



Jordanov sedmi celovečerni film in po zadnjem filmu **Cudež** spet mojstrovina, pa čeprav mu je s petim, povsem ameriškim filmom **Mi nismo angeli** še kako spodletelo, navkljub temu da sta glavi vlogi odigrala Robert de Niro in Sean Penn. No pa kaj, preprosto tudi pomembni režiserji delajo napake.

**Igra solz** je najprej film prevar. Prevara je sicer privilegirana filmska postavka, torej igra med pokazanim in prikritim, videzom in resnico, stvarnim in umišljenim. Toda to, kar ponuja samo orodje filma, še zdaleč ni dovolj, da bi prevara tudi delovala, slepila, zavajala in izzivala. Prevara kot dispozitiv filma je samo možnost, ki prav grabi in zagrabljuje gledalca šele, ko je s fenomenološke (pogojno seveda) ravni prestavljena v samo diskurzivno os. Tako je Jordanov film le na prvi pogled politični *thriller* in »perverzna« ljubezna zgodba, saj je **Igra solz** v prvi vrsti melodrama, ki je teroristično-vojaški in obsceno-obskurni instrumentarij izkoristila le kot vabo, da bi izpostavila emocije. Pravzaprav kar platonsko ljubezensko čustvo, ki svojo moč in magijo črpa iz vznesenosti, transa in posesivnosti, pa čeprav gre za homoseksualno razmerje, natančneje za razmerje med moškim in travestitom.

Treba je seveda reči, da je zgodba filma ekscentrična in šokantna. Aktivisti irske republikanske armade ugrabijo britanskega vojaka, črnca Jodyja, z njim trgujejo in ker nasprotnik ne pristane na menjavo, načr-

tujejo njegov uboj, ki se v igri naključij zgodi kot smrtna nesreča. Fergus, ki je določen za eksekutorja, pa se v zadnji noči zbliža z Jodyjem, ki mu razkrije svojo veliko ljubezen Dil in ga prosi, da jo nekoč poišče. Po Jodyjevi smrti, ki na begu pred smrtnim strelom prileti pod britanski tank, se Fergus umakne v London, da bi se ognil »sfanatiziranim« teroristom in, seveda, da bi poiskal Dil in vsaj posredno spral s sebe mučni madež. In Dil, čudovito dekle, ga fascinira in omreži. Toda Fergus odkrije, da ima Dil penis, in teroristi odkrijejo Fergus, ki mora plačati svoj dolg in izpeljati atentat. V napeti igri med akcijami in emocijami potem Fergus ponovno odpove, Dil ubije »ponorelo« aktivistko (gre za ljubosumje), da bi potem Fergus prevzel nase njeno dejanje. Film se konča z ljubezenskim nagovorom Dil, med njo in Fergusom pa je steklena pregrada zapora. Že ta skromen opis najbrž pritrjuje, da je zgodba filma res nenavadna. Toda šoki in presenečenja, na katere naleti gledalec, ne delujejo kot kakšne ekshibicionistične točke, ampak kot integralni drobcji obnorelega in monstroznega sveta, ki je predmet Jordanove predstavitve.

Ce Fergus ni pravi terorist, ker ima težave z dušo, potem Dil vsekakor ni kakšna filmska inkarnacija falične ženske, čeprav je njeno telo več kot po meri fetišističnega modela. To ni, ker ne pozna ubijalske zahrbtnosti, strategij ženske pajka in oblastne manije. Dil je morda zaradi svoje hipersenzibilnosti nora ali na meji norosti, toda zanjo so dejanja — tako lepa kot grda. Ljubezen ji pomeni smrtno resno zadevo in v imenu iracionalnega klica ljubezni je pripravljena tudi ubijati. Vendar ne ljubi in ubija na račun oblastiželnosti, mitomanije in užitka v vlogi angela uničenja, ampak zato, ker je suženj lastnega prekletstva, čustvenega in moralnega imperativa. Dil je seveda amoralna, toda njena amoralnost je prej vrednota kot izvirček. Neil Jordan tako ne moralizira o diabolčnosti sodobnega sveta, ampak samo reflektira obskurne horizonte življenja.

**SILVAN FURLAN**

## OLIVIER OLIVIER

AGNIESZKA HOLLAND, FRANCIJA



Predvsem po padcu berlinskega zidu so se številni vzhodnoevropski filmski umetniki odpravili v zahodno Evropo — no, nekateri so kot večji ali manjši disidenti to naredili že prej. In Agnieszka Holland je bila med tistimi, ki je že kaj kmalu zapustila svinčeno poljsko politično prizorišče, da bi nadaljevala svojo ustvarjalno pot v »objubljeni deželi«, ki je v zadnjem času (tako kot za množico filmarjev iz ekskomunističnih dežel) Francija, kar je pravzaprav sinonim za Pariz kot razvpiti evropski filmski Babilon.

