

# MEDNARODNI DNEVI AVTORSKEGA FILMA

Morda je posebnost filma prav v tem, da se kaže tako kot podoba kakor tudi kot denar. Zato ni nič nenavadnega, da ta fenomen obkrožajo trgovci z novci, tehniki, obrtniki, avtorji in nenazadnje umetniki, če je pač filmu že prilepljena oznaka sedma umetnost. Tako je povsem razumljivo, da film omogoča odlično ekonomsko poslovanje, se pravi tržno obliko kulture, še posebej, ko gre za ameriško oziroma žanrsko proizvodnjo. Vendar pa v svetu nastajajo številna avtorska dela, ki se jih komercialne filmske mreže izogibajo oziroma jih – če sploh – vključujejo v svoje obtoke kot nekaj postranskega ali pa celo kot nujno »kulturno školo«. Da ne bi bilo temu tako, so razvite evropske države poskrbele, da so se ob tržnem oziroma komercialnem modelu konstituirale tudi vzporedne oblike kulture na filmskem področju. Tako obstajajo nekomercialne distribucije in kinematografske mreže, ki delujejo prav in zgolj na osnovi državnih subvencij oziroma davčnih in številnih drugih olajšav. Letošnji krst prireditve, ki nosi sicer dokaj izzivalen naslov FILM ART FEST, skuša predvsem bolj prodorno nadaljevati krčenje prostora, ki bo omogočil, da se bo tudi na Slovenskem oblikovala t.i. vzporedna distribucija in kinematografska mreža. Več kot očitno je, da je danes evropski oziroma svetovni avtorski film skoraj povsem izginil s sloven-

skih platen. Najbrž pa marsikomu ni do tega, da bi postali popolno filmska provinca. Temu se postavljajo po robu tudi MEDNARODNI DNEVI AVTORSKEGA FILMA, seveda v okviru dokaj skromnih možnosti, ki so bile na razpolago. Manifestacija FILM ART FEST je tako pravzaprav utrjevanje začetka, ki naj bi v perspektivi dogradil slovensko kinematografsko infrastrukturo in sicer tako, da bi se ob komercialni distribuciji in kinematografski mreži oblikovala tudi »mini« distribucija in kinematografska mreža, ki bi skrbela za predstavljanje nekomercialnega, avtorskega ali – če hočete – umetniškega svetovnega filma.

(iz kataloga prireditve)

## P.S.

FILM ART FEST oziroma Mednarodni dnevi avtorskega filma so potekali v Cankarjevem domu v Ljubljani od 22. do 31. oktobra 1990. V glavnem programu so bili predstavljeni naslednji filmi:

- Hrup in bes**, Jean-Claude Brisseau, Francija
- Papirnata maska**, Christopher Morahan, Velika Britanija
- Vlak skrivnosti**, Jim Jarmusch, Združene države Amerike
- Filozof**, Rudolf Thome, Zvezna republika Nemčija
- Lumpi**, Martin Scorsese, Združene države Amerike
- Zločini in prekrški**, Woody Allen, Združene države Amerike

**Na smrt obsojen**, János Zsombolyai, Madžarska  
**Taksi blues**, Pavel Lungin, Sovjetska zveza, Francija  
**Uho**, Karel Kachyna, Češka in Slovaška republika  
 V vzporednem programu »Nemi film in glasba« je bila predstavljena komedija Clarencea C. Badgerja **Roke gor!** z Raymondom Griffithom v glavni vlogi, v »Mini retrospektivi« pa izbrani filmi Erica Rohmerja iz osemdesetih let. O večini filmov z glavnega programa smo v Ekranu obširneje pisali v poročilih s festivalov, zato tokrat pozornost posvečamo le trem filmom.

## VLAK SKRIVNOSTI

Čeprav se fiktiven čas filma MYSTERY TRAIN dogaja v sodobnosti, so Jarmuscheve osebe v tolikšni meri okupirane s preteklostjo, da le-ta zmaguje nad sedanjostjo. Bolj določno je to tisto obdobje Memphisa sredi petdesetih let, ko je »Elvis Presley« pritisnil svoj beli obraz na črnski rhythm-and-blues in ko je rock and roll postal dominantna sila ameriške popularne glasbe.<sup>1</sup> Kot da se je čas ustavil sredi petdesetih let, takšen je videti Memphis z napol porušeni stavbami in obledelimi barvami, med katerimi mlada Japonca iščeta svoje idole: Elvisa Presleya in Carla Perkinsa. Tudi druge zgodbe so nekako povezane s Presleyem in petdesetimi leti: v drugi zgodbi A GHOST je eden od akterjev duh Elvisa Presleya, ki še vedno štopa za Graceland, medtem ko v tretji LOST IN THE SPACE igra Elvis (Joe Strummer) sam.

