

FESTIVALI

CANNES '90

POGLED TRUPLA, TRUPLO ZA POGLED

Film prav gotovo ni kakšno truplo, torej razpadajoča forma, ki jo razžirajo številni mrhovinarji, še posebej video ekspanzija. V socialnem pogledu film doživlja danes pravo renesanso, pa čeprav je videz povsem drugačen. Zdi se, kakor da si je film kot dvojniki in prevara domislil novo igro, tokrat dobesedno socialno igro, ki sloni na maskiranju, travestiji in kamuflaži. Z video kasetami namreč film ponovno »zastruplja« tisto na prvi pogled izgubljeno množično občinstvo, pa naj gre za »mularijo« ali »sive panterje«. Ker gre za zapis o canskem festivalu, bomo načeto temo postavili v oklepaj. Vprašanje filma kot trupla nas tokrat zanima le kot svojevrstna metafora, z drugimi besedami, zaustavili se bomo pri nekaterih vidikih trupla v filmski fikciji oziroma trupla fikcije. Čeprav je bilo ob rojstvu filma povsem drugače, pa je film že zelo kmalu vzljubil trupla (npr. grozljivka, nemški nemi ekspresionistični film,...), še posebej pa naj bi se mu trupla priljubila v osemdesetih letih. Film kot »živeče fotografije« je na začetku najbolj fasciniral človeška figura v gibanju, potem

ekstatična množica in nenazadnje fragmenti, ki so prikazovali trepetanje, drhtenje ali kar trzanje detajlov človeškega telesa, še posebej obraza. Toda, da bi se oblikovala svojevrstna filmska napetost na račun človeškega telesa, je moralo v igro poseči tudi nasprotje, se pravi negacija človeške eksistence, z eno besedo truplo. To truplo je bilo predstavljeno najprej od »zunaj«, tako v demonskih kot božanskih, grozečih kot tudi solze vzbujajočih razsežnostih. Moderna filmska tehnologija pa omogoča, da se na vse bolj in bolj prepričljiv način prikaže notranjost človeškega telesa in seveda tudi trupla, se pravi tkivo, kri, trebuh, črevesa, žile, možgani, srce... Prav zato ni naključje, da je truplo tako privilegirana postavka v filmih osemdesetih let, najbolj izrazito v ameriški kinematografiji in njenih žanrih kot so grozljivka, thriller, t. i. Slasher Film (»film razparanja«)... Seveda je truplo (oziroma telo, ki bo postalo objekt razparanja) kot izgovor, kot posiljena dramaturška sadika, le kot grozljivi kozmetični dodatek povsem brezvreden pripovedni in estetski zastavek.

Če torej film lahko predstavi človeško telo, pa tudi truplo, tako od zunaj kakor tudi od znotraj, pa lahko z vidika predstavitve od znotraj doseže še nekaj in sicer, da zasede celo pogled mrtveca. To gledišče ni le »perverzno«, ampak najbolj očitno govori prav o prevarantski dimenziji filma. Nekaj, kar je povsem **nemogoče**, se pravi izven fizikalno-bioloških zakonitosti, se izkaže za **možno**. Seveda gre za pogled mrtveca, za fiktivni pogled trupla, ki se lahko na izjemno učinkovit način udejani prav v filmski reprezentaciji. Tega trika, ali lepše rečeno, te filmske figure se je poslužil že Carl Th. Dreyer in to v filmu **Vampir** (1931). In kaj imajo skupnega trupla in vampirji z letošnjim canneskim festivalom? Zaustavili se bomo pri »fizični« in »metaforični« razsežnosti te relacije.

