

FEST '89

PANORAMA

HLADNO LETO '53

HOLODNOE LETO '53

režija: Aleksandr Proškin
scenarij: E. Dubrovskij
fotografija: B. Brožovskij
igrajo: V. Priemyhov, A. Papanov, V. Stepanov, N. Usatova
proizvodnja: Mosfilm Studios, SSSR, 1988

džanovu je treba priznati, da vztraja v svojem svetu oziroma v njegovi podobi. Njegov najnovejši film **Ašik Kerib** nima (tiste očitne) teleološke lastnosti, ki jo je imel njegov prejšnji film **Legenda o suramski trdnjavi**, zato se zdi še bolj paradžanovski, še bolj hermetičen, še bolj čist. Filmska zgodba — po motivih Lermontova — je pravljica, bolj pretveza, da **Paradžanov** razmahne vso pahlačo svoje fascinacije. **Paradžanov** je mahnjen na lepoto armenske kulture, svoje značilne učinke dosega že s statično fotografijo filmskega kolorita. Toda kljub temu, da **Paradžanov** mrzlično zapolni luknje v historični scenografiji s „ponaredki“, da je vse „neponarejeno“, **Paradžanov** takšno osnovo potuje z aproporci, sodobno tehnologijo, (demaskiranje filmskega junaka itd.). Film **Ašik Kerib** je (verjetno) še zmeraj posejan s specifičnimi simboli, toda prav zaradi odsotnosti očitne teleološke razsežnosti in prepuščenosti fantaziji se zdi, da je **Paradžanov** našel samega sebe, šele ko se je izgubil. Vrnil se je k očaranosti z armensko kulturo, ki je posredovana tudi kot očaranost s filmom.

Nedvomno najboljši sovjetski film na FEST pa je bil **Hladno leto '53**. Kar je revolucionarno v tem filmu, je njegova notranja forma; **Aleksandr Proškin** je namreč kot strukturo filma zagrabil triler. Prav triler je tisto neubranljivo orožje, s katerim je **Proškin** oklestil značilno epskost sovjetskega filma. Tako v ameriškem kot v sovjetskem trilerju Zlo (konkretno pomiloščeni kriminalci) diferencira filmski univerzum. **Proškinova** razslojitev filmskih junakov povzema celotno družbo, režiser torej z nekakšno „minorno“ delno formo povzame „celoto“ od birokracije, ki parazitira na delu drugih, sama pa ni zmožna rešiti nobenega problema, ločijo jo od „delavcev“, ki vzamejo usodo v svoje roke. Toda film **Hladno leto '53** kot predstavnik oziroma primerik socialističnega trilerja ne more ostati „zgolj“ pri obračunu med Dobrim in Zlim, med pozitiviranjem enega in drugega, ampak mora v sam žanr vnesti novum, kakšno novo informacijo, ki ne bo zgolj prispevek zgodovini žanra, ampak zgodovini kot taki.

Aleksandr Proškin tako opozori na sovjetsko glino, na živelj, ki je samoumevno pristajal na državno represijo. Več kot vsi epi pove o stalinizmu drobna sekvenca, v kateri **Proškin** razkrije, da se je družina (lahko) odpovedala svojemu članu zgolj zato, ker jih je za to „prosil“ v pismu. Jecljanja o „tistih časih“, o „on-je-že-vedel“ itd. so samoobsodba. **Hladno leto '53** je torej narativno discipliniran film, z „obveznim“ presežkom in lepim, ostrim koncem. Zmagovalec v boju z barabami, nekdanji politični zapornik, mož, ki vse svoje nosi v spominu in zaniknem kovčku, odhaja po drevoredu v globini polja. Kako **Proškin** konča film?! V vsej tej mimo njega hiteči množici prosi junak mimoidočega za ogenj. Toda ne kateregakoli posameznika, ampak moža, ki vse svoje nosi v spominu — in v kovčku.

Praznjenje bunkskih polic in polne kinodvorane, odkritje žanra, subtilni obračun z birokratsko „logiko“ in stalinizmom, zavest o pogosti razvlečenosti sovjetskih filmov in boj zoper njo, sodobnost kot čas, ki ga prečijo in določajo konflikti itd. — vse to in še marsikaj obljublja, da sovjetski film ima prihodnost.