Takoj ko usmerimo pogled na določen dogodek, nam ta odstre pogled na naslednjega, ta spet naprej, in to bi se lahko nadaljevalo v neskončnost. Jarmusch iztrga te dogodke iz realnosti, jih omeji in jim da naslove: FAR FROM YOKOHAMA, A

GHOST, LOST IN THE SPACE, ki jim je skupen kraj dogajanja Memphis, oziroma bolj določno, Arcade hotel, kjer vsi preživijo eno noč, ne da bi vedeli drug za drugega. Jarmuschevi ljudje se srečujejo, iščejo, drsijo drug mimo drugega, ne da bi se sploh opazili, in se ločujejo za vedno. Film se začne in konča s podobo prihajajočega in odhajajočega vlaka, ki je razpoznavna blue-sovska metafora za nekaj, proti čemur se ne da upreti, ker teče mimo nas, ne da bi se poskušali upirati. Vlaki Jarmuschevim osebam jemljejo ženske, če pa se hočejo upreti in ženski preprečiti odhod, jih letalo odnese za njo na Madžarsko, medtem ko ženska opazuje vzlet. Okoliščine jim zakuhajo in se poigrajo z njimi v trenutku, ko želijo vzeti stvari v svoje roke in jih ne več prepuščati toku. Pripoved nikoli ne teče popolnoma kontinuirano, zato jo John Berger<sup>2</sup> primerja s korakanjem, s katerim poudarjamo ključne momente pripovedi, med njimi pa puščamo neizrečene praznine, zveze. Prazni prostori med koraki ne nastajajo samo med dogodki, ampak tudi med dvema stavkoma ali besedama. Te neizrečene praznine so velikokrat same po sebi umevne in temeljijo na dogovoru med pripovedovalcem in bralcem, toda kadar niso samo nujno zlo v razbiranju zgodbe, tvorijo bistveno napetost pripovedi. »Velike probleme imam, ko gledam druge filme. Zelo pogosto odplavam v mislih in si začnem zamišljati, kaj se dogaja med momenti drame, ki se vidijo. In to je prav to, kar poskušam delati, namreč, da ne prikazujem dramskih momentov, ampak pustim publiki, naj opazuje, kaj se dogaja med njimi.«<sup>3</sup> Jarmusch govori ravno o tej skrivnostnosti prostorov med koraki – razkoraki med dvema dramatičnima akcijama. Njegovi ljudje niso nikoli postavljeni v dramatične situacije in prisiljeni razpletati velike filozofske probleme, to so povsem mali ljudje, a tako velika usodnost drhti od povsod, kjerkoli se gibljejo. Med malimi ljudmi Jarmusch največ-

<sup>2</sup> John Berger: ANOTHER WAY OF TELLING, Pantheon books, 1984

<sup>3</sup> Braudeau, Haymann: RAZGOVOR SA DŽAR-MUŠOM, Sineast, letnik 1990, št. 83/84





krat izbira tujce, ki prihajajo v deželo neobremenjeno in prinašajo s seboj čudenje, ki ga stalni prebivalci niso več sposobni. Zanje je veliko ovira jezikovna bariera, iz katere so izpeljane mnoge komične situacije, hkrati pa iz nepredvidljivih drobnih konfliktov, v katere zahajajo, dajejo mnogo globlje čutenje likov. Jarmusch gleda na Ameriko z očmi starca, starec pa je deležen milosti svobode ravno zato, ker je z njim le še smrt in se lahko poživlja na javno mnenje, smrti pa se ni treba prilizovati ali pa se ozirati nanjo. V tem neobremenjenem odnosu do sveta plava občutek lahкости bivanja, s katero njegove osebe delujejo, toda hkrati prinašajo tudi veliko težo usodnosti.

**MAJA BREZNIK**

## ZLOČINI IN PREKRŠKI

Že v filmu **Hannah in njeni sestri** je imel Woody Allen težave z bogom in na robu religioznega obupa je že hotel narediti samomor, tedaj pa gre v kino gledat brate Marx, ki mu, kot sam prizna, rešijo življenje.