In ti vzhodnoevropski romarji se potem v tolerantnem demokratičnem svetu velikokrat prelevijo v ranocelnike, terapevte ali celo eksperimentalne kirurge, ki skušajo predstaviti ali celo zdraviti razbolele, zastrupljene ali celo gnile organe razvitega kapitalističnega družbenega telesa. Čeprav zadnji film Agnieszke Holland **Olivier Olivier** ni ravno najbolj

razvpiti tovrstni primer, je vseeno v precejšnji meri zasvojen z omenjenim »duhovnim« zarisom. Vse je namreč tu: nezadovoljstvo in iz tega izhajajoče travme v okviru spodleplega družinskega scenarija, seksualne anomalnosti, anomalije in celo perverzije, nerealizirane ambicije in s tem povezane frustracije. Ta obskurnost pa se dokončno obelodani, ko brez sledu izgine osemletni Olivier, saj se prav skozi njegovo prazno mesto kanalizirajo in konfrontirajo prej omenjeni seksualni in socialni kompleksi. In šele ko Olivierov dvojniki zapolni to prazno mesto, se razmajani in razpočeni družinski scenarij ponovno nekako sestavi ter prične z novim dramskim dejanjem in to tako, kakor da se pravzaprav nič ni zgodilo. Morala filma bi torej bila, da je prav maska tista, ki lahko vzpostavi imaginarno familiarno in socialno ravnovesje. Gre torej za izgubo realnosti, ki jo je nadomestil dvojniki kot dozdevek, prav ta pa lahko funkcionira tako kot original.

Treba je reči, da sama zgodba filma sicer poseduje zanimive nastavke, ki bi lahko vodili v nenavadno in napeto pripoved, če ne bi Agnieszka Holland svojo pozornost raje namenjala psihologiziranju, pasusom z eksplicitnim socialno-kritičnim angažmajem in poskusom globinskega ugledovanja resnice današnjega sveta.

**SILVAN FURLAN**

'92

pogrebu in računajo na vrnitev aristokratskega udobja — v tem je še posebej prizadevna potomka ruske plemkinje, saj bi ji pridobitev posesti pomenila možnost revanšizma socializmu, v katerem je morala potlačiti svoje poreklo.

Posest se torej vseeno zaščiti pred tistimi, ki si kapital želijo pred sorodstvom, se ga pa ne more zaščititi pred tistimi, ki kapital imajo, pred Japonci. Njihov imperializem pomeni definitivni rez s tradicijo, ki smo ji, kot trdi Ioseliani, mogoče še zadnjič priča. Film o spomeniškem varstvu duha. Z malo besedami, a z zgovorno organizacijo slike.

Dokumentaristično sledenje vsakodnevnemu utripu življenja na vasi in v graščini služi kot prolog; dramaturgija konflikta, ki se vzpostavi s smrtjo, kot zaplet; eksplozija vlaka v katerem se nahaja edina potomka, pa kot razplet s katerim je dokončno jasno, da so vezi med generacijami, ki so še vzdrževale kontinuiteto vrednot, zares izginile. In to je dejanska katastrofa Evrope.

M. Š.

## GUELWAAR OUSMANE SEMBÈNE, SENEGAL

Afrika, danes. Ker si truplo katoliškega črnca pomotoma prisvoji muslimanska družina, ga pokopljejo po dveh obredih. In Sembène, sicer veteran, ki filme snema z velikimi premori, je o tem pomotoma posnel film. Le zakaj črnici še vedno mislijo, da je kamera deus ex machina? Čas, ko so črnici upali, da se bodo osvobodili tujega, agresivnega pogleda & dekolonizirali, če si bodo ta pogled nase prisvojili, ga vzeli v svoje roke & ga s tem spravili pod svoj nadzor, so pač mimo. Kot da je smisel »kinematografije osvoboditve« v tem, kako se znebiti slike & pogleda, ne pa v tem, kako ta pogled spraviti do mita & nazaj. Če bi se na Marsu odločili, da bodo posneli svoj prvi film, bi najprej pogledali kakega drugega: pri afriških filmih pa se vedno vsiljuje vtis, da vsakič znova začenjajo z ničle, da »drugi« film ne obstaja & da je pogled na sam pogled prepovedan.

M. Š., JR.

## LA DISCESA DI ACLÀ A FLORISTELLA

AURELIO GRIMALDI, ITALIJA

Debitantski film Aurelia Grimaldija (scenarista filmov **Meri per Sempre**, **Ragazzi fuori**, režija Marco Risi) je bil eden od štirih italijanskih filmov v konkurenci; istoimenski scenarij je pred dvema letoma že dobil Premio Solinas kot najboljši italijanski scenarij. Tokrat je Grimaldija zvalilo v preteklost; nečloveške razmere v zveplokopih na Siciliji sredi tridesetih let tega stoletja so mu nudile dovolj dramatičnega socialnega tkiva, ki ga je gostil v zgodbo o 11-letnem dečku Aclì, ki ga oče proda kot »carusa« (odnašalca rudnine) surovemu rudarju, toda bestialnost okolja žene dečka iz enega pobega v drugi. Grimaldi je močno narativno zasnovano brez odvečnega moraliziranja in retorike posnel v izraziti maniri svojih velikih vzornikov (brata Taviani, Pasolini), torej realistično, premočrtno in dosledno, skupni vtis tega sicer solidnega filmskega izdelka pa je skazila glasba Daria Lucantonija (patetika, patetika...).

Ž. E.-M.