

festival

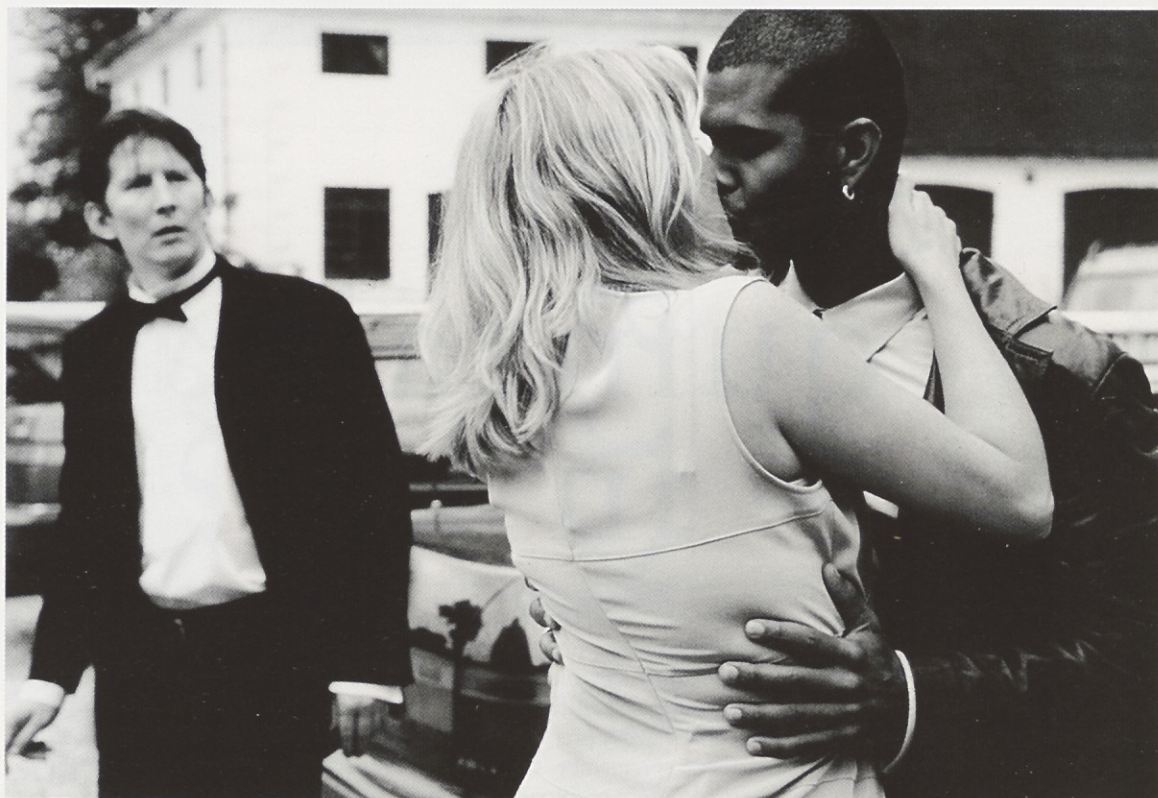
SAISON

živa emeršič-mali
simon popek

cannes'98

Festen
Thomas Vinterberg

Idioterne
Lars von Trier



festen

Slavje

Danska **režija** Thomas Vinterberg

idioterne

Idioti

Danska **režija** Lars von Trier



Dogma 95

Dogma 95 je kolektiv filmskih režiserjev, ustanovljen spomladi leta 1995; za cilj si je postavil uveljavljanja "določenih tendenc" v kinematografiji danes.

Dogma 95 je reševalna akcija!

Leta 1960 je bilo vsem vsega zadosti! Film je bil mrtev in je klical po ponovnem ožvljanju. Cilj je bil pravšnji, le sredstva za njegovo doseganje ne. Novi val se je izkazal kot rahlo valovanje, ki je doseglo obalo in se spremenilo v blato. Slogani individualizma in svobode so za trenutek ustvarjali dela, toda brez sprememb. Val se je prebudil iz grabežljivosti kot režiserji sami; val nikoli ni bil močnejši od režiserjev. Anti-buržoazna kinematografija je sama postala buržoazna, to pa zato, ker so temelji, na katerih je stala njena teorija, predstavljali buržoazno percepcijo umetnosti.

Avtorski koncept je bil nič drugega kot buržoazni romanticizem od samega začetka dalje in kot tak ... lažen! Za Dogmo 95 film ni stvar posameznika!

Današnje tehnološko neurje je v polnem zamahu, rezultat pa bo popolna demokratizacija filma. Danes lahko filme snema vsakdo; toda bolj kot medij postaja dostopen, bolj je pomembna avantgarda. Verjetno ni naključje, da fraza "avant-garda" vsebuje militantne konotacije. Odgovor je v disciplini ... naše filme moramo obleči v uniforme, saj bo individualni film že po definiciji dekadenten!

*Dogma 95 nasprotuje individualnemu filmu na podlagi prezentacije neizpodbitne serije pravil, poznanih kot **Zaobljuba nedolžnosti** (The Vow of Chastity). Leta 1960 je bilo vsem vsega zadosti! Rekli so, da je film olepotičen do onemoglosti, a po tem je uporaba kozmetike še bolj eksplodirala.*

"Najvišji" cilj dekadentnih režiserjev je prevarati občinstvo. Smo mar na to ponosni? Nam je to prineslo "sto let filma"? Iluzije, preko katerih se pretakajo emocije? ... Individualnega artista svobodna izbira prevare?

Predvidljivost (dramaturgija) je postala zlato jagnje, okrog katerega plešemo. To, da notranji svetovi karakterjev opravičujejo zgodbo, je preveč zapleteno, ne pa "visoka umetnost". Površna, navidezna akcija in film sta deležna takšnega povečevanja kot še nikoli poprej.

Rezultat je pustota. Iluzija patosa in iluzija ljubezni.

Za Dogmo 95 film ni iluzija!

Današnje tehnološko neurje je v polnem zamahu, rezultat pa je povzdigovanje kozmetike do Boga. Z uporabo novih tehnologij lahko vsakdo in ob vsakem času odplakne poslednje delčke resnice ter sprejme smrtonosni senzacionalizem. Iluzije so vse, za kar se film lahko skrije.

*Dogma 95 nasprotuje filmu iluzije s prezentacijo neizpodbitne serije pravil, poznanih kot **Zaobljuba nedolžnosti** (The Vow of Chastity).*

Zaobljuba nedolžnosti:

Obljubljam, da se bom podredil naslednji seriji pravil, zasnovanih in potrjenih s strani Dogme 95:

1. Snemanje mora potekati na mestu dogajanja samem. Rekvizitov in scenografije ni dovoljeno prinašati (če so posamezni rekviziti potrebni zaradi zgodbe, je treba poiskati prizorišče, kjer so že na voljo).
2. Zvok nikoli ne sme biti posnet ločeno od slike in obratno. (Glasbe ni dovoljeno vključevati, razen če že igra na mestu snemanja.)
3. Snemanje mora potekati s kamero "iz roke". Premikanje ali negibnost sta dovoljena, če kamera ostaja v roki. (Filma se ne sme snemati tam, kjer je kamera, temveč se mora snemanje odvijati na mestu, kjer se dogaja film.)
4. Film mora biti v barvah. Umetno osvetljevanje ni sprejemljivo. (Če je premalo svetlobe, se snemanje prekine ali se na kamero pritrdi ena sama svetilka.)
5. Optična obdelava in filtri so prepovedani.
6. Film ne sme vsebovati navidezne akcije. (Umori, orožje ipd. se ne smejo pojavljati.)
7. Časovna in zemljepisna odtujitev sta prepovedani. (Film se mora dogajati tukaj in zdaj.)
8. Žanrski filmi niso sprejemljivi.
9. Filmski format mora biti 35mm.
10. Režiser se na filmu ne sme podpisati.

Obljubljam celo, da bom kot režiser brzdal svoj osebni okus! Odpovedujem se statusu umetnika. Obljubljam, da se bom odpovedoval ustvarjanju "dela", saj je trenutnost, neposrednost pomembnejša od celote. Moj najvišji cilj je iz mojih likov in okolja iztisniti resnico. Obljubljam, da bom to izvajal z vsemi razpoložljivimi sredstvi ter za ceno dobrega okusa in estetskega premisleka. S tem oznanjam svojo zaobljubo nedolžnosti. København, ponedeljek 13. marca 1995.

Za Dogmo 95,
Lars von Trier
Thomas Vinterberg

Zgoraj prevedenemu manifestu, ki se pojavlja na vseh uradnih publikacijah Dogme 95, lahko predvidimo dve nadaljevanji: po prvem se bo "očiščevanje" filma razširilo in morda celo prestopilo meje ali pa bo zamrlo s prvima dvema uradnima poskusoma; obstaja še tretja možnost, namreč, da je bilo vse skupaj velika potegavščina in da bomo v prihodnje od obeh režiserjev deležni dveh najdražjih danskih filmov vseh časov. Dogma #1 je tako Vinterbergovo *Slavje*, Dogma #2 pa Von Trierjevi *Idioti*. Vprašati se je tudi treba, kaj vraga sta podpisnika čakala polna tri leta in med tem celo še snemala "buržoazne" in "dekadentne" filme, Vinterberg svoj prvenec **Največja junaka** (De störeste helte, 1996), Von Trier pa **Lom valov** (Breaking the Waves, 1996). Resda bi jima težko pripisali "visoko buržoaznost", saj sta v določenih pogledih celo izpolnjevala restriktivne pogoje Dogme, zato ta tri leta morda lahko razumemo kot pripravljalo fazo, ki je bila pri Von Trierju še bolj očitna, saj je bilo že ob prvem **Kraljestvu** (Riget/Kingdom, 1994) zaznati očitne slogovne spremembe.

Dogma 95 je torej tu, kar še ne pomeni, da so njeno "revolucionarnost" vsi sprejeli z odobravanjem; v Cannesu so certifikatu, ki potrjuje ustreznost obeh filmov in se pojavlja še pred uvodno špico, mnogi žvižgali, glede na vsebino Dogminega manifesta, ki sesuva novovalovsko poslanstvo z začetka šestdesetih let, pa lahko sklepamo, da so žvižgali predvsem užaljeni francoski kritiki, ker da jim nekdo blati "njihov" val. Dogmini kriteriji so radikalni in v mnogih primerih celo upravičeni – tudi kar se tiče kasnejše razprodaje novovalovcev –, a sedaj bo treba delati; prišli bodo namreč težko pričakovani novi Dogmini projekti, tisti usodni "drugi film", ki bodisi potrdi bodisi razblini iluzije "spektakularnega" prvenca.

V pogledu "čistosti" in "deviškosti" so Von Trierjevi *Idioti* nedvomno stoprocentno na mestu in podrejeni manifestu, gotovo pa nekaj nabolj radikalnega, kar je v okvirih *mainstream* produkcije nastalo v devetdesetih letih. Stroški snemanja so baje znesli celih 4000 dolarjev, kar ne čudi, saj je film z majhno digitalno kamero posnel kar Von Trier sam in to se filmu seveda močno pozna.

