

Hollywoodski filmi se vedno obnašajo tako, kot da so ustvarili svet: za vsakim hollywoodskim filmom vedno stoji neki drugi hollywoodski film - prizor iz tega ali onega hollywoodskega filma je vedno le izboljšava, revizija, *remake* prizora iz kakega drugega hollywoodskega filma. Evropski filmi pa se vedno obnašajo tako, kot da so sami na svetu: za vsakim evropskim filmom vedno stoji le svet, kateremu film še ni tekmeč - toda v zadnjem času so najbolj zablesteli prav tisti evropski filmi, v katerih je film svetu edini pravi tekmeč.

In lahko bi rekli, da je ob koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih ta svet, ki mu film še ni tekmeč, najbolj težno & himnično demonstriral novi »britanski« filmski žanr, nekaka *dramedija nravi*, ki so jo spletli predvsem filmi, posneti po literaturi E. M. Forsterja (**Room with a View**, **Maurice**, **Where Angels Fear to Tread**) in Evelynna Waugha (**Brideshead Revisited**, **A Handful of Dust**), v katerih britanska *haute bourgeoisie* uživa še zadnje trenutke razredne & socialne nirvane - že naslednji dan, ki ga v teh filmih resda nikoli ne dočakamo, a ideja je ves čas prav ta, je bilo namreč konec sveta. Imperij je razpadel in kolonialni duh je postal fantom: ne le da preteklost v teh filmih nastopa v izolaciji od kakršnekoli predpreteklosti & predprihodnosti, tudi posestva & nepremičnine, po katerih aristokracija preigrava svoje male socialne nianse, se razprostirajo v izolaciji od kakršnegakoli izvora & končnega cilja, kot da je bila ta preteklost že v sami preteklosti pravzaprav izgubljena - in vsi ti filmi, Ivoryjev **Howards End**, ki predstavlja imperialni vrhunec & idejno-politično kvintesenca tega žanra, nič manj, nam ponujajo svet, v katerem je mogoče uživati prav zato, ker ga ni več, z drugimi besedami, čar teh filmov ni v tem, da nam kažejo svet, iz katerega preteklost še ni izginila, ali pa svet, v katerem sedanjost & modernizem ogrožata preteklost, ampak v tem, da nam kažejo prav svet, v katerem je preteklost še brez tekmeča oz. v katerem film preteklosti še ni tekmeč, navsezadnje, to je svet, v katerem filma še ni ali pa še ni postal ekskluzivni in univerzalni medij te preteklosti.

Film **Europa** (Lars von Trier), ki ga je lani okinčal Cannes (*Grand Prix* za tehnične dosežke, *Grand Prix* žirije), ki je v hipu postal kulturna klasika in ki se konča z brezizhodnim in samokritičnim svarilom *Nikoli se ne boš mogel osvoboditi te svoje evropske podobe*, je skušal pokazati, da je film svet uničil (Godinov **Umetni raj** imate potemtakem lahko za *Europo-in-pol*). Najmanj, kar lahko rečemo, je, da skuša biti **Europa** restavracija evropskega filma z jasno poanto: ideja Evrope se je zlomila v trenutku, ko

## SOMRAK DOLGEGA DNE

THE LONG DAY CLOSES

scenarij  
in režija: Terence Davies,  
fotografija: Michael Coulter,  
glasba: Bob Last, Robert Lockhart,  
igrajo: Marjorie Yates, Leigh McCormack, Anthony Watson, Nicholas Lamont, Ayse Owens,  
producent: BFI, Film Four International. Velika Britanija, 1992, 1h 24.

se je zlomila Nemčija in z njo nemški film - zato skozi tiste značilne *noir* ekspresionistične osvetlitve ves čas tolče kri, zato staromodne *background* projekcije ves čas trgajo preteklost in jo s tem prikazujejo kot nekaj že v osnovi ločenega in dokončno izgubljenega, zato *pogled skozi okno vlaka* ves čas funkcionira kot staromodna in preživeta metafora *filmskega pogleda/ekrana* in zato sam film predstavlja le cinefilsko kombinacijo *Lu-bitschevske* črne komedije, *sirkovske* melodrame in *langovskega* thrillerja. In največ, kar lahko rečemo, je, da skuša opozoriti, da je bila vsa povojna evropska kinematografija, zdrobljena v posamezne nacionalne vale, le *slepa ulica* ali, z drugimi besedami, **Europa** skuša biti kritika teh nacionalnih valov, zato ne preseneča, da je von Trier v glavne vloge postavil prav *igralce-tipe*, ki so jih lansirali in naddoločili ti *nacionalni vali* in njihovi kvintesenčni *auteurji*: tu je Barbara

