

*Za nekatere režiserje ste torej še vedno zanimivi predvsem zaradi akcenta?*

Nedvomno, prav pred kratkim sem posnela vampirski film, ki ga je režiral Michael Alameda, kjer igram vampirjevo hčer — Romunko seveda. Hal me sedaj, po treh skupnih filmih že dodobra pozna in prepričana sem, da me ne angažira vedno znova le zaradi akcenta, čeprav v filmih vedno specifično pove, da nisem Američanka.

*Poznamo vas predvsem iz manjših, neodvisnih filmov, videli pa smo vas tudi v Schindlerjevem seznamu, kjer ste igrali sicer majhno, vendar po mojem mnenju zelo opazno vlogo.*

Res je, mislila sem, da se sploh nihče ne bo spomnil te vloge. Prizor, v katerem nastopam, je po mojem mišljenju močan predvsem zaradi Spielberga. Kot vse ostale male vloge tudi moja posebej ne izstopa, vendar je pomembno, kam je Spielberg prizor v konstrukciji filma postavil. Snemanje je bilo zame nekaj povsem novega in čeprav sem bila prisotna le tri dni (dva dni priprav in en dan snemanja), sem takoj začutila povsem drugačen pristop, nisem pričakovala, da se mi bo režiser posvetil v tolikšni meri. Dogajanje na sceni je izgledalo kot kaos, vendar so bile vse stvari na mestu.

*Hal Hartley je sicer Američan, vendar njegovi filmi nosijo nekakšno evropsko senzibilnost.*

*Mislite, da je to razlog, da ga v Evropi sprejemajo bolje, kot pa v Ameriki?*

Verjetno nekaj k temu prispevajo tudi kulturno-sociološki pojavi ali kot pravite, senzibilnost, ki je v Evropi povsem drugačna. Potem je tu še distribucija — čeprav je ameriško tržišče ogromno, se filmi, ki jih snema Hal, le redko vrtijo izven kulturnih centrov, kot so New York, Chicago ipd...

*Morda je eden od razlogov tudi ritem Hartleyevih filmov. Kadri v povprečnem*

*ameriškem filmu se danes izmenjujejo z brzostrelno hitrostjo, ena sijajnih stvari Hartleyevih filmov pa je prav lahkotna statičnost, ki gledalca dobesedno poziva k temu, da stvari ugotovijo sami od sebe, da dihajo s filmom.*

Nedvomno. Potem je tu še specifični humor in jukstapozicija, v katero so junaki ponavadi postavljeni, spominja me na Godarda...

*...kaj pa Beckett?*

Nekoč sem ga vprašala, kaj misli o Beckettu, vendar mi ni znal natančno odgovoriti. Mislim, da bi se Hal, podobno, kot jaz v tem trenutku, moral preseliti v Evropo, v Francijo. O.K., on je Američan, vendar je vsaj s filmi bliže Evropi... Pred nekaj tedni mi je razlagal, da bi v prihodnosti lahko uresničil nek projekt na tej strani. Morda je bil nastop Isabelle Huppert v **Amaterju** le prvi korak bliže. Hal nikakor ni tip človeka, ki živi *american way of life*, naokoli ne hodi navit kot ura. Človeka, ki mu prinese kavo, vpraša, kaj sicer rad počne, ker ve, da je natak ar le zato, da bi se trenutno preživel.

*Vedno sem želel izvedeti, kdo je prišel na idejo za sloviti plesni prizor iz filma **Simple men**, ko vsi plešete na Kool thing?*

Idejo je dobil Hal, jaz pa sem prizor koreografirala. Ste videli **Surviving desire**? Tam je Hal prvič eksperimental s plesnimi vložki, ko trije moški plešejo brez glasbene spremljave, mislim, da je ta prizor še boljši. Nekaj podobnega je želel narediti v **Simple men** in naročil mi je, naj si izmislim čim bolj nenavadne gibe. Takrat sem delala na gledališki predstavi, ki jo je režiral Travis Preston in uvidela sem, da gibi pravzaprav prihajajo iz afriških domorodnih plesov. Hal je imel glasbo že izbrano, poskusili smo in izteklo se je odlično. Moj štos v zvezi s tem prizorom je, da naj bi s plesom in glasbo prebudila vse protagoniste.

