



CANNES 94/10.MA

Nekrofilija

Začelo se je prav morbidno. Dva francoska filma, dve zgodbi, polni nekrofilije. Če pri prvem filmu, *Hladna luna* Patricka Bouchiteya, nekrofilijo še lahko razumemo kot dolg literarni predlogi Charlesa Bukowskega, tedaj je mesarjeva shramba ženskega telesa v globoko zamrzovanje v filmu *Priprava šampiona pred dirko* Bernarda Favrea zastavila vprašanje v kar najbolj radikalni obliki: So mar Francozi, ti pregovorni ljubimci, res že izčrpali vse oblike ljubezni in jim ni preostalo prav nič več drugega kot mrtva trupla? Če k temu dodamo še dekapitirano žensko glavo v sicer nikoli odprti škatli v filmu *Barton Fink* in novo variacijo že tradicionalnega Ferrerijevega kanibalizma v filmu *La Carne*, pa smo že čisto blizu prvemu (la)kan(ov)skemu teoremu: »Ženska ne obstaja!« Zato jo je pač treba grizljati po koščkih, jo fantazmatsko ponovno sestavljati v glavi (in brez glave!) in jo navsezadnje vrniti tja, kamor spada — med morske valove, da bo s svojim sirenskim glasom zapeljala nove žrtve. Natanko to se tudi zgodi na koncu filma *Hladna luna* — v nekem brezčasnem času, ki ni več flash-back, a še ni sedanjost, in ki morda še najbolje ilustrira prav tisto brezčasno območje prekoračitve fantazme. Še vedno je bolje biti *Moonstruck*, kot pa obseden od *Hladne lune*!

S.P.



UMOR HOMICIDE

režija: David Mamet
scenarij: David Mamet
fotografija: Roger Deakins
glasba: Alaric Jans
igrajo: Joe Mantegna, W. H. Macy, Lionel Smith, Jack Wallace, Marge Xolitsky, Rebecca Pidgeon
ZDA
1h40

Po zunanjih značilnostih je *Umor* najprej »trda« varianta policijskega filma. Kot običajno pri Mametovih filmih je tudi tokrat glavna vloga rezervirana za Joea Mantegna, ki igra detektiva Bobbyja Golda. In policaj Gold v tem detekcijskem podjetju starta kot pravi »tough guy«; on je hladnokrven »cop«, ki se strogo drži policijske etike. Zanj pa velja, da je pred vsem in nad vsem policijski primer, kriminalistična zadeva, naloga, in da ti je najbližji, pravzaprav brat, le policaj, vse ostalo, emocije, družinske vezi in nacionalna identiteta, pa je tam daleč nekje založeno. *Umor* pa je tudi sofisticirana detektivka s komičnimi primesmi, ki briljantno izkorišča posamezne dvoumne in nepričakovane situacije, predvsem pa gradi na prefinjenih dialoških replikah, ki letijo vsepovsod, tako na račun vzvišenih detektivov FBI-ja kakor tudi na »klavstrofobične« žide (in Bobby Gold je žid). Če pa je David Mamet pomemben dramatik in zanimiv filmski režiser, potem je na letošnjem festivalu dosegel še eno »pomembno zanimivost«: postavil je absoluten rekord v pogledu preklinjanja, saj s canneskega platna že dolgo časa ni bilo slišati toliko in tako sočnih kletvic. In zakaj naj ne bi Bobby Gold klel, ko pa se v zapletenem procesu detekcije sam sebe »zajebe«! Joe Mantegna namreč vodi dve preiskavi, tisto, ki so mu jo naročili nadrejeni, in tisto, ki jo je prejel po naključju in jo kasneje prepozna kot svojo raso, etnično obvezo. Gre namreč za brutalen umor stare židovske trgovke v revni črnski četrti. V tej točki pa se Mametov *Umor* približuje podžanru kriminalnega filma, t.i. črnemu filmu. Na koncu filma Bobby Gold kot tisti, ki praviloma vodi postopke detekcije, nenadoma sam postane predmet preiskave. Čeprav ta obrat deluje kot presenečenje, pa je to tista razsežnost Mametovega filma, ki mu kot nizu zavajanj in slepih ulic daje težo. Davida Mameta tako ni preslepila in zasvojila njegova prepoznavna manira.

S.F.



DOCTOR RAMIREZ

Tudi Doctor Ramirez ima svoj »kabinet«, prav tako kot Doktor Caligari. Pa vendar, v neki zelo specialni norišnici ne on ne njegovi obiskovalci nič ne govorijo, živijo v »nemem filmu«.

Odlična ideja za remake klasičnega ekspresionističnega filma, ki ga je tokrat kot film brez besed režiral znani ameriški režiser liričnih del, Peter Sellers. **Kabinet dr. Ramirez**, ki so ga na festivalu prikazovali v Quinzainu, je bil posnet v okolici New Yorka, ima čudovito fotografijo Davida Watkina (oskar za fotografijo v filmu **Out of Africa**) in glasbo, ki te popolnoma prevzame.

Vizualna simfonija se prične s finančnim propadom Wall Streeta izpred nekaj let, da bi potem prešla v prikaz propada mladega borznega agenta, njegovo vpletenost v podzemlje in se končala tako, da on znori in konča v bolnišnici skrivnostnega dr. Ramirez. Na žalost pa se predstava odvija neverjetno počasi, ob lažno avantgardni montaži iz štiridesetih let. Prikazovanja, izginotja, uganke, čudovite slikovite podobe, vendar neskladne s scenografijo à la Ken Russell; kratkomalo ropotija, ki ne nadomesti pomanjkanja stila.

L. C.

MALINA

Malina je povsem schroeterjevski film, na eni strani minimalizem in redukcijem, na drugi pa manierizem in baročna ekstatičnost.

Poenostavljeno zgodbo filma je moč prevesti v nekaj stavkov, kar se zdi več kot paradoksalno, saj je projekt nastal na osnovi edinega, obsežnega in istoimenskega romana kultne sodobne avstrijske pesnice Ingeborg Bachmann. No, Werner Schroeter je nepoznavalcem nemškega kulturnega prostora, pravzaprav avstrijske literature, pojasnil, da je roman **Malina** Ingeborg Bachmann literarno-lingvistična različica Joycevega **Ulikse**a. Tako roman ni pisanje avanture, ampak gre za avanturo pisanja, kakor tudi Schroeterjeva **Malina** ni reprezentacija avanture, ampak avantura reprezentacije. Sicer se pa kakšnega drugečnega projekta ta nenavadni nemški gledališki, operni in filmski režiser prav gotovo ne bi lotil. In **Malina** je film o hiper-senzibilni ženski, ki živi z anemičnim moškim in strastno ljubi nekoga drugega, film o praznosti in votlosti življenja ter o ponorelih in divjih emocijah, film o travmatiziranem subjektu, ki spregleduje razliko med realnostjo in fantazmami. Takšno vsebino pa lahko uprizori le frenetična in baročna režija, seveda tako slike kot zvoka.

S. F.



1970

M. A. S. H., Robert Altman (ZDA)

Kritika militarizma in spolne hipokrizije, ki sloni na dögajanju v mobilni ameriški vojaški bolnišnici med korejsko vojno.

1971

Ljubezenski glasnik (The Go-Between), Joseph Losey (V. Britanija)

Destruktivna plat angleškega razrednega sistema, s katero se sooči nepokvarjeni fantič.

1972

Primer Mattei (Il caso Mattei), Francesco Rosi (Italija)

Kariera karizmatičnega predsednika italijanske naftne družbe ENI, ki izgubi življenje v »sumljivih« letalski nesreči.

Delavski razred gre v raj (La classe operaia va in paradiso), Elio Petri (Italija)

Morbidno delo na temo »razrednega osveščanja« proletarcev, polno črnega humora.

1973

Strašilo (Scarecrow), Jerry Schatzberg (ZDA)

»Road Movie« o dveh izgubljenih, ki se poskušata ustaliti, vendar ne najdeta postanka.

Zabloda (The Hireling), Alan Bridges (V. Britanija)

Se ena študija mehanizmov britanskega razrednega sistema: šofer pomaga aristokratinji iz njene depresije in zmotno misli, da se tudi ona zanima zanj.



ISABELLE HUPPERT

Histerična, nevrotična, kruta, napadalna, nežna, introvertirana, avtodestruktivna, profesorska, pijana, nora, lucidna... vse to in še kaj drugega je Isabelle Huppert v filmu **Malina** Wernerja Schroeterja. Za vlogo s tem razponom si je več kot prislužila zlato palmo, toda prejela jo je Irène Jacob za film **Veronikino dvojno življenje** Krzysztofa Kieslowskega, kajti Isabelle Huppert je že bila nagrada s zlato palmo za glavno žensko vlogo, in sicer za Chabrolov film **Violette Nozière** (1978). Še ne štiridesetletna je ta francoska filmska igralka odigrala že več kot petdeset pomembnih filmskih vlog, svetovno znana pa je postala s filmom **Čipkarica** (1977) švicarskega režiserja Claudea Gorette. Kot pravijo, deli življenje na tisto pred filmom in tisto s filmom, se pravi po osemnajstem letu, ko je opozorila nase v filmu Betrand Blierja **Plesalke valčka** (1973). Od takrat ta svetlolasa in pegasta igralka, male rasti in drobne postave, preseneča z vedno novimi kreacijami, ki segajo od angelskega bitja pa do ženske-pajka. Isabelle Huppert prav tako odlično in mojstrsko odigra vlogo nimfe, fatalne ženske, naivke kot tudi prostitutke, subtilne duše ali posesivne ženske. Igrala je pri Godarju, Pialatu, Ciminu, Loseyu, Ferreriju, Téchinéju, Premingerju... celo pri Marti Mészáros. Nekateri jo razglašajo za »prvo damo« francoskega filma. In to ne le zaradi posameznih izjemnih igralskih stvaritev, ampak tudi zato, ker ve, kaj sta to delovna etika in igralčeva angažiranost. V času festivala je bil na rednem canneskem kinematografskem sporedu njen zadnji film s Claudeom Chabrolom **Madamme Bovary**.

S. F.



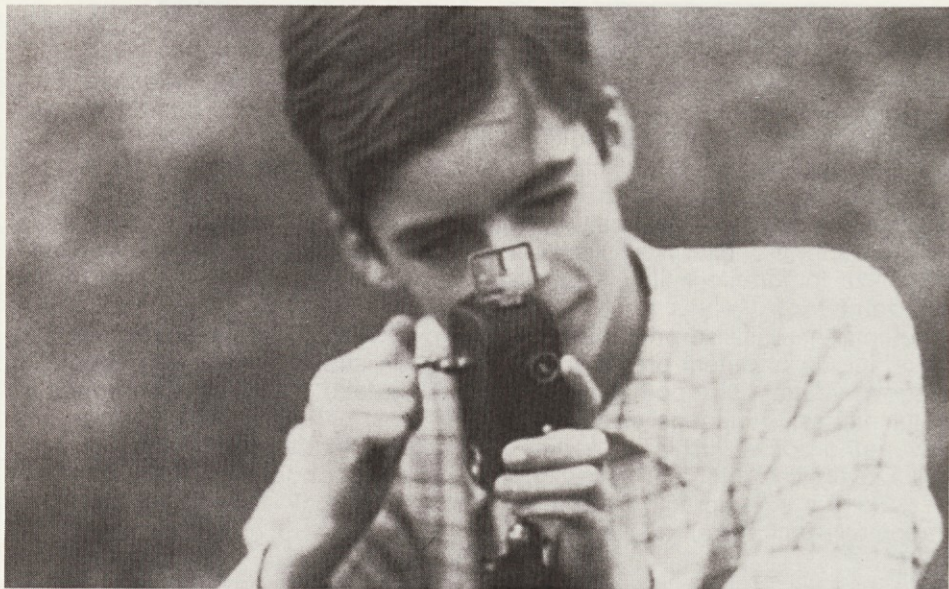
CANNES 11./12. MA

Spotofilija

Na samem začetku filma *Jacquot de Nantes* se zvrsti tisti del špice, ki jo ponavadi le še oplazimo z očesom čisto na koncu filma, ko že zapuščamo kinematografsko dvorano: seznam uporabljenih glasbenih melodij namreč. Gotovo ni naključje, da se je kaj takega zgodilo prav v filmu o Jacquesu Demyju, režiserju »pojočih filmov«. Glasba igra v tem presunljivo osebнем portretu natanko tako vlogo, kot jo je igrala že v samih Demyjevih filmih: diktira podobam, kako naj se gibljejo!

V tej svoji razsežnosti je film Agnes Varda presenetljivo sodoben, saj povzema osnovno razsežnost MTV-estetike video spotov, ki je dodobra preplavila tudi filmska platna. V čem je namreč osnovni zastavek video-spota? Prav v tem, da »je bila na začetku pesem«, podobe pa pridejo šele pozneje. Kot dokaz te absolutne prevlade (glasbenih) not nad (filmskimi) kadri niti ni treba omenjati najbolj razvpitega primera letošnjega Cannes, *Madonne*, temveč zadostuje že kar počasen prelet nad celotnim programom: *Boyz n the hood* bi ne bili glavna najstniška atrakcija festivala, če bi v njih ne nastopal raper Ice Cube; *Indian Runner* Seana Penna bi verjetno sploh ne nastal, če bi nekoč Bruce Springsteen ne napisal pesmi *Highway Patrol*... Skrajni primer tovrstne strategije pa je gotovo press-material, ki nas je po filmu *Evropa* čakal v predalih tiskovnega središča: v njem je bila namreč CD-plošča! Še malo, pa bomo filme le še poslušali...

S.P.



