

NEKDO JE SUNIL FILM

Še tako arogantni cinizem se notranje zlomi ob »kreativni« naivnosti starih filmarjev, ki so najavno špico filma *The Taming of the Shrew* (1929), sicer ekranizacije istoimenske Shakespeareove drame, izpisali takole: »scenarij William Shakespeare, z dodatnimi dialogi Sama Taylorja«. Smešno, toda le za tiste, ki si ne znajo predstavljati dandanašnjih filmarjev, kako prihajajo k producentom in uradnikom nacionalnih fondacij s scenariji, ki jih je napisal William Shakespeare. Lani je v Benetkah zmagal Shakespeareov film *Rosenkrantz and Guildenstern Are Dead*. Tudi letos je scenarij mnogim napisal William Shakespeare, razlika je bila le v tem, da je bilo pri nekaterih dodatnih dialogov manj (denimo *Prospero's Books*), pri drugih pa več (denimo *My Own Private Idaho*). In če že scenarija ni napisal Shakespeare, ga je vsaj kak njegov sodobnik, denimo, Christopher Marlowe (*Edward II.*). Veliko dodatnih dialogov je dobil Dante (*A Divina Comedia*), manj pa lokalne zvezde kot, denimo, Grigorij Tyendriakov, Leonardo Sciascia, Witold Gombrowicz, Su Tong in Yoshiharu Tsuge. In res, na daleč se zazdi, da lahko scenarij, ki ga je napisal Shakespeare, zavrne le bedak. Na blizu pa se zazdi, da je film zelo težko posneti, če ti ga mora oscenariti Shakespeare. Letošnji beneški filmski festival je pokazal prav to — film je zelo težko posneti. Letošnji filmi so bili namreč vse — literatura, slikarska platna, monodrame, koreodrame, kipi, HDTV, video-spoti, eksperimentalni dokumentarci, sinhronizirane koprodukcije ipd. —, le filmi ne. In čas je, da si film za model vzame tudi kak film.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

URGA

režija: Nikita Mihalkov
scenarij: Nikita Mihalkov, Rustati Ibrahimbegov
fotografija: Vilenn Kaluta
glasba: Edvard Artemijev
igrajo: Badema, Bayartu, Vladimir Gostušin, Larisa Kuznjecova, Jon Bočinski, Bao Yongyan
 Francija/Sovjetska zveza
 1h58



Po tolikih letih izumljanja in filmske alkemije ni dovolj, če nas film zapeljuje le tako, da se polasti naše percepcije — da nas »potegne« v platno. Dober film nas mora zapeljevati še tako, da pervertira filmski red, na katerega smo navajeni, skratka, da presejati in ulovi tam, kjer gledalec, vaje normalne filmske pripovedi, tega ne pričakuje. V *Urgi* se to zgodi na samem začetku. Vidimo mongolskega jezdeca, ki sledi ženski na konju, kot bi jo hotel posiliti. Ženska mu uide in gledalec misli, da je priča prav nesramnemu napadu na žensko integriteto. Toda šele čez čas prepoznamo, da gre za prav prijazen in ljubeč par, za moža in ženo, ki zaradi kitajskega zakona o prepovedi rojstva večih otrok ne želita več rojevati. Pravzaprav tega ne želi ženska, saj je bolj »mestna« kot njen pastir.

Da pa bi vseeno lahko spal z ženo, se Gombo odpravi v mesto kupit kondome. V lekarni ga sprejme kakih deset lepo postrojenih mladih prodajalk in ker ga kitajski novodobni zakon pravzaprav ne skrbi preveč, prinese namesto kondomov domov ameriško baretko, kolo in televizijo. Prav ob televiziji se zgodi drugo zapeljevanje gledalca, ki bi ga Mihalkov sicer lahko preskočil, a bi s tem zamolčal zanimivo parabelo med sedanostjo in preteklostjo. V Gombovih tevesanjah se namreč na ekran priplazi senca Džingiskana, senca daljnega prednika, podobno kot se v stego priplazi senca bližnjega prednika, Sylvestra Stalloneja. Pred leti je v stego odpotovala že Ulrike Ottinger (*Mongolska Ivana Orleanska*, 1988) in to s transibirsko železnico, da bi na po-

tovanju iz ene v drugo kulturo ugotovila, kako se razlikujeta le po ritualih. Slo je za sociološko in analitično etnološko raziskavo, ki pa se od Mihalkove razlikuje le po tem, da *Urga* zgladi ali celo prekrije civilizacijske dvojnosti, da ne moralizira z nevarnostjo kontaminacije oddaljenih stepskih predelov in da stanja stvari ne obremenjuje s šokantnimi nauki o tem, kaj se planetu obeta z industrializacijo. Mihalkovu se menda upirajo filmi, ki politizirajo in sociologizirajo sovjetski politični trenutek. Zato ne govori o tem, kaj je prav in kaj narobe, temveč o tem, kar je. Ne projicira tistega, kar bi Mongolija lahko bila, in ne tarni o nevarnostih prihajajoče industrializacije. Dá pa vedeti — in to na izjemno simpatičen način — da mora narodu kulturna identiteta zlesti pod kožo. Zato ima ruski šofer tovornjaka Sergej, ki zablodi v stego in v kilometrih horizontalah najde luknjo, v katero se zabije, na hrbtu vtetovirane note pesmi »Mandžurski hribi«. In v trenutku »in veritas« prebliska, ko se ne more spomniti imena svojega pradeda, ko spozna, da kilometri v tovornjaku oddaljujejo tudi njegov zgodovinski spomin, nastavi hrbet, s katerega orkester lahko zaigra že davno pozabljeno melodijo.

Urga je sicer palica, ki jo mongolski živino rejci uporabljajo za gonjenje živine. Istočasno je tudi znak za označevanje polja ljubezni. Vertikala z zanko, ki dominira neskončni zemeljski horizontali.

MAJDA ŠIRCA

SKUŠNJAVA VENERE

MEETING VENUS

režija: Istvan Szabo
scenarij: Istvan Szabo, Michael Hirst
fotografija: Lajoš Koltai
glasba: Tannhäuser Richarda Wagnerja
izvaja: Orkester londonske filharmonije pod vodstvom Mareka Janovskega
pojejo: Kiri Te Kanawa, Rene Kollo, Hakan Hagegard, Waltraud Meier
igrajo: Glenn Close, Niels Arestrup, Moscu Alcalay, Macha Meril, Johanna Ter Steege, Erland Josephson
 Velika Britanija
 1h59