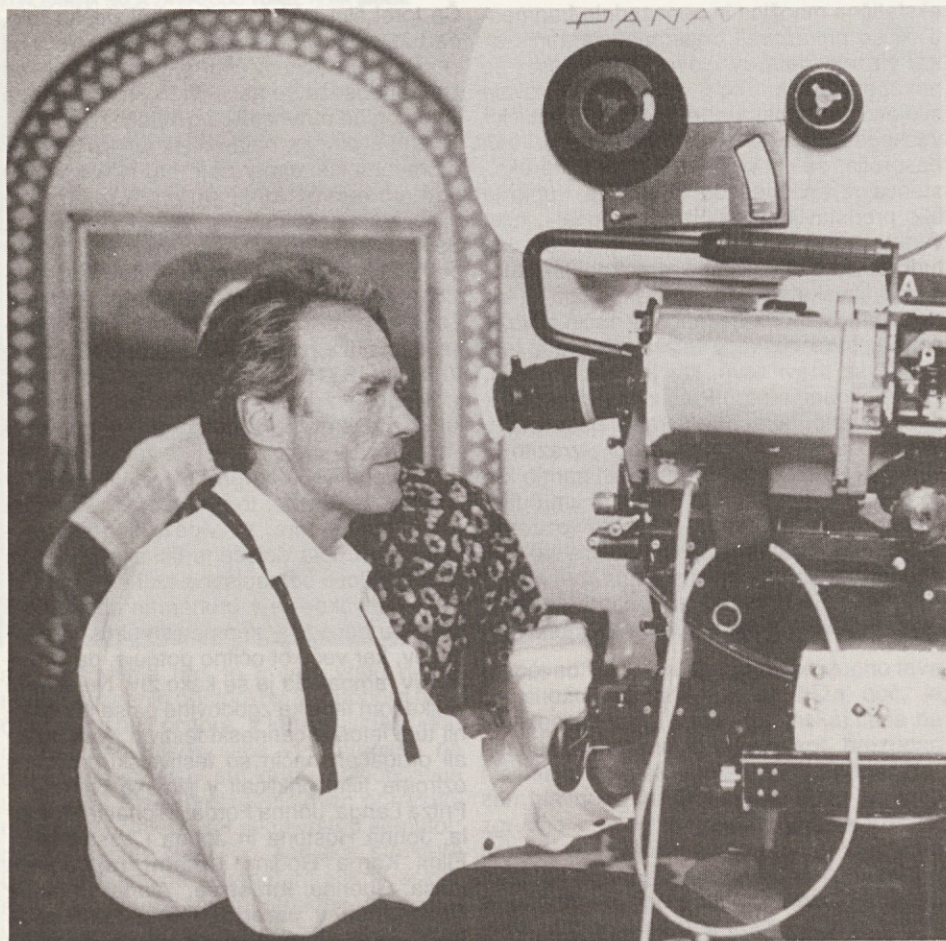
Z Dreyerjevim **Vampirjem** se vračamo v filmsko zgodovino, torej v preteklost, kateri so – pa naj gre za videz ali resnico – zapisana trupla določene filmske fikcije. In tej preteklosti so zapisana tudi številna trupla – vsekakor ne v grobem in obisknem pomenu besede – znamenitih filmskih režiserjev, kar več kot očitno potrjuje, da film ni **mrtve**, ampak da je še **kako živ**. Nekaterim velikanom filmske zgodovine pa se je poklonil tudi letošnji canneski festival. Na takšen ali drugačen način so festivalski programi oziroma filmi priklicali v filmsko prisotnost Fritza Langa, Johna Forda, Michaela Powella, Johna Hustona in Johna Cassavetes. Filmi Karpa Godine **Umetni raj**, Joséja Luisa Guerina **Innisfree**, Alana Parkerja **Dobrodošli v paradiž**, Clint Eastwooda **Beli lovec**, črno srce in Bena Gazzare **Pod oceanom** so mumificirali lik, podobo ali ime velikih arhitektov novoveških (filmskih) katedral. Igre z letnicami, bolj številkami, je drugo ime za loterijo. Filmska loterija pa vključuje tako srečna naključja kakor tudi usodna hazarderstva, kjer je najvišja postavka življenje, plačilo pa smrt.



INNISFREE, REŽIJA JOSÉ LUIS GUERINA



DOBRODOŠLI V PARADIŽ, REŽIJA ALAN PARKER



BELI LOVEC, ČRNO SRCE. REŽUA CLINT EASTWOOD



IZGUBLJENA POMLAD, REŽUA ALAIN MAZARS

Umetni raj – Fritz Lang (1890–1990). Hipotetična paralela med filmom Karpa Godine in Langovim življenjem bi lahko bila tudi tale: Fritz Lang se je rodil v pro-filmskem času, Godina pa je posnel film na pro-filmski način. Devetdeseta leta prejšnjega stoletja so bila še vedno v znamenju filmskih igrač, množice naprav, ki so ustvarjale iluzijo gibanja. In če so filmske igrače doprinesle, da se je zgodil ustanovni akt filma kot umetnosti oziroma kulturne industrije, pa so se že kmalu po rojstvu filma vanj naselili zločini, smrti in trupla. Od dvajsetih pa do petdesetih let je v »umetniški« in žanrski film mojstrsko cepil to ikonografijo Fritz Lang. V **Umetnem raju**, ki pripoveduje o Langovi »biografski digresiji«, se pravi o tistem kratkem bivanju bodočega velikana filmske režije pri pionirju slovenskega filma Karolu Grossmannu (v filmu mu je ime Karol Gatnik) v času prve svetovne vojne, pa je smrt več kot razvidno na delu. Film prežema nekakšen »mrliški duh«, svojevrstna nekrofilija, kajti smrt je nevidno v zraku, obkroža fikcijo in zamrznuje pripoved ter nenazadnje je tu kar niz »konkretnih« smrti. Langovo spominjanje na srečanje s Karolom Grossmannom je tako priklicevanje kinematografa v filmsko realnost, kinematografa kot naprave, ki je zmožna sublimirati življenje v dvojnika kot podobo. V **umetnem raju** pa ta sublimacija oziroma izvirni filmski greh zadobi takšno »demonsko« moč, da v filmu smrt kar kosi. Film je tako stilna vaja na račun tistega dispozitiva, ki ga je inavgurirala naprava imenovana kinematograf. Da pa ne bi bil film le niz lepih podob, so avtorji te podobe zaznamovali z »dekadentno-obskurnimi« madeži, ki naj bi na tematski ravni zastopali obsesije Langovega »filmskega pogleda.«

