

rotterdam '96

simon popek

pet

pozitivno-negativnih
impresij

Pocketcinema
Gustav Deutsch





flirt

režija Hal Hartley ZDA 1993-95

Da se razumemo, **Flirt** je Hartley kot 24-minutni film posnel že leta 1993 in ga prikazal na takratnem beneškem festivalu, ne zavedajoč se, da mu bo nekoč dodal še dve epizodi, berlinsko in tokijsko. Izvirno, newyorško epizodo lahko mirne duše pripišemo zbirki Hartleyevih malih mojstrov, s katerimi je v filmsko govorico vtisnil kopico, če ne ravno unikatnih, pa vsaj sebi lastnih in na vsakem koraku prepoznavnih atributov. Tu imamo New York (z okolico), neskončne monologe, ki se na robu dolgčasa sprevržejo v značilni patološki humor, kratke, polminutne gage, za katere se zdi, da z vodilnim dogajanjem nimajo nikakršne zveze, a nas nekaj trenutkov zatem prepričajo v nasprotno. Imamo seveda nemogočo ljubezensko zgodbo (ki ji grozi, da bo še geografsko ločena), predvsem pa imamo Martina Donovana, Billa Saga, Roberta Burka, Parker Posey in ostalo vojsko zdolgočasenih igralcev, ki s pomočjo ustreznih Hartleyevih dialogov postanejo atraktivna igralska roba. Ostali dve epizodi nimata Hartleyeve igralske kampanije (z izjemo ekstremno stranske vloge Eline Lowensohn v berlinski zgodbi), še več, junaki dovršen del dialogov celo izgovarjajo v jeziku geografske sredine, kamor je dogajanje postavljeno. Herr Hartley oziroma Hartley-san preprosto ne moreta učinkovati v nikakršnem kontekstu, delujeta kot črna luknja, bermudski trikotnik – stvari so tam pogubljene in jih nič ne more povrniti. Vsaj ne nam, zagnanim hartleyevcem, pa naj zveni še tako patetično.

Skratka, New York klapa, tu ni dileme, potem pa prideta Berlin in Tokio, s popolnoma identično zgodbo in malce manj identičnimi dialogi – ker so pač situacije različne. Tule je osnovna shema: eden od ljubimcev v vseh treh epizodah odide iz mesta za tri mesece, drugi pa želi pred odhodom vedeti, ali obstaja prihodnost za njiju. Ima razloge, saj se bo potujoči tam srečal z nekdanjim partnerjem. V newyorški epizodi (v heteroseksualnem razmerju) odhaja ona, v berlinski (v homoseksualnem) on, in v tokijski (v prav tako heteroseksualnem, ki pa ga ogroža 'etnolški' prepad) spet on. Dialoge je bilo seveda potrebno ustrezno (sociološko) modificirati in tu se verjetno pojavi poglobljen problem (poleg izbire igralcev) druge in tretje epizode. Hartley je sicer izvrsten filmar, toda le v svojem, hartleyevskem (unikatnem?) žanru; ni Fritz Lang, ki bi se z enakim uspehom loteval različnih žanrov, bolj pripada Hitchcockovi branži, kjer je vsak – resda redek – odstop od 'svojega' polja pomenil razočaranje. Torej,

17 Flirt je Hartleyev **Mr. and Mrs. Smith**, pa čeprav – ironično –

ostaja zvest samemu sebi, hartleyevskemu filmu, ki ga je začel sam, mu danes sam ponosno nosi prapor in bo z avtorjevo upokojitvijo verjetno tudi zamrl. Problem torej ni v družbeno-sociološkem zamiku (homoseksualnost, prepad med zahodom in orientom itd.), niti v repetitivnosti materiala. Tu je Hartley pravzaprav pravi mojster. Poglejmo eno klasičnih avtorjevih situacij: Billu Sagu se neznosno mudi na telefon, da bi dobil odgovor, ali obstaja prihodnost zanj in za ljubezen, ki odhaja. Govorilnica je zasedena in Bill potrpežljivo čaka, medtem ko zajetno dekle odgovarja v slušalko: "Ne... ne... ne... ne... ne... ne. Ne? (pavza) Ne... ne... neee. Počakaj malo (se obrne k Billu). Imaš mogoče četrtnaka? (Bill ji ustreže, ona vrže kovanec v aparat) Ne... ne... ne... ne... ne..." Priznati morate, da le redki komično, zabavlaško energijo gradijo na tako suhoparnemu konceptu.