Szabov film **Meeting Venus** je, po eni strani, zelo evropski, vendar v tistem najbolj abstraktnem pomenu tega izraza, potem-takem evropski, kot ni bil še noben, ker pač Evropa kot enoten ideološko-ekonomski kontinent do sedaj ni še nikoli obstajala: **Meeting Venus** je pompozna in visoko operatična himna prav tej veliki, združeni Evropi. In po tej, drugi strani je sam film zelo hollywoodski in prav zato je na promiskuitetni beneški demonstraciji filma, kot si ga predstavlja razcefrana in deintegrirana Evropa, ostal brez nagrad. Na blizu in na daleč se namreč zdi kot kak derivat high-concept filmarije, kot spec-film, kot film, posnet po večje odmerjenem in dobro premišljenem naročilu: za filmom itak stoji prestižni in agresivni britanski impresario David Puttnam, ki je — bodisi kot direktor hollywoodske filmske korporacije Columbia Pictures ali pa kot producent filmov tipa **Midnight Express**, **Chariots of Fire**, **Local Hero**, **The Killing Fields** in **The Mission** — vedno iskal abstraktni most in srednjo pot med Hollywoodom in evropskim filmom. Film pilotira top-hollywoodska zvezda, Glenn Close — a zdi se, da tam ni zato, da bi filmu dvigovala možnosti v Ameriki, ampak prav zato, da bi mu povečala možnosti v Evropi: Glenn Close je pač v Evropi bolj prepoznavna kot katerakoli druga

evropska starleta. Glenn Close sam film potemtakem hollywoodizira, nič manj pate-tična love story s srečnim koncem. Zoltan Szanto, igra ga Niels Arestrup, malo znani madžarski dirigent, dobi nenadoma priložnost, da v pariški operi Evropa, v kateri so zbrani glasbeniki in pevci z vseh evropskih vetrov (*»Saj znate vsi angleško, mar ne«,* jih združi dirigent), dirigira Wagnerjevo opero *Tannhäuser*, ki jo bodo prek satelita neposredno prenašali v 27 držav (čisti holly-gimmick: prvič, le zakaj bi opero, ki jo bo dirigiral anonymus, prenašali prek satelita in v 27 držav, in drugič, le zakaj bi opero prenašali tudi na Madžarsko, če ne prav zato, da bi lahko emocije gledalcev na koncu kontrapunktirali s sicer zlomljeno, a emocionalno povsem »vživeto« Szantovo soprago, ki opero gleda na televiziji). In tam se kmalu zaplete s švedsko primadono, ločenko z dvema otrokoma, Glenn Close, ki se je v filmu *Fatal Attraction* zapletla v podobno — hipno, divjo, eksplozivno in pregreto — prešušno romanco. Ker Niels Arestrup, sicer poročen in oče hčerke, pri njenem prvem poljubu malce zamišljeno okleva, ga Glenn Close — v skladu s svojo psiho-fatalno reputacijo — pomiri: *»Ne skrbi, ne bom ti uničila življenja.«*

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

GUS VAN SANT: MOJ ZASEBNI IDAHO

MY OWN PRIVATE IDAHO

»Shakespeare med Portlandom, Oregon in Rimom, Italija,« v tem je srž najnovejšega filma Gusa van Santa, ki se mu je nekoč davno, ko še ni bil to, kar je danes, zazdelo, da je Wellesov *Fallstaff* pravzaprav zelo sodoben film o soc-marginalcih. Druga ideja iz Shakespeara je bil Henrik IV. s svojo transformacijo od upornika do prestolonaslednika. Van Sant si je želel oboje združiti v filmu, ki naj bi ga posnel še pred znamenito narko-sago *Drugstore Cowboy*. Ko ga je ta zelo ustrezno katapultirala v Hollywood, se mu je s tem odprla možnost, da izbira igralce. In Gus van Sant je za Idaho izbral najboljša dva: River Phoenix v filmu išče izgubljeno mater, Keanu Reeves pa mu pomaga kar tako. Iščeta seveda »po dnu« in »na robu«, torej tam, kjer je Gus van Sant ves čas suveren. Stvar se konča v Rimu, kjer ne najdeta mame, ampak seksi Italijanko, ki se pravilno odloči za prvega, drugi pa gre nazaj v Portland, Oregon.

»Ljudje si predstavljajo, da je film o socialnih marginalcih neogibno dekadenten in celo kriminalen,« je izjavil režiser, *»toda v resnici gre za dickensovski motiv, na površini je zgodba trda in nesentimentalna, v resnici pa je to zelo nežen film.«*

Buddy-buddy varianta à la Gus Van Sant. In kje je ostal Shakespeare? Ja, vsi kar naprej pijejo pivu znamke *Fallstaff*.

Ž. E. M.

FABIO CARPI: NUJNA LJUBEZEN L'AMORE NECESSARIO

Že po uvodni sekvenci, v kateri Ben Kingsley gol in bingljajoč teče za gizelasto mladenko, je jasno, da bodo v kinodvorani ostali le perversneži. Pa ne taki, ki jih zanima anatomija Bena Kingsleyja, temveč tisti, ki lahko pogoltnjejo poceni umetnost, prodano kot globoko razmišljanje o visoki umetnosti medsebojnih odnosov. Kingsley to sekvenco odsanja, kar je še slabše, kajti v podzavest potisnjeno preganjanje mnogo mlajšega dekleta po rosnem gozdu napoveduje še bolj grozna, predvsem pa davno preživela dejanja pri zavesti. Mož in žena (Marie-Christine Barrault) si dolgočasna zrela leta (od kje prihajata, kaj počneta, kako živita?) osmisli tako, da razdreta kak mlad, nekontaminiran in svež par. Nakar on pograbi njo, ona pa njega, vsi pa na koncu odrastejo. Vmes padajo žrtve, srčne seveda, a menda je to za osebnost rast koristno. In Fabio Carpi sploh ni tako nedolžen! Pisal je pesmi, objavil pet romanov, dve knjigi pripovedi, šel se je filmskega kritika in celo Antonionijevega analitika. Snemati pa bi lahko nehal.

M. Š.

M O T S

NICO PAPATAKIS VRVOHODCI

LES EQUILIBRISTES

Papatakisov film, sicer zgodba o samomoru človeka, pred katerim je še vse, ima dobro podmeno: Michel Piccoli, sloviti pesnik, pisatelj, dramatik in homoseksualec, iz mladega arabskega proletarca (sicer cirkuškega sluge) naredi umetnika (cirkuškega vrvohodca). Toda Papatakisu se podmena — ta distancirano-predatorski, aristokratsko-patološki in turistično-agresivni pogled na razredno razliko (na delavski razred, na drugo raso ipd.) — zdi sporna, protislovna in nevarna: Piccoli začne z umetnikom, ki ga je naredil sam, manipulirati (mar ni že to, da iz delavca narediš umetnika, neokusno, anahrono in kataklizmično?). Njuna akademsko-histerična romanca se konča z vrvohodčevim samomorom. Nerazrešena in zatrta libidinalno-kreativna »energija« koloniziranih (& koloriziranih) imigrantov je le slepa ulica kulturnega Ojdipa: s tem, ko umetnik misli, da je žrtev manipulacije, potlači, da je bil tudi njegov prehod iz proletarca v umetnika le sad manipulacije.