Vsi Von Trierjevi protagonisti živijo v nekakšni komuni na obrobju Kopenhagna ter se delajo idiote. Enostavno, povsem zdravi, normalni ljudje prakticirajo idiotizem; pa pride novinka, Karen, ki sprva ni pripravljena sprejeti njihove "estetike", in ko se nazadnje združi z njimi in se želi čez nekaj časa oglasiti pri starših, njen "idiotizem" seveda naleti na neodobranje. Oče jo oklofuta in vrže iz hiše, njej pa ostane le, da se vrne "domov". Lažni idioti lahko torej "funkcionirajo" le v zaprti komuni. Ali kot pravi režiser: "*Imamo vaškega idiota, ki ve, in moža, ki ve, kdo ne ve. Toda kaj, če idiot ni zaresni idiot (npr. le idiotski idiot)? Gre potemtakem za človeka, ki ve, kdo ve manj, ali za idoita, ki ve več; oziroma za idiota, ki ve manj ali za človeka, ki ve, kdo ve več? Verjetno za nobenega od zgoraj naštetih, a pretvarjanje je vseeno zabavno.*"

Von Trier se je držal tudi desete točke manifesta; tako niti na najjavni niti na odjavni špici ne zasledimo njegovega imena, medtem, ko je Thomas Vinterberg grešil kar nekajkrat; a nič ne de, pokesal se je v "priznanju", natisnjemem v *press-clippingu*. Vinterberg priznava, da je, prvič, v nekem prizoru čez okno vrgel črno prevleko, da premočna svetloba ne bi motila snemanja; drugič, da je bil seznanjen s povečano plačo za igralca Thomasa Boja Larsena ter dve drugi igralki, da bi si lahko kupili kostume (ki pa jih nazadnje niso nosili v filmu); tretjič, da je bil pult v hotelski recepciji prinešen naknadno (sicer pa je del hotelskega interierja); četrtrič, da mobitel, s katerim se v filmu pojavlja Ulrik Thomsen, ni njegov (bil pa je že v hotelu); in petič, da je bila kamera za en sam prizor dvignjena na improvizirani kran in da je bil kader potemtakem le deloma posnet "iz roke". Vinterberg pa je vendarle pozabil na en greh: podpisal se je kot režiser. Morate priznati, da vse skupaj zveni zelo pootročeno, kot scenarij iz slabega religioznega filma ali kot da bi se režiser delal norca iz samega sebe, toda *Slavje* je bil morda celo najboljši film letošnjega Cannesu.

Vinterberg je naredil radikalno "družinsko komedijo". Oče, poglavar družine, praznuje 60-letnico, zbere se vsa družina, nakar najstarejši od obeh sinov ob svojem "slavnostnem nagovoru" napade očeta, da je kot otroka oba sinova spolno zlorabljal. Člani družine ponorijo, najstarejšega sina nemudoma tako rekoč izobčijo, toda ko najdejo poslovilno pismo pred meseci umrle hčerke, ki potrdi obtožbe svojega brata, slavje tudi "uradno" spremeni svojo podobo. Medtem ko so *Idioti* povsem razpuščeni, improvizirani, malodane eksperimentalni in v nekaj trenutkih celo – za *mainstream* – šokantni (zelo grafično prikazani *hard-core* seks pred kamero), *Slavje* funkcionira kot trdna celota z zgledno (pa čeprav v manifestu odsvetovano) dramaturgijo. Očitno bodo najboljši Dogmini filmi tisti, ki bodo našli vmesno pot med radikalnimi omejitvami in "avtorsko vizijo", ki je v *Slavju* seveda veliko bolj potencirana.

S.P.



mia eoniotita ke mia mera

Večnost in en dan

Grčija **režija** Theo Angelopoulos

Končno se je zgodilo. Theo Angelopoulos je le dobil zlato palmo za svoj enajsti celovečerni film. Najbrž zadnji od svoje generacije evropskih *auterjev*, pravi arhetip hermetičnega evropskega cineasta, ki na Croisette še ni slavil. Na Lidu ga imajo raje, drugič so ga ovenčali, čeprav samo s srebrom, za režijo filma **Pokrajina v megli** leta 1988.

Tri leta prej je bil, kot se je zdelo, zlati palmi najbližje.

S parabolično fresko sodobne Evrope **Odisejev pogled** (*Ulysses's Gaze*, 1995), za katero se je zdelo, da ponuja zgodovinsko in politično sintezo balkanske stvarnosti. Ni mu uspelo, Cannes pa mu je ostal dolžan protokolarni poklon. *Večnost in en dan* je tipičen Angelopoulosov film, prepoznaven v avtorski formi in govorici. Dolg je dve uri in pol, kar je tudi občutiti, počasen, natančen, estetsko dovršen. Na glavo postavlja pravila montaže, filmsko "zgoščevanje" časa zamenja komaj zaznaven tok menjave tihih podob, ki sledijo monologu glavnega protagonista. Tisto, kar je novost v sami temi, so avtobiografski elementi. Veliki Angelopoulos kot da se je odločil za obračun sam s seboj in svojo umetniško potjo. Pred gledalcem je njegov alter ego, pisatelj Alexandre, ki pride tik pred smrtjo pospravljat v svojo zapuščeno hišo na obali blizu Soluna. Brskanje po starih papirjih priključuje spomine na njegovo pokojno ženo Anno in njeno nesebično ljubezen, ki jo je vedno imel za samoumevno. Na samotnem sprehodu po sivi, deževni obali, Alexandre sreča albanskega dečka. Pozneje mu pomaga nazaj čez albansko mejo in mu pove davno zgodbo o grškem pesniku, ki je od ljudi kupoval besede, da bi z njimi pisal pesmi. V znak hvaležnosti mu deček proda tri izgubljene in znova najdene besede, ki opisujejo njun življenjski položaj. Z njimi pisatelj priključuje nazaj v življenje svojo Anno, toda samo za en dan ... v večnosti. Bruno Ganz igra Alexandra, samotnega premišljevalca, izgubljenega v sivo modrih melanholičnih pejzažih morske obale blizu Soluna. Njegovi monologi o umetnosti, življenju in ljubezni odpirajo stare človeške dileme o smislu bivanja, namenu umetnosti, njenem omejenem dosegu, o nedokončanosti dela, ki si ga je zadal človek. *Večnost in en dan* je navzven potovanje med Solunom in albansko mejo, navznoter pa potovanje po pokrajinah duše, geografiji, v kateri se veliki Angelopoulos dobro znajde, saj je v večnosti že našel del ozemlja, ki pripada njemu in samo njemu. Odsev narcisoidnosti ali logična samovšečnost genija? Angelopoulosov film je razdelil kritike na navdušeno za ali

strastno proti. Eni so bili za, ker so se poklonili vizualno popolnemu, sofisticiranemu eseu o poslanstvu umetnosti, drugi proti, ker so ugotovili, da je vse skupaj *deja vu*. Na vmesnem prostoru ni bilo nikogar. Žirija pa je poplačala svoj dolg in cannski festival se je priklonil zadnjemu od arhetipskih evropskih cineastov. Zdaj je čas za pripovedovalce zgodb.
Ž.E.M.

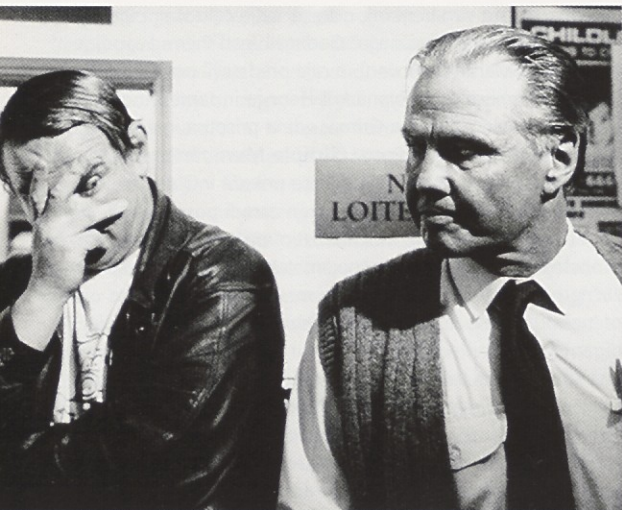


henry fool the book of life

ZDA režija Hal Hartley

Hartley nas je v letošnjem Cannesu razveselil z dvema filmoma, ki pa sta si tako različna, celo protislovna kot še noben film v njegovem opusu. **Henry Fool** (ki se ne prevaja kot Norec Henry, saj gre za junakovo ime) je njegov "uradni" film na festivalu, predvajan v konkurenci, medtem ko je **The Book of Life** del serije '2000 vu par...', enournih filmov na temo zadnjega dne v letu 1999, in je bi predvajan na marketu. *Henry Fool* je tudi daleč najdaljši Hartleyjev film – traja namreč polnih 137 minut ter vsaj navzen kaže na avtorjevo zrelost in umirjenost, medtem ko mu je srednjemetražni *The Book of Life* nudil več možnosti za improvizacijo ter njegovo zafrkantsko frivolnost, ki jo razvija že od prvih kratkih filmov dalje. Kolikor je slednji torej divji, je *Henry* umirjen; tu ne boste več našli godardovskih verbalnih banalnosti in skarikiranih "akcijskih" vložkov, ki smo jih videvali v *Amaterju* ali *Flirtu* (šele zadnjič sem ob ponovnem ogledu Godardovega *Ime Carmen* spoznal, kako

