

ABECEDNIK

Filmski festival je množica filmov; resda ni samo to, je pa tudi (če ne predvsem) to. Ta množica je urejena po programih, toda ni filmskega kritika ali poročevalca s festivala, ki bi lahko „pokril“ vse programe, tj. videl vse filme vseh programov: to je praktično in teoretično nemogoče. To torej pomeni, da v festivalskem poročilu, filmov ne morem razvrščati po programih. Lahko bi jih, denimo, po dnevih, kot sem jih videl, toda to je spet nemogoče, ker na festivalu nisem bil točno od prvega pa do zadnjega dne. Tretja klasifikacijska varianta bi bila kakovostna lestvica: tu pa se zadeva še bolj zaplete, ker ni ene, ampak več takih lestvic, najprej pač uradna, tj. nagrade žirije, in pa dve moji. Zakaj dve? Zato, ker je tudi filmski kritik, razcepljeno bitje: tako mora npr. o določenih filmih priznati, da so „dobri“, čeprav mu osebno niso všeč, se pravi, na eni strani ne sme spregledati estetskih dosežkov (režijske bravuroznosti, mojstrske igre, fotografije itn.), na drugi pa seveda ne more brez „libidinalne ekonomije“. Kaj mu tedaj preostane? Preostane mu samo abeceda kot optimalna in hkrati demokratična „klasifikacija“.

AS TEARS GO BY

Hongkongški film, prikazan na „Mednarodnem tednu francoske kritike“, prvenec 30-letnega režiserja Kar Vai Wonga, ki je napisal tudi scenarij.

To je še kar „realistična“ verzija gangstrskega filma z mladoletnimi protagonisti, prične pa se skoraj kot **Stranger Than Paradise**, torej: nekega tipa, Ah Waha, zbudi telefon in tetin glas mu sporoči, da ga bo obiskala neka daljna in bolna sorodnica; ta se res pojavi, nekaj dni pri njem tiho živi in pospravlja, toda tip, majhen lopov, ki s karate udarci izsiljuje dolgove za svojega šefa, je preveč zaposlen, da bi opazil to svetlo točko v svojem življenju, dokler se dekle ne odseli; tedaj jo seveda prične pogrešati, se pravi, *c'est l'amour*, in že si hiti k njej lizat rane. Toda na koncu skupaj z bratom umre na bojnem polju. Stvar je v tem, da je ta elementarna *love story* le solzava romanca v primeri s kruto realnostjo, kjer gre za kodeks časti in nasilje, s katerim se edino lahko ohrani. Hongkongški gangi so, kot kaže, organizirani kot kakšni cehi z mojstri in vajenci: šef ali „boter“ ima nekaj „velikih bratov“, ki so njegovi glavni operativci, ki pa imajo svoje krdelo vajencev; „veliki brat“ je častni naslov, kar pomeni, da ga mora biti njegov nosilec stalno vreden v očeh svojega krdela (brž ko je poražen v kakšnem pretepu, postane spet *nobody*); hkrati vlada konkurenca med samimi „velikimi brati“, ki se potegujejo za ugled pri „botru“, tako da so le-ti v skrajno nelagodni poziciji hkrati realne in navidezne moči. Ta hierarhija je hkrati generacijska, se pravi, „botri“ so stari, njihovo vojsko pa sestavljajo mladoletniki, ki bi s kakšnim zločinom želeli postati *one day hero*. To bi bila torej „realistična“ nota tega filma, kjer tudi nasilje ni več (toliko) umetelna koerografija kot pa frenetična

in prav invenciozna krutost: najbolj učinkovit trik je gotovo način, kako se moškemu s strelom v hlače najmanj osmodi vse tisto, kar ima v višini šlica.

BENIGNI, ROBERTO

Kdor se ga ne spomni iz **Otroškega vrtca** Marca Ferrerija, se ga vsekakor spomni iz Jarmuschovega filma **Down by Law** — to je tisti droben in majhen tip z italijansko faco (ne le, da ima italijansko faco, ampak tudi je Italijan), tip torej, ki Johna Lurieja in Toma Waitsa spravlja v obup s svojim nenehnim blebetanjem, ki je pravzaprav učenje angleščine. A njun obup ni še nič v primeri s tistim, ki prevzame Walterja Matthaua v vlogi duhovnika, ko se mu v filmu **Hudiček** (glej to geslo) prikaže vrag v Benignijevi podobi, vrag, ki je tako neznosen prav zato, ker je tako nedolžen in neveden. **Hudiček** je Benignijev tretji film v lastni režiji, po **Tu mi turbi** (**Vznemirjaš me**, 1982) in **Non ci resta che piangere** (**Preostane nam le jok**, 1984), sicer pa je začel filmsko kariero kot igralec v **Berlinguer, ljubim te** (1976) Giuseppeja Bertoluccija (Bernardovega brata), ki je posnel tudi dokumentarec z naslovom **Tutto Benigni** (**Ves Benigni**, 1985). Benigni se je namreč uveljavil predvsem na TV, kjer je vzganjal „post-KPI humor s toscanskimi konotacijami“. V Italiji menda velja za na-

slednika Totoja. V Cannes je prišel s snemanja novega Fellinijevega filma **La voce della luna**, v katerem igra glavno vlogo: „Seveda vam ne morem povedati, za kaj gre v tem filmu: to je skrivnost,“ je povedal na tiskovni konferenci. „Vsak večer se učim dialoge, zjutraj pa mi Fellini prinese papirje s čisto drugimi dialogi. Po mojem niti sam ne ve, za kaj gre v filmu. Kakšen mojster! Prav rad bi spal z njim, mislim, fizično, gol v postelji. Delati z njim je tako, kot bi se učil pri Sv. Jožefu za tesarja.“ Benigni bi rad posnel porno film z Wendersom (ta je prišel v Italijo pogledat, za koga neki njegov Robby Müller snema).

CRY IN THE DARK

(Krik v temi): avstralski film v režiji Freda Schepisija, predvajan v uradnem programu. Scenarij (Robert Caswell, Schepisi) temelji na knjigi Johna Brysona **Evil Angels** (1985), ki sama temelji na resničnem dogodku, namreč na avstralski „ aferi stoletja“ — procesu proti Lindy Chamberlain, ki je bila obtožena in obsojena umora svojega otroka, ki ga je v resnici požrl divji pes dingo. Knjiga je izšla, ko je bila Chamberlainova še v zaporu, in je menda prispevala — prek novinarskega angažmaja (čeprav so si prej prav mediji prizadevali za pogubo nesrečnice) — k obnovi procesa. In tudi film so pričeli sne-



Roberto Benigni

mati, ko Chamberlainova še ni bila oproščena, toda ponovni proces se je vendarle končal pred koncem snemanja. Skratka, to je film minimalne fikcije in maksimalne igre Meryl Streep v vlogi Chamberlainove: ameriška zvezda je žrtvovala svoj videz, zlasti svojo avro blondinke, se zredila, se priučila avstralske angleščine, skratka, svojo igralsko — in v ameriški konstelaciji nesporno vrhunsko zvezdniško — bitje je popolnoma podredila liku, osebi („hotela sem imeti isto pričesko kot ona, iste obrvi, iste obline, nositi njene obleke, čevlje...“), in prek te identifikacije oz. kreacije je na magistralen način utrdila svojo igralsko, „zvezdniško“ identiteto.

Sicer pa bi o tem filmu dejal le še dvoje:

a) s pravnega vidika je očitno, da tudi v Avstraliji — in ne le v jugosocializmu — sodišča niso neodvisna; če so v jugosocializmu sodišča podrejena politiki, ki prek njih oziroma na hrbtih obsojencev „rešuje“ socializem, pa so v Avstraliji (ki vendarle pripada sistemu zahodne demokracije) pod vplivom medijsko podžiganega javnega mnjenja, ki je hotelo imeti žrtev, lik zločinske matere, da bi rešilo enega izmed avstralskih simbolov, psa dinga. Razlika je seveda v tem, da gre v enem primeru za državni terorizem, v drugem pa za terorizem civilne družbe, toda žrtev je v obeh primerih

ista, namreč nedolžna. Videti pa je, da se v drugem primeru lažje primeri, da je obsojenec rehabilitiran — tako da potem lahko zahteva odškodnino (s tem se zdaj ukvarja Lindy Chamberlain, kot je v telefonskem intervjuju povedala Libérationu) — ker gre pač za priznanje sodne zmote, medtem ko je v prvem, tj. jugosocialističnem primeru to veliko težje, kar takšna rehabilitacija predpostavlja spremembe v političnem kurzu in personalu;

b) po režijski plati je film precej ponesrečen, kajti če dà gledalcu jasno videti, da mati ni mogla ubiti svojega otroka, ne more hliniti suma (pa čeprav manjka truplo), da je mati nemara le morilka. Takšna režija kajpada težko prikriva stereotip „nesrečne žrtve“ in njene kalvarije. Kdor pa je videl Schlöndorffovo **Izgubljeno čast Katherine Blum**, bo samo zamahnil z roko nad tem avstralskim prikazom vloge medijev v uničevanju posameznikovega življenja. Skratka, ta film obstaja samo prek Meryl Streep, sicer pa je zgleden primer falirane Cannon produkcije.