M. Š. jr.

CHANTAL AKERMAN

NOČ IN DAN NUIT ET JOUR

Jack in Julie sta v glavnem v postelji. Tako je podnevi, ponoči pa on vozi taxi, ona pa se medtem sprehaja po Parizu. Ko Julie sreča Josepha, ki vozi taxi podnevi, je v postelji tudi ponoči. Celodnevni šiht je seveda znoslen le za določen čas. Kasneje vsa stvar postane predvsem fizično nevzdržna — pa tudi traktati o tem, kdo koliko koga ljubi, se pretirano podvojijo. Zato Julie na koncu pobere kovčke in gre. Dvomim, da pokliče taxi.

In kje je ženski rokopiš? Mogoče v tem, da ženska lahko ljubi dva moška, moški pa želi lastniniti le eno žensko. Mogoče v tem, da Julie ni nikoli v kuhinji in da jo definira le ljubezen. Pravzaprav je za ta nesrečni, a prizadevni film kriv Godard, ki je poljsko židinj Chantal Akerman obsedel že pri petnajstih. Če bi v New Yorku, kamor je zašla v sedemdesetih, srečala koga drugega in ne eksperimentaliste kot so Michael Snow, Stan Brakhage in Jonas Mekas, bi bil najbrž tudi ta — ne le drugi njeni filmi — bolj ozemljen. Zanimivo, kako ženske, ki so po naravi že zapisane zemlji, zgublajo kontakt z njo in po vsej sili letijo v nebo! Toda pri filmu je tako, da je v nebesih prostor le za gledalca, režiser pa mora grobo, surovo in vztrajno riti po tleh.

M. Š.

PROSPEROVE KNJIGE

PROSPERO'S BOOKS

režija: Peter Greenaway
scenarij: Peter Greenaway po drami *The Tempest* Williama Shakespearea
fotografija: Sacha Vierny
glasba: Michael Nyman
igrajo: John Gielgud, Michael Clark, Michel Blanc, Erland Josephson, Isabelle Pasco
Nizozemska/Francija/Italija/Japonska/Velika Britanija
2h04



Film z naslovom **Prosperove knjige** je filmska adaptacija zadnjega, najbolj netipičnega Shakespearovega besedila, drame »izmišljij in podob« **Vihar**, podpisala pa sta ga Peter Greenaway in Sir John Gielgud. Dvojno avtorstvo navajam zaradi posebnosti te drame, ki jo pripisujejo že njenemu originalnemu avtorju. Moderni raziskovalci Shakespearovega opusa namreč trdijo, da si je ta elizabetinski mojster besede in nravi, ta historični popisovalec in psiholog človeških dejanj v svojem zadnjem besedilu privoščil opisati nikogar drugega kot — samega sebe! Glavni junak **Viharja**, milanski vojvoda Prospero, gospodar fantazij, ki se sprevržejo v realnost, ustvarjalec imaginarnega sveta, ki postane zaradi njegove duhovne moči resničen, je Shakespeare sam. Prosperova moč izvira iz knjig, ki mu jih je na poti v izgnanstvo na skrivaj priskrbel edini zvesti prijatelj Gonzalo. Iz teh 24

knjig Prospero na pustem otoku ustvari eklektično podobo renesančnega sveta, v katerem je on sam edini gospodar strahovite moči fantazije. Takrat začne Prospero pisati scenarij igre, ki jo poimenuje **Vihar**, vloge pa je namenil svojim sovražnikom, ki jih v tem scenariju pripelje na otok, da bi se jim maščeval. V tem trenutku izmišljije postanejo resnične. Prospero se ustraši silne moči, ki si jo je prisvojil, pomeče knjige v morje in odpusti svojim sovražnikom. Skešani »scenarist« potem prosi odpuščanja od svojega »občinstva«, da bi se brez bremena grehova lahko podal na pot v večnost. Tako se je Shakespeare, človek svojega časa, odkupil za narcisoidnost, ki si jo je privoščil s transformacijo samega sebe v Prospera, v današnjem času pa podobni alegorični postopki avtorjev seveda ne pehajo več v podobna dejanja. In pri tem sta sodobna Prospera pravzaprav oba, Greenaway in Gielgud. Pri prvem so se magične knjige spremenile v sodobno elektronsko tehniko, ki vrnjena nazaj na staromodni filmski trak (Greenaway je pri tem filmu uporabil poseben japonski sistem televizijske digitalne slike, ki združuje visoko sofisticirano elektronsko vizualno tehniko s senzibilnostjo tradicionalnih likovnih postopkov) pričara podobe, ki seveda presejajo običajno »FILMIČNOST SVETA«, s čemer je v svoji »prosperovski« drži magičnega prikazovalca »gibljivih slik« brez dvoma dosegel vrhunec samovšečnosti. In Prospero je tudi Sir John Gielgud, shakespeareanski interpret par excellence, ki je to vlogo že večkrat igral na deskah različnih gledališč in jo odklonil pri Dereku Jarmannu, da bi jo sprejel iz rok Petra Greenaway, ki mu je prvi ponudil njeno »totalnost«. Gielgud kot Greenawayev Prospero tudi govori v imenu svojih podob, njegove izmišljije so torej samo otroci Prosperovega duha, ki pa ne premorejo nobene lastne identitete ne glede na to, da po zunanji podobi oponašajo bitja mitološkega panteona: ko odprejo usta, govori iz njih in za njih Prospero, veliki manipulator in »scenarist«. Greenawayeve »podobe« in Gielgudov »glas« evocirajo Shakespearov in njun lastni »narcizem«: fantastični stampe barv in zvokov, ki gledalcu dobri dve uri načenja običajno ravnotežje vseh čutov, razkriva vrhunska manipulatorja **PODOBE IN BESEDE**. Dva sodobna Prosperja. For tough survivors only.

ŽIVA EMERŠIČ MALI

KRALJEVI RIBIČ

THE FISHER KING

režija: Terry Gilliam
scenarij: Richard La Gravenese
fotografija: Roger Pratt
glasba: George Fenton in skladbe Harryja Nilsona, Raya Charlesa, Johna Coltranea
igrajo: Robin Williams, Jeff Bridges, Amanda Plummer, Mercedes Ruehl, Michael Jeter
 ZDA
 2h17



