

KINEMATOGRAFSKA SESTAVLJENKA

FILMSKI PARADOKS

Ča parafraziramo besede znamenitega hollywoodskega režiserja Josepha von Sternberga, potem je bil Bog prvi električar, kajti pred svetlobo ni bilo nič. Svetloba pa je tista substanca, ki prešije celoten filmski proces. Povedano drugače, filma brez svetlobe ni. In kje naj bi se torej dogajal filmski festival, festival nad festivali, kot prav v Cannesu, na sončni azurni obali (pri tem spregledamo tiste nenadne, kratkotrajne toda temačne majske nevihte). Ta canneska „turistična“ svetloba, pa naj bo naravna ali umetna, tako osvetljuje tisti spektakelski podaljšek, ki je neločljivo povezan s filmsko mašinerijo ter je hkrati „obljubljena dežela“ in prekletstvo filmske scene. Kakorkoli že, pa naj gre za umetnost ali industrijo, takšen je pač *filmski red stvari* in na tem prizorišču sentimentali in morala nimajo pravzaprav kaj početi. Toda to prizorišče, tako v njegovi marketinški kakor tudi estetski razsežnosti, pa zagotavlja tema, mrak, če pretiramo „črni posli“ in „mračne obsesije“. Svetloba je sicer tista, ki izrisuje filmske podobe, toda te podobe so možne le v oklepu „črne škatle“, ki je skupni imenovalec filmske kamere in zatemnjene kinodvorane. Res je, da canneske kinodvorane, ki jih polnijo množice filmskih kritikov, cinefilov, trgovcev, snobov in . . ., prežema avra tistega nevrotičnega, namagnetetnega, privilegiranega in seveda tudi „estetsko-žžitkarskega“ *prvič*, toda prav tako tudi drži, da canneske dvorane še toliko bolj potrjujejo, da je hrbtna stran filmske podobe denar. Tako najbrž ni le golo naključje, da je filmski trg (ali vsaj precejšen del tega posla) postavljen v „podzemlje“, v kletne prostore canneske palače.

KINODVORANE: VZPON IN PADEC

V goli opisni perspektivi se zdi, kakor da bi se kinematografska scena odvijala diametralno: potem ko so se filmi podaljšali, ozvočili, obarvali in povečali oziroma potem ko so se filmske slike sestavile v celovečerne pripovedi, ko so filmska bitja in stvari na ekranu spregovorila in zazvenela, potem ko se je filmski dvojnik prikazal v barvah ter je filmska slika dobila „neverjetne“ razsežnosti na ekranu, potem je fascinacija množic s filmom pričela upadati. Vzroki za ta preobrat so številni, tako socialni, tehnološki kot tudi še marsikatero druge narave, vendar pa njihovo „preučevanje“ tokrat ni naš namen. Ob spremembah v socialni funkciji filma pa je na nek način izzivalna ugotovitev Wima Wendersa, predsednika letošnje canneske žirije, da je ob canneskih le še malo kinodvoran v svetu, ki zaslužijo to ime. Razumljivo, misli je predvsem na reprodukcijo slike in zvoka, še posebej ko gre za t.i. avtorske, umetniške oziroma komercialne filme. No dva letošnja festivalska filma, Tornatorejev *Novi kino Paradiz* (Nuovo cinema Paradiso) in Scolin film *Splendor*, govorita o tisti obliki filmske fa-

scinacije, ki je bila drugo ime za množično „evforijo“, ki pa so jo kasnejši dogodki na spektakelskem prizorišču dodobra nagrizli. Oba filma tako vnovič potrjujeta, da se zgodovina kinematografije v marsičem kaže prav skozi „zgodbo o kinodvoranah“, pa naj gre za vaško-sejmarske filmske cerkvice ali pa za vele mestne filmske katedrale. Tornatore in Scola tako gledata nazaj, naredila sta „nostalgična“ filma o magiji filmskega ekrana. *Splendor* Ettoreja Scole je sofisticiran in intelektualističen „ammarcord“, vendar pa je kot film veliko slabši od *Novega kina Paradiz*. Giuseppe Tornatore predstavlja zgode in nezgode „filmskega“ fenomena v zakotni sicilijanski vasi v petdesetih letih skozi komedijantsko, rudimentarno optiko, kjer je razlika med solzami in smehom skoraj povsem prekrita. Kinodvorana,