Problem druge in tretje epizode **Flirta** je v geografski distanci do ljubljene New Yorka, identifikacijskega punkta torej. New York (z okolico) in Hartley sta bila vedno kot rit in srajca, eden brez drugega sta kot Scorsese brez De Nira, Greenaway brez Nymana, Leone brez špagetov, Coppola brez pomaranč, Ben Johnson brez svojega ranča, Welles s končno montažo ter Peckinpah, Woo in Tarantino brez cisterne rdeče barve. In ja, kot Woody brez... New Yorka.



nowhere fast

režija Cinque Lee ZDA 1995

Morda je za propad najnovejšega ameriškega nizkoproročnega filma (jasno, neodvisnega) treba obdolžiti Altmanna in Tarantina, vsekakor ne gre spregledati dejstva, da sta s **Kratkimi zgodbami** (*Short Cuts*, 1993), **Reservoir Dogs** (1992) in **Šundom** (*Pulp Fiction*, 1994), zanetila požar, pravi plaz nizkoproročnih, celo ničproračunskih filmov, ki jih danes, enega za drugim, pljuvajo horde ambiciozne mladeži. Kot kaže so časi, ko je Robert Rodriguez svoj **El Mariachi** (1992) – kaj malo ambiciozen akcijski projekt – posnel v tradiciji ustaljene linearne pripovedi, daleč za nami. Danes mularija želi vse že v prvem poskusu, kot Cinque Lee (tista miš, ki v Jarmuschevem **Skrivnostnem vlaku** (*Mystery Train*, 1989) ob Screamin' Jay Hawkinsu statira kot hotelski bellboy, pri **Crooklynu** (1993) Spika Leeja pa, poleg sodelovanja pri scenariju nastopa v stranski vlogi) s filmom **Nowhere Fast**. Cinque Lee nima zaman istega priimka kot njegov očitni vzornik, učitelj, ter nenazadnje brat Spike.

Brooklyn, tropi črncev, čikanosov in ostalih nagradenih narodnosti, reprezentativni simboli NBA klubov, obilica preklinjanja, očitna socialna sporočilnost ter ljubezen do filmov Martina Scorseseja (smo priča analitični interpretaciji vloge trendov na punk pričeški Trvisa Bickla), vse naštetu močno evocira duh starejšega Spika.

Toda ko je Cinque soočen z izpeljavo, se stvari začno podirati; nasloni se na veliko kompleksnejše avtorske osebnosti – že omenjena mogula – na veliko število nastopajočih oseb, ki jih je z malim proračunom seveda težko obvladati, in na preskakujočo narativno strukturo, polno flash-backov in časovnih zank, katere raztreščene dela skuša na koncu nekako zlepi skupaj (prav tako tudi Eve Annenberg v ponesrečenem prvencu **Dogs; the Rise and Fall of an All-Girl Bookie Joint**). **Nowhere Fast** izgleda tako, kot bi Altmanovih 22 usod iz širnega prostranstva L. A.-ja skušal zbasati v brooklynski geto – in to v enem samem popoldnevu (kot v Spikovem **Do the Right Thing?**). Cinque Lee skuša obvladati 19 posameznikov, 19 usod torej, ki se – skozi poklicne, intimne, zgolj seksualne ali pa dilerske posle – med seboj skregajo, popljujejo, pretepejo ali pa postrelijo; celo na tako banalne načine, kot jih nismo bili vajeni pri Quentinu. Gagi in trivialne situacije sicer učinkujejo, toda za ceno dramaturških lukenj, ki so malodane tako obsežne kot čas med dvema gagoma. Cinque Lee se je pri realizaciji svojega 110-minutnega filma obnašal povsem napačno, kot razvajan otrok, poln denarja, ki lahko svojo vizijo razteguje do onemoglosti, **Nowhere Fast** pa vsebuje poštene zgodbe za soliden kratkometražec. Z nekaj pogoji: polovico manj nastopajočih, manj nepotrebnih gagov in s tem dramaturških lukenj.