Pri filmih Terryja Gilliamu — vzemite **Time Bandits**, **Brazil** ali pa **The Adventures of Baron Munchausen** — se vedno zdi, da jih obsedajo predvsem tiste iracionalne poteze, ki motijo, ogrožajo in razjedajo racionalno urejenost sveta, s filmom **The Fisher King** pa je postalo jasno, da je pravilno gledanje drugačno: Gilliamove filme obsedajo prav tiste racionalne poteze, ki motijo in uničujejo iracionalizem sveta. Ne gre zato, da je ogroženo to, kar je racionalno, ampak to, kar je iracionalno: racionalno se mora vedno umakniti iracionalnemu. Spomnite se filma **Brazil** in spomnite se nemočnega Jonathana Prycea, ki ga premetavajo totalitarni krepplji iracionalnih sil: najmanj, kar lahko rečemo, je, da je prav Jonathan Pryce ta, ki jih ogroža, ne pa narobe — in največ, kar lahko rečemo, je, da je Pryce le koristni idiot, ki misli, da predstavlja utelešenje racionalnosti v brezdušnem iracionalnem svetu. V filmu **The Fisher King** je Gilliam to dilemo prvič postavil v sodobni čas in urbani prostor. In kaj imamo v tem filmu? Pravzaprav zelo malo: dva moška in dve ženski, ki pa ju lahko takoj odštejete — potemtakem dva moška, Jeffa Bridgesa, ciničnega ortoyuppiejskega radijskega DJ-ja, enciklope-

dični povzetek osemdesetih, in Robina Williamsa, eks-profesorja zgodovine srednjega veka, ki po New Yorku zapriseženo in iskreno vizionarsko išče sveti Graal. Robin Williams bi kot tak v kateremkoli drugem času oz. v kateremkoli drugem Gilliamovem filmu utelešal agenta racionalnosti, ki se bode s ciničnim svetom iracionalnih sil — Jeff Bridges, cinični yuppiejevski diktator, bi bil seveda idealni agent prav teh iracionalnih sil. Se morda situacija po prenosu v sodobni ultra-urbani New York obrne? Ne povsem. Williams živi v »svojem« svetu, ki ga definira kompulzivno iskanje svetega Graala: toda ta Williamsov »cyber«, »virtualni« svet je le sad Bridgesove fantazme (v svojem radijskem showu nekemu poslušalcu, ki ne prenese yuppiejev, svetuje, naj gre in jih postreli, in križarski poslušalec se res odpravi v bližnjo restavracijo in postreli njene goste, med njimi tudi Williamsovo ženo — to samega Williamsa požene na ulico, na iskanje svetega Graala, v virtualni svet), zaradi česar bi lahko rekli, da Williams živi v Bridgesovem svetu, pač v svetu, ki ga je povzročil oz. »ustvaril« sam Bridges, ali natančneje, Williams s svojim racionalizmom — mar ni »iracionalno« iskanje svetega Graala le poganjek njegove scientistično-akademske obsedenosti z racionalizmom srednjega veka? — ogroža cinični, yuppiejevski, virtualni iracionalizem Bridgesovega sveta. Ko Bridges ugotovi, kaj je povzročil, v hipu in neodvisno postane to, kar je postal Williams: klošar, ki išče to, kar so — dobesedno in preneseno — izgubili drugi. Ko se srečata, še živita v istem svetu, potemtakem v »kopiji« Bridgesovega sveta, ki jo ogroža Williamsov racionalizem.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

Je resnica ena ali jih je več? Človek v resnici manj pozna to, kar po svojem mnenju pozna, kot pa tisto, za kar ve, da mu ni znano! Terry Gilliam: »Pravzaprav sem želel posneti pravljico o ljudeh sredi New Yorka, pravljico, ki se konča na travi sredi Centralnega parka kot odrešitev obeh glavnih igralcev!«

N.Z.

PHILIPPE GARREL

NE SLIŠIM VEČ KITARE

J'ENTENDS PLUS LA GUITARE

Kaj reči o filmu, ki ga organsko ne preneseš? Nič. Toda če taisti film dobi srebrnega leva, je nič premalo. Namreč, ni prav fer, če zapravljáš trak za dolgočasna vprašanja o tem, koliko kdo koga ljubi, zakaj kdo koga ljubi in na kakšen način to počne. Ali, če se popravim, ni fer, če z izrazito intersubjektivnim onaniranjem in redundantnimi frazami takorekoč brez zgodbe in filmske invencije (plani so dolgi po več minut) mučiš vsega vajenega gledalca. Mogoče pa ni fer, da razvjen gledalec ni več občutljiv za tovrstno avtorsko poetiko? Kakorkoli že, zgodba (kolikor jo sploh je) o dveh parihi, od katerih se eden ne more sprijazniti s tem, da se ni obdržal, je pretenka za film, še manj pa za nagrado. Mogoče pa je nagrado prislužil Jack Lang, ki je z Italijani v Benetkah podpisoval pogodbo o skupnem vlaganju v nove obetajoče filmske avtorje.

M.Š.

EMIDIO GRECO

PREPROSTA ZGODBA

UNA STORIA SEMPLICE

Film **Preprosta zgodba** 52-letnega italijanskega režiserja Emidia Greca je otvoril letošnji tekmovalni program. Greco je ogromno smel za italijansko televizijo, celovečerca pa je poleg **Preproste zgodbe** doslej posnel le dva: znanstvenofantastični **L'invenzione di Morel** (1974) in **Ehregard** (1982, po romanu Karen Blixen). Roman Leonarda Scascie mu je bil všeč zaradi »strove zgradbe, logičnosti in lucidnosti, kar pa vendar deluje kot sanjska izmišljilja«. Zato je Greco svojo **Preprosto zgodbo** (mafijško štorijo o podtaknjenem zločinu) posnel žanrsko dosledno, kot kriminalko, celo z izrazitimi elementi, sposojenimi iz senzacionalističnega tiska, Scascii pa je ostal zvest v prikazovanju glavnih junakov. Glavni protagonisti so zato »tipi« in ne osebnosti, kraj dogajanja je sicer Sicilija, toda univerzalnost kriminalnega zapleta sicilijansko »konkretnost« spreminja v širšo kategorijo. Glavno vlogo je odigral odlični italijanski igralec Gian Maria Volontè, ki je letos dobil posebnega Zlatega leva za igralsko kariero.

Ž. E. M.

MARCO RISI: GUMIJASTI ZID

IL MURO DI GOMMA

Kakorkoli že gledate na Risijev **Gumijasti zid** — najsi v njem vidite angažirani hommage italijanskemu avtorskemu političnemu realizmu šestdesetih in sedemdesetih (Petri, Rosi) ali pa poskus naturalizacije hollywoodskih političnih thrillerjev —, ne morete mimo opazke, da sam film v Benetkah, predvsem glede na konkurenco, s katero se je bil, pravzaprav ni imel kaj početi — pa niti ne zato, ker bi bil tako dober. Mlad žurnalist sluti, da je za nesrečo italijanskega potniškega letala v resnici več, kot lahko vidijo oči, in res — po desetih letih brskanja, tečnarjenja in ogrožanja državnih skrivnosti mu uspe dokazati, da je letalo pomotoma sestrelila italijanska vojska. Gumijasti zid je kombinacija abortiranega žanrskega filma, pilota za televizijsko mini-serijo in falirane doku-psihodrame. Žurnalistu se v desetih letih življenja na robu in prižiganja vžigalic ob sodu smodnika ne zgodi nič razen tega, da ga zapusti dekle in da mu v službi tipkalni stroj zamenjajo z računalnikom. Le kaj so deset let počeli ljudje, ki imajo moč, da sestrelijo potniško letalo?