JACQUOT DE NANTES

režija	Agnes Varda
scenarij:	Agnes Varda po spominih Jacquesa Demyja
fotografija:	Patrick Blossier, Agnes Godard, Georges Strouve
glasba:	Joanna Bruzdowicz
igrajo:	Phillipe Maron, Edouard Joubaud, Lauren Monnier, Brigitte De Villepoix, Daniel Dublet, Jacques Demy
	Francija
	1h58

Iz množice canneskih filmov je mogoče vsako leto oblikovati kratko, priložnostno in aplicirano interpretacijo filmske zgodovine, prav tako pa je mogoče v nizu canneskih filmov najti takšne, ki v posredni in pogojni obliki eksponirajo oziroma eksplicirajo temeljne elemente filmske govorice. Pred filmom je bilo slikarstvo, impresionizem, post-impresionizem, Van Gogh. In Van Gogh, sinonim za moderno slikarsko podobo, je moral umreti, če pretiramo, da je odprl horizonte novi podobi, sliki modernega časa, filmski sliki. Prav smrt tega velikega slikarja tudi zanima Maurica Pialata v filmu z naslovom *Van Gogh*.

Diskurz o podobi ali bolje »simpozij« o slikarstvu in filmski umetnosti pa je letošnji film Jacquesa Rivetta *Lepa norica*. Izum filma kot umetnosti gibljivih slik je povezan z aktom, s fotografskimi podobami človeškega telesa v gibanju in prav ženski akt je tisti žanr, v katerem se skoraj po desetih letih preizkuša slikar Rivettovega filma. Sicer pa *Lepa norica* ni toliko film o procesu ustvarjanja in evoluciji ženskega akta kot prej retrospekcija o filmski sliki. In če je slika na koncu filma skrita, potem to dejanje ni le posledica pripovednih nastavkov in »psiholoških« razlogov, ampak prej izrekanje Rivettove filozofije, da je slikarska podoba skrivnostna, morda pa je še bolj skrivnostna filmska slika. *Lepa norica* je torej hitchcockovski film po francosko.

Brez besede, brez zgodbe pa filma ni, še posebej ameriškega. Prav zato tudi pošljeta brata Coen v filmu *Barton Fink* nadobudnega, vendar naivnega newyorškega dramatika v hollywoodski pekel. Tam bo kmalu ostal »brez glave«, predvsem pa bo ostala brez glave njegova neorealistična estetika, ki je skušala promovirati navadnega in običajnega človeka, pravzaprav zgodbe o navadnem in vsakdanjem človeku. Prav ta navaden človek se bo namreč izkazal za patološkega morilca, torej resnica in videz še zdaleč nista kompatibilni zadevi.

Vendar, ali filmi govorijo le, da je za slikarjem smrt, za podobo suspenz in za besedo morilec. Je torej filmska realnost le mračna, morilska in polna nekrofilije? Ne, o tem nas prepričuje film Agnes Varda *Jacquot de Nantes*, ki je kot žalostinka prava hvalnica življenju. Jacques de Nantes je namreč Jacques Demy, ki je lani umrl in je bil poročen z Agnes Varda. Film *Jacquot de Nantes* velja preprosto označiti kot izjemno lep film, torej

s tisto banalno etiketo, ki pa si jo pravzaprav zasluži le malokateri film. Gre za več kot posrečeno evokacijo srečnega otroštva in adolescence Janezka iz Nantesa, ki bo kasneje kot režiser postal pravi francoski nacionalni junak. Demy je bil namreč izjemen podobar, kreator filmskih prizorov, ki so na »lep« način pripovedovali tudi o tragičnih življenjskih skušnjah. Filmska biografija mladega Demyja pa je zastavljena tako, da se skozenjo razkriva kasnejša avtorjeva filozofija in artistični credo.

Po slikarjih in scenaristih tako tudi film o režiserju, ki je barvne kakor tudi črno-bele slike predeloval v fantastične vitraže ter besede predeloval v pesmi, o režiserju glasbenih filmov, ki so pripovedovali čudovite zgodbe (npr. **Cherbourgski dežniki**).

S. F.

POSTREŠČEK

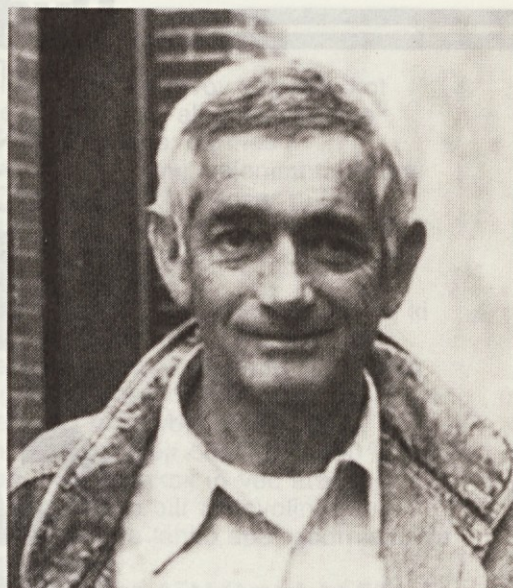
Režiser filma Daniele Luchetti sicer pravi, da njegov film ni političen, vendar pa se je vseeno skoraj nemogoče izogniti mnenju, da **Postrešček** še kar uspešno nadaljuje tradicijo italijanskega političnega filma. Da ne bo pomote, Luchettijev film še zdaleč ni kakšen pravoveren agitpropovski film, pa naj gre za levo ali desno politično ideologijo. Postrešček namreč nadaljuje tam, kjer so začeli Elio Petri, Mario Monicelli, Dino Risi in drugi, kajti gre mu zato, da bi s filmom zajel masovno filmsko publiko, če ne svetovno, pa vsaj italijansko. Zagotovilo za takšen uspeh pa je že v marsičem naslonitev na komedijo »all'italiana«. Zgodba o tem, da je oblast skorumpirana, despotska in fašistoidna, manipulantska in skorumpirana, je več kot zguljena. V takšni zgodbi so lahko učinkovite vabe le komične domislice, smešni dialogi in predvsem igralska zasedba, znane medijske figure, najboljše pa kar spektakelski komedijanti. V to smer se razvija italijanski režiser in igralec Nanni Moretti, ki je glavna postavka Luchettijevega filma.

S. F.

RIFF-RAFF

Zgoščena oznaka za angleškega režiserja Kena Loacha je bila: kritičen, problemski, provokativen, strogo resen in brezkompromisen avtor. To avtorsko držo nadaljuje tudi v svojem zadnjem celovečercu, ki je bil predstavljen v programu »Quinzaine«. Nova poteza tega skoraj »asketskega realista« pa je, da je v filmu **Riff-Raff** pokazal bogat smisel za humor. Le malokateremu filmskemu režiserju se namreč posreči, da učinkovito cepi komične razsežnosti na socialno angažiran film. To je uspelo Kenu Loachu in **Riff-Raff** ni samo šolski primer prodornega »low-budget« filma, ampak tudi mojstrska ponazoritev, kako je mogoče uporabiti dokumentaristične metode v filmu fikcije, pri čemer ni ogrožena pripoved, prav tako pa tudi komično doziranje ne deluje kot nekaj tujega in posiljenega. Tema filma je namreč tisti izjemno spolzek teren, ki filmsko neartikulirane avtorje kaj kmalu lahko zapelje v transparentno militantstvo ali pa v socialni sentimentalizem.

S. F.



JACQUES DEMY

Najbolj pretresljiv trenutek celotnega festivala, ko so solze nezadržno polzele po naših licih, je bil ob preprosti in pristrčni slovesnosti, ki so jo v spomin na Jacquesa Demyja na velikem odru ogromnega Avditorija Lumière pripravili nekateri njegovi sodelavci in prijatelji. Obkroženi z mladimi mornarji v modro rdečih oblekah, ki so bile režiserju iz Nantesa še posebno pri srcu, so Jean Marais, Dominique Sanda, Jacques Perrin, Danielle Darrieux in še nekateri drugi povedali nekaj besed v njegov spomin; na koncu pa se je Michel Legrand (znan glasbenik, ki je sodeloval pri Demyjevih nepozabnih mjuziklih) obrnil direktno na pokojnega režiserja in brez glasbene spremljave zapel kratko odo na ritem refrena iz filma **Les parapluies de Cherbourg (Cherbourgski dežniki)**. »Nikoli te ne bomo pozabili, dragi Jacques, to nam lahko verjameš.« Pozabila te ne bo niti tvoja žena, Agnes Varda, ki je v **Jaquotu iz Nantesa** obudila odlomke iz tvojega otroštva in mladosti, predvsem pa je posnela zadnje trenutke tvojega življenja, kako ležiš na plaži, v objektiv je ujela tvoje lase, mišice, oči, da bi — če je mogoče — zaustavila smrt. Podobno, kot je z Nicholasem Rayem storil njegov prijatelj Wim Wenders v filmu **Nick's movie (Nickov film)**.

L. C.



1974

Prisluškovanje (The Conversation), Francis Ford Coppola (ZDA)
Specialist za prisluškovanje napravi usodno poklicno napako, ko se osebno angažira v primeru, zaradi katerega postane vpleten v umor in v zakulisne igre za oblast.

1975

Kronika vrelih let (Chronique des années de braise/Adhat sanawoyach el djamr), Mohammed Lakhdar-Hamina (Alžirija)
Epopeja o dogodkih pred osvobodilno vojno v Alžiriji.

Budget
rent a car

PONOSNO PREDSTAVLJA
VISOKO-PRORAČUNSKI PROJEKT

EKRAN

GRE V

CANNES



Budget
rent a car

EMONA GLOBTOUR YUGOSLAVIA
RENT A CAR
Smartinska 130

Centrala:
Kidričeva 13, 61000 LJUBLJANA
Tel.: (061) 213-840, 213-992
Telex: 32170 GLO
Fax: (061) 213-947
Rezervacije tel.: (061) 215-377

44 CANNES

Kaj so kupili v Cannesu?

LE MARCHÉ 91

Filmski marketi so za kupce in prodajalce novih naslovov vse prej kot udobno razgledovanje filmov, kramljanje s strankami ali celo lagodno sestavljanje distributerskih seznamov. Tako ni čudno, da med tradicionalnimi jugoslovanskimi distributerji (državnimi), vajenimi takšnega načina dela, na letošnjem Marchéju v Cannesu nihče ničesar ni kupil. Market je namreč zgolj do konca zbanalizirana bitka za čas in denar, torej priti do visoko profiliranega in komercialnega naslova pred tekmečem in znižati ali zvišati ceno na raven, ki ti omogoča profit.

Marketi so predvsem sejmi neodvisnih filmskih hiš in državnih ustanov, ki skrbijo za prodajo nacionalnih kinematografij. Majorji so tu bolj zaradi lepšega, zvečine s svojimi video divizijami in skrbijo kvečjemu za plasma in promocijo filmov iz festivalskega programa ali pa na skritih mestih sklepajo dolgoročne posle. Večina izmed 410 naslovov, kolikor jih je ponujal letošnji marché, je tretjerazredni pofl (po moji oceni blizu 90 % naslovov), sledi jim nekaj visokoprofiliranih B produkcij in več arty naslovov. Tudi zaradi tega prodajalci in kupci niso bili zadovoljni z opravljenim poslom, uprava samega festivala pa je lahko spet godrnjala, da tržnica kvari ugled in sijaj uradnih programov.

Za nameček je bila večina poslov sklenjenih že na AFM (American Film Market) sejmu v Santa Monici, program za drugo leto pa se bo v glavnem kreiral na jesenskem derbiju med sejmoma v Milanu (MIFED, 20. do 25. 10.) in AFM (prvič tudi v jesenskem času, 21. do 27. 10. v Santa Monici). Na prvega bodo prišli predvsem Evropejci, nacionalne hiše in številni londonski posredniški prodajalci ameriških naslovov.

Sicer pa je bi najbolj zvoneč naslov, za katerega se je bila bitka ne glede na astronomske cene, vsekakor **Truth or Dare**:

In Bed With Madonna v distribuciji Dina de Laurentisa in je zaradi pompa okoli prihoda Madonne kot tudi zaradi samega filma povzročil tudi največ tračev. Za Jugoslavijo je cena za kino, video in TV pravice tega filma bojda narasla na skrajnih in neprofitnih 100.000 dolarjev.

Drugače so bili najbolj iskani naslovi tisti iz tekmovalnega programa, torej zmagovalci **Barton Fink**, **A Rage in Harlem** ter **Rhapsody in August**, drugi ameriški naslovi pa tako ali tako spadajo v domeno majors distribucije.

Tako se je glavni tok sejmskega dogajanja preusmeril proti plaži in njenim hotelom (Majestic — v glavnem močnejše arty hiše in angleški posredniki, Carlton — majorji in najmočnejši neodvisni A in B distributerji ter drugi). Klet festivalske palače je samevala, v njej pa so bile nastanjene predvsem državne ustanove in kopica manjših in nezanimivih handlerjev. Našo pozornost so še najbolj pritegnili prodajalci aparatov za produkcijo kokic in osvežilnih pijač pred kinodvoranami. Nasprotno pa je okoli plaže vseskozi vrvelo, čeravno so bili tudi ponujani filmi v prvi vrsti bolj ali manj solidna plaža.

Tja se uvršča tudi igralec Rutger Hauer, ki je med drugimi zakorakal v avlo hotela Carlton in poziral dvema fotoreporterjema, zazdelo pa se mi je, da čaka, da ga bo kdo prosil za avtogram. Pa ga ni. Ni čudno, da bo baje tudi on postal režiser.

Kar se tiče Slovencev iz kinematografske branže, je bilo očitno, da smo vsi »pogrešali« nekdanjo Vibino številčno ekspedicijo, katere rezultati so nam dobro znani. Tako nas je bilo tam le peščica: Andromeda in Cankarjev dom, ki sta se dobro umestila na stojnici Beograjskega inštituta za film, D'Art Video (njenega lastnika Bojana Gjuro so dan pred odhodom v Ljubljano popolnoma okradli) in Ljubljanski kinematografi. In seveda Matjaž Ljajec iz RTV Slovenija. Po besedah Sretena Živojinovića iz Andromede leta ni imela namena kupovati novih naslovov, temveč je predvsem opozarjala na sejem Inter Video Media, ki bo drugo leto mednarodni. Melita Novljan (managing director) in Josip Košuta (marketing in public relations) naj bi bila v tem početju zelo uspešna. Sicer pa je D'Art Video edini neodvisni slovenski distributer, ki je sklenil posel za kino in videodistribucijo, in sicer za novo risanko **Tom and Jerry: The Movie** z Turner Pictures International.