V **Zločinih in prekrških** je težave z bogom naprtil drugemu, sam pa se v vlogi Cliffa Sterna prvič pojavi v kinu s svojo malo nečakinjo, in prizor, ki ga gledata (ljubimec zavrže svojo ljubico), je vezni člen med »glavno« zgodbo in Allenovo »stransko« zgodbo, ki sestavljata ta film. Toda zakaj je ena zgodba »glavna« in druga »stranska«? Zaradi različne »teže« problemov. Cliff Stern se ukvarja s tem, s čimer se Woody Allen sicer ukvarja, tj. s filmom, in se želi poročiti z njo, ki je itak Allenova žena. Tj. Mia Farrow (ki igra TV producentko). V »glavni« zgodbi pa gre za zločin, krivdo in boga, torej za stvari, ki niso Allenova specifična tematika oziroma so tematika njegovega drugega, »sanjskega«, »resnega«, »bergmanovskega« filma. **Zločini in prekrški** torej – podobno kot **Hannah in njeni sestri** – temeljijo na tej allenovski dvojnosti, zato pač ni naključje, če Judah Rosenthal (protagonist »glavne« zgodbe) na koncu reče Woodyju allenovski stavek: »Srečen konec imaš v hollywoodskem filmu, to pa je realno, življenje.«

In kakor je dvojna sama zgodba filma – na eni strani melodramsko-zločinska, na drugi melodramsko-

## FILM ART FEST

filmska (pri čemer »filmsko« implicira komedijantsko, nerealno, neživljenjsko, zato je Stern tudi tako fasciniran s profesorjem Levyjem, ki mu v dokumentarnem filmu govori prav o življenju) – tako se tudi osebe, ki so sicer vse iz istega židovsko-družinskega kroga, pojavljajo v dvojicah: Cliff Stern ima sestro in z njeno perverzno izkušnjo (nekdo jo je privezal na posteljo in se na njo podelal) skuša spolno vznemiriti svojo ženo, ki pa se od njega ravnodušno obrne in zaspi. Njegova žena ima brata, ki je slaven TV režiser komedij, in ta tip je Sternu, resnemu cineastu, dokumentaristu, kajpada odlozen, čeprav je v tem režiserju komedij več Woodyja Allena kot v Sternu (Allen je navsezadnje že realiziral idejo tega režiserja o Ojdipu kot komediji: **Oedipus Wrecks** v Newyorških zgodbah). Stern pristane na to, da bo delal dokumentarec o tem režiserju – naj se mu to »intelektualno« še tako upira, pa ravno na snemanju tega filma spozna TV producentko (Mia Farrow) – in prav dejstvo, da dela dva filma, dokumentarca – prvega o profesorju Levyju, pri čemer mu ta film rabi tudi kot pretveza za zapeljevanje TV producentke – napotuje k temu, da so **Zločini in prekrški** Allenov dvojni film. Stern je ponesrečen cineast, izgubi oba filma, toda le zato, da bi se Woody Allen utrdil kot velik filmski avtor (in **Zločin in prekrški** so nedvomno eden njegovih najboljših filmov). Toda Cliff Stern ne izgubi le oba filma, ampak tudi žensko, TV producentko, ki mu jo spelje oni režiser, tako da je s to dvojno zgubo dejansko on (n – ne pa z zločinom, krivdo in bogom obremenjeni Judah Rosenthal – tisti, ki je tragična oseba. In če nadaljujem z osebami v dvojicah: ta TV režiser ima brata, rabina, ki zgublja vid in je pacient oftalmologa Judah Rosenthala (Martin Landau), ki je protagonist »glavne« zgodbe. Njegov problem je ravno nasproten od Sternovega: le-ta bi rad dobil ljubico, Judah pa se je želi znebiti. Judah je dovršen patološki narcis (to je na svoj način tudi Stern),

ki ne prenese, da bi kaj skalilo podobno, ki jo ima o sebi in v kateri želi, da ga vidijo drugi, in razen tega moralni slabič, če ne celo sprijenec – toda s »človeškim« obrazom in toplim glasom –, ki v imenu »ljubega miru« in zaščite svoje podobe naroči umor svoje histerične ljubice (Anjelica Huston). Pred tem je sicer v precepu, ki ga poseebljata rabin in njegov brat: rabin s sklicevanjem na moralo in boga in Judahov brat s tem, da mu je takoj pripravljen urediti njegovo zločinsko željo. Judah, ki je lagal, da je veren že na tisti slavnostni prireditvi njemu v čast, se torej odloči za drugo možnost, toda takoj po umoru se oglasi skrivnostni telefon, ki priključa nadenj ne le zavest krivde, ampak tudi zatajeno vero v boga, v vsevidno božje oko, ki ga je prestrašilo že tisti hip, ko ga je fascinirala strašna moč mrtvih oči njegove ljubice. In prav te mrtve oči skupaj z rabinovo slepoto kažejo na to, božje oko ni vsevidno, ampak slepo. Ali drugače, če človek slabo vidi ali noče videti, tudi bog ne vidi (»če te ne bo mučila zavest krivde, te ne bodo prišli in se ne boš prijavil«, reče teta Judahu, ko si ta evocira otroški spomin v rojstni hiši). Vera v vsevidno božje oko je slepa za realnost, zato se prav slab vid – kolikor je seveda metafora slepote za božje oko – imenuje realizem, na katerega prisega Judah, ki se seveda ne ukvarja z aman z očesnimi boleznimi, kakor najbrž ni naključje, da njegov edini pacient oslepi.