DO THE RIGHT THING

(Stori, kar je prav): ameriški film črnkega režiserja Spikea Leeja, predvajan v uradnem programu.

Spike Lee je pravcati kuriozum ameriškega filma: je ne le troedini avtor (scenarist, igralec in režiser), ki je dotlej naredil ravno tri filme, ampak je povrh še črnc. Ko je pred tremi leti s **She's gotta have it** zagotovil „odkritje“ Quinzaina, so ga že imeli za „črnkega Woodyja Allena“, vendar na to oznako ni pristal, češ da se črnici ne znajo norčevati iz sebe, ampak samo iz drugih. **School Daze**, ki se dogaja v črnem campu, je bil lani največji uspeh Columbie, in iz tega filma je tudi del igralske zasedbe v **Do the right thing**. Toda glavna oseba je vendarle — in doslej prvič — belec: to je lastnik pizzerije v neki newyorški črnski četrti (pravzaprav ulici), Sal, ki ga igra Danny Aiello. Film je predvsem zabavna galerija portretov, pri čemer so osebe portretirane prav s tem, kar predstavlja zanje „do the right thing“: za Sala to pomeni vsak dan znova odpreti njegovo Famous Pizzeria, kar počne že 20 let; za njegova sina Pina in Vita (Richard Edson, ki je igral z Luriejem v **Stranger than paradise**, bil pa je tudi bobnar pri Sonic Youth), ki prav tako delata v pizzerii, je to godranje nad vsakdanjim poslom in medsebojno živciranje; Mookieju (Spike Lee), ki raznaša pizze po stanovanjih, pomeni „storiti, kar je prav“, ukrasti bogu dan in delati čim manj (ter medtem obiskati svojo ljubico); omeniti je treba še De Mayorja, lokalnega starosto-modreca, ki mora vsak dan spiti nekaj steklenic piva — igra ga nihče drug kot Ossie Davis, ki je bil v začetku 60. let z Gordonom Parksom utemeljitelj gibanja „Blaxploitation“, kot režiser pa je fabriciral črnske superheroje, policaje ali ravbarje, ki se zoperstavljajo belcem (takšen superman je bil njegov Cotton ali Parksom Schaft); potem je šel za nekaj let v Nigerijo in tam posnel politični film **Kongi's Harvest**, po vrnitvi v ZDA je ustanovil Third World Cinema Corporation. Ossie Davise je torej živa legenda cineastične black power, toda v **Do the right thing** mu je samo še do naklonjenosti starejše črne dame (in do piva): obema je namreč skupna čista pasivnost, „kontemplativna odmaknjenost“.

Film torej skoraj uro in pol bolj ali manj duhovito, brez mizerabilističnega sentimentalizma in v nekakšnem trzavem, „rap“ ritmu uprizarja to črnsko ulico in njene tipe ter

še le v zadnji četrtini razkrije karte, ki jih sicer ponuja že tale Leejeva izjava: „Ena največjih laži v naši deželi je, da ni važno, kakšne vere ali rase si: vsi smo Američani. To je laž in je zmerom bila. Samo vprašajte ameriške Indijance. Zato želim, da ljudje občutijo grozo na koncu filma.“ Kaj se torej zgodi na koncu filma, potem ko se je že zdelo, da so belci, Sal in njegova sinova, ter črnski gostje pizzerie res samo dobri Američani? Zgodi se samo to, da se v pizzerii pojavi pridigar black awarness Buggin Out, ki seveda prav tako stori to, kar se mu zdi prav, in napade Sala, zakaj ima na stenah samo slike belih zvezdnikov (Staloneja, Travolte, De Nira...), ne pa tudi črnkih; v ogorčenju napove bojkot Salove pizzerie. Toda črnici, ki sedijo tam, mu odvrnejo, naj raje bojkotira frizerja, ki ga je tako ostrigel; tedaj vstopi tip s kasetarjem, iz katerega zagrmí komad Public Enemy „Fight the Power“; Sal mu razbije kasetofon, nakar pride do vsesplošnega pretepa, umora in uničenja pizzerie. To naj bi bil torej rasistični izbruh, ki nastopi kot reakcija na „tisto preveč“ — preveč hrupa, ki kot da je predramil tisto, kar se je v Salu po tihem nabiralo: preveč „teh črncev“ v predolghih 20 letih; in preveč, višek nasilja, uboj, truplo, ki je sicer pogost travmatični katalizator besa. Ko je zadeva mimo, jo vsi — navsezadnje niso niti zares dobri niti zares slabi — obžalujejo, toda nihče se ne opraviči, niti ni opravičen.

DOM ZA OBEŠANJE

Jugoslovanski film v režiji Emirja Kusturice, prikazan v uradnem programu. — Glej kritiko, ki ji nimam niti kaj dodati niti kaj odvzeti, in pogovor z režiserjem v Ekranu, št. 1—2, 1989.

EAT A BOWL OF TEA

(Zdravilni čaj): ameriški film (Playhouse Production) v režiji Waynea Wonga (rojene-ga v Hong Kongu), po romanu Louisa Chuja (1961), predvajan v programu „Štirinajst dni režiserjev“.

Tu so bistveni zgodovinski podatki o nastanku China town: prvi val kitajske emigracije v ZDA datira leta 1860, ko je 200.000 kitajskih delavcev prišlo gradit Union Pacific Railway; 22 let kasneje je ameriška vlada izdala Chinese Exclusion Act, ki je Kitajcem prepovedoval, da bi dobili ameriško državljanstvo; leta 1917 je sledil Immigration Act, ki Kitajcem ni več dovolil vstopa v ZDA; po letu 1924 se ni smela vseliti nobena Kitajka (z izjemo žena ali hčera zdravnikov in bogatih trgovcev); ta ukrep je veljal do konca 2. svetovne vojne, ko ga je ameriška vlada zaradi kitajskega sodelovanja v vojni umaknila in dovolila kitajskim fantom, ki so se borili v ameriški vojski, da si pripelejo neveste s Kitajske.

Film torej pripoveduje zgodbo o formiranju mladega kitajskega para, ki predstavlja uresničenje želje očetov, da bi se še postarani newyorški China town regeneriral. Prvi višek filma naj bi bil trenutek, ko Ben Loy (Russel Wong, ki je igral tudi v **China Girl** A. Ferrare) z New Yorka odpotuje na Kitajsko, da bi se spoznal z že izbrano nevesto: „višek“ je namreč v paradoksu, da je na Kitajskem „več Amerike“ (skoraj vsi se dopisujejo s svojci v Ameriki, govorijo o Ameriki, sanjajo o Ameriki...) kot je v newyorški Kitajski četrti Kitajske: in kaj je lepši dokaz (da je Amerika tudi na Kitajskem) kot to, da se zaročenca ne le spoznata, ampak tudi zaljubita prav pred platnom letnega kina, kjer igra seveda „ameriški ljubezenski



Meryl Streep v filmu **Krik v temi** Freda Schepisijsa

film". — Drugi „višek“ pa je glavni *plot* filma: Ben Loy, ki živi pod pritiskom očetov China town, da postane družinski oče in gospodar, „zataji“ in postane impotenten, izneveri „očetovski mandat“, medtem pa gre žena, ki ji ni dovolj televizija, v posteljo z drugim in zanosi. Ben Loyevo „čast“ rešuje oče, ki skoraj ubije ljubimca, med zakonce pa nazadnje pride do sprave s pomočjo kitajske magije, čudežnega zdravilnega čaja, ki pomaga tudi proti impotenci. — Skratka, film, ki vsekakor ni tako „artificialen“ kot Wongov prejšnji **Slam Dance**, ima zgodovinsko podprto zgodbo o predaji, zavrnitvi in sprejemu očetovske palice (torej o „dialektiki“ svobodne volje, ki se zama upira sprejeti tisto, kar mora), vendar ki se tudi reducira na „zvesto“ in režijsko ne ravno inventivno, bolj ali manj humorno naracijo te zgodbe, v glavnem pa je komedijsko in sploh prešibek, da bi lahko „ogrozil“ trdo jedro filmske zgodovine China town.

FILOZOF

(Der Philosoph): zahodnonemški film v režiji in po scenariju Rudolpha Thomeja, prikazan v programu „Štirinajst dni režiserjev“.