vsekakor daleč od Wendersovih tehnično-estetskih zahtev, je v Tornatorejevem filmu družbeni in družabni oder, torej profani nadomestek sakralnega prostora. Če je v cerkvi prižnica tisto privilegirano mesto, od koder preko zemeljskega zastopnika doni božji glas, potem je to v kinodvorani projekcijska kabina, od koder pronica odlomki „filmskega paradiza“ na ekran. In Tornatorejev film bi lahko bil zgolj solidna komedija na italijanski način, še posebej ker mu to omogočata sicilijanski modus vivendi in temperamentna atmosfera, če ne bi v projekcijski kabini potekala neka veliko bolj zavezujoča zgodba. To pa je pripoved o ljubezni med ostarelim kinooperaterjem (odlično ga igra Philippe Noiret) in njegovem nasledniku, radovednem in nagajivem fantiču (ne pravijo mu zaman Toto), ki se te-



Novi kino Paradiz, režija Giuseppe Tornatore

A ga posla loti že kot rosen najstnik (nič ne- navadnega ni, da postane Toto kasneje v življenju znan filmski režiser). Toda ta ljubezen je pravzaprav cepljena z ljubeznijo do filma, z zagledanostjo v sanjske in imaginarne zgodbe in figure, ki prav zato spregleduje krute zakone realnosti. In to še najbolj takrat, ko so ti več kot očitno na delu, recimo cenzorski ogledi vaškega duhovnika, ki pred vsakim javnim predvajanjem določi, katere prizore je treba izrezati iz posameznega filma, saj so v njih zrnca ali kar zrna opolzkosti in nemorale (pa čeprav gre večinoma le za znamenite filmske poljube). Če pa „cerkveni ideološki aparati“ blokirajo filmsko ljubezen oziroma ljubezen na filmu, potem pa statusno-socialna pravila onemogočijo dvajsetletnemu Totoju, da bi ljubil bogato bankirjevo hčer.

Začetek te „nesrečne ljubezni“ pa je vpisan v prve Totojeve amaterske filmske posnetke, kjer se po golem naključju znajde ta potem tako željena ženska, ki pa ostane le na ravni „platonskega“, se pravi privilegirane- ga filmskega objekta. Če pa so ljubezni ve- like večinoma zato, ker jim na takšen ali drugačen način spodleti, potem vsaj film- ski drobci zagotavljajo svojevrstno trajnost „realnim in imaginarnim“ ljubeznim, čemur pritrdi tudi Tornatorejev film, saj si štiride- setletni režiser Toto zavrti na koncu filma kolut, ki mu ga je ob smrti zapustil njegov prijatelj kinooperater; to je niz iz filmov izre- zanih ljubezenskih prizorov, niz „ukradenih poljubov“.