MARKO GOLJA

BARVE NASILJA

COLORS

režija: Dennis Hopper
scenarij: Michael Schiffer
fotografija: Haskell Wexler
glasba: Herbie Hancock
igrajo: Sean Penn, Robert Duvall, Maria Conchita Alonso, Randy Brooks
proizvodnja: Orion Pictures International, ZDA, 1988

To filmsko ponazoritev dogajanj v Los Angelesu je šteti za dopolnilno informacijo o vsebini in oblikah boja, ki ga, brez upa zmage, bojuje policija velikih ameriških megalopulsovs z nasilniškimi tolpmi, razpečevalkami drog, ki so po vzoru nekdanje mafije, čeprav v povsem drugačni vnanji in strukturalni podobi, gospodarice nad življenjem in smrtjo v primestnih in predmestnih slumih. O tem trdovratnem fenomenu ameriške sedanosti je bilo posnetih že na ducate bolj ali manj sugestivnih zgodb.

Zgodba v filmu Dennis Hoopera po svoji povedni specifični teži ni več kot zgolj ena izmed njih, četudi je bila, po resnosti projekta sodeč, v primerjavi z večino drugih ponazoritev tega dramatičnega dogajanja v ameriškem vsakdanu zastavljena z globljimi, ne zgolj merkantilnimi producentskimi nameni. Hopper se sicer ni spuščal v globlje sfere analitičnega razglabljanja o vzrokih za nenehno reproduciranje teh nasilniških skupin, oboroženih z najrazličnejšim ubijalskim orožjem in celo razstrelivom, krvavo bojujočih se v nenehni verigi obračunov druga z drugo, pri čemer so vanje, ob nekoliko starejših kolovodjih, vključeni pretežno rosn mladi ljudje, mnogi še pravi otroci. Scenarist tega filma se je osredotočil k orisu dramatičnega in tudi že kar tragičnega doživljanja policajev, ki so — v Los Angelesu, očitno mestu, ki beleži vrhunce tega socialnega zla — izpostavljeni v boju zoper „gverilo“, pa je zato podoba samih tolpa in njihovih pripadnikov, četudi se vse, kar vsebuje zgodba, dogaja na njihovem „terenu“, v relativnem dramaturškem ozadju.

Nosilca dramskega dogajanja sta policaja-partnerja, starejši, kandidat za bližnjo upokojitev, po kateri hrepeni, saj ga v nasprotju z vsakodnevnimi obveznostmi patroljiranja v vseskozi nevarnem mestu, čakajo urejeni dom, žena in trije otroci, ter mladi, zagnani začetnik, čigar interesi so visoko stremiljivi, čeprav življenjsko še povsem neizoblikovani, ali pa prav zavoljo tega. Razlika med obema prihaja najbolj do izraza v odnosu do nasilnežev, katerih početje nadzirata. Izkušenosť veleva starejšemu izmed obeh, da vzdržuje ravnotežje prek kolikor mogoče znosnih osebnih stikov z „nasprotniki“ ter s sklepanjem navideznih ali dejanskih kompromisov kot edino možnostjo znosnega sožitja, medtem ko se mlajši nestrpnost zaganja v konflikte, kar pa seveda odnose medsebojne napetosti le še bolj zapleta.

Splet okoliščin pripelje sam po sebi do nevarne zaostritve med dvema tolpmi, nakar policija mora poseči vmes z radikalno akcijo, ki bo, kot običajno, z njenega vidika seveda uspešna in učinkovita (kar zadeva samo bitko, ne pa tudi „vojne“), vendar bo v njej kot nesrečna in obenem tragična žrtev norega obstreljevanja padel starejši izmed obeh policajev, protagonistov te fabule, in bodo šle po zlu vse njegove sanje o mirnem družinskem življenju.

Ta človeška drama, vpeta z vsemi svojimi tragičnimi nastavki v drama-



turško bistvo filma, sama po sebi nima posebej velike specifične teže — v nasprotju s potencialno „drugo platjo“ te panorame: z orisom pripadnikov nasilniškega podzemlja. Le da avtor filma oni drugi plati ni namenil prednostne pozornosti in jo je obravnaval le kot objekt opravič obeh policajev. Ko bi bil ravnal obrnjen, bi bil film zanesljivo pridobil na pomenu in vrednosti, predvsem kot razčlenjena informacija o družbenem zlu, ki bremeni in razjeda ameriško „sceno“. Seveda pod pogojem, da bi razbiral vzroke in si dajal duška s kritično presojo socialne politike in s tem celokupnega družbenega sistema, ki pogojuje ves ta razkroj. To bi moral biti kajpak popolnoma drug in drugačen film, s čimer bodi povedano, da nas Hopperjev poskus v **Barvah nasilja** v tem pogledu kot socialno kritična sondaža pač ne zadovoljuje, saj ostaja le korektno podana akcijska drama z neizrabljenimi precej večjimi potencialnimi možnostmi.