Der Philosoph je dejansko prvi *doctor Feel-good* tega festivala, napotujoč k aforizmu „mračnega“ Heraklita, da „večina božanskih stvari uide našemu spoznanju, ker smo neverni“. Če namreč ne verjamemo temu, kar se dogaja Georgu Hermesu, smo dejansko prikrajšani za nekaj božanskih stvari. Tudi Georg sprva noče ali ne more verjeti, a od tega zbolí, dobi vročico, kot da bi se v njem prižgal heraklitovski ogenj, ki ga lahko pogasi le voda v obliki boginje. Georg Hermes je mlad filozof, ki živi asketsko (z izredno subtilnostjo in pravšnje mero resnobe, zadržanosti, preprostosti in umirjenosti ga igra Johannes Herschmann) in ki prične dan pričakujoč od založnika paket s svojo knjigo o Heraklitu. Potem gre v trgovino, da bi si kupil obleko, ne da bi vedel, da si pravzaprav želi nekaj drugega, tisto, o čemer dejansko dosti ne ve (saj po materi ni ljubil še nobene ženske, kot prizna na predstavitvi svoje knjige, kjer ga tri ženske presenetijo z vprašanjem o ljubezni). A tisto drugo je že tu, ga že čaka — to so te tri ženske, prodajalke, ki mu izberejo obleko in z njo njega samega. Vse so z njim prijazne, se mu nasmihejo — sprva je pač videti, da so koketke —, toda Hermes, ki ni samo „lahek kot misel“, ampak zna prižigati ogenj, si izbere tisto, Francisco, ki ima rada vodo. Seveda si potem, ustrezno Heraklitu, ob vodi, jezeru, zakurita ogenj in se ljubita. Toda Hermes, kljub svojemu imenu, ni bog, ki bi lahko ljubil vse (ali vsaj tri) ženske hkrati, ampak moški, ki se mu zdi normalno ljubiti eno, medtem ko so te prodajalke, ki živijo skupaj v stanovanju in Georga povabijo k sebi, vse tri sposobne ljubiti enega moškega. Pravijo, da so boginje, in treba jim je verjeti, kajti takih žensk na svetu ni. Vendar jih v obstoj ni priklical Hermesov fantazmatski scenarij (kakšne sanje o „vseh ženskah“), saj jih je zanj preveč in ra-



Spike Lee in Danny Aiello v filmu **Stori, kar je prav** Spikea Leeja



Rudolph Thome, **Philosof**

zen tega je to rajsko življenje, ki mu ga nudijo (kupijo mu računalnik, ga razvajajo, v posteljo mu prinesejo zajtrk ipd.), najbrž več kot si je kdajkoli želel. Če mu je torej po ljubezni do matere manjkala izkušnja z žensko, jo je zdaj v obilni, preobilni meri dobil. Kot božji dar mlademu filozofu (z božjim imenom Hermes), ki mora, če se že ukvarja s Heraklitom, spoznati, da, če je vse eno, pa en ni vse, če se ne razdeli med vse (vsaj tri ženske): tedaj bo nemara kot „bog, za katerega so vse stvari lepe, dobre in pravične, medtem ko za ljudi ene so, druge pa ne“ (Heraklit).

Thomeju seveda ne gre za realizacijo filozofemov ali mitologemov, saj je najlepše v njegovem filmu prav to, da je vsa metafizična „simbolika“ prikazana na najbolj banalen način, ne da bi bila banalizirana (te ženske, na primer, so res navadne prodajalke, toda vse na njih — od njihove čutnosti, miline, ljubeznivosti, zapeljivosti, govorice — jih dela enigmatične, jim torej vtisne neki „x“, po katerem so več kot to, kar so videti). Thomejeva režija je skoraj kot heraklitovski orakelj, ki niti nič ne pove niti nič ne skriva, ampak samo pomeni.

FRANCESCO

Italijanski film v režiji Liliane Cavani (z Roberto Mazzoni tudi koscenaristke), prikazan v uradnem programu.

Kot laik se povsem strinjam z Liliano Cavani, da je „največji izraz laičnosti spoštovanja religije“, vendar mi ni jasno, zakaj hoče v Sv. Frančišku na vsak način videti revolucionarja, ko pa se niti samemu tedanjemu papežu ni zdelo vredno, da bi ga razglasil vsaj za heretika. Frančišek tako z lastnim vzorom ljubezni do revežev in bolnih in vseh mogočih nesrečnikov kot s pridiganjem take ljubezni pač ni ogrožal cerkvene hierarhije, niti ni siromakom kaj prida pomagal; njegova revolucija naj bi bila „duhovna“, toda mar je mazohizem kakšna revolucija? Frančišek, kakor je pač prikazan v tem filmu, se mi namreč zdi kot super mazohist, ki najde božanski užitek (in boga) v lastnem trpljenju in ponižanju, samozavrženosti in ljubezni do zavrženih: a kako ta samozavrženost ni možna brez ojdipovskega teatra, se lepo vidi v prizoru (tudi organiziranem kot teater oz. sodni proces), kjer zavrne očeta, odvrže obleko in se pusti razdediniti; samozavrženje gre torej skupaj z zavrnitvijo drugega, in te klešče zavrnjenja/zavrnitve so „znamenje zatajitve generacije“ (Denis Vasse), torej zatajitve sinovske/očetovske vezi, oziroma so delo fantazme, da nisem otrok svojih staršev. Odtlej torej Frančišek želi poslušati samo še boga, ki predstavlja njegov tiranski nadjazy.

Cavanijeva je, kot sama pravi, fascinirana s Sv. Frančiškom, kar je tudi dokazala z dvema filmoma o njemu, in že prvega, posnete ga l. 1966, ima za „revolucionarnega“, kajti to je bil njen „maj '68 dve leti prej“. A če je bil ta film *low budget*, nizkoporačunski, pa je novi **Francesco** reamke na veliki nogi, v veliki produkciji in z zvezdo Mickeyem Rourkejem, znanim velikim grešnikom (seveda

hkrati globoko religioznim), ki pa odlično igra svetnika; v tej vlogi je Rourke dejansko drugačen (od prejšnjih vlog), je kot preroren, sicer pa tudi pride v film kot truplo, mrlič, ki potem — prek retrospektivne pripovedi njegove učenke Chiare — oživi kot svetnik. Chiara, ki si deli z režiserko njeno fascinacijo s Frančiškom, pa ni le njena zastopnica v filmu, marveč predvsem tista, ki s svojim angelskim obrazom in obožujočim pogledom gledalcu izpoveduje svojo ljubezen do Frančiška.

GOSPOD HIRE

(Monsieur Hire): francoski film v režiji Patricea Leconta (in po romanu Georges Simeona), prikazan v uradnem programu, Patrice Leconte je režiser francoskih *box office* filmov (npr. **Specialisti**), zlasti komedij, zato se pač francoskim kritikom nujno zapiše opazka, kako zdaj poskuša z **Gospodom Hirom** menjati *image*, se postaviti kot „resen“ režiser. Vendar je pri tem dovolj uspešen. **Gospod Hire** je solidna *crime and love story*, temelječa na voyeurskem dispozitivu hišnega okna in pri tem ravno prav prostorsko-časovno „abstraktna“, prostorsko in časovno nedoločena in neumestljiva, ker ji pač zadostuje „univerzalnost“ tega dispozitiva. In prav tako je nedoločljiv sam gospod Hire, ta možič srednjih let, zmerom oblečen v črno, smrtno resen kot kakšen gogoljevski uradnik, nepriljubljen pri otrocih, samotar, ki včasih zaide v bordel, in že takoj spočetka osumljen, da je storil umor. V resnici pa ga ni storil, ampak videl — in v tem je tudi vsa spletka. Gospod Hire je voyeur, skrit v mraku svoje sobe opreza v sobo čez cesto, kjer živi dekle Alice in kjer je njen fant skril okrvavljeno obleko po uboju. Gospod Hire morilca noče prijaviti, da bi lahko še naprej opazoval Alice (ki bi jo sicer zaprl kot skrivko); toda Alice v neki viharini noči z grozo (in po zaslugi bliska) opazi, da je opazovana. Zdaj se dejansko začne najboljši del filma, lepa igra dvoumnosti, ko Alice izzivalno obišče gospoda Hira in je ta ves zmeden, ko ona zapeljivo pobira namerno razmetane paradiznike pred njegovimi vrati, se pravi, ko se Alice dela ljubeznivo, da bi zvedela, če gospod Hire kaj ve, in ko gospod Hire prikriva, kar ve, da bi užival nekaj njene naklonjenosti in bil z njo v stikih (imeniten je prizor, ko se gospod Hire, medtem ko sta na boksarski tekmi, dotika njene roke tako, da jo gladi proti dlakam, ki se tedaj naježijo v pravcatem erotično-zločinskem drgetu — Alice se namreč toliko bolj prepušča božanju, kolikor bolj sumi, da gospod Hire ve, za zločin). Sandrine Bonnaire kot Alice, ki se ne pusti slepiti z ljubeznijo svojega sumljivega ljubimca, a mu na koncu, ko ga izgubi, ostane zvesta, in ki na drugi strani že popušča stanovitni in „nori ljubezni“ gospoda Hira, a ga na koncu, ko bi ga lahko dobila, izda (in s tem hkrati pogubi sebe); in Michel Blanc kot gospod Hire, ki kljub svoji „nori ljubezni“ vendarle računa tudi na to, da se mu bo izneverila, ga zatajila — sta lep igral-

ski in ljubezenski par, ki je bolj realen (ali fikcionalen) od realnosti, v kateri ni mogoč.