Innisfree – John Ford (1895–1973). Če si je kdo od velikanov filma zaslužil rojstno letnico, ki se pokriva z rojstvom filma, je to zagotovo tudi John Ford. No španski dokumentarni film **Innisfree** režiserja Joséja Luisa Guerina ni kakšen filmski portret ali portret filmarja, ampak se – med drugim – ukvarja s »filmografsko« digresijo Johna Forda, ki je leta 1952 v rodni Irski posnel film **Mirni človek** (The Quiet Man), kjer v glavni vlogi igraata znamenita Maureen O'Hara in John Wayne. In če je ta dokumentarec predvsem subtilno predstavljanje dežele, ki še vedno deluje, kakor da je bog pozabil nanjo, pa je to hkrati tudi zasledovanje in zapisovanje spominov, ostankov in odtisov, ki jih je na Irskem zapustilo snemanje Fordovega filma **Mirni človek**. Za »domorodce« tako Ford ni le relikvija, ki jo je mumificirala filmska zgodovina, ampak mitološko bitje, ki si je večno življenje, vsaj za irski zgodovinski spomin, oskrbela s pomočjo magične moči filma. Film je svojevrstno potovanje skozi čas, saj aktualno filmsko beleženje irske realnosti neprestano priklicuje podobe iz Fordove fikcije.

Dobrodošli v paradiž (Come See The Paradise). To, da se je nedavno premienuli britanski režiser Michael Powell rodil prav

leta 1905, ki pomeni začetek slovenskega filma, je gotovo povsem zanemarljiva časovna vzporednica. Toda, da je Alan Parker svoj zadnji film **Dobrodošli v paradiž** posvetil Michaelu Powellu je tako znak spoštovanja kakor tudi (vsaj deloma) stilno-tematskega prekrivanja (pa čeprav gre bolj za naključje kot zavestno dejanje), saj je Michael Powell v tandemu z Emericom Pressburgerjem snemal tudi vojne filme in izjemno pozornost posvečal vprašanju barve. In čeprav se v Parkerjevem filmu vojna dogaja bolj ali manj v zaledju, v Ameriki in življenja ne padajo kot domine, pa smrtna grožnja in tudi smrt posegata v pripoved. Kako tudi ne, ko gre za zgodbo o ljubezni med Američanom in Japonko iz tradicionalne družine v času druge svetovne vojne, ko so bili v Ameriki živeči Japonci odpeljani v posebna taborišča. Ta dolga in mestoma tudi razvlečen film s skoraj obveznim srečnim koncem pa ima prav zaradi melodramskega obrazca, prešitega z napetimi in tragičnimi situacijami, ki jih narekujejo socialne in nacionalne oziroma rasne pregrade in razlike, dovolj emocionalnega naboja, kar preprečuje, da ta široko zastavljen spektakel ne zapade v kakšno poceni igrarijo. Film sicer ima kritična mesta, toda ni se dal ujeti na sentimentalne in ideološke limanice.