sorodna sta si z *Amaterjem*), odrekel se je celo stalni igralski ekipi (kar je bil za "klasičnega" Godarda Jean-Pierre Leaud, je za Hartleya Martin Donovan) in raje predstavil povsem nova obraza, Thomasa Jayja Ryana kot Henryja in Jamesa Urbaniaka v vlogi Simona Grima; edina prisotna igralska stalnica je tokrat Parker Posey (**Simple Men**, *Flirt*). Kdo je torej Henry Fool? Možakar se prikaže v Queensu, pravkar je odsedel sedemletno kazen zaradi posilstva 13-letnice, s svojo lažno "načitanostjo" pa usodno vpliva na otopelega, povsem asocialnega smetarja Simona Grima, da začne pisati poezijo, ki jo kasneje mnogi prepoznajo kot ofenzivno in celo pornografsko. Henry prav tako piše svoje gigantsko "življenjsko delo", toda kot večina ljudi, s katerimi ima stik, ga tudi založnik prepozna kot bleferja, medtem ko Simon postane sicer diskutabilni in kontroverzni "pornografski" uspešnež, ki pa mu Hartley, v enem redkih, a zanj značilnih in simpatičnih pretiravanj, nazadnje ("sedem let kasneje") celo podeli Nobelovo nagrado za književnost. *Henry Fool* prvi dve uri povsem solidno stoji, zato pa se kot bolj problematičen izkaže zaključek, ko Hartley postreže z eno redkih resnih moralnih vprašanj svojega petnajstletnega opusa: Simonu podelijo Nobelovo nagrado, nakar moralno degradirani in povsem povoženi Henry (od svojega prihoda v Queens je naredil le otroka Simonovi sestri Fay - Parker Posey) od njega zahteva nekakšno "odškodnino" za svoj duhovni prispevek pri oblikovanju Simonovega literarnega genija; Henry ima namreč spet glavo na tnalu: zakon ga preganja zaradi ponovne vpletenosti v pedofilijo, Simon pa mu nazadnje pomaga pri begu iz države, in to s pomočjo "svojega" imena – tistega, ki ga je Henry soustvaril –, saj v Oslo po nagrado pošlje kar Henryja, s svojim potnim listom in z identiteto Simona Grima. Hartley se seveda ne ozira na razumsko logiko, kjer v času vsesplošnih komunikacij in medijev na carini Henryja, "Simona Grima", ne prepoznajo kot prevaranta; raje prepušča odprto vprašanje, saj je zaključni kader karseda dvoumen. Namreč, ali Henry teče svobodi (letalu) in lažni samopotrditvi (Nobelova nagrada) naproti ali se vrača v letalski terminal oziroma v realnost, kjer ga čakata žena in otrok ter soočenje z Zakonom? Zato je toliko bolj veseljaški 60-minutni *The Book of Life*. Hartley za razliko od nekaterih intimnih zgodb serije vizijo generalizira z zgodbo o Jezusu (Donovan) in Magdaleno (P.J. Harvey), ki ju Bog oče pošlje na Zemljo, da bi izvršila poslednjo sodbo. Sčikirata se v hotel na Manhattanu – pod imenom Mr. in Mrs. D. W. Griffith! – toda bolj ko se bliža sodni dan, bolj se Jezusu (gladko obritemu, v obleki in s kravato) izvršitev sodbe upira. Pri petem odprtem pečatu (od sedmih, seveda) v knjigi življenja, ki jih (z gesli zaščiteni) odpira v svojem prenosnem računalniku, se odloči zadevo odpovedati. *Life is sweet*, si poreče, zabriše svoj notebook stran in celo stopi v stik s Satanom, ki skuša na drugem koncu mesta že rahlo okajen po barih zbrati čimveč čistih duš. Po eni strani gre za klasični hartleyjevski zafrkantski esej, z množico gagov, hecnih, premišljenih neumnosti, afektirano "postavljasko" igro ter sedaj že kar Hartleyjevo verzijo Truffautovega Antoina Doinela – nastopom Martina Donovana seveda – po drugi strani pa je zanj predvsem vizualno nekaj povsem drugačnega. *The Book of Life* izgleda kot frenetično delo kamermana Christopherja Doylea v filmih Wong Kar-waija. Hartley si je namreč v okviru svoje vizije Poslednje sodbe privoščil živopisane barve, razmazano fotografijo in večkrat vključeni *slow-motion* efekt, kar bi v njegovem "normalnem" svetu izpadlo vsaj posesivno, a recimo, da mu to dovoljuje apokaliptična tematika, ki poleg Ming-liangove **Luknje** gotovo predstavlja redki presežek serije '2000 vu par...'.
S.P.



the general

Irska režija John Boorman

John Boorman je po nekaj letih stagnacije poiskal svojo filmsko odrešitev na Irskem, v deželi, ki jo tudi sicer šteje za svojo drugo domovino. Še več: za povrh je postavil celuloidni spomenik enemu njenih največjih kriminalcev in zanj snel nagrado za režijo. Pa čeprav ni nihče dobro vedel zakaj. Ali pač?

Gremo po vrsti. Kaj je torej napravil (nekoč) slavni John Boorman? V nekem romanu je našel Martina Cahilla, legendarnega irskega mestnega razbojnika, nepridiprava, notoričnega kriminalca, preprodajalca, tatu, popularno imenovanega General, ki ga je IRA scvrla v njegovem lastnem avtu pred njegovo lastno hišo leta 1994, le malo po tistem, ko je svoje tace lokalnega razbojnika skušal namočiti v mnogo večje posle. John Boorman pa je svojo zgodbo namočil v dokumentaristično sivino, ji dodal lokalni kolorit, duhovite in odrezave dialoge v težkem predmestnem narečju in odličnega igralca Brendana Gleesona v vlogi Martina Cahilla. Vsak pravi kriminalca ima svoj alter ego – na najbližji policijski postaji. Zato je tu Jon Voight kot policijski inšpektor Kenny, edini, ki bo občutil resnično izgubo, ko bodo zoglelene ostanke Martina Cahilla vlekli iz črne škrbine zgorelega avtomobila. Cahill, kot ga vidimo v filmu, najbrž ni bil sodobni Robin Hood, še manj irski rodoljub v političnem smislu, prej je bil čudak in poseben, predvsem pa okoreli kriminalca, poklicni lump, življenjsko odvisen od svoje bande zvestih pajdašev. John Boorman ga je v filmu prepričljivo spremenil v kvazi dokumentarno, črno-belo irsko urbano folkloro (odlična kamera Seamusa Deasya), ki se po svoji presenetljivo dosledno izpeljani formi celo spogleduje z ameriški gangsterijadami iz petdesetih. Kar filmu manjka, je širši socialni in psihološki kontekst, ki bi presegel lokalno ikonografijo "mean streets of Dublin".

Za Scorseseja in njegovo žirijo je bila zgoraj opisana referenca očitno dovolj za nagrado za režijo. Boormanov film bo gotovo všeč tudi kakšnim nostalgичnim lokalpatriotom v Dublinu.

Ž.E.M.

my name is joe

Velika Britanija režija Ken Loach

Znameniti Ken Loach, takorekoč poosebljenje britanske kinematografije, se je po megalomanskih politično-ideoloških izletih na tuja ozemlja v filmih **Dežela in svoboda** (*Land and Freedom*, 1995; španska republikanska vojna) in **Karlina pesem** (*Carla's Song*, 1996; Latinska Amerika), vrnil v svojo domačo "merry green England"; še bolj natančno, Ken Loach se je vrnil kar v domači Glasgow in pograbil temo, ki se mu je valjala dobesedno pred nosom. Občutljivi levičar Loach, filmski portretist angleškega socialnega roba (**Riff Raff**, 1991; **Ladybird**, *Ladybird*, 1993), je svojo najnovejšo zgodbo odkril v najzagatnejšem predelu Glasgowa, v predmestju Ruchill. Središčno dogajanje je ljubezenska zveza med socialno delavko Sarah in ozdravljenim alkoholikom, nezaposlenim Joeom Kavanaghom, ki počasi prerašča njeno nezaupanje do podobnih tipov, s katerimi se srečuje v zanemarjenih predmestjih, in njegovo osebno in družbeno negotovostjo, ki mu preprečuje navezavo normalnih medčloveških stikov. V drugi polovici pa se Joe in Sarah srečata s surovo realnostjo kriminala in drog, ko nekdanji znanci iz podzemlja Joeja zvržejo v vrtnice starih zamer in maščevanja. Sarah skuša po svojih močeh pomagati, toda v tem podzemnem, iracionalnem svetu, je enako nemočna kot država, ki jo po službeni logiki zastopa in predstavlja. Film se v zadnji tretjini preseli na Loachevo domače področje, na socialno in družbeno problematiko in v marsikaterem detajlu evocira njegove prejšnje filme, edina distinkcija je opazneje mračnejša socialna optika, ki ne dovoljuje niti najmanjše pomisli na pozitiven razplet ljubezenske zgodbe. Prva polovica filma, ki se osredotoča na ljubezensko zvezo med Sarah in Joejem, gradi naraščajočo naklonjenost z obiljem drobnih, kdaj tragičnih, drugič humorističnih psiholoških in socialnih podrobnosti, kar predstavlja Kena Loacha v najboljši izdaji. Velika pomanjkljivost filma je popolna odsotnost psihološke karakterizacije Sarah, o kateri do konca ne zvemo prav ničesar in ostane v svojih mislih in dejanjih prava "terra incognita". V nasprotju z njo je nekdanje zavoženo življenje Joeja predstavljeno z vsemi nečednimi podrobnostmi pijančevanja, nasilja in brezupa. Razmerja dveh tako neenako okarakteriziranih likov seveda ni mogoče vzdrževati kot dramaturški most celotnega filma, zato se je Ken Loach kmalu po polovici zatekel v socialno problematiko in iz ozadja prvega dela napravil katarzični finale v slogu *deja vu*.

Ž.E.M.

la vie rêvée des anges

Sanjsko življenje angelov

Francija režija Erick Zonca

Sanjsko življenje angelov je brez dvoma presenetljiv, sanjski debi 42-letnega režiserja in scenarista Ericka Zoncaya, človeka, ki se je pred filmsko kariero dvajset let ukvarjal z dokumentarno fotografijo in posnel tudi tri kratke filme. Zato ni presenetljivo, če je inspiracijo za svoj prvi celovečerni scenarij našel v istem socialnem in družbenem miljeu, med ljudmi na dnu in obrobju, v resničnem srečanju z dekletom brezdomko, ki je postala ena od dveh osrednjih junakinj njegovega filma.

Zonca je kot režiser uspešno združil dva bleščeča mlada igralska talenta: že uveljavljeno Elodie Bouchez in debitantko Natacho Regnier. Upodobili sta dekleti različnih usod, ki ju združi naključno srečanje v predmestni šivalnici. Brezdomna Isa potuje po Franciji samo z nahrbtnikom, v katerem je vse

njeno imetje; kljub težkemu položaju je Isa optimistična in vedra, predvsem pa pripravljena poprijeti za vsako delo. V Lillu sreča Marie, povsem drugačno dekle, izjemno občutljivo in uporniško osamljenko. Isa je družabna, Marie je asocialna, toda kljub temu si dekleti delita prazno stanovanje, skromno hrano in boren zaslužek. Tukaj se začne drama iskanja lastne identitete, lastnega prostora pod soncem, boja za obstanek, za srečo, za smisel življenja. Uporniška Marie je pripravljena tvegati veliko več kot Isa. Po napačnem vložku čustev se zlomi in odpove življenju, Isa pa gre, obogatena za dragoceno življenjsko izkušnjo, na novo pot.

Sama tema seveda ni prav nič nova: podobne smo videli v filmih Agnes Varda ali Michaela Winterbottoma, tisto, kar *Sanjsko življenje* angelov ločuje od filmov s podobno tematiko, pa je režiserjev pristop in način obdelave. Zonca je natančen, dosleden pripovedovalec, zvest realističnemu slogu cinéma vérité. Film ga razkriva kot presenetljivo zrelega avtorja, ki ne pristaja na cenene dramatične ali patetične učinke, prav nasprotno, njegova izpovedna moč leži v presenetljivi preprostosti in razorožujoči iskrenosti zgodbe o življenju dveh mladih deklet na obrobju družbe. Kamera Agnes Godard je filmu dodala bogato paleto toplih, mehkih tonov, ki vizualno uprizarjajo "sanjskost" njunega notranjega življenja. V zunanjih prizorih kamera z roke uprizarja občutek dokumentarnosti in ustvarja dramatični kontrapunkt zunanjega, surovega sveta z zasebnim življenjem obeh deklet, v katerem prevladujeta kontemplativnost (Marie) na eni strani, in stvarnost (Isa) na drugi. Marie in Isa imata diametralno nasprotni osebnosti in ena od kvalitet filma Ericka Zoncaja (in scenarija) je natančna, uravnovešena in dramatična obdelava krhkega psihološkega ravnovesja med obema.