M. Š. jr.

FELIX ROTAETA CHATARRA

Zabu je plesalka v nočnem klubu v Bilbao. Živi s hčerko Lolo in sanja o tem, kako sub-industrijsko okolje zamenjati za Avstralijo. Avstralija bi ostala še vedno imaginarna, če bi se po dvanajstih letih ne pojavil »gospodar« njene hčere in njenega življenja, grozeči policist Mario Gas. Ta jo nasilno preganja v lepše življenje, v novo hišo in skupno gospodinjstvo. Je sicer usodno zaljubljen, a na nesrečo obeh ljubezen meša s tako gospodovalnim nasiljem, da mu ženski na koncu odrežeta glavo. Ker usodne moške ljubezni, kombinirane s totalno obsesijo in nasiljem fašističnega tipa, niso prav vsakdanja stvar, živimo kar nekaj časa v zmoti, da Mario Gas zasleduje Zabu zaradi drugih, ne le ljubezenskih motivov. Na žalost se invalidnemu travmatiziranemu policistu toži edinole po izgubljenemu objektu. Film, ki je narejen zaradi Carmen Mauro!

M. Š.

RDEČI LAMPIJONI DAHONG DENGLONG GAOGAO GUA

režija: Zhang Yimou
scenarij: Ni Zhen po romanu *Qigien chengqun Su Tonga*
fotografija: Zhao Fei, Yang Lun
glasba: Zhao Jiping
igraj: Gong Li, Ma Jingwu, He Caifei, Qao Quifen, Jin Shuyuan
Hong Kong/Kitajska
2h06



Team, ki je naredil ta film, je obsijan z zlatom: režiser Zhang Yimou je za **Rdeče žitno polje** dobil 1988. zlatega medveda v Berlinu. Bil je snemalec enega najuspešnejših kitajskih režiserjev Chen Kaigeja, nastopal pa je tudi v številnih filmih svojih kolegov (npr. v filmu *Terra Cotta Warrior*). Ni naključje, da je producent filma **Rdeči lampijoni** Hou Hsiao-Hsien (pravzaprav izvršni producent hiše Era International, ki je hkrati tudi najmočnejši filmski in video distributor južne Azije) v katalogu filma **Rdeči lampijoni** postavljen na prvo mesto, celo pred režiserjem. Za film **Mesto žalosti** je pred dvema letoma dobil v Benetkah Zlatega lava.

Film **Rdeči lampijoni** sicer ni obsijan z zlatom (v Benetkah le s srebrom), je pa obsijan z rdečo svetlobo. Ta izvira iz svetilk, ki jih prižgejo pred sobo, v kateri se zadržuje gospodar. Na izbiro pa ima štiri postelje — torej štiri žene! Zadnja je najmlajša, najlepša in najbolj pametna. Zato na koncu tudi znori. Ne znori, ker bi njen poskus zavračanja hišnih pravil igre spodletel, temveč zato, ker jih vzame preveč zares: intrigira, bori se za primat pred ostalimi in s tem podložnike potiska v propad. Skratka, svoj lastni propad (za poroko s starcem se je odločila v nuji) projicira na druge, tako da sovraštvo rodi sovraštvo, četudi nezavedno. Ne gre za sovraštvo do tistega, ki bi ga bil zares vreden (bogati mož), temveč za obče sovraštvo, obče nezadovoljstvo, ki ga sproducira situacija, v kateri je pravi izvor tako kristalno jasen, da ga v vsej jasnosti spregledaš. In to ni le načelo fevdalnih od-

nosov, temveč vseh razrednih odnosov: razredi preživijo tudi zato, ker plebs vržene kosti obere, ne da bi pomislil, da je bilo na njih nekoč tudi meso.

Tekočo klasično filmsko naracijo v pozivitem smislu zmoti režiserjeva inteligentna odločitev, da agensu vseh štirih ženskih zgodb odvzame telo: gospodarja niti enkrat ne vidimo v velikem planu — še v splošnem je porinjen v kot, v postelji pa mu je naravnost odrezano telo. Njegov fizis je filmsko kastriran. Ženska ne uživa v njegovem telesu, temveč v njegovem imenu. In njegovo ime je navzoče povsod: v ogromni hiši (trdnjavi), ki ga predstavlja; v njegovih ženah, ki so mu vdane; v luči, ki jo mečejo lampijoni. Ko so lampijoni odeti v črno, pomenijo nerazporejenost, laž, nevdanost in izdajo. To je najhujša kazen, ki jo gospodar izreče svojim kupljenim ženam. Ne želijo si njega, temveč luči, ki bi razsvetljevala njihove sobe. Rdeča svetloba je gospodarjev označevalec, ne pa tudi podložnikov užitek. Je pa lahko podložnikova začasna zmaga.

Je bilo to res nekoč, nekoč v fevdalizmu?

MAJDA ŠIRCA

Rdeča barva lampijonov presega svetlobo: je prostor mističnih razsežnosti, je smrt in večnost hkrati. Je EROS.

Zhang Yimou: »Z ničimer nisem želel poudariti seksa, zgodba bi lahko postala preveč osebna in preprosta pripoved o posameznikih!«?

N. Z.

MISSISSIPPI MASALA

režija: Mira Nair
 scenarij: Sooni Taraporevala
 fotografija: Ed Lachman
 glasba: L. Subramaniam
 igrajo: Denzel Washington, Roshan Seth, Sharmila Tagore, Sarita Choudhury
 ZDA
 1h58



Mira Nair, naturalizirana ameriška režiserka indijskega rodu, ki je na podlagi atraktivne kombinacije indijske domovine kot referenčne podlage in ameriškega mita o »deželi neomejenih možnosti« po nekaj študijskih dokumentarcih (Harvard, kaj pa drugega!) pritegnila pozornost filmskega sveta s filmom **Salaam Bombay** (1988, nominacija za Oskarja za najboljši tuji film), je na letošnji Mostri predstavila melodramo z naslovom **Mississippi Masala**, s katero je samo še potrdila in utrdila svojo avtorsko usmeritev. Razlika je morda v tem, da se Mira Nair s tem filmom geografsko »približuje« Ameriki po tem, ko jo je Amerika *de facto* že »posvojila«. **Salaam Bombay!** je po filmu **Pixote** Hectorja Babenca obveljal za »najmočnejši« film o pouličnih otrocih, ki se v apokaliptičnih megapolisih Indije (enako kot v Riu) preživljajo s krajo, prosjačenjem in prostitucijo, režiserko pa kaptuliral med tiste zanimive in samosvoje avtorje, ki odločno izstopajo iz vsebinskih okvirov sodobnega ameriškega filma. S filmom **Mississippi Masala** je Mira Nair dokončno zaključila svojo selitev v Ameriko — in natanko isto počno tudi osebe v filmu! Indijska družina, potomci indijskih najemniških delavcev, ki so v Ugandi gradili angleške železnice, se pred rasizmom ldi