Beli lovec, črno srce (White Hunter, Black Heart) – John Huston (1906–1989). Seveda to ni film, ki bi ga režiral John Huston, ampak je to film, v katerem je upodobljen John Huston v času priprav na snemanje filma **Afriška kraljica** (The African Queen, 1952). Johna Hustona igra Clint Eastwood, ki je film tudi režiral. Zdi se, kakor da je še le realna smrt režiserja omogočila, da se njegova podoba naselila v filmski fikciji. In ker je ta podoba bila že predstavljena v literaturi, potem najbrž drži, da za film kot podobnika življenja velja nekakšno nepisano pravilo, da šele smrt velikih tudi filmskih legend odpira vrata njihovim celuloidnim dvojnikom. In zakaj je bil John Huston legenda že za časa svojega življenja? Bil je legenda tako zaradi filmskega opisa kakor tudi zaradi svojega »modusa vivedni«. Formiral se je namreč v tisti šoli filmske režije, kjer je najpomembnejši predmet na učnem seznamu zasedala avantura. Številni režiserji klasičnega hollywoodskega filma so bili tudi vojaki, piloti, strastni lovci, itn. John Huston je živel več kot avanturistično življenje, vendar ne v imenu kakšnega snobstva, spleena in eksotike. Pravijo, da je bil v njem svojevrsten »hudič«, neka iracionalna želja po izzivanju smrti, fatalizem, kjer mu je šele življenjska nevarnost potrjevala, da zares obstaja. Takšen je tudi spopad Johna Hustona kot lovca na slone v filmu **Beli lovec, črno srce**. Eastwoodov film tako »obnavlja«
Hustonov credo in tudi credo marsikaterega drugega hollywoodskega režiserja, ki ga morda lahko prevedemo v naslednje besede: preden izrečeš sintagmo »tišina, snemamo«, ki je drugo ime za »blaženost večnega miru«
in »reinkarnacijo«, moraš smrti pogledati v oči, pa

čeprav bo ta nekoč imela prav tvoje oči. Režiser si, dokler smrt nima tvojih oči in ko jih nima, je treba takšen ogled velikokrat plačati z življenjem drugih. Poenostavljeno, takšna je pravzaprav »moralna«
filma **Beli lovec, črno srce**, filma, kjer je Clint Eastwood zgleden pendant Johnu Hustonu, in filma, ki v režijskem pogledu izpopolnjuje zahteve klasičnega hollywoodskega filma.

Pod oceanom (Beyond the Ocean) – John Cassavetes (1929–1989). Igralci Peter Falk, Gena Rowlands in Ben Gazzara so bili prav gotovo najtesnejši sodelavci ameriškega igralca in režiserja grškega rodu Johna Cassavetesa. Ben Gazzara se je letos predstavil na canneskem festivalu tudi kot režiser in sicer s filmom **Pod oceanom**, ki ga je posvetil svojemu prijatelju Johnu Cassavetesu. Vendar pa film nima le v končni špici zapisano »dedicated to John Cassavetes«, ampak se skuša stilno in ikonografsko približati prijateljevemu filmskemu »touchu«
in obsesijam. Film še zdaleč ni kakšna mojstrovina in prav gotovo je tudi sam Ben Gazzara vedel, da so Cassavetesovi filmi **Sence, Obrazi, Ženska pod vplivom in Gloria** (če naštejemo samo nekatere) nepopovnljivi. Če v filmu **Po oceanom** odkrijemo za Cassavetesa tako značilne montažne prehode, neobičajno kadriranje in nenavadne zasuke in gibanje kamere ter če v filmu odkrijemo za Cassavetesa značilne teme kot so osamljenost, strah pred urbanostjo in emocionalna frustriranost, pa je vse to še vedno samo indeks Cassavetesovih filmskih izzivov. Omenjeni register namreč ne preči tista interpelacija, ki je nekaj običajnega in navadnega predelala v vprašljivo, dvoumno in napeto. Pet omenjenih filmov so tako filmi, ki jih je zagotovila kar sama zgodovina filma. In ker igrajo v njih izbrano vlogo režiserji, ki jih ni več, je jasno, da so njihove figure zrežirali drugi in sicer tako, da so jih poimensko poklicali oziroma jim v špico filma napisali posvetilo ali pa da so jih reinkarnirali v obliki podobnikov. Absurdno in bebasto bi najbrž bilo v navedenih primerih in tudi nasploh, če bi se kdo od režiserjev poigral z na začetku opisano figuro iz filma Carla Th. Dreyerja, še posebej v kakšni dobesedni inačici. Pa vendar se zdi, da avtorji teh petih celovečernih filmov skušajo eksponirati »pogled«
velikanov filmske režije, pa čeprav še na tako metaforični ravni. Gre torej za trupla, ki so nevidna ali pa oživljena, vendar pa v obeh primerih nosilci pogleda, ki se kaže tako v obliki realnih odtisov (podobe iz filma **Mirni človek**, filmski citati iz Langovih filmov v **Umetnem raju**) kakor tudi v obliki fiktivnih vpisov, včasih celo prevzetih že iz druge fikcije (**Beli lovec, črno srce**). Če pa so filmi Karpa Godine, Joséja Luisa Guerina, Alana Parkerja, Clint Eastwooda in Bena Gazzare stigmatizirani s »pogledi trupel«
pa to vsekakor še ne pomeni, da »pogledi«
avtorjev teh filmov nimajo lastne identitete. Sicer sedaj bolj, sedaj manj artikulirane, izvirne in avtonomne.