HUDIČEK

(Piccolo diavolo): italijanski film v režiji Roberta Benignija (po scenariju, ki ga je B. napisal skupaj z G. Bertoluccijem in Vincenzom Ceramijem), prikazan v programu „Štirinajst dni režiserjev“.

To je absolutno najboljša komedija festivala, neverjetni burleskni cirkus s hudičem, ki ga prikliče sam duhovnik, ko ga v cerkvi kot eksorcist izganja iz debele frizerke. Duhovnik bo imel z njim same sitnosti, toda počasi se mu bo hudič le prikupil (duhovnika navsezadnje igra Walter Matthau), tako da bo na koncu blebetal le še o njemu, postal bo dobesedno obseden s hudičem in bo s to vražjo preganjavico spodil od sebe celo Stefano Sandrelli v vlogi ženske, ki bi se z duhovnikom rada skrivaj sestala. „Il piccolo diavolo“ — to je kajpada Benigni — pride torej iz ženske, kot v kakšnem brezmadežnem spočetju, in je dejansko „spiritualno“ bitje, ki govori, preden se pojavi, utelesi; pozna torej govorico, saj se je rodil z besedo (z duhovnikovim zaklinjanjem), ki je „meso postala“, ne pozna pa sveta — temu je popolnoma „odtujen“, kar pa ga neznaško zabava, ker se lahko igra mimikrijo, ki je njegov način spoznavanja sveta. Zato si je tako všeč v obleki, ki iz njega naredi človeka, in odtlej počne, tj. posnema vse tisto, kar vidi pri ljudeh. Ta imitacija in mimikrija sta vir vseh gagov in štosov že s tem, da sta premeščeni in skrajno „nespodobni“ v sami svoji podobnosti posnemanemu dejanju: tako npr. v prizoru, kjer ljudje čakajo na duhovnika za nedeljsko pridigo, namesto duhovnika pride v cerkev vražič, ki pripravi ljudi, da se grejo modno revijo, ker je pač sinoči navdušeno opazoval neko modno revijo — a brž ko je modna revija prestavljena v cerkev, kjer se jo igrajo ljudje, ki so čakali na nedeljsko pridigo, in jo povrh vodi še hudič, je to seveda nekaj čisto drugega. Nekaj pa se vendarle upira mimikrijskim in imitacijskim sposobnostim malega vraga: to ni denar, ki ga v igralnici z lahkoto priigra (reče neko številko in ruleta se na njej ustavi), ampak „tisto kosmato“, kar je videl med nogami ženske, ki jo je prinesel z železniške postaje; ta reč ga popolnoma zmede, ker je nekaj, kar si lahko samo želi, a ne ve, kaj bi s tem. In jasno je, da je njegove posvetne avanture konec tisti hip, ko odkrije to željo in zve, kam to vodi. Tako Benigni ostane pri isti ženski kot v **Down by Law**, to je Nicoletti Braschi (ki je sicer njegova žena), medtem ko je John Lurie v vlogi elegantnega profesorja tukaj le kot nekakšen gost, ki je prišel pogledat, če se bo srečanje ponovilo.

JEZUS IZ MONTREALA

(Jesus de Montréal): kanadski film (Québec) po scenariju in v režiji Denysa Arcanda, prikazan v uradnem programu.

To je precej „ambiciozen“ film, kjer gre, po režiserjevi napovedi, za „Markov evangelij,

za reklamo za kolonjsko vodo, za brate Karamazove, za posojanje glasu v porno filmih, za big bang, za formulo klasične coca cole, za Hamletov monolog, za nerodnost, če si rojen v Burkini-Faso, za rimljanskega vojaka po imenu Pantene, za fašiste, ki se vsak dan sestajajo, za presajanje organov in za zelenjavni vrt Paula Newmana, skratka, za vse, kar je "neizogibno". Po eni strani gre torej za satiro (sicer ne tako uspešno kot v **Propadu ameriškega imperija**), po drugi (in hkrati) pa za promocijo "avtentičnih" vrednot, zlasti vere v umetniški (gledališki) angažma, ki se "metaforično" poveže s krščansko vero v boga. Glavni *plot* je v tem, da nek duhovnik, ki ljubi gledališče (pa tudi ženske), najame mladega gledališkega igralca-režiserja, da bi uprizoril malce moderniziran Kristusov pasijon. Režiser torej zbere skupino prijateljev (igralcev, ki se preživljajo z nastopanjem v reklamah ali s posojanjem glasu za porno filme), in ti se zadeve vneto lotijo; predstava temelji na "poutujtvenih" učinkih, posredovanih s poljubnoznanstvenim komentarjem o Kristusu, in čeprav bi se je kakšno slovensko gledališče najbrž sramovalo, je v Montrealu vendarle tako uspešna in udarna, da jo igrajo (na prostem) večer za večerom, dokler je cerkev ne prepove. Prepoved izzove protest med občinstvom in neki silak, ki hoče odstraniti uradno osebo, le-to butne ob križ, ki zruši igralca-Kristusa, tako da lahko le-ta od te "križeve rane" urne, medtem ko je transplantacija njegovega srca in oči najbrž medicinski ekvivalent Kristusovih čudežev. Ta gledališka predstava je tudi priložnost za "kritiko" medijev (zlasti TV, kajpada), kulturniškega snobizma in menagerstva (prodaja avantgarde) ter cinizma. Ta "večplastnost" kritike in karikature bi že kazala na posplošeno posmehovanje in hkrati zamegljevanje "poante" filma, ko bi nekeje le ne bile izvzete simpatije do komedijantov, ki verjamejo v svoje delo, čeprav temelji na iluziji.

MELANHOLIJA

(Melancholia): angleški film (v produkciji British Film Institute in zahodnonemške Lichtblick Filmproduktion), po scenariju in v režiji Andija Engela, prikazan v programu "Štirinajst dni režiserjev".

Kaj pravi Freud o melanholiji? Pravi, da je "reakcija na zgubo ljubzenskega objekta"; v drugih primerih je ta zguba lahko "bolj moralna"; spet v drugih primerih "ni mogoče jasno prepoznati, kaj je bilo izgubljeno". In prav ti zadnji primeri kažejo, da je "melanholija na ta ali oni način povezana z zgubo objekta, ki je odtegnjen zavesti". Tako je tudi s tem Davidom Kellerjem, ki živi čisto dobro kot umetnostni kritik, ima lepo stanovanje v Londonu, bivšo ljubico (bankirjevo ženo), s katero sta ostala dobra prijatelja, pa vendar v off glasu toži, da je življenje "prazno", "brez smisla", da je kot ta prozor na kaplja vodke na mizi in da je on sam depresiven in melanholičen, ne da bi prav vedel, kaj mu manjka. Tako mu dnevi mineva-

jo ob kozarcu vodke in bežnih srečanjih, dokler ne zazvoni telefon, ki nenadoma evocira Kellerjevo preteklost 60. let, ko je bil levičarski aktivist v Nemčiji: bivši soborec in prijatelj Manfred bi hotel, naj v spomin na stare čase ubije čilskega mučitelja političnih zapornikov, ko bo prišel v London. David Keller pristane, čeprav se mu zadeva ne zdi ravno smiselna, po pošti prejme dosje o bodoči žrtvi in videti je, da je "našel nek smisel". Ko se čez čas z Manfredom srečata v Londonu, nemški prijatelj zadevo prekliče, ker da je "iz strateških razlogov" bolj modro, če ostane čilski krvnik živ. David se sprijazni z dejstvom in se vrne k svojemu melanholičnemu razpoloženju. Potem spet zazvoni telefon — ko se potlačeno enkrat predrami in se prične vračati, pač ne odneha: Kellerja pokliče žena političnega zapornika, ki ga je ubil oni krvnik, in ko se srečata pred galerijo, ga prosi, naj tipa vendarle ubije. David obljubi. Če je bila melanholija reakcija na zgubo, "nesmiselnost" političnega angažmaja, pa ta novi angažma, ki Davidovemu življenju vrne smisel, ni več vzlet kot političen, ampak kot čisto "tehnično"; dejanje oziroma kot zločin brez razloga. Dejanje je resda sprejeto kot moralna obveza, toda to, kar Davida fascinira, je očitno predvsem profesionalna plat umora (režija tudi vztraja pri brezhibno opravljenih tehničnih detajlih dejanja). Po umoru čilskega krvnika Keller odpotuje v Hamburg, kjer se znova sooči z Manfredom, ki se obnaša kot beden politični intrigant. Keller se spomni, da je nekoč bral Camusovega *Tujca* in bivšega prijatelja ubije. Vendar sklicevanje na *Tujca* ne pomeni veliko: to je zanesljiv politični umor, še posebej, ker je nezavedno determiniran. Potem Keller odpotuje v Italijo in se zapre v samotno hišo, kjer bo morda napisal knjigo.

