

Če parafraziramo naslov znamenitega Rossellinijevega filma **Potovanje v Italijo**, potem je film **Tat otrok** Giannija Amelia »potovanje skozi Italijo«. Potovanje od severa pa do juga, vendar pa predvsem potovanje kot priložnost, da bi se perversitrala nekakšna zguba čustev. Če sta pri Rosselliniju potovala tujca, zakonca Joyce, da bi v južni Italiji odkrila estetiko in etiko ter končno svojo lastno duševnost, pa v Amelijevem filmu potuje nedolžna tolpa treh Italijanov, da bi v prekletstvu sprevrženega sveta vsaj uzrla možnost drugačnih intersubjektivnih razmerij. Rossellinijev Amelijev film pa ne vežejo samo čustva in potovanje, ampak tudi avtorski rokopis, ki bi ga lahko označili s sintagmo *Tu sem, da me ne bi prepoznali* oziroma *Govorim vam, pa me ne vidite*. Pa Gianni Amelio vsekakor ne obnavlja kakšen neorealizem, Amelio predvsem demontira potvorjen televizijski dozdevak realnosti, da bi vzpostavil možno sozvočje med poetičnim realizmom in stvarnostjo. Film **Tat otrok** je tudi potovanje od televizijske šokantnosti k senzibilnosti ranljivega subjekta.

Pravzaprav Amelio radikalno opravi s televizijsko spektakularnostjo že takoj na začetku filma. Prolog v televizijski maniri je le trik, da bi se odprla tista stanja in prostori, ki jih je kontaminirala medijska avdio-vizualna polucija oziroma tisti del medijske mašinerije, ki je ekshibicionistično in senzacionalistično nastrojen. Film se začne, ko policija vdre v stanovanje v milanski lumpenproletarski periferiji, zapre mater okrnjene družine, otroka, enajstletno dekle in destletnega fanta, pa pošlje v socialno skrbstvo. Mati je namreč obtožena, ker je svojo mladoletno hčer vnovčevala kot prostitutko. Torej gre za kriminalno podjetje, ki prav gotovo sodi na naslovnico vseh najbolj razvpitih časopisov in najbolj komunikativnih televizijskih oddaj. No, s tem aktom pa se pri Ameliju vsakršno nadaljnje koketiranje z rumenim tiskom tudi konča. Film se namreč ne usmeri v banalno detekcijo tipa kdo, zakaj, kako, kdo je perversna stranka, zakaj je mati prostitutrala svojo hčer, zakaj je oče že zdavnaj zapustil družino, kako je mogoče, da se takšne stvari dogajajo, ... Polje Amelijeve detekcije so poljane ranljivih subjektov, ki svoje travmatizirajoče vrese in vbode skrivajo pred sabo in pred mrežo konvencionaliziranih intersubjektivnih razmerij. Seveda pa je že v samem prologu predstavitev perversnega seksualnega akta med starejšim gospodom in enajstletno deklico nakazana le z »nežnim« dotikom rok, kar govori, da bodo Amelija zanimali tisti »detalji«, ki so onstran reprezentacijskega sistema standardiziranih socialnih dram.

Tat otrok je film o družini, o problematiki družine. Na začetku filma je družina brez realnega očeta, na koncu pa družina brez realne matere in s fiktivnim očetom. Torej v obeh primerih okrnjena družina, najprej z odsotnim očetom in seksualno perverszijo, se pravi nemogoča družina, potem z odsot-

TAT OTROK

IL LADRO DI BAMBINI

režija:	Gianni Amelio,
scenarij:	Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Ruli,
fotografija:	Tonino Nardi, Renato Tafuri,
glasba:	Franco Piersanti,
igrajo:	Enrico Lo Verso, Valentina Scalici, Giuseppe Ieracitano, Florence Darel, Marina Golovine, Fabio Alessandrini,
producent:	Angelo Rizzoli, Rai Due, Italija, 1992, 1h50

no materjo, z zastopnikom očeta in emocionalnim nabojem, se pravi imaginarna družina, ki pa ni mogoča.