Doslej smo se v specifični perspektivi sreče-



UHO, REŽIJA KAREL KACHYNA



SPATI Z JEZO, REŽIJA CHARLES BURNETT



DIVJE PRI SRCU, REŽIJA DAVID LYNCH

vali s filmi, ki odpirajo vprašanje »pogleda« in to pogleda izbranega filmskega trupla, se pravi režiserja. Vendar pa filmi, ki se ukvarjajo s »pogledom trupla«, pa čeprav še tako na metaforični ravni, vsekakor ne predstavljajo kakšno temeljno razločevalno potezo letošnjega canneskega festivala. Prav tako pa tudi filmi, ki kadrirajo »trupla za pogled«, ne predstavljajo kakšne canneske specifičnosti. Morda velja le, da so filmi, ki so v svoje dispozicije vračunali trupla, najboljši del letošnjega festivala. Kajti, če so se v zadnjem času trupla tako priljubila filmu, potem je razumljivo, da tovrstni filmi mrgolijo na vsakem festivalu. Če pretiramo, seveda.

Kakšna vloga in mesto sta odmerjena truplom v filmih **Otrpni, umri in oživi** (režija Vitalij Kanevski), **Odbijajoča koža** (režija Philip Ridley) in **Taksi blues** (režija Pavel Lungin) je odlično predstavil Zdenko Vrdolivec (glej njegov canneski zapis v pričujoči številki). Filmu Pavla Lungina **Taksi blues** pa je podoben francoski film **Izgubljena pomlad** (Printemps perdu) režiserja Alaina Mazarsa. Podobna sta si že po tem, ker oba predstavljata dve totalitarni, realsocialistični realnosti, **Taksi blues** sovjetsko danes, film **Izgubljena pomlad** pa tisto grozljivo in mučno kitajsko realnost, ki jo je narekovala kulturna revolucija. In v obeh primerih je oblast oziroma vladajoča ideologija dehumanizirala človeško bitje, tako da ga je razstavila na telo in dušo. Telesu je z revolucionarno akcijo pripisala le razsežnost stroja, dušo pa je prepoznala v svoji vzvišeni in idealizirani oblastniški retoriki, ki jo je potem za vsako ceno skušala mehanično cepiti na množico človeških kreatur. Toda oba filma dokazujeta, da se je omenjena totalitaristična dekonstrukcija človeka izkazala za neuspešno. Kajti preganjana ali izgnana »umetniška duša«, pa čeprav je pripeta na telo, ki je pravzaprav že truplo, vztraja v svoji vokaciji in se zoperstavlja oblasti kot velikemu inženirju duš. In če ta neuspeli in spodleteli državni subjekt zastopa v filmu **Taksi blues** moška dvojica, sestavljena iz enodimenzionalnega proletarca-robota in »poduhovljenega« in »odštekanega« jazzista, potem je ta anti-državni subjekt v filmu **Izgubljena pomlad** pevec kitajske opere, ki je bil v času kitajske kulturne revolucije zaprt in preganjan v skoraj puščavsko in odljudno deželo. V obeh filmih je tako glas, glasba in nenazadnje zvok metafora za tisto sublimno razsežnost človeške kreativnosti, ki je še tako nasilna represija ne more blokirati. Če pa je v filmu **Taksi blues** prvič realistično predstavljeno moskovsko podzemlje, potem pa je **Izgubljena pomlad** najverjetneje zadnji film (vsaj za nekaj časa), ki kitajsko realnost predstavlja brez ideoloških slepil. Po kratki pomladi »kitajskega realističnega filma« na čelu s Chen-Kaigejem, tako pravi tudi režiser Alain Mazars, bo (in že je) na Kitajskem trdna zima.