NEPROFESIONALNI IGRALCI: NATURŠČIKI

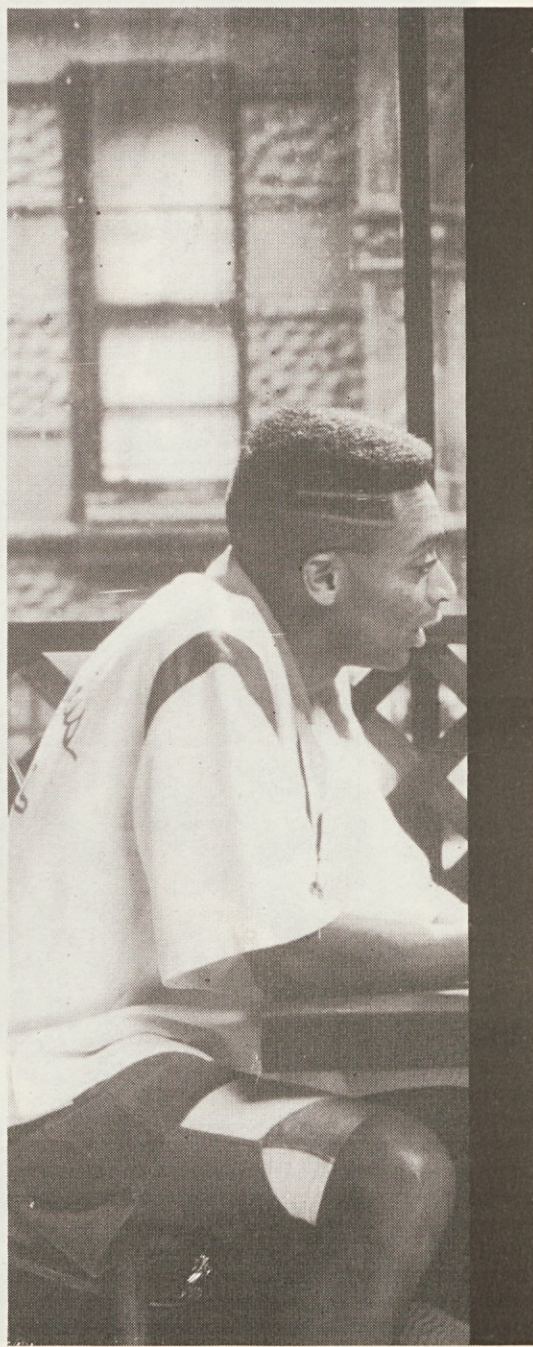
Če so v kinoprojektor kot metaforo za stvar- nika filmskih podob zazrti bodoči režiserji, potem pa filmski gledalci mnogokrat sanja- jo, da bi se pridružili božanstvom na film- skem platnu, pa čeprav bi zasedli le mesto njihovih pohlevnih služabnikov. Filmski gle- dalci so tako pravzaprav namišljeni igralci, v skromnejših fantazmagorijah pa vsaj natu- rščiki. Toda v svetu so tudi etnične skup- nosti, ki živijo tako kot da bi igrale v filmu. V tem pogledu še posebej izstopajo Romi. In kaj je bolj priročnega za „trgovce“ s filmom kot prav trgovanje z romsko realnostjo. Romi kot atraktiven in spektakelski feno- men so bili pri filmu že velikokrat „eksplodirali“.



Dom za obožanje, režija Emir Kusturica



Yamba, režija Idrissa Ouedraogo



Stori, kar je prav, režija Spike Lee

tirani“, največkrat v pejorativnem pomenu besede, se pravi le kot eksotična „magma“, eskapistično prostranstvo, ki se zoperstavljajo uniformiranosti civilizacijskih kodov obnašanja, in nenazadnje kot permanentna folkloristična danost. Do tovrstnih oblik eksploatacije ni bil imun tudi jugoslovanski film, vendar pa **Dom za obešanje** sodi v tisti skromen krog filmov, ki „izkoriščevalsko“ trgovanje s temo predstavljajo v območje artikulirane filmsko-pripovedne ekonomije in zavezujoče interpretacije romskega modusa vivendi. Romski način življenja je pač za neten iz elementarnih strasti, emocij, veseljaško-nore-žalostne glasbe, prevartstva in vsakovrstnih kupčij, zvitosti, rojstev ter vsaj še nenavadnih smrti in umo-

rov. Za scenaristično-režijsko optiko, ki jo ta svet ne zanima le v zunanji naturalistično spektakelski razsežnosti, pa ta sprega prvinskih čustev ter akcij in reakcij predstavlja več kot pravšnje zaslombo, na osnovi katere je mogoče izpeljati ali izgraditi „bizarno“ in „fatalno“ pripovedno linijo. Prav ta podstat romskega modusa vivendi pa je več kot izbrano področje, ki po neki naravni logiki napotuje k pripovedi z žanrskimi postavki. Najbolj izrazito seveda k melodrami in kriminalki. Kusturica je **Dom za obešanje** v podnaslovu poimenoval ljubezenski film. Morda je v tem tudi nekaj ironije, saj še zdaleč ne gre za kakšen sofisticiran melodramski film, ampak za film o ljubezni, ki meji na norost, torej za ljubezen, ki jo v njeni „čisto-