To je torej čisto v redu thriller, natančen in hladen tudi v opisu Kellerjevega obupa; vsako dejanje, srečanje, pogovor je strogo odmerjeno in učinkovito, z zelo malo velikih planov, ki bi pritiskali na emocije — obup se ne bere toliko na hladnem in umirjenem Davidovem obrazu kot v gestah in gibanju, ki sredi dogajanja kaže na odmaknjenost od njega. In konec koncev, mar ne gre v filmu ravno na časten umik?

Andi Engel je doslej počel vse, razen režije: v Nemčiji je bil filmski kritik, l. 1968 se je preselil v London in ustanovil distribucijo Politkino, kasneje preimenovano v "The Other Cinema". Potem je z ženo ustanovil distribucijsko podjetje "Artificial Eye Film Company" in si kupil kinodvorano. Pred štirimi leti pa je ustanovil "Artificial Eye Production", ki je producirala **ZOO** P. Greenawayja. **Melanholija** je Engelov prvi film.

MRTVE RIBE

(Die Toten Fische): avstrijski film v režiji Michaela Syneka (ki je tudi adaptiral istoimensko novelo Borisa Viana), prikazan na "Mednarodnem tednu francoske kritike". To je skrajno morbidna in onirična fantastika, kajpada v črnbeli fotografiji in z rezkami, konkretnimi zvoki (škrpanje železnih

vrat, hoja po dolgem hodniku ipd.), ki še podkrepijo njen "surrealistični" učinek. Dogaja se v nedoločenem času in z neimenovanimi osebami. Protagonist je tip, ki z raztrgano mrežo za metulje lovi znamke, ki plavajo po razpenjeni, klokotajoči gejzirski vodi; te znamke nese k šefu v dvorec, toda pot do tja vodi v glavnem pod zemljo — s podzemno železnico, na kateri ga strojevođa stisne med vrata, po labirintih, beton-skih hodnikih, skozi kufkova vrata z obveznim vratarjem, ki trdi, da ima ponarejeno vozovnico, po kloaki, polni crknjenih podgan, in končno do gradu, kjer ga gospodar ozmerja, češ da mu je prinesel poškodovane znamke, in mu noče plačati. Gospodar ni le zbiralec znamk, ampak tudi ljubitelj podgan, ki jih sistematično pobija in crknjene polaga drugo poleg druge v neskončno dolgo belo vrsto. Tip, ki lovi znamke, prenočuje v nekakšni kletki pod zemljo, kjer je tudi že venomer speči otrok. Ta totalno groteskna in tiranska imažerija je seveda psihotična, kot se pokaže v trenutku, ko "ribiča" znamk prešine, da bi se uprl: tisti hip namreč postane prej tako depresivna pot zmagoslavna in pelje do gnusnega uboja gospodarja; a kaj, ko pa nesrečni znamkar po tej osvoboditvi iz suženjstva ne ve, kaj bi s svobodo in se utopi. Skratka, dodobra mračen in moreč film in v tem tako dosleden, da vzbuja boleče ugodje. Režiser (debitant) je enaintridesetletni zdravnik, ki dela na dunajski psihiatrični kliniki.

MYSTERY TRAIN

(Skrivnostni vlak): ameriški film po scenariju in v režiji Jima Jarmuscha, prikazan v uradnem programu.

Tukaj najdemo zdaj že značilno jarmuschovske poetiko urbane puščave s smetnjaki, zapuščenimi kinodvoranami, zaniknimi hoteli, neonskimi lučmi, praznimi ulicami, z marginalci in lunatičnimi tipi, pa vendar... Pa vendar vse to ni več tako fascinirano, ne "prime" več tako kot prej. Nekaj krivde je mogoče pripisati barvam, seveda ne kakovosti barvne fotografije (saj je vendar snemal Robby Müller), ampak enostavno dejstvu, da je to barvni film. Ta zadeva namreč ni tako nedolžna. Spomnimo se, kako je bilo pri Wendersu, v **Stanju stvari**, kjer je režiser Friedrich svojo željo črnobelega filma plačal z življenjem; pred tem mu je njegov snemalec, ki ga je igral Samuel Fuller, lepo rekel: "Črnbela slika je resda bolj realna, toda barve so življenje". Oba prejšnja Jarmuschova filma sta bila črnbela, kar je precej vplivalo, da je njuno "ekscentrično", z domala "sanjsko" konkretnostjo in figurálnostjo zaznamovano dogajanje učinkovalo "bolj realno kot življenje", barve pa vrnejo ravno življenje, se pravi, banalnost, in s tem jarmuschovske zgodbe zgubijo "ne-navadnost", "magičnost", ter se zgolj z estetično razredčenosti uspejo obdržati nad bednim realizmom.

Film je sestavljen iz treh zgodb (torej kot miniaturna Chaucerjevih *Canterburyjskih zgodb*, na katere se Jarmusch sklicuje), ki se vse dogajajo v Memphisu (Tennessee)



Liliana Cavani, **Francesco**



Sandrine Bonnaire in Michel Blanc v filmu **Gospod Hito** Patricea Leconte



Andi Engel, **Molmolija**

kot mitičnem mestu rock'n'rolla: prva se tu di prične s prihodom mladega japonskega para, ki obiše Sun studio; to sta torej mlada, s svojo japonščino malce čudaška častilca mrtvih kraljev rock'n rolla (Elvisa Preasleya in Carla Perkinsa) — imenitna je epizoda z albumom, kjer so Preasleyeve fotografije „komparirane“ z japonskimi božanstvi —, amerikanizirana Japonca, ki pa ne znata angleško (zato pa tip imenitno ravna z zippojem: nepozabno je, kako ga vrže v zrak in ujame v žep na srajci). Prenočita v hotelu (kjer „opravita“ ljubezen, ker pač nimata drugega dela) in tu bo kot kip negiben Sreaming Jay Hawkins v vlogi receptorja izročil ključke tudi protagonistom drugih dveh epizod: ženskama, ki se prav v hotelu srečata, toda Italijanka, ki je prej vpila v telefon, da bi jo slišali v Rim, je tako obupano prijazna, da vzame drugo, ki je brez denarja, v svojo sobo (ta Italijanka bi bila lep primer evropskega „suckerja“ v Ameriki — vsak tip, ki se mu le ljubi, jo obere za denar —, ko bi ne bila tako radodarna samo zato, da bi imela pred ljudmi mir; tej nesrečnici se tudi prikaže privid Elvisa Preasleya, pač zato, ker je nasedla zgodbi, ki ji jo je prodal neki tip v bistroju). V zadnji epizodi nastopi jo trije tipi in enemu (igra ga Joe Strummer, vodja bivše punk skupine The Clash), ki je izgubil hkrati dekle (to je prav tista, ki jo je Italijanka vzela v sobo) in službo, se odtrga, potegne pištolo, maha z njo okoli, si jo nastavi h glavi in nazadnje počti trgovca za dve steklenici whiskyja, ki ga fantje med nočno vožnjo z avtom spišejo in nato pijani prenočijo v tistem hotelu; zjutraj z avtom bežijo pred policijo, medtem ko nad cesto pelje vlak z japonskim parom in Strummerjevim dekletom. Slednja epizoda je gotovo najbolj jarmuschovska, kajti kot vemo iz obeh njegovih prejšnjih filmov, so največji „suckerji“ prav tisti, ki so do vratu v ameriški godlji.

Vse te epizode so na neki način minimalistične, reducirane na nekaj gest, replik, štosov ali dejanj, in videti je, da ni v njih ničesar drugega kot to, kar se vidi ali sliši, ko bi ne bilo še nekega strela, ki v hotelu tri noči zapored počti, ne da bi se karkoli v zvezi s tem videlo. To je kot droben slišni madež skrivnosti, ki pa zaleže, da v te epizode izvrta luknjo, majhno praznino, ki deluje kot njihovo „skrivnostno“ jedro.