Ž.E.M.



slam

ZDA režija Marc Levin

Festival v Sundanceu si bo bržkone ustvaril sloves po tem, da z grand prixom (pa tudi z manj zlahtnimi nagradami) nagraduje neumne filme, ki na človeška čustva igrajo z najbolj znučano žogo; letos mu je sledila še canneska žirija za zlato kamero, ki ji je predsedoval Tran Anh-hung, dobitnik taiste nagrade leta 1993 za prvenec **Vonj po zeleni papaji** (*Scent of the Green Papaya*), ter s filmom **Kolo** (*Cyclo*, 1995) kasnejši zmagovalac beneškega festivala. *Slam*, prvenec Marca Levina, je torej navdušil tako Sundance kot Cannes, morda niti ne presenetljivo, saj gre za "črnski film", tisoči v liniji, ki želi "na drugačen način opozoriti na problem temnopolte Amerike". Afroameričani so bili v Cannesu vedno popularni; led je prebil že Spike Lee leta 1986 s prvencem **She's Gotta Have It**, toda če je bi Spike takrat še ironični in zajedljivi komentator ameriškega "črnskega" vsakdana (danes je že tako globoko v patetiki kot Levin s prvim filmom), se Levin problematike loteva kar z vidika fikcijskega dokumentarca – s tem, da fikcijo očitno uporablja za perversiranje oziroma lažiranje tistega, kar naj bi bilo zares dokumentarno. Našega junaka Raya (Saul Williams) ujamejo, ko preprodaja travo, sedaj pa mu grozi deset let ječe; medtem ko čaka na plačilo kavcije, v zaporu spozna učiteljico

Lauren (Sonja Sohn), s katero kasneje, na začasni prostosti, razvije ljubezensko razmerje, pri čemer ga ona seveda poizkuša – našega divjaka – prepričati, kako se je treba z realnostjo soočiti, ne pa se ji izogibati. In naslov filma, *Slam*? Gre za nekakšno formo angažirane "zaporniške poezije", ki jo temnopolti kantavtorji spremljajo z ritmičnimi udarci, ponavadi na priložnostna tolkala, za kar se v zaporu seveda primerno izkaže prav vse, od postelje do stola in jedilnega pribora. Slamming, njihov "izhod" ter način ekspresije je torej gibalno film in njegova najmočnejše emocionalno orožje, toda prikazano na povsem neverodostojen način, saj nam Levin kot tisto "resnično" dejansko prodaja izmišljeno ter inscenirano.

S.P.



the hole

Tajvan režija Tsai Ming-liang

Francoski televizijski postaji Arte in Canal+ sta že lani vrsti mednarodnih režiserjev naročili enourne filme za serijo "2000 vu par...", katerih osnovna tematika naj bi bilo prihajajoče leto 2000. Tajvanski prispevek je zreziral Tsai Ming-liang, eden najbolj progresivnih in samosvojih režiserjev sedanosti, ki je v filmu *Hole* združil tako svojo obsesijo – ogromne količine vode –, ki se pojavlja v vseh celovečercih, kot prepoznavni milje tajvanskega filma devetdesetih, ki se oklepa brezizhodnega urbanega življenja osamljenega, dislociranega posameznika. Ming-liangovi filmi so prepoznavni po vsaj treh ekscesih: v njih se zelo malo govori, (vsaj na prvi pogled) se malo ali skorajda nič ne dogaja in vedno neprestano dežuje. Zadnji dnevi pred letom 2000 se po njegovi viziji torej ne morejo odvijati drugače kot v totalni poplavi, v z dežjem premočenem Taipeiju, natančneje, v stanovanjskem bloku, kjer so sosedje odtujeni še bolj kot v ameriški urbani realnosti. Po Ming-liangu nas bo leta 2000 pokončal vesoljni potop; stanovanja prepuščajo vodo, ljudje obolevajo, radijski glas pa oznanja, da je prišlo do virusne epidemije, t.i. "tajvanskega virusa", zaradi katerega se ljudje pričenjajo obnašati kot ščurki. Našemu junaku (Ming-liangov stalni igralec Li Keng-sheng) na vrata potrka vodovodar, češ, cevi v bloku puščajo, zato je v tla sredi dnevne sobe prebije luknjo. Cevi so v redu, zmešnjava v sobi je velika, vodovodar odide, luknja pa ostane...

Pri Ming-liangu je neverjetno prav to, s kako malo izraznimi sredstvi v vsakem filmu na najpočasnejši možni način stopnjuje suspenz. Luknja, "okno" v sosedino spodnje stanovanje, naj bi postalo njuna komunikacijska niša, vsaj tako pričakuje gledalec, toda za prvi kontakt med njima bo pretekla še polovica filma. Junaki nikoli niso diktirali tempa njegovih filmov, saj so bolj kot živa bitja funkcionirali kot

sobni inventar; vlogo gibala so tako načeloma prevzemali prav mrtvi, neorganski predmeti, ali paj voda kot tisti element, s katero je karkoli nemogoče identificirati (je pač brez barve, vonja in okusa), predvsem pa jo je težko kontrolirati, na kar režiser neprestano opozarja.

Ming-liangova stanovanja so vedno zamakala, tokrat pa – ironično – prične "spuščati" tudi človek sam, vsaj spodnja sosedna našega junaka, ki ji zaradi mraza, vlage in nahoda enostavno prične teči iz nosa.

Največja sprememba v poetiki Tsai Ming-lianga je v *Luknji* njegovo namensko razbijanje hladne, skorajda klinične monotonosti, saj svoj počasni ritem tokrat "blaži" s petimi performansmi, nekajminutnimi intermezzi, popevkarskimi hitiči, popularnimi v petdesetih in šestdesetih letih, ki so s svojo barvito kostumografijo naravnost kičasti (nekako podobno vlogo igrajo songi v Von Trierjevem *Lomu valov*); po eni strani funkcionirajo kot kontrast premočenemu, zapracanemu svetu Taipeja, po drugi pa vendarle niso postavljeni v kakšen sanjski ali spiritualni svet, temveč se odvijajo v taistih umazanih in vlažnih hodnikih taistega stanovanjskega bloka. Kot takšni se nazadnje izkažejo kot povsem kredibilni, saj ne gre za nikakršno komercialno potezo, s katero bi Ming-liang želel ugajati gledalcu, temveč se plesne točke izkažejo kot ironični in nenazadnje "optimistični" komentar k sicer skrajno pesimistični viziji njegovega "potopa".

S.P.



happiness

ZDA režija Todd Solondz

Sreča je tretji celovečerni film scenarista in režiserja Todda Solondza, dobitnika velike nagrade festivala v Sundanceu leta 1996 za film *Welcome to the Dollhouse*. Solondz se tudi tokrat ni odmaknil od svoje priljubljene teme, življenja v ameriškem predmestju. Središče njegove črne komedije sta "sreča" in "normalnost" kot cilja kodiranega civiliziranega obnašanja prebivalcev predmestij velikih ameriških mest. V začetni sekvenci spoznamo Joy Jordan, žensko, ki "se išče", kot rada pravi ena od njenih sester, Trish, srečno poročena poklicna gospodinja, mati treh otrok, ki ima "vse", vključno z najboljšim možem, poklicnim psihiatrom. Med njegovimi pacienti je frustrirani, debeli samotnež Allen, ki po telefonu nadleguje ženske. Predmet njegove največje seksualne obsedenosti pa je njegova najbližja sosedka, uspešna samska pisateljica Helen, tretja od sester Jordan. Da z vzornim možem pokroviteljske Trish ni vse v redu, postane jasno, ko se začne psihiater pretirano zanimati za prijateljska svojega

mlajšega sina. Ko otroka po obisku vrnejo staršem z bolečinami v trebuhu, vzornega očeta pa ujamejo pri masturbiranju nad tinejdžersko športno revijo, se začne plaz dogodkov, ki spremeni življenje vseh povezanih oseb. Tu sta še starša sester Jordan, dolgoletna, pošteno zdolgočasena zakonca Lenny in Mona. Lenny se nenadoma odloči, da si bo "privoščil" življenje z vročerkvno ločenko, in zapusti svojo ženo. Helen po telefonu povabi Allena, naj vse "grde" stvari počne z njo v resnici, kar "izprijenca" na smrt preplaši in požene v naročje neugledne, debele sosedke. Joy spozna agresivnega ruskega taksista, ki jo po slabem seksu še okrade. Vse epizode zaznamujejo črni humor, rahlo ironična distanca in sled patetičnosti, kar pa se dramatično spremeni v dramatičnih sekvencah, v katerih se odkrije, da je vzorni mož in oče, vseameriški "daddy" Bill v resnici patološki pedofil. Urejeni predmestni svet družine, ki je imela "vse", se sesuje kot hišica iz kart. Površinski lošč odpade kot ponarejena koža. V enem zadnjih prizorov vidimo sestre Jordan za jedilno mizo gospodinjke, ki je imela "vse". Zdaj ima moža v zaporu in poskuša sestaviti mozaik svojega življenja. Joy in Helen se raje kot s seboj ukvarjata z očetom, ki bi se po neuspešni epizodi z ločenko rad vrnil v stari pristan. Življenje se ponovno ureja, z manj iluzije, toda z enako prisotno željo, da bi bili "normalni" in "srečni".

Posebna odličnost Solondzovega filma je brezhibna dramaturška izpeljava vzporednih in prepletajočih zgodb. Razgaljanje tipičnih predstavnikov ameriškega srednjega razreda, njihove napihnenosti na eni in patetične majhnosti na drugi strani poteka počasi, natančno, kot s secirnim nožem, od prizora do prizora. Seveda gre levji delež odlični igralski zasedbi, predvsem Jane Adams, Lari Flynn Boyle in Cynthia Stevenson kot sestrin Jordan ter Benu Gazzari, Dylanu Baklerju in Philippu Seymourju za vloge očetov, pedofilskega psihiatra in debelega perverzneža. Film po strukturi "skupinske" dramaturgije, ki v malem razkriva socialne in psihološke značilnosti družbe, spominja na znameniti *Veliki hlad* (*Big Chill*, 1986) Lawrencea Kasdana ali lanskoletni canneski tekmovalni film *Ice Storm* Anga Leeja. V primerjavi s Kasdanom in Leejem Tod Solondz v naslovu svoje zgodbe o prebivalcih ameriškega predmestja ne uporabi metafore, ki bi razkrivala njegovo ledeno odtujenost in napuh, pač pa kar sam pojem, za katerega v svoji omejeni samovšečnosti menijo, da jim je nekako "imanenten" po socialnem položaju, kar je seveda še hujša kritika stanja duha, ki ga film upodablja.

Todd Solondz ostaja tudi po *Sreči* vodilna sila ameriškega neodvisnega filma. Kar je res sreča, sploh če vemo, da je doma iz predmestja.