VIKTOR KONJAR

WILLOW

režija: Ron Howard
scenarij: Bob Dolman po zgodbi Georgea Lucasa
fotografija: Adrian Biddle
glasba: James Horner
igrajo: Val Kilmer, Joanne Whalley, Jean Marsh, Patricia Hayes
proizvodnja: Lucasfilm Ltd., ZDA, 1988

Willow je Lucasova zgodba in Lucasovo producentstvo ter režija Rona Howarda, ki je zelo lucasovska. Zelo Lucas, bi se lahko reklo. Willow je nelnv, pritlikavec, ki se bori proti Zlu, ki je stvar zločinske kraljice Bawmordre. V tem boju mu pomagajo Madmartingan, sicer daikin, človek, ki ga je spoznal — kje pa drugje — na nekem križišču (spomnimo se, kakšen status imajo križišča v angleški zgodovini: na križiščih so izpostavljali zločince, ki so kasneje zaradi izgubljene orientacije blodili naokoli in strašili), na katerem Madmartingana nahajamo v kletki (kot pravega zločinca), Elora Denan, princesa, ki se je mora Bawmordra iznebiti, saj bo drugače ob svojo tiransko, diktatorsko oblast in, seveda, dobra čarovnica Resela. To je Bawmordra spremenila v krokarja in preden jo Willow zopet odčara, lahko spoznamo celotno irsko-angleško-nordijsko tradicijo pravljičnih, bajeslovnih in podobnih bitij, namreč vse od trollov (novo je to, da se trolli znajo spremeniti v zmaje), palčkov, vil rojenic, gozdnih vil in nenavadnih živali do obsedantnih prostorov, ljubezenske zgodbe, represije in urokov, čarovnij in magičnih rekov. Neverjetna integracija vsega žanrskega materiala, ki postavi pred nas utajeni lucasovski objekt, namreč Zgodovino, Zgodovino 'pojavnosti', pravi speedway po Lucasovih obsesijah in travmah. Willow v nekem prizoru pravi: „Zunajni svet ni za nas“. To je potrebno vzeti dobesedno: svet nefilmske realnosti ni za nas, tisto, kar je filmsko proizvaja fikcijo. In za to tudi gre. Značilno je tudi, da je Bawmordrino oporišče grad Nocktmare (Zlo je seveda stvar obsedantnega prostora, tako kot je Zlo stvar realnosti in ne fikcije), oporišče Resele pa — sicer porušeni — grad Tear Easlin (!). Skratka, če se lahko reče: **Willow** je Lucasov film o grozotah nefilmske realnosti. Torej film o filmski fikciji.

TADEJ ZUPANČIČ



ŽENSKÉ ZADEVE

UNE AFAIRE DE FEMMES

režija: Claude Chabrol
scenarij: Colo Tavernier O'Hagan, Claude Chabrol
fotografija: Jean Rabier
glasba: Matthieu Chabrol
igrajo: Isabelle Huppert, Francois Cluzet, Nils Tavernier, Marie Trintignant
proizvodnja: MK2 Productions; Films du Camelia, Francija, 1988

Chabrolu sta predlogo za ta film „napisala“ zgodovinska in etična realnost časa ter njegova očitna težnja po razčiščenju in povsem določni artikulaciji tega, kar je dolgo tičalo v njegovi pa najbrž tudi v obči zavesti Francozov. V filmu, ki očitno že sodi v fazo njegovih avtorskih sintez, se je namenil premisliti ozadje in moralne razsežnosti poslednje francoske usmrtnitve pod giljotino. Bilo je med vojno, spomladi 1944, ko so vse takratne sodne instance zavrnile pritožbe zoper sklep posebnega sodišča ter prošnje za pomilostitev in je bila tako najhujša kazen, izrečena mladi podeželanki, obtoženi nedovoljenega „zločinskega“ izvajanja abortusov ter hkratnega „nemoralnega podpiranja prostitucije“, tudi izvršena. Chabrol se z utemeljitvijo te sodbe nikakor ne strinja, temveč ji z izrekom svoje filmske „protitožbe“ vehementno in angažirano oporeka. Njegov film je namreč poskus analitične obrazložitve njegovega avtorskega „j'accuse“. Nosilni apel tega utemeljevanja nasprotnega stališča je — prizadevajmo si razumeti. Kajti tribunali francoskih sodišč, ki so v letih zla in ponižanja izrekli tovrstne sodbe, o človeku in njegovih individualnih subjektivnih vzgibih, torej, konkretno, tudi o vzgibih giljotinirane podeželanke, katere dejanja in kasnejša smrt so tema tega filma, niso premišljevala v luči njegovih posebnih življenjskih tenzij in intencij, temveč zgolj in samo v interesu političnega sistema na oblasti. Da je bil Petainov režim pod okriljem nemške nacistične okupacije v še dodatni meri politično in moralno skažen, je pri vsem tem več kot očitno. V tej in takšni oznaki je tudi poanta Chabrolovega povednega namena.