**SIMON POPEK**

# PRELET ČE

**Z**a letošnji 47. kanski festival lahko rečemo, da so se razlike med profili njegovih posameznih programov v veliki meri zabrisale. Seveda drži, da glavni program še vedno cilja na velike filme, na potencialne umetnine tako evropske in azijske produkcije kot tudi hollywoodske industrije, program *Poseben pogled* pa raje sledi provokativnim, nekonvencionalnim poskusom, vendar ne le na račun transparentnega ekshibicionizma. Program *14 dni režiserjev*, ki je sicer avtonomen segment kanske prireditve, pa nadaljuje s podporo avtorskemu filmu. Vprašanje je, ali je prišlo do brisanja programskih razlik zaradi naključja, morda zaradi tihe vojne med programskimi selektorji, ali pa je takšno politiko narekovalo samo stanje stvari v svetovni filmski produkciji.

Vsekakor velja reči, da se je v ponudbi letošnjega festivala znašlo kar precej t.i. tradicionalnih pripovednih filmov. Če je bila to svojevrstna značilnost, celo konstanta glavnega programa tudi prejšnjih let, pa je to nekakšna paradoksalna novost, še posebej v programu *14 dni režiserjev*. Da ne bo pomote, oznako tradicionalna filmska pripoved, v loku od inaič realistično—psihološkega filma pa do predelane, preoblečene glasbene komedije oziroma glasbenega filma, še zdaleč ne razumemo v pejorativnem pomenu besede. Tega vdora konvencionalnejših form v izbrani program avtorskega





# 14 DNI REŽISERJEV

filma, kot ga zastopa selekcija *14 dni režiserjev*, se lahko v luči metonimije lotimo na dva načina. Lahko proglasimo krizo avtorskega filma ali vsaj krizo tistega tipa avtorja, kakor so ga izoblikovale modernistične poetike. Lahko pa ugotovimo, da so v okviru avtorskega filma nove tendence prav tiste, katerim se je ta tolikokrat tako radikalno zoperstavljajal.

Zdi se, da je bila v zadnjem času kriza avtorskega filma že tolikokrat proglašena, da postaja tovrstno početje moreča tautologija. Prav zato nam je bližja druga možnost — torej hipoteza, da postajajo za avtorski film ponovno zanimivi tudi postulati predgodardovske, predmodernistične estetike. To gledanje nazaj ni nobeno spogledovanje s filmsko zgodovino in tudi ni nikakršna postmodernistična drža, ampak konfrontiranje z najbolj preprosto in hkrati najbolj zapleteno filmsko postavko, ki se imenuje zgodba — rossellinijevsko—renoirovska zgodba, ki ji realizem ni preprečeval naslonitve na žanrske dispozicije. Mimogrede dodajmo, da je kanski festival z veliko retrospektivo počastil stoletnico rojstva velikana filmske režije Jeana Renoira. Tistega Renoira, ki s svojim magičnim opusom ni samo izzival s filmsko govorico, ampak enako izzivalno govoril. Vsekakor ne retorično in didaktično, ampak tako, da je transparentne trditve spreminjal v problemska vprašanja, moralno samoumevnost v etični izziv, profano vsakdanjost v

eksistencialistično razprtost.

No, v programu *14 dni režiserjev* so bili tudi filmi avtorskih figur, ki jih je ta selekcija vztrajno podpirala, kot denimo film **Skrinjica** žive legende in sinonima umetniškega filma Manoela de Oliveire. Ni šlo brez režiserjev, ki so zgradili svoje specifične poetike, in zaradi nekonvencionalnosti pač sodijo v okvire omenjenega programa (Aki Kaurismaki s filmom **Tatjana**).

