



John Turturro, Sam Rockwell

box of moonlight

ZDA režija Tom DiCillo

Tom DiCillo je možakar, ki je koncem sedemdesetih odraščal ob newyorški underground filmski šoli, nato kot kamerman posnel Jarmuscheva prva filma, **Permanent Vacation** (1980) in **Bolj čudno od raja** (*Stranger Than Paradise*, 1984), še malo odraščal in šele 1992., pri štiridesetih, posnel režijski prvenec **Johnny Suede**. Vmes – tokom osemdesetih – je malo snemal kratkometražne filme, prvič pa zares opozoril nase z drugim filmom **Living in Oblivion** (1994) in prejel nagrado za scenarij na festivalu v Sundanceu.

DiCillo je trd, odrezav in zelo natančen režiser, skratka, ve, kaj hoče. Tako je prav. Tudi njegovi filmi izgledajo tako. Prvenec, ki ga je s presledki snemal nekaj let, sofinanciral pa mu ga je Redfordov Sundance Institute, tako je prav, in v katerem se je prvič predstavil Brad Pitt (še pred famozno reklamo za kavbojke), pa tudi drugi film – oba sta stala veliko manj kot milijon dolarjev (glej intervju v Ekranu, št. jan./mar. 1995) –, izgledata vse prej kot nizkoproročunska filma, kar je za človeka, ki je bil Jarmuschevo oko v njegovi zgodnji fazi, precej nenavadno. Filmi Toma DiCilla (predvsem Johnny in Oblivion) torej izgledajo kot underground misel v mainstream pakungji. Resnično, so prava paša za oči, k čemur je gotovo pripomogla njegova ljubezen do kamere.

Box of Moonlight, s katerim se je DiCillo prvič prebil v tekmovalni spored kakšnega A festivala, je v mnogočem drugačen, saj – ironično, a v povsem pozitivnem smislu – negira marsikaj, kar je počel doslej. Namreč, prvič, izgleda kot mainstream misel v underground pakungji, drugič, loteva se povsem (in izključno) življenjske teme – za razliko od prvih dveh, kjer sta v ospredju vendarle (latentni) fetišizem in film oziroma kinematografija kot sredstvo komunikacije –, in tretjič, ne gre več za komentar družbe skozi medijski okvir (v prvem je bila to glasba oziroma show-biznes in v drugem film), temveč skozi distinkcijo med ruralnim in urbanim oziroma divjim in "kontroliranim" vsakdanom. Jasno, gre za trčenje dveh "kultur", dveh percepcij; kontrolirano plat zastopa Al Fountain (John Turturro), disciplinirani vodja elektrogradbenega oddelka, sicer pa srečni mož in očka, katerega vsakdan poteka z matematično preračunljivostjo, toda kaj ko gre "pravo" življenje v velikem ovinku mimo njega. Njegov negativni pol pa je čudaški mladenič, "Kid" (Sam Rockwell), vseskozi oblečen kot Davy Crockett, otrok narave (dobesedno, saj ne le, da živi v gozdu, njegova "hiša", recimo ji dom, je razklana na pol), ki Alu odpre oči. Alu se "zmeša", ko se njegov preračunani vsakdanjik poruši – zaradi pomanjkanja financ podjetje zaustavi gradnjo elektrarne; naenkrat se v njegovem urniku znajde enotedenska luknja, ki ga loči do povratka domov k ženi in otroku, in Al se prvič v življenju odloči improvizirati. Najame avto, po naključju pobere čudaškega

Kida in ti dve diametralno si nasprotni osebnosti skupaj preživita teden dni.

Zveni kot poceni oportunistična avantura, toda kot rečeno, DiCillo ve, kaj počne. Ne gre za A-lovo vsesplošno podrejanje Kidu, ne gre za to, da zavrže vse konvencije, ki jim je bil do nekdaj zvest in – kar je še posebej pomembno – ne gre za "novega Ala", z novimi normativi in pogledi na svet. Nič takšnega, Kid mu je morda malce razširil obzorja, toda po končani avanturi se Al vrne k družini, "nazaj v dolgočasno pisarniško življenje", kakor je v odličnem **Čudovitem dekletu** (*Something Wild*, 1986) postokal že Jeff Daniels – a se kasneje vendarle pridružil (sicer sedaj umirjeni, a nekdaj vendarle deklarirano divji) Melanie Griffith. DiCillov Al ostaja isti, ne glede na to, kar se je zgodilo v tistem tednu dni; nenazadnje je divjal točno toliko, kolikor mu je dovoljeval skrbno načrtovani urnik.