Aminovega režima preseli v Ameriko in to spet v srce rasizma, v državo Mississippi. »Afrika je za Afričane in to za črne Afričane!« razlaga zgroženim Indijcem logiko režima prijateljski domorodec, toda ko so enkrat na drugi strani Atlantika, se pojavi novo, bistveno težje vprašanje »Čigava je Amerika?« Vprašanje barve se radikalizira do absurda, ko žrtve črno-rumenega afriškega rasizma postanejo protagonisti in izvajalci ameriške »bele« rasne nestrpnosti, ne da bi se tega v resnici zavedali, saj na ravni socialne forme »branijo« samo svojo lastno (torej indijsko) rasno integriteto. Melodramski okvir ljubezenske zgodbe med mlado Indijko Mino (Sarita Choudhury) in ameriškim črncem Demetriusom (Denzel Washington) je Mira Nair ponudil dovolj širok prostor za izpeljavo tragičnih in absurdnih odtenkov rasne in socialne kombinatorike in ameriški družbi, ki nima ničesar skupnega s slovitim pojmom »topilnega lonca«, pač pa to pol-romantično socialno teorijo postavlja na glavo, napolnjeno s predsodki in ekstremnim rasizmom. »Masala je mešanica ostrih začimb,« razlaga Mina svojemu Demetriusu in s tem preprosto ponazori bistvo njunega brezupnega položaja v okorelem rasističnem okolju, ki kategorično zavrača njuno zvezo kot žalitev vseh »lokalnih« variant rasizma. Mississippi torej ni izumil samo KKK religije, sproduciral je tudi »črni« rasizem, ki se ob odsotnosti »argumenta barve« opira na faktor »časa« (*»Mi živimo dvesto let na teh tleh!«*) in proti novim naseljencem nastopa enako nestrpno in kruto kot »beli« proti njemu. Rešitev na ravni filmske naracije in njenega melodramskega okvira je lahko samo skrajno radikalna: zaljubljenca zbežita v Los Angeles, torej v okolje, ki je zaradi svoje kozmopolitskosti bolj liberalno. Mira Nair je posnela čist in preprost, gladko tekoč film, ki pa pod površino nepretencioznosti razkriva vso surovost in krivico rasne nestrpnosti. Letošnja žirija ji je dodelila eno od treh nagrad **Osella** in če vemo, da sta drugi dve dobila Godard in Herzog, so stvari povsem na mestu.

ŽIVA EMERŠIČ MALI

Mira Nair: »Hierarhija kože me je vedno na novo vznemirjala. Zakaj je svetla barva lepša, temna pa... Rjavi odtenki so svetlejši v bližini črne, zlivajo se vanjo, postanejo mehkejši, subtilnejši, bolj erotični...«

N. Z.

JERZY SKOLIMOWSKI FERDYDURKE 30 DOOR KEY

Skolimowski je s filmom **Ferdydurke** splavil še eno sterilno internacionalno koprodukcijo, v kateri pa ne prši od kakih sloviten internacionalnih zvezd, temveč predvsem od aseptične breztelesnosti in deseksuiranosti igralcev, ki prihajajo iz številnih različnih jezikovnih skupin: Iain Glen je Britanec, Tadeusz Lomnicki Poljak, Fabienne Babe Francozinja, Crispin Glover Američan itd. — vsi pa govorijo angleško (mimogrede, film se dogaja v Varšavi), kar pomeni, da so vsi, vključno z Glenom in Gloverjem, že itak nagnjenem k samomoru, sinhronizirani naknadno in približno, celo do te mere, da je končni učinek isti kot pri kakih amnezicnih hongkonških kung-fu akcionerjih, v katerih nima glas s telesom nobene zveze. Film **Ferdydurke** ima le eno dobro idejo — istoimenski roman Witolda Gombrowicza. Skolimowski se je bahal, da je statični in nefilmski začetek romana, ki se dogaja med dijaki v razredu, zamenjal z nogometno tekmo: bolje bi bilo, ko bi ta prizor zadržal, dijaki pa bi med predavanjem nič hudega slutečega profesorja izvedli, denimo, razredno tekmovanje v tem, kdo ima najdaljšega, kar bi bila vsekakor zelo učinkovita domislica na festivalu, na katerem so filmi tekmovali predvsem v tem (najdaljši je v Papatakisovih **Vrvohodcih**, največ jih je v Greenawayevih **Prosperovih knjigah**). Tudi internacionalne koprodukcije imajo vedno vsaj eno dobro idejo — v istem filmu se srečajo zvezde, ki se sicer ne bi nikoli. Zvezde tega filma se ne bodo hotele srečati nikoli več.

M. Š. jr.

MANOEL DE OLIVEIRA BOŽANSKA KOMEDIJA A DIVINA COMEDIA

Božanska komedija Manoela de Oliveira se ne sklicuje na Dantejevo Komedijo, saj v Oliveirovem »teatru« govorečih figur in dolgih statičnih kadrov nastopajo osebe, ki prevzemajo identiteto Eve, Adama, Lazarja, Marije, Marte, Jezusa, Farizeja... Tu sta še Razkolnikov in Sonja iz **Zločina in kazni**, tu so osebe iz **Bratov Karamazov**, ateistični filozof in razno-razni profeti... Vsi skupaj so v norišnici, kar je ob vseh parabolah še ena metafora več. Metafora na metaforo, citiranje literature, obnavljanje ikonografije in večnih človeških vprašanj o izvirnem grehu, kazni, nedolžnosti, hipokriziji in vrednotah zahodne civilizacije... Iz vsega tega nastane film, ki išče posebnega in ne »splošnega« naslovnika. Res je, da Oliveira izbira gledalce, toda izbira tudi teme. Tokrat je skušal najti odgovore na obča vprašanja, ki človeštvo mučijo že od jabolka naprej. Pri dobrih osemdesetih letih in pri tako spoštljivi filmografiji si je pač lahko privoščil skoraj dvojnopolurno esejiranje, ki bi lahko nekoč doživelo uspešno reprizo v gledališču.

M. Š.

MOTS

OMER KAVUR SKRIVNOSTNI OBRAZ

GIZLI YUZ

Omer Kavur, v Parizu izobraženi turški režiser je že star znanec evropskih filmskih festivalov. Leta 1987 je prav v Benetkah dobil nagrado FIPRESCI za film **Hotel Domovina**, leto kasneje pa so v Cannesu zunaj konkurence prikazali film **Nočno potovanje**.

Evropska izobrazba omogoča Kavurju določeno distanco do turške vsakdanjosti, nekakšno nevtralno platformo zapisovalca in opazovalca dogodkov, ki po pravilu sodijo v sfero iracionalnega, orientalnega itn. Film **Skrivnostni obraz** je nastal po romanu znanega in priljubljenega turškega pisatelja Orhana Pamuka, vodilna ideja pa je popotovanje glavnega junaka skozi resnične in duhovne pokrajine sodobne Turčije, po sledi skrivnostne ženske, ki seveda ni nič drugega kot posebljenje življenjskega »spoznanja«. Ta fantazijski road-movie je Kavur posnel izjemno senzibilno, kot resen, toda vseskozi odmaknjen pripovedovalec. Skozi duhovne konture junakovega »putešestvija« se nevsiljivo, toda prav zato toliko bolj prepričljivo zarisuje podoba turškega podeželja, pozabljenega in izgubljenega na robovih uvožene evropske civilizacije, v katerem pa tradicionalne vrednote prednikov niso izgubile svoje magične moči.

