

# benetke

## 2000



### dayereh

**Krog**

Iran/Italija **režija** Jafar Panahi

Ženske so v Iranu še vedno "drugorazredna" bitja, če pa so ravnokar prišle iz zapora, je za njih bolje, da se ne pojavljajo ne v javnosti ne v krogu družine. Tovrstno problematiko so si upale v filmih doslej – in precej plašno – problematizirati predvsem režiserke, zato je Panahi verjetno eden prvih, če ne celo prvi režiser, ki je v "boj" za ženske pravice posegal radikalno. Film je v domovini, logično, cenzuriran, zato so ga za potrebe beneškega festivala prek meje pretihotapili. In ko je Panahi v Benetkah zmagal, so se v Iranu takoj oglasili nasprotniki in film v medijih malodane križali: da ne prikazuje resničnega stanja; da potvarja resnico; da žali iranske ženske. Panahi se v filmu ne osredotoča le na tri iz zapora izpuščena dekleta, temveč skozi zgodbo predstavi še druge: prva se želi rešiti svojega nekajletnega sina in mu prek nadomestnih staršev omogočiti "boljše življenje"; druga je prisiljena lagati na

avtobusni postaji, da je študentka, in milo prositi za vozovnico, saj je brez spremstva moškega ali študentske identifikacije načeloma sploh ne bi smela kupiti; tretja, neporočena punca, pobegne iz zapora, ker je noseča in ker ne bi rada rodila, a jo družina brutalno nažene. Že prva sekvenca "nastavi" usodo iranske ženske: dekletje je rodilo, a namesto dečka, ki ga je napovedal ultrazvok, se rodi deklica. Starši njenega moža pridejo obiskat novorojenca, toda njena mati si jim ne upa povedati novice. Panahijev komentar je jasen: čeprav so njegove "junakinje" na prostosti, v bistvu živijo v ujetništvu. Film se odreka konkretnišči naraciji in bi ga lahko "prodali" tudi kot dokumentarec, kar je seveda v redu in v skladu z njegovim opusom, ki se iz filma v film radikalizira. Panahi nikogar ne obsoja, temveč slika golo in resnično podobo iranske družbe, kjer je ženska, ne glede na socialni status, drugorazredna državljanka. Konec je simbolen, a pomenljiv: vse junakinje se znova znajdejo v priporu, kamera pa jih pokaže sedeče v krogu.

**S.P.**

**nejc pohar  
simon popek  
vlado škafar**



## merci pour le chocolat

Hvala za čokolado

Francija **režija** Claude Chabrol

Otvoritev je hitra, učinkovita, nevpadljiva. André, slavni pianist, in Mika, direktorica tovarne čokolade, se ponovno poročita.

Njun prvi zakon pred desetimi leti se je končal hitro in navidez brez posledic (tudi brez otrok). Pianist je pozneje vzel drugo, si z njo ustvaril družino, njuno srečo pa je prekinila ženina avtomobilska nesreča. Nesreča, čeprav ne docela pojasnjena, je pozabljena, ohcet poteka v radostnem vzdušju zgodbe o ponovni združitvi, zbrana je vsa provincialna smetana, pianistov sin Guillaume je uradno dobil (in sprejel) novo mamo. Na drugem koncu mesta mlada pianistka Jeanne napeto posluša šaljivo teorijo maminih prijateljic, da so jo ob rojstvu zamenjali s sinom slavnega pianista. Kar je za klepetave dame nagajiva zabava, je mladi puncu resna intriga. Brez obotavljanja se odpravi na dom slavnega pianista in kar naravnost navrže razlog svojega obiska. Zakonca se muzata ob dekletovi prostodušnosti, obenem pa sta navdušena nad njeno neposrednostjo in odkritosrčnostjo. Punco takoj vzameta za svojo, Guillaumeu pa zgodba, naj je še tako neverjetna ali nedolžna, nikakor ne diši. Tudi vanj se naseli črv dvoma, ki ga vse bolj razjeda. Kmalu se namreč začnejo razkrivati številne podobnosti med Jeanne in Andréjem – glasbeni talent, sorodnost duha – in zdi se, da celo fizionomija. Jeanne in Guillaume združita detektivske moči in začeta sestavljati mozaik, ki vse bolj razkriva utemeljenost sumničenj, toda slika, ki se razkrije na koncu, govori o nečem čisto drugem in je veliko bolj grozljiva – z Miko v vlogi hladnokrvne serijske morilke.

Film je posnet po romanu *Čokoladna pajčevina* ameriške pisateljice Charlotte Armstrong, ki je klasični žanr detektivke osvežila s premikom poudarka proti moralni igri. V središču Chabrolovega zanimanja je spet perverzija, perverzija osebne morale, pri čemer ga bolj kot izrazite, eksplicitne, izjemne manifestacije perverzije zanimajo tista, komaj opazna popačenja človekove moralnosti, ki lahko, tako rekoč iz nič in pri vsakomur, sprožijo odklon od družbenih normativov, potencialno tudi s tragičnimi posledicami. Chabrol šarmantno in zadržano razkriva, kako krhke so v bistvu človeške vezi (družinske ali družbene), ki počivajo na takšni osnovi, kako absurdno je življenje, v katerem ni nobene gotovosti. Ob končnem razkritju ni dramatičnih reakcij, kaj šele akcij. Prevlada resignirana kontemplacija – na novo je treba premisliti življenje.

Chabrolova izvirna uporaba Hitchcockovega MacGuffina (pretveznega zapleta) je velik prispevek k sodobni filmski dramaturgiji: "Od Fritza Langa do Hitchcocka je ta pripovedni postopek, ki najbolj učinkovito vplete gledalca, najprimernejši princip za obravnavo katerekoli abstraktne teme." Pripoved krasi krasna kombinatorika: Chabrol v ospredje postavi intrigo, ki čisto do konca prikriva pravi obraz partije, katere veliki načrt se ob koncu kar naenkrat razodene pred očmi, kakor prikazen iz megle.

Na koncu Mika vstane s kavča, v kadru ostane samo rjava prevleka s pajčevinastim vzorcem, na kateri je počivala njena glava – čokoladna pajčevina, v katero se je nazadnje ujela sama. Chabrol je v vrhunski, morda v življenjski formi. Hvala za kino, so govorili prvi vtisi.

V.Š.