V filmu pa ni problematizirana samo institucija družine, ampak so relativizirane oziroma postavljene pod vprašaj ali kar v off tudi policija ter takšne in drugačne socialne ustanove. Pravzaprav se film s to postavitvijo institucij v oklepaj šele zares prične, seveda kot »učna leta« in kot »vzgoja srca«. Vendar pa v trikotniku, ki ga sestavljajo policaj in dve siroti, nihče ni v privilegiranem položaju. Če se namreč otroka z izgubo matere in očeta najdeti v povsem neznanem in praznem prostoru, v vakuumu brez smisla, potem se v podobnem breztežnostnem prostoru zaloti

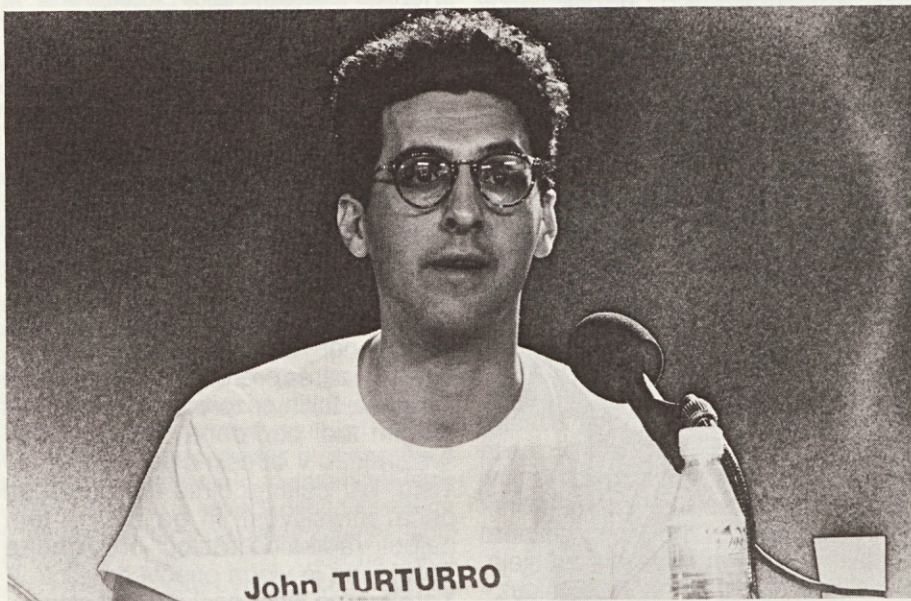
tudi sam policaj, še posebej ko zamenja uniformo s civilno obleko, da bi se lažje identificiral z vlogo socialnega delavca. Nedolžna tolpa se tako znajde v situaciji, ko so vezi z institucijami, kot sta družina in policija, natrgane, se pravi v situaciji, ko je neka vnaprejšnja varnost spodnešena. In kdaj je subjekt bolj blokiran kot prav v primeru, ko je izvržen iz socialnega krogotoka, pa naj bo ta kakršenkoli že. V tej socialni goloti in eksistencialni samoti pa se prične iskanje izgubljene subjektivnosti in emocionalnega naboja, ki je v primeru policaja otroštvo, v primeru deklice in dečka pa potencialni oče. Ta sestop v preteklost oziroma izlet v prihodnost pa je predpogoj, da se oblikujejo relacije med



MAC

tremi akterji, v prvi vrsti seveda zaupanje, in da se formirajo emocionalne vezi med njimi. O teh bolešno lepih stvareh govori film Giannija Amelija **Tat otrok**. Prav zato je najbrž odveč postaviti vprašanje, kaj je napisala na razglednico nesojena mala prostitutka, na razglednico, ki jo bo prejel policaj potem, ko je film že zdavnaj končan. Tako kot pri Rosselliniju tudi pri Ameliju potovanje ni geografsko-turistično podjetje, ampak vznemirljiva avantura skozi potujenost k čustvom.

SILVAN FURLAN



John TURTURRO

FOTO: D.A.G.