sti“ ogrožajo kupo-prodajne pogodbe, laži, finančne špekulacije in travmatizirajoča odsotnost očeta in matere. V melodramah se družine oblikujejo ali razpadajo, romska kultura pa skoraj ne pozna pojma družina, če ga pozna, pa ga pozna kot v jedru blokirano realizacijo tradicionalne družine. Kadar pa se v Kusturčinem filmu pojavljajo družine v tradicionalnem pomenu besede, potem so to družine, kjer očetje oziroma matere nastopajo kot perverzni, histerični oziroma ponižani „subjekti“. In če **Dom za obešanje** ne pozna družine kot prostora, kjer domuje srce, potem pa pozna tisti iztirjeni dom, kjer se oblikujejo fatalne ljubezenske vezi tako med bratom in sestro kot med dvema zaljubljenecema. Družina tako ne obstaja, neprestano pa je prisotna matrica želje, ki to družino priključuje. To priključevanje poteka na dveh ravneh; v pogledu matere je zavezano imaginarni razsežnosti, saj se mati pojavlja kot sanjska podoba, kot vizija in privid; v pogledu očeta pa se odvija na „perverzni“ osnovi, saj pravih očetov v filmu ni, so le simbolni očetje, ki funkcionalirajo kot gospodarji, vladarji in „bossi“. Popkovino, ki naj bi spenjala to družinsko razsulo, pa predstavlja Baba, stara mama, toda mreže izkušnosti, ravnovesja in emocionalne naravnosti ne morejo zajeti oziroma preprečiti niza ponorelih dejanj. **Yaaba** film, ki ga je režiral Idrissa Ouedraogo, pa pomeni stara mama v enem izmed jezikov črnih plemen, ki živijo v Burkini Faso. to niso več „divjaki“, ampak kmečki prebivalci, ki so že v marsikaterem pogledu vpeti v civilizacijske oblike življenja. Če v Kusturčinem filmu nastopa tudi nekaj profesionalnih igralcev, pa v **Yaabi** nastopajo samo naturščiki. Za razliko od **Doma za obešanje**, ki je tako v formi kot vsebini eruptiven in eksplodiven film, pa je **Yaaba** skoraj asketska in „racionalistična“ reprezentacija. Tu ni nikakršnih akcijskih oziroma estetsko-poetičnih „ekscesov“ in „šokov“, pripoved je povsem enostavna, jasna in predvidljiva. Vendar pa je prav ta spektakelska skromnost tista dimenzija, ki Ouedraogovemu filmu daje nek nenavaden čar in privlačnost. Zgodba o dobrem in zlem, sreči in žalosti, življenju in smrti v ruralni črnski sredini, pa je v središče postavila prijateljstvo med vaškim fantičem in starko, „staro mamo“ (yaabo), ki so jo vaščani izgnali iz vasi, češ da je v posesti zlih duhov. Kasneje se izkaže, da je starkin izgon le posledica usedlin starodavnih vraževerstev, ki jih lahko zavrne le brezkompromisno zaupanje in prijateljstvo.

AMERIKA, AMERIKA

Na letošnjem festivalu je bilo izrečeno veliko besed o nacionalnih kulturah in jezikih, ki v kolesju filmske in televizijske industrije vse bolj in bolj zgublajo identiteto, o malih nacionalnih kinematografijah, ki jih komercialna distribucija zapira v omejene in hermetične prostore, o nujnosti oblikovanja alternativne evropske distribucijske mreže, ki bo ščitila avtorski in umetniški film, in jasno je, da je marsikatera grda beseda letela na račun ameriške filmske industrije, ki naj bi bila glavni krivec obstoječega stanja, se pravi brezoblične univerzalizacije, slikovne in zvočne bejavosti, prikrivanja razlik, specifik in partikularnosti. Marsikaj bo že držalo, toda pripisovati „hollywoodskemu“ fantomu tisto rušilno moč, ki vodi v pogrom filmsko umetnost, je pravzaprav tudi priznavanje lastne nemoči, velikokrat celo zaslepljevanja filmskih birokratov, predvsem v večjih nacionalnih kinematografijah, ki si



na tihem želijo prav hollywoodsko oblast in monopol. In potem se v Cannesu zgodi, da prav izbrani ameriški producent kot je Universal predstavi film Spikea Leeja **Stori, kar je prav** (Do the Right Thing), ki demontira vsakršno eskapistično vero, da „Ameriko“ predstavlja klena poenotenost raznoterosti. Za tem imaginarnim videzom namreč ždi realnost sedaj bolj, sedaj manj agresivnih kontradikcij, zapletena pajčevina, sestavljena iz rasnih, nacionalnih, verskih in etničnih razlik in nasprotij. Vse to je sicer v vsakodnevnem „american way of life“ zamegljeno, zato pa obstajajo tudi tako bizarni, katastrofalni in tragični dnevi kot je tisti, o katerem govori Leejev film. Če pa v Leejevem filmu ena izmed newyorških ulic zasto-