NAGRADE

Zlata palma — **Sex, lies and video tapes** (Seks, laži in video) Stevena Soderbergha (ZDA), specialna nagrada žirije — **Trop belle pour toi** (Prelepa zate) Bertrand Bliera (Francija), nagrada žirije — **Jésus de Montréal** (Jezus iz Montreala) Denysa Arcanda (Kanada), nagrada za režijo — **Dom za obešanje** Emirja Kusturice (Jugoslavija), nagrada za najboljšo žensko vlogo — Meryl Streep (v **Cry in the Dark**), nagrada za najboljšo moško vlogo — James Spader (**Seks, laži in video**), zlata palma za kratkometražni film — **50 let Gillesa Carla** (Kanada), Caméra d'or (nagrada za najboljšega debitanta)

Michael Synek, **Mrtve ribe**Jim Jarmusch, **Skritnostni vlak**

— **Moje dvajseto stoletje** Ildika Enyedija (Madžarska), nagrada za najboljši umetniški dosežek — **Mystery Train** Jima Jarmuscha (ZDA), nagrada za tehnično kvaliteto — **Črni dež** Shoeheia Imamure (Japonska), nagrada mednarodne kritike (FIPRES-SI) — **Seks, laži in video**, ekumenska nagrada — **Jezus iz Montreala**, nagrada „Perspektive francoskega filma“ — **Erreur de jeunesse** (Mladostna zmeta) Radovana Tadića (Francija).

PRELEPA ZATE

(Trop belle pour toi): francoski film po scenariju in v režiji Bertranda Bliera, prikazan v uradnem programu.

Po mojem je to najboljši film t.i. uradnega dela festivala. Prvič mu uspe to, kar se posreči le redkim, — da že z uvodnim prizorom poleti kot raketa in se potem tudi obdrži na isti višini: predstavi srečanje moškega in ženske, šefa in tajnice, srečanje, ki je fetalno (to je „ljubezen na prvi pogled“) in hkrati neverjetno. In to je drugi *point*, namreč da je nekaj neverjetnega postalo mogoče. V filmu je — vsaj načeloma — resda vse mogoče, vendar je to — če je vzeto vsaj malo resno — tudi najtežje. Odlika Blierovega filma pa je prav v tem, da je to težavo elegantno in duhovito premagal. Kaj je torej tako neverjetno? Tukaj je to nekaj, kar ni konvencionalno, navadno, kolikor se pač ne

dogaja vsak dan in v vsakem filmu, da bi se moški, ki je poročen s takšno žensko kot je Carole Bouquet (dvojna lepota iz Bunuelovega **Mračnega objekta želje**), zaljubil v neopazno in debelušno tajnico (Josiane Balasko), pa naj bo še tako simpatična. Sicer pa na to neverjetnost vseskozi opozarjajo druge osebe v filmu, ki se sprašujejo, kako je mogoče, da tip (Gérard Depardieu), lastnik garaž, ki se njegove roke bolj prilegajo avtomobilskim gumam kot pa bokom boginje, dobi takšno žensko. Vendar je zadeva daleč od melodrame in bližja tragikomediji, na kar kaže že komična vloga zbora iz antične tragedije. Zbor sestavljajo osebe, ki obkrožajo zakonski par, bodisi na poroki bodisi na domačih zabavah, in če zbor v antični tragediji, ločen od dogajanja, glasno izreka tisto, kar si misli o dogajanju, pa tukaj te stranske osebe, vključene v dogajanje, glasno izrekajo svoje skrite misli, na primer: „Kaj bi dal, ko bi mi Florence (Carole Bouquet) s svojo božansko ritjo sedla na glavo!“

Ta verbalna „sproščenost“ pa je le del oblikovnega „prostega“ govora, ki se ravna po asociativni montaži, kjer nikoli ni jasna meja med tem, ali je neka situacija imaginarna ali realna: tako se npr. v uvodnem prizoru situacija, za kaero se zdi, da je „mentalna podoba“ (šef in tajnica se še nista prav srečala, pa se že objemata), naknadno potrdi

kot realna; ali proti koncu filma, ko Depardieu in njegova ljubica fantazirata, da sta zakonski par, Florence pa je hišna pomočnica, se nekaj prizorov za tem Florence tudi v realnosti znajde kot stranska oseba v lastni hiši. K „prostemu“ govoru sodi seveda tudi to, da se govorec stalno menjava, kar pomeni, da je enkrat pripovedovlec Depardieu, drugič Balasko in tretjič Carole Bouquet (ki v nekem flash backu pripoveduje o svoji poroki, kot da bi bila na tiskovni konferenci: „Je še kakšno vprašanje?“). Prav tako se nenehno izmenjujejo komični in resni toni in celo sama ženska lepota se lahko pojavi tam, kjer realno je: tako tajnica, ki prihaja iz postelje svojega ljubimca, na postaji v metroju žari od lepote erotične avre in tipe na postaji kar vleče za sabo; na drugi strani pa Carole Bouquet, ki strašno trpi zaradi ponižanja in „nerazumljive“ moževe nezvestobe, blesti v svoji lepoti in prejema morbidne poteze.

ROSALIE GOES SHOPPING

(Rosalie gre nakupovat): zahodnonemški film po scenariju Eleanore in Percyja Adlona in v režiji Percyja Adlona, prikazan v uradnem programu.

Adlon je izumil **Bagdad Cafe**, komedijo, ki je imela zlasti v Franciji ogromen uspeh, a kdor je videl ta film, bo pač razočaran nad **Rosalie gre nakupovat**, čeprav tudi tu nastopa masivna in materinska Marianne Sägerbrecht. Adlon je snemal portrete pesnikov (in celo Proustove služkinje), dokler ni odkril Amerike in z njo „čudežne“ formule za film — kajpada nič več arty, ampak *full of fun and money*. Ta formula se je zdaj

Carole Bouquet v filmu **Prelepa zate** Bertranda Bliera

prenesla v vsebino filma. Kaj torej počne Marianne Sägerbrecht v tem ameriškem mestecu, ki se imenuje tako kot nemški Stuttgart, torej Stuttgart (Kansas)? Je mati kopice otrok in žena moža-pilota (Brad Davis iz **Polnočnega ekspresa**), ki oprahuje polja in dela loopinge; vsi se imajo nepopisno radi, njihova glavna zabava pa je gledanje TV reklam. Resda so videti bebavi, a ne samo zato, ker jim širijo obzorje TV reklame: nasprotno, prav zato, ker reklame jemlje resno, se Rosalie v „potrošniški mrzlici“ domisli zvijače s kreditnimi karticami in ne kaznovano čezmerno nakupuje brez denarja, pri tem pa ohrani dobro srce in si pomirja vest s spovedjo pri župniku. Ko si oskrbi računalnik in odkrije šifro neke banke, je rešen tudi njen problem zadolženosti: postala je resen finančni poslovnež in s svojo spovedjo zamaje samega župnika. — To je torej ludičen film o pridobivanju denarja kot igri, toda ludizem v vseh prizorih vendarle ni tako posrečen kot to, kar se je posrečilo Rosalie z računalniškim piratstvom; skratka, ta film ni odkril nobene nove šifre komedije.

SEKS, LAŽI IN VIDEO

(Sex, lies and video tapes): ameriški film (Outlaw Production) po scenariju in v režiji Stevena Soderbergha, prikazan v uradnem programu.