## memento

ZDA **režija** Christopher Nolan

Christopher Nolan je v Benetkah opomnil z debelim klicajem. Težko ga štejemo za veliko odkritje letošnje Mostre, saj so si ga mnogi v svoje beležke zapisali že ob lanskem prvencu

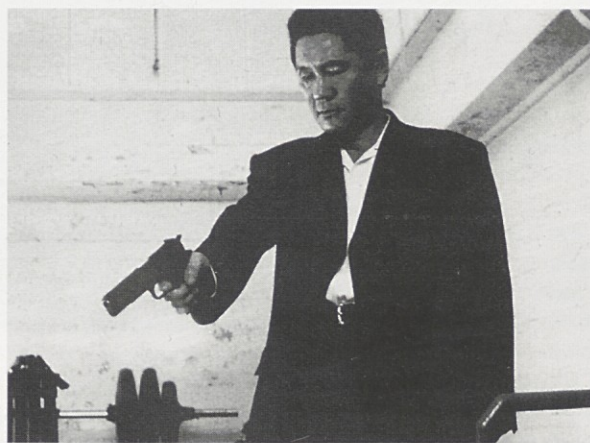
**Following**, s katerim je vznemirjal po nekoliko manj razvpitih festivalih, so pa Benetke še pravočasno pristavile svoj delež k razkritju velikega talenta avtorskega žanrskega filma, ki je že na poti v Hollywood.

Tridesetletni Anglež, ki je prve filmčke posnel pri sedmih letih, dolgo ni uspel uveljaviti svoje poklicanosti, končno pa se je sam spustil v avanturo in v gverilskem slogu posnel prvenec, ki je navdušil s tematiko in stilom, z resno napovedjo moderne in izvirne obuditve enega najzlahtnejših filmskih žanrov – *filma noir*. Toda *Memento* je šokiral tudi Nolanove poznavalce. Če je *Following* izgledal kot intriganten, a skoraj sramežljiv mladostni poskus koketiranja s prvo žanrsko ligo, je *Memento* samozavestna, odprta, udarna partija izkušenega črnega mačka, ki *noirju* piše nova, svetla poglavja.

Film je obrnjena *hard-boiled* detektivka (napisal jo je Jonathan Nolan), ki se začne pri koncu in se v vrtincih nenehnega vračanja počasi spušča proti izhodiščni točki. Na začetku, torej na koncu, je umor. Leonard (zelo solidno ga igra Guy Pearce) v prepričanju, da je našel ženinega morilca, ubije prijatelja Teddyja. Zbudi se v motelski sobi, ki mu je čisto tuja. Ne spomni se ničesar. Fotografije po zidovih in v žepih ter tetovaže po celem telesu ga počasi spomnijo, da mora ubiti Teddyja, ki je ubil njegovo ženo ... In tako naprej in naprej, oziroma nazaj in nazaj. Leonard je ob ženini tragediji ostal brez kratkoročnega spomina. Gre za posebno, precej redko obliko amnezije, pri kateri človek novih informacij ne more več spraviti v spomin in v nekaj minutah izginejo, kot da jih nikoli ni bilo. Na tem mestu se spomnim shrlljivega dokumentarca Hirokazuja Kore-eda **Brez spomina** (Kiouku-ga ushenawareta-toki, 1997), portreta možakarja srednjih let, ki je vsak dan na novo spoznaval prijazno tujko, svojo ženo, in podobno svoj otroka, ki so pekel nenehnega ponavljanja in nenehne pozabe potrpežljivo prenašali. Leonard je ostal sam, s svojim spominom do ženine smrti in s sistemom ohranjanja koščkov realnosti, ki jih odtlej vedno znova sestavlja v trenutni spomin. Strukturo večnega vračanja in sestavljanja koščkov informacij v resnico spomina od sedanjega trenutka proti preteklosti, torej strukturo same bolezni, prevzame tudi filmska pripoved oziroma njen osrednji barvni del, vzporedna črno-bela pripoved pa kronološko podaja Leonardovo zgodovino pred ženino smrtjo, kakor je ta še vedno lepo spravljen v njegovem spominu. Ta pripoved govori o Leonardu pred tragedijo, vestnem in razumevaločem zavarovalniškem agentu, ki mora

za potrebe podjetja oceniti stanje bolezni nekega Jenkinsa, prav tako obolelega za to vrsto amnezije. Vratolomna dramaturška struktura, ki spretno in koncizno manipulira s koščki razbitega ogledala, ponuja v izhodišču dvojno detektivko – nenehno iskanje izgubljenega spomina, vsakokratno sestavljanje lastnega življenja ter klasično iskanje morilca svoje žene. V točki, ko se črno-bela in barvna pripoved nepričakovano srečata (to točko bi namreč pričakovali ob ženinem umoru), pa se sproži še tretja detektivka, iskanje oziroma sestavljanje lastne identitete. To je točka, ko Leonard ubije zavarovalniškega agenta in obleče njegovo obleko, prevzame njegovo identiteto. Ko se mu v vrtincu večnega vračanja razkrije spoznanje o temeljni samoprevari, se mu zruši celotna konstrukcija identitete. Njegov obseden spopad z boleznijo, v izhodišču plemenit boj za ohranitev lastnega spomina, identitete, življenja, ga je privedel najprej do tragedije in končno še do tragičnega spoznanja, saj je v palimpsestu svojega spomina prav "zahvaljujoč" tej obsedenosti izpraskal tudi tisto točko, ki bi morala za vedno ostati v pozabi. Kar je (in z njim gledalec) doživljal kot romantično misijo – maščevati zločin nad svojo ženo (ves čas mu pred oči hodijo podobe njune sreče in žgoča pomisel: "kako naj prebolim, če ne čutim časa" – kot dodatno prekletstvo) –, se izteče v tragično spoznanje o lastnem zločinu, ki se ga ni zavedal. Sam je namreč tisti ameznični bolnik, ki je imel težave z zavarovalnico, žena pa se z njegovo boleznijo nikakor ni mogla sprijazniti, zato se je odločila za samomor in pri tem z manipulacijo dosegla njegovo pomoč. Kar je bilo torej na začetku videti kot romantično iskanje ženinoga morilca, se na koncu labirinta izkaže za kompleksen zločinski konstrukt, ki ga je zgradil iz postulatov svoje bolezni, da bi izbrisal dejstvo, da je žena zaradi njegovega "stanja" naredila samomor in v to potegnila njega – kot morilca. Na tem mestu dobi zgodba razsežnosti vrhunske antične dramaturgije v moderni in aktualni preobleki – s tematizacijo sodobnih teorij in tehnologij identitete. Vrhunski amalgam psihološke shriljivke, *hard-boiled* detektivke in neoromantične ljubezenske zgodbe, ob katerem Mametova **Hiša iger** (House of Games, 1987) izgleda kot reševanje nedeljske križanke.

V.Š.



