

Če bi se človek strogo držal le tekmovalnega sporeda canneskega festivala, bi le stežka tvegat kakšno sodbo o generalnem »stanju stvari« v svetu. Koncentracija avtorskih poetik v tekmovalnem sporedu je namreč tolikšna, da pogosto film ne sledi več svetu, temveč svet prične slediti filmu. Altmanov **The Player** je pač najbolj eklatanten primer, kolikor je postavljen v milje, kjer je cel svet en sam film - namreč v Hollywood! Toda enako avtistični so tudi filmi **El sol del membrillo** Victorja Ericeja (cel svet je ena sama slika), **The Long Day Closes** Terencea Daviesa (cel svet je ena sama pesem) in **Lažnivo oko** Raula Ruiz-a (cel svet je en sam čudež).

Tu in tam pa se le najde film, ki mu uspe oboje: upodobiti svet in »posvetiti« filmsko podobo. Solanasov film **Potovanje** je tak film. Socialno-kritični gledalec bo v njem ugledal metaforo latinskoameriškega kontinenta, cinefil pa konsistentno nadaljevanje avtorskega opusa. Še več, možna so prav zanimiva navzkrižna srečanja. Tako bo, denimo, cinefila zanimala prav *dobesedno vzeta metafora*, socialnega kritika pa *avtorska variacija*. Cinefil bo tako z zanimanjem spremljal, kako je mogoče s filmsko podobo uprizoriti besedne vratolomnosti, ki jih sami (žal) še predobro poznamo. Potovanje po Južni Ameriki je namreč potovanje skozi utelešene besede: v Argentini jim »voda sega že do grla«, v Peruju se »šibijo pod bremenom dolgov«, v Braziliji pridno »za-
tegujejo pasove«, v Mehiki pa so itak že »čisto na kolenih«. Socialno zavedni kritik pa se bo za hip prelevil v specialista za avtorske premene in si skušal odgovoriti na vprašanje, ali je za tragično-sarkastično podobo kontinenta, kakor ga upodablja **Potovanje**, še mogoče prepoznati kame-
ro tistega istega Fernanda Pina Solanasa, ki je pred četrto stoletja pisal o filmski gverili, ki ne strelja s strojnico, temveč s kamerom. Upam si trditi, da bosta oba, tako cinefil kot socialni kritik, s filmom le delno zadovoljna: cinefilu se bo zdel nekoliko preveč neposredno političen, kritiku pa nekoliko preveč posredno poetičen. Toda prav v tej ireduktibilni dvojnosti politike in poetike je vsa Solanasova moč: iste besede, s katerimi pokorava politika, so najmočnejše sredstvo upora poetike. Tu in tam gre za metafore, enkrat utelešene v krvavih telesih, drugič spesnjene v strastnih pesmih. Od tod lepota epizode, ki se v Solanasovem filmu imenuje *Vojna hrupa*. Isti veliki boben, *el bongo*, ki v enem kontekstu poziva v boj, je v drugem simbol upora. Tam, kjer naj bi se skrivala njegova duša, je sofisticirana *hi-fi* naprava. Tudi duša samega filma je mašina, pa ni zato nič manj poetičen ...

Film **Potovanje** uprizarja Martinovo iskanje očeta. Ta sodobna oidipsko-odisejska drama je narejena na način, ki ga poznamo iz razvejanih romanov Gabriela Garcie Marqueza in labirintskih zgodb Jorga Luisa Borghesa: vselej krenemo z iste točke, nekam pridemo, nato z elipso preskočimo

POTOVANJE

EL VIAJE

scenarij
in režija:
fotografija:
glasba:
igrajo:

Fernando E. Solanas,
Felix Monti,
Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Fernando Solanas,
Walter Quiroz, Soledad Alfaro, Rivardo Bartis, Cristina Becerra, Marc Merman,
Chiquinho Brandao, Dominique Sanda,
Cinesur, Les Films du Sud, Argentina/Francija, 1992, 2h 30.

