

ZENSKES PADALCI IN DVOJČKA

Svetovna (festivalna) ozvezdja reduciramo na aktivna, svetlikajoča se ozvezdja in ozvezdja, ki samo še brlijo, torej zlagoma izumirajo. Londonški filmski festival — traja že 32 let, vendar njegove podrobne zgodovine ne bi pogreval — mirno smemo prišteti med aktivna filmska ozvezdja, in sicer v podskupino tako imenovanih študijskih festivalov. To so kratkoma festivali, po katerih so v ospredju filmi in njihovi ustvarjalci, blišč pa v ozadju.

Draginja tovrstnih festivalov je tudi študijska: od 400.000 do 600.000 dolarjev. 32. LFF je konkretno stal 300.000 funtov oziroma 540.000 dolarjev. Spektakularni festivali (Cannes, Berlin, Benetke...) stanejo, na primer, toliko, kolikor ne preveč ambiciozen nizkoprorračunski ameriški film od 1.500.000 do 2.500.000 dolarjev.

Za vsak filmski festival je pomembno, kdo ga vodi in kdo je njegova duša.

Londonški filmski festival je v sedemdesetih in osemdesetih (do leta 1983) negoval v posebnem duhu filmskega elitizma Američan Ken Wlaschin. Striktno ga je uprizarjal v Nacionalnem filmskem gledališču, rezervatu za filmove.

Leta 1984 ga je kot programski vodja festivala nasledil Derek Malcolm, kritik Guardina, ki je podrl londonski zid in iz južnega brega Temze spektafel razširil še na West End. Malcolmov maneuver je bil uspešen, festival je podiral rekorde (vanj je vključil ameriške uspešnice); festivalski duh se je tako dobrega pol meseca širil tudi po londonskem filmskem svetišču. Malcolm je tri sezone vodil festival, vseskozi ga je v zasedi (kot že prej legalno izvoljena) čakala Shiela Whitaker, feministka, ki je prvič programirala LFF leta 1987. Letos je torej drugič v celoti skrbela za festival. Seveda nikakor ni mogoče trditi, da bi bil festival zato, ker ga vodi ženska, zdaj kaj slabši, kot je bil prej, ko so ga vodili moški.

Sheila Whitaker so okoliščine zelo naklonjene. Režiserke niso nobena novost, nobeno razodetje. To navsezadnje niti ni čudno, kajti iz zgodovine je znano, da je prva ženska, ki je režirala, Francozinja Alice Guy (1873—1968) to storila s filmom **La Fée aux choux** že okrog 1900 (nekateri najbolj drzni trdijo, da se je to zgodilo že 1896). Torej dolga, dolga tradicija. V zadnjem času tudi večje (ameriška, francoska, avstralska, nemška) kinematografije ne morejo brez režiserk. Delež režiserk postaja vse večji, zato ne preseneča, da so na LFF (od 140 filmov) več kot 30 filmov režirale ženske.

Težko je reči, da režiserke v filmih zagovarjajo oziroma afirmirajo samo ženske zadeve, ženske vrednote, žensko dušo in pamet.

Drži, da v Londonu ni bilo mogoče videti kakšnega trdega, *moškega* filma, kakršnega poznamo iz opusa Larise Šepitko (na primer **Krila in Vzpon**), toda ob zabrisovanju meje med *moškim* in *ženskim* pojmovanjem sveta, obravnavanju posameznika v realnem, fantazijskem ali idealnem svetu in podobno se ženske inkorporirajo v svet režiserjev.

Če je bil pred leti kakšen film, zaradi tega, ker ga je posnela ženska, šovinističen do moških — kot na primer film Lizzie Bordes **Born in Flames**, na LFF so ga vrteli 1983 in v njem gre izključno za futurističen prevzem oblasti žensk — se dandanes kaj takega ne more zgoditi. Tudi žensko gibanje se umirja in opušča vse nepremišljene in izključujoče poteze.