## brother

ZDA/Japonska/VB režija Takeshi Kitano

Za začetek. Lanski Liff nas je s posvetitvijo Kitanovemu režijskemu opusu dokončno postavil pred vprašanje. Bo genialni Japonec zdržal napade z Zahoda ali pa se bo postavil v vrsto pred hollywoodskimi vrati in podlegel slabi karmi, ki so se je med drugimi navlekli Tsui Hark, Jet Li, John Woo in Jackie Chan. Bo omniprezentni Takeshi s svojo produkcijsko hišo Office Kitano Inc. vztrajal v ritmu samurajskega kodeksa – in si s tem prihranil zvestobo oboževalcev širom sveta – ali pa bo tvegala skok k drugim velikim družinam, zraslim na postavljanju vzporednega Zakona. Z *Bratom* je Kitano podlegel. A le delno. Hollywoodsko hotnico je zamenjal z otoško arty produkcijsko

hišo, ki se je pridružila Kitanovi matični produkcijski hiši. Recorded Picture Company (RPC) z Jeremym Thomasom (med drugim *Trk*, *Mali Buda*, *Goli obed*) se je združil z Office Kitano Inc. in na ameriških tleh osnoval korporacijo Little Brother Inc. Japonski del ekipe je poskrbel za friziranje scenarija, preskrbel Kitanovo stalno filmsko ekipo ter omogočil snemanje na Japonskem, RPC je zagotovila snemanje v Los Angelesu, najela ameriške igralce ter zagotovila svetovno distribucijo. In Kitano je z *Bratom* prvič poletel na krilih desetih milijonov dolarjev. In ob tem ponosno ugotovil, da je izkusil prednosti snemanja v Ameriki, ne da bi bil primoran v umetniške kompromise.

Kot da bi hotel reči, da je Japonska prekratka za njegov deveti film. Kot da bi hotel reči, da je napočil čas, da začne snemati filme o snemanju filmov, natančneje, filme o financiranju filmov. Kot da bi hotel reči, da je ves svet njegov. Kot da bi hotel reči, da Japonska noče vojne, a jo vseeno zanimajo drugi kontinenti. Kot da bi hotel reči – če me Japonska zapusti, sem še močnejši. Skratka. Yamamoto je zapuščen član jakuze. V vojni med družinami je njegov šef ubit, njegovi bratje po pištoli so ga zapustili. Njegov mlajši sangvini, brat Ken, je morebiti ogrožen. Yamamotu ne preostane nič drugega kot da se poda v L.A. in preveri stanje. Ko prispe v ZDA, ugotovi, da je Ken eden izmed članov majhne rasno mešane dilarske ekipe, ki je podložna različnim šefom. Yamamoto se uspešno prilagodi novi situaciji in kmalu prevzame poveljevanje novi družini. Apetiti se povečujejo, fantje zamenjajo trenirke za večerne obleke, nabavijo pištole večjih kalibrov in se začnejo prevažati v limuzinah. Tik pred prebojem na vrh se morajo soočiti z brezčutno mafijo, ki jim ne pusti dihati. Ob koncu so kljub umnim poslovnim potezam in samurajski disciplini potisnjeni v brezizhoden položaj. Skratka. Kot da bi Kitano hotel pokazati, da kvalitete produkcije (gangstrske celice) ne določa rasna pripadnost, ampak je skrivnost v duhu, ki pelje do realizacije skupnega cilja. Spet sledimo klasični Kitanovi strukturi dolgega uvoda, ločevanja od matične celice, ustanavljanju nove skupine (tokrat se združijo japonski, afroameriški in hispaniki odpadniki) ter ob koncu fašemo neizogibno končno in usodno akcijo. Tokrat samurajski kodeks nadomesti nekakšen globalizacijski duh, v katerem se skozi lojalnost in medsebojno pripadnost ujamejo japonska disciplina, afroameriški občutek za humor in latinska strast. In prav to prežemanje različnih strategij, kodeksov obnašanja in iz njih izhajajočih ritualov postavi Kitano pred nov izziv. Raznorodno pojmovanje časti, lojalnosti, ob koncu smrti, jezikovne težave in ostali kaomedkulturni zapleti mojstra tokrat stanejo njegove minimalistične filmske ekonomije, suspenz, ki je iz nje izhajal poprej, pa je obrnjen v nizanje akcij nove Yamamotove tolpe. Ne, Kitano ni dokončno zmanjkalo sape, a je njegov udarec vseeno nekolikanj mehkejši. Ortodoksni feni mu bodo očitali prilagajanje ameriškem tržiču in umanjkanje samurajske predanosti ter svoje razočaranje utemeljevali v blede podobnostih s *Sonatino* (1993), kjer naj bi reševanje spora potekalo na razdalji Tokio-Okinawa, medtem ko *Brat* sliši na razdaljo Tokio-L.A. A se obenem zdi, da je tovrstna dogmatična kritika zadnjega Kitanovega filma plod romantiziranega pogleda na samurajski kodeks ter želje, da bi mojster vztrajal na trdi, eksotično japonski, gangsterski liniji. (Podobni očitki so padali že ob *Kikujiru*, mar ne.) *Brat* je na eni strani res film, ki ne skriva apetitov po velikem tržiču, a obenem v enem zamahu preigra *Sonatino*, *Vrnitev otrok* in *Kikujira*, ne da bi ob tem razpadel. Čeprav se Takeshi v njem neverjetno veliko smeji ...

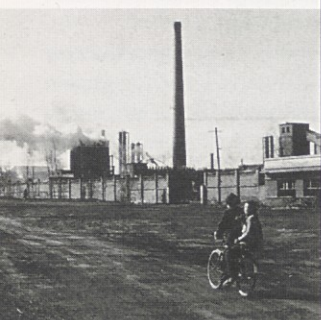
N.P.

## zhantai

Platforma

HK/Japonska/Francija režija Jia Zhangke

Jia Zhangke velja za najbolj udarno ime novega kitajskega vala in pionirja neodvisne filmske produkcije na Kitajskem. Njegov



prvenec **Xiao Wu** (Stric Wu) smo si lani zaman prizadevali pripeljati na LIFF v okviru Ekranovih perspektiv, zato smo s toliko večjo nestrpnostjo pričakovali nadaljevanje. Njegov drugi film, ki je ime dobil po kitajski rockovski uspešnici iz osemdesetih (mednarodni angleški naslov je bolj pragmatičen), govori prav o tem obdobju, o desetih letih počasne, a zanesljive in nadobudne liberalizacije kitajske družbe tako na ekonomskem kot kulturnem področju. Na Kitajskem je bil to čas neznosne lahкости bivanja, ki si ga po moriji na trgu Nebeškega miru ni mogoče več niti zamisliti, vse kar je od tistih upov ostalo, je boleča nostalgija. V takšnem ozračju, na takšni platformi je zgrajena pripoved o skupini mladih kulturnikov, ki se po razpustitvi enote za delavsko propagando zaradi pomanjkanja denarja odločijo sami nadaljevati odisejajo po kitajskem podeželju in s svojim programom kulturniško razsvetljevati ljudstvo. Namesto parol ljudem ponujajo rokenrol, v kar je všteta tudi silno uspešna in koreografsko navdahnjena priredba absurdnega evrohita *Brother Louie* dua Modern Talking. A naj je ta transkulturalija še tako smešna, v njej vendarle počiva nek omen. Ime dua lahko namreč čisto lepo v dveh besedah povzame, za kaj je v Kitajski tedaj šlo, kaj so romantični nomadi ljudem prinašali – novo govorico. Drugo, bolj tiho, proti koncu pa vse bolj prevladujočo nit pripovedi gradi ljubezenski trikotnik, ki se zdi sprva čisto neobvezen, v retrospektivi pa vendarle malo zapeče.

