

igralka Gong Li interpretira četrto ženo premožnega starca. Kupljenemu dekletu ostane miniaturni kozmos gospodarjevega gospodarstva in številnih žena poligon za sovrážen manever: 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 nainvrem 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 planskekvence se tako spremeni v nadomestek socioloških traktatov o urbanem, suburbannem 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 mimo-idočim, — 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 Deauville, 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 spreminil 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 protagonistii, več ali manj vedno enako, »mametovsko« paleta značajev. Mametovi ljudje uporabljajo jezik kot skrivniščice za svoje občutke, njihovi značajji 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 abstraktna poezije vulgarnosti. David Mamet velja med sodobnimi ameriški dramatikami za tistega z največjim poslušom za živ jezik; njegovi značajji 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 zakoncema, 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 navzgor torej ni, obstajajo samo še izhodi v sili: kraja, nepoštenost, blef, grobost, norost, razčlovečenost. Mametovi ljudje so kot zverii, 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 sprenevedavost 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 zmagovalec 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«, potemtakem 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 tu 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 oseben 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

MOSTRA

nenavadnega genija in boema je Mortone z zasedbo glavne vloge (Carlo Cecchi v najbolj pristni izdaji lastnega intelektualno bohemskega duha) izpeljal kot neobičajno kroniko neke sicer individualne, toda univerzalne usode v krogu neapeljskih umetnikov in razumnikov poznih petdesetih let in s tem ne samo razbil hermetizem, temveč dodal filmu pristno humanistično noto.

Ž. E.-M.

IN THE SOUP

ALEXANDRE ROCKWELL, ZDA

Mladenič (Steve Buscemi), sicer never-never filmar, hoče posneti film & le gangsterji so tako umni, da v tem vidijo svojo priložnost: ko da namreč v časopis oglasi, da svoj petstostranski scenarij proda najboljšemu ponudniku, je lahko le kak zakotni gangster (Seymour Cassel), vzgojen na operi, tako introspektiven, da razume, v čem je problem — namesto denarja mu zato da žensko (Jennifer Beals), češ, film je le seks manqué. Mladenič kmalu ugotovi, da mu filma sploh ni treba posneti, saj je njegovo življenje povsem podobno scenariju, ki ga je napisal. Morala: življenje je umetnost & vsak človek je filmar.

Yes, to je uničilo film, if you ask me. *The Player* kot bi ga vsak s svoje strani posnela Fassbinder & Jarmusch, le da Rockwell ni player.

N. N.

VALČEK NA REKI PEČORAZE

LANA GOGOBERIDZE, GRUZIJA

Film 64-letne gruzijske režiserke Lane Gogoberidze sodi med tiste filmske izdelke na temo stalinizma, ki so zamudili »svoje« čas, se pravi leta, ko so bili filmi te gruzijske filmske disidentke kurantno blago na evropskih festivalih. Stalinizem kot filmska tema se je s padcem sovjetskega sistem izpel — z izjemo izrazitih avtorskih govoric (Kanevski...).

Valček na reki Pečoraze je avtobiografski film (»moja travma«, je opravičujoče rekla režiserka na tiskovni konferenci), zgodba o razpadu neke družine leta 1937: oče izgine neznano kam, mater zaprejo v taborišče, zapuščena deklica pa najde zatočišče pri oficirju NKVD, ki pod zunanostjo grobiana skriva človeško dušo. Deklica je preživela in pol stoletja kasneje... o tem posnela film! Izrazito nefestivalski, komoren in oseben film, ki se je v tekmovalnem programu letošnje Mostre povsem izgubil.

Ž. E.-M.

LOV NA METULJE

OTAR IOSELIANI, FRANCIJA

Francija danes in Francija včeraj. Dve ostareli dami živita v ogromni, veličastni, a že načeti palači, ki na vsakem koraku govori o grandioznem včeraj in usodnem jutri. *Gospa* sicer nista povsem zavezani spominom, saj vsaj ena od njiju skaklja naokrog z walkmanom in poskuša razumeti danes, igra pozavno, balina, lovi ribe in suvereno podaljšuje življenje nečemu, kar bo prej ali slej moralo v pozabo. In prenovo. Po smrti lastnice in kasneje tudi po nesreči skrbnice, graščina resda ne pade v roke nekdanjih razlaščenec, ki se hijensko zberejo na



nost, zlobnost, velikopotezna korupcija in zločinskost kot nekaj vnaprej načrtovanega. In prav nekakšna amoralnost je razločevalna poteza junakov zadnjega Tavernierovega filma, tako tistih, ki nastopajo kot policaji ali njihovi sodelavci, kakor tudi tistih, ki jih policija preganja zaradi razpečevanja droge. Opraviti imamo namreč z uslužbenci oddelka za boj proti narkomaniji, pravzaprav z najbolj agilnim inšpektorjem Lucienom Marguetom, ki mu pravijo Lulu. In Lulu je strasten preiskovalec poulične trgovine z drogo, celo tako zasvojen z voyeursko manijo, da je njegov užitek vpisan že kar v sam akt oprežanja oziroma potencialnega odkrivanja kriminalnih dejanj. In tudi ko kaj odkrije, vedno odkrije le male kriminalce na delu; kako tudi