S. P.

the funeral

ZDA režija Abel Ferrara

Ferrara se nikdar ni kaj prida ukvarjal z družino, celo zaprte skupnosti so se v njegovih filmih formirale le redko, npr. gangsterska organizacija v **Kralju New Yorka** (*The King of New York*, 1990) ali nezemeljska bitja v **Tatovih teles** (*Body Snatchers*, 1993). Z drugimi besedami, Ferrarov svet oziroma svet v njegovih filmih je bil vedno poln individualcev, zaprtih, krutih, maščevalnih ljudi. Posamezniki v njegovem najnovejšem filmu **The Funeral** so sicer identični, le da tvorijo najbolj homogeno, "družabno" in bratsko entiteto vseh dosedanjih Ferrarovih filmov. **The Funeral** se odvrti v enem samem večeru, ki ga režiser prekinja z občasnimi *flash-backi*, in v katerih nam pokaže, kako je prišlo do umora enega izmed treh mafijskih bratov, Vincenta Galla, ter kako so taisti trije bratje – najmlajši Gallo, "srednji", Chris Penn in najstarejši, "glava družine", Christopher Walken – postali to, kar so. Gallo je bil pač gobezdač, nesposobnej in ljubimec žene neposrednega mafijskega nasprotnika, skratka, črna ovca družine, toda v očeh obeh njegovih starejših bratov je vseeno nedeljivi del družinske integritete ter časti – in to v družini, kjer imajo ženske, enkrat za spremembo, besedo (kar je Ferrara v Benetkah poudarjal na vsakem koraku). Točno to, pravico do odločanja! Ali vsaj do vpliva na posameznike, npr. na živci razrahljanega Penna, ki mu žena polni glavo z očitki, češ, da je treba italijanske korenine zakopati in se agilneje vklopiti v ameriško družbo.

Toda glavna, narativna zgodba se ne dogaja v sedanosti – kakor bi gledalec pričakoval in kar je v tovrstnih filmih običaj –, motor filma tiči v *offu*, v *flash-backu* oziroma dogodkih pred

Vincent Gallo, Chris Penn,
Christopher Walken



smrtjo najmlajšega brata. Posebnost Ferrarovega filma je prav v prikriti poanti oziroma njenem negiranju, jasno, skozi prizmo gangsterskega filma. Kaj stori gangster, ko mu ubijejo brata? Jasno, najde storilca in ga ubije. Walken in Penn sprva izgledata, kot bi dala vse, da se storilec kaznuje. Roko na srce, družina naročnika – omenjenega mafioza, katerega ženo je Gallo porival – v resnici počí, toda čast bo oprana šele, ko bo hladen dejanski morilec, eksekutor. "Slabost" naših gangsterjev – konkretnje, najstarejšega, Walkena, sicer najkrvoločnejše družinske zveri – se kaže že v tem, da dejanskega morilca ne počí takoj, temveč šele potem, ko mu je že oprostil enega izmed razlogov (Gallo mu posili ženo). Morilec je tako "vreden" maščevanja šele v drugi točki, drugi obtožnici ("*lahko bi ti oprostil, če bi ga ubil, ker je posilil tvojo ženo, ne morem pa spregledati pravega motiva, tvoje užaljenosti, ker ti je razbil gobec*"); potemtakem se Walken v tem prizoru obnaša kot pravnik, ki "žrtvi" prisluhne in ne ubija instinktivno, se pravi, da je v neki meri že "amerikaniziran", "demokratiziran", civiliziran. Toda pogled v prihodnost, se pravi "amerikanizacija", vendarle spodleti. Chris Penn se nemara vpraša, čemu maščevanje, če pa za družino v nobenem primeru ni prihodnosti – pa naj je ta pogojena s še tako neuporabnih tujkom, kot je bil v resnici Gallo? "Kaj nam bo civilizacija, če pa tako rekoč ne obstajamo več?" Družina je torej raztreščena, uničena, dezintegrirana; čast lahko obrani le popolno uničenje njene "celovitosti". Penn se vrne domov in najprej s krogli napolni svojega že mrtvega brata v krsti, nato "disidentskega" Walkena in nazadnje še sebe. Skratka, poanta filma **The Funeral** je v ohranjenju integritete mafijske družine in ne v maščevanju njenih ostankov. V tem je Ferrarov film drugačen in si zasluži posebno mesto, zato je logično, da narativno plat filma diktira preteklost, občasni *flash-back*, in ne sedanost oziroma originalna pripoved. Ta očitno le komentira pretekle dogodke.