Čeprav gre za generacijski film s precej glasbe, je *Platforma* daleč od melodramatične hitparade, daleč od zabavljaštva. Neizprosna dramaturgija, ki se otepa slehernega zapleta in vztraja na golem nizanju hiperrealističnih, radikalno nedramatiziranih, navidez čisto poljubnih prizorov, ki se suho nalagajo v nepremične makrosekvence, dokler počasi ne vzvalovijo v silovito fresko prostora in časa – ta pripovedna strategija je radikalen in izviren prispevek sodobni realistični filmski pripovedi. Platforma mestoma zavrti v prazno, kar se pri tako radikalni obravnavi epske strukture hitro primeri, a tridesetletni Zhangke je zadnji, ki bo sklepal kompromise. **V.Š.**



## la faute a voltaire

**Voltairova krivda**

Francija **režija** Abdel Kechiche

Če sem ob pisanju o Ekranovi perspektivovki Noemie Lvovsky novi novi (francoski) val naivno razdelil med sociologe in psihologe na prisotnosti male, pozabljene Francije, kjer se na podlagi sprememb političnega sistema in ekonomskih kazalcev preigravajo majhne zgodbe o slehernikih z margine, bi lahko Kechichev prvenec umestil na presečišče nove francoske filmske ekipe, ki se je v Benetkah s podobnimi filmi pokazala še dvakrat (*Samia* Philippa Faucon in *Mirno mesto* Roberta Guediguiana). Zgodba o sedemindvajsetletnem Tunizijcu, Jallelu, ki v Parizu zaradi neurejenega statusa imigranta bega med priložnostnimi deli, prijateljevanjem s podobnimi ljudmi z ekonomskega (in še kakšnega) roba in iskanjem usodne

ženske, bi film peljala k sociologom; natančen portret človeka, ki se je sredi tujega sveta znašel brez vsega, se sčasoma prilagodil in ustalil, našel prijatelje in ljubezen svojega srca, pa bi ga poslal med psihologe. Lepota *Voltairove krivde* ni v njegovi družbeni kritičnosti in emotivnosti, ki izhaja iz nje, ampak v preigravanju obeh. Doslej smo videli dovolj filmov o imigrantih, ki se med izogibanjem zakonu srečujejo z najrazličnejšimi "posebnosti", a večina izmed njih se je zadovoljila že z orisovanjem stanja ter pokroviteljskim shematiziranjem teh "čudaških" likov oziroma njihovi redukciji na najbolj prepoznavno (odbito, odrolano, če uporabim njihov besednjak) značajsko potezo. Kechiche ne zanika, da ga zanima prav tovrsten svet, a za njegovo ceno noče prezreti osnovne človeške emocije. Tako se v tej bandi z roba kot osrednja junaka izrišeta Jallel kot naivno dobrosrčni Tunizijec v Parizu in Lucie kot krhek večni otrok v telesu ženske, ki poskuša najti varnost in toplino skozi seks s komerkoli že. Jallel in Lucie se v svoji drugačnosti seveda prepoznata in zaljubita, ob strani jima stojijo prijatelji, ki jih pestijo podobne težave. Kechiche natančno zgradi zgodbo o prepoznavanju in pripoznavanju njune in njihovih posebnih krhkosti in samoti, ki zdrži predvsem zaradi natančnih igralskih kreacij, zadržanih, a premišljenih mizanscenskih rešitev in močnih dialogov. Na neki način preseganje gledališča, kjer se je Kechiche mojstril, in od koder se je vrgel v film, najprej kot igralec (med drugim v filmih Nourija Bouzida in Andréja Techinéja). Film na trenutke do neba spet odpelje moja najljubša francoska bejba devetdesetih, Elodie Bouchez, (sledita ji Aure Atika in Virginie Darmon), četudi ji je moč očitati, da vedno znova zablesti v karakternih vlogah noric in premaknjen. Tudi Kechichu bi lahko, kljub preprosto in čisto pripovedovani zgodbi, brez odvečnega balasta in samodokazovanja, v osnovi očitali zguljeno tematiko in politično korektnost, ki ju je prepoznala tudi žirija z nagrado za najboljši prvenec.

**N.P.**



## der krieger und die kaiserin

**Bojovnik in princesa**

Nemčija **režija** Tom Tykwer

Sisi (Franka Potente, Lola iz Tykwerjevega **Lola teče**) in Bodu je usojeno, da se srečata ... in zaljubita. Ona je sestra v psihiatrični bolnišnici, on je marginelec, vedno na begu – še najbolj pred samim seboj. Srečata se pod tovarnjakom, ko njo šofer zbije, da bi se izognil bežečemu Bodu, ki je ravnokar ušpilil manjšo tatvino. Bodo ji reši življenje in zbeži. Toda njuni poti se bosta srečali predvsem po zaslugi njene vztrajnosti, saj je prepričana, da gre za usojenega ji moškega njenega življenja. Tykwerjev četrti celovečerec je njegovo najbolj dovršeno delo doslej – in prvo, ki ga je moč jemati kot zrelo, zaključeno celoto. Res je, da Tykwer še vedno vztraja na nenehno premikajoči se kameri (predvsem okrog igralcev), na perfekciji zapletenih operacij s krani, da "posiljuje" s krožno

narativno strukturo, kjer se na koncu vsi detajli izidejo (ali pa tudi ne), toda po drugi strani je pričujoči 130-minutni film nabit z energijo, kratkočasen in psihološko izredno "našponan". Veliko k temu pripomoreta glasba (tudi Tykwerjevo delo) in vtis "usojene epskosti", skratka, Tykwer se zaveda svojih narativnih moči, ki resda izhajajo iz ameriškega *mainstream* filma, a polnočna projekcija je zmahanega festivalskega obiskovalca dodobra predramila. Tykwer je brez dvoma na poti v Hollywood, kjer bo njegov talent doživel povsem drugačno preizkušnjo.

S.P.



## seom

Otok

Južna Koreja **režija** Kim Ki-duk

On, Hyun-Shik, je nekdanji policaj, ki je nedavno ubil svoje dekle zaradi prešuštva. Ona, Hee-Jin, je nekakšna "taksistka" na jezeru, kjer na sredini zasidrane plavajoče barakice služijo za "sobe užitkov". On prispe tja, da bi se skril; vmes zato občasno izkoristi funkcionalnost, sčasoma pa se z Njo vse bolj zblížujeta in prakticirata nenavadno in mestoma mazohistično seksualno razmerje. Ona si ga očitno želi le zase, zato počasi eliminira vse tiste, ki bi ji ga lahko odtujili – tako spolno (cipa) kot fizično (policija).