26-letni Steven Soderbergh iz Baton Rougea v Louisiani je pred tem posnel „opažen“ koncertni film o skupini Yes in se veliko ukvarjal z videom. Po njegovem so „razmah videa, komercializacija seksa in laž trije glavni in tesno prepleteni fenomeni na-

še dežele“. Tudi v filmu so tesno prepleteni, natanko toliko kot se prepletajo štiri osebe: yuppiejevski pravnik John (Peter Gallagher), ki svojo ženo vara z njeno sestro, njegov študentski in flegmatični prijatelj Graham, ki ima samo ključ od avta in nosi vselej isto črno srajco, s katero se tudi obriše pod pazduho, sicer pa ga zanimajo ženske le, če se o svojem spolnem življenju izpovedujejo njegovi video kameri (Graham izvrstno igra James Spader); potem pravnikova žena Ann (Andie MacDowell), ki v imenitni uvodni sekvenci s pripovedovanjem o tem, kako ne prenaša umazanije, psihoanalitiko razlaga svojo frigidnost, in njena sestra Cynthia (Laura San Giacomo), ki je poosebljena spolnost. Skratka, kar zadeva spolnost, imamo stanje, ki se ga da najlepše opisati s francosko frazo *l'un(e) baise, l'autre pas*, torej, „en(a) f... , drugi(a) ne“. „Dramatično“ jedro je potemtakem v tem, da Graham in Ann, ki „don't fuck“, prav s svojim finalnim spolnim odnosom potrdita, da spolno razmerje ne obstaja — spolno razmerje med njima je trajalo natanko do trenutka, ko je prišlo do spolnega odnosa. Slednjega je namreč mogoče pokazati, medtem ko na prvem temelji vse dogajanje, vsa fikcija filma. Odtod tudi pomembna vloga laži, katerih „temeljni nosilec“ je Peter, ki je že po svojem poklicu, torej poklicno zapisan lažem, kakor to sugerira angleška besedna igra s homonimijo *lawer-lier*: „The lawers are the greatest liers“ („pravniki so največji lažnivci“). Dokler se film dogaja v območju laži in spolnosti, poteka kot zabavna, prav komična komunikacijska igra, kjer tisti, ki se igra skrivni-

ce, izgubi, medtem ko je odkritost (priznanje frigidnosti in impotence), ki so ji tako kot videu pripisani terapevtski učinki, nagrajena s srečnim koncem, tj. s formiranjem novega ljubezenskega para: to je seveda lahko nekaj optimističnega samo, v kolikor se film s tem konča, da bi se novi film lahko pričel prav z razdiranjem tega konca (to je pač proces neskončnega recikliranja ameriškega filma). Žiriji in še posebej njenemu predsedniku Wim Wendersu se je najbrž zdelo še posebej optimistično to, da Graham (ki s svojo prakso videa kajpada evocira sceno *peep showa* iz filma **Pariz, Teksas**) na koncu uniči video trakove in omogoči klasičen konec filma (in s tem začetek novega); to je nemara res „vera v bodočnost filma“, kot je izjavil Wenders, kolikor namreč sega onstran kinematografske realnosti, ki jo vse bolj spodjeda video.

SREČANJE V TRAVERSU

(Treffen in Travers): vzhodnonemški film po scenariju Thomasa Knaufa in v režiji Michaela Gwisdeka, prikazan v programu „Določen pogled“.

To je letos, ob 200. obletnici francoske revolucije, pravzaprav edini nefrancoski film na to temo, pa še ta je narejen tako, da je ta zgodovinski dogodek povsem v ozadju, najavljen pa je z giljotino. Vprašanje revolucije je poosebljeno v nemškem pisatelju Georgu Forsterju, potopiscu (pisal je zgodbe o popotovanju s Humboldtom) in pustolovcu (plul je z Jamesom Cookom) ter privržencu francoske revolucije: ko so oktobra 1792 francoske čete zasedle Mainz in je bil v mestu ustanovljen jakobinski klub, se mu je Forster takoj pridružil, postal kasneje njegov vodja ter se zavzemal, da bi mesto postalo francosko; leta 1793 je odpotoval v Pariz, da bi predlagal priključitev Mainza Franciji, toda zmaga konservativnih sil v mestu ga je prisilila, da je ostal v Parizu, kjer je tudi umrl.

Toda vse to je biografija, ki je v filmu ni. Film temelji na nečem drugem, na ljubezenskem trikotniku, ki ga tvorijo Forster, njegova žena in njen pesniški ljubimec. Trikotnik se sestavi, ko se srečajo v švicarskem obmejnem mestecu Traversu, da bi se Forster z ženo pogovoril o ločitvi in urenil vse formalnosti. Srečanje se seveda zavleče, ker preveč stvari škriplje. Nič se ne ujema: revolucionarna ideologija, na katero Forster tako prisega, se ne ujema s krvavo prakso (ali pa jo le-ta izdaja); Forster se v svojih političnih pogledih ne ujema z bolj reformističnim in neodločnim novinarjem-pesnikom, ženinim ljubimcem, ki ga sicer spoštuje, medtem ko je le-ta s Forsterjem domala fasciniran; ključna pa je seveda ženska in z njo ljubezensko navzkrižje — Forster bi bil čisto zadovoljen z *ménage à trois*, ko bi žena znova ne odkrila, da ga še vedno ljubi in bi šla z njim v Pariz, a že tisti hip se v Forsterju predrami želja, ki ga presegla, torej želja revolucije. Skratka, srečanje, ki naj bi bilo čista formalnost, se sprevrže v popolno negotovost, v igro privlačnosti in zavračanja, v divje valovanje emocij in



Andie MacDowell v filmu **Sex, laži in video** Stevena Soderbergha



Michael Gwisdek, **Srožanj** v **Traversu**



Jane Campion, **Sweetie**



Fabienne Babe v filmu **Zanzibar** Christine Pascal

pravcati paroksistični teater, ki ga Gwisdek v teh tesnih prostorih podeželske krčme režira domala kot Cassavetes, se pravi, s kamero tesno ob telesih in obrazih, torej v neporedni bližini eksplozije emocij, kriz, histerije, strasti — v naravnost ekscesni in docela povnanjeni intimnosti, povnanjeni kajpada s to neznosno bližino „ravnodušne“ kamere. To je prav imeniten film izkušene- ga igralca in debitantskega režiserja.

SWEETIE

Avstralski film po scenariju in v režiji Jane Campion, prikazan v uradnem programu.

To je precej nenavaden, lep, blag, nor, zmeden in umirjen, likovno izdelan film, izvrsten primer deleuzovske „male forme“, kjer se nikoli ne ve, kakšna situacija bo sledila iz neke akcije. Pomembno vlogo ima drevo, ki je s svojo zakoreninjenostjo v zemlji, deblom, katerega čvrstost je odvisna od korenin, in s krošnjo, ki „hrani skrivnosti“ (kot pravi protagonistka Kay), kajpada parabola človeka, obenem pa je navzoče kot čisto fizično drevo, ki se ga posadi, poseka in na katerega se zateče pred ljudmi. Film torej stavi na „tajno zvezo“ med drevesom in človekom, tako da postane Kay nestabilna, negotova in kot „izkoreninjena“ tisti hip, ko njen prijatelj poseka „njeno“ drevo na dvorišču: skuša se obdržati s krošnjarnjenjem med vzhodnjaškimi terapijami in prerokovanjem iz kave, toda razmerje z njenim prijateljem je porušeno in je postalo netelesno. Tedaj se pojavi njena sestra Sweetie, bebavo in zaostalo, toda še kako telesno (zavaljeno in čutno) bitje. Z drogiranim prijateljem, njenim „menagerjem“, ki naj bi jo popeljal v filmski svet, se naseli v Kayini hiši in počne, kar se ji zljubi. In zdaj prav ta kup pohotnega mesa, to zaostalo, infantilno, muhasto, svojeglavo, prestrašeno in v strahu zlobno bitje postane integrativna sila družine: pojavita se namreč še oče in mati, oče, ki mu je očitno všeč oziroma je vaje, da ga njegova zaostala hči umiva v kadi, in mati, ki bi se skupaj s Kay rada Sweetie znebila (tu je lepa scena začasnega družinskega pobega pred Sweetie v avstralsko puščavo in na neko kmetijo, kjer z materjo plešejo čudni tipi). Medtem postane Sweetie utelešena drevesna metafora: skrije se na drevo, v krošnjo, ko pa jo skušajo spraviti dol, pade in se ubije, da bi v smrti segla do korenin, ki jih je treba posekati, če hočejo krsto spustiti v jamo. Če je torej Sweetie „drevo življenja“, potem je tako za življenje kot za film potrebna norost.

TIME OF THE GYPSIES

Glej geslo DOM ZA OBEŠANJE.

1789: danes, po 200 letih, si francosko revolucijo predstavljamo predvsem prek filma, je v *Espresso* zapisal Umberto Eco, ki niti še ni vedel za podatek, da je bilo na to temo v vsej zgodovini filma posnetih nad 300 filmov (precej jih je izgubljenih). Ta podatek je iz **Svetovne filmografije francoske revolucije**, ki je delo Sylvie Dallet in Francisa Gendrona (Lherminier, Pariz, 1989), najbrž naj-

večjega podviga filmskega zgodovinopisja na to temo (na katero je letos seveda izšlo še več filmskih knjig). Iz te filmografije je tudi videti, da je več kot polovica (nad 150) filmov o francoski revoluciji nastalo v nemernem obdobju, kot da bi se kinematografija z reprezentacijo revolucije, ki je odkrila pojem in gibanje naroda, sama poskušala utemeljiti kot „narodotvorna“ (navsezadnje je Griffith posnel tako **Rojstvo naroda** kot **Siroti v viharju**). Vendar to v celoti ne drži, ker v tej filmografiji nikakor ni zanemarljiv delež nostalgije za kraljevskim življenjem Ancien Régima in na drugi strani pogosto prezirljiv odnos do revolucije.

