

CANNES
'90

FESTIVALI

VZHOD -
ZAHOD

spreminja v fantomsko preteklost. Ta demon pa postopoma prične tudi delovati, tako da vnaša prepire, inicira pretepe in vzpodbuja celo kiminalna in zločinska dejanja. S sestopom z nostalgičnega piedestala se patriarhalna tradicija izkaže za nevarno in morilsko. In da ne bi nastopili zločini, mora nastopiti smrt. Harry nenadoma umre, toda njegovo truplo povzroča številne težave, pa čeprav so to za gledalca kar domiselne komične situacije. Tako še »truplo« patriarhalne tradicije ne preneha s svojim demonem moči, pa čeprav je to telo doletela povsem naravna smrt.

Trupla za pogled, telesa, ki jim grozi, da bodo postala trupla in telesa, ki so živa trupla. V filmih **Otrpni, umri in oživi, Taksiblu, Odbijajoča koža, Izgubljena mladost, Uho, Tila in Spati z jezo** so drobci, včasih pa tudi kosi tega dispozitiva. Vendar pa v teh filmih gre še vedno za trupla ali telesa, ki se jih je dotaknila le filmska tehnika, ne pa tehnologija, ki bi razkosala ali pa vdrla v artificalne dvojnike človeka (vsekakor ne v kakšnem negativnem pomenu besede). V uradnih canneskih programih tudi težko najdemo kakšen vzorčen primer t. i. Slasher Filma (»filma razparanja«), se pravi podžanra grozljivke. Grozljivka pa je ob melodrami in komediji eden izmed žanrskih obrazcev, ki ga je z »montažo atrakcij« vsadil v telo filma **Divje pri srcu** (Wild at Heart) David Lynch. Tovrstne operacije se je Lynch poslužil že v filmu **Modri žamet** in tudi že v **Modri žamet** je vpeljal veliki plan, ki razmaja voluminoznost filmskega prizora in šokira gledalca v dvorani. Če pa so bili detajli v **Modrem žametu** motivirani v mizanscenskem dogajanju, če so bili torej veliki plani ekstatični in ekscentrični pogledi, toda še kolikor toliko vpeti v logiko vzroka in posledice, pa je izbrani veliki plan v filmu **Divje pri srcu** (prežig vžigalice in njena svetlobna in zvočna eksplozija) v drugačni funkciji. Ta kader ni več v nobeni povezavi s filmsko transparentnostjo, je povsem samostojen element, ki na formalni ravni nikakor ne ruši filmske celote, saj je njeno strukturno pravilo, pravilo celote, ki ga je narekovala karnevalska naravnost filma. V filmu tako gre za karneval žanrskih obrazcev in za karneval seksualno-zločinskih strasti, v ta primež kot grozljivo kalvarijo pa je ujeta ljubezensko čustvo, ki pa – Lynch ne bi bil Lynch – še zdaleč ni platonsko. Če je torej na delu karneval, potem seveda gre za ironiziranje oziroma distanciranje od določenih na prvi pogled »vsežavezujočih« pravil. Najbolj radikalna je v tem pogledu prav funkcija omenjenega velikega plana, ki bi ga vsaka pravoverni filmska gramatika prepoznala kot tujek, še posebej ker gre za vnašanje velikega plana v prostor izjemno širokega ekrana. In če pretiramo, potem Lynchev film postavlja v oklepaj določene oblike klasične filmske estetike, ruši torej filmske tabuje in na metaforični ravni filmska telesa spreminja v trupla.

SILVAN FURLAN

Že prejšnja leta je bil canneski marché v zatonu, letos pa se je skoraj popolnoma sesul. Menimo, da je k vsem žalostnim vzrokom tega propada (nasilna konkurenca filmskega sejma na festivalu v Los Angelesu, vse večje združevanje in sodelovanje filmske in televizijske produkcije) še največ pripomoglo popolno odprtje vzhodnoevropskih meja in njihovega tržišča. Srečanja na nevtralnem terenu niso več potrebna, prav nasprotno, dosti bolje je, če se napotite v bivše socialistične države in se kar na mestu samem dogovorite o poslu, izmenjavah, koprodukcijah.

Skoraj vse festivalske sekcije so bile preplavljene s filmi z Vzhoda. Želeli bi poudariti, da so bili poleg tako imenovanih »odmrznjenih« filmov (ki zaradi stalinistične cenzure niso smeli biti predvajani deset, celo dvajset let), na festivalu prikazani tudi antikonformistični filmi.

Toda zelo težko bo izredno polemičen in preroški film **UHO**, češkega avtorja Karla Kachyna, ki je bil prepovedan leta 1969, ali pa film poljskega režiserja Ryszarda Bugajskega **ZASLIŠEVANJE**, ki izveni kot pamflet proti nasilju in je bil prepovedan leta 1982, primerjati s poštenimi poskusi Pavla Lungina, da s filmom **Taxi blues**, ustvari »komedijo na moskovski način« ali pa celo s filmom **Kako so v Sočiju temne noči**, režiserja Vasilija Pičula.