Korejci so očitno precej mazohistično nastrojeni cineasti, o čemer pričajo obsesije mnogih tamkajšnjih novih filmov, predvsem Jang Soon-wooja, ki ga boste s filmom **Laži** (Gojital, 1999) spoznali na letošnjem 11. LIFFu. Tule telesna bolečina dobesedno pogojuje razmerje naših junakov, saj bosta očitno lahko koeksistiala šele takrat, ko bosta oba izkusila grozljivo samopohabljenje: On si v usta vtakne številne trnje in jih dodobra prežveči, ona pa si jih v "zamenjo" vstavi v mednožje ... in potegne vrvice! V osnovi gre za "lepo", umirjeno ljubezensko zgodbo o osamljenem paru; občutek idiličnosti potencira še odmaknjeno jezero, kjer se film odvijte od začetka do konca, tovrstno "štimungo" pa občasno zmotijo le surrealistični elementi, v katerih režiser človeka enači s floro in favno. Med korejskimi filmi zadnjega časa je *Otok* gotovo eden bolj pomnljivih izdelkov, tako v estetskem kot grafičnem smislu: zaradi neke gledalke, ki je med sadističnimi prizori kratko malo omedlela, so prekinili projekcijo ...

S.P.

## liulian piao piao (durian durian)

Hong Kong/Kitajska **režija** Fruit Chan

Durian je več kot sadež. Na Kitajskem je durian kot božanstvo. Durian je tudi filozofija, pogled na življenje. Na zunaj je čuden in povprečnim očem neprivlačen; poleg tega hudičevo smrdi. Njegovo jedro pa je najslajši sadež. Če se, na primer, spomnimo pravljice o žabjem princu, ugotovimo, da gre za najbolj univerzalno, arhetipsko prisposodob.

*Durian durian* spremlja zgodbi dveh deklet, ki svoje hongkonške dni preživljata v isti soseščini. Fan je na pragu najstniških let in je z

družino pred kratkim prišla v Hongkong s kitajskega podeželja, s trebuhom za kruhom, Yan pa je pri koncu svojih najstniških let, v obljubljenem mestu je prišla že pred časom z revnega kitajskega severa in tudi njen edini motiv je denar. Na prvi pogled ni ničesar, kar bi ju utegnilo družiti: Fan cele dneve prebija okrog zasilnega bivališča in pomaga starešem pri delu, Yan pa je prostitutka, ki z zvodnikom pohajkuje po soseščini in čaka na klice strank. Pot jo večkrat zanese mimo Faninega domovanja in v nekaj pogledih (med katerimi minejo tedni) se splete nerazložljiva simpatija. Fan je navdušena nad Yanino prostodušnostjo in videzom popolne svobode, Yan pa v deklici vidi podobo svojega otroštva, revnega in nedolžnega. Do edinega konkretnjšega stika med puncama pride ob incidentu, ko pred Faninim bivališčem z durianom napadejo Yaninega zvodnika. Druga njuna srečanja se merijo v trenutkih, v skrivnih pogledih hrepenjenja. Potem Fan z družino izženejo iz Hongkonga, ker jim poteče viza, Yan pa se odpravi domov. Toda kraja njenega hrepenjenja ni več; družinska srečanja, snidenja s prijatelji, obiski krajev njenega otroštva drug za drugim pričajo o izginitosti sladkega sveta mladosti, ki si ga je rada umišljala med "umazaniam" početjem v Hongkongu. Toda ta prazna mesta jo čustveno izpolnjujejo veliko bolj kot hongkonški izgubljeni raj, po katerem hrepeni vsa njena okolica. Za novo leto prejme od Fan durian s sporočilom o lepšem življenju na podeželju, kot sladko potrdilo lastne odločitve, da ostane doma in njenega posebnega stika. Na koncu je podoba Yan, ki oblečena v opravo tradicionalne kitajske opere na odru sredi mesta poje pesem rezkega hrepenjenja.

Prav osrečujoče je spoznanje, kako lepo je Fruit Chan dozorel. Njegova kinematografija ponuja sladke sadeže sodobne klasike. Zna vse, in vse z občutkom premeša; njegovi koktejli dokumentarnega realizma, liričnega minimalizma, patetičnega popa ... so točeni v kompaktne čaše moderne dramaturgije, ki samozavestno in prikrito paberkuje sekvenčne senzacije v donečo konstrukcijo filmske celote. Za tiste, ki so videli tudi Chanov prvi letošnji film **Xiang Xilu** (Mali Chang), je *Durian* še bolj sladki: deklica Fan je namreč tudi v tej zgodbi odločilna epizodistka, ki z glavnim junakom doživlja svojo prvo ljubezensko izkušnjo. S tem, ko Fruit Chan isto stransko figuro postavi v središče dveh pripovedi, ki se dogajata v istem času in kraju, le da z drugimi glavnimi junaki, in ko "post festum" pokaže del njenega "življenja" izven posamezne filmske pripovedi, odškrne vrata v njeno širno soseščino, jo obogati s presenetljivim kontekstom, doseže nenavaden odmev, zven nečesa večjega od same pripovedi; po drugi strani pa v seštevku glavno vlogo podeli mali Fan, obe "veliki zgodbi" pa v tej novi luči postaneta epizodi njenega življenja, ki pa sta spet mnogo več kot epizodi. Takšna pripovedna strategija uspe razpeti gigantsko mrežo, vanjo pa se seveda ujame veliko življenja, predvsem njegova neujemljiva in neizčrpna prostranost.

V.Š.



## rozi keh zan shodam

Dan, ko sem postala ženska

Iran **režija** Marzieh Meshkini



Neposreden prikaz sodobne stvarnosti, sploh družbeno kritičen, v iranskem filmu ni pogost, zato je bila letošnja Mostra precejšnje presenečenje. Za prvi šok je poskrbela Makhmalbafova žena Marzieh Meshkini, ki je v sekciji tedna kritike predstavila prvenec *Dan, ko sem postala ženska*, družbenokritični triptih (po moževem scenariju), ki v treh poglavjih oriše položaj ženske v današnjem Iranu prek predstavnic treh generacij.

Prva epizoda se začne nedolžno, v klasični maniri iranskega neorealizma, in pripoveduje o deklici, ki na svoj deveti rojstni dan izve, da je postala ženska; konec je otroštva, prijatelj, iger, ogrnili jo bodo v čador in zaprli v hišo. Toda bistra punčka izsili priznanje, da je do njene polne ženskosti še nekaj ur, ki jih sklene do konca izkoristiti. Čudovita in silna je zaključna podoba prve epizode, ko deklica ob izteku časa (meri ga s senco vejice, ki postaja krajša in krajša) da svoj čador fantoma, da ga uporabi za jadro na svojem plovilu, v katerega bo pihnil veter in ju potegnil do širnega obzorja. Druga epizoda, o kolesarki (ženske v Iranu ne bi smele kolesariti), ki ji med dirko drug za drugim grozijo z izobčenjem mož, bratje, družina, starešine..., je izjemna alegorična srhljivka, ki vizualno in dramaturško sugestivno ter pretresljivo opiše hrepenenje iranske ženske. Triptih se izteče v nadrealistično komedijo o starki, ki pred smrtjo nakupi vse tisto, o čemer je sanjala, pa si nikoli ni mogla privoščiti. Na stara leta se je iz tujine vrnila v Iran, polna denarja, in zdaj v spremstvu množice nosačev "pustoši" po teheranskih trgovinah. Kolona nosačev in stvari je vse večja, prav tako začudenje navadnih iranskih smrtnikov. Na koncu vse skupaj naložijo na provizorična plovila (podobna tistemu iz prve epizode) in odplujejo proti obzorju. Brezhibna prva režija, v drugi epizodi celo izjemna, čeprav je težko oceniti, kolikšen delež odpade na Mohsena.