Ž.E.M.

aprile

Italija/Francija režija Nanni Moretti

April v Morettijevem istoimenskem filmu zaznamuje zanj dva pomembna dogodka na isti aprilski dan leta 1996, zmago levece na italijanskih parlamentarnih volitvah ter rojstvo njegovega sina Pietra. Oba dogodka sta seveda resnična, kot je v filmu resničen Moretti, ki kot Nanni svojo ironično narcisoidno pozo nadaljuje vse od pomenljivega prvenca *Jaz sem samozadosten* (*Io sono un autarchico*, 1976) naprej. Morettija je v *Aprilu* vsepovsod dovolj: ko marca 1994 na volitvah zmaga desnica, Nanni prvič v življenju pokadi joint. Takoj naslednji dan se odloči posneti film o italijanski politični situaciji (čeprav bi v bistvu rad posnel musical, a ga baše ustvarjalna kriza), ki ga z vso vmeno dokončuje leta 1996, ob porazu desnice. Samoironija in politika se v *Aprilu* mešata od začetka do konca, toda ko politično vprašanje postane vprašanje človeških življenj – ko Moretti spomladi 1997 na jugu Italije snema preživele iz potopljene albanske barke –, postane film mestoma neznosen, ker resničnost z Morettijevem svetom enostavno ni kompatibilna, pa čeprav je Morettijev svet, ironično, še kako resničen in hkrati avtobiografski. Dokler Moretti politično situacijo komentira

skozi vizuro lastnega pogleda, s katero povzdiguje lastni ego, je še tako krut komentar duhovit, v izkrcanju albanskih beguncev pa je uporabil celo dokumentarne elektronske posnetke, sam pa ostal brez besed, češ, slika pove vse – to pa seveda ni Moretti, kakršnega smo vajeni, predvsem pa ne Moretti, ki bi funkcioniral. Nič čudnega torej, da so nekateri njegovi najuspešnejši filmi skrajno metaforični, kot npr.

Rdeča parabola (*Palombella Rossa*, 1989), v kateri bitko z lastno preteklostjo bije v vaterpolski tekmi in kjer identiteto resničnim igralcem prevzamejo duhovi njegove paranoične preteklosti.

A kakorkoli je tale skrajno kratki, 78-minutni filmček zmeden (posebno nagrado bi si Moretti zaslužil že zaradi kratkosti filma, saj so v tekmovalnih sporedih velikih festivalov filmi, krajši od dveh ur, malodane prepovedani), ima mnoge prekrasne momente, seveda vezane na "Morettijev sindrom"; tu so stare obsesije z ustvarjalno krizo, obvezna kritika italijanskega kinematografskega sporeda ter zadirčni komentarji italijanske politične realnosti; že joint z začetka pove dovolj, še več pa naslednje epizode: ko Nanni s težavo posluša neskončne politične lamentacije, se kot človek, ki je zaradi politike izgubil zdravo pamet in razsodnost, že vidi, kako na pručki v nedeljo manično predava v londonskem Hyde Parku; in ko v Benetkah septembra 1996 snema branje "Deklaracije o neodvisnosti Padanije", mu je kar nerodno in film raje režira z varnostne razdalje, preko *walkie-talkieja*. Najlepši prizor filma je seveda rezerviran za njegovo vespo, na katero se vsede na večer zmage levice in rojstva Pietra; navdušeni volivci v avtomobilih in s plapolajočimi zastavami mu odzdravljajo in kličejo politična gesla, Nanni pa jim vztrajno vrača s "štiri kile in dvesto gramov!"

Spraševali smo se, kaj je Moretti počel štiri leta od **Dragega dnevnika** (*Caro diario*, 1994), da je spravil skupaj materiala le za 78 minut; politika si pač vzame čas in tokrat je Moretti verjetno prvič malce potlačil svoj ego in se prilagodil tudi naravnim tokovom "zunanjih vplivov".

S.P.



ceux qui m'aiment prendront le train

Tisti, ki me ljubijo, se peljejo z vlakom

Francija režija Patrice Chereau



Patrice Chereau s filmom *Tisti, ki me ljubijo...* kljub navidezemu vsebinskemu in realnemu časovnemu odkliku nadaljuje tematsko linijo, začrtano v mračni kraljevski drami

Kraljica Margot (*La reine Margot*, 1994). Gre za dramo družine in postopno razkritje incestuoznih, usodnih seksualnih in drugih povezav, odvisnosti, predvsem pa boja za oblast in prestiž. Vtis še podčrtuje igralska zasedba, v kateri so vsi ključni Chereaujevi igralci iz znamenite zgodovinske drame, z izjemo Isabelle Adjani.

Film se odpre na železniški postaji v Parizu, od koder se pisana in na prvi pogled čudaška družina sorodnikov, prijateljev, nekdanjih ljubimcev in ljubic, odvetnikov in prisklednikov vseh vrst, odpravlja na daljšo vožnjo v Limoges, na pogreb vplivnega slikarja Jeana Baptista Emmericha (Jean Louis Trintignant). Film je dramsko zastavljen triptih; prvi del se dogaja na vlaku, med štiriurno vožnjo do Limogesa; drugi del je pogreb na največjem "mestu mrtvih" na svetu; v tretjem, končnem delu, nekakšnem katarzičnem finalu, pa spremljamo medsebojni obračun družinskih akterjev na čudaški sedmini v mračni hiši pokojnikovega brata. Patriceu Chereauju je treba priznati, kot že v *Kraljici Margot*, izjemno delo z igralci; tudi tukaj je orkestriral izjemno zahtevno skupino medsebojno prepletenih likov patološke družine, ki se tekom natančne, naravnost filigranske dramaturgije luščijo iz lupine prvobitne pojavnosti in razkrivajo svoje psihološke vzgibe za dejanja, ki jih povezujejo najprej s pokojnikom in posledično z drugimi. Slikarjevi otroci, sorodniki, nekdanji spolni ali poslovni partnerji, prijatelji, občudovalci in zavistneži se znajdejo v metežu intrig, od razkrivanja incestuozne prakse v sami družini in škandaloznih pokojnikovih spolnih razmerij s partnerji obeh spolov, do finančnih špekulacij in nesocialnega obnašanja. Toda ta velika, nehomogena, patološka "družina" zakrknjenih individualistov prenese vse v imenu neoprijemljive, nikoli artikulirane pietete do pokojnika, ki pa je v resnici krinka za njihovo lastno nemoč premagovanja zagatnega položaja. V tem se Chereaujeva "družina" bistveno razlikuje od skupine močnih osebnosti v danskem filmu **Festen** (*Slavje*), ki odločno, tudi in predvsem sebi v škodo, razkrivajo tragiko in grozo incesta. Člani Chereaujeve "družine" bodo, tako, kot so se zbrali na železniški postaji, tudi poniknili v vrvežu Pariza, mravljišča milijonov vsakršnih usod, in tako relativizirali (ali posplošili) individualnost svoje tragike.

Naslov je v resnici citat. Izrečel ga je nek znan Parižan, ki je želel biti pokopan zunaj Pariza. Na vprašanje, kako bodo ljudje šli na njegov pogreb, je odločno odgovoril: "*Tisti, ki me ljubijo, se bodo peljali z vlakom*".

Ž.E.M.

claire dolan

ZDA/Francija režija Lodge Kerrigan

Lodge Kerrigana in njegov prvenec **Clean, Shaven** (1993) s(m)o si pristaši newyorške šole *underground* filma ohranili v vsaj tako lepem spominu kot fani *off-hollywoodskega* prvenca Quentina Tarantina; in ker je bil *Clean, Shaven* prav tako premierno prikazan sprva v Sundanceu ter takoj zatem v Cannesu, je festival – skupaj s sofisticirano art publiko – njegov novi film pričakoval vsaj tako nestrpno kot drugi film Big Q-ja. A Kerrigana je doletela usoda prenekaterega Newyorčana, ki za Hollywood preprosto ni zanimiv, tako da je svoj drugi celovečerec posnel v francoski koprodukciji Marina Karmitz in njegovega MK2, enega – poleg denimo Portugalca Paula Branca – najboljših in najbolj progresivnih evropskih producentov (med "njegovimi" režiserji lahko najdemo poznega Kieslowskega, Kassovitza ali Makhmalbafa). Kerrigan je tako na naslednji film čakal kar debela štiri leta, ob tem, da je bil njegov prioriteten projekt – o ženski, ki zaradi psiholoških motenj razvije fiktivno nosečnost (glej intervju v *Ekranu*; januar-marec '95) – očitno potisnjen na stranski tir. Po prvencu in enem nerealiziranim projektu morda že lahko govorimo o avtorjevi obsesiji z izkrivljeno človeško psiho, ujetu v divji, nelogični in bizarni svet. A če je bil svet shizofrenega avtodestruktivca iz prvenca lociran v ruralno Ameriko, je prostitutka Claire (Katrín Cartlidge) že del kliničnega, sterilnega velemestnega

univerzuma, ne tako daleč od denimo Cronenbergovskega sveta, kot ga poznamo iz nekaterih njegovih najboljših filmov, **Shivers** (1975) ali **Dead Ringers** (1988). Claire očitno preganja preteklost, materina smrt, predvsem pa je očitno dolžna veliko vsoto denarja malemu, a nevarnemu mafiozu Cainu (Colm Meaney). Od velikega dolga do prostitucije je seveda le korak; Claire je vestna "delavka" in bolj kot se njen dolg zmanjšuje, bolj si želi družinskega življenja, predvsem pa otroka, in ko v njeno življenje stopi taksist, molčeči ter z odvečnimi ter neprijetnimi vprašanji nevsiljivi Elton (Vincent D'Onofrio), se slednji izkaže kot idealni "darovalec". Clairina predstava "družinskega življenja" je seveda povsem drugačna od Eltonove, njena psiha ter intimna komunikacija pa prav tako lažni kot svet, v katerem se giblje. In verjemite, to je svet, v katerega si ne bi želeli vstopiti, saj je realen prav toliko, kot je Cronenbergov irealen. V tem je nenavadna grozljivost obeh Kerriganovih filmov, da sta lahko še kako resnična – prav to pa je seveda najbolj moteče. **Claire Dolan** predvsem ni narativen film; nenazadnje je zgodba kar stereotipna, mestoma morda celo smešna, a moč filma se ne skriva v "napisani" karakterizaciji junakov, temveč v njihovem odnosu do prostora, v katerem se gibljejo. Kerriganove neskončne vožnje po vele mestni betonski džungli, po odsevih zastekljenih nebotičnikov ter vztrajna statika brezobličnih, minimalno opremljenih interierjev, kjer se po postavitvi zdi, da so junaki prej del inventarja kot pa živa bitja, vse to je gibalno in psihološka moč filma, ki je pomirjujoča in strašljiva hkrati. Zato nikakor ne preseneča, da je bil film sprejet večinoma negativno, ali še bolje, s strani obeh ekstremov: tisti, ki film prezirajo ali se mu celo posmehujejo, so v veliki večini, nasproti tistim, ki ga podpirajo. Le zakaj se mi spomin prestano vrača k Cronenbergovemu **Trku** (*Crash*), ki je pred dvema leti v Cannesu doživel podobno usodo?