pocketcinema

(Taschenkino)

režija Gustav Deutsch Avstrija 1995

Le dvakrat sem imel priložnost prisostvovati ultimativni kinematografski izkušnji oziroma izkusiti resnično kino. Saj veste, taistem, o katerem so nam morda pripovedovali praočetje. Kinu, kot ga danes ne poznamo več, kinu kot skupinskemu doživetju. Kot so ga v svojih filmih znali prikazovati predvsem Italijani, npr. Fellini v **Amarcordu** ali Tornatore v **Nuovo Cinema Paradiso**, kjer brenči in ropota huje ali vsaj enako kot na tržnici. Res je, da v kinu nikoli nisi sam, toda doživljanje filma običajno tudi ne seže dlje kot do tvojega sosedu. Največ, kar si ljudje danes, ob seveda primerno lahkotnem, zabavi in (eventualno) razvratu primernem filmu upajo, je šumenje z vrečkami, sluzasto žvečenje ali pokanje s prsti, morda kak neumesten komentar. Da bi dvorana dihala, da bi se gledalci med seboj identificirali in dobesedno kot eden sprejemali vsak premik junakov na platnu in jim ga z odobravanjem (ali zgražanjem) vračali, je bilo treba na berlinskem festivalu pred leti prisostvovati projekciji kung-fu filmov, npr. **Fong Sai-Yuk**, kjer je dvorana (resda večinoma orientalskega občinstva) enoglasno ploskala, kričala in udrihala – po zraku ali v naslonjač sedeža pred seboj – ter pela in hlipala zaradi usode junakov. Drugo izkušnjo sem doživel letos v Rotterdamu, na nenavadni projekciji "filma" **Pocketcinema**, avtorja in voditelja večera

Gustava Deutscha. Točno, **Pocketcinema** ni le film, je tudi nekakšen performance, družabni večer. **Pocketcinema** tudi ni le en film, temveč sto do-enominutnih filmčkov, posnetih na majhnih, za dve cigaretni škatli velikih kamerah, ki so obenem projektorji. Najdete jih lahko v sex conah, *red light districtih* in nasploh sex metropolah tega sveta, npr. v Hamburgu ali na Tajskem, od koder je Deutschu prišla pod roke prva takšna kamera, darilo nekega prijatelja – jasno, z enominutnim prizorom spolnega akta. Poizvedel je za naslovom proizvajalca in takoj naročil nadaljnih sto komadov; ergo, nastalo je sto filmčkov v stotih miniaturnih kamerah (in projektorjih). Avtor jih je uvrstil v deset grobo zamišljenih sklopov (npr. šport, telo, narava), ki si jih do sto ljudi na predstavo izmenjuje med seboj. Kar se zgodi, je definitivna kino izkušnja, nekako podobna omenjeni kung-fu predstavi, le brez brcanja. Ne le, da se postoteri brnenje kino-projektorja, postoteri se tudi emocionalno sprejemanje posameznih impresij in kar je najlepše – učinek je dosežen, čeprav vsak od stotih prisotnih v vsakem trenutku gleda svoj film, si vrti lastno intimno, individualno kino-predstavo. Individualizem potemtakem vendarle združuje, pa čeprav za ceno uporabe "tehnologije", namenjene "nečisti", obsceni zabavi.



salaam cinema

režija Mohsen Makhmalbaf Iran 1995

Eden najbolj presenetljivih (pol)dokumentarcev o filmu, filmski industriji in zvezdniškem sistemu prihaja iz Irana. Še ne štiridesetletni Mohsen Makhmalbaf, nekdanji politični zapornik, je tako rekoč na slepo in z veliko mero improvizacije posnel izredno satiričen vpogled ne le v iransko kinematografijo, temveč v samo mentaliteto tamkajšnjega prebivalstva. Zvezdniški sistem ne obstaja le v ZDA, Indiji ter redkih evropskih državah. Po filmu **Salaam Cinema** bo treba priti vsaj še Iran. Avtor filma kot predsednik žirije, nekakšne izbirne komisije, nastopa osebno. Poslanstvo? Dati možnost prav vsakemu prebivalcu Irana, da postane filmska zvezda. Makhmalbaf natisne 1000 prijavnic, toda na dan avdicije se pred poslopjem zbere 5000-glava množica, katere agresivnost (pritisk mase podre vhodna železna vrata in ljudstvo dobesedno okupira poslopje) spominja na Stalinove privržence ob tiranovi smrti. Sledi 75 minut posnetkov (verjetno naključno izbranih kandidatov, od intelektualcev do branjev; vsi si želijo postati le zvezde, ne zavedajoč se, da biti igralec in