VASJA BIBIČ

D'Art Video, Ljubljana:
Tom and Jerry, the Movie
Cankarjev dom, Ljubljana:
za Film Art Fest, enkratne
projekcije
Europa, Lars von Trier
Malina, Werner Schroeter
La belle noiseuse, Jacques
Rivette
Riff-Raff, Ken Loach
Ljubljanski kinematografi,
Ljubljana:
Barton Fink, Joel, Ethan Coen
Erserhead, David Lynch
Drop Dead Fred, Ate de Jong
M Export Import, Beograd
(privatni distributer)
13 novih filmov iz produkcije
in distribucije Carolco:
Terminator 2, Basic Instinct
(erotični thriller
z Michaelom Douglasom),
Aces: Iron Eagle III,
Isobar, Universal Soldier,
Bartholomew vs. Neff,
Gale Force, Rambling Rose
in drugi
5 filmov družbe New World:
Never Say Never Again
(edini neodkupljeni
film Jamesa Bonda),
Revenge (lanski veliki
flop s Kevinom Costnerjem),
She-hulk in drugi
5 filmov distribucije RANK:
Linguini Incident
(David Bowie, Rosanna Arquette),
Fabolous Baker Boys, Dead
Ringers,
Weekend at Bernies,
Mannequin on the Move
Vans, Beograd
(privatni distributer)
City Slickers,
Truly, Madly, Deeply,
Prospero's Book,
Journey of Hope.





CANNES 13. MAJ

Skopofilija

Drugi (la)kan(ov)ski aksiom bi se lahko glasil: »odsotnost je močnejša od prisotnosti.« To še toliko bolj velja za tista privilegirana objekta lakanovske analize, ki sta obenem tudi privilegirana filmska objekta — za pogled in glas. Oglejmo si najprej, kako je s pogledom.

Pogled je odsoten tedaj, kadar protagonist **gleda, četudi ne vidi**. To je najkrajši možni povzetek filma **Proof** Jocelyn Moorhouse. Glavni junak je namreč **slep** (torej po definiciji ne vidi), a se vseeno trudi gledati — skozi objektiv fotografskega aparata! Rezultat: podoba je prisotna tudi tedaj, ko je pogled radikalno odsoten, ko je zaupan hladni »mašini«.

Pogled je lahko odsoten tudi tako, da protagonist **vidi, četudi ne gleda**. Kaj je namreč drugega **hipnoza** kot prav neko stanje, pri katerem ne gledamo (»tvoje veke so težke, ti spiš...«), a še kako dobro vidimo? Vidimo seveda onstran, tisti onstran, v katerega nas v filmu **Evropa** skuša na vsak način popeljati režiser Lars Von Trier. V ta namen je pripravljen celo porušiti vse klasične kode perspektive in na eno in isto podobo sploščiti tako pogled teleobjektiva kot pogled širokokotnega objektiva. Spet enkrat je torej podoba neposreden rezultat hladne mašine, odsotnost pogleda pa celo njen neizogiben pogoj.

Skrajna točka odsotnosti pogleda pa je prav njegova redukcija na čisti objekt, ki **niti ne gleda niti ne vidi več**. Ta objektnost pogleda je seveda najbolj neznosna. Dovolj je le pogledati, kakšne so reakcije posameznih protagonistov v Ruizovem filmu **Otok zakladov** na tisto umazano krpo, v kateri ni zavitega nič drugega kot eno samo **očesno zrklo**, hladno kot smrt. Vsi po vrsti ga hočejo videti, a ne prenesejo pogleda nanj. Mar ni prav v tem skrajna skrivnost slehernega pogleda: kako bi ga videli, ne da bi on obenem videl nas? Slepota, hipnoza in izdobljene oči so potemtakem le trije različni načini izogiba istemu — pogledu Drugega!

S.P.



EVROPA

režija:	Lars Von Trier
scenarij:	Lars Von Trier, Niels Vørsel
fotografija:	Henning Bendsten, Jean-Paul Meurisse, Edvard Klosinsky
glasba:	Joakim Holbel
narator:	Max Von Sydow
igrajo:	Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Udo Kier, Eddie Constantine
	Danska/Nemčija/Francija
	1h 50

Mlad Američan nemškega porekla Leopold Kessler (Jean-Marc Barr) se oktobra leta 1945 znajde v Nemčiji. Stric mu priskrbi mesto sprevodnika v spalnem vagonu železniške kompozicije Zentropa. Tako se začne njegovo popotovanje po razrušeni Nemčiji, med katerim vztrajno pada iz ene težave v drugo, saj ga skušajo za svojega agenta uporabiti tako ameriške okupacijske sile kot tudi preostali nacisti, zlovešči »volkodlaki«.

Evropa Larsa Von Triera je tipičen »referenčni« film, ob katerem pride najprej na misel postmodernistično geslo o novih zvezah starih reči. Dobesedno vse, kar se v slabih dveh urah zvrsti na velikem platnu, je bilo na filmu že videno. Larsu Von Trieru je potemtakem treba priznati vsaj dvoje: da izbira prave reference (Hitchcock, Lang, Dreyer) in da jih zna prav perfekcionistično kombinirati (o čemer navsezadnje priča tudi posebna nagrada žirije).

Če se je treba odločiti za eno samo potezo, ki ta film vendarle dviga nad raven preprostega poigravanja s citati in parafrazami, tedaj je to nedvomno svojevrstna **hipnotičnost**, ki si jo film vztrajno prizadeva doseči. Ta razsežnost je zanimiva že zato, ker poskusi njenega doseganja družijo praktično vse avtorje, na katere se Von Trier sklicuje. Spomnimo se le Langovega **Mabuseja**, Hitchcockovih hipnotičnih prizorov na vlakih in navsezadnje tudi Dreyerjevega bolščanja **Vampirja**. Še zanimiveje pa je, kako skuša hipnotizirati sam Von Trier. Že kar uvodni, otvoritveni prizor je dovolj pomenljiv. Kakih pet minut spremljamo podobe železniških tirov, kakor bi jih gledali s čela lokomotive, v offu pa nas zapeljuje glas Maxa von Sydowa. »You will now hear my voice...« so sploh prve besede, ki jih slišimo v filmu. Vse do konca je ohranjena temeljna dvournost v zvezi s pravim naslovnikom teh besed: so mar namenjene glavnemu junaku ali pa morda kar neposredno nam, filmskim gledalcem? Če se filma že v samem temeljnem dispozitivu drži svojevrstna hipnotičnost (fiksiranost pogleda, monotono pozibavanje podob, sirenski glasovi...), tedaj Von Trier to formalno značilnost zgolj diegetizira in naredi iz nje osnovni zastavek same zgodbe. Navsezadnje se zapeljivo štetje na koncu še enkrat ponovi, le da se ga tokrat drži zloveščost siren, ki vodijo v smrt. Ko bo glas Maxa Von Sydowa prešel do deset, bo glavni junak umrl, zadušen v vodi. Zdaj vam je



najbrž tudi že jasno, kaj v tem evro-nostalgiku počne Jean-Marc Barr, ki je zaslovel kot človek z najdaljšo sapo v **Veliki modrini!** Konec pač posvečuje sredstva...

Sicer pa se bo podrobno branje Von Trierjevega filma poleg razkrivanja filmskih referenc slejkoprej moralo spoprijeti še z eno, brez dvoma ključno referenco - namreč s Kafko! Celo če spregledamo banalno dejstvo, da je glavni junak tega filma pravzaprav gospod **K.** (esller), si upamo trditi, da film svoj naslov dolguje spogledovanju s Kafkino trilogijo. Po **Procesu (Element of Crime, 1984)** in **Gradu (Epidemic, 1987)** je bilo le še vprašanje časa, kdaj bo prišla na vrsto Amerika. Pardon, **Evropa!**

S.P.

PARIS TROUT

Edini vezni člen med filmom Stephena Gyllenhaala in letošnjim absolutnim zmagovalcem Cannesa, filmom **Barton Fink**, je dejstvo, da oba v naslov postavljata ime glavnega junaka. Paris Trout je namreč v filmu ime Dennisu Hopperju, ki igra rasističnega trgovca v majhnem mestu v Georgiji. Kot bi ne bilo dovolj, da zaradi lažnega dolga pobije pol črnske družine, se začne Paris Trout izživljati še nad svojo soprogo (Barbara Hershey). Le-ta navkljub moževi paranoidnosti po nasvetu odvetnika (Ed Harris) ostane z njim v času procesa, a to drago plača: ponižana in razžaljena na koncu izgubi še edino oporo, zaljubljenega odvetnika. Troutu ne preostane drugega, kot da po vseh teh silnih umorih počti še samega sebe. Brutalno in poceni.

S.P.

AVGUSTOVSKA RAPSODIJA

Po Yasujiro Ozuju je zelo, zelo težko uprizarjati japonsko družino. Vse bistveno je bilo namreč že povedano: stari starši so dobri, starši so pokvarjeni, otroci so naivni... Kurosawa bi seveda ne bil Kurosawa, če bi tej Ozujevi resnici ne skušal dodati še svoje note humanizma, ki neposredno nadaljuje zadnjo epizodo **Sanj**. Temu dodajte še »post-A-bomba« ozadje in Richarda Gera, ki goji ananase na Floridi in skuša tolči po japonsko, pa ste že čisto blizu **Avgustovski rapsodiji**. Če je ob Ozujevih filmih Wenders iskreno zajokal, tedaj pri Kurosawi vse že meji na solzavost. S testamentarnimi filmi je sploh problem, saj jim je usojeno, da spodnašajo drug drugega. *Keep on dreaming!*

S.P.



1976

Taksist (Taxi Driver), Martin Scorsese (ZDA)

Mesto New York kot pekel — skozi oči arhetipskega množičnega morilca.

1977

Oče gospodar (Padre padrone), Paolo in Vittorio Taviani (Italija)

Nepismeni pastir s Sardinije vegetira pod pritiskom absolutne pokorščine svojemu očetu; nazadnje le zbere toliko moči, da se upre in si pridobi izobrazbo.

1978

Drevo za cokle (L'albero degli zoccoli), Ermanno Olmi (Italija)

Oda duhovni povezanosti človeka z naravo in film-kronika o življenju družine kolonistov, ki jih gospodarji preženejo z zemljo.



RAUL RUIZ

Zdi se skoraj neverjetno, da je leto ali dve nazaj s Croisette popolnoma izginila izraelsko-ameriška producerska hiša CANNON, last bivših vsemogočnejšev Menahema Golana in Yorama Globusa. Spomnimo se, da je sredi 80-ih let Cannon dobesedno »zasedel« festival in v neki dvorani na rue d'Antibes pripravil protifestival, da bi lahko na njem predstavil vse svoje komercialne in »umetniške« filme. Bilo je to obdobje ekspanzionističnih norosti, ko je Golan na papirnati servietki podpisal pogodbo z Godardjem in mu zagotovil produkcijo filma **Kralj Lear** (v Cannesu so ga predstavili leta 1986): bil je to anarhičen pamflet, ki se je silovito norčeval prav iz neumnosti in neotesanosti Golana samega. Istega leta je Golan vzel pod svoje okrilje še enega avantgardnega avtorja, izgnanega čilskega režiserja Raula Ruiza. Zaupal mu je snemanje sodobne inačice znanega Stevensonovega romana »OTOK ZAKLADOV«. Film so snemali leta 1985, vendar pa so se takrat že začele pri Cannonu pojavljati vse pogostejše finančne težave, tako da se je vse skupaj ustavilo pri montaži. Po šestletnem čakanju je Ruizu uspelo pridobiti filmske pravice za svojega portugalskega prijatelja Paula Branca in tako je v Cannes v programu »Un certain regard« končno le predstavil svoj film. **Otok zakladov** je podobno kot film **Kralj Lear** posnet popolnoma svobodno, celo tako daleč gre v tej svobodi, da le-ta že meji na kaos. Ruiz spremeni Stevensonovo zgodbo v »war game«, v njej se osebe nenehno spreminjajo, se dolgovечно pogovarjajo o lastnih vlogah in lastni simbolični pomembnosti. Ironija in čista fotografija Acacia de Almeide nista dovolj, da bi film rešila ponavljanja in dolgočasja.

L.C.



CANNES 14. MAJ

Fire, walk with me

V Durandovih analizah Antropoloških struktur imaginarija je ogenj element, ki so ga redno uporabljali v obredih purifikacije, celo pri krstu, kot je bil običaj v določeni tradiciji krščanstva; beseda »pur«, ki je korenina purifikacije, v sanskrtu pomeni prav ogenj. Ogenj je sicer močno polivalenten simbol, v indoevropski tradiciji je med drugim tudi podaljšek svetlobe, v obredu upepelitve pa je povezan z verovanjem v nesmrtnost duše. V prometejskem mitu je ogenj simbol svetlobe-duha in je po Durandovih ugotovitvah sploh najbolj pogost simbol za reprezentacijo uma, »ker po eni strani, kot svetloba, figurira spiritualizacijo, na drugi, kot toplota, pa sublimacijo«. V krščanstvu je povezan z mitom ponovnega vstajenja, pri nekaterih ljudstvih pa je ogenj tudi izomorfen ptiču (Barton Fink torej ne gre zaman skozi ogenj, saj »fink« v nemščini pomeni ščinkavca). V Upanishadah in Bibliji je ogenj povezan z božjo besedo.