Ost Chabrolove obtožbe leti na hipokrizijo tožilcev in sodnikov, ki so svojo sodbo utemeljili z „zahtevo po obrambi pred moralnim razsulum“, s kakršnim naj bi bili ljudje tipa obtožene in na giljotino obsojene mlade podeželanke ogrožali etično in vedenjsko podobo francoske družbe, niti z očesom pa niso trenili, ko jim je Gestapo vlačila iz dežele v taborišča smrti in tisoče in tisoče Francozov, predvsem ljudi židovskega porekla. Film je zavzeto in že kar moralno ogorčeno dejanje zavračanja proslule sodne afere in poskus celovite človeške rehabilitacije obtoženke — z razgrnitvijo njene življenjske zgodbe ter vseh še tako bolečih in bolečnih motivov njenega ravnanja, ki je kot logična posledica sledilo čustvenemu in siceršnjemu razkolu v njeni zakonski zvezi, potem ko je njen mož, delavec brez zaposlitve, slekel uniformo vojaka poražene francoske armade, teža preživljanja družine z dvema nedoraslimi otrokoma pa je padla nanjo. Poiskala je pota, ki so ji bila v takratnih okoliščinah na voljo. Nič posebej zlega ni storila, sugerira s svojim „dokazovanjem“ Chabrol, z občasnim oddajanjem ene izmed sobic v svoji hiši prijateljici-prostitutki in njenim klientom, med katerimi so bili predvsem nemški vojaki, enako nezločinski, z dobrim namenom izvajani pa so bili tudi abor-



tusi, za katere so jo, vedoč, da jih zmore, v obupu prosile njej znane ali neznane ženske, kadar so se znašle v stiski; ta ali ona je zanosila z nemškimi vojaki, ki je potem pobral šila in kopita. Iz zgodbe, kot jo razgrinja film, je razbrati, da bi bilo vse to šlo mimo njenega življenja brez posebnih sledov, ko bi se njeno razmerje z možem spričo njene erotične navezanosti na drugega moškega in zatorej spričo moževe onemogle ljubosumnosti ne bilo sprevrglo v sovražni obračun. Mož, ki mu je bila dokončno odrekla ljubezen, se ji je maščeval z anonimno prijavo njenih „zločinov“, kar je nato sprožilo ves sodni plaz in rezultiralo v končnem obglavljenju.

Da je protagonistka te zle usode, po Chabrolovi zaslugi, v naših očeh rehabilitirana, sodniki in oblastniki Petainovega režima pa v svoji skaženi in zlagani moralčni pozi še dodatno, ne le historično razkrinkani, je seveda res. Pa vendar terja to dejstvo, kot se zrcali iz Chabrolovega filma, premislek iz globlje distance. Film, ki je nastal leta 1988 na temo ogrožene moralne obtožbe sodniške etike v okrilju režima, ki je bil že zdavnaj obsojen na vsestransko zgodovinsko anatemo, pač ne more šteti za suvereno in kdove kako pomenljivo avtorsko dejanje, namenjeno samodejnemu angažiranju gledalčevega duha in zavesti. Da je bil Petainov režim kot kolaborantsko-oportunistična tvorba moralno-in v vseh drugih ozirih skažen v vseh svojih manifestacijah, kakorkoli že jih je deklariral, pač že vemo, pa seveda tudi to, da je z roko v roki s fašistoidnim totalitarizmom tistega časa pomagal likvidirati neštete poštene in progresivne ljudi, česar seveda tudi s posameznimi hipokriznimi potezami varovanja reda in morale ni bilo mogoče zabrisati, zato Chabrolovemu še tako zavzetemu poskusu ni mogoče pripisati nikakršnega relevantnega zgodovinsko-moralnega razkritja. Film, ki je zrežiran kot kompaktna drama, je kvečjemu povzemanje znanih dejstev na način korektno ponazoritve vzdušja takratnih dni, razmer in človeških razmerij — ob izredno sugestivni in živeto skladni igri Isabelle Huppert. Žal pa je Chabrolov film v primerjavi z Mallovim *Nasvidenje, otroci* — primerjava se glede na časovno sorodni sujet vsiljuje kar sama — po svojem dramatičnem naboju in sporočilni prodornosti opazno šibkejša spominska in razčlenitvena evokacija.