postati zvezda ne zveni povsem enako. Na tem mestu se film sprevrže v čudovito, neartikulirano farso; kajti, Iranci, to "konzervativno", zunanjemu svetu nekomunikativno ljudstvo, so za zvezdnštvo očitno pripravljeni prodati dušo hudiču. V primeru **Salaam Cinema** se vprašanje "koliko udarcev moraš prejeti, da postaneš zvezda", spremeni v "koliko se moraš ponižati, da postaneš igralec". Režiser Makhmalbaf, vrhovni vodja in diktator gre v svojem nekajkrat nekolikanih sadističnem uživanju do skrajnosti, kandidati prestajajo gverilski psihični in fizični preizkus, toda obstajajo tudi izjeme. Le-te skušajo situacijo obrniti sebi v prid, npr. kandidat, za katerega so vsi prepričani, da je slep. Na vprašanje "kako pa misli, da bo igral", odgovori "da ga bodo vodile božje oči" in podobno. Izkaže se, da kandidat le blefira. Drugi si situacijo otežujejo, npr. "sestri", po mnenju komisije izjemni igralki, ki sta pred kamero pripravljeni celo odvreči del oblačil, a se zaplete, ker ne bi mogli igrati skupaj, zaradi česar si premisli in vse prisotne pošljeta nekam. Skratka, **Salaam Cinema** je nedvomno eden izvirnejših, manj prepotentnih poizkusov vzpostavitve definicije zvezdnškega sistema – ne da bi ga sploh pokazal. Gledalec dobi občutek, da je "izdelati" filmsko zvezdo iz takšnih kandidatov tako utopično dejanje, kot prepričati "navadnega smrtnika", da je zvezda lahko tudi povsem, navaden, "normalen" človek. Še posebej v (z "zvezdnštvom") tako obsedeni deželi kot je Iran.

small faces

režija Gillies MacKinnon VB 1995

Šestdeseta niso prinašala le vietnamske vojne, seksualne revolucije, *flower-power* gibanja in iskanja miru; tam neke na severu Velike Britanije, na Škotskem, natančneje v Glasgowu, se v tem času odvija (morda celo deloma avtobiografsko obarvana) zgodba režiserja in koscenarista Giliesa MacKinnona (drugi koscenarist je Billy MacKinnon, režiserjev brat – od tod tuhtanje o morebitni "resnični" podlagi). **Small Faces** je ortodoksen, zelo poceni posnet film; tako tudi izgleda. Ne le zaradi avtentičnih lokacij, malodane naturščikov v glavnih vlogah ter tresoč se kameri. Niti zaradi krutega realizma, ki ga

film prikazuje; za to ni potrebno pomanjkanje denarja.

Kvaliteta filma **Small Faces** ni v prepričljivem potvarjenju resničnosti, temveč v svoji sposobnosti prepričevanja, da ne gre za filmano resničnost, temveč za resnično filmanje, pa čeprav s tridesetletnim časovnim zamikom.

V središču je družina MacLean in vdova Lorna. Ta se mora ubadati s svojimi tremi pobalini, 19-letnim Bobbyjem, članom poulične tolpe, ki izdaja lastna brata in grozi materi, 16-letnim Alanom, cvetom družine z idealizirano podobo študenta likovne akademije pred seboj, in 13-letnim Lexom, junakom našega filma, malo podgano, ki se ima za genija. In če so trije mulci prepuščeni sami sebi, brez očeta ter ob tako rekoč "nevidni", brezmaterialni materi, lahko prag sveta odraslih prestopijo le na dva načina. Prvič, preko ženske; drugič, preko umora. 16-letna Joanna, sicer neuradno dekle liderja lokalne tolpe, da bratom (po malem so vsi trije zacopani vanjo, ona pa se ogreva le za plahega Alana) spiritualno vero, malodane vero v nadnaravno, umor (Lex bolj po pomoti kot z namenom ustreliti liderja tolpe iz soseske, Malkyja, iz kvarta "odraslih") pa jih zabije v zemljo, sooči z realnostjo, katera jih v najbolj kruti obliki tako ali tako vseskozi obkroža, čeprav se zdi, da so nezmožni soočenja z njo. Umor in ženska sta torej šifra za vstop v svet odraslih, toda kombinacija je lahko tudi usodna, na primer za Alana, to personifikacijo nedolžnosti, ki plača za grehe lastnih bratov. Zakoljejo ga kar na drsališču, tem snežno belem poligonu, in ko za njegovim truplom (vlečejo ga k robu drsališča) ostaja bleščeče rdeča preproga krvi, edina resnično svetla, optimistična barva v celem filmu, se otroštvo konča. Za umorjenega Aleca simbolno, v kar nas prepriča "neresnična" barva krvi, za rešenega, "odrešenega" Lexa pa dejansko. Zdaj je odrasel.