In kaj je z ognjem v filmu? V Malini, Schroeterjevem filmu o »prekleti« avstrijski pisateljici Ingeborg Bachmann (rojeni v Celovcu), ki je doktorirala iz Heideggra in o kateri je Thomas Bernhard dejal, da je spoznala »vrata pekla«, se proti koncu vse bolj prižigajo plamenčki, ki vznikajo iz tal in raznih objektov po sobi. Isabelle Huppert je z izredno intenzivnostjo in subtilnostjo ustvarila lik ženske, ki je preveč lucidna, da bi zmogla »enostavno uživati« oziroma imeti razmerje z moškim — ta je tudi podvojen na realnega in »nemogočega« ter imaginarnega, ki z imenom Malina prevaja »malicioznost« duha —, na drugi strani in hkrati pa v svojih intelektualnih in eksistencialnih krizah zaman, tj. histerično išče izhod v čutnosti. Njena podoba se skozi nenehne krče vse bolj sublimira in postaja breztesna kot ognji, ki gorijo povsod po prostoru, ognji skrajne lucidnosti in »transparentne neprosojnosti« blaznosti, ognji očiščenja od sveta in prehoda v onstranstvo.

Bartona Finka inšpektorja prikleneta na posteljo z velikim krvavim madežem, ki ga je tam pustilo žensko truplo; v hotelski sobi nenadoma postane neznosno vroče, iz reže pri vratih dvigala se kadi dim, in pojavi se Charlie/Mundt, dobrodušni sosed in psihopatski morilec: ko stopa po hodniku, iz vseh koncev švigajo plameni, in ta njegov »ognjeni« prihod je za Bartona Finka odrešilen. Zakaj namreč gorijo ti plameni? Mar ne zato, ker se je Fink iz newyorškega dramatika prerodil v hollywoodskega scenarista, ker je takorekoč »ponovno vstal« kot scenarist in zagorel z »božjo besedo« stvarjenja filmskega scenarija? Mar se Biblija pri Bartonu ne prične z besedami prvega stavka njegovega scenarija?

Z.V.



LEPA NORICA

LA BELLE NOISEUSE

režija:	Jacques Rivette
scenarij:	Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent
fotografija:	Willy Lubtchansky
igrajo:	Michel Piccoli, Jane Birkin, Emmanuelle Beart, Marianne Denicourt, David Bursztein in roka slikarja Bernarda Dufourja
	Francija
	4 h

Če je film po neki definiciji »pripoved v sliki«, pa bi za Rivettovo **Lepo norico** lahko dejali, da je pripoved, ki se razvije na podlagi slike, točneje, nastajanja, slikarskega kreiranja slike, ki pa sama v dovršeni obliki ne bo nikoli vidna — ostala bo nepreklicno »slepo polje« in kot slikarsko platno, ki ga vidita samo slikar in njegov model, nekakšna izvotliten kadra, »dekadriranje«. »Slepo polje« in »dekadriranje« sta pač izraza Pascala Bonitzerja, ki je s Christine Laurent in Rivettom scenarist tega filma, ob katerem sicer že zaradi režiserjevega renomeja (eden izmed kreatorjev »politike avtorjev«, za katero je bila režija »vse«), ni dobro preveč poudarjati delež scenarija.

Film se prične kot majhen »coup de théâtre« z mladim zakonskim parom, slikarjem Julienom in njegovo ženo Marianne, ki se pred angleškima hotelskima gostjama na vrtu igrata spoznavno srečanje. Toda potem gre zares, tj. za slikarstvo in zgubo ženske. Pojavi se bogat kolekcionar Balthazar, nekakšen »hudičev advokat«, ki doseže, da se pripoved zasnuje kot pogodba v imenu »nedokončane umetnine«. »Nedokončana umetnina« (to je tudi naslov Balzacove novele, ki je bila podlaga za scenarij) je tiho prekletstvo te graščine, ki jo naseljujeta slikar Frenhofer in njegova žena Liz: zaradi nje, tj. te »nedokončane umetnine«, je Frenhofer prenehal slikati in zaradi nje sta z Liz kot prijazna živa mrliča: zaradi »nedokončane umetnine« sta slikar in njegova žena-model na neki način prišla do konca. Mar to ne pomeni, da je bila ta umetnina, portret slikarjeve žene, pravzaprav končana? Dovršena z nemožnostjo slikanja in zgubo modela. Ta slika bo navsezadnje tudi vidna in Frenhofer se bo k njej vrnil le zato, da bi zabrisal oziroma prebarval ženin obraz, povsem nedotaknjen pa bo pustil rdeči madež; ptičjo taco namesto ženske roke. Slika je pokazana prav zaradi tega madeža, ki kaže na magično moč portreta, da svojemu modelu upleni dušo (Liz se giblje neslišno in bosa kot ptič in preživlja dneve z nagačevanjem ptičev). Zategadelj ta umetnina ni toliko »nedokončana« kot je »nesmrtna«, nesmrtna kot »vampir«, ki se hrani z zmeraj novimi dušami slikarskih modelov. Balthazarjeva mešetarska vloga je torej v tem, da Frenhoferju priskrbi nov model, in mladi slikar Julien,



Frenhoferjev občudovalec, je dovolj naiven, da za dovršitev »nedokončane umetnine« zastavi svojo ženo. Zdaj torej nastopi tisto, zaradi česar je film dolg štiri ure (a to ni najdaljši Rivettov film: **Out 1** traja skoraj 13 ur): to je slikanje, realni čas slikanja, v katerem se izgubi občutek za čas. Slikarjev atelje postane prizorišče dvojne scene: sadovske scene, v kateri Frenhofer kot Michel Picolli gnete model, Marianne, ki kot zgledna sadovska žrtev vse raje sprejema naporne poze golega akta; in slikarske scene, ki jo vodi roka realnega slikarja Bernarda Dufourja. Ta roka (ki nadomešča Picollija pri platnu) torej zagotavlja realni čas slikanja, ki pa ni toliko navzoče prek ustvarjanja podobe kot prek proizvodnje skoraj neznosnega zvoka (s škripanjem peresa po risalnem listu oziroma krede in oglja po slikarskem platnu). To je slikanje, ki se ga bolj sliši kot vidi, kakor da bi z morečim praskanjem po platnu prevajalo tihe muke svojega modela, ki je petrificiran v pozah čistega erotizma. Toda Marianne bo okamenela in smrtno prebledela, tudi ko ji bo Frenhofer pokazal njeno podobo: ona skoraj umre od tega, da se vidi upodobljeno, zato bo ta podoba kot kakšno truplo zazidana v steno. Frenhofer bo svojim gostom in filmskemu gledalcu pokazal drugo podobo, na hitro naslikan ženski akt brez glave. S to slabo sliko je popolnoma pogorel v očeh svojega občudovalca Juliena, slikarja, ki slika portrete po fotografijah in ki ne bo nikoli doumel, zakaj je njegova žena Marianne od njega tako neskončno daleč, odkar je bila Frenhoferju za model.

Z. V.

BIX

Čeprav film **Bix** prav gotovo ni najboljši film Pupija Avatija, dovolj dobro predstavlja originalno strast do jazz, kateremu se je Avati predal že kot mladenič. Rojen je bil leta 1938 v Bologni, v petdesetih letih pa je slovel kot klarinetist in je imel tudi svojo potujočo jazz skupino. Pravzaprav se je filmu zapisal šele ob koncu šestdesetih, ko je spoznal, da v glasbi ne bo mogel pokazati vsega svojega talenta. V dveh uspešnih televizijskih filmih, **Jazz band** (1978) in **Kino** (1979) je Avati na avtobiografski način pripovedoval zgodbo svoje mladosti. Od tod naprej se glasbi posveča samo zasebno in morda še v enkratni Mozartovi mini biografiji **Mi trije**, filmu, ki je prejel posebno nagrado žirije beneške Mostre leta 1984. Skozi dobrih dvajset filmov različnih žanrov (komedije, znanstveno fantastični filmi, družbene drame, zgodovinski filmi) je Avatiju uspelo začrtati izjemno osebnostno podobo Italije in še posebno rodne Emilie Romagne. S skromnimi finančnimi sredstvi in zahvaljujoč povečanju števila zvestih gledalcev ter ob pomoči mlajšega brata Antonia Avatija, managerja, je ustanovil neodvisno producentsko hišo DueA (dva A zaradi dveh Avatijev). Bila sta producenta filmov Giuseppa Bertoluccija, Lamberta Bave, Cesara Bastelija in še številnih drugih svojih prijateljev.

L. C.



1979

Apokalipsa zdaj (Apocalypse Now), Francis Ford Coppola (ZDA)
Nadrealistična, psihodelična vojna epopeja o posebnem agentu z nalogo likvidirati »ponorelega« polkovnika zelenih baretk, ki vodi svoj boj kot »Boj-Kralj« plemena vietnamskih domorodcev.

Pločevinasti boben (Die Blechtrommel), Volker Schlöndorff (ZRN)

Ekranizacija romana Günterja Grassa o fantiču, ki se odloči, da ne bo odrasel in je nato priča vzponu nacizma.

1980

Kagemuša (Kagemusha), Akira Kurosawa (Japonska)

Nostalgični »jidai-geki« o dvojniku, ki svojo vlogo izpolnjuje tudi po gospodarjevi smrti.

Ta vražji jazz (All That Jazz), Bob Fosse (ZDA)

Režiser-koreograf Bob Fosse nam uprizori svojo inačico **8 in pol**, s precej pesimistično oceno svojega življenja.



FRANCESCA DELLERA

Francesca, rad te imam, ker si zadnja in morda že malo zastarela predstavnica dolge in slavne italijanske tradicije »vzvišenih oblin« (skovanka iz filma **Altri tempi, Drugačni časi**, 1952, režiserja Alessandra Blasettija, da bi lahko z njo opisali bohotno oprsje Gine Lollobrigide). Bujna Gina, Sophia, Anita, Silvana, Sandra ... Ne sramuj se, nasprotno, raduj se, da lahko občinstvu na filmskem platnu predstaviš puhloglavo vamp žensko à la Marilyn. Že samo tvoje čutne in mesene ustnice bi si zaslužile, da jih opeva D'Annunzio.

V filmu **Capriccio (Muhavost)** iz leta 1987 je režiser Tinto Brass predstavljal tvoje telo do vseh najmanjših podrobnosti.

Pravzaprav si se z Lollobrigido merila v TV filmu **La Romana (Rimljanka)** iz leta 1988, Giuseppeja Patronija Griffija, ko si igrala ob njej. Lollobrigido, tvojo filmsko mater, drugače pa divo iz 50-ih let, je ta vloga ponovno proslavila.

Sedaj pa si se s filmom Marca Ferrerija **La carne (meso)** vrnila v čisti erotični substanci, da bi bila voyeurjem v užitek, ostalim pa v jasno viden simbol popolne svobode.

Glavni igralec te ubije in po majhnih grizljajih poje, saj tako upa, da te bo lahko v tvojih dejanjih zaustavil; zamrzne te in spravi v svojem hladilniku. Blagor mu, saj je morda zato, ker te je požrl, posrkal ves tvoj sladostrastni sok.

L. C.



CANNES 15. MAJ

Fonofilija

Glas je drugi veliki privilegirani objekt filmskih pustolovščin. »Z glasom je kot z vodo«, pravi Michel Chion, »treba mu je določiti mejo, če naj ne ostane brezmejen!«. Dva letošnja filma sta si bila presenetljivo podobna prav v tem, da sta glas postavila skrajno mejo, mejo smrti, obenem pa ga neposredno zvezala še s problematiko pogleda. Kot bi torej rekel Pascal Bonitzer, *le regard et la voix*. Glas je tisti, ki veže obe Veroniki — natančneje, pariško Veronique in varšavsko Weroniko — v filmu Krzysztofa Kieslowskega. Če bi ne bilo tistega bežnega pogleda skozi avtobusno šipo, bi Parižanka nikoli ne vedela za svojo varšavsko dvojnico. Zabeležen na fotografiji bo ta pogled ostal natanko tista meja, ki bo razločevala dva glasova. Pogled kamere »ubija« model, ga za vselej omrtviči v negibni pozi. Varšavska Weronika se mora dobesedno izpeti v smrt (v katero omahne tik po pevskem recitalu na odru), da bi njen glas lahko pričel bobneti v ušesih pariške Veronique. Njo tedaj ni več težko zapeljati: preprosta audio-kaseta bo zadostovala, da bo sredi nepreglednega pariškega vele mestnega vrveža odkrila izvor zvokov na tej kaseti. Ko je glasu meja enkrat določena, lahko vlogo sirenskega klica prevzame tudi On. Posledice so enako usodne.

Še tesneje pa vezi med pogledom, glasom in smrtjo splete film kitajskega režiserja Chena Kaigeja. Že naslov je dovolj zgovoren: *Life on a string*, *Življenje na struni*. Mojster zaupa slepemu učencu recept za ozdravitev slepote. Toda predno ga sme razkriti, mora peti toliko časa, da bo strgal tisoč strun na svoji lutnji. Tisoča struna je torej obenem struna pogleda in struna življenja. A je hkrati tudi že struna glasu (oglasi se namreč božanska melodija) in struna smrti. Vse razsežnosti se torej spletajo natanko v tej drobni nitki, ki je utelešenje meje: šele ko se je dotakneš, zares zazveni!

S.P.