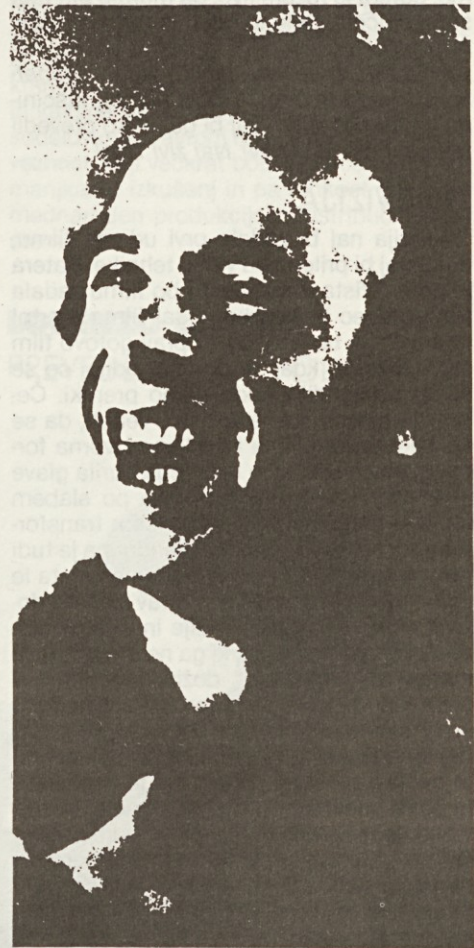
ga ni več, zato njegov „duh“ drži mesto v šahovski mat poziciji, vendar pa ne samo Memphis, ampak na neki metaforični ravni skoraj ves svet, tja do Japonske. Če pretiramo, potem bi lahko zapisali, da newyorška ulica predstavlja svet v malem, po drugi strani pa je Memphis kot mesto-fantom razpršen po celem svetu. Leejev in Jarmuschev film se tako lotevata dveh kritičnih vidikov ameriške kulture oziroma ameriškega načina življenja in čeprav po formi povsem različna, saj je Jarmuscheva mizanscena minimalistična, Leejeva pa „baročno“ eruptivna, pa v problemski perspektivi načenjata dve ekstremni točki istega ideološkega horizonta. Gre za vprašanje „interne“ oziroma „eksterne“ ekonomije fenomena, ki mu

ce“. No in tisti drobec nad drobci, ki mu je prinesel zlato palmo, zajema po mnenju žirije ameriški film **Seks, laži in video** (Sex, Lies and Videotape) režiserja Stevena Soderbergha. Najbrž je k tej odločitvi svoje prispevala tudi cinefilska zasvojenost, saj film ne le pripovedno funkcionalno interpelira video v svojo strukturo, ampak na metaforični ravni izvede destrukcijo video tehnike oziroma video fetišizma. V tej „privzdignjeni“ razsežnosti, ki na nek način nostalgичno vrača „vero v filmsko realnost“ oziroma kar „vero v bodočnost filma“, pa morda ždi uničevalno in prevarantsko slepilo, ki so ga spregledali le zaljubljeni in zagledanci v „klasičen“ film.

Seks, laži in video so v spektakelski per-



Pomladanske vede, režija Jerzy Skolimowski



Hudčik, režija Roberto Benigni

pa Ameriko kot križišče različnih rasnih skupnosti, če je torej ta mikrokosmos tista točka, kjer eksplodira nestrpnost kot konstantno prisotna, toda zamaskirana demonska razsežnost ameriške realnosti, potem pa si je Jim Jarmusch v filmu **Mystery Train** izbral za prizorišče Memphis ali kot sam pravi mesto-fantom. Po Jarmuschevem videnju naj bi namreč površino ameriške kulture sestavljali razvpiti univerzum filmskih zvezd in rockerska scena. In kdo pač ne ve, da je Memphis predvsem Elvisovo mesto, mesto, kjer se je s Presleyjevim fenomenom zgodovina ustavila. Ker pa nje-

pravimo amerikanizacija. (Temu procesu vsekakor ne pripisujemo kakšnega apriorističnega pejorativnega pomena.)