S. P.



yek dastan-e vaghe'i

Resnična zgodba

Iran **režija** Abolfazl Jalili

Moderni iranski film in njega avtorji se ne naslanjajo nadvse osebno le na fenomen kinematografije, temveč tudi na pomen svojega početja. Režiserji o režiserjih. Še bolje, režiserji o samih sebi. Fascinantno je seveda to, da se problema ne lotevajo dosledno skozi pogled dokumentarne kamere, temveč le-to vmetijo v okvir svoje fiktivne pripovedi. Lahko gre za psevdodokumentarec, kjer režiser igra samega sebe (npr. Mohsen Makhmalbaf v **Salaam Cinema**) ali za fiktivno pripoved, v katero pa režiser vseskozi vdira z dokumentarizmom. Tako v filmu **Skozi olivna drevesa** (*Zir-e derakhtan-e zeytun*, 1994) Abbasa Kiarostamija, tem filmu o snemanju filma, na začetku v kader stopi igralec in se predstavi: "Jaz igram režiserja tega filma." Možakar sicer ne reče "igram Kiarostamija", toda v njegovi izjavi je vendarle nekaj dokumentarističnega, še posebej, če vemo, da se Kiarostami vedno poigrava z dejstvi, da gre le za film. Verjetno ne gre poudarjati, da v tovrstnih filmih stalno vidujemo člane tehnične ekipe; mikrofoni se redno spuščajo v kader in svetloba je vse prej kot idealna; skratka, tovrstni (iranski) režiserji do skrajnosti radikalizirajo, denimo, Buñuelov koncept "nadrealnega", ki ga je zgolj s senco kamermana in njegovega instrumenta nakazal v **Zlati dobi** (*L'age d'or*, 1930). Abbas Kiarostami, ta maestro in zastavonoša novega iranskega filma ter "najpomembnejši režiser, ki se je na svetovnem odru pojavil v devetdesetih" (čeprav filme snema od leta 1970), gre nemalokrat celo tako daleč, da v povsem fiktivne, narativne kadre porine člana tehnične ekipe, tako npr. na neprestano stokanje junaka o neznosni žeji v filmu **Življenje teče dalje** (*Va zendegi edameh darad*, 1992), v kader stopi tajnica režije in mu ponudi kozarec z vodo!

In če se vrnemo k našemu beneškemu tekmovalcu, potem vidimo, da režiser Jalili v okviru "normalnega", fiktivnega filma, igra samega sebe – režiserja, ki išče dečka z dovolj žalostnimi očmi, skratka, primerne za vlogo v njegovem novem filmu. Toda ko se izkaže, da ima deček poškodovano, ožgano in na pol gnilo nogo – do te mere, da bo potrebna operacija –, režiser zaustavi pred-produkcijo filma in se odloči, tudi z vplivom medijske odmevnosti svojega imena, pomagati svojemu novemu varovancu. Zavedati se je treba, da so v Iranu najslavnejši režiserji nekakšni pol-bogovi (Makhmalbaf je to briljantno demonstriral v **Salaam Cinema**), kar Jalili izkoristi ter čez noč zastavi nov projekt, dokumentarec o dečkovi tragediji. Jalili v filmu idealno utemelji Kiarostamijeve besede o svojem prvinskem zanimanju za film – da so junaki v ameriških filmih po njegovem spadali le v film in v resničnosti niso mogli obstajati, ter da želi sam snemati filme o ljudeh, ki jih srečuje v soseski, v družini itd. Jasno, novi iranski film se tesno navezuje na italijanski neorealizem, govori o resničnih ljudeh. Iranski režiserji nenazadnje zelo radi poudarjajo – in zagotavljajo! –, da je resnična iranska družba veliko bližja njihovim filmom kot dokumentarnim podobam s teve poročil. Le kako naj jim ne verjamemo; režiser Jalili prvotni film opusti v trenutku, ko ga pritegne dečkova tragedija, tako kot pobič v **Življenje teče dalje** na vprašanje, kaj se je zgodilo prejšnje noči (mesto je prizadel potres), pripoveduje o nogometni tekmi tistega večera. Ti ljudje ne govorijo "vsakdanjih" problemih, temveč o stvareh, ki jih v življenju resnično zanimajo.