

igralka Gong Li interpretira četrto ženo premožnega starca. Kupljenemu dekletu ostane miniaturni kozmos gospodarjevega gospodstva in številnih žena poligon za sovražni manevar: ker ne more reflektirati svoje podrejene pozicije, odreagira točno tako, kot Gospodar od nje pričakuje. Tekmuje za njegovo naklonjenost in sovraži druge. Gong Li se v filmu **Qiu Ju gre na sodišče** prvič pojavi v vlogi žene današnjega časa. Bori se za nekakšno moralno pravico v nainvnm upanju, da ji bo »prav« izreklo sodišče, najprej vaško, nato višje in končno najvišje. Na to, kaj je etično, moralno in pravno (ne)odgovori zadnji kader filma, v katerem se Gong Li, kot noseča, vztrajna in pokončna Qui Ju, znajde sredi križišča, ponovno na začetku neskončnih poti. Predstavniki t.i. »pete generacije kitajskih režiserjev«, sodelavec in direktor fotografije režiserja Chen Kaigea — Zhang Yimou je film posnel v tradiciji neorealizma, saj je večino kadrov zajemal s skrito kamero, mnogo igralcev pa je vzel iz ljudstva. Da bi, kot je nenehno ponavljal, ohranil maksimalni realizem pri reprezentaciji današnje Ki-

tajske ali, bolje, njenega srca, torej kmetov. Deskriptivna metoda njegovega plansekvence se tako spremeni v nadomestek socioloških traktatov o urbanem, suburbanem in podeželskem okolju. Recimo: Qui Ju prispe v mesto, da bi poiskala pravega zastopnika, ki bi na sodišču dosegel pravo obrazložitev spora med njenim možem in vaškim gospodarjem. Najame rikšo in zanjo — kot sliši v slučajnem razgovoru z mimosidom, — plača desetkrat več, kot bi plačala, če bi imela mestni izgled. Da bi se izognila naslednjemu potencialnemu goljufu, upošteva nasvet in si kupi mestna oblačila. Toda tako zaščiteni ji ni prav nič bolj prizanešeno, ... Rečeno je bilo, da gledalec spregleda konstelacije, ki jih upošteva žirija in se potem čudi, kaj je tisto več, kar je žirija mimo teh konstelacij razmišljala. Tisto več so, ponovno, konstelacije. Recimo, kazni prevladujoči filmski industriji, ki si ni izmislila nič tako novega, da bi tudi za film, ki je bil nekoč že posnet, lahko rekli, da je star.

MAJDA ŠIRCA

GLENGARRY GLEN ROSS

JAMES FOLEY, ZDA



Režiser James Foley (*Who's that Girl?*) je najboljši ameriški film letošnje Mostre (ki pa je nanjo padel iz Deauvillea, Francija) posnel po dramski predlogi znamenitega dramatika, scenarista in filmskega režiserja Davida Mameta (*The Verdict*, *House of Games*) in to tako, da sta na filmu v celoti ostala tako Mamet kot njegova gledališka (dramska) metrika. Pogojno rečeno je **Glengarry Glen Ross** »filmano« gledališče, saj Foley ni spremenil prav ničesar, da bi dramski princip prevedel v filmskega. Večni problem prenosa literarnega ali gledališkega teksta na film se je tokrat zreduciral na minimum ali celo povsem izginil, kar je izključno stvar narave Mametove dramatike, v kateri sta glavni gibalni atmosfera in jezik; ozračje Mametovega sveta je grozeče, prežeče, s skrito grožnjo v nemem dialogu s protagonisti, več ali manj vedno enako, »mametovsko« paletu značajev. Mametovi ljudje uporabljajo jezik kot skrivališče za svoje občutke, njihovi značaji izdajajo samouničevalsko strast, ki jih fiksira v popolni frustriranosti; jezik, ki ga namenjajo eden drugemu kot sredstvo (ne)razumevanja

variira od neusmiljene profanosti, prek osladne jokavosti do abstraktne poezije vulgarnosti. David Mamet velja med sodobnimi ameriški dramatikami za tistega z največjim poslušom za živ jezik; njegovi značaji se vsaki življenjski situaciji odzivajo s specifično uporabo jezika.