V.Š.



## testing democracy

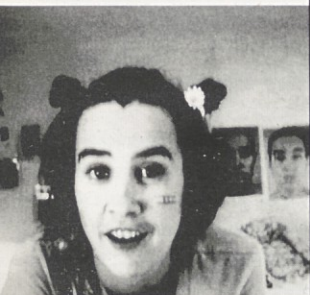
Preizkušanje demokracije

Iran **režija** Mohsen Makhmalbaf

*"Demokracija na vzhodu je kot podoba deklice, ovite v čador, ki pada z neba v valovito morje, z volilno skrinjico v rokah."*

(Mohsen Makhmalbaf)

*Preizkušanje demokracije* je Makhmalbafov najbolj neposreden politični krik doslej. Je klic po svobodi in klic k orožju – na bojišče, ki je Film. Tehnična revolucija – nastop digitalne tehnologije, ki v Iranu ne pomeni le dostopnosti za vsakogar, pač pa tudi absolutno izigranje cenzure – končno omogoča enakopraven spopad ideologij in prepričanj. Digitalna kamera je orožje v boju za nov Iran, ki ne bo slepo podvržen fundamentalistični ideologiji, ampak bo domovina svobodnih in enakopravnih državljanov. Digitalna kamera je orožje za novo kinematografijo, ki ne bo odvisna ne od denarja (torej tudi ne od komercialnega uspeha) ne od ideologije. Digitalna kamera bo filmarja končno približala tisti stopnji svobode, kot jo ima književnik, ko se s pisalom loti belega lista papirja. Zato



je podoba Makhmalbafa, ki s kamero nad zemljo simulira pisanje peresa po papirju, ne le čudovito sugestivna, ampak tudi preroška.

Makhmalbaf, prvi otrok islamske revolucije med umetniki (zanjo je lep čas presedel v zaporu), pravi zdaj Rafsandžaniju – dovolj je (njegovo sveto podobo, ki visi na vsaki iranski steni, dobesedno zazida), pravi Hatamiju – ni toliko časa, in pravi svojim ljudem – čas je za novo revolucijo – "naj pride do spremembe, tudi če umrem."

V.Š.



## tilsammans

Skupaj

Švedska **režija** Lukas Moodysson

Elisabeth je naveličana popivanja svojega moža; ko jo znova udari, popoka svoja otroka, hčerko in sina, in odide k bratu Goranu – v hipijevsko komuno, kjer v eni hiši živi približno deset ljudi. Prostora je malo, toda tam se živi v "harmoniji", kar pomeni skrajno liberalnost v vseh pogledih, uveljavljanje marksističnih načel, delitev vseh dobrin, veliko popivanja, skrajni hedonizem ... in vsestranska seksualna razmerja med člani komune. Piše se leto 1975 in v Španiji je ravnokar umrl Franco. Elisabeth in še posebej njena otroka se na komuno stežka privajajo; otroka nimata dovolj prostora zase, Elisabeth pa mora prenašati agresivno dvorjenje lezbične članice komune, ki se je ravnokar sprla s svojim ljubimcem ... Moodyssonov drugi celovečerec ni kakšna hipijevska drama, temveč film o ljudeh, ki skušajo živeti skupaj, včasih bolj uspešno, drugič malce manj, film o skupnosti kot močni celici. *Skupaj* je malce raztreščen, fragmentiran filmček, kar je logično, saj vsak flamboyantski karakter (ki jih v švedski kinematografiji ne najdemo zlepa) zahteva svojo porcijo prostora, še zdaleč pa ne gre zgolj za serijo nanizanih satiričnih vinjet, ki bi kot konstrukcija razpadle. Tako uspešnemu prvencu, kot je bil **Pokaži mi ljubezen** (*Fucking Amal*, 1998), je pač težko najti spodobnega naslednika.

S.P.

## tomas est amoureux

Tomas je zaljubljen

Belgija/Francija **režija** Pierre-Paul Renders

V letošnje Benetke je počasi, a zanesljivo, vdiral digitalna tehnologija, največkrat v vlogi nosilca subjektivnega pogleda koga izmed glavnih akterjev (Raul Ruiz) ali pa kot abstraktni komentar h klasični naraciji (Clara Law). Rendersov prvenec se je odločil za nasprotno strategijo. Celoten film je posnet na 35 mm, a se (z izjemo uvodne animacije) gleda kot no budget DV projekt. Glavnega junaka Tomasa muči agorafobija in se zato že osem let ni premaknil iz lastnega stanovanja. Vsi njegovi stiki so omejeni na računalniški ekran, kjer se Tomas srečuje z osebnim psihiatrom, človekom iz firme, ki skrbi za njegove domače aparature, virtualno seks-bombo ... Skoraj srečen je, a sam. Zato se prijavi na internetno konferenco "zlomljenih src",

kjer ga namesto "virtualnih" ljubimk pričaka kopica žensk, ki bi ga rade srečale "v živo". Ko Tomas končno sreča žensko, ki jo zanima partnerstvo, grobo rečeno, "na daljavo", se znajde na prepihu emotivne zmede in občutka zasedanja njegovega intimnega sveta ... Lepota Rendersovega prvenca je v gladkem združevanju različnih vizualnih medijev, ki drug drugemu nočejo kazati svojih posebnosti in neizogibnosti, ampak se skozi Rendersove oči sestavijo v aparat, skozi katerega je humorno pripovedana osnovna človeška zgodba, zgodba o ljubezni. Ker Tomas noče oziroma ne more iz svojega stanovanja, vanj pa nikogar ne spusti, je njegova komunikacija z ljudmi, tokrat dobesedno tam zunaj, sestavljena iz posnetkov teh drugih ljudi na računalniškem ekranu. Pravzaprav je ob tej enostavni narativni domislici pripovedovanja zgodbe (človeka, ki ga ne moremo videti, a ga lahko ves čas slišimo v *offu*) moč preinterpretirati tudi filmski dispozitiv. Tokrat namreč ni jasno, ali se gledalec identificira s tistim, česar ne vidi, a mu da videti, s kamero torej, ali na njeno mesto stopi provoosebni pripovedovalec, s čigar očmi gledamo, ne da bi ga videli, ali pa se kot ključ do odgovora mednju vpisuje računalniški ekran (skozi katerega vidi glavni junak), "preslikan" na kinematografsko platno?