Kanadčanka Marquise Lepage, letnik 1959, si je zamislila in zregirala film **Marie v mestu** (Marie s'en va-t-en ville). Film bi lahko zapadel v ceno tretiranje oziroma izkoriščanje ženske, kajti tema — življenje prostitutke Sarah, v katero vdre 13-letna Marie — je potencialno zelo izmuzljiva. Lahko bi zdrsnila na raven cenene obtoževanja moških, *krivcev* najstarejše obrti ali česa podobnega. Toda Sarah nima iluzij in zato njen stik z moškimi v filmu sploh ni ekspliciran, ker ne bi bil produktiven. Moški so samo dekoracija, torej bežno se pojavljajoče stranke. Pozornost Lepageve velja duhovnemu svetu Sarah in Marie. Rezultat njunega spopada je neodločen, čeprav stojita vsak sebi dva popolnoma različna sveta.

Marie je sita trpinčenja brata in zapusti dom, nič posebnega v pogledu zunanosti, duhovno pa še nepopisan list. Drugače je s Sarah. Še vedno je privlačna (nekoč je bila očitno lepa), izkušena in izživeta.

Nikakor ni mogoče zapisati, da gre v tem kanadskem filmu zgolj za stereotip o prostitutki z zlatim srcem, čeprav je primesi takega pojmovanja tudi zaznati, temveč za koncilianten odnos do nekega bivanja (lahko Sarahinega ali Mariejinega) v kontekstu sodobnega alineiranega (so)bivanja.

Italijanka Fiorella Infascielli (letnik 1952) sicer posega v preteklost v svojem romantičnem, stiliziranem filmu **Maska** (La maschera) — v 18. stoletje, ko govori o odličniku Leonardu, ki vse svoje sile namenja popivanju, kvartanju in lepi deviški Iris, potujoči igralki, ki ne pozna drugega kot svet teatra. S tem svetom pa ni zadovoljna.

Če je v filmu **Marie v mestu** razkrivanje življenja Sarah pogojeno s snemanjem lasulje kot atributa prekrivanja, je v filmu **Maska** v ospredju maska, za katero se skriva Leonardo. Toda masko si nadene tudi Iris, ko so zaplete v igro s svetom mesenega in odraslega. Stiliziran in temu ustrezno tudi fotografiran film ikonografsko govori tudi o (sodobnem) hrepenjenju in svetu, ko iluzije izginejo.

Če iz svetov debutantskih filmskih režiserk izginjajo iluzije, to pomeni, da

so nekoč vendarle obstajale. Nekaj povsem drugega — v tem ženskem kontekstu — pa se dogaja v sovjetskem filmu **Majhna Vera** (Malenkaja Vera), režiserja Vasilija Pičula, za katerega je scenarij napisala Marija Hmelik, sicer režiserjeva soproga.

V svetu Vere, njenega frajerja Sergeja, pa očeta in matere ni iluzij; svet kot tak ne premore iluzij, zato se v tej pripovedi, o kateri na Zahodu pišejo, češ da Vera spominja na najstnico iz Bronxa, ki žveči žvečilec, dogaja najbolj radikalen poseg v travme sodobnega sovjetskega človeka. V svetu Vere in ostalih mladih akterjev filma ni iluzij niti tabujev, zato vsakdanje maltretiranje v slogu: „Zakaj pohajkuješ naokrog s to punco? Zakaj si bila sinoči tako pozno zunaj? Kam greš? Kaj počenjaš s svojim življenjem? Veš, koliko sva morala delati, da si dobila reči, ki jih potrebuješ?“ In tudi ugotovitev: „Če bi kdaj pomislila, da boš tako nehvaležna, ko boš odrasla...“ samo nazorno priča, da se problemi zastavljajo šele tedaj, ko ni ovir za njihovo problematiziranje. To pa je tudi glavna odlika **Majhne Vere**, sicer tradicionalnega in razvlečenega filma.