ne, ko pač sam dobro ve, da možganski center narkomanske trgovine kraljuje nekje daleč proč ali visoko nad njim, morda celo tam, kjer sam najmanj pričakuje. Toda izziv je v upanju, pa čeprav je to upanje brez prave perspektive, saj Lulu pozna kruto življenjsko pravilo, da se mali policaji soočajo z malimi zlikovci, velike policijske živine pa paktirajo ali se konfrontirajo s šefi podzemlja. Med tema dvema statusnima horizontoma je praviloma zelo trhla vez, le tu in tam kakšna špranja, ki po naključju omogoči nepričakovan podvig. Ulica kot metafora za nekaj, kar je nemogoče podrediti kakšnim višjim moralnim ali družbenim ciljem, je tako vezni člen med preganjalci in preganjanimi, pa čeprav se te vloge velikokrat menjajo in so male podlosti tako policajev kot tudi preprodajalcev pravzaprav identične. Tavernierov film je tako prefinjeno veristično odslikovanje »mlega zla«, kjer je prav amoralnost kot svojevrsna vrлина zagotovilo, da se v človeško komedijo ne naseli diabolična in iztrebljevalska posesivnost. Če pretiravamo, potem sta prav vednost policajev, da so med nami preprodajalci droge in jih velja odkrivati, ter vednost preprodajalcev, da so med nami tudi policaji, ki se jim velja izogibati, tisto magnetno polje napetosti, za katerega se je Tavernier odločil, da ga bo filmsko predstavil. In prav to je šarm filma *L. 627*, saj se je na ta način ognil poenostavljenemu moraliziranju, manifestativnemu obtoževanju in poceni socialni angažiranosti. Tavernierova morala je namreč ta, da ni tu zato, da bi ponovno ustvarjal svet in to seveda boljši svet. Kajti, kot sam pravi, (če ga parafraziram), je vse tisto, kar uničuje življenje, tu tudi zato, da bi lahko določili, kaj pravzaprav je življenje. To pa ni kakšno preprosto in enostavno opravilo.

SILVAN FURLAN

SRCE POZIMI

UN COEUR EN HIVER

CLAUDE SAUTET, FRANCIJA



Stéphane & Maxime sta prijatelja še iz konzervatorija. Delata sicer skupaj, toda drug drugemu nista več zanimiva: Stéphane v svoj svet ne spusti več nikogar, niti ženske, Maxime živi s fanatično violinistko Camille. Ko se Camille zaljubi v Stéphana, lahko Maxime to le nemočno opazuje, obenem pa lahko tudi sama Camille le nemočno opazuje, kako se Stéphane njenemu dvorjenju ne vda & kako ostane njegovo srce kamnito. Po petih letih *comeback* francoskega veterana, režiserja filmov kot, denimo, *Bonjour sourire*, *Mado & Garçon*, in ko-scenarista filmov kot, denimo, *Symphonie pour un massacre*, *Le Voleur & Borsalino*; ljubezenski tercet igrajo nova *femme* francoskega filma, *lepa norica* Emmanuelle Béart, asketski

Daniel Auteuil (Stéphane) & vedno markantni André Dussollier (Maxime), čar & cinični *twist* samemu dvorjenju pa prispeva tudi dejstvo, da sta Emmanuelle Béart & Daniel Auteuil v resnici srečno zaljubljeni par, *un homme et une femme*. Sautet je posnel odličен film o ljubezenskem trikotniku, v katerem ostane vse le pri pogledih. Tu je namreč po dolgem času spet ženska, ki umira od ljubezni, ki jo platonska ljubezen, pogled na moškega, uničuje, ki ji ljubezen masakrira organizem & ki ji ljubezen dobesečno vzame telo. Vse se odvrti brez senzacij, zelo statično & komorno, celo minimalistično — tu so pač le pogledi, težji od očesa. In če bi lahko rekli, da se v filmu *Casablanca* moški zaljubi v žensko, potem pa to žensko v imenu nekega drugega ideala žrtvuje oz. prepusti drugemu moškemu, kar je seveda ista stvar, češ, ni nesreča, da je vsega konec, ampak je sreča, da se je sploh zgodilo, potem bi morali reči, da v filmu *Un coeur en hiver* moški žensko žrtvuje oz. prepusti drugemu moškemu, še preden bi se lahko vanjo sploh zaljubil, češ, ni nesreča, da se ni zgodilo, ampak je sreča, da obstaja pogled. Le moški s kamnitim srcem *zna* pogledati, le ženska brez telesa *sme* pogledati.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

IGRA SOLZ

THE CRYING GAME

NEIL JORDAN, VELIKA BRITANIJA

Neil Jordan se je letos znašel med člani festivalske žirije, zato je svoj zadnji film *Igra*

solz predstavil v vzporednem programu *Notti veneziane* ali po naše Beneške noči. To je