S.P.



lulu on the bridge

ZDA režija Paul Auster

Lulu na mostu je samostojni režiserski prvenec ameriškega pisatelja in scenarista Paula Austerja, avtorja zdaj kulturnih filmov **Dim** (*Smoke*, 1994) in **Moder v obraz** (*Blue in the Face*, 1995). Zgodba Austerjega prvenca bi se prav lahko zgodila v drugi ulici levo od znamenite trafike, le da je Harvey Keitel tokrat jazz saksofonist Izzy Maurer. Po naključnem atentatu, ki ga komaj preživi, se Izzyjevo življenje spremeni v vrsto naključij, ki se lahko zgodijo samo v Austerjevih

zgodbah in na newyorških ulicah. Naključna najdba telefonske številke in skrivnostnega kamna vodi Izzya v ljubezensko zgodbo z mlado igralko Celio (Mira Sorvino), ki jo brutalno pretrga vdor iracionalnega v osebi grozljivega zasliševalca, doktorja Van Horna (Willem Defoe). Auster je *Lulu na mostu* najprej namenil usodo literarne zgodbe, toda njena vizualna komponenta ga je prepričala, da ji je namenjeno postati filmski scenarij. V resnici zgodbi ne manjka nič bistvenega, kamera Alike Sakharova deluje kot močna nadgradnja vlog prepričljivo dobrih igralcev, tisto, kar film v resnici kazi, pa je nedorečena, površna in šibka režija. Kot da Auster režiser ni vedel, kaj naj počne z Austerjem scenaristom. Njegova režijska negotovost pride najbolj do izraza v iracionalnih sekvencah Izzyjevega zasliševanja o usodi skrivnostnega kamna. Paul Auster kot režiser ni zmožni dovolj moči, najbrž mu manjka tudi tehničnega znanja, da bi nizu drobnih epizod, ki tvorijo nenavadno in skrivnostno ljubezensko zgodbo, pod to površino pa uganko, kaj pomeni skrivnostni kamen, dal zaokroženo, trdno filmsko podobo, tako kot je to storil Wayne Wang v filmih *Dim* in *Moder v obraz*. Tako film ostaja na pol poti, kot vrsta sicer všečnih epizodnih fragmentov, ki pa v drugi polovici komaj še nosijo osnovni narativni okvir. Samo ugibamo lahko, kako bi se tega scenarija lotil Wim Wenders, ki ga je Paul Auster najprej želel za režiserja, pa do sodelovanja ni prišlo. Žal.

Ž.E.M.



szenvedély

Strast

Madžarska režija Gyorgy Feher

Madžarski film *Strast* je prispel v Cannes kot absolutni zmagovalac budimpeštanskega festivala madžarskega filma. Gyorgy Feher je sicer izkušen režiser, saj je izjemne ocene požel že za prvenec **Somrak** (1990), toda takšnega uspeha svojega za madžarske razmere drznega (pol) eksperimentalnega filma se gotovo ni nadejal. Zaradi svoje radikalno ekstremne forme je bil film *Strast* resnično nekaj posebnega tudi v programu Poseben pogled.

V osnovi gre še za eno v nizu filmskih adaptacij znamenitega romana Jamesa Caina *Poštar zvoni vedno dvakrat*, kriminalne zgodbe o uničujoči strasti, prvič objavljene davnega leta 1934. Na filmu je zaživela komaj osem let pozneje kot neorealistična klasika **Obsedenost** (*Ossessione*, 1942) v režiji Luchina Viscontija. V Združenih državah je doživela dve adaptaciji, najprej *noir* različico Taya Garnetta in kasneje še *all-star* hollywoodsko verzijo Boba Rafelona iz leta 1981, prikazano prav na cannskem festivalu. Usodni poštar se je torej po 17 letih vrnil v Cannes, toda kakšna razlika! Gyorgy Feher je svojo zgodbo umestil na madžarsko podeželje v tridesetih letih, času gospodarske recesije, brezupa, bede in moralnega propada. Film preskoči prva poglavja romana in

se začne, ko je neznani klatež že član neobičajnega gospodinjstva postarjega moža in mlade žene. Dialoga je malo, Feher gradi na atmosferi duhovne in fizične zadušljivosti, nasilja in klavstrofobije, oko kamere lovi grobozrnate, mračne in zmuzljive črno bele podobe nekega sveta in časa, v katerem ni prostora za lepoto. Tehnika snemanja je radikalna: kamera iz roke, praktično nobene osvetlitve, minimalni montažni rezi. Dolgi, statični kadri presunljivo skladnosti se izmenjujejo z redkimi dramatičnimi prizori nasilja. Tudi znamenita scena spolnega akta na kuhinjski mizi je pri Feherju dejanje skrajnega obupa in ne strasti: razbrazdana hrastova miza presunljivo stoka ob vsakem sunku moškega, ki se premika mehansko, z okamenelim obrazom, na katerem ni sledu živalske strasti, kaj šele človeških čustev. Statični bližnji posnetki treh protagonistov, vedno vsakega posebej, nikoli skupaj, ustvarjajo občutek odtujenosti. Film teče počasi, neskončno počasi, kot se ne bi imelo kaj zgoditi, toda zgodba se kljub vsemu nalaga s presenetljivo močjo in naravnost dramatično silovitostjo.

Gyorgy Feher je za snemanje in montažo porabil kar tri leta, kar kaže na avtorja, ki se ne ozira na okus povprečne filmske publike in si ne dela skrbi, kakšen bo komercialni domet njegovega filma. *Strast* kljub izjemni avtorski formi ni film brez napak. Brez dvoma je predolg vsaj za pol ure, ker se Feher, kot je videti, ni mogel odločiti, da bi tempo malce pospešil, s tem da bi skrajšal vrsto (pre)dolgih sekvenc. Film, dolg dve uri in pol, je naporen tudi za izkušenega gledalca, toda na koncu poplača trenutke nestrpnosti z bogatim notranjim doživetjem svojevrstnega očiščenja in presenečenja: skozi pragozd mračnih, kataklizmičnih podob človekove duše kljub vsemu zaslutimo sled upanja in človečnosti. Definitivno najlepše presenečenje programa Poseben pogled.

Ž.E.M.



the apostle

ZDA režija Robert Duvall

Duvallov igrani režijski prvenec (leta 1977 je posnel dokumentarec *We're Not the Jet Set*) je zgodba o patološko obsedenem, religiji zavezanem pridigarju Eulissu 'Sonnyju' Deweyu iz Teksasa. Sonnyjev zakon z Jessie (obujena Farrah Fawcett) je že od nekdaj v razsulu, ko pa mu sporoči, da ga bo zapustila zaradi mlajšega moškega, Sonny prekrišeto zapoved in z baseballskim batom njenega ljubimca najprej pošlje v korno, iz katere se ne zbudi. *Apostol* je Duvallov kompletni avtorski projekt, saj filma ni le zrežiral,

temveč je sam napisal scenarij in dialoge, ga koproduciral ter seveda odigral glavno vlogo. A kakorkoli se je Duvall trudil realizirati film na avtorski ravni, postaja z vsako minuto vse bolj jasno, da je šel v režijo le – zaradi samega sebe. *Apostol* je tipični film, napisan in delan za genialnega igralca, tip filma torej, kakršne so v sedemdesetih delali za Branda ali De Nira. Poglejte, Duvall se je pri šestinšestdesetih letih odločil režirati film. Odgovor na "zakaj?" je lahko le, da bo le on in nihče drug kontroliral lastno igro; kot bi želel reči, da se je kot igralec vedno počutil v koži indie režiserja znotraj hollywoodskega sistema. Nič čudnega torej, da so Duvalla ameriški kritiki takoj po premieri razglasili za največjega ameriškega živečega igralca ter sproščali ogorčenje ob njegovem porazu proti Jacku Nicholsonu na podelitvi oskarjev. Duvall je res genialen, toda ves film "dela" le zanj; kot karizmatični, fanatični, lucidni, glasni in povsem vzneseni "apostol" je tako rekoč edini motor filma, ki se lahko konča le s samoukinitvijo, sicer bi lahko trajal v nedogled: Sonny po "umoru" pobegne od doma, se brez ficka nastani nekje v ruralni Ameriki ter v majhni (večinoma temnopolti) skupnosti ponovno prične s pridiganjem; tip je tak džanki, da pridiga celo po etru, hoče, da ga sliši cela Amerika, ob tem pa pozablja, da ga cela Amerika pravzaprav išče. In ko se nekega večera ob tistem prihodu policije zave, da mu bo tole zadnja pridiga, in ko se sčasoma njegovega slovesa zavedo tudi vsi v cerkvi prisotni (nad vhomom ni poslednje sodbe, temveč napis "one way road to heaven!"), sledi antologijska, skoraj polurna, *one-man-show* igralska sekvence-pridiga, ki jo bodo v igralskih šolah verjetno še in še kazali mladim igralskim talentom. Aleluja, Robert, užitek te je gledati, pa čeprav dolgih 134 minut.

S.P.



dance me to my song

Australija režija Rolf de Heer

Avstralski film je stalnica canskega festivala in skoraj ni bilo leta, da ne bi "Aussiji" poskrbeli za kakšno presenečenje, ki je izzvalo navdušenje razvjenega canskega občinstva. Desetminutne ovacije, ki so pospremile projekcijo filma *Zaplešiva moja pesem* v veliki dvorani Lumière, so me spomnile na divje navdušenje, ki so ga izzvale "drag queens" na projekciji *Priscille, kraljice puščave* (*Priscilla, Queen of the Desert*, 1994). Toda festivalsko občinstvo stoji aplavdira filmu iz različnih razlogov. Navdušenje? Veselje? Ugodje? Vse to ne velja za *Zaplešiva moja pesem* Rolfa de Heera. To je v prvi vrsti film, ki pri "normalnem" človeku zbudi slabo vest. Nelagodje. Sram. Ki mu nastavi limanice, v katere smo padli vsi po vrsti. Da bi se odkupili (sami pri sebi), smo ploskali kot nori. To je to. *Zaplešiva moja pesem* je zgodba o Juliji, ki ima cerebralno paralizo. Živi sama, vendar je življenjsko odvisna

od skrbnikov, ki jih najema zdravstvena služba. Julia ne more govoriti in ne more uporabljati skrivenčenih rok. Ne more se obleči in ne more sama jesti. Stara je 35 let in njeno žensko telo v velikosti 10-letnega otroka je obsojeno na voziček. S svetom komunicira s pomočjo glasovnega elektronskega stroja, pritrjenega na voziček. Edina stvar, ki na Juliji funkcionira brezhibno, so njeni možgani. Julija je normalna, silno bistra in dovezetna oseba močne volje in neodvisnega duha, ujeta v lupino nemočnega, iznakaženega telesa. Julijino življenje bi bilo v danih okoliščinah kar znosno, če ne bi bilo njene skrbnice Madellaine. Madellaine je sicer čedna in zdrava, ima dve roki in par dolgih, vitkih nog, toda v resnici je še bolj nesrečna kot Julia. Vzrok so moški, vrsta napačnih moških v njenem življenju, eden za drugim. Zato je Madellaine hudobna, zagrenjena in se znaša nad nemočno Julio. Razmerje med obema ženskama postane neznosno, ko med njiju stopi privlačen moški z ulice. Eddie ni sanjski primerek, ukvarja se s sumljivimi posli, morda se celo skriva pred policijo, toda v Julijino samotno življenje prinese sproščenost, smeh in dobro voljo. Ljubosumna Madellaine ga seveda zapelje in Julia se odloči, da bo ukrepala. Na tej točki je v filmu konec prijetne in nezahtevne gledalčeve solidarnosti z Julio, to nemočno invalidno osebo, ki pa se v hipu pokaže kot celostna osebnost z jekleno voljo in za sebe popolnoma samoumevno zahteva vse tiste pravice, ki gredo "normalnim" ljudem. Ima človek, pohabljen od cerebralne paralize pravico do seksualnosti? Si lahko predstavljamo, da bo iznakaženo telo odrasle ženske v zdravem moškem vzbudilo seksualne občutke? Julia in Eddie na vsa vprašanja odgovarjata pritrdilno, toda v ključnem prizoru (Ali je to mogoče? Ali bo res?) uvodnih medsebojnih nežnosti je s strahom in mešanimi občutki pričakovano nadaljevanje surovo prekinjeno. Madellaine, ki se nenačrtovano vrne v Julijino hišo, reagira pričakovano, kot bi najbrž večina ljudi na njenem mestu: Eddija obtoži perversnosti, mu zagrozi s policijo in ga vrže iz hiše. Julia žaluje, toda njen moški je zanjo izgubljen in z njim zadnja priložnost, da bi se uresničila kot celovita osebnost. Ima pravico, da si ga poskuša povrniti?