To pa je tudi mejnik, ko iz ženskega sveta, ki vselej ni zgolj ženski, prehajamo v moški svet.

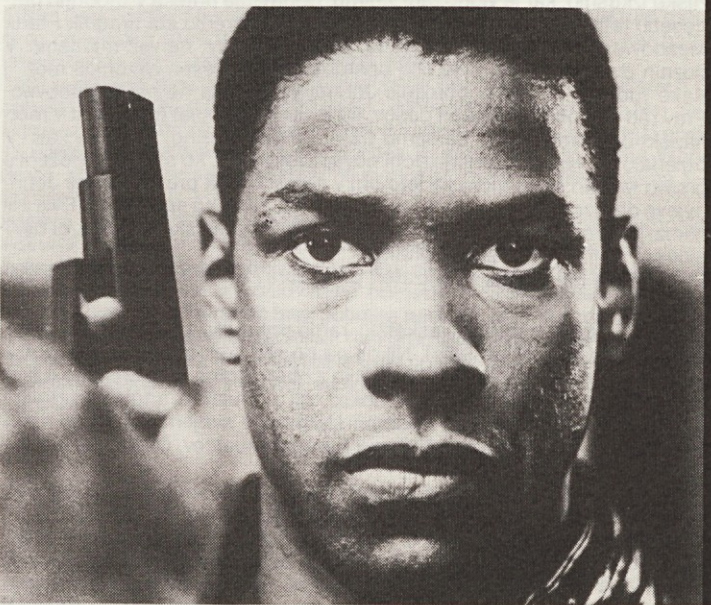
Londonski festival je ponudil tudi nekaj takih filmov. Seveda bi bilo mogoče tudi te razdeliti. Kajti moški filmi niso zgolj filmi moških (kot režiserjev), moških tem, temveč tudi moških razmerij.

Mislimo o tvojem svetu (We Think the World of You) je eden angleških nizkoprorračunskih filmov. Nastal je po romanu Josepha R. Ackerleya,



MAJHNA VERA, REŽIJA VASILIJ PIČUL

DENZEL WASHINGTON V FILMU ZA KRALJICO IN DOMOVINO





PRIZOR IZ FILMA **DENAR ALI ŽIVLJENJE**, REŽIJA RAMON MENENDEZ

JEREMY IRONS V FILMU DAVIDA CRONENBERGA **MRTVI ZVONARJI**



objavljenem leta 1960, režiral pa ga je Colin Gregg, ki ima bogato televizijsko izkušnjo, kar je vidno tudi v filmu. Dogajanje poteka v zgodnjih petdesetih letih v proletarskih delih Londona. V ospredju sta uradnik Frank Meadows, možakar srednjih let, in Johnny Burney, ne več mladenič, v poznih dvajsetih letih, ki je bolj postopač kot pa resen zakonski mož. Kako tudi ne... Frank obtožuje Johnnyja. Seveda ne samo duhovno. Prav rad se spominja starih časov, ko je Johnny zbujal pozornost v mornariški uniformi, njemu samemu pa ni bilo neprijetno, ko se je zazrl v ogledalo... Njuno razmerje dobi nove razsežnosti, ko se Johnny oženi s prsato Megan in ko mora za leto dni v zapor. Film prevzame vse Johnnyjeve obveznosti, razen skrbi za psico Evie. Toda ko spozna, da Evie zanemarjajo Johnnyjevi starši, jo vzame k sebi in zanjo skrbi; človek bi tako sklepal, bolj kot je prej za Johnnyja.

Evie je tako neke vrste katalizator, pravzaprav možnost, da Frank sublimira.