N.P.



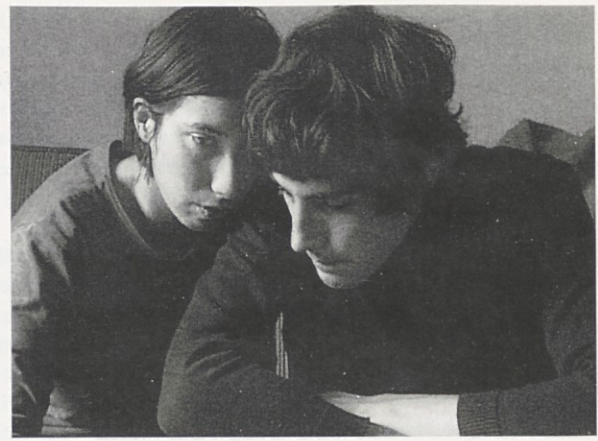
## fils de deux meres ou comedie de l'innocence

Otrok dveh mater ali komedija o nedolžnosti

Francija **režija** Raul Ruiz

Ruiz nadaljuje s svojimi stalnimi obsesijami, vprašanji identitete, dvojnikov, razcepljenih osebnosti, ipd. V primerjavi s povsem neposrečenim ameriškim poskusom izpred dveh let (**Shattered Image**, 1998) je Ruiz tule precej bolj umirjen in predvsem "dosleden", če je to pri njem (ob neverjetni kvantiteti opusa) sploh mogoče. Camille je devetletni deček; njegovo obnašanje prične med očetovo službeno odsotnostjo skrbeti njegovo mati Ariane (Isabelle Huppert). Camille, ki že več let snema filme na digitalno kamero, se pogovarja s svojim namišljenim bratom Paulom. Nekega dne začne mater klicati po imenu in zahteva, naj ga pelje v neznano hišo, kjer naj bi prebivala njegova prava mati Isabella (Jeanne Balibar). Isabella, ki je svojega sina pred leti izgubila v nesreči, Camilla prav tako "prepozna" kot svojega sina. Začasno se priseli v Arianino hišo, a bolj zato, da bi bila bližje Isabellinemu bratu Sergu (Charles Berling), psihiatru, ki naj bi razložil obnašanje tako neznanke Isabelle kot Camilla. Ruiz ima zanimive momente, v nekem trenutku pa – precej logično – zaplet primerja z mitološko zgodbo o Salomonovi sodbi, ki jo gledalec prepozna po stenskih grafikah. Kot koscenarist se Pascal Bonitzer, Ruizov stalni sodelavec v devetdesetih – presenetljivo – ne pojavlja več.

S.P.



## noites

Noči

Portugalska **režija** Claudia Tomaz

Doslej smo videli preveč filmov o raznovrstnih odvisnikih z margine, da bi nas Noči, v katerih Joao in Teresa poskušata ubežati heroinu, zmogle do konca prepričati. Hecno je tudi to, da portugalska narkomanska naveza deluje v sorodni dokumentaristični špuri, kjer je meja med fikcijo in fakcijo dokončno zabrisana že od **Kosti** (Ossos, 1997) Pedra Coste. Joao in Teresa se pač zadevata, njuna odvisnost ju mentalno ohromi in pritisne ob zid brezizhodnosti emotivne otopelosti, prodajanja teles in umanjkanja kakršnekoli akcije. Film, ki "zgolj" kaže – kot nemi spremljevalec črne ljubezenske zgodbe. Če lepota res prebiva v očeh gledalca, so Noči film, ki mestoma prebije povprečnost z natančno zadržanostjo uprizarjanja bede, iz katere se izvija neustavljivi pesimizem, prebije z izjemno sekvenco na smrt bolne glavne junakinje ter s težkim, pesimistično počasnim ritmom. V filmu, ki se gleda kot *prequel* portugalskih **Kosti**, se je na dnu brezizhodne noči klinično odtujenega sveta kot temna zarja svetila dokončna in brezpogojna predanost obeh glavnih junakov. Plus bonus track: režiserka je odigrala glavno žensko vlogo.

N.P.



## dolce

Rusija **režija** Aleksandr Sokurov

Čustveni vrhunec letošnjih Benetk je bila še ena krasna sladkogrenka elegija leningrajskega poeta Aleksandra Sokurova. Strani iz družinskega albuma japonskega pisatelja Toshia Shima. V prepoznavnem slogu dokumentarnega in izmišljenega, bližine in distance, udeleženi in odmaknjenosti, sočustvovanja in opazovanja, življenjske filozofije in meditacije v petih stavkih pripoveduje življenjsko zgodbo ostarele japonske dame, ki se je povsem zaprla v spomine in davne bolečine. V prvem stavku prek fotografij iz družinskega foto-albuma izpiše biografijo velikana sodobne japonske književnosti Toshia Shima, čigar življenje, zlasti

družinsko, je bilo prežeto s številnimi tragedijami, ki pa ni pustil, da bi zmotile njegovo ustvarjanje. Sledijo štirje dolgi meditativni dokumentarni stavki, ki spremljajo vsakdan njegove ostarele vdove Miho Shimao. Kamera Sokurova je spet neverjetno nenavzoča, kot del sten, ki obdajajo staro gospo. Njeno življenje, njena duša sta ujeta v te stene in okna, ki prinašajo veličastni in tihi spektakel narave. Ti stavki so kot potrpežljivi izganjalci njene duše, ki večinoma počiva v starkinih prsni, potem pa se iz popolne zamaknenosti nenadoma izlije, tako naravno in neposredno, kot smo to doslej lahko videli le pri Sokurovu, le da je tokrat učinek še močnejši. Starkina skoraj negibna navzočnost po sugestivnosti dosega mojstre tradicionalne opere. Nenadni izlivi, ob katerih poteze obraza ostanejo čudežno nespremenjene, so pretresljivi sami po sebi, stokanje njene duše ob spominih na osebne tragedije omili glas Sokurovove melanholične duše, ki prevaja starkino neutolažljivo bolečino v univerzalne glasove žalostinke. Tudi angleški podnapisi občuteno prihajajo in odhajajo v počasnih prelivih. Starkini nenadni in neskončni premolki suspenz privedejo do praznine, ki spominja na zenovski Mu, Ničes. Kot bi prisluhnila Ozuju, prehaja iz obupa – "ne vem, kako bom živela naprej?" – po neskončnem premolku do pomiritve s svetom in z usodo: "Gotovo bodo v življenju še trenutki sreče in radosti." Mogoče se je spomnila objema z nemo in duševno zaostalo hčerko na njenem stopnišču. Slika je skoraj dvodimenzionalna in pokončna. Starkin obraz in glas Sokurova odmevata v davnino japonske (vizualne) umetnosti. V.Š.