Ameriški film tako še zdaleč ni le serija spektakelskih slepil, ampak kompleksna produkcija, ki zna kruto pogledati v lastne „nališpane oči“. Tornatorejev, Kusturičin, Leejev, Jarmushev in še drugi filmi so bili med nagrajenimi. Toda žirantje so v predstavitvenem govoru dejali, da se bodo pri svojem delu pridrževali predvsem dveh kriterijev, in sicer v kolikor film „odkriva drobec poetične resnice“ ali pa „predstavlja pomemben drobec v razvoju filmske govori-

spektivi „mali“ film. Gre namreč za preprosto, celo „banalno“ zgodbo o zakonsko-spolnih zadevah, poenostavljeno bi lahko rekli, da je na delu „psihoanalitski“ scenarij, kjer so pod zunanjim videzom figure in razmerja povsem drugače razmeščena in prepletena. Vendar pa je prav manko „vide-nja in vedenja“, ki do razpleta filma omogoča, da so zadeve ovite v površinsko podobo, hkrati tudi tista instanca, ki zagotavlja filmsko napetost, tako tujo televizijskim verbalističnim dramoletom. Zato tudi video kot eden izmed protagonistov filma oziroma na video posnete izpovedi ne nastopijo

DEBITA

v filmu kot kakšen „deus ex machina“, ki bi gospodovalno postavili stvari na svoje mesto. Video posnetki ne igrajo vloge eksplisitnega „govorila/kazala“, njihova avdivizualna „vednost“ je postavljena v svojevrsten zamik, kar jasno govori, da ne posedujejo zadnje resnice, ampak — in še to če — le parcialno resnico. No ta delna resnica pa je dovoljšnja, da zaključi neko zgodbo, da videzu odvzame krinko, ki sicer zagotavlja užitek in napetost, da torej fikcijo prestavi v realnost. Ta predstavitev pa je smrt filma, pravzaprav smrt vsakega fikcionalnega vesolja. Če pa video posnetki v Soderberghovem filmu uničijo fikcije nekaterih protagonistov, celo oskrbijo trenutni happy-end, in če uničijo samo fikcionalno razsežnost filma, potem je razumljivo, da morajo biti tudi sami uničeni. Šele to dejanje namreč odpira prostor novi zgodbi, novemu seksu, novim lažem in seveda novim video posnetkom. Morda je prav ta vidik najbolj fascinalen cannesko žirijo, saj bi ga lahko prevedli takole: *Film je mrtev! Naj živi film!*

TELEVIZIJA

Televizija naj bi zadala prvi udarec filmu, drugi naj bi priletel od video tehnike. Katera je potem tista instanca, ki bo filmu zadala tretji udarec in kdo bo zadal filmu smrtni udarec? Če bo kdo, bo to prav gotovo film sam. Kako in kdaj se bo to zgodilo, če se sploh bo zgodilo, vedo samo preroki. Čeprav je možno, pa je le težko verjeti, da se bo tako pričakovana in željena izvorna forma gibljivih slik, ki je tisočletja burila glave znanstvenikov in sanjačev, že po slabem stoletju iztrošila oziroma povsem transformirala v elektronske slike. Vendar pa je tudi res, da televizija in video še zdaleč nista le „grobarja“ filma, ampak je prav z njima doživel nove oblike ekspanzije in „eksploatacije“. Res da na način, ki ga ne moremo primerjati z „estetskim“ doživetjem filma v pravi kinodvorani, toda ta oblika omogoča spremljanje dogajanja v svetovni, še posebej ameriški kinetografiji, kar je za kinematografsko zaostalo državo kot je Jugoslavija (to še posebej na račun ekonomske krize v zadnjem desetletju) izjemno pomembno. Da pa je televizija že vrsto let pomemben filmski producent, pa je že stara resnica. V Evropi je tovrstna dejavnost še posebej prodorna v Italiji, morda tudi zato, ker je prav v Italiji prišlo do ogromnega osipa filmskih gledalcev. „Familiarni“ Italijani pač raje gledajo televizijo, še posebej zabavne oddaje, kjer med drugim nastopajo tudi izbrani komedijanti, prav tako pa tudi klasične filme, najraje melodrame in zgodovinsko-kostumske filme. Tako tudi ni naključje, da se italijanski televizijski producenti odločajo za filme, ki segajo v preteklost, pri tem pa imajo prednost projekti, ki se naslanjajo na znamenita dela iz literarne zgodovine. Tako smo lani v Cannesu gledali odlične **Črne oči** Nikite Mihalkova, letos pa se je predstavil Jerzy Skolimowski s filmom **Pomladanske vode** (Torrents of Spring), kjer igra Timothy Hutton in Nastassja Kinski. Za Skolimowskega je vse-

kakor nenavadno, da se je lotil literarne klasike in sicer istoimenskega romana Ivana Turgenjeva, toda dokazal je, da še kako obvlada t.i. tradicionalno režijo, kjer je prostor za raznorazne avtorske „ekshibicionizme“ povsem omejen. Film ni kakšna izjemna umetnina, je pa več kot zgledna ekranizacija z vsemi tistimi „senzibilnimi“ rešitvami, ki so potrebne pri predstavljanju ljubezenskih apoteoz in katastrof. Torej „drobna“ melodrama, ki si jo človek z užitkom pogleda.