Režiser Gregg je v izpovedi asketski, rahlo porogljiv, simpatizira s homoseksualci in heteroseksualci. Nikoli pa ne gre prek meje (ne)spodobnosti, temveč vselej sledi blago uživaštvo z obeh strani. Film **Mislino o tvojem svetu** je vsekakor ponovni dokaz, da popularna angleška igralka Alan Bates (Frank) in Gary Oldman (Johnny) v svojem opusu še nista izčrpala zalog in detajlov iz življenja homoseksualcev, čeprav jih kar pogosto upodabljata.

Tragika Franka in Johnnyja ni v njuni skupni ali posamični usodi, temveč v njuni postavljenosti v svet (tedaj še zelo netolerantnih) vrednot.

Drugačnost gospoda Franka iz prejšnjega filma je bila vsekakor narojena, v filmu Martina Stellmana **Za kraljico in domovino** (For Queen and Country) je Reuben, glavni junak filma, po narodenosti drugačen samo po barvi (je črnc), medtem ko se vsa njegova drugačnost izostruje in

tolerantnosti.

Reuben James po devetih letih zapusti armado, v kateri je zvesto služil kraljici (od tod tudi naslov filma) v elitnih padalskih enotah, ki so branila čast na Severni Irski in na Falklandih. Prislužil si je vrsto medalj in si pridobil ugled. Ko pa se vrne v predmestno londonsko okolje, začenja spoznavati, kaj vse je življenje naredilo iz njegovih (bivših) sobojnikov. Fish je ob nogo in finančno je bankrotiral, Bob je šel med gasilce, Colin je postal trgovec z mamili... Zmeden je zaradi zmede, ki vlada v mirnodobskem svetu, ki ga obkroža. Zadrego, ki jo sprva doživlja kot zlom individualnih eksistenc, skuša razumeti in ne obupuje, zlasti ko sreča simpatično sosedo Stacey... Toda britanska birokratska mašinerija ga onemogoča, ker noče sodelovati s krajevno policijo, ki neusmiljeno obračunava s črnim življenjem. Drage ne more povabiti na potovanje v tujino. (Nekdo je lahko zvesto in pošteno služil domovini, ko pa mu je treba dati potni list, je samo obarvani priseljenec.)

Nepriznan od družbe, edini svetel žarek pač vidi v Stacey, zato se ukloni in pomaga prodati mamila in zasluži 5000 funtov, večino vsote da Fishu in kupi karti za potovanje...

Nemiri v četrti, pobesnelost policije pa Reubena prislijo v spopad s policijo, ki se zanj konča tragično.

Za kralja in domovino je krut žanrski film, nekateri govorijo celo o populističnem filmu. Navkljub določenim stereotipom (črno belo slikanje značajev in družbe kot celote), mu ni mogoče odreketi artizma in spretnosti aplikacije vesternovske forme in ideologije na žanrovsko okostje.

Vsekakor ta film ne more zaradi ideološke herezije režiserja Stellmana pomeniti njegove drugačnosti, ki naj bi se končala kot Reubenova — s smrtjo. Vendar zgolj ustvarjalna.

Temni toni so sprva sicer prisotni v filmu Ramona Menendeza **Denar ali življenje** (Stand and Deliver), toda navsezadnje se vsa zadeva srečno konča.

V ospredju je Jaime Escalante, ki pusti donosno službo v neki elektronski družbi in se zaposli kot učitelj v Gartfield Hig School v vzhodnem Los Angelesu, ker je pač pričakoval, da bo poučeval računalništvo. Toda izkaže se, da njegovi učenci, večinoma hispanskega porekla, komajda znajo osnove aritmetike, kaj šele računalništva, saj v šoli sploh nimajo računalnikov. Toda nenavadne učiteljeve metode obrode sadove, kajti tekste iz matematike uspešno opravijo vsi učenci, kar presenetiti šolske birokrate v Južni Kaliforniji, saj so najboljši. Podvomijo v rezultate, odkrito namigujejo na goljufijo, ker imajo testi podobne napake (ki pa niso rezultat goljufije, temveč šibkega osnovnega znanja). Učenci vendarle privolijo v ponovno pisanje testov. Rezultati so ponovno odlični.