Sukowa (Američanova žena), sicer *Fassbinderjeva Lola* in Mieke iz serije **Berlin Alexanderplatz**, spet kot agentka propada nemške dinastije, tu je Eddie Constantine (ameriški polkovnik), sicer *Godardov* igralec iz kultne ekstravaganca **Alphaville** (*yes*, kasneje ga je uporabil tudi Fassbinder), spet v vlogi opazovalca postholokavstne *wasteland* (pravlani ga je kot tolmača nemške postberlinske *Angst* v filmu **Allemagne 90** spet uporabil *Godard*), tu je Max von Sydow, sicer stalni lik *Bergmanovega* opusa, reduciran zgolj na pripovedovalca, potemtakem na nekoga, ki zapeljuje le še z besedami in ki v sam film ne more več, in tu je Jean-Marc Barr (Američan), sicer junak *Bessonovega* filma **Velika modrina**, v katerem je pod vodo zdržal dlje kot na zemlji - von Trier ga na koncu seveda utopi. **Francoski novi val** (*Godard*), **švedski auterizem** (*Bergman*), **novi nemški film** (*Fassbinder*) in **evrop-**



**ski Hollywood** (Besson) - vse to se je končalo že l. 1945. Poudari sprevodnikov inštruktor: »Tu ni več kaj videti.«

V filmu **Cinema Paradiso** (Giuseppe Tornatore), ki je pred dvema letoma snel *oskarja* za najboljši tuji film, se moški po mnogih letih vrne v rojstni kraj, da bi se udeležil pogreba lokalnega kinooperaterja, svojega mladostnega guruja, in da bi si zavrtel filmček, zmontiran iz izrezanih in zato nikoli videnih prizorov, ki so krasili filme njegove mladosti - najmanj, kar lahko rečemo, je, da mu je film, ki ga ni nikoli videl, ukradel življenje, natančneje, življenje mu ukrade prav to, česar v filmu ni. V filmu **Toto le héros** (Jaco Van Dormael), režijski prvenec bivšega klovna & najbolj dekoriran belgijski film vseh časov (lani v Cannesu in povsod drugod), je Thomas, zdaj l. 2030 že starac, zbasan v dom za onemogle (Michel Bouquet, prvak Chabrolovih buržoaznih thrillerjev), še vedno prepričan, da so ga

ob rojstvu v porodnišnici zamenjali s sosedovim Alfredom in da mu je Alfred zato ukradel življenje (denar, kariero & žensko - *Once Upon a Time in Belgium*), ko pa enkrat spozna, da nima svojega »izvirnega« življenje, mu ne preostane drugega, kot da iz svojega »lažnega« življenja naredi film, v katerem postane **Toto le héros**, natančneje, življenje mu ukrade prav film, v katerega zbaše to, kar je v življenju zgrešil, še toliko bolj in v tem je osrednji *twist*, ker je njegovo »lažno« življenje vseskozi ustrezalo prav opisu zelo dramatičnega filma - idilična družina z večno pesmijo na ustih, oče se smrtno ponesreči, ko skuša iz Britanije z letalom dostaviti pošiljko marmelade, mati »odide«, mongoloidni brat, ki hoče poleteti (**Brewster McCloud**), sestra kot pajkovska *femme fatale*, ki se vrže v zrak, Thomas čez leta zagleda njeno podobnico, sicer Alfredovo ženo, ki ga obsede in spravi v romanco (**Vertigo**) ipd. Ne bi mogli reči le, da je Thomasu življenje ukradel film ali pa da mu je življenje ukradlo to, kar je zgrešil in izgubil v filmu (**Cinema Paradiso**), ampak bi morali reči, da mu je življenje ukradlo prav to, kar je zgrešil v samem življenju, potemtakem prav kombinirano spoznanje, da je življenje film in da se filma - tega, da misli kot film - ne bo mogel nikoli znebiti.