Lani je John Turturro odšel kot filmska zvezda iz Cannesa, vendar se je letos spet kot zvezda tudi vrnil. Lani kot igralska zvezda v filmu bratov Coen **Barton Fink**, letos pa kot igralec in režiser, seveda svojega prvenca **Mac**. Film po svojem lastnem scenariju je Turturro napovedal že v času lanskega festivala, toda le malokdo - razen njegovih prijateljev Spike Leeja, Martina Scorseseja in bratov Coen - je verjel, da se bo režijskega posla tako uspešno lotil.

John Turturro zvezda, seveda zvezda bolj »kulturniške« kot pa »industrijske« plati svetovne filmske scene. Vendar pa zvezda, in prav malokdo je pričakoval, da bo Barton Fink kot koscenarist in režiser debitiral prav s socialnim filmom. Še več, **Mac** je pravzaprav »delavski« film na ameriški način oziroma hvalnica delu ali kar fizičnemu delu. Da ne bo pomote, to vsekakor ni kakšen »totalitarističen« slavošpev, se pravi kakšno brezdistančno idealiziranje kolektivizma oziroma individualizma. Zdi pa se, da je film **Mac**, vsaj na metaforični ravni, najprej utrditev razmika med Bartonom Finkom kot scenaristom v filmu bratov Coen ter Johnom Turturrom kot avtorjem filma. Če je Bartonu Finku razvpiti Hollywood odrezal glavo, se pravi, da je njegovo naivno realistično estetiko spakiral v paket (kar lahko cinično nadaljujemo, da je Hollywood izjavil, da »globoka življenjska spoznanja« prej sodijo v poštno komunikacijo kot pa v spektakelsko mašinerijo), potem je John Turturro dokazal, da je zaenkrat še imun pred posesivnim hollywoodskim glamourjem ali vsaj pred tisto razsežnostjo glamourja, ki je izganjalna in uničevalska, torej pred tisto dimenzijo, ki jo je dodobra skusil Barton Fink. Poenostavljeno, **Mac** pritrjuje, da je v ameriški spektakelski industriji prostor tudi za socialne filme, seveda ne militantne in tudi ne demagoške,

ampak za »delavske« filme oziroma filme o delu, ki slonijo na stiliziranem realizmu. Na neki način John Turturro nadaljuje tradicijo ameriških filmskih igralcev, ki se kot režiserji predstavljajo v Cannesu. Pred leti **Milagro** Roberta Redforda, lani **Indijanski tekač** Seana Penna, letos **Mac**, če naštejemo nekaj filmov, ki se za ameriško žanrsko konstelacijo lotevajo dokaj nenavadnih tem. Pogojno jih imenujmo socialni filmi, saj se ukvarjajo z marginalnimi skupnostmi, pa naj gre za raso, sloj, tradicijo, ... In Turturro se je odločil za avtobiografsko obarvano zgodbo o italijanski imigrantski družini, ki se dogaja v petdesetih letih, torej v času po depresivni vojni, ki naj bi bil čas perspektiv in prosperitet. Za začetek pa družina ostane brez očeta, s tremi odraslimi sinovi, ki morajo zdaj dokončno odrasti, ter z materjo, ki pa ji film podeli le mesto glasu v offu. Kako tudi ne, ko pa je njen histerični glas kričeče in bolešno potrjevanje praznine, se pravi očeta-gospodarja v tradicionalnem zarisu italijanske južnjaške družine. Tako v delavski družini Vitelli najstarejši sin Mac (John Turturro) prevzame funkcijo gospodarja, poleg tega pa si zastavi še nalogo, da bo Vitellije iz navadnih delavcev predelal v podjetnike, torej da bo na tradicionalno družinsko hierarhijo cepil še ameriški pragmatizem. Do neke mere Macu to celo uspe, potem pa se vse zalomi, kajti vsaka »ideja«, pa čeprav še tako čista in poštena, praviloma naleti na odbijajočo realnost. In ta realnost je sestavljena iz nepredvidljivih detajlov. Turturrov film je zanimiv prav zato, ker govori o neprekrivanju »ideje« z realnostjo detjlov. Samo v tolikšni meri pa je realizem tudi možen v fikijskih sferah.

SILVAN FURLAN