Film je nastal po resničnih dogodkih, očarljivost prototipa Jaimeja Escalanteja pa je režiserju Ramonu Menendezu (sicer staremu 38 let in priseljencu s Kube) omogočila, da večne resnice o marginalcih, ki uspejo, gleda skozi nežno optiko, v kateri ni prostora za veristični razisem a la **Za kraljico in domovino**. Režiser Menendez realistično imitira resničnost in jo opremi s pragmatičnostjo, češ ali so inteligentnejši boljši ljubimci... Odgovor na to vprašanje ni preprost, če pa bi ponj skočil v kanadski film Davida Cronenberga **Mrtvi zvonarji** (Dead Ringers), bi bil hipotetično negativni. Inteligentneža, dvojčka-ginekologa Elliot in Beverly Mantle imata težave ob ljubljenju.

Nasploh gre v tem Cronenbergovem filmu za izredno nenavadnost. Režiser je prekinil s krvavo grozo (**Muha**) in se posvetil človeški bližini, ki pa ji ni povsem odvzel psihološke groze in travm. Pravzaprav je Cronenbergov film psihološki triler, posnet zelo skrbno, kajti glavna junaka igra samo en igralec, Jeremy Irons, zato je bilo med snemanjem potrebno poskrbeti za vse tehnične podrobnosti, ki so na visoki ravni in praktično ne moremo nikoli reči, da iluzija, ko vidimo dva enojajčna dvojčka na ekranu, ni popolna.

Dvojčka spremljamo od diplome leta 1967 in ju srečamo potem 1988, ko imata v Torontu svojo ginekološko kliniko. Pri njima išče pomoč tudi igralka brez otrok — Clarie, ki tako izve, da ne bo mogla nikoli zanostiti. Ošabnega Elliota igralka očara, spi z njo in prepriča sramežljivega brata Beverlyja, naj ga nadomesti, ne da bi Claire to vedela. Beverly se zatreška v igralko in noče pripovedovati bratu o svojih seksualnih pustolovščinah z njo. Ko igralka spozna, da gre za dvojčka, ju sooči. Beverlyja to prizadene, začne piti in seže po mamilih. Ko jo po naključju (po dolgem času) znova sreča, ugotovi, da je tudi Claire odvisna od mamil. Elliot odide predavat v Washington, Claire snema film, Beverly postane bolno ljubosumen... Elliot poskuša prikriti vse bratove težave, toda zaman. Zaradi obsedenosti z nekimi operacijskimi inštrumenti, ki jih je izdelal ekscentričen umetnik, klinika izgublja na ugledu. Elliot, prepričan, da Beverlyja lahko povrne v normalno stanje, ga vsak dan zapre v kliniko. Medtem se vrne Claire, ki telefonira Beverlyju, slednji pobegne k njej. Ker po tednu dni ni glasu od Elliota, se Beverly vrne na kliniko, kjer brata tragično končata.

Cronenbergov film, ki pravzaprav niti ni znanstvena fikcija, je raziskava bizarne, čustvene in psihološke odvisnosti dvojčkov, sprehod v človekovo psiho, kjer je prehajanje jaza dvojčkov Elliota in Beverlyja svojevrstna duhovna osmoza. Kot taka pa ne bi bila toliko vznemirljiva, kot je v Cronenbergovi upodobitvi, če ji ne bi kot popkovino dodal še žensko, ki združuje in hkrati loči ta dva (siamska) dvojčka (predvsem v duhovnem pomenu).

Prav ob ginekološkem stolu Cronenberg dokazuje svojo duhovitost in izvirnost (med pregledom igralka iznajde novo bolezen), ostaja pa tudi njemu (ki je svoje dni študiral biokemijo v Torontu) neznanka, kaj se pravzaprav dogaja v duši in telesu Elliota, Beverlyja in Claire. Ostaja vse odprto z zadnjo sekvenco.