Prvemu so ploskali predvsem zahvaljujoč reklamni akciji, ki jo je vodil spreten francoski producent Marin Karmitz in je vanjo vložil tudi svoj denar; drugi film, ki je bil posnet v koprodukciji z Italijanko Silvio d'Amico, pa je vse tiste, ki so pričakovali erotično jedkost **Male Vere** (predzadnjega Pičulovega filma, ki je dosegel mega uspeh), po nepotrebnem razočaral.

Obenem pa se nekako ne moremo znebiti občutka, da so številni filmi z Vzhoda, med njimi tudi poljski **Zadnji trajekt** Waldemarja Krzysteka, srbski **Čas čudežev** Gorana Paskaljevića, ukrajinski **Labodje jezero** Zona Yurija Illienka, **Korczak** veterana Wajde in še mnogi drugi, zasnovani tako, da bi lahko prodrli na zahodna tržišča (polni so vohunskih akcij, nabiti s primitivno ideologijo, posnemajo Tarkovskega na svoj način).

Nasprotno pa bi želeli med tistimi, ki niso uporabili zahodnjakega koncepta in bodo tudi zato na Zahodu težko našli gledalce, še posebej omeniti sovjetskega režiserja Vitalija Kanevskega in njegov film **Otrpni, umri in oživi**. Režiser, ki ga je v Leningradu odkril Alan Parker, je želel s tem filmom podati surrealistično sliko nekega žalostnega otroštva v taborišču. Za svoj prvenec je prejel nagrado »Zlata kamera«.

Drugi je Bolgar Georgij Djulgerov, ki je v svojem filmu **Tabor** še bolj neusmiljeno analiziral in prikazal življenje v nekem poletnem šolskem vzgojnem taboru, vendar z elegijsko milino.

In na koncu je tu še film **Umetni raj**, slovenskega režiserja Karpa Godine. Film je slikovno bogato obujanje spomina na del mladosti Fritza Langa, in se odvija med sanjami in mitom.

Francija in Italija sta bili po številu prikazanih filmov takoj za vzhodnoevropskimi državami. Ob pogledu para-televizijskih filmov Tavianija, Monice Vitti in Michela Placida, Bena Gazzare (ki pa je kot igravec v filmu **Za oceanom** rešil svoj režijski debut), Gianija Ammelia, Axela Cortija in Giuseppeja Tornatora (ki nam je v filmu **Vsi se dobro počutijo** ponudil neprebavljiv »zmazek«, moralistično začnjen z »modrostjo starejših«), smo doživeli številna razočaranja. Med mladimi francoskimi režiserji, pristaši konformizma, ki so bili predstavljeni v sekciji »Perspektive«, ni izstopal prav nihče, čeprav so si sposodili tudi dva ruska režiserja in to Georgija Danelija in Aleksandra Abadakijana.

Ne Godard, ki se v filmu **Novi val** nenehno ponavlja, niti Raymond Depardon, še manj pa Jean-Paul Rappeneau niso imeli bog ve kaj pokazati.

Tako moramo povedati, da nagrada Gérard Depardieu za njegovo izjemno interpretacijo Cyranoja, kot tudi nagrada, ki jo je francoska tehnična komisija podelila resnično zrnati in grdi fotografiji Pierra Lhoma v istem filmu, smrdita od zadovoljenega šovinizma.

Sami bi »Zlato palmo« podelili filmu Bertrandu Tavernierja **Daddy nostalgie** saj gre za mojstrski komorni družinski film, ki nam ga zaigrajo trije izjemni igralci – Odette Laure (mati), Jane Birkin (hči) in Dirk Bogarde (oče). Razumljivo je, da bi enkratnemu Bogardu, ki se na platnu ni pojavil že več kot deset let, dodelili nagrado za najboljšega igralca. Za najboljšo igralko bi brez obotavljanja razglasili izzivalno Lauro Dern, ki je v vrtoglavem in sanjskem filmu Davida Lyncha **Divje pri srcu** (doslej njegov daleč najboljši film) poosebljala najbolj zažigalno blondinko od časov Peggy Cummings (**Gun Crazy**), Faye Dunaway (**Bonnie & Clyde**) in Tuesday Weld (**Pretty poison** – pravzaprav gre za dolgočasen roman Barryja Gifforda, ki ga je Lynch zelo zvesto prenesel na filmski trak in ki se pričena z zlobnim stavkom Tuesday Weld o nepozabnem in enkratnem črnem dragulju).

Nagrado za režijo pa bi po našem mnenju zaslužil Clint Eastwood, ki v filmu **Beli lovec**, **Črno srce** odlično pooseblja ne le življenjsko moč velikana Johna Hustona, ampak tudi na tisoče osebnih nesreč, ki jih je na 367 straneh romana z enakim naslovom napisal scenarist Peter Viertel tistega dnevnega leta 1953.

LORENZO CODELLI

PREVOD: NUŠA PODOBNIK