Ž. E. M.

JILLALI FERHATI

PLAŽA IZGUBLJENIH OTROK

LA PLAGE
DES ENFANTS PERDUS

Predstavnica maroške kinematografije Jillali Ferhati je z nastopom v tekmovalnem programu letošnje Mostre tretjič preskočil Sredozemlje in se uspel uvrstiti v tekmovalni program, kar mu v Cannesu v letih 1978 in 1982 ni uspelo.

Plaža izgubljenih otrok je poetična pripoved o čisto nič poetičnih ostankih tradicionalizma, ki v sodobnem Maroku še vedno oklepa ženske. Mlada ženska po imenu Mina ubije svojega ljubimca, s katerim je zanosila, in ga pokoplje na peščeni plaži. Oče jo zapre v hišo in poskuša otroka podtakniti svoji drugi neplodni ženi, toda Mina v zadnjem, obupnem poskusu reši sebe in še nerojenega otroka iz primeža hipokrizije in konformizma. Njeno prihodnje življenje bo sicer negotovo, toda svobodno. Jillal Farhati je scenarij napisal sam, v glavni vlogi pa nastopa igralka iz vseh njegovih filmov, zvezda maroškega filma Souad Farhati. Brez dvoma soliden prispevek maroške kinematografije.

Ž. E. M.

KRIK IZ STENE

SCHREI AUS STEIN

režija: Werner Herzog
scenarij: Hans-Ulrich Klenner in Walter Saxer po ideji Reinholda Messnerja
fotografija: Rainer Klausmann
glasba: Ingram Marshall, Sarah Hopkins, Stewart Dempster, Atahualpa Yupanqui
igrajo: Vittorio Mezzogiorno, Mathilda May, Stefan Glowacz, Donald Sutherland, Brad Dourif, Werner Herzog, Nemčija/Francija/Kanada/Italija/Argentina
1h46



Herzog je človek projektov in šele nato človek s filmsko kamero. Njegovi filmi so vedno nekakšno konceptualno dejanje, katerega »stranski produkt« je filmsko delo. **Fata Morgana** (1970) je Saharski projekt, **Aguirre, božji srd** (1972) Pragozdni, **Odmevi iz temnega kraljestva** (1990) Bokasinsin, **Tam kjer sanjajo zelene mravlje** (1984) je projekt avstralskih domorodcev, najbolj ekstremen pa je **Fitzcarraldo** (1982), kjer uničuječa obsedenost z umetnostjo ni le problem Klause Kinskega, temveč tudi Wernerja Herzoga. Ali pa **Stekleno srce** (1976), kjer so igralci nastopali pod hipnozo... Tovrstno režiserjevo izzivanje ekstremnih situacij je vredno psihoanalize (tudi zaradi rodovnika Stipetič), čeprav je zgovoren že podatek, da je Herzogova buldožerska narava prebijala že v puberteti, ko je lahko kristalno jasni odločitvi, da postane filmar, ponoči delal v železarni, podnevi pa snemal. Tudi z ukradeno filmsko kamero, če ni šlo drugače.

Krik iz stene je ponovno psihofizični projekt — to velja tako za filmsko ekipo, kot tudi za tiste, ki jih je ekipa interpretirala (osvajalca višin, tirolskega Italijana Reinholda Messnerja, ki je takorekoč golorok zlezal na Himalajo in Mont Everest). Na najbolj izzivalno goro sveta, Cerro Torre (Patagonija), se odpravita dva osvajačca — vsak s svoje strani in vsak s svojo tehniko. Spodaj ju čaka ženska, ki je posredno vmešana v alpinistično konkvistadorstvo. Toda njuna ženska, ledena kot je, še zdaleč ni prva ženska tega filma. Kot se za film spodobi, je vedno odsotna prva dama, ki osvaja s podobo in ki s svojo usodno od-

sočnostjo moškega spravi ob um, tokrat pa še ob štiri prste in na vrh gore Cerra Torre. **Fingerless**, človek brez prstov (Brad Dourif) je usodni ženski Mae West pisaril na stotine pisem in ji med drugim povedal, da je prav v njeno čast osvojil goro Cerra Torre. Njegova zmaga, ki je sicer poplačana z odgovorom (*»Hej, dravec, pridi k meni v Hollywood; vedi, da te tukaj čakajo še druge vzpetine!«*), pa je hkrati tudi poraz drugega — verujočega alpinista, ki na vrhu nore gore zagleda sliko Mae West. Njegovo tekmovanje z goro in predvsem z vremenom, ki je nevarnejše od same gore, se ob tem prizoru za trenutek izniči. Nekdo je tam že bil. Pred njim. S povsem drugačnimi nagibi. Brez žrtve. Brez primatov. Najlepši možni **Hapy End**. Ko je uspeh tudi poraz. Tudi Herzog je uspel. Kamere je spravil tja, kjer jih Hollywood ne bi ravno potiskal. Toda domorodci v Patagoniji so vznemirjanje gore in vrtanje po njej dojeli kot poraz. Poraz njihovega miru!

MAJDA ŠIRCA

Werner Herzog: »Ponavadi je tako, da Švicar pleza v navezi z Japoncem, Jugoslovan s Tirolcem. Neverjetne situacije ne zahtevajo le posebnega psihološkega stanja, pač pa harmonijo gibov — podobno kot v najbolj zahtevni baletni predstavi — lepoto!«
Mistična želja trga skrivnosti: izstopiti iz okolja bivajočnosti. Aoristia!!