VIKTOR KONJAR

RDEČA POLJA

HONG GAOLING

režija: Zhang Yimou
scenarij: Chen Jianyu, Zhu Wei, Mu Yan
fotografija: Gi Changwei
glasba: Zhao Jiping
igrajo: Gong Li
proizvodnja: Xian Filmstudio, Kitajska, 1988

„Moja oče,“ pove pripovedovalec zgodbe na enem izmed dramaturško najbolj relevantnih mest v filmu, „se je tistega dne spominjal zgolj in samo v rdečem. Vse je bilo rdeče: nebo, zemlja, trs na poljih, kri...“ Ta kader, podprt s fotografijo, ki vsa žari v rdečem, v brizganju krvi, v ognjenih zubljih, v odblesku krvavordeče zarje je za Yimoujev filmski izraz ključnega pomena, saj izhaja njegova evokacija zgodbe in spominov na preteklost prav iz motiva krvave orgije, s kakršno so Japonci izživel svojo zle strasti nad podjarmljenim prebivalstvom okupirane Mandžurije. Pripovedne snovi je v filmu pravzaprav malo. Kot literarna predloga je bliže novelističnemu utrinku kot romanu, ali po filmsko povedano: bliže ekspresiji kratkega kot narativni razpredenosti dolgometažnega filma. V absolutnem ospredju Yimoujevega cineastičnega zanimanja je vizualizacija spominske predstave, dramaturške prvine ostajajo v njeni senci in so v strukturi *Rdečih polj* povsem marginalnega pomena. Gre za film, ki ga ne doživljamo kot zgodbo, temveč kot ekspresijo. Vizualni in prek vizualizacije intenzivno poetični vtis sta izrazito prevladujoča. V tem estetskem doslednem Yimoujevem vztrajanju pri fotografskem učinku kot nosilnem elementu režije in s tem filma kot celote ni seveda ničesar nenavadnega, če vemo, da gre za avtorja, ki je v prvi vrsti direktor fotografije, in sicer eno najbolj slovitih imen v tej stroki, več kot očitno pa je tudi, da ne teži k prestopu iz svojega v neki drugi kreativni ris, denimo, iz poudarjenega filmskega izražanja v filmano „literaturo“ ali kaj podobnega. Glede na to ob *Rdečih poljih* in vsej njihovi siloviti sugestivnosti izraza pravzaprav ni mogoče z besedami posredovati „vsebine“ te filmske pripovedi. Kar dve tretjini filma sta namenjeni ekspoziciji, katere domena je spomin na pripovedovalčevo staro mater kot mlado žensko, gospodarico tipičnega mandžurijskega posestva sredi širnih polj sladkornega trsa, iz katerega so njeni dninarji — v „arhaičnih“ predrevolucijskih časih —



pridelovali slovito rdeče vino. Šele v zadnji tretjini filma se ta bolj ali manj fiksirana freska s svojimi slikovitimi folklornimi elementi zgane v silovitem dramatičnem izbruhu, ki dotedanjo mirujočo idilo z močjo ognjenega orkana krvi in groze za vselej pokoplje. Neskončnemu terorju japonskih osvajalcev nad kitajskim prebivalstvom sledita namreč v naglem zaporedju stampeda, v kakršnem potečejo sklepne sentence filma, spontani oboroženi odpor in v enakem ritmu japonsko pokončanje upornikov, s pripovedovalčevo staro materjo, tragično gospodarico poteptanih in požganih „rdečih polj“ vred. Več kot očitno je, da gre za metaforo na temo krvavega zgodovinskega preloma, ki je v enem samem trenutku, za ceni žrtvovanja vsega dotedanjega potisnil voz zgodovinskega premika iz arhaično strukturirane in omrtvičene preteklosti v nove, docela drugačne struge (o čemer pa ta film seveda ne govori).

Ta apoteoza velikega požara seveda ne impresionira s svojo povedno oziroma svojo dramaturško analitično vsebino, temveč zgolj in samo s svojo popolno posvečenostjo vizualnim napetostim v kadru ter ekspresivnim učinkom fotografije, ki z vso močjo govori sama zase in je pravzaprav velika etuda, če ne kar simfonična pesnitev barv, ali natančneje povedano: vseh nians rdeče barve, ki je barva neba, vina, krvi, celo prsti, pa nemara tudi ali kar izrazito in očitno predvsem barva globokega revolucijskega in bivanjskega preloma, ob katerem, zazrta v resnico spominov, razmišlja mojstrska režija fotografije in montaže v tem, pri Kurosawovi dediščini šolanem Yimoujevem filmske izpovedovanju.

VIKTOR KONJAR