Po pomladi je bila na Češkoslovaškem trda zima dobri dve desetletji (upajmo, da podobna usoda ne čaka Kitajske). In med filmi, ki so jih češkoslovaške oblasti takoj po nastanku postavile v bunker, je tudi film Karela Kachyne **Uho** (Ucho). Film nosi letnico 1969, letos pa je bil prvič predstavljen mednarodni publiki na canneskem festivalu. Gre torej za film, filmsko telo, ki bi – v kolikor se ne bi dogodili znameniti demokratični procesi v vzhodni Evropi – strohnelo v grobnici neznanega filmskega vojaka oziroma doživela bi ga usoda trupla, ki jo je narekovala zločinska politika. Če odmislimo, da je to črno-bel film in da je nastal leta

1969, potem je to vsekakor film, ki ga ne omreža kakšna petina, pa naj gre za filmsko, se pravi za prijeme in postopke, ki so bili značilni za t. i. evropske nove vale, ali pa za politično patino, se pravi za tisto »radikalnost«, ki jo je omogočala »odjuga« v vzhodnih režimih v šestdesetih letih. Razvidno je, da film pripada češkoslovaškemu novemu valu, vendar pa ga ne bremenijo kakšne formalistične figure. In film je tudi izrazito družbeno-kritičen, vendar pa njegova kritika represivnega aparata države še zdaleč ni le aktualistična, torej le za sprotno rabo. V totalitarnem sistemu, kjer vlada enoumje in ortodoksna ideološka disciplina, je sicer vsakdo sumljiv, še posebej pa tisti pri vrhu državnega aparata. Sistem pa se najbolj zavaruje tako, da na vsa kočljiva in izpostavljena mesta postavi prisluškovalne naprave. Takšna »ušesa« neke noči odkrijeta tudi Ludvik in Ana, mož in žena, on ministrski uslužbenec, ona pa gospodinja. Kaj pa lahko sledi takšnemu odkritju? Le dolga noč strahov, napetosti in dvomov, kjer se tragične situacije prepletajo z grotesknimi pripetljaji. Prav ta tragično-karnevalsko-groteskna razsežnost filma pa je tisto zagotovilo, ki daje filmu trajnejšo vrednost.

Dva »črnska« filma, dve črnski komediji ali kar dve »črni« komediji. Vsekakor dva filma črnskih filmskih ustvarjalcev, ki pa sta nastala v dveh oddaljenih in različnih državah, predvsem pa znotraj dveh različnih kulturno-antropoloških zarisov. **Tilaï** (Zakon) je film režiserja Idrisse Ouedraogo, ki zastopa afriško državo Burkina Faso, **Spati z jezo** (To Sleep with Anger) pa je ameriški film, ki ga je zrežiral Charles Burnett in so ga posneli v predmestju Los Angelesa. Ta dva filma, razen barve rase, pa družijo le obračun na simbolni ravni, obračun s patriarhalnim redom, kjer je očetova beseda edini zastopnik zakona. Vse to sicer nima dimenzij kakšne grške tragedije, saj je pripovedna mreža sestavljena prej iz melodramskih in komičnih nastavkov (ki v primeru filma **Tilaï** za evropskega gledalca takšno dimenzijo velikokrat pridobijo tudi povsem nehote). V filmu **Tilaï** oče za sinovo neposlušnost zahteva smrt, ki pa je brat nad bratom ne izvrši, jo le inscenira in bratu dovoli, da pobegne. Kršitev zakona oziroma očetove besede tako ni plačana s smrtjo kot to zahteva patriarhalna tradicija, ampak je ta naddoločba prekršena. Toda »harmonični red«, ki se ponovno vzpostavi na koncu filma, pa ni posledica kakšnega humanističnega načela odpuščanja, marveč prej videz, ki mu že grozijo »večna pravila«. Film **Spati z jezo** pa se dogaja v predmestju Los Angelesa tudi zato, da je režiserju predmet tje poslužilo tudi za metaforo, ki sooča črnsko patriarhalno tradicijo iz ameriškega juga z novimi oblikami življenja, ki jih tudi črncem narekuje velemesto. Vse še nekako gre, dokler daljni sorodnik Harry ne obišče kolikor tóliko v urbano sredino integrirane črnske družine. In ta ostareli mož kar pošteno zavrti čas nazaj, najprej v imenu nostalgije zagledanosti, ki pa se vse bolj

CANNES
'90

FESTIVALI

VZHOD -
ZAHOD

spreminja v fantomsko preteklost. Ta demon pa postopoma prične tudi delovati, tako da vnaša prepire, inicira pretepe in vzpodbuja celo kiminalna in zločinska dejanja. S sestopom z nostalgičnega piedestala se patriarhalna tradicija izkaže za nevarno in morilsko. In da ne bi nastopili zločini, mora nastopiti smrt. Harry nenadoma umre, toda njegovo truplo povzroča številne težave, pa čeprav so to za gledalca kar domiselne komične situacije. Tako še »truplo« patriarhalne tradicije ne preneha s svojim demonem moči, pa čeprav je to telo doletela povsem naravna smrt.