N. Z.

T R A '91

NEMČIJA NOVO NIČ ALEMAGNE NEUF ZÉRO

scenarij in režija: Jean-Luc Godard
 fotografija: Christophe Pollock, Andreas Erben, Stephan Brenda
 igrajo: Eddie Constantine, Hans Zischler, Nathalie Kadem
 narator: Andre Labarthe
 Francija
 1h02



Godardova doku-monološka psihodrama **Allemagne neuf zéro** predstavlja seveda eksperimentalni hommage Rossellinijeve-mu filmu **Germania, anno zero** (1948), le da je Rossellinijevo Angst v pripovedi, oprti na povojni katatonični-psihotični krč Nemčije, zamenjala post-holokavstna Angst same pripovedi, ujete v svojo lastno amnezičnost in ekološko sterilnost, češ v svetu, v katerem prokreacija nima več nobenega smisla, lahko pripoved govori le še o svojem lastnem izginjanju. Ima špijon v Godardovem Berlinu sploh še kakšen smisel? Je špijon v Berlinu sploh še mogoč? Godard ima prav: da pripoved izgine, je dovolj že to, da porušiš to, kar jo omogoča in poraja — vir napetosti, skrivalnic in suspenza, pač berlinski zid kot vrhovno referenco, potem kakem kot nekaj, kar je v vseh teh letih nezadržno generalo obstoj dveh strani, ločitev, dobro in zlo par excellence. S padcem berlinskega zidu je izginil košček umetnosti (crknil je en cel filmsko-literarni žanr, špijonski roman/film) in košček sveta (crknil je špijon kot socialno-etična kategorija/praksa). Berlinski zid je bil zadnji in obnem najbolj očiten dokaz, da pripoved/suspens/drama obstaja. In ne preseneča, da je kot resnica letošnje beneške filmarije nastopil prav oče filma, kakršnega se gredo filmarji, ki so se znašli letos v Beneških, in oče vseh novih valov, Jean-Luc Godard: njegov film **Allemagne neuf zéro** traja namreč 62 minut, vendar le zato, ker ima zelo kratke kadre — če bi Godard kadre vlek, potem bi bil njegov film seveda tako dolg kot filmi drugih Benečanov (dve uri plus). Vprašanje, kje je konec pripovedi,

je na Lidu letos teroriziralo vprašanje, kje se konča film — konec filma in konec pripovedi nista več ena in ista stvar. »Muzika, ki traja 10 minut, traja 10 minut. Pripoved, ki traja 10 minut, pa lahko traja tudi desetkrat toliko,« pojasni pripovedovalec filma **Allemagne neuf zéro**, štiriinšedemdesetletni Eddie Constantine, prvak Godardove ekscentrične klasike **Alphaville** in večni privatni detektiv Nick Carter. Pripoved se je nenadoma znašla zunaj filma: Godardov film v celoti pripoveduje zunanji glas Eddieja Constantinea, film **Prospero's Books**

EDVARD II.

režija: Derek Jarman
 scenarij: Derek Jarman, Stephen Mc Bride, Ken Butler po drami Christopherja Marlowa
 fotografija: Ian Wilson
 glasba: Simon Fisher Turner
 igrajo: Steve Waddington, Andrew Tiernan, Tilda Swinton, Nigel Terry, Jerome Flynn
 Velika Britanija

Filmografija Angleža Dereka Jarmana kaže na eksplicitno »dvojnost« tega avtorja, vseskozi razpetega med ljubeznijo do slikarstva na eni in filma na drugi strani. Na dolgem seznamu njegovih filmov jih je cela vrsta, ki so bližje prvemu: to so filmi, posneti na prostem, z nonšalantnim zamahom vseobsegajočega očesa kamere (**The Angelic Conversation**, **The Last of England**, **The Garden**), kar kaže Jarmanovo zanimanje za barve, njihov ustroj in podobe. Na drugi strani pa so filmi, s katerimi se Jarman identificira kot avtor »notranjosti«, tako filmsko-scenske kot duhovne. Sem sodijo vsaj trije filmi. **The Tempest**, **Caravaggio** in še Jarmanova zadnja, skorajda testamentarna vrnitev k Shakespearu, **Edvard II.**

Derek Jarman je izrazit homoerotičen avtor, ki je bolj kot večina drugih obogatil sodobno gay-ikonografijo, saj je pripadnik tiste zgodnje gay generacije, za katere je bila **Gay-Lib** boj za preživetje. V teh koordinatah se zdi Jarmanova izbira Shakespeareovega besedila seveda več kot samo stvar logike.

Že Jarmanovo adaptacijo Shakespeareove drame **Vihar** je zaznamovalo poznavanje renesančnih kabalistov in mistikov, videnje **Caravaggia** je obložil s podrobnim psihološkim raziskovanjem dostopnih zgodovinskih virov in tako prekršil vsa pravila klasičnega zgodovinskega filma, **Edvard II.** pa kot temeljno delo vsake gay-knjižice že po svoji duhovni usmeritvi ponuja ustrezen material za sodobno razdelavo. Shakespeareov sodobnik Christopher Marlow, tu-

je skoraj v celoti kreacija zunanjega glasu sedeminšedemdesetletnega Johna Gielguda, v filmih **Drive** in **A Divina Comedia** igralci le statično, kompulzivno in brez moči, da bi to lahko na kaj vplivalo, pripovedujejo zgodbe, v filmih **Meeting Venus** in **Rossini! Rossini!** film pripoveduje opera, film **30 Door Key** (Jerzy Skolimowski, zunaj tekme) pa pripoveduje ta, ki bo na koncu glas izgubil. Ne le da se je pripoved znašla zunaj filma, v samem filmu ni več mogoče »igrati«, ampak ga je mogoče le pripovedovati: film je postal sterilen (ženske so vedno le del moškega fantazmatskega imaginarija ali pa bled spomin), sklerotičen (*»Kje sem bil? Mar sem celo življenje presanjal?«*), se sprašuje Eddie Constantine, a ni edini) in faliran — sam film ne more več pripovedovati, tako da mu ne preostane drugega, kot da se pusti pripovedovati. Pripoved se je znašla zunaj filma, film pa zunaj pripovedi: nenehno vidimo Eddieja Constantinea, kako pripoveduje, ne vidimo pa tega, o čemer pripoveduje.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

di sam homoseksualec, je dramo o Edvardu napisal leta 1592, leto dni pred svojo smrtjo. Zgodovinsko ozadje in faktografija sta ga bolj malo zanimali; bistvo drame je psihološko, manj pa politično, sociološko ali celo metafizično odrejeno. Jarman tega ni spreminjal, saj mu je prav kot taka drama v celoti ustrezala.

Marlowova podoba Edvarda Drugega je tragedija ljubezni, slepe strasti in zločina, ki mu sledi. Kralj Edvard čezmerno obožuje svojega ljubimca Gavestona, zaradi česar zanemarija državne posle, predvsem pa svojo ženo. S tem si nakoplje sovraštvo plemstva, cerkve, vojske in kraljice, ki ga z združenimi močmi najprej spravijo s prestola, potem pa tudi surovo umorijo. Toda prava tragičnost Edvardovega bivanja je v njegovi negotovosti: je bil Gaveston sploh vreden te silne in slepe strasti? Kot kralj brez prestola je Edvard šibak, kot ljubimec pa je brez Gavestona izgubljen. Edina odrešitev je smrt. Tej tragični podobi ni Derek Jarman ničesar dodajal ali odzema. Zamenjava časa se kaže le v oblekah nastopajočih: dvorjane sta zamenjali hunta in birokracija, državno represijo ilustrirajo spopadi med policijo in gay demonstranti. Čeprav je Jarmanov **Edvard II.** po tej plati ganljivo staromodni levičarski film, gledalca prevzameta njegova vizualna izčiščenost (ki poudarja premoč psihološke komponente) in disciplinirana, dosledna režija.

ŽIVA EMERŠIČ MALI