Filmska interpretacija francoske revolucije je predvsem ekranizacija literature in gledališča. Dickensov roman **Povest o dveh mestih**, na primer, je bil v obdobju 1911–58 sedemkrat adaptiran; znamenita zadeva s kraljičino ogrlico, ki je po Alexandru Dumasu zapečatila usodo monarhije, je inspirirala kakšnih deset naslovov; Dumasovi štirje romani, ki obravnavajo obdobje do konca Ancien Régima (**Joseph Balsamo**, **Kraljičina ogrlica**) do leta 1793 (**Vitez rdeče hiše**, **Jehovovi tovariši**), pa so dali snov za nad 20 bolj ali manj poljubnih ekranizacij. Gledališko delo ameriškega dramatika Davida Belasca **Madame du Barry** (1901) je vplivalo na kakšnih 20 filmov o tej pariški kurtizani (najbolj znan je seveda Lubitschov, 1919); po melodrami **Siroti** (1874) francoskih avtorjev D'Enneryja in Cornona je nastalo osem filmskih verzij, med njimi Griffithovi **Siroti v viharju** (1912) z Lilian in Dorothy Gish; po Sardoujevi **Madame Sans-Gêne** (1893) pa je nastalo ducat adaptacij. Francoske ekranizacije so temeljile bolj na gledališču in uprizorjale zlasti obdobje Direktorija, medtem ko so se angloameriške znašale nad Terorjem.

Filmska zgodovina francoske revolucije je pravzaprav permanentni *remake*, reproduciranje enkrat za vselej karakteriziranih oseb, ponavljanje motivov in sposojanje scenografije in kostumov. Tako je Robespierre v filmu najbolj zastopan revolucionarni lider, tipiziran kot „negativec“, medtem ko je kot njegov nasprotni pol, torej kot „dober“ predstavljen Danton. Prek tega para film kaže dva načina osvojitve in izgube oblasti: Danton si podreja množice, Robespierre pa skrivaj kuje zarote; Danton umre obkrožen s prijatelji, Robespierre pade sam; množica se zbira okoli govornika, Dantona, in se umika od moža skrivnosti, Robespierrea; govornik, h kateremu so obrnjeni vsi pogledi, uteleša drget revolucionarnega občestva, Robespierre pa ni bitje skupnosti in vročica, ki ga prevzema, je samo njegova: on je skoraj kabinetni človek, zaprt v svojo sobo in svoj mutizem — ne vidi množice, a tudi ne giljotine, zato pa machiavelijevsko usmerja prvo in s svojimi ukazi hrani drugo; Dantonova beseda razvema telesa, Robespierrova jih seka. Film je torej izbral svojega junaka: Dantona, ki uteleša fotogenijo francoske revolucije, medtem ko Robespierre uteleša to, kar ni mogoče filmati, njeno smrt (tisto, ki jo prinaša

in v kateri sama konča).

Drugi par sta kralj in kraljica, Ludvik XVI. in Marija Antoinetta. Tudi tu je film izbral enega proti drugemu, le da je bil ta, ki je bil izbran v „pozitivni“ ali „negativni“ vlogi, le redkokdaj en in isti. Če je bila kraljica lepa, delikatna in inteligentna, je bil kralj neroda, požeruh ter spolna in politična ničla; če pa je bil kralj dober, možat in s svojim rokodelskim brkljaštvom blizu ljudstvu, je bila kraljica perfidna tujka (hči Marije Terezije) in v skrajnih primerih celo peklenska mrha.

Nekje med dvorom in ljudstvom, „starim redom“ in revolucijo, je kurtizana, predstavljena predvsem z madame du Barry. Njena vloga je ambivalentna: na eni strani kot bitje z roba s svojim libertinstvom, ki jo je privlelo na dvor, tam povzroča zmedo in afera, na drugi pa prav ona, ki je navsezadnje sama zreducirana na podobo in njene attribute (lepota, vulgarnost), najbolj časti prazne znake umirajoče oblasti (to je lepo videti na koncu **Noči v Varennih** Ettoreja Scole, kjer kurtizana, ki je spremljala kralja in kraljico na begu, malikuje kraljevsko garderobo na obešalniku). Kurtizana pravzaprav ni toliko vmes med „starim redom“ in revolucijo kot je njun izmeček.

Kajpada tudi Cannes ni zaobšel te zgodovinske obletnice — obesil jo je na festivalski plakat, v uradnem programu pa je bil kot *séance spéciale* predstavljen montažni film Laurenta Jacoba **Liberté**, sestavljen iz odlomkov iz 35 filmov. Odlomki so izbrani tako, da ilustrirajo posamezne epizode iz kronike revolucije, film pa se sklene s sekvenco iz Renoirovega filma **Ta dežela je naša**, kjer Charles Laughton otrokom v šoli citira člene deklaracije o človekovih pravicah, preden ga odvede gestapo. Medtem ko ostaja Ganceov **Napoleon** nedvomno temeljni filmografski kamen francoske revolucije, pa tudi Hollywood skriva svoj biser — to je „kostumska kriminalka“ Anthonyja Manna **The Black Book** (gre za zadevo, ki je pri nas bolj zana kot „bela knjiga“, namreč seznam „nezaželenih“, „sumljivih“ ipd. oseb, ki jih je Robespierre namenil giljotini; Mann je s svojim posluhom za mrčne osebe tukaj podal najbrž enega najboljših portretov Robespierrea).

ZANZIBAR

Francoski film po scenariju in v režiji Christine Pascal, prikazan v „Perspektivah francoskega filma“.

Tu gre spet za trio, žensko in moška, ki prestatjajo hude peripetije in emocionalne drame, vendar ne zaradi francoske revolucije in ljubezni (kot v **Srečanju v Traversu**), ampak zaradi ljubezni in filma. Ta trio namreč sestavljajo igralka Camille Dor (Fabienne Babe), producent Vito Catene (André Marcon) in režiser Maréchal (Francis Girod). Sprva resda vse kaže, da bo to nekaj brezupnega, se pravi film o filmu, vendar ni: to je film o želji posneti film in o tem, koliko si za to željo pripravljen plačati. Prvi subjekt te želje je producent Catene: film je tudi pripovedovan kot njegov flash back, kar pa se

odkrije šele na koncu, se pravi, da je to, kar gleda Catene na začetku filma, že konec zgodbe. In kaj gleda? Gleda TV in vidi žensko, igralko, ki je tista, s katero želi narediti film in jo s filmom vred izgubi. Vendar ne gre le za pogled z vidika konca zgodbe, ampak tudi in hkrati za pogled od drugod, z drugega mesta, ki je daleč od kraja, kjer se je vse dogajalo: to mesto je rimbaudovski Zanzibar, utopični, mitični kraj, nek „nemo-goči drugje“, ki ga priključijo želja potem, ko se je že uresničila. In ta kraj je hkrati na začetku filma in na koncu njegove zgodbe, se pravi, je hkrati vir želje filma in umik od filma, je hkrati tisto „drugo“, sanjsko mesto, ki bi ga radi s filmom dosegli, in tisto „drugo“ od filma, praznina, ki preostane, ko je objekt zgubljen. Želeti film torej predpostavlja njegovo zgubo. Pri tem ima seveda svojo vlogo tudi ženska, ta igralkina podoba na TV ekranu: ta podoba je tako razlog želje filma kot pečat njegove zgube, kar je tudi izrecno rečeno: igralka se namreč ob prejemanju nagrade za vlogo v filmu zahvaljuje producentu, ki ji je to vlogo omogočil; toda producent je medtem že daleč proč od filma in igralko.

Skratka, producent nima nobenega scenarija, ampak samo to igralko, s katero in zaradi katere bi rad produciral film. Domisli se še režiserja Maréchala (ki ga igra režiser Francis Girod), ki ima sloves muhastega in za producete pogubnega režiserja. Kot se izkaže, je tudi skrajno ciničen tip, ki pa vzame posel, če bo dobro plačan, in ki je pripravljen igralko žaliti in poniževati, da bi jo pripravil do joka. In Camille Dor z naravnost sublimno pasivnostjo in z lepoto padlega angela, vdanega mamilom, sprejme to igro, da bi dosegla neko emocijo. Medtem se uspe zaljubiti v producenta, ki jo iztrga drogi, toda tudi režiser jo hoče zase, čeprav samo kot igralko, in si izmisli prizor, v katerem si mora vbrizgati heroin. Bolj ko si režiser pridobiva oblast nad igralko, bolj jo producent zgublja kot žensko in za to celo plačuje, če hoče z njo narediti film. V tem je tragika neodvisne produkcije in avtorskega filma, kjer je film kot grško božanstvo, ki se poigrava z usodami ljudi.