**ZDENKO VRDLOVEC**

## TAKSI BLUES

Goskino in sovjetski minister za film pravita: »Želite kritizirati režim? Izvolite!« Prišel je čas za pripovedovanje lepih zgodb,« odgovarja scenarist in režiser svojega prvenca TAXI BLUES Pavel Lungin. »Lepa zgodba« naj bi ugodila gledalcu, ki si želi zanimive pripovedi, zato Lunginovemu konceptu »lepe zgodbe« najbolj ustreza že preizkušena tradicija ameriške kinematografije. Vendar, glede na TAXI BLUES, kjer je sicer razpoznavna Lunginova fascinacija nad ameriškim filmom, se kljub temu obrača k njemu neobremenjeno in mu služi bolj kot primerjava dveh kultur.

Panorama mesta je v filmski intonaciji postala že klišejska, kadar gre za New York, San Francisco, Las Vegas, toda v primeru TAXI BLUES panorama metropole preseneti z odmikom od običajnega. Praznično okrašeno mesto bi bilo lahko vsako drugo, vendar nas zbode v oči izkrivljena socrealistična ikonografija, kombinacija vzhoda in zahoda. Preden nas kamera odnese v pripoved, na reklamnih panojih v velikosti stavbnih površin, ki so sicer nepogrešljiva vizualna oprema zahodnih mest ali utopičnih metropol, razberemo napis СССР.

Hitra in agresivna kamera prodira vedno globlje v mesto, njeno podzemlje, privatna stanovanja in luknje, mesarije in smetišča in razkriva družbo na robu anarhije. Lunginova dokumentarnost izgleda kot da ne bi bila od tega sveta, ampak pripada neki komunistični fantastiki, ker preseže meje verjetnosti. Ne preseneti nas samo mizernost in dekadentnost, ampak tudi vonj imaginarne nevarnosti, ki visi v zraku in na katero je stalno pripravljen taksist.

V takšnem zakulisju se srečata Liohov in Slikov, med katerima poznanstvo preraste v »medsebojno odvisnost, v mešanico privlačevanja in odbijanja. Slikov je moskovski taksist, osamljen in nasilen volk, ki ga ne zanima drugo kot denar in je ponosen na svojo sposobnost obvladovanja življenja. Najbolj uspešno funkcioniра v mejnih situacijah, kjer ima odločilno vlogo nasilje, nemočen in brez uvidevnosti pa je do Liohe, ki je njegovo diametralno nasprotje. Saksofonist Lioha je zelo pripravna potencialna žrtev: prebrisan je, vendar ne dovolj, neodgovoren in labilen pri vsem razen pri igranju na saksofon. Ko se pri taksistu zadolži za večjo vsoto denarja, ga le-ta dobesedno zaslužni za toliko časa, dokler ne bo odplačal dolga. Glasbenika terorizira na čisto ruski način z žgočo ljubeznijo in v imenu velikih čustev: pravičnosti, trpljenja, sovraštva. Slikova v resnici ne zanima denar, ampak Lioho zaslužnjuje v imenu pravice, resnice; drugače rečeno, on hoče njegovo umetnost, hoče ga zlomiti in iz njega narediti nekoga drugega, ker je tako neobvladljiv. Z prevzgojo Liohe skuša v sebi potlačiti to, kar ga pri njem podzavestno privlači, in če bi mu uspelo zlomiti »prijatelja«, bi mu uspelo umiriti tudi samega sebe. Vendar ne moremo reči, da mu ravno uspeva. Na drugi strani tudi Lioha potrebuje to nemoogoče razmerje in rusko »žiznj«, h kateri se vrača tudi potem, ko je uspel v Ameriki, ker lahko samo prek njega potrjuje svojo identiteto. Sklenjen krog hkratne velike bližine in nerazumevanja mora razbiti deux-ex-machina Hal Singer, ameriški črnski jazzman, ki odpelje Lioho s sabo v Ameriko in s tem dokončno spelje taksistu žrtev, ki mu je zlezla pod kožo.

V intervjuju za Cahier du Cinéma Lungin označi svoj buddy-movie kot »zgodbo brez konca in začetka, kot zgodbo o dveh tipih s slutnjo civilne vojne in o neuidevnosti, ki se od povsod steka k nam«. Začetek odnosa Lioha in Slikova bi lahko segel davno v preteklost; kot tudi konec filma ne prinese bistvene razrešitve njunega konflikta: Lioho odvisnost od alkohola pripelje v psihiatrično bolnico, Slikov pa odstopno buddy-a subtilizira z rdečim mercedesom. Sicer pa filmi niso nikoli končani, ampak so samo distribuirani.

**MAJA BREZNIK**

