

## ČAS

Film, ki se dogaja v sedanosti, na festivalih očitno nima več nobenih možnosti. Prednost imajo pač filmi, ki so dogajajo v preteklosti: že samo dejstvo, da se dogajajo v preteklosti, jih namreč naredi pomembne. Glejte, zgodovina!, kažejo filmarji, kar naj bi razumeli kot njihov prizadet odnos do sveta - dodajte še nekaj kostumov & scenografije, pa jim nepogljbljenega odnosa do snovi že ne morete očitati. V tekmovalnem programu letošnjega canneskega festivala je bilo le šest filmov, za katere bi lahko prisegli, da se dogajajo danes: le filmi *Naked* (Mike Leigh), *La scorta* (Ricky Tognazzi), *Broken Highway* (Laurie McLlnes), *Falling Down* (Joel Schumacher), *Friends* (Elaine Proctor) & *Raining Stones* (Ken Loach) so se namreč trudili s svetom & stvarmi, ki hodijo okrog brez kostumov. Že film *In weiter Ferne, so nah!* (Wim Wenders) se dogaja sicer danes, toda vsi v njem predejo le o času, ki ga ni več - in ki ga morda sploh nikoli ni bilo, lahko bi celo rekli, da ga skušajo skonstruirati. Tudi v filmu *Ma saison préférée* (André Techiné), ki se dogaja danes, vse obseda le še preteklost, akoprav predvsem družinska. Abstrakten, celo eksperimentalen čas je lasten tudi tako različnima filmoma kot, denimo, *Libera me* (Alain Cavalier) & *Frauds* (Stephen Elliott), film *Splitting Heirs* (Robert Young) se dogaja danes, toda boj za dediščino poganja dogodek, ki se je zgodil pred mnogimi leti, medtem ko je v filmu *Douba-Douba* (Alexandre Khvan) sedanost povsem pretekla, če seveda ne pozabimo filma *Body Snatchers* (Abel Ferrara), thrillerja, ki pleni sedanost, a je v resnici le remake nekega starega filma. V filmu *L'homme sur les quais* (Raoul Peck) je vse skupaj pahnjeno trideset let nazaj, akoprav potem odskoči proti sedanosti. Ostali filmi so plen preteklosti: film *Fiorile* (brata Taviani) skoči v čas napoleonskih vojn, *Louis, enfant roi* (Roger Planchon) nas butne v čas, ko je bila Francija še kraljevina, *The Piano* (Jane Campion) igra na strune devetnajstega stoletja, *Magnificat* (Pupi Avati) predstavlja srednji vek, nekako konec desetega stoletja, *King of the Hill* (Steven Soderbergh) se zadovolji z depresivnimi tridesetimi, *Bawang Bieji* (Chen Kaige) prepotuje petdesetletni izsek iz kitajske zgodovine, vendar se ne pripelje do današnjega dne, *Hsimeng renseng* (Hou Hsiao Hsien) je prav tako sprehod skozi dolgo zgodovinsko obdobje, od l. 1914 do danes, *Mazeppa* (Bartabas) konje lahko najde le še v preteklosti, scenarij za *Much Ado About Nothing* (Kenneth Branagh) pa je itak napisal Shakespare, tako da je sredina tega tisočletja nekako samoumevna. Je od včeraj še kaj novega?

CANNES JUNIOR

# THE SNAPPER

## ALI KOMU SMO SE SMEJALI



**režija:** Stephen Frears  
**scenarij:** Roddy Doyle, po lastnem romanu  
**fotografija:** Oliver Stapleton  
**glasba:** Stanley Myers  
**igrajo:** Tina Kellegher, Colm Meaney, Ruth McCabe, Colm O'Byrne  
*Velika Britanija, 1992*  
 1<sup>h</sup>30'

S tara domislica, da je Shakespeare eden največjih filmskih scenaristov, še vedno dobro prime. Da pa je v tej domislici tudi zrno resnice, ki ne velja samo za filmske drame, ampak tudi za komedije, je dokazala letošnja Branaghova adaptacija Shakespearove gledališke predloge **Veliko hrupa za nič**. Komedija, izpeljana z znanim angleškim režijskim in igralskim perfekcionizmom, je prav gotovo mala mojstrovina tovrstnega žanra v primerjavi z butastima in pootročenima filmoma **Splitting heirs** (režija