Že v *American Buffalo*, najboljši ameriški drami leta 1975, je Mamet uporabil maksimumi, ki veljata tudi za svet ljudi v drami in filmu **Glengarry Glen Ross**. Prva se glasi: »Bistvo vsakega posla je, da človek poskrbi za svojo rit«, druga pa: »Sistem korumpira srca poštenjakov in hudobnežev enako«. Natančno tak je položaj glavnih antijunakov v agenciji za prodajo nepremičnin, ki jih sredi velike gospodarske recesije surova intervencija vodstva (kdor prodaja največ, dobi Cadillac), nažene v dirko, ki je vnaprej izgubljena. Prodati nimajo kaj razen močvirnega sveta, imenovanega Glengarry Glen Ross, pa tudi komu ne, saj so jih vse dobre stranke že zdavnaj zapustile. Jack Lemmon naredi »kupčijo življenja« z zakoncem, za katere se izkaže, da sta norca, Al Pacino poskuša svojega kupca, ki mu je žena naročila, naj pogodbo razveljavi, pretentati z lažmi, pa mu to v zadnjem trenutku onemogoči bežavost oddelčnega šefa. Poti nazvgor torej ni, obstajajo samo še izhodi v sili: kraja, nepoštenost, blef, grobost, norost, razčlovečenost. Mametovi ljudje so kot zver, ki žrejo same sebe in ena drugo. James Foley je na osnovi izjemno močnega, dramaturško konsistentnega besedila napravil enako močan in prepričljiv film, kar pa mu ne bi uspelo brez odličnih igralcev. Ostareli Jack Lemmon je v tem filmu gotovo zaigral eno od svojih življenjskih vlog, »povozil« tudi Ala Pacina in pokazal lekcijo iz poglavja o »klastični dramski« igri; ne nazadnje je to tudi protidokaz trditvam, da celuloid ne prenese »dramske« (t. j. gledališke) igre. **Glengarry Glen Ross** je »samo« to in prav nič drugega. In vse skupaj je odlično.

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

L. 627

BERTRAND TAVERNIER, FRANCIJA

Po Ericu Rohmerju je Bertrand Tavernier prav gotovo eden večjih francoskih filmskih »moralistov«. Vsekakor ne kakšen zadržti

puritanec, ampak filmar tiste moralne drže, ki tudi amoralnost pogojno priznava kot veličino in je zanj prava nemoralnost le zavrže-

'92.com

»folkloro« post-totalitarne Rusije, toda med njimi ni pravega dramatičnega razmerja, zato se vsako odstopanje od »realnega« (opraviti imamo vendar s komedijo!) v prid abstraktnega sprevrže v plehko ironiziranje, ki pa mu manjka prave, poštene distance do socialnih in družbenih razmer. In poštenost je tisto, kar tokrat Muratovi najbolj manjka; skomercializirana sprevedavost pač ne premore iskrenosti in samoironije, brez tega pa je **Sentimentalni policaj** film, ki ga je najbolje takoj pozabiti.

Ž. E.-M.

KUGA

LUIS PUENZO, ARGENTINA/FRANCIJA

Če je Luis Puenzo nenehno ponavljal, kako je njegova **Kuga** polna metafor (od aluzij na represivni in avtoritativni režim do prenosa Camusovega Orana v Argentino, saj naj bi bila prav Argentina zadnja pozabljena luknja tega sveta) potem lahko še sami iščemo metafore, na katere je on pozabil.

Vsi, od zdravnika Williama Hurta, novinarka Sandrine Bonnaire, snemalca Jean-Marc Barra, do zadnje žrtve kuge (ponovno kot metafore) šepetajo. Ali govorijo s krčem v ustih. Ali mrmrajo. Ali upirajo pogled stran, da bi pred drugimi skrili bolečino, kajti vsi trpijo. Pošteni, žrtvujoči, solidarni in pogumni trpijo toliko bolj kot zlobni, oblastniški, skorumpirani in pridobitniški uživajo sadove njihovega trpljenja. Dualizem skratka, ki producira tisto najbolj preprosto filmsko formulo, ki jo srečamo že v otroški literaturi: spopad dobrega in zlega in kjer je moralni zmagovalac dobro.

M. Š.

HOTEL DE LUX

DAN PITA, ROMUNIJA

Čista alegorija: luksuzni hotel je le totalitarna mašina, v kateri tiranov blišč, nič manj pa tudi blišč birokracije, raste iz krvi uklenjenega proletariata, nadstropja so le družbeni razredi, ki vsak na svoj način žrtvujejo telo, stroji so le parafraza socialne & politične mehanike, party je le dekadentna orgija razreda, ki nima več kam & ki svoje oblasti ne razume več itd. Morala: ko tirana odstrelijo, ga zamenja le drug tiran, »opozicija«, potemakem nekdo, ki je na daleč zgleдал kot good guy & ki naj bi potolkel misterij labirinta. Dialogi so le deklamiranja političnih sloganov, češ, dialoga tu pač ni. Dobrodošli v Romuniji. Metropolis to definitivno ni, prej blow-up kakega neozvočenega video-spota Laibachov.

M. Š., JR.

SMRT NAPOLETANSKEGA MATEMATIKA

MARIO MORTONE, ITALIJA

Smrt neapeljskega matematika je brez dvoma zelo poseben in zelo osebni film, debitantsko delo režiserja Maria Mortoneja, ki ga je žirija nagradila s posebno nagrado. Mortoneja, rojenega v Neaplju, sta kot koscenarista tega filma, navdahnila življenje in smrt genialnega neapeljskega matematika Renata Cacciopolija, ki je umrl tisto leto, ko se je Mortone rodil, 1959. Hermetično pripoved o zadnjih dneh