Trupla za pogled, telesa, ki jim grozi, da bodo postala trupla in telesa, ki so živa trupla. V filmih **Otrpni, umri in oživi, Taksibluess, Odbijajoča koža, Izgubljena pomlad, Uho, Tila in Spati z jezo** so drobci, včasih pa tudi kosi tega dispozitiva. Vendar pa v teh filmih gre še vedno za trupla ali telesa, ki se jih je dotaknila le filmska tehnika, ne pa tehnologija, ki bi razkosala ali pa vdrla v artificalne dvojnike človeka (vsekakor ne v kakšnem negativnem pomenu besede). V uradnih canneskih programih tudi težko najdemo kakšen vzorčen primer t. i. Slasher Filma (»filma razparanja«), se pravi podžanra grozljivke. Grozljivka pa je ob melodrami in komediji eden izmed žanrskih obrazcev, ki ga je z »montažo atrakcij« vsadil v telo filma **Divje pri srcu** (Wild at Heart) David Lynch. Tovrstne operacije se je Lynch poslužil že v filmu **Modri žamet** in tudi že v **Modri žamet** je vpeljal veliki plan, ki razmaja voluminoznost filmskega prizora in šokira gledalca v dvorani. Če pa so bili detajli v **Modrem žametu** motivirani v mizanscenskem dogajanju, če so bili torej veliki plani ekstatični in ekscentrični pogledi, toda še kolikor toliko vpeti v logiko vzroka in posledice, pa je izbrani veliki plan v filmu **Divje pri srcu** (prežig vžigalice in njena svetlobna in zvočna eksplozija) v drugačni funkciji. Ta kader ni več v nobeni povezavi s filmsko transparentnostjo, je povsem samostojen element, ki na formalni ravni nikakor ne ruši filmske celote, saj je njeno strukturno pravilo, pravilo celote, ki ga je narekovala karnevalska naravnost filma. V filmu tako gre za karneval žanrskih obrazcev in za karneval seksualno-zločinskih strasti, v ta primež kot grozljivo kalvarijo pa je ujeta ljubezensko čustvo, ki pa – Lynch ne bi bil Lynch – še zdaleč ni platonsko. Če je torej na delu karneval, potem seveda gre za ironiziranje oziroma distanciranje od določenih na prvi pogled »vsežavezujočih« pravil. Najbolj radikalna je v tem pogledu prav funkcija omenjenega velikega plana, ki bi ga vsaka pravovernna filmska gramatika prepoznala kot tujek, še posebej ker gre za vnašanje velikega plana v prostor izjemno širokega ekrana. In če pretiramo, potem Lynchev film postavlja v oklepaj določene oblike klasične filmske estetike, ruši torej filmske tabuje in na metaforični ravni filmska telesa spreminja v trupla.

SILVAN FURLAN

Že prejšnja leta je bil canneski marché v zatonu, letos pa se je skoraj popolnoma sesul. Menimo, da je k vsem žalostnim vzrokom tega propada (nasilna konkurenca filmskega sejma na festivalu v Los Angelesu, vse večje združevanje in sodelovanje filmske in televizijske produkcije) še največ pripomoglo popolno odprtje vzhodnoevropskih meja in njihovega tržišča. Srečanja na nevtralnem terenu niso več potrebna, prav nasprotno, dosti bolje je, če se napotite v bivše socialistične države in se kar na mestu samem dogovorite o poslu, izmenjavah, koprodukcijah.

Skoraj vse festivalske sekcije so bile preplavljene s filmi z Vzhoda. Želeli bi poudariti, da so bili poleg tako imenovanih »odmrznjenih« filmov (ki zaradi stalinistične cenzure niso smeli biti predvajani deset, celo dvajset let), na festivalu prikazani tudi antikonformistični filmi.

Toda zelo težko bo izredno polemičen in preroški film **UHO**, češkega avtorja Karla Kachyna, ki je bil prepovedan leta 1969, ali pa film poljskega režiserja Ryszarda Bugajskega **ZASLIŠEVANJE**, ki izveni kot pamflet proti nasilju in je bil prepovedan leta 1982, primerjati s poštenimi poskusi Pavla Lungina, da s filmom **Taxi blues**, ustvari »komedijo na moskovski način« ali pa celo s filmom **Kako so v Sočiju temne noči**, režiserja Vasilija Pičula.

Prvemu so ploskali predvsem zahvaljujoč reklamni akciji, ki jo je vodil spreten francoski producent Marin Karmitz in je vanjo vložil tudi svoj denar; drugi film, ki je bil posnet v koprodukciji z Italijanko Silvio d'Amico, pa je vse tiste, ki so pričakovali erotično jedkost **Male Vere** (predzadnjega Pičulovega filma, ki je dosegel mega uspeh), po nepotrebnem razočaral.

Obenem pa se nekako ne moremo znebiti občutka, da so številni filmi z Vzhoda, med njimi tudi poljski **Zadnji trajekt** Waldemarja Krzysteka, srbski **Čas čudežev** Gorana Paskaljevića, ukrajinski **Labodje jezero** Zona Yurija Illienka, **Korczak** veterana Wajde in še mnogi drugi, zasnovani tako, da bi lahko prodrli na zahodna tržišča (polni so vohunskih akcij, nabiti s primitivno ideologijo, posnemajo Tarkovskega na svoj način).

Nasprotno pa bi želeli med tistimi, ki niso uporabili zahodnjakega koncepta in bodo tudi zato na Zahodu težko našli gledalce, še posebej omeniti sovjetskega režiserja Vitalija Kanevskega in njegov film **Otrpni, umri in oživi**. Režiser, ki ga je v Leningradu odkril Alan Parker, je želel s tem filmom podati surrealistično sliko nekega žalostnega otroštva v taborišču. Za svoj prvenec je prejel nagrado »Zlata kamera«.

Drugi je Bolgar Georgij Djulgerov, ki je v svojem filmu **Tabor** še bolj neusmiljeno analiziral in prikazal življenje v nekem poletnem šolskem vzgojnem taboru, vendar z elegijsko milino.

In na koncu je tu še film **Umetni raj**, slovenskega režiserja Karpa Godine. Film je slikovno bogato obujanje spomina na del mladosti Fritza Langa, in se odvija med sanjami in mitom.

Francija in Italija sta bili po številu prikazanih filmov takoj za vzhodnoevropskimi državami. Ob pogledu para-televizijskih filmov Tavianija, Monice Vitti in Michela Placida, Bena Gazzare (ki pa je kot igravec v filmu **Za oceanom** rešil svoj režijski debut), Gianinija Ammelia, Axela Cortija in Giuseppeja Tornatora (ki nam je v filmu **Vsi se dobro počutijo** ponudil neprebavljiv »zmazek«, moralistično začnjen z »modrostjo starejših«), smo doživeli številna razočaranja. Med mladimi francoskimi režiserji, pristaši konformizma, ki so bili predstavljeni v sekciji »Perspektive«, ni izstopal prav nihče, čeprav so si sposodili tudi dva ruska režiserja in to Georgija Danelija in Aleksandra Abadakijana.

Ne Godard, ki se v filmu **Novi val** nenehno ponavlja, niti Raymond Depardon, še manj pa Jean-Paul Rappeneau niso imeli bog ve kaj pokazati.

Tako moramo povedati, da nagrada Gérard Depardieu za njegovo izjemno interpretacijo Cyranoja, kot tudi nagrada, ki jo je francoska tehnična komisija podelila resnično zrnati in grdi fotografiji Pierra Lhoma v istem filmu, smrdita od zadovoljenega šovinizma.

Sami bi »Zlato palmo« podelili filmu Bertrandu Tavernierja **Daddy nostalgie** saj gre za mojstrski komorni družinski film, ki nam ga zaigrajo trije izjemni igralci – Odette Laure (mati), Jane Birkin (hči) in Dirk Bogarde (oče). Razumljivo je, da bi enkratnemu Bogardu, ki se na platnu ni pojavil že več kot deset let, dodelili nagrado za najboljšega igralca. Za najboljšo igralko bi brez obotavljanja razglasili izzivalno Lauro Dern, ki je v vrtoglavem in sanjskem filmu Davida Lyncha **Divje pri srcu** (doslej njegov daleč najboljši film) poosebljala najbolj zažigalno blondinko od časov Peggy Cummings (**Gun Crazy**), Faye Dunaway (**Bonnie & Clyde**) in Tuesday Weld (**Pretty poison** – pravzaprav gre za dolgočasen roman Barryja Gifforda, ki ga je Lynch zelo zvesto prenesel na filmski trak in ki se pričena z zlobnim stavkom Tuesday Weld o nepozabnem in enkratnem črnem dragulju).

Nagrado za režijo pa bi po našem mnenju zaslužil Clint Eastwood, ki v filmu **Beli lovec**, **Črno srce** odlično pooseblja ne le življenjsko moč velikana Johna Hustona, ampak tudi na tisoče osebnih nesreč, ki jih je na 367 straneh romana z enakim naslovom napisal scenarist Peter Viertel tistega dnevnega leta 1953.

LORENZO CODELLI

PREVOD: NUŠA PODOBNIK