Glavno vlogo v filmu *Zaplešiva moja pesem* igra Heather Rose, težko hendikepirana bolnica s cerebralno paralizo. Heather Rose je bila tista, ki je napisala svojo zgodbo in jo pokazala Rolfu de Heeru. Heather Rose se je v dolgi obleki iz zlatega lameja priklonila občinstvu na večerni projekciji v veliki dvorani Lumière in izzvala desetminutne ovacije. V naročju soigralca Joeya Kennedyja, ki jo je prinesel na oder. V čem je torej čar in izziv povsem konvencionalnega filma? Res je, da so filmi o hendikepiranih osebah vedno izzvali močna čustva (**Rain man, Moja leva noga, Vonj po ženski**), toda tokrat gre vendarle za drug princip. *Zapleši moja pesem* ni igralsko mojstrstvo, ki bi si zaslužilo oskarja (Daniel Day Lewis, Al Pacino), v filmu gledamo RESNIČNOST. *Zapleši moja pesem* je takorekoč dramatizirani dokumentarec. Posebni mikrofoni, ki jih je de Heer izumil že za svoj prvi film **Bed Boy Bubby** (1993), pritrjeni na Julijinem telesu, in pogostnost, velikokrat neprijetna, bližnjih posnetkov njenega obraza, gledalca prisilijo, da "vstopi" v njen fizično omejeni svet, da začuti klavstrofobičnost nemočnega telesa in njeno jezo zaradi te ujetosti, predvsem pa njeno fanatično odločenost, da bo prestopila te meje. Ko gre za spolnost, se ujamejo tudi gledalci. V mrežo privzgojenih predsodkov, napačnih predstav in udobnih klišejev o "normalnih" ljudeh. Vse, kar je zunaj tega, povzroča neudobje in nelagodje. Film Rolfa de Heera je natanko tak.

Kot vedro mrzle vode v obraz. Nenadoma, na neki točki, se gledalec zave, da pritrdilno odgovarja na osnovno vprašanje. Da, ta oseba ima pravico do polnega življenja. In še naprej: če je njena nevrotična, seksualno frustrirana, neuravnovešena skrbnica "normalna" po vseh merilih, na katere prisegamo, kakšen je potem ta svet? Je spolnost stvar telesa ali možganov? Nelagodje ob odkritih scenah nežnosti med Julio in Eddiejem je samo dokaz več, da telesu, zunanji lupini našega jaza v sodobni družbi pripisujemo večjo vlogo. Rolf de Heer in njegova scenaristka in igralka Heather Rose sta to odkrito pokazala.

Film je bilo težko gledati in nemogoče pozabiti.

Ž.E.M.



tango

Argentina **režija** Carlos Saura

Še eden od filmov, za katere ni bilo povsem jasno, po katerem merilu so se znašli v glavnem programu cannskega festivala, razen zaradi imena režiserja. Carlos Saura, španski veteran kakšnih petindvajsetih filmov, legenda španske kinematografije sedemdesetih in osemdesetih, je svoj najnovejši izdelek posvetil kultu, imenovanem tango. Ne gre samo za ples v najožjem pomenu besede, pač pa za religijo, način življenja in ne nazadnje mit. Ogrodje plesnega filma je zgodba o znamenitem režiserju srednjih let, ki ga zapusti žena. Da bi premostil ta dramatični rez, se odloči, da bo posnel film o plesalcih tanga. Na avdiciji spozna čudovito mlado plesalko in se vanjo zaljubi, toda dekle je ljubica lokalnega gangsterja, glavnega sponzorja filma. *Tango* deluje kot ohlapna plesna drama, v bistvu pa gre za niz koreografiranih prizorov v pisanih kostumih, ki ilustrirajo temno, usodno naravo plesa, večjega kot življenje samo. *Tango* je brez dvoma poslastica za ljubitelje tega plesa, njegov narativni okvir in dramski naboj pa sta prešibka, da bi sicer atraktivne plesne fragmente povezala v kolikor toliko kompleksno celoto.

Ž.E.M.



corazon iluminado

Razsvetljeno srce

Brazilijska/Spanija režija Hector Babenco

Hector Babenco, argentinski režiser, ki je zapustil Hollywood, češ, da je argentinska politična cenzura kljub vsemu manj nasilna od ekonomske prevlade velikega kapitala nad ameriško filmsko industrijo, je svoj najnovejši film posnel v Braziliji. Po hollywoodski izkušnji z dvema filmoma, zelo uspešnim **Poljub ženske pajka** (*Kiss of the Spider Woman*, 1985) in manj hvaljenim **Ironweed** (1987), se je Babenco sklenil vrniti k temam iz svojega domačega okolja. Njegov prvi mednarodni uspeh, ki ga je katapultiral v Hollywood, je bil prav to – pretresljiva južnoameriška resničnost na mednarodnih platnih, drama **Pixote** (1979), skoraj dokumentarna podoba treh milijonov argentinskih zapuščenih otrok.

Tokrat Hector Babenco preigrava klišejsko melodramsko strukturo zgodbe o moškem, ki se po dvajsetih letih vrne v rojstni kraj, da bi obiskal bolnega očeta. Obvezni *flashbacki* iz otroštva, spomin na prvo ljubezen, duševno bolno dekle, s katero je izgubil vsak stik takoj po njenem odhodu v bolnico, vrnejo zdaj uspešnega zdravnika v svet, ki mu je nekoč pripadal. Babenco se dotika tudi temnih strani Argentine po drugi svetovni vojni, antisemitizma in nastanitve pobeglih nacistov, toda nič več kot to. Vsi historični, politični ali etični nastavki se izgubijo v obrezupno zmedeni in nedosledni zgodbi o iskanju mladostne ljubezni. Ko jo nazadnje sreča na osamljenem pomolu, Juan umre, ne da bi vedel, da se je zaletel v senco lastne mladosti, poosebljene v personificiranem spominu, newagevsko razpoloženemu gledalcu pa bo stvar jasna kot kristalni studenec. Vsi, ki so pričakovali, če ne velik, pa vsaj kolikor toliko spodoben *come back* Hectorja Babenca, so se na letošnjem cannskem festivalu ušeli. Sicer pa je najlepša v tem filmu glasba: podpisal jo je Zbigniew Preisner.

Ž.E.M.



last night

Kanada režija Don McKellar

Kaj bi naredili, če bi bilo naslednji dan konec sveta? Bedasto vprašanje, morda, toda pet osrednjih junakov McKellarjevega prvenca *Poslednja noč* se sooča prav s tem nemogočim vprašanjem. In še bolj nemogočimi odgovori. Še huje: film se začne, ko je do konca sveta samo še šest ur. Ali točneje: ura je šest popoldne in točno ob polnoči bo konec sveta. Zemlja je namreč nekako zašla v sončevo orbito in se bo preprosto scvrkla. *As simple as that*. Sicer pa film scenarista, režiserja in igralca Dona McKellarja sodi v venček 12-delne arti-serije filmov, ki se ukvarjajo s koncem tisočletja, koncem sveta in sploh kataklizmo v vseh pogledih, dogaja pa se kar na domačem dvorišču, sredi bleščečega, od sonca obledelga Toronta.

Pet osrednjih junakov se torej odloča, kako bodo preživeli zadnjih šest ur svojega življenja. Patrick, mladi poslovnež, se zapre v svoje stanovanje, Sandra se pokori svojemu možu, ki si želi, da skupaj naredita samomor, uslužbenec državne plinarne Duncan (sam David Cronenberg) kliče stranke in jih obvešča o zaključni dobavi plina, njegova asistentka Donna se poskuša v zadnjih urah znebiti nadležne nedolžnosti in v ta namen po naključju sreča pravega, lovca na seks Craiga. Shema se zaplete, ko Patrick na cesti sname Sandro, ki so ji na poti domov ukradli avto in ji dovoli v svoje stanovanje, od koder naj bi poklicala moža. S tem se začne vrsta vzročno posledičnih povezav, ki kulminirajo tik pred polnočjo. Zdaj delata skupni samomor Sandra in Patrick, toda usodni strel pod žgočo ognjeno kroglo se spremeni v strasten objem, polnoč mine in – Zemlja je še vedno tu. Vesoljska kataklizma je odložena, do takrat pa morajo ljudje pomesti s tisto v svojih glavah in srcih. Preprosta, na videz nepretenciozna, toda izjemno natančno naštudirana dramaturgija in skopi, minimalistični, psihološki izrisi razkrivajo McKellarja kot odličnega opazovalca človeške narave, kot rahlo ironičnega, toda še vedno dobronamernega sociologa.

Kaj bi torej naredili, če bi do konca sveta manjkalo še šest ur? Ž.E.M.



illuminata

ZDA režija John Turturro

Kostumska komedija *Illuminata* je druga celovečerna režija Johna Turturra, ki je po uspehu **Bartona Finka** (1991) in **Maca** (1992) vstopil v cannski tekmovalni program kot eden od "najtežjih" kandidatov za katero od nagrad. Sam Turturro je kot svojo inspiracijo navajal kar Renoirja in Michaela Powella, toda *Illuminata* se je izrodila v erotično farso, ki sicer premore svetle trenutke (zahvaljujoč odlični igralski zasedbi), v resnici pa se ni nikoli odmaknila od tam, kjer se je spočela – v gledališču. Gre namreč za gledališko besedilo o newyorški gledališki skupini na prelomu stoletja. Medsebojna razmerja, kompetitivnost, intrige, večne igrice med spoloma, drobne ukane in velike laži, vse to tvori gledališko in resnično življenje peščice igralcev, med njimi Tuccia (Turturro), ki si prizadeva na oder spraviti svojo igr *Illuminata*. Susan Sarandon kot postarana zvezda, Christopher Walken kot hudobni kritik, občutljiv edinole na čare mladih igralcev, in Ben Gazzara kot utrujeni in naveličani nestor ne (z)morejo prikriti plitkosti scenarija, ki razen nekaj feydaujevskih zapletov ne premore prav nobenih presežkov. Sam John Turturro ne prepriča niti kot igralec, saj je njegov lastni Tuccio, luzer tako na poklicni kot sentimentalni sceni, njegova najslabša vloga doslej. Mimogrede sem prebrala, da so se Turturro *et consortes* pri snemanju prijetno zabavali. Tudi prav, jim odpustim. Ampak moj filmski spomin bo pri imenu John Turturro slejkoprej obstal pri *Macu*.