VERONIKINO DVOJNO ŽIVLJENJE

LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE

režija:	Krzysztof Kieslowski
scenarij:	Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
fotografija:	Slawomir Idziak
glasba:	Zbigniew Preisner
igrajo:	Irene Jacob, Philippe Volter, Jerzy Gudejko, Halina Gryglaszewska, Sandrine Dumard
	Poljska/Francija
	1h 32

Po desetih božjih zapovedih je Kieslowski naredil 10 TV filmov (»tako se kakšen gotovo posreči«, je rekel na tiskovni konferenci), po treh geslih francoske revolucije »svoboda, enakost, bratstvo« (oziroma treh barvah francoske zastave) namerava v produkciji Marina Karmitza posneti tri filme, toda o dveh Veronikah je napravil samo en film. Kieslowski je človek morale, tudi (in še posebej) denar je zanj moralno vprašanje, se pravi, če je film francosko-poljska koprodukcija, v kateri je torej delež francoskega denarja, Kieslowski dobro ve, da mora »fiktionalno« oziroma s filmskim dogajanjem ta delež upravičiti. Tako se dve tretjini filma dogajata v Franciji, tretjina pa na Poljskem, toda ta uvodna poljska tretjina je »močnejša« in »lepša« od francoskih; v fikciji je torej razmerje obrnjeno, tam je poljska Weronika tista, ki s svojo smrtjo »plača« življenje francoske Véronique (Kieslowski je v intervjujih vsaj dvakrat ponovil, da za nas zmeraj nekdo plačuje, da mora drugi celo umreti, da bi mi lahko živeli). V *Veronikinem dvojnem življenju* gre torej za dve Veroniki, ki ju igra nebeško mila Irène Jacob. Veroniki samo za trenutek obstajata hkrati, sicer pa se pojavita ena za drugo. Toda ta trenutek je odločilen, ne le zato, ker je to hip fotografskega posnetka, marveč ker se prek njune podobnosti vidi tudi njuna razlika. Na krakowskem trgu demonstranti bežijo pred policijo, v smeri proti Weroniki, ki je to dogajanje niti najmanj ne zanima, pač pa obstane, ko zagleda svojo dvojnico, Véronique, ki vstopa v turistični avtobus in medtem fotografira dogajanje na trgu. Véronique torej ne vidi Weronike, ki jo vidi, ne vidi je zato, ker je njen »zahodni« pogled zainteresiran za posvetno oziroma politično dogajanje, medtem ko jo Weronika vidi, ker je njen »vzhodni« pogled določen z »željo Drugega« ter usmerjen k spiritualnemu in sakralnemu (celo spolni odnos je sublimen, prav zaradi Weronikine popolne predanosti drugemu). Kieslowski je torej, grobo rečeno, delež zahodnega denarja poravnal s spiritualno presežno vrednostjo, ki jo uteleša poljska junakinja, pri čemer je njen pogled, ki zmore uzreti »čudež« eksistence, ki posameznika presega (od tod dvojnica), podprt z božanskim glasom, ki prepeva sakralno pesem in prek katerega Weronika prejme angelsko eksistenco, ko sredi petja umre. Kamera gre z njo vred v krsto, kot da bi jo pod zemljo skušala povezati z drugo, živo, z Véronique, ki je bolj »ozemljena«, a prav prek te podtalne vezi tudi že »misteriozno« zaznamovana. Tako sama ne ve zakaj pri svojem učitelju petja odpove učne ure, nato pa (kot učiteljica glasbenega pouka) odkrije isto sakralno skladbo, ki jo je prepevala Weronika, le da je njeni učenci nikoli ne uspejo prav zaigrati. Prek smrti poljske Weronike se torej francoski prične odpirati



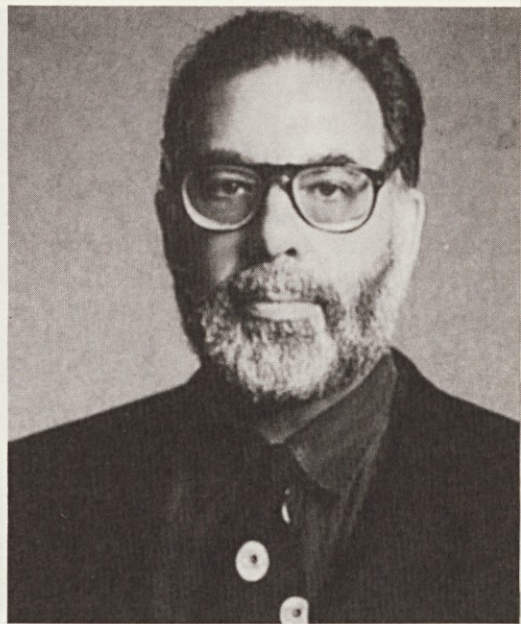
drugačen, »onstranski« pogled, ki ga fascinira lutkovna preobrazba balerine v metulja. Metulj je narisana tudi na avtu, s katerim se vozi lutka, ki ima vlogo sla med eno in drugo Veroniko; treba je samo evocirati grško besedo »psychè«, ki pomeni tako dušo kot metulja, pa lahko vidimo, kako Véronique v obliki metulja obletava duša mrtve Weronike, zato tudi Véronique, ko najde fotografijo, ki jo je posnela v Krakovu in nanjo nevede ujela Weroniko, ne reče »to nisem jaz«, marveč »to ni moj plašč«. Ta fotografija je hkrati dokaz, da Kieslowski le ni toliko »metafizičen«, kot je filmsko konkreten: ta fotografija, na kateri se vidi Weroniko, je priča Véroniqinega temeljnega sprevida, priča, da medtem ko mislimo, da »objektivno« (prek fotografskega objektiva) spremljamo realnost, »napeto« zunanje, posvetno oziroma politično dogajanje, prezremo svojega podobnika in prek njega ne-celost, naključnost in ničnost eksistence. Tudi Véronique mora biti na nek način fotografsko »eksponirana« in »iluminirana« (z »zajčkom«, sončnim žarkom, ujetim v zrcalo in projiciranim nanjo), da bi na fotografiji uzrla svojo dvojnico in z njo sprejela »skrivnost« življenja; od tod tudi njen finalni dotik drevesa.

Z. V.

IZOBČEN IZ ŽIVLJENJA

Uvodni prizori prikažejo Bejrut kot vsesplošno strelišče, kot na pol porušeno mesto s požganimi in praznimi stavbami ter pustimi ulicami, kjer lahko vsak trenutek izbruhne bitka. To je kraj opustošenja in blaznega streljanja, kjer se francoski reporter Patrick Perrault s fotoaparatom podi od bojišča do bojišča, venomer sredi dogajanja, ki se ga torej udeležuje tako, da ga registrira, da hitro in kot »na slepo« fotografira to, kar vidi. In naj bo to dogajanje še tako strašno in realno, je za Patricka, dokler je z njim v stiku skozi objektiv fotoaparata, vendarle samo spektakel. Toda v trenutku, ko ga ugrabijo in mu čez glavo povezne vrečo, ni več tostran dogajanja, na njegovi površini, marveč onstran njega, v njegovi mračni globini, kjer ničesar več ne vidi in ne ve. Iz območja vidnega, površine spektakla, pade v nevidno, kjer dogajanje ni več na razpolago njegovemu reporterskemu pogledu, marveč je sam plen nedoumljivega in labirintnega dogajanja, v katerem je na kocki njegovo življenje. Tako je **hors la vie**, izobčen iz življenja, prav kolikor je **hors la vue**, kolikor mu je torej zaprečeno videnje. Z zavezanimi očmi ga prevažajo iz skrivališča v skrivališče in ne le, da sam ne ve, kaj od njega hočejo, marveč tudi ugrabitelji, ki si ga med sabo ugrabljajo in izročajo, ne vedo dobro, kaj bi z njim: z njim vred postanejo sami ujetniki svoje »igre« z Zahodom; Patrickova travmatična izkušnja strahu je zanje vsakdanje izkustvo. In kakor Zahod »ne razume«, kaj hoče Vzhod od njega, tako Vzhod (Libanon), ki se v sovraštvu uničuje, ne ve več, zakaj sovraži Zahod, kar režiser Marour Bagdadi lepo pokaže z razcepljenimi ugrabitelji, npr. s tistim, ki imitira Roberta de Nira, ali onim, ki Patricka prestraši s »strašno vestjo« in nato osupne, ko mu pove, da je Platini nehal igrati nogomet.

Z. V.



FRANCIS FORD COPPOLA

»V tem čudnem svetu, ki postaja vse bolj in bolj demokratičen, je vedno manj pravih diktatorjev. Morda so filmski režiserji še edini preživeli diktatorji.«

Ce gre soditi po dokumentarcu **Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse** Georgea Zalooma in Faxe Bahra, tedaj je Coppola zagotovo eden tistih preživelih diktatorjev, o katerih sam govori. Četudi Coppole letos ni bilo v Cannes, je bil omenjeni dokumentarec najbolj vroča vest dneva. Navsezadnje je šlo za svetovno premiero filma, ki ga bo ameriško občinstvo na kabelski televiziji videlo šele jeseni, vsebuje pa doslej neobjavljene materiale, ki jih e med snemanjem **Apokalipse** vestno beležila Coppolina soproga Eleanor. Premiero v Cannesu so dodatno popestrile še številne žive priče filipinske odisejane iz leta 1976, med njimi Denis Hopper in Vittorio Storaro. Dokumentarec se začne z arhivskim posnetkom radijske adaptacije Conradovega romana **Srca teme**, ki jo je v štiridesetih letih pripravil Orson Welles. Prav vzporednica teh dveh »velikanov« svetovnega filma, Wellea in Coppole, se vztrajno vleče skozi ves film. Perfekcionizem in nerazumevanje, genialnost in megalomanija — to so znamenja filmskih diktatorjev dvajsetega stoletja. Da je bil Coppola na trenutke prav blizu tako resničnim kot fiktivnim diktatorjem, pa je tako že znano: Marcos mu je posojal svojo floto helikopterjev pod enim samim pogojem — da jo lahko vsak trenutek uporabi za poboje upornikov; samemu Coppoli pa je med enim od 238 dni snemanja ušlo, da postaja presenetljivo podoben Kurtzu alias Marlonu Brandu. Morda prav zato namesto o Odiseji raje govori o **Idiodiseji**: »Bili smo v džungli in bilo nas je preveč. Imeli smo dostop do prevelike količine denarja in preveč opreme. Tako smo korak za korakom postajali vse bolj nori!«

S. P.



1981

Železni človek (Czlowiek z żelaza), Andrzej Wajda (Poljska)

Wajda svojo ustvarjalnost podredi politični angažiranosti, ko posname ta film na zahtevo delavcev iz ladjedelnice v Gdansk, sredi hudih nemirov in spopadov.

1982

Pogrešan (Missing), Costa—Gavras (ZDA)

Oče išče mladeniča, ki je mislil, da v Čilu Američani ne morejo postati »pogrešani«.

Pot (Yol), Serif Gören (po napotkih Yilmaza Güneya) (Turčija/Svica)

Skupina političnih zapornikov med dopustom, o katerem so dolga leta sanjali, doživi osebne tragedije.

1983

Balada o Narajami (Narayama Bushi-ko), Shohei Imamura (Japonska)

V odmaknjeni vasi pod vznožjem visoke gore velja zakon, da morajo biti ljudje, potem ko enkrat izpolnijo 70 let, izpostavljeni na gori in na ta način napraviti prostor mlajšim v družini.

1984

Pariz, Texas, Wim Wenders (Francija—ZRN)

Mož, ki je bil štiri leta izgubljen, se poskuša ponovno vrniti v normalno življenje in si spet pridobiti ženo in sina.

1985

Oče na službeni poti (Otac na službenom putu), Emir Kusturica (Jugosl.)

Jugo-politična drama iz časov, ko si je bilo nemogoče predstavljati, da bi lahko obstajala še kakšna druga vrsta »sprave«, razen tiste med boljševiki na oblasti in informbirojci.



CANNES 16. MAJ

The Black Power

Ko so Spika Leeja na predstavitvi v Ameriškem paviljonu kanskega festivala vprašali, če je na osnovi filmov Singletona (*Boyz n the hood*), Dukea (*A Rage in Harlem*) in njega samega (*Jungle Fever*) mogoče govoriti o »črnem novem valu«, je odgovoril: »Ali me hočete spraviti v težave?«. Če gre soditi po njegovem novem, 14 milijonov \$ vrednem projektu o Malcolm X-u, tedaj se mu težav zares ni bati. Hollywood je namreč že izračunal, da je odstotek črnega prebivalstva, ki obiskuje kinematografske predstave, večji od belskega (59,6 % vs. 52,2 %). Hip-hop kultura je s svojo yo-rap fazo tako globoko zabredla tudi v filmsko produkcijo in le vprašanje časa je, kdaj bomo namesto oštevilčenih sequelov začeli gledati kolorirane: **Black Rambo**, **Total Black Recall**, **Die Black...** Problem s tovrstno usmeritvijo zna biti na las podoben temeljnemu problemu gay-filmov: odvezemite jim njihovo »drugačnost«, pa v trenutku padejo na raven najbolj banalnih klišejev. Zato velja v aktualni črni vročici staviti predvsem na tiste režiserje, ki obarvanost svojih protagonistov jemljejo za samoumevno in iščejo atraktivnost svojih postopkov drugje — v sami režiji namreč! Tedaj njihovi filmi ne bodo zgolj črni, temveč tudi močni — in še le tedaj bo black power zares našel svoj filmski izraz. Če sodimo po letošnji kanski predstavitvi, ga še vedno išče.

S.P.



VROČICA DŽUNGLE

JUNGLE FEVER

režija: Spike Lee
scenarij: Spike Lee
fotografija: Ernest Dickerson
glasba: Terence Blanchard in originalni songi Stevieja Wonderja
igrajo: Wesley Snipes, Annabella Sciorra, Spike Lee, Anthony Quinn, Ossie Davis, Ruby Dee, Samuel L. Jackson, John Turturro
ZDA
2h 01

New York je privilegirano mesto ameriškega neodvisnega filma. Spomnimo se samo znamenitega prvenca Johna Cassavetesa **Sence** (1959), ki ni samo fotogenična panorama takratnega New Yorka, ampak provokativna predstavitev rasne problematike, in sicer na inovativen in antihollywoodski način. New York in rasno vprašanje pa sta tudi tisti dve potezi, ki jih Spike Lee deli s filmom Johna Cassavetesa. **Jungle Fever** je že peti celovečerni film tega mladega črnega ameriškega režiserja, ki je bil leta 1986 s prvcem **She's gotta have it** odkritje canneskega vzporednega programa »14 dni režiserjev«. V Cannesu pa kot nekakšno nepisano pravilo velja, da se vidni režiserji omenjenega programa kasneje predstavijo v glavni selekciji. Tako je bil Spike Lee letos že drugič v konkurenci za zlate palme — najprej leta 1989 s filmom **Do the Right Thing**. Obakrat so se mu sicer največja odličja izmuznila, vendar pa letos njegov film ni ostal povsem praznih rok. Samuel L. Jackson je namreč za lik Gatorja v filmu **Jungle Fever** prejel zlato palmo za epizodno vlogo.

Jungle Fever ali v prevodu »Vročica džungle« je drugo ime oziroma metaforično poimenovanje New Yorka. In v Leejevi filmski interpretaciji je New York džungla zato, ker ga sestavljajo različne rasne in etnične skupnosti. Le-te pa so praviloma porazdeljene v »avtonomne« newyorške četrti. Tako se film **Jungle Fever** večinoma dogaja v Harlemu, kjer živi predvsem črnska populacija, in v četrti imenovani Bensonhurst, ki jo naseljuje predvsem italijansko-ameriški proletariat. Ta džungla, ki je seštevka človeških kreatur različnih barv kože, pa je slikovita in eksotična le na prvi pogled. In še to, kolikor se pridržuje vnaprej določenega voznega reda, ki ji na videz podarja harmonijo, skladnost in barvitost. Zato tudi ni naključje, da je Spike Lee v špico filma nanizal prometne znake, ki so pravzaprav zastopniki strogo kodificiranih socialnih in moralnih kodeksov posameznih rasnih oziroma etničnih skupnosti. Dokler člani newyorške džungle spoštujejo te znake oziroma pravila igre, ki slonijo na različnih oblikah patriarhalne tradicije in verske pripadnosti, je to še vedno znosna asfaltna džungla, ki je ni zasvojila vročica. Do vročinskega udara pride v trenutku, ko je narušen patriarhalni red, še toliko bolj pa v primeru, ko se formira ljubezenski par, ki ga sestavljata predstavnika dveh različnih barv kože. In prav to se zgodi v Leejevem filmu. Črnski arhitekt Flipper in Angela, tajnica italijanskega porekla, namreč v erotično-seksualnem zanosu spregledata razliko v barvi kože. Ta prekršek pa je zadosten povod, da se eksponira niz latentnih konfliktov, ki jih pod zunanjim videzom prikrivajo kodeksi posameznih etničnih skupnosti.

Tako se izpostavijo različne oblike represije, rasistična nastrojenost in rasna klavstrofobija, predvsem pa kruta in ortodoksna gospodovalnost očetov, pa naj gre za očeta židovske, italijanske ali črnske ameriške družine. Film **Jungle Fever** Spike Leeja pravzaprav pritruje, da je vzrok za rasno nestrpnost v marsičem povezan s tradicionalnim družinskim scenarijem.

S. F.

ANNABELLE PARTAGÉE

Annabella je razdvojena med dvema ljubimcema, starim egoističnem in ciničnim intelektualcem in mlajšim, ki je ognjevitejši, obenem pa tudi bolj nezanesljiv. Toda Annabella je krhka in nezadovoljna, samotna in preudarna in njena duša išče bog ve kaj. Delphina Ziragg je Annabelli, osebi, ki bi pred 30 leti ugajala Rogerju Vadimu, posodila svoj privlačen obraz in zapeljivo telo. Režiserka tega filma, Francesca Comencini, prične z erotičnim uvodom, ki ga spremljajo prave pornografske podobe, da bi v nadaljevanju sledila Annabellinim spolnim izkušnjam na vseh planih, tako fizičnem, psihološkem in predvsem ambientalnem. V resnici gre za Pariz ponoči, ki deluje skrivnostno in ga zato smatramo za četrtega protagonista in je obenem morda najbolj učinkovit »ljubimec« glavne junakinje. **Annabelle partagée** so predstavili v programu »Un Certain Regard« in je že tretji film Francesce Comencini, hčere znanega italijanskega režiserja Luigija Comencinija; prav gotovo je najbolj oseben in prepričljiv, navdihnile pa so jo morda lastne izkušnje.

L. C.

POČITNICE NA REKI YARRA

Skromno debitantsko delo mladega avstralskega režiserja Lea Berkeleya. Zgodba pripoveduje o dveh mladoletnikih iz Melbourne, ki živita iz dneva v dan in si želita samo zabave. V službo ju vzame nek vojaški najemnik, ki organizira in pripravlja oborožene ekspedicije v Afriko. Na koncu vseeno ne odpotujeta, čeprav se mlajši v trenutku obupa vrže v morje in se sredi oceana utopi. Živčna mladeniča, ki z odporom gledata na vključevanje v bedno malomeščansko okolje, neizpolnjene želje po razgibani in živahni prihodnosti so tisti življenjski utripi, ki jih je Leo Berkeley znal združiti s pomočjo dveh glavnih igralcev, Craiga Adamsa in Luka Elliota. Filmska zgodba se opira na resnične dogodke, ki so se pripetili ob novačenju neizkušenih vojakov za krvava neokolonialna službena potovanja na afriško celino.

L. C.



1986

Misijon (Mission), Roland Joffé (V. Britanija)

Konec 18. stoletja jezuitski misijon sredi brazilske džungle eliminirajo grabežljivi trgovci in politične struje v sami Cerkvi.

1987

Pod Satanovim soncem (Sous le soleil de Satan), Maurice Pialat (Francija)

Močan film na temo Dobrega in Zlega v čisto katoliškem smislu: skromen podeželski duhovnik svoje intelektualne pomanjkljivosti kompenzira s skoraj fanatično versko gorečnostjo.

1988

Pelle osvajalec (Pelle erobreren), Bille August (Danska/Švedska)

Oče in sin — švedska emigranta — ob prelomu stoletja iščeta srečo na Danskem, kjer sta se prisiljena preživljati v nečloveških razmerah.

1989

Seks, laži in videotrakovi (sex lies and videotapes), Steven Soderbergh (ZDA)

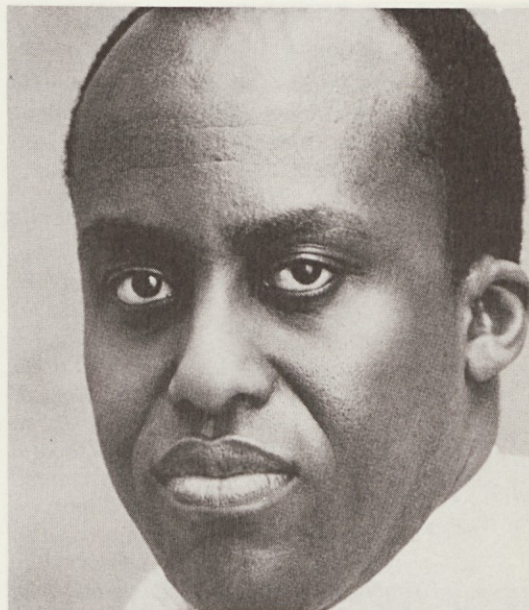
Sebičen, vendar uspešen odvetnik — čigar žena je frigidna, njena sestra pa je njegova ljubica — povabi na obisk starega prijatelja, ne da bi se mu sanjalo, kakšne posledice bo to povzročilo.

1990

Divji v srcu (Wild At Heart), David Lynch (ZDA)

Sailor in Lula, ki si želita edino, da bi ostala skupaj, bežita skozi onirični Lynchev svet, preganjajo pa ju patološko degenerirani zasledovalci.

IGOR KERNEL



BILL DUKE

Letošnja konkurenca za najzanimivejši temnopolti obraz v Cannesu je bila izredno huda. Le kako je sploh mogoče premagati smeh Eddieja Murphieja, slepoto Stevieja Wonderja in hudomušnost Spika Leeja? Bill Duke je pokazal, kako se tej stvari streže: z ostrim, brezkompromisnim nastopom na tiskovni konferenci in s poštenim, a še kako zabavnim filmom v uradni konkurenci. Po romanu ameriškega kult-pregnanca v Parizu, Chesterja Himesa, je namreč režiral svoj prvi celovečerni film, **A Rage in Harlem**. Kaj se zgodi, če v Harlem sredi petdesetih let zaide skrinja surovega zlata? Na to vprašanje odgovarjajo Gregory Hines, Forest Whitaker, Danny Glover in Zakes Mokae.

Bill Dukea se morda še spomnite iz **Ameriškega žigola**, zagotovo pa ga niste pozabili v **Predatorju** in **Commandu**. Pa vendar so omenjene epizodne vloge le drobci njegove izjemno bogate kariere, ki sega od diplome na *New York University School of the Arts* prek režije več kot tridesetih off-broadwayskih predstav do realizacije več kot sedemdesetih epizod tv-serij, kot so **Hill Street Blues**, **Cagney & Lacey**, **Miami Vice** in **Dallas**.

O njegovi ortodoksni *black-power* drži smo se lahko prepričali na tiskovni konferenci, ko je suvereno zatrdil, da se temnopolti režiserji ne bi smeli pustiti zapeljati aktualni konjunkturi »črnega filma«. »Kaj bomo počeli potem, ko nas ne bodo več potrebovali,« se je glasno vprašal. Morda je eden od odgovorov prav njegov zadnji projekt za American Playhouse: **The Meeting** o srečanju Martina Lutherja Kinga in Malcolma X-a!

S. P.



CANNES 17. MAJ

Hollywood

Če vam je bil tako noro kot nam vseč film **Barton Fink** bratov Coen, po pravici večkratni zmagovalac letošnjega festivala, in če ste vneti občudovalci zlate dobe Hollywooda, boste želeli začutiti prav vse odtenke tistega leta 1941 med Broadwayem in filmsko Meko, ki jih ta film obudi z znanstveno perfekcijo. Morda je bil Peter Sturges najbolj direkten »boter« Bartona Finka, saj je v svoji mojstrovini iz leta 1941

Sullivanova potovanja že izkoristil protislovja nekega priložnostnega cineasta, ki se izgublja med dolžnostjo in zabavo. Da pa bi pravilno razumeli res številne citate, ki so v filmu, od Faulknerjevih do Odetsovih, od Luisa B. Mayerja do Zeldy Fitzgeralda, Groucha Marxa, Howarda Hawksa in drugih, vam ponujamo brezplačen nasvet

— pravzaprav ima ceno in to 750 frankov: čimprej si priskrbite nujno potrebno biblijo-enciklopedijo v dveh delih **Petdeset let ameriškega filma**, Bernarda Taverniera in Jean Pierra Coursodoma (založba Nathan, Paris, 1991). Na 1247 gosto tiskanih straneh brez ilustracij dva izjemna poznavalca predstavita vse skrivnosti in nejasnosti hollywoodskega filma od leta 1940 do

1990; in to z vsemi ekonomsko-tehničnimi podatki, ki so zgoščeno kronološko obdelani za vsako leto posebej in opremljeni z originalnimi vsebinskimi analizami. Glavni del tega izjemnega dela predstavljata dva abecedna slovarja: prvi o ameriških scenaristih (videli boste, da je med množico njih tudi Barton Fink oz. njegovi nabližji ...) in drugi o ameriških režiserjih. V nasprotju z izdajo izpred 20 let, z naslovom **Trideset let ameriškega filma** (mala rdeča knjižica, ki je postala najljubša knjiga celotne generacije cinefilov) je ta nova izdaja obsežnejša, bogatejša za kritiške zapiske, ki jih lahko imamo za prave študije o posameznih pomembnih režiserjih.

Filmografije so popolne, navedeni so tudi TV filmi. Bibliografija in indeksi naslovov zavzemata preko 200 strani. **18** Ogromno informacij, strasti, nežnosti in stalnega in neprenehnega vrednotenja včerajšnjega in današnjega Hollywooda.

L.C.



BARTON FINK

režija:	Joel in Ethan Coen
scenarij:	Joel in Ethan Coen
fotografija:	Roger Deakins
glasba:	Carter Burwell
igrajo:	John Turturro, John Goodman, Judy Davis, John Mahoney, Michael Lerner, Jon Polito
	ZDA
	1h 56

»Kar je najinim filmom edino skupno, je debel tip, ki vpije«. In res se Charlieja Meadowsa najprej sliši, nakar se izkaže, da je še kako »debel tip«. Barton Fink se v hotelski sobi muči s scenarijem in iz sosednje sobe zasliši čudne glasove, jok na meji norega smeha; telefonira v recepcijo, naj se pozanimajo, kaj se dogaja v tej sobi, nato pa zasliši kletvico, ki iz sosednje sobe odgovarja na receptorjev klic, in končno trkanje na svoja vrata: zaskrbljeno jih odpre in se osuplo zagleda v čisto prijaznega in masivnega moža. Ves ta kratek prizor torej temelji na suspenzu, ki ga napenjajo akuzmatični glasovi, ter na kontrapunktu med zvočno-srhljivim in vizualno-komičnim. In brž ko Barton zagleda Charlieja, pozabi na tiste čudne glasove in nasede videzu. Podobno je v prizoru, ko na stranišču zasliši nenavadno kruljenje, ki prihaja izza nekih vrat, nato pa je spet ves zaslepljen, ko v uglednem gospodu, ki pride iz stranišča, prepozna občudovanega pisatelja Mayhewa. Toda ti glasovi niso zaman akuzmatični, saj prav kot blodni glasovi, glasovi skrivnostnega Drugega, srhljivo pričajo o kraju, kjer se Barton nahaja: to je Hollywood. In mar ni Bartonova scenaristična kriza prav v tem, da ne ve, kaj »Drugi« (Hollywood) od njega hoče?