Program *14 dni režiserjev* je letos predstavil tudi izjemno zanimiv, po eni strani minimalističen, po drugi pa žanrsko—satiričen film **Amater** ameriškega režiserja Hala Hartleya, ki igra na karto nemožne ljubezni med nesojeno nuno in amatersko pisateljico pornografske literature ter kriminalcem, ki je izgubil spomin. Pravzaprav je Hartleyev **Amater** tudi najbolj izoblikovan primer filmske pripovedi, ki uspešno izigrava standardizirane

vzorke, pri tem pa ne zapade v eksperimentalističen hermetizem. V omenjenem programu smo videli tudi nekaj filmov, ki skušajo nadaljevati tradicijo antinarativnega, eksperimentalnega filma, kot so jo že skoraj pred desetletji zastavili recimo Marguerite Duras, Werner Schroeter, Raul Ruiz in drugi. Tovrstno estetiko, ki danes predstavlja nekakšen mrtev rokav tudi v kontekstu evropskega umetniškega filma, je zgledno zastopal portugalski film **Tri palme** Joaoa Botelha. Mrtev rokav, ker so se tovrstne preokupacije prestavile v območje video umetnosti.

Letošnji program *14 dni režiserjev* si bomo torej zapomnili predvsem po filmih, ki skušajo rehabilitirati zgodbo tudi v okviru tako kočljivega pojma, kot je avtorski film — in to brez slehernih modernističnih zadržkov, artističnih ekstravaganc in obsesivnega iskanja izvorne izraznosti. Tak je drugi celovečerec ruskega režiserja Valerija Todorovskega **Katja Ismajlova**. Taka sta tudi prvenca **Fresh** ameriškega režiserja Boaza Yakina in **Murielina poroka** Avstralca P.J. Hogana. **Katja Ismajlova** je *thriller* po rusko, vendar precej več kot le še ena filmska varianta znamenitega Cainovega romana *Poštar vedno zvoni dvakrat*. **Fresh**, film o malih ameriških gangsterjih z najstnikom v glavni vlogi, je narejen po francosko: kamera dogodke gleda z nevtralnega gledišča in se sploh ne trudi postati aktivni soudeleženec dogajanja. **Murielina poroka** pa je grenka komedija o nekoliko čudaški dvajsetletnici, ki se hoče na vsak način poročiti. Odlikuje jo eruptivnost, značilna za vsako pravo komedijo, pa naj se opira na popularno glasbo skupine Abba ali ne. Vsi trije filmi torej slonijo na zgodbi — pa naj bo zgodba prevzeta in cepljena na fatalizem ruske duše, zgodba o nasilju, ki ga prevlada cerebralna kombinatorika najstnika ali zgodba, sestavljena iz mozaika šokantnih avantur, ki jih narekuje nepredvidljiva, čustveno elementarna in hendikepirana narava glavne protagonistke. Vendar bi vse te zgodbe ne bile tako fatalne in razburljive, tako privlačne in ekstravagantne, če jim teh razsežnosti ne bi podelila filmska režija — prav tista filmska režija, ki bi jo morali pisati z velikim R. V omenjenih filmih tako ni na delu kakšno neinventivno, transparentno preslikovanje še tako artikuliranih zgodb, ampak so to filmi, ki so pravšnjim zgodbam vcepili pravšnji suspenz, lucidno ravnovesje med kaotičnim in cerebralnim, pravšnjo mero ekstravagantnega, sentimentalnega in komičnega. Ker scenariji kot nekakšno drugo ime za filmske zgodbe še ne posedujejo temeljnih postavk, ki film naredijo film, je razumljivo, da so se Todorovski, Yakin in Hogan znašli med izbranimi režiserji prav programa *14 dni režiserjev*. Seveda je treba tej trojici dodati še ime Hala Hartleya, ki sicer uspešno nadaljuje z nekonvencionalno, satirično—postmodernistično režijsko držo. Če letošnji program *14 dni režiserjev* nakazuje kakšne nove tendence, tedaj je to tendenca po, recimo pogojno, ponovni rehabilitaciji t.i. klasične režije tudi v kontekstu avtorskega filma.

SILVAN FURLAN