svojega žanra, toda daleč od tega, da bi napovedovali novo komiko ali vpeljevali izvirne komedijantske figure. To so preprosto privlačne situacijske komedije, ki se v prvi vrsti ukvarjajo z nenavadnimi, celo grotesknimi in seveda smešnimi težavami, ki onemogočajo formiranje v marsičem nemogočega ljubezenskega para. Ves kaos, zapleti in zmešnjave, ki jih narekujejo zelena in neželena, čista in preračunana, naravna in nenaravna ljubezenska razmerja, pa so seveda v spregi s specifičnim socialnim ali socialno-političnim kontekstom. Prvenec E **pericoloso sporgersi** romunskega režiserja Nicolaea Caranfila se dogaja v osemdesetih letih, ko sta to državo zastraševala diktator Causescu in njegova Securitate. In razumljivo je, da je v družbi s takšno policijsko in militaristično nad- in podvlado rosi ljubezni med navadnim vojakom in hčerko visokega vojaškega oficirja postavljena množica nepremostljivih ovir. Da pa bi tudi na formalno-metaforični ravni poudaril labirint, v katerem se odvija ta komedija ljubezenskih in političnih spletk, je režiser Caranfil uporabil »rašomonski«  
 pripovedni prijem. In prav različna subjektivna gledišča, ki ponavljajoči se zgodbi dodajajo le drugačen emocionalni ton oziroma politični predznak, prevajajo navidez objektivne odslkave v svojevrstno uganko. Toda neskladnost resnic se ne izteka v kakšen filozofski skepticizem, saj gre za komedijo. Neskladnost resnic se izkorišča za doseganje komičnih učinkov, ki tako na račun sofisticirane strukture filma predelujejo uprizorjeno realnost prej v smešno grotesko kot pa v kakšen karkovski grad. Prvenec španskega režiserja Julia Medema **Rdeča veverica** (La ardilla roja) se začne s temno, ekspresionistično nočjo, ko je mladi, melanholično razpoloženi glasbenik priča prometni nesreči. Dekle z motorjem namreč prebije ograjo na mostu in zgrmi v globino. Toda to je več kot nenavadna nesreča, saj se dekletu pri tem povsem nič ne poškoduje, vendar pa se kaj kmalu izkaže, da je izgubila spomin in tako tudi svojo identiteto. To pa je več kot pripravna priloznost, da si mladi glasbenik prireja deklet, seveda privlačno in povrh še pametno lepoticu, po svoji podobi. In vse bi se lepo izteklo, vse nemogoče in kritične situacije bi bile prebrodene, v kolikor ta lepoticu ne bi bila poročena in je ne bi zasledoval njen mož. Toda ta komedija zmešnjav in neobičajnih obratov se srečno konča, saj je njen zakon navadna malomeščanska maska, naključna dvojica pa se izkaže kot pravi ljubezenski par. Na prvi pogled se zdi ta zgodba prav gotovo več kot preprosta, posiljena, celo srednješolsko privlečena za lase. Toda **Rdeči veverici** daje šarm, pri-

Robert Young) in **Frauds** (režija Stephan Elliott), ki sta se tako kot tudi številni »resni«  
 filmi na račun merkantilističnih in kompromisarskih razlogov znašla v glavnem programu. V tem pogledu je bilo več zabave v spremljajočemu programu canneskega festivala, v selekciji Štirinajst dni režiserjev. Kako tudi ne, saj je pri komediji prav režija tisti odločilni fabrikant, ki lahko scenaristične domislice slaboumno spodreže ali pa predele v briljantne rešitve. Da ne bo pomote, romunsko-kontinentalno-klavstrofobična, špansko-vročično-travmatična in angleško-otoško-črnohumorna komedija so seveda uspeli primerki

vlačnost in baročno barvitost ekscentrična reprezentacija, ki namenoma in z užitkom spregleduje realistične kodekse, ki človeškim figuram, tako v blodnjah kot v realnosti, postavlja za pendante bitja iz živalskega sveta, in nenazadnje, ki konvencionalne situacije prevaja v dokaj uspešne in domišljene gage. Gre torej za nepretenciozno pretencioznost, ki je pasti banalnosti transponirala v komično mašinerijo. Praviloma se v programu Štirinajst dni režiserjev predstavljajo prvenci ali pa drugi celovečerni filmi, saj naj bi avtorji prav na začetku največ stavili na nove filmske rokopise ali jih izumljali. Seveda je zato v omenjenem programu tudi veliko filmov, ki skušajo za vsako ceno izpisati še neobjavljene oblike, pri tem pa zapadejo v preletstvo nemogočega in negledljivega. In v programu Štirinajst dni režiserjev so le izjemoma predstavljeni že uveljavljeni avtorji, še posebej takšnega kalibra, kot je Stephen Frears. V takem primeru sta na delu vsaj dva razloga: selektor želi s tovrstnimi filmi popularizirati svoj izbor in hkrati opozoriti na »mali«  
 film, ki se ga je veliko ime filmske režije zaradi takšnih ali drugačnih razlogov polotilo. Prav zato preseneča in obenem ne preseneča dejstvo, da se je letos s svojim zadnjim filmom **The Snapper** predstavil razvpiti Stephen Frears. In Frears je tokrat res posnel »mali«  
 film, ki je seveda mali le v pogledu zunanjih karakteristik. Najprej je to komedija, ki še vedno neupravičeno velja, vsaj pri elitni kritiki, za minornejšega med filmskimi žanri, potem je to film o ulici v irskem predmestju in nenazadnje je to film o marginalcih, o povprečni delavski družini, o popivanju in puritanski morali, torej o vsakdanu, ki pa ga povsem iztiri ne navaden dogodek. Nenavadno sicer ni dejstvo, da zanosi dvajsetletno deklet, nenavadno je namreč to, da noče povedati, kdo je oče otroka (kasneje se izkaže, da je to priletni sosed, ki živi zgledno družinsko življenje). Tako je ta nič krivega bodoči malček ali zadirčnež (kot bi lahko prevedli tudi Frearsov film, pa beseda snapper ne leti samo nanj, saj je »snapperstvo«  
 nekakšen modus vivendi predstavljenega okoliša), torej ta v trebuhu varno skriti zarodek, generator številnih nelagodnih verbalnih obračunavanj in pijanskih pripetljajev, ki zaradi svoje vehementnosti in globoke prizadetosti ne morejo biti nič drugega kot smešni. Seveda predvsem za nas gledalce, ki neprizadeto sledimo enostavni in hkrati izjemno funkcionalno zrežirani Frearsovi predstavi. **Snapper** dokazuje, da je mogoče izdelati dobro komedijo tudi iz povsem marginalnih stvari.

SILVAN FURLAN