mode d'emploi

Anouk Aimée

Moški, ženske: navodilo za uporabo
Francija **režija** Claude Lelouch
"Nehumana komedija" – tako pravi Lelouch svojemu filmu, v katerem resne stvari obdeluje s frivolno lahkostjo in frivolne z besno resnostjo. Pravzaprav je frivolno resen že sam angažma glavnega igralca – Bernarda Tapieja, nekdanjega kompromitiranega politika, špekulanta in zakonsko preganjanega a vendarle svobodnega človeka, ki ga štiti imuniteta evropskega poslanca. Dovolj drzna odločitev in dobra manipulacija, ki pridela kopico ugibanj o politiku kot najzlahtnejši materiji prevarantstva, najbližjega prav igralskemu poklicu... Kakor koli že, Tapie se je obnašal, kot da ima za seboj igralsko akademijo. Bernard Tapie igra poslovneža, bon vivanta srednjih let – Benoita Blanca, ki se seli od ženske do ženske, vse dokler se mu ena od njih – zdravnica (igra jo Alessandra Martines, Lelouchova žena) ne maščuje tako, da njegovo diagnozo zamenja z diagnozo drugega pacienta. Blanc tako misli, da ima raka na želodcu – ne samo misli, celo zdravi ga s kemoterapijo. Četudi zagovarja tezo, da si bolan toliko, v kolikor v to verjameš in četudi on v to diagnozo noče verjeti, se njegovo življenje počasi spreminja – celo tako daleč, da vleče poteze, ki jih sicer nikoli ne bi (odpotuje v Lour od koder pa se ne vrne, saj se na poti ponesreči). Na drugi strani pa tisti, ki v resnici ima raka in se smrti boji – vse dokler ne dobi negativnega Blancovega izvida – potlači svojo hipohondrijo in vsaj nekaj časa srečno živi. Bolj kot zaplet, ki ga Lelouch prilepi na temeljne človeške stiske in strahove, pa je zanimiv njegov način prevajanja Pascala, Bernardette ali svetega pisma v vsakdanji jezik smrtnikov in njihovih preokupacij. Maksimalno dialoški film preplete še z Lelouch *touchem*, kjer celoto preči ogromno podzgodb in pod-usod – ne da bi s tem izgubil osnovno nit pripovedi; podpoglavja puščajo možnost intelektualnih debat postfilmskih pogovorov – bodisi o temeljnih distinkcijah med evropskim in ameriškim filmom ("ameriški film pripoveduje male zgodbe z neskončnimi sredstvi, francoski pa velike z minimalnimi sredstvi") bodisi o sofizmih, vtkanih v pogovor med Blancom in artistom, ki ga

odkrije med klošarji. "Kaj si želiš, uspeh ali dobre kritike?" ga vpraša potem, ko mu obljubi, da ga bo iz pectestneža prelevil v zvezdo. "Zakaj ne bi imel obojega?" odgovori drugi. Lelouch bo s tem filmom požel uspeh, deloma vezan tudi na ime Bernarda Tapieja, ki je že v Benetkah rušil in omajal ves protokol, saj so se ga vsi izogibali kot kuge. In res: po prvih tednih predvajanja film že prinaša dobičke, nerodno je le to, da bodo Tapieju najbrž vsak frank zarubili. Ko so mu pred leti zasegli premoženje (saj je z denarjem, ki ga ni imel in s posojili, ki jih ni mogel vrniti, kupil športno firmo), je njegova hiša ostala prazna, toda dolgovi še zdaleč ni pokrili.

M. Š.

guy

ZDA **režija** Michael Lindsay-Hogg

Michael Lindsay-Hogg je začel z glasbenimi spoti v času, ko je bilo to početje še redkost. V šestdesetih je snemal Rolling Stone, Who, Beatle in Paula Simona. Delal je v gledališču, največ pa za televizijo, (predvsem prenose koncertov), vsekakor pa je **Guy** – njegova četrta filmska režija (po **The Object of Beauty** in vidnejšemu **Frankie Starlight** z Gabrielom Byrneom in Matt Dillonom) prej televizijski kot filmski eksperiment, ki igra na eno karto: na popolno izrabo subjektivnega filmskega plana. Guy je ime fanta, ki si ga režiserka slučajno izbere na ulici za objekt svojega filma. Po vztrajnem nadlegovanju kamere Guy najprej odbije sodelovanje, nato pa postopoma popusti in pristane, da kamera tako rekoč brez predaha sledi vsakemu njegovemu trenutku – od jutra do jutra, od službe do postelje, od stranišča, do spolnega akta, od zajtrka, do večerje. Začetek je stimulativen, saj je gledalec porinjen v napeto predigro, ki ga najprej preseneti, kmalu nato pa razoroži, saj se predigra razvleče na vztrajno sledenje kadrom, ki nenehno igrajo na subjektivni plan in ponujajo gledalcu le to, kar naj bi videl tisti, ki snema. Toda, ker se plan očiča tistega, ki je za kamero dobesedno poistoveti s planom, ki ga vidimo mi – gledalci – se nam tudi nikoli (skoraj nikoli, seveda) ne razkrije protikader, tisti plan, ki ga vidi snemani objekt, torej sam Guy. Presenečenje gledalca, ki zdrži celovečerno dolžino subjektivnega pogleda snemalca, je na koncu filma podvojeno s presenečenjem samega opazovanega objekta – Guy tako rekoč pred špico filma, ko se med opazovanjem in opazovalcem vzpostavi tipično razmerje pacient-psihoterapevt, spozna, da za kamero vendarle ni dekle, kot ves čas misli, temveč travestit, fant, mogoče homoseksualec, vsekakor pa ne ženska, zaradi katere je – deloma – pristal na to obsesivno filmsko igro. Zgodovina filma pozna ogromno poskusov doslednega ufilmavanja subjektivnega kadra. Malokdo je tovrstni eksperiment nadgradil oziroma gledalca prikrajšal za nelagodje, ki nastane ob totalni identifikaciji očesa kamere z očesom projektorja. Učinkoviti so bili tisti subjektivni pogledi, ki so nam bili odmerjeni po koščkih in so prvo osebo ednine vtihotapili v korpus demokratično razporejenih planov. Subjektivna filmska slika je tudi vedno imela svojo določujočo funkcijo, četudi je materializirala le duhovno sliko junaka, torej sanje. Prav s pomočjo sanj se v Hitchcockovem filmu **Uročen** (*Spellbound*, 1945) s preprosto psihoanalitično interpretacijo (in Dalijevo scenografijo) razkrije, kdo je pravi morilec. Podobni sanjam so tisti subjektivni filmski pogledi, kjer si junak zamišlja nek tok dogodkov, ki si jih močno želi oziroma o njih fantazira. Na ta način je v celoti posnet film **Mesto žensk** (*Citta delle donne*, 1980) Federica Fellinija, kjer naj bi bila realna le uvodna in končna prizora vožnje na vlaku. Marcellu Mastroianniju se na začetku sproži asociacija, ki nato zapolni celoten film. A vendar tu ne gre za dobesedno subjektivne poglede. Pravi subjektivni kadri so tisti,