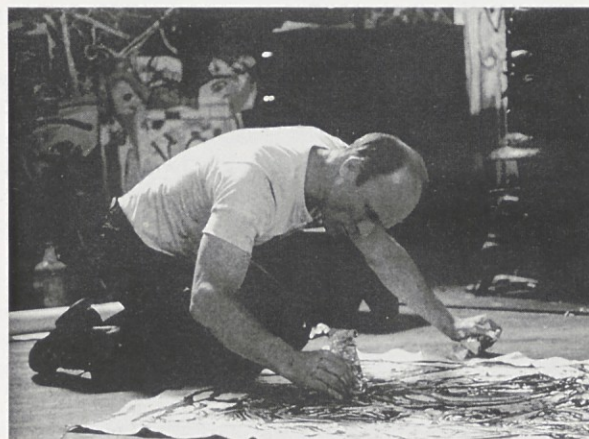


## liam

VB režija Stephen Frears

Ves čas pozabljam, da je Frears zrežiral kostumska **Nevarna razmerja** (Dangerous Liaisons, 1988) in z njimi, četudi na prvi pogled neočitno, vzpostavil svojo družbeno kritično linijo ter ljubezen do ekranizacije literarnih del. Tokrat se Frears od komedije vrača k "resnejšemu" žanru, a mu ne uspe zatajiti svojih televizijskih učnih let in BBC-jeve produkcije. *Liam* je film o industrijski Angliji tridesetih let, kot jo vidi deček, ki odraščča v liverpolski delavski irsko-katoliški družini. Osnovna enačba *Liam* je enačba melodrame – neuspešno družbeno stanje se zrcali v osebnem neuspehu, tokrat v obliki očetove izgube službe, ki ji sledijo raznorodni politično osnovani spori s tragičnim finalom. Vrnitev v varnost zgodovinsko nevarnega obdobja depresije, videno skozi tragikomične oči otroka, postavlja Frearsa med sodobna angažiranca, Kena Loacha in Mikea Leigha, in zgodovinsko navdahnjenega severnega soseda, Jima Sheridanana. Končni rezultat je povsem gledljiv, a nikjer prebijajoč film z razkošno scenografijo in kostumografijo ter toplo fotografijo, ki privrženost gledalca išče med katoliško-protestantsko-judovsko napetostjo in otroškim pogledom izjemenega mladeniča Anthonyja Borrowsa.

N.P.



## pollock

ZDA režija Ed Harris

Vedno več igralcev hoče režirati filme. Med njimi je tudi Ed Harris, ki se je v prvem poskusu spopadel z biografijo slikarja in sam odigral tudi naslovno vlogo. Kar je še vedno boljše kot Julian Schnabel, slikar, ki poskuša kot režiser ufilmati zgodbo pisatelja (glej film *Preden pade noč*). Harris se je v dveurnem zamahu "lotil" filma o razpitem očetvu abstraktnega ekspresionizma, Jacksonu Pollocku. Ključno vprašanje vseh filmskih biografij je to, kaj postaviti na prvo mesto – umetnikovo življenje ali umetnikovo delo. Najradikalnejši odgovor je doslej poiskala vzhodna linija s Sergejem Paradžanovom (*Barva granatnega jabolka*, 1968) in Andrejem Tarkovskim (*Andrej Rubljov*, 1969), druga upodabljanja slikarjev pa so ostala osredotočena predvsem na njihove življenjske zgodbe. Harrison je po eni strani posnel gledljiv film o Pollocku, a obenem zamudil priložnost soočenja resničnosti filmske kamere in resničnosti *action paintinga*, v zameno pa ponudil insajdersko točno razvojno linijo med Pollockovim slikanjem pred usodnim letom 1947 in po njem. Še vedno se zdi, da je filmsko fiksijsko biografiranje bližje biografiji kot fikciji, čeprav velja poudariti, da je Harris v tej špuri držal kot režiser in kot igralec. Vprašanje, ki zaradi neznanih razlogov umanjka tudi ob razpitem Pollockovem *drippingu*: ali se je s kamero moč splaziti v čopič in osvojitvi subjektivni pogled slikarskega platna? Zato toliko manj razumemo režiserjevo pogumno citiranje Pollocka, ki v povezavi s svojim delom ves čas poudarja odsotnost naključja.

N.P.



## possible worlds

Kanada režija Robert Lepage

Alternativni naslov bi se lahko glasil tudi "vzporedni svetovi" (kakor so film prevedli Italijani). Gre namreč za še eno Lepagevo obsesijo s človekovimi dvojniki, alter-egi, vprašanji identitete, vse, kar smo spoznavali v **Spovednici**



(Le confessional, 1995) ali **Poligrafu** (Le polygraphe, 1997). Link z Raulom Ruizom? Samo psihološko, medtem ko oba avtorja v vizualnem pogledu stojita na povsem različnih bregovih. Osebo imam raje Ruiza in njegov rudimentarni stil; Lepage je pač esteta, gledališčnik, vizualec – kamor spadajo skoraj vsi kanadski eklektiki devetdesetih, vključno s Patricio Rozema (**When Night Falls**, 1994), Clementom Virgom (**Rude**, 1994) in Denysom Arcandom (**Jesus de Montreal**, 1989).

Zgodba "vzporednih svetov", Lepagevega prvega angleško govorečega filma, je morda še najbolj abstraktna – "kubistična", kakor jo označuje režiser. Policija najde umorjenega moškega, Georgea; nenavadno je to, da so mu morilci odprli glavo in ukradli možgane. Takoj zatem spoznamo živega Georgea oziroma njegovega dvojnika; ne ve se natančno, ali gre za Georgea pred smrtjo ali preprosto za njemu identičnega človeka. Spoznavamo več Georgeov v različnih, vzporednih (oziroma možnih) svetovih, v vseh pa išče svojo ljubimko Joyce (Tilda Swinton), ki se pojavlja v različnih inkarnacijah: enkrat je nevrologinja (kako prikladno) in do njega hladna, čeprav se ga spominja iz šole; drugič je seksualna "agresorka" Joyce; tretjič preživita romanco v obalni koči; četrtič sta poročena, ipd. Zgodbe so nepovezane, kar je za pričujoči tip filma edino primerno narativno orodje. Gledalec ostaja zbežan, toda pomembna je celota, resda pretirano estetizirani konstrukt, a dovolj prijetno metafizično potovanje.

S.P.



## small time crooks

ZDA **režija** Woody Allen

Ray (Allen), mali, zanikni slehernik, hoče priti na hiter način do denarja. S kolegoma (Jon Lovitz, Michael Rapaport) hočejo oropati banko – tako, da bodo poleg nje najeli prazno štacuno in do nje izkopal rovo! Da zadeva ne bi bila sumljiva, bo Rayeva žena Frenchy (Tracey Ