

in filmsko kamero zavozi iskalec zvezd, človek, ki obljublja denar in slavo. Iztrži vse: nemi spregovorijo, lačni zdeklamirajo, gluhi slišijo. Joe Morelli skozi oko filmske kamere, ki nima traku, vidi vso tišino, odmaknjenost, konfliktnost in eksploativnost Sicilije — a v bistvu ne vidi nič. Kot človek, ki prihaja iz Rima, prodaja iluzije tako, kot so politiki severa Siciliji vedno prodajali obljube. Zato je slep za vse, kar se mu kotali pred kamero, ker jo prodaja. Kamera je pač goljufiga zadeva, s katero marsikaj priigraš; Morelli priigra 1500 lir na osebo. Kamera je tisti oltar, ki tudi jecljavcu odveže besedo, ne le besedo, kmet ji lahko proda celo monolog iz **V vrtincu**.

Toda ko se Tornatore poslovi od zvezd in ko je v drugem delu film razbil na posledičnost Morellijevega početja, se je s filmom le še mučil. Če so sekvence v začetku brezhibne, če kamera lahkotno pleska, topi sicilijansko zemljo in kamen z obrazi kot samozavestna roka nedvomečega slikarja, se proti koncu lomi. Ostane z Morellijem in njegovo kaznijo, z zapori, deklico in njenim končnim domom — norišnico, saj je deina svoje iluzije speljala do konca: zanj je bil zvezda prav on, Joe Morelli, in zato ni vedela ne videla, kako sleprska je. Na koncu je svoj neonski, torej nič božanski sij prepoznal tudi sam. A vendarle, gledalec je bil s tem spoznanjem obsijan že takoj, ko je videl, da v njegovi kameri ni nikakršnega filma.

Vsekakor je bila Tornatorejeva domislica z vpeljavo lovca na obraze ena najbolj trezno lirčnih in prefinjenih scenarističnih ponudb letošnje Mostre. Parirala mu je lahko le še Kathryn Bigelow v **Strange Days**, z bližnjico do leta 2000 in resnično resničnostjo njenih (oziroma Cameronovih) disket totalne, neoveristične subjektivne vožnje po resničnem svetu. Saj se spomnite subjektivnega filmskega kadra — tistega pogleda skozi okno kamere, ki vas prestavi na mesto popolne identifikacije s protagonistom in vas vrže v popoln suspenz? Kathryn Bigelow je letu 2000 obljubila prav to: vožnjo po realnih (ne več virtualnih) prostorih, ki nam bodo omogočili, da bomo doma konzumirali tisto zunaj. Nekaj podobnega, kar se dogaja že sedaj — v kinu ali pred televizijo ali na fitnessu z očali na glavi. Toda leta 2000 bo ta alienacija še bolj resnična.

MAJDA SIRCA

# CEREMONIJA

## LA CÉRÉMONIE

**režija:** Claude Chabrol

**scenarij:** Claude Chabrol, Caroline Eliacheff, po romanu *Judgement in Stone* Ruth Rendell

**fotografija:** Bernard Zitzermann

**glasba:** Matthieu Chabrol

**igrajo:** Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel, Virginie Ledoyen

Francija, 111 minut



»**J**e Claude Chabrol največji francoski cineast? Glede na njegov zadnji film **Ceremonija** je treba vprašanje zastaviti resno.« Tako so Cahierovci vpeljali obsežen blok, ki so ga pod naslovom »Chabrol, mojster ceremonij« objavili kot promo filma, v katerem so v Benetkah žirantje našli dve levinji — Isabelle Huppert in Sandrine Bonnaire. Ostali, torej gledalci, levinj seveda niso spregledali, a Chabrola vseeno niso uvrstili med največje, saj zasluge vendarle gredo precioznemu tekstu Ruth Rendell (*A Judgement in Stone*), ki je v času totalnih demokracij prav toliko svež kot v času zgodnjega kapitalizma. Razredne razlike, ki jih zaznamuje metafizika zla, zlo, ki eskalira iz zartrega sovraštva in nezmožnega definiranja pozicij eksploativnega in ek-

splotatorja, status razredov, katerih razlike so navidez zabrisane, saj gospodar in njegov služabnik lahko konzumirata istočasno iste dobrine (recimo TV)... Skratka, to je vprašanje, ki ga je oportuno zastaviti resno, manj kot tisto, ali je Chabrol največji francoski cineast. A vendarle, Chabrol korigira knjižno inačico s perversnim nastavkom brisanja statusnih razlik, ki ga sicer Ruth Rendell zastavi bolj pedagoško. Družina Lelievre, ki najame služkinjo (Sandrine Bonnaire) briše svojo buržujsko reprezentativnost, svojo vzvišeno meščanskost, arogantnost, ranljivost — obratno gledalcu vriva možnost identifikacije. Mati (Jacqueline Bisset) je do služkinje pozorna, do družine ljubeča, daleč od kakšne Silvane Magnani, ki v Pasolinijevi **Teoremi** spregleda ves nesmisel svojega meščanskega bivanja, praznine, neizživetosti, emocionalne bede. Skratka, Jacqueline sina ne udari



po prstih, ko prižge cigareto, temveč mu jo ponudi, fant — povsem drugače kot sin Anne Magnani, ki meščansko težo fluktuirava v destruktivno slikarstvo — skrbno študira in v družini zaupljivo funkcionira, nadalje hči (Virginie Ledoyen) svojega fanta ne skriva in tudi njena neželjena nosečnost ne razbije idiličnosti njihovega družinskega buržujskega šarma. A vendar se znotraj te privlačne korektnosti, znotraj te kultivirane harmonije življenja *a la bourgeois*, vrivajo diskretne zareze: Sandrine ne zna pravilno postaviti krožnikov (pomanjkanje lepih manir, jo bomo že naučili služenja), ne zna voziti (oh, ji bomo že plačali šolo), ne zna pisati (Kaaaj? Pri nas nima več kaj iskati!). Da, prav na analfabetizem stavi Chabrol, na ta manjko nižjih, ki ni zgolj neznanje branja in komuniciranja, temveč občna nevednost in prikrajšanost eksploativiranih, zaradi česar se njihov status ne spremeni. Zato Sandrine tava s kamnitim obrazom indiferentnosti, zato kratki, večinoma na Ne vem, Prav, Vseeno mi je, Da... omejeni odgovori. Kaj pa poštarica, ta nevrotična, ekstrovertirana, prenapeta, gospodarju tako odvečna histeričarka, ta, s stisnjenimi zobmi obsojajoča zguba, ki, tako kot Sandrine ne bo nikoli mogla prestopiti drugam? Na začetku da slutiti, da bo vnesla tisti, za gledalca katarzični moment, ki bo vpeljal mehko revolucijo, da bo Sandrine naučila brati, da bo pervertirala meščansko slovo in izpeljala Marxove zapovedi. Toda ne, Isabelle svoji prijateljici služkinji ne potisne pisala v roke, temveč lovsko puško, tisto igračko gospodarjev, ki se bo na koncu, v samo par kadrih obrnila proti gospodarjem samim. Analfabetizem postane brezhibna, hladnokrvna krvava pisava, ki je videti, kot da bi bila temu brezprespektivnemu razredu imanentna; vprašanje je le, ali se jo vodi pod ceremonija ali revolucija. Ceremonija je pravzaprav izraz, ki so ga nekoč uporabljali za pomembne eksekucije. In Chabrolova eksekucija traja od prvega hladnega kadra dalje. Dekleti nimata kaj izgubiti, zato lahko na pokončanje v krvi ležeče družine pred televizijo z Don Giovannijevo opero vržeta superioren, maščevalen postkoitalen pogled hladnokrvnih rabljev. Maščevanje za vse manjka: za njuno nevednost, neznanje, neimetje in predvsem za nezainteresiranost, da bi lahko bilo tudi drugače. Apatičnost razreda, ki se ne uči, temveč raje jezi nad vrednostjo drugega? Razreda danes? Da, nič drugače kot nekoč, le da eni s televizijo nadomestijo teater, drugi variete, oboji pa jo gledajo; eni abortirajo, drugi nezaželeno rodijo; eni si s tem ne zaznamujejo življenja, drugi pa... Ja, Isabelle in Sandrine sta zares levinji.

**MAJDA SIRCA**

# CESTNA STRAŽA

THE CROSSING GUARD

*režija:* Sean Penn

*scenarij:* Sean Penn

*fotografija:* Vilmos Zsigmond

*glasba:* Jack Nietzsche

*igrajo:* Jack Nicholson, David Morse, Robin Wright, Anjelica Huston, Piper Laurie, Richard Bradford, Robbie Robertson, John Savage

ZDA, 118 minut



**V** času narcističnega vladanja podob, v času, ko je ovojnica paketa dominirala nad vsebino samega paketa, v času, ko zaradi tovrstnega ovijanja izgublja pomen tisto, kar je zavito, lahko tudi tako ceneno obdelani filmi kot je *Cestna straža*, dobijo prostor na Mostri — prostor, namenjen prestižnim stvaritvam. Vsak zakaj ima svoj zato — v tem primeru Jacka Nicholsona IN Seana Penna, ki sta obiskala Benetke in zaradi svojih aur spolzela med tistimi, ki se jim rada zašibijo kolena — odbravajoče na prvo mesto festivalskih poročil.

Sean Penn je prelival, pretapljal, solzil, curljal in centrifugiral v bistvu trpko zgodbo staršev, ki v avtomobilski nesreči izgubita hčerko. On, Jack, postane vampirsko obseden z maščevanjem, konzumentskim

seksom in spomini, ona, Angelica, pa se trezno poroči in razume. Maščevanje se otrezni, povzročitelj nesreče je skesano stičen, obremenjen z vestjo in spokorjen, da že ima svojo kazen. A vendarle, pustimo si že, s katerim Sean Penn ni prav vedel, kaj bi počel. Tran Anh Hung je v *Kolesu* bohotil sliko, da bi akcentiral problem, kot da sam po sebi ni dovolj problemski. Sean Penn je, kot rečeno, prelival, cedil in pretapljal sliko, ker mu očitno zgodba ni dovolj stala. Filmski prelivi so namreč zelo nevami in zato tudi redko uporabljeni prehodi razmejevanja sekvenc oziroma kadrov. Režiserji se jih poslužujejo samo ob časovnih elipsah ali nežnih spojih. Hard Seanovski zaplet pa zagotovo niti malo ne vpije po *soft* obdelavi. Časovne elipse in trodnevno dogajanje rešijo navadni rezi. Če imaš trdo kožo in ti je mehčalec odveč.

**MAJDA SIRCA**