Terence Davies je v filmu **The Long Day Closes** ustvaril svet, v katerem so ljudje v kino hodili še nekanonovano: če bi lahko rekli, da je v filmu **Distant Voices, Still Lives** preteklost priličil askezi & negibnosti fotografskega albuma, zaradi česar je vse skupaj ostalo le pri družini, njenem imaginariju, njenih fantazmah & njenih notranjih bojih, pa bi morali reči, da zdaj v filmu **The Long Day Closes** preteklost v celoti priliči filmskemu spominu (celo reference so nenehne - **The Magnificent Ambersons, Meet Me in St. Louis, The Ladykillers, Kind Hearts and Coronets**, scenerija pa je itak le evokacija filmov **Oliver Twist, Great Expectations & Singing in the Rain**), zaradi česar se družina, še malo prej v filmu **Distant Voices, Still Lives** zelo patriarhalno kruta & nesrečna ter ujeta v sadistični imaginarij, zdaj tako rekoč »povnanji« & civilizira & *mitizira* & priliči simbolni vrednosti socialnih ritualov & institucij, kakršno so predstavljali šola, cerkev & predvsem *kino*, pri čemer film ne funkcionira kot nostalgična jeremiada za preteklostjo, ki je ni več, ali pa fantazmatska konstrukcija preteklosti, katere sploh nikoli ni bilo, ampak kot natanko tista točka, ki to preteklost drži tako skupaj kot na distanci, potemtakem kot tista točka, ki se lahko preteklosti spominja le tako, da jo izgubi.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**

## NAJBOLJŠI NAMENI

V Cannesu so vedno zmagovali veliki režiserji - Lean, Rossellini, Dmytryk, Reed, De Sica, Sjöberg, Welles, Clouzot, Fellini, Bergman, Bunuel, Visconti, Lelouch, Antonioni, Anderson, Altman, Losey, Rosi, Petri, Gerami, Coppola, Scorsese, Kurosawa, Wajda, Wenders, Coen itd. In vsi so zmagovali le po enkrat. OK, René Clément je zmagal dvakrat, l. 1946 (**Bitka za progo, La bataille du rail**) in l. 1947 (**Prekleti, Les maudits**) - toda prvič si je *zlato palmo* razdelil z Dellanoyem, Wilderjem, Leanom, Rossellinijem, Fernandezom in Lindtbergom, drugič pa z Beckerjem, Dmytrykom, Sharpsteenom in Minnellijem. In OK, dvakrat, l. 1946 (**Izgubljeni vikend, The Lost Weekend**) in l. 1957 (**Prijateljsko prepričevanje, Friendly Persuasion**), je zmagal tudi Billy Wilder, toda le drugič je *zlato palmo* snel sam - prvič si jo je razdelil seveda z Dellanoyem, Clémentom, Leanom, Rossellinijem, Fernandezom in Lindtbergom. Do sedaj se je rodil le en *auteur*, ki je dvakrat, l. 1974 in l. 1979, zmagal popolnoma sam - Francis Ford Coppola (**Prisluškovanje, Conversation & Apokalipsa zdaj, Apocalypse Now**). In če mislite, da je Bille August, ki mu je l. 1988 *zlato palmo* vrgel **Pelle zmagovalec (Pelle erobreren)**, letos pa **Najboljši nameni (Den goda viljan)**, novi Coppola, *novi auteur vseh auteurjev*, točete mimo: med filmoma **Prisluškovanje** in **Apokalipsa zdaj** obstaja namreč velika razlika, medtem ko sta filma **Pelle zmagovalec** in **Najboljši nameni** praktično ista stvar (oba sta dolga, kostumska, počasna, morbidna, polna dolgih televizijskih kadrov in v obeh skuša nekdo v kratkem času podoživeti vsa mitska obdobja, ki so človeku potrebna, da bi družino in njeno razredno depresijo zapustil ter v življenju uspel - v prvem jo Pelle na koncu mahne v Ameriko, v drugem je zmagovalec očitno Ingmar Bergman, ker je to pač zgodba o odraščanju njegovih staršev ali pa starih staršev, vseeno), da pa bi bila mera polna, predstavlja film **Najboljši nameni**, za katerega je scenarij napisal Bergman, v resnici le *sequel* filma **Fanny in Alexander**, za katerega je Bergman pred leti pobral *oskarja* za *najboljši tuji film* (dva prispevka k švedski blaznosti, pri kateri je družinska romanca le oblika najbolj perfidnega sadizma). Z eno besedo, vse skupaj je tako, kot da bi si v triurni film zrolali tri epizode skandinavske TV nadaljevanke, kakršne smo včasih gledali ob torkih zvečer.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**