Ž.E.M.



killer/tueur a gages

Kazahstan/Francija režija Darejan Omirbaev

Kazahstan je še ena "dežela v tranziciji", ki ji danes bolj kot več ali manj demokratično izvoljena oblast vladajo mafijaši, in če se pri njih zapuša – kar se zgodi našemu junaku Maratu (Talgat Assetov) – gre s tabo le še navzdol. Kazahstan je po videnju režiserja Omirbaeva začarani krog: živeti pošteno kot "mali človek" je neperspektivno, kar potrjuje Marat in njegova mlada družina; živeti kot uspešni posameznik na svojem področju ni nič manj tragično, kar potrjuje Maratov delodajalec, uspešni znanstvenik, ki nikoli ni želel emigrirati, pač pa "pomagati svoji domovini". Toda država žre svoje mladiče in znanstvenik si pošlje – potem, ko mu "mati" odvzame sredstva za nadaljnje delo – kroglo v glavo. Marat se tik pred tem kot njegov šofer zaleti v luksuzni avto lokalnega mafioza, samo razbita zadnja luč pa očitno stane toliko kot njegova nekajmesečna plača. Od tod gre očitno le še navzdol: dolg na dolg, sprotne oderuške obresti, njegov še nerojeni sin na poti, vse to stane in v državi, ki ji vlada podzemlje, je probleme moč na hitro reševati le s "sredstvi prepričevanja"; Marat kot odplačilo dolga sprejme umor "spornega" političnega novinarja, pri čemer Omirbaev Marata ne pušča predolgo moralno razdvojenega. Toda "če sprejmeš zlo kot svoje vodilo, boš od zla tudi umrl", si je porekel režiser. Ja, "država", v tem primeru mafija, poskrbi za svoje umazane sledi.

Killer je v svojem pesimizmu verjetno bolj verodostojen kot televizijska poročila o ekonomskem stanju Kazahstana, in glede na to, da večino filma gledamo precejšen stereotip brezizhodnega stanja malega posameznika v zakleti družbi, se film še kar spodobno konča – čeprav ponovno ne daleč od ustaljenih norm. Gre za preprost, mali film, enako nepretenciozen kot junakovo družinsko življenje.

S.P.

velvet goldmine

ZDA režija Todd Haynes

Glam rock je eksplodiral leta 1971; v Ameriki je led prebijal Kurt Wild (Ewan McGregor), v Angliji pa Brian Slade (Jonathan Rhys-Meyer), ki se je od prvega pravzaprav vsega naučil: preklinjanja, pljuvanja in slačenja na odru, skratka, vseh ekscesov, ki so spadali v ikonografijo glam rocka. Tako režiser Todd Haynes. A ko je imel Slade vsega – slave, snemanj ipd. – poln kufer, se je odločil na odru inscenirati lastno smrt in se umakniti; ja, tako kot Marilyn Monroe in Elvis Presley. Haynes, stari gay, ekshibicionist in ljubitelj bizarnega, predvsem pa režiser dveh spodobnih filmov, **Poison** (1991) in **Safe** (1995), se je odločil resnični zgodbi prilepiti vzporedno – osebno vizijo oziroma *hommage* obdobju, v katerem je sam odrasčal. Ob deseti obletnici Sladeove "smrti" pošlje Haynesov (fiktivni) urednik londonskega Timesa svojega novinarja Arthurja (Christian Bale) – v adolescenci *glam-rock* oboževalca, se pravi nekakšnega Haynesovega alter ega – na cesto, naj raziše ozadje inscenacije. "Najdi Sladea in ugotovi, kaj počne danes". V precej ponesrečeni parafrazi kaneovskega iskanja misterija Arthur sprašuje nekdanje sodelavce – ljubice, glasbenike itd. – in hkrati podoživlja ne le njegovo, temveč tudi lastno preteklost. *Velvet Goldmine* je tipični "dobronamerni" življenjski projekt, režiserjeva dolgoletna obsesija, iz katere je nastal moreč, morbiden in skrajno dolgočasen bio film (špekulativna ost gre tudi v smeri, da je *Velvet Goldmine* hkrati Haynesova biografija), natanko 120 minutni in skrajno kičasti video spot o obdobju, ko video spotov še niso snemali, film torej, ki se bolj kot na zgodbo zanaša na vizualno ekstravaganco; v redu, *glam rock* je resda temeljil tudi (in predvsem) na kiču, spolnosti in ekscesu, kar pa še ne pomeni, da se mora s tem 100% poistovetiti še sam film.

S.P.



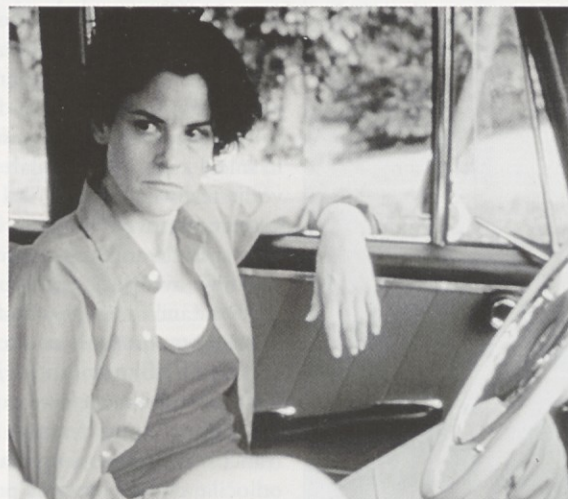
kurt and courtney

ZDA režija Nick Broomfield

Dokumentarec Nicka Broomfielda je bil "talk of the town" za časa festivala v Sundanceu; Courtney Love je nazadnje uspešno prepovedati predvajanje spornega filma, saj *Kurt and Courtney* posredno govori tudi o možnosti umora Kurta Cobaina (liderja grunge skupine Nirvana), ki naj bi ga Courtney naročila sama. Tokrat ne gre za odkrivanje zarote v stilu kakšnega Oliverja Stona, saj so fakti in priče "na mestu" (koliko so priče prisebne, je drugo vprašanje). Režiserjeva najbolj "vroča" priča je tako zafiksani satanist in sado-mazohist, ki naglas razglaša, da mu je Courtney ponudila 50.000 dolarjev za "opravek", ob tem, da Broomfield nikakor ne skuša biti pristranski do ene ali druge strani in obiskuje tako Cobainove nekdanje kolege, sodelavce kot Courtneyjine starše: njen oče je celo eden bolj gorečih zagovornikov teze, da je dala Kurta ubiti njegova hčerka!

Kurt and Courtney je tako natrpan z bizarnimi in čudaškimi karakterji, kot jih ne bi zbralo deset Lynchevih in Cronenbergovih opusov skupaj; večina sogovornikov, predvsem Kurtovih in Courtneyjinih nekdanjih kolegov, je tako zadetih, da ni nič čudnega, da se je tip ustrelil. "Vrhunec" je psiho-fizično stanje njegovega najboljšega prijatelja, ki mu je med drugim dva dni pred smrtjo kupil tisto dvocevko, njegovo "darilo" pa se mu ne zdi nič nenavadnega – ne glede na to, da je bil Cobain potrjeno samomorilsko nastrojen. Broomfieldu, ki že vrsto let dela le s sodelovanjem svojega kamermana (ob tem, da zvok snema sam), se Courtney vseskozi spretno izmika, ko pa vendarle pride do besede – na gala banketu društva za zaščito pravice do sklicevanja na prvi amandma ameriške ustave (ta zagovarja pravico do govora) –, ga predsednik društva osebno vrže iz dvorane! Če je bil Cobain žrtev zarote ali ne, je na tem mestu morda še najmanj pomembno, dokumentarec namreč povsmer nevede odpira še druge boleče rane ameriške družbe. Glede glasbe Nirvane, ki je v filmu ni niti za hip, pa le tole: Courtney Love je prav z grožnjo tožbe nevede poskrbela za večjo referenčnost ter "resnost" dokumenarca, ki bi v primeru glasbenih vložkov utegnil izpasti kot še en potentni Nirvanin rockumentarec.

S.P.



high art

ZDA režija Lisa Cholodenko

Presenetljivo suveren debi mlade režiserke in scenaristke Lise Cholodenko o newyorški umetniški sceni in njenih protagonistih se je v Cannesu znašel v prestižni produkciji Dolly Hall, ki velja za vodilno silo na področju "lezbičnega" filma. Dva od njenih filmov sta bila z velikim uspehom prikazana na festivalu v Sundanceu, zato je zelo verjetno, da bo ugled producentke filmu na ameriškem trgu priskrbel veliko promocijo. Središčna pripoved *Visoke umetnosti* je ljubezenski trikotnik treh popolnoma različnih žensk, vsega naveličane umetniške fotografije, njene postarane, blazirane in od heroína odvisne ljubice, nekdanje igralske muze berlinske novovalvske generacije, in mlade urednice fotografije pri mondenem časopisu. Film je nekakšen polovičen dokumentarec, posnet na resničnih lokacijah v New Yorku, kjer kamera Lise Cholodenko spremlja vsakdanji utrip umetniške srenje, razpete med visokoleteče pogovore o smislu umetnosti in banalnostjo vsakodnevnega lova na odmerek mamili ali honorar za plačilo najemnine. Film ima zaradi svoje vsebine najbrž strogo namensko občinstvo, vendar mu ne gre odrekati nekaterih kvalit, ki ga ga delajo prijetno gledljivega tudi za drugače spolno orientirane gledalce.

Ž.E.M.

Nagrade:

Celovečerci:
ZLATA PALMA:
Mia Eoniotita Ke Mia Mera
(Theo Angelopoulos)

VELIKA NAGRADA ŽIRIJE:
La Vita e Bella
(Roberto Benigni)

NAJBOLJŠA ŽENSKA VLOGA:
Elodie Bouchez in Natacha
Regnier v filmu **La Vie Révée**
des Anges (Erick Zonca)

NAJBOLJŠA MOŠKA VLOGA:
Peter Mullan v filmu **My Name**
Is Joe (Ken Loach)

NAJBOLJŠA REŽIJA:
The General (John Boorman)

NAJBOLJŠI SCENARIJ:
Henry Fool (Hal Hartley)

NAGRADA ŽIRIJE:
La Classe de Neige
(Claude Miller) &
Festen (Thomas Vinterberg)

POSEBNA NAGRADA ŽIRIJE ZA
UMETNIŠKI PRISPEVEK:
Velvet Goldmine (Todd Haynes)

ZLATA KAMERA ZA NAJBOLJŠI
PRVENEK:
Slam (Marc Levin)

NAGRADA ZA TEHNIČNE
DOSEŽKE:
Vittorio Storaro za **Tango**
(Carlos Saura)

NAGRADA FIPRESCI:
The Hole (Tsai Ming-liang)
Happiness (Todd Solondz)

Kratki filmi:
ZLATA PALMA:
L'Interview (Xavier Giannoli)

VELIKA NAGRADA ŽIRIJE:
Horseshoe (David Lodge) &
Gasman (Lynne Ramsay)