FILMSKA KOMEDIJA

Kot smo že zapisali, je italijanska televizija (prav gotovo pa tudi druge nacionalne televizije) odličen poligon za komedijante. In prav televizija je bila odlična šola in odskočna deska za Roberta Benignija, ki se je predstavil s filmom **Hudiček** (Il piccolo diavolo). Gre za izjemno domišljeno filmsko komedijo, ki je sestavljena iz množice še neobjavljenih gagov. Če je v zlati dobi filma kraljevala burleska, pa se zdi, da bo v devetdesetih letih ponovno zablestela filmska komedija.

Filmska komedija je sicer konstanta svetovne filmske proizvodnje, toda velikokrat se je zgubljala v močvirju imbecilnosti, v pomanjkanju vsakršne lucidnosti in inteligentnosti. Z veliko mero rezerve bi k filmski komediji lahko prištel tudi filma Bertranda Blieria **Preveč lepa zate** (Trop belle pour toi) in **Sweetie** Jane Champion. Toda komedija v dobesednem pomenu besede je le Benignijev **Hudiček**, ki z Benignijem kot glavnim igralcem vpisuje novega in še kako formirane komika v filmsko veselje. Torej prav na nasprotno stran, od koder naj bi izvirale Benignijeve komične atrakcije, se pravi iz pekla. To pa zato, ker je Roberto Benigni angelsko bitje in o angelskih bitjih je Miran Božovič zapisal (v spisu „Bog in zlo v Leibnizovi teodiceji“, zbornik **Želja in krivda**, Analecta, 1988): „... angelska bitja potemtakem niso individui znotraj ene in iste vrste — kot so, denimo, ljudje predstavniki človeške vrste — pač pa vsak angel kot izvenzemeljsko umno bitje, kot *extraterrestrial intelligence*, z eno besedo, kot E.T. predstavlja formo zase, torej bitje, ki se od vseh drugih angelskih bitij razlikuje ne *solo numero*, ne zgolj po številu, temveč tudi v vrsti“.

V različnih festivalskih sekcijah se je letos v Cannesu 31 filmov — prvencev potegovalo za nagrado Zlata kamera. Gre za zavidljivo število debitantov in njihovih del, tako da je skoraj nemogoče izpostaviti kvaliteto oziroma teme, ki so skupne vsem tem filmom.

Dobitnico Zlate kamere, madžarsko režiserko Ildiko Enyedi, lahko uvrstimo med „ekscitrične“ avtorje. Umetnica, ki je nagrado prejela za film **Moje XX. stoletje** (*Az Én XX. századom*) želi poleg same zgodbe predstaviti ničmanj kot esprit, ki je vladal ob koncu 19. in ob rojevanju 20. stoletja. Priča smo neki splošni svetovni viziji, ki nam jo nevsiljivo, a odločno predstavi tridesetletna pesnica-režiserka.

Nasproti Enyedijevi griffithjanski viziji v črno beli tehniki lahko postavimo črno belo vizijo à la Chaplin newyorčana Charlesa Lanea v filmu **Nepomembne zgodbe** (**Sidewalk Stories**). Film, posnet brez besed, je neke vrste slavonspev vsem zapuščenim, ki živijo v revnih četrtih velikih mest. Lane nam nasilje in krivice prikaže z izredno nežnostjo in občuteno. Podobno filozofijo o „lepem“ življenju lahko opazimo tudi v filmu **Zapeljivec** Peter škotskega režiserja Iana Sellarja. Pripoveduje nam zgodbo o otroku, ki so ga krstili z morskovo vodo, ker naj bi le-ta predstavljala dom. Otroška sanjavnost in njegovo pogansko verovanje premagata



Moje XX. stoletje, režija Ildiko Enyedi

SILVAN FURLAN