Brata Ethan in Joel Coen, ki sta si tudi pri tem filmu delila scenaristično, režijsko in producersko delo, sta v nekem intervjuju dejala, da sta se lotila **Bartona Finka** predvsem zato, da bi John Turturro (Barton Fink) in John Goodman (Charlie Meadows), ki sta že nastopila v njunih filmih (Turturro v **Miller's Crossing** in Goodman v **Arizona Junior**), enkrat zaigrala skupaj. Skupaj sta namreč lep kontrast: na fizični ravni sta klasičen par »debelega« in »suhega«, ki se naprej prevaja v dvojico »materialista« in »idealista« ali, konkretno, v zavarovalniškega agenta, ki prodaja police »life insurance« in je torej globoko v življenju, pozna njegove zgodbe, kot pravi, ter dramatika, ki fantazira in piše o življenju »preprostih ljudi«. Toda ta kontrast se bo v nekem trenutku ukinil, natanko v tistem, ko se bo Barton Fink iz newyorškega dramatika preobrazil v hollywoodskega scenarista; in medtem je tudi Charlie Meadows prejel drugo, demonsko eksistenco, in drugo ime, Mundt, kakor inšpektorja imenujeta psiho-killerja, ki žrtvam reže glave. Ena preobrazba je torej povezana z drugo, kakor da bi se hollywoodski scenarij



pisal s krvjo in norostjo, kakor da bi zahteval izgubo glave: Charlie/Mundt seveda ni odrezal Finku glave, toda mar je ni na nek način zasedel in »konserviral«? In prav v trenutku, ko je Charlie Meadows imenovan Mundt, nastane nova dvojica Nemca in Žida: toda Nemca, ki Žida leta 1941 ne pusti zgoreti v plamenih, in Žida, ki pravi, da mu je Charlie najboljši prijatelj. Hkrati pa je povsem vprašljivo, če ni Charlie/Mundt s tem, da je Finka rešil iz plamenov, le-tega še huje pogubil, ko ga je pustil živeti kot novopečenega hollywoodskega scenarista.

Barton Fink bi bil torej čisto klasična zgodba o newyorškem dramatik, ki ga povabijo v Hollywood (in ki se, kot se spodobi za newyorškega intelektualca, sprva zmrduje, a denar vendarle splahne njegove zadržke), ko tukaj ravno ne bi bilo nič s še enim ožigosanjem »grdega« Hollywooda. Prek svojega predstavnika, producenta Lipnicka (Michael Lerner), je Hollywood sicer ekscentričen, a simpatičen. Še več, Hollywood časti scenariste, kar Lipnick pokaže tako, da Finku poljubi nogo, obenem pa od njega zahteva, naj piše za »wrestling« filme. Skratka, Hollywood ni nič kriv, če se Finku zmeša, kriv je Barton sam, ker ne pozna hollywoodskih filmov. Barton Fink vztraja pri svoji pisateljski fantazmi o »preprostih ljudeh« in tako venomer čepi v hotelu, kjer ni videti drugih gostov, kjer takorekoč ni ljudi, kjer dolgi in prazni hodniki delujejo dovolj tesnobno, kot da bi vodil v izgubo realnosti, in kjer se v sobi od vročine odlepljajo tapete, kot v znamenje odlepljanja njegove zavesti, medtem ko topo in nemočno zre v prazen papir v pisalnem stroju. Sosed Charlie je njegov edini stik z realnim, toda mar ni to realno nič drugega kot utelešenje »duha« hollywoodskega filma, ki ga Fink ne zmore »simbolizirati«.

Na steni, pred katero sedi Fink ob pisalnem stroju, visi slika na plaži sedečega dekleta, ki gledalcu in Finku kaže hrbet. V finalnem prizoru se Fink znajde na plaži, kjer se pojavi »lepo dekle« (kot je navedeno v najavni spici), sede v pesek in se obrne k Finku z vprašanjem, kaj ima v tistem paketu. Vmes mu je uspelo napisati scenarij in s tem prestopiti v hollywoodski univerzum, kar z drugimi besedami pomeni, da mu je uspelo oživiti tisto podobo z dekletom in stopiti v njeno območje. Toda vmes se je zgodilo še nekaj drugega. Ko je bil na višku scenaristične krize oziroma ko enostavno ni zmožal napisati scenarija, je poklical na pomoč Mayhewovo ženo (Judy Davis): Barton se sredi noči ob njej v postelji prebudi in jo lopne po goli rami, da bi ubil komarja, toda iz tega krvavega madeža se razlije prava mlakuža krvi, ko Barton svojo pomočnico obrne k sebi. Ona mu je torej res pomagala, in sicer prav tako, da je končala kot truplo, kajti prav to truplo sproži tako Finkovo preobrazbo v scenarista kot Charliejevo preobrazbo v demonskega Mundta: njuna vez je paket z neznano vsebino (odrezano glavo?), ki ga Charlie podari Bartonu, paket, ki bi lahko bil metafora Bartonove »zgubljene glave«, glave scenarista, ki se rodi skozi peklenski ogenj »očiščenja«, ki ga širi Charlie/Mundt v hotelu. Skratka, **Barton Fink** je grozno-smešen film.

Z. V.



LETOŠNJI NAGRAJENCI

Zlata palma: **Barton Fink**, režija Joel in Ethan Coen
 Posebna nagrada žirije: ex aequo **Evropa**, režija Lars Von Trier, **Hors la vie**, režija Maroun Bagdadi
 Nagrada za žensko vlogo: Irene Jacob (**Veronikino dvojno življenje**)
 Nagrada za moško vlogo: John Turturro (**Barton Fink**)
 Nagrada za režijo: Joel in Ethan Coen (**Barton Fink**)
 Grand prix Cannes 1991: **Lepa norica**, režija Jacques Rivette
 Palma za kratek film: ex aequo **Roke v zraku!**, režija Mitko Panov, **Push Comes to Shove**, režija Bill Plympton
 Zlata kamera: **Toto le Heros**, režija Jaco Van Dormael
 Posebni nagradi za umetniški dosežek: film **Evropa** za zvočno in vizualno podobo, Samuel F. Jackson za epizodno vlogo (**Vročica džungle**)



JOHN TURTURRO

V Cannes je priletel med dvema predstavama v off-Broadwayskem gledališču na 13. ulici, kjer igra naslovno vlogo v Brechtovem **Arturu Uiju**. Na tiskovni konferenci je izjavil, da je Barton Fink sicer O.K., da pa vseeno ne bi želel iti z njim na zabavo. Med razglasitvijo ga je na odru najprej omenil Spike Lee (v njegovi **Vročici džungle** je igral daleč najbolj simpatičen lik, njegov oče pa je bil nihče drug kot Anthony Quinn), nato pa je prišel odločilni trenutek: »**Zlata palma za najboljšo moško vlogo: John Turturro!!!**«.

Če bi bil nekoliko bolj všeč Cher, bi Turturro namesto Nicolasa Cagea nastopil že v **Moonstruck**. Tako je dolgo časa za svoj največji igralski uspeh štel poskus posilstva Jodie Foster (**Five Corners**). Morda se ga spominjate še iz epizod v filmih, kot so **Desperately seeking Susan**, **Hannah in njene sestre** in **Barva denarja**. Nato pa se je pričelo zares: **Do The Right Thing**, **Mo' Better Blues** in **Jungle Fever** Spike Leeja in pa seveda —brata Coen. Vloga židovskega »bookieja« v **Miller's Crossing** je bila fascinantna ravno kolikor pravzaprav ves čas ni bilo jasno, ali se njegov fantomski lik sploh zares pojavlja, ali pa je v resnici zgolj privid slehernega od preostalih protagonistov. V **Barton Finku** je sicer Turturro precej bolj realen in prijemljiv, je pa zato izjemno težko zatrditi, če ni morda vse tisto, kar gledamo na platnu, zgolj plod njegove scenaristične domišljije. Da ima domišljije več kot dovolj, navsezadnje potrjuje tudi podatek, da se že pripravlja za snemanje prvega celovečerca po svojem lastnem scenariju, **Mac**. »*Ko sem besedilo pokazal prijateljem, Spike Leeju, Scorseseju in bratoma Coen, so mi vsi po vrsti rekli, da predobro poznam material, da bi sploh moral iskati režiserja. Zato bom pač režiral sam!*« Kako lepo je imeti takšne prijatelje!

S. P.



CANNES 18. MAJ

JOEL & ETHAN COEN

Redkobesednost bratov Coen je v kritičnih krogih postala že pregovorna. Tiskovna konferenca ob predstavitvi njunega novega filma v Cannesu je bila zato enkratna priložnost za ponovno obuditev spomina na **Miller's Crossing** in na razkritje številnih drobnih skrivnosti iz nastajanja filma **Barton Fink**. Posebej za to priložnost smo posneli nekaj njunih najzanimivejših odgovorov, bralcem pa prepuščamo ugibanje, kateremu od bratov gre pripisati posamezne dele odgovorov. Ob poslušanju zvočnega zapisa se namreč ves čas vsiljuje vtis, da dobesedno govorita v en glas! Res je sicer, da delava izven Hollywooda, vendar bi si ne upal trditi, da ima najin film veliko opraviti z resničnim Hollywoodom. Prej bi rekel, da gradi na tistih mitičnih klišejih, ki jih filmsko občinstvo ima o Hollywoodu in jih o njem tudi pričakuje. Moram poudariti, da izkušnje, skozi katere gre Barton Fink, nimajo ničesar opraviti z najinimi lastnimi izkušnjami. To je pač element zgodbe. Je pa večina filma bila posneta v Hollywoodu: vsi interijerji v hotelu, pa začetni prizor v starem gledališču in lobby taistega gledališča. Hollywood je odličen kraj za snemanje filmov, nisem pa čisto prepričan, če je obenem tudi tako odlična snov, da bi o njem posneli film.

Prav veliko ne veva o Odetsu. Res pa je, da igra o človeku z ulice, s katero Barton Fink uspe v gledališču, napotuje prav na tega avtorja. Ne gre torej toliko za konkretne podobnosti, temveč bolj za ozadje, za specifično idealistično pojmovanje politike. Fizično pa je najin junak bolj podoben George F. Kaufmanu, se vam ne zdi?

Raising Arizona je bil, kot se gotovo še spominjate, zelo hitra komedija. Da bi nama ne bilo dolgčas zaradi ponavljanja, sva se tokrat odločila za drugačen žanr — za dolgočasno komedijo! (smeh v dvorani) Žanrsko je ta film sploh dovolj težko opredeliti, saj nekje na polovici pride do precejšnje spremembe, do pravega žanrskega preobrata. Moram pa priznati, da o tem zares razmišljava šele zdaj, ko je film že mimo. Med samim snemanjem si vprašanja žanrske pripadnosti preprosto sploh ne zastavljava. Za **Blood Simple** in **Miller's Crossing** bi se še lahko strinjal, da sta parodiji določenih žanrov, namreč thrillerja in gansterskega filma. Zavedala sva se, da delava znotraj meja določenega žanra in jih obenem tudi že najdeva. Za preostala dva filma pa bi kaj takega le težko trdili.

Rada imava Lynch. Vendar je o specifičnih vplivih vselej težko govoriti, saj le-ti nikoli niso povsem zavestni. To v zvezi z **Eraserheadom** je kaj lahko res, vendar tega nisva storila zavestno. Naj vam razkrijem najin osnovni namen: hotel sva hotela narediti za živo bitje, za nekaj organskega. Od tod poglobljanje v detajle, kakršen je npr. odtok lijaka v kopalnici, pa tiste tapete, ki se ves čas odlepljajo. Hotela sva, da se hotelske stene potijo, da je v sobah slišati najrazličnejše glasove — od joka do ljubezni... V zgodovini filma obstajajo številne konvencije in osamljeni človek v hotelski sobi je gotova ena izmed njih. Če že govorimo o posameznih filmih, tedaj je gotovo treba omeniti tudi Kubrickov **Shining**. Ja, ime je izmišljeno. Dali smo ga pač na vrata. Žal mi je, vendar vam o tem ne morem povedati kakšne prav pretresljive zgodbe.

Res, v **Miller's Crossing** smo dekor namenoma naredili večji od pričakovanega. Enako velja tudi klavstrofobijo hotelske sobe. Scenograf in produkcijski designer sta bila pri obeh filmih ista, zamenjal se je le direktor fotografije, ki je bil pri **Barton Finku** Roger Deakins. Designer je pravzaprav prvi, s katerim pričneva delati — vse od trenutka, ko odkrivamo lokacije in načrtujemo prizorišča. Snemalec pa se nam ponavadi pridruži kak mesec pred snemanjem. Lahko rečem, da zelo tesno sodelujemo in da se mnoge nove ideje porodijo prav skozi tovrstno sodelovanje. John Turturro: Kot svetovalec bratov Coen jima iskreno odsvetujem odgovor na katerokoli od zastavljenih vprašanj!

Tole s starši je res zanimivo. Najprej sva jih res mislila ubiti. Bilo nam je všeč, da se na koncu filma Barton Fink znajde brez staršev, torej kot sirota: Nato pa se je v pogovorih vendarle izkazalo, da bi bilo to nekoliko preveč, zato smo zadevo namenoma pustili povsem dvoumno. Morda jih je Charlie v resnici zgolj obiskal v New Yorku in šel na prijetno kosilo z njimi. Kdo ve?

To ni bila ravno izhodiščna podoba. Je pa res, da igra podobno vlogo, kot so jo igrala okna in vrata v **Miller's Crossing**. Je edini pravi izhod iz te sobe, je svojevrstno okno. Smo pa do te ideje prišli nekoliko pozneje, že v fazi pisanja.

Le redko se sprašujeva, kaj kdo v resnici počne. Zato si »kredite« razdeliva šele po tem, ko je film že narejen. Tokrat sva se pač odločila tako — in težko bi vam ravno stoddostno razložil, zakaj sva se tako odločila. Do določene diferenciacije med delom seveda prihaja. Tako bi lahko rekel, da se Joel nekoliko več ukvarja z igralci, sam pa se več ubadam s produkcijskimi zadevami. V grobem pa si vsi odgovornost deliva enakovredno.

Ali je vajin film mogoče razumeti kot maščevanje ali celo kot norčevanje iz Hollywooda, saj sta prav z njim dokazala, da je mogoče delati izven hollywoodskega sistema?

Dovolj očiten vzor za lik zapitega pisatelja je bil William Faulkner. Ali ste pri liku Bartona Finka morda imeli v mislih Clifforda Odetsa, pisca Looking for Lefty?

Barton Fink zagotovo ni klasična komedija. Če nič drugega, je ritem tisti, ki je nepričakovano počasen... Vajini filmi praviloma parodirajo posamezne žanre: Blood Simple je bil parodija hitchcockovskega suspenza, Raising Arizona road-movieja, Miller's Crossing gangsterskega filma, tokrat v Barton Finku pa parodirata črni film. Ali sta sposobna narediti film, ki bi ne bil parodija nečesa že obstoječega?

John Turturro je na trenutke presenetljivo podoben Jacku Nanceu iz Lynchevega filma Eraserhead. Kaj mislite o Davidu Lynchu?

Če se prav spomnim, smo ime Barton Fink že videli napisano na vratih stanovanja v filmu Miller's Crossing. Zanima me, od kod se je znašlo tam? Gre za imaginarno ime?

V Miller's Crossing se je ves čas vsiljeval občutek, da so prostori nekako preveliki za osebe v njih. Tokrat je občutek prav nasprotno ves čas klavstrofobičen. Prav zato me zanima, v kateri fazi vajinega dela vstopita v projekt direktor fotografije in scenograf?

Vsaj trije deli filma so povsem odprti: ali je sosed morilec ženske? kaj je v škatli? predvsem pa, ali so Bartonovi starši preživeli Charliejev obisk v New Yorku? Gre v odgovoru na to tretje vprašanje iskati kakšen poseben pomen?

20 *V zvezi s filmom Miller's Crossing sta izjavila, da se je vse skupaj pričelo z vizualno idejo klobuka, ki ga nosi veter. Ali je morda podobno izhodiščno podobo pričujočega filma treba iskati v tisti fotografiji dekleta na obali, ki jo Barton Fink ves čas opazuje nad svojo pisalno mizo v hotelu?*

Pojasnite nam zmedo z avtorstvom tega filma. V pressmaterialih sta oba napisana kot režiserja, na špici filma pa pod ruriko »režija« najdemo samo ime Joela Coena...



MICHELE MORGAN IN JEAN GABIN
V FILMU

LE QUAI DES BRUMES

REŽIJA MARCEL CARNE, 1938

LE CENTRE CULTUREL FRANÇAIS **AIME** LE CINEMA*

FILMSKE PREDSTAVE SO
VSAK ČETRTEK OB 18. URI

INFORMACIJE:

FRANCOSKI KULTURNI CENTER
LJUBLJANA, TRG OSVOBODITVE 16
TELEFON: 224 883

*FRANCOSKI KULTURNI CENTER
IMA **RAD** FILM



CANNES 19. MAJ

The Black List

Črne liste so politični in kulturni fenomen modernega časa. Pravzaprav je to neformalna oblika t. i. preventivne cenzure, saj ne gre za prepoved distribuiranja posameznih filozofskih, znanstvenih ali umetniških del, ampak za eksistencialno onemogočanje posameznikom, da se ukvarjajo z raziskovalno oziroma umetniško dejavnostjo. Tovrstne prepovedi s strani oblastniškega aparata pa so posledica prekrškov, ki jih je inteligenca zagrešila v odnosu do vladajoče ideologije in privilegiranega političnega gledališča.

No, tudi naš pretekli socialistično-samoupravni sistem je poznal črne liste, ker pa je bil v marsikaterem pogledu odet v »humanistično« krinko, jih je raje imenoval bele liste ali natančneje bele knjige. Vsekakor pa je najbolj znamenita hollywoodska črna lista ali The Black List, ki je v letih po drugi svetovni vojni oziroma v času hladne vojne rovarila med ameriški filmski ustvarjalci in producenti. Vprašanje je, ali je bila The Black List najbolj represivna in agresivna, vsekakor pa je bila medijsko najbolj razvpita poteza maccartističnega lova na čarovnice, pregona za tistimi, ki so prekršili Haysov kodeks ali pa so bili osumljeni protiameriške dejavnosti. Največ imen na črni listi je bilo prav na račun spodkopavanja ameriškega sistema, kar je z drugimi besedami pomenilo, da so obtoženi bili (absurdna postavka) ali pa da so zagovorniki oziroma simpatizerji sovjetskega režima in komunistične ideologije. Zadeve so bile prignane celo tako daleč, da je bil nekdo, ki je v vojnem času sodeloval pri humanitarnih akcijah za Sovjetsko zvezo, nenadoma prepoznan za »trdega« komunista. Lov na hollywoodske »rdeče« čarovnice je svoja imena na črni listi večinoma rekrutiral iz vrst tistih ustvarjalcev, ki so v štirideskih letih formirali t. i. žanr črnega filma (film-noir) ali pa so bili angažirani pri neodvisni produkciji socialno-kritičnih filmov. Te provokativne teme ameriške politike in filmske zgodovine se je letos lotil Irwin Winkler v filmu Kriv zaradi suma (Guilty by Suspicion).

S.F.



POSLEDNJI ŠTORKLJIN KORAK

LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE

režija: Theo Angelopoulos
scenarij: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris
fotografija: Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos
glasba: Helena Karaindrou
igrajo: Marcello Mastroianni, Jeanne Morreau, Gregory Karr, Dora Chrysikou, Ilias Logothetis
 Grčija / Francija / Švica / Italija
 2h 25

Zadnji Angelopoulosov film je ena tistih stvaritev, ki človeka navdajo z upanjem, da je včasih vendarle vredno potrpeti izjemno počasne prve pol ure filma, da bi nato le dobili zgodbo, polno emocij, antologijskih prizorov in navsezadnje tudi — zakaj pa ne? — solz. Televizijski novinar (Gregory Karr) pride v obmejno mesto, ki mu pravijo tudi »čakalnica«, saj v njem vegetirajo izključno Kurdi, Iranci, Albanci, Turki in vsi drugi, ki čakajo na »vozovnico za v nebesa«. Med sivimi obrazi novinar opazi tudi starca (Marcello Mastroianni), ki je presenetljivo podoben izginulemu grškemu ministru in ki se v tej čakalnici preživlja z gojenjem krompirja. Od tega trenutka dalje se film prevesi v žurnalistično-politično raziskavo, ki novinarja vodi najprej do soproge pogrešanega politika (Jeanne Morreau), nato pa skupaj z njo še enkrat nazaj v obmejno mesto. Breme vprašanja o resnični identiteti starca je tako preloženo na soprogo, a nam je prav s samim tem postopkom dokončni odgovor tudi že odtegnjen. Soproga namreč zanika, da bi bil lahko osiveli starec njen pogrešani soprog. Emocionalna napetost omenjenega prizora je tolikšna, da jo mora Angelopoulos zmanjšati na dimenzije televizijskega ekrana — njuno srečanje namreč spremljamo prek tv-monitorja v reportažnem avtomobilu. Ta hkratna pomanjšava in povečava, ki jo proizvede televizijska struktura slike, je seveda varljiva, kolikor apelira na domnevno avtentičnost, po definiciji prihranjeno za televizijsko reportažo. Vsa tragičnost zgodbe je seveda natanko v dejstvu, da je prizor *odigran*, da je znanje v resnici le denegacija — a je preprosto še prezgodaj, da bi si zakonca padla v objem! Le slutimo lahko, da se je to zgodilo na koncu filma — pravim »slutimo«, ker je razplet v celoti postavljen v tisti skrivnostni del filmske podobe, ki ji tako nepoetično pravimo »zunanost polja«. Zato pa notranost filmske podobe popolni klasična metafora balkanske kinematografije (spomnimo se le Kusturice) — poroka! Spolna razlika se podvoji še z nacionalno, vlogo nepremostljivega razcepa med obema



(s)poloma pa odigra *reka*. Tako smo priče antologijski sekvenci, v kateri mladoporočenca izdahneta vsak svoj »da« vsak na svojem bregu reke. Če Angelopoulosov film kje preseže meje politične melodrame, tedaj je to zagotovo prav v tem prizoru, ki se že dotika sublimnega. Navsezadnje so prav meje tisto, kar režiserja v tem filmu zanima. »Vleče nas proč. Toda koliko meja mora človek prekoračiti, da se spet znajde pri sebi,« se sprašuje Marcello Mastroianni. Zadeva je še toliko bolj zapletena, kolikor je sleherna prekoračitev meje izzivanje smrti. Prav za to gre namreč pri tistem koraku iz naslova filma: koraku, ki je sicer res podoben štokljinemu (kolikor se zdi, da stojimo na eni sami nogi), a ga mora vedno storiti človek sam. Z eno nogo trdno na tleh, z drugo pa v zraku... »Če storim še en korak, sem... drugje, ali pa sem mrtev!«

S.P.

VAN GOGH

Eksplozivnega, trzavega in frenetičnega Kirka Douglasa je tokrat zamenjal skoraj poduhovljen, svetniški in mučeniški obraz Jacquesa Dutronca. Seveda gre za vlogi Van Gogha, za filma *Sla po življenju* (Lust for Life, 1956) Vincenta Minellija in letošnjo inačico z istoimenskim naslovom Maurica Pialata. Bežna primerjava med obema filmoma nas poduči, da je v Minellijevem filmu figura umetnika predstavljena kot ekstatična in impulzivna, za Pialatovo videnje pa bi lahko rekli, da je zaznamovano s kartezijskim duhom. Van Gogh prav gotovo velja za najbolj razvpit mit o norem geniju, ki je ekscesno živel in ekscesno slikal, kar naj bi bila posledica njegove bolestne narave, nenadnih shizofreničnih eksplozij oziroma izbruhov manične depresije. Takšno »standardizirano« podobo slikarja, ki je pravzaprav utelešenje fatalne korespondence med umetnostjo in norostjo, je predstavil Vincent Minelli, pri čemer je tudi scenografijo svojih filmskih slik skušal graditi tako, da se je naslanjal na značilnosti Van Goghovega slikarskega stila in ikonografije. Izhodišče Minellijevih filmskih scen so Van Goghova platna, v ta platna pa je kot presežek interpelirana slikarjeva figura. Van Gogh je tako osrednji akter v svojih slikarskih vizijah, kar pač izpostavlja staro resnico, da je v umetnine vpisana umetnikova duša. Pialat pa se je odločil, da v treh filmskih urah predstavi zadnje tri mesece Van Goghovega življenja, torej obdobje, ki velja za najbolj enigmatično. Številni raziskovalci Van Goghovega življenja in dela namreč predpostavljajo, da je slikar v tem času doživljal najbolj hude omračitve uma, kar naj bi potrjevale tudi »vsebine« njegovih zadnjih slik. No, v filmu je Maurice Pialat la konvencionalizirani »zvarek« med slikarjem in njegovim slikarstvom razmejil, slikarja je odlepil od neposredne prisotnosti v slikah ter kot kakšen »oddaljen opazovalec« na fotografsko deskriptiven način uprizoril zadnje, čeprav kritične zaplete v Van Goghovem življenju.

S.F.

KRIV ZARADI SUMA

Uspešen in cenjen hollywoodski producent Irwin Winkler je napisal scenarij in se potem tudi odločil, da bo zrežiral film z zgornjim naslovom. Vendar pa Winklerjev film velja omeniti predvsem zaradi teme, kajti v filmskem pogledu je *Kriv zaradi suma* povsem spodletelo podjetje. In če je na »artistični« ravni Winklerjev prvenec pravi polom, potem bi se mu to pripetilo tudi pri ekonomski računici, če bi glavne vloge ne zasedel Robert De Niro. Pa tudi ta sloviti igralec ravno ne briljira, razen morda v zadnji sceni, ki je tudi kulminacija filma. Po dolgi kalvariji, v katero ga potisne perfiden ameriški politični aparat, se uveljavljen režiser David Merrill odloči, da bo pričal pred Komisijo za raziskovanje protiameriških dejavnosti, torej pred zloglasnim HUAC-om (House Committee on Un-American Activities). Pričati pred to farsično institucijo je pomenilo degradedirati sebe kot persono, predvsem pa izdati druge, za kar si prejel ničvreden odpustek. Temu pa se Robert De Niro upre in tako se v filmu vpiše med hollywoodsko deseterico, ki so jo zares sestavljali scenarist in teoretik John H. Lawson, scenaristi Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner jr., Albert Maltz, Samuel Ornitz in Dalton Trumbo, režiserja Herbert Biberman in Edward Dmytryk ter producent Adrian Scott.

S.F.



JEANNE MOREAU

Enciklopedična oznaka: Moreau, Jeanne (Pariz, Francija, 1928), gledališka in filmska igralka, pevkica in režiserka. No, Jeanne Moreau je že desetletja filmska zvezda ali fatalna ženska francoskega, evropskega oziroma kar svetovnega filma. Ključne letnice v njenem življenju se končujejo z osmico: osemindvajsetega se je rodila, osemindvajsetega je zaslovela kot gledališka igralka (Comédie Française), osemindvajsetega je zavzela filmsko prizorišče. Na filmu je sicer manjše vloge odigrala že prej, toda v Malloovem filmu *Ljubimca* (1958) je oblikovala svoj igralski *image*, prototip junakinje modernega časa. Podobo »dark lady« po francosko je Jeanne Moreau utrdila v znamenitih filmih znamenitih režiserjev, in sicer — če naštejemo samo nekatere — v Antonionijevi *Noči* (1961), Truffautovem *Julesu in Jimu* (1961), Wellesovem *Procesu* (1962), Loseyevi *Evi* (1962), Buñuelovem *Dnevniku neke sobarice* (1963). V grobem je filmska podoba Jeanne Moreau podoba ženske, ki je cinična, inteligentna in nekonvencionalna, vendar pa ženska, ki fascinira s hladno, otrplo in na nek način bolešno senzualnostjo. Danes je ta skica Jeanne Moreau prisotna le v irealnem sedanjiku filma, se pravi v filmih šestdesetih let, kajti čas je njeno fatalnost in predvsem senzualnost predelal. Tako ni naključje, da si je Jeanne Moreau v povsem spodletelim sovjetskem filmu *Anna Karamazoff* Rustama Hamdamova nadela masko svojevrstnega fantoma, ki v imenu kritike atalinizma poganja sanjsko-surrealistično mašinerijo. In čeprav v omenjenem filmu predirljiv pogled in značilne geste Jeanne Moreau postajajo vse bolj pogled in geste »starejše mačke«, je Jeanne Moreau bila, je in bo velika filmska zvezda.

S.F.