vrnitev na izhodišče in se znova znajdemo na neki drugi točki. Vselej je med dvema točkama neka linija vrnitve: kot bi ne mogli naprej, ne da bi se prej vrnili ... Ker je ta točka ravno skrajna (najjužnejše mesto na svetu, Ushuaia na Ognjeni zemlji), je učinek te preskočene vrnitve še toliko večji. Tako se postopoma plete neka palimpsestna mreža poti, ko ni več čisto jasno, ali smo morda po tej stezi že hodili ali pa nam je o njej zgolj pripovedoval kdo drug. Takšna je Solanasova podoba zgodovine in sveta: je mreža poti, ki se plete z vsako novo potjo, ki celo sploh ne obstaja, če je vztrajno ne pletemo vsakič znova. Ta hoja za svoje napredovanje ne potrebuje map in zemljevidov, ravno na-

robe, šele sama hoja jih ustvarja. Zato je tako zelo težko risati karte tovrstnega sveta: z vsako potjo je karta drugačna. In Martinov oče, ta dolgo iskani, a nikoli najdeni oče, je kartograf ... Zapovrh pa riše še stripe, s čimer v že tako razvejani svet plodi še imaginarne svetove, fantazmagorične karte in fiktivne like. Martin na svoji poti srečuje tudi slednje: *Tito El Esperanzador* tolče na veliki boben in vzbuja upanje, *Americo Inconcluso* obuja spomine na afriške sužnje in si sproti zmišljuje vijugaste poti za svoj kamion, *Libertario El Oriental* pa govori o boju slehernega od latinskoameriških ljudstev. Vpeljava teh likov je mojstrska: enkrat vidimo stripovsko predlogo, še preden spoznamo »živega«



JAMON, JAMON

junaka, drugič pa je prav fascinantna neverjetnost posameznega junaka tista, ki nam da slutiti, da ga bomo prav kmalu videli tudi upodobljenega v stripu. V skrajni konsekvenci med temi fikcionalnimi junaki in med »resničnimi« protagonisti, ujetimi v težo metafor, ki jih Martin srečuje na svoji poti, ni razlike. Tako eni kot drugi gradijo podobo razvejanega labirinta, ki se pričinja na Terra del Fuego, končuje pa nikjer in povsod, podobo labirintnega kontinenta, ki dobesedno izgoreva v svoji fantazmagorični realnosti.

STOJAN PELKO

Jamon, jamon, film katalonskega režiserja Bigasa Lune, sicer avtorja odličnega paranoičnega šokerja **Anguish**, se ni znašel v nobenem festivalskem programu, pač pa na vedno uporabnem, plodnem & daljnovidnem *Marchéju*. *Jamon, jamon* - pršut, pršut. Mesnine, skratka *babes & tits*. Film **Jamon, jamon** je pikantna španska *sexploitation* moralka, ki nam skuša - tako kot Freud v spisu *Onstran načela ugodja* - pokazati, da je smisel spolne želje v neki simetriji.

Na eni strani imate popolno družino: oče, mati & sin. (Premožni tekstilci - moško spodnje perilo. *Kapitalizem*.)

Na drugi strani imate nepopolno družino: mati & hči. (Nepremožni lastnici obcestnega bara z reputacijo tihega bordela. *Free-enterprise*.)

Na tretji strani imate moškega brez družine: popolni žrebec, ultraseksistična izpeljanka Antonia Banderasa. (Uslužbenec obrata, ki izdeluje & prodaja mesnine, predvsem pršut - in ta seveda dviguje potenco. *Proletariat*.)

Na eni strani imate *kapitalizem*, ki se razmnožuje brez seksa: oče je očitno impotenten. Na drugi strani je *free-enterprise*, ki se brez moškega ne premakne nikamor: ženska & ženska. Na tretji strani je *proletariat*, od katerega ostane le želja: žrebec svoj penis, ki ga ne zna mobilizirati, proda kot propagandni slogan za kapitalizem in njegovo novo serijo moškega spodnjega perila. Urejena & rigidna & sterilna razredna hierarhija: *kapitalizem* - *free-enterprise* - *proletariat*. Kako jo podreti? S komunistično revolucijo? Ne, zadostuje seks - in vse se v hipu podre. Premožni sin in nepremožna hči (*kapitalizem* & *free-enterprise*) se hočeta poročiti in da bi premožna mati to preprečila, pršutarskemu žrebcu naroči, naj zapelje nepremožno hčer: da bi si kapitalizem preprečil užitek, pri proletariatu naroči seks, pri katerem sam ne bo sodeloval. Ali pač? Želja, ki je nihče ne razume, celotno razredno fantazmo zruši: prvič, pršutarski žrebec naskoči nepremožno hčer, z drugimi besedami, koalicija med *proletariatom* & *free-enterprisom* je brez perspektive - njuna želja predstavlja le način, kako o sebi fantazira kapital; drugič, premožna mati naskoči pršutarskega žrebca, z drugimi besedami, kapitalizem je brez perspektive - premožna mati je že globoko v méni; tretjič, premožni sin naskakuje nepremožno mater, z drugimi besedami, koalicija med *kapitalom* & *free-enterprisom* je brez perspektive - tudi nepremožna mati je že globoko v méni;

četrtič, premožni oče naskoči nepremožno hčer, z drugimi besedami, kapitalizem se lahko ponovno sestavi le tako, da se zlepi iz *free-enterprisa* & elitne koalicije med *proletariatom* & *kapitalom* - nepre-

možna hči namreč zanosi s pavperiziranim & deklasiranim premožnim sinom; petič, jasen je namig, da je premožni oče nekoč naskočil tudi nepremožno mater, z drugimi besedami, incest kot signal, da je kapitalizmu spolna *regeneracija* prepovedana - bolj kot je sterilen, bolje funkcionira.

Popolni incest: premožni oče + nepremožna hči, premožni sin + nepremožna mati, premožni sin + nepremožna mati. Spolni krog kapitalističnega hipertrošenja je s tem definitivno sklenjen - vse želje so potemtakem lažne & napačne. Le kako je lahko spolna želja lažna ali pa napačna, kako sploh prepoznamo spolno željo & kdo si sploh lahko koga želi? Na koncu vsi obležijo na tleh in ne vedo, za kaj gre.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

EL SOL DEL MEMBRILLO

»Dokumentarec o umetnosti«, ki ga lahko primerjamo samo s filmom, pravim draguljem Henrija-Georgesa Cluzota **Le mystere de Picasso**, ker prav tako z nenavadno pronicljivostjo prikaže proces ustvarjanja »tistega pravega«, vsakdanjega. O čem podobnem prav gotovo ne moremo govoriti ob lanski igrani uprizoritvi »tistega pravega« v filmu Jacquesa Rivetta **La belle noiseuse**. Victor Erice je od septembra do decembra 1990 dobesedno sledil slikarju Antoniu Lopezu, ko je ta skušal na terasi svoje madridske hiše naslikati platno, ki naj bi zelo realistično predstavilo majhno kutinovo drevo, ki ga je umetnik z veliko ljubeznijo vzgajal na svojem vrtu.

Zvestoba slikarjevi realnosti je popolna: prostor je z vodoravnimi in navpičnimi vrvicami razdelil, uporabil je svinčnico, na listih, pa tudi na vejah in sadežih je delal bele znake, ker je skušal zabeležiti tudi sam naravni razvoj (vtis nadčlovečnosti), spremembe v gibanju drevesa, njegovo počasno, a neizprosno rast vse do propada, ki ga je prinesel nov letni čas. Kaj se zgodi? Pride prezgodnja zima, deževje slikarju prepreči slikanje s čopiči in oljnimi barvami, zato se odloči nadaljevati s svinčnikom. A tudi ta poizkus ostane nedokončan, ker pričnejo orumeneli listi in uveneli sadeži vse prehitro odpadati.

Pogovori Lopeza s simpatičnim prijateljem, prav tako slikarjem, ki ga pride vsake toliko časa obiskati, z ženo, tudi slikarko (in obenem odlično producentko tega filma), z japonskima zakoncema, ki prideta na vljudnostni obisk, odkrivajo dolg, razpotegjen, pa vendar nikoli dolgočasen dvoboj umetnika z drevesom in belim platnom. Ta tretji film, ki ga je v dvajsetih letih zrežiral samotar Victor Erice, samo potrjuje skrite vrednote prejšnjih dveh, kot so: prirojena sposobnost zaznati najmanjše spremembe sončne svetlobe in sposobnost poglobiti se v človekovo notranjost brez odvečnih pojasnjevanj, ampak predvsem z Dreyerjevo potrpežljivostjo angelskega voyeurja.

Se več, s pogumno uporabo počasnega dogajanja (delo montaže) je dosegel učinek, kot da ni film nič drugega kot večno »nedokončano« delo, nepopolno in nemogoče naslikati potovanje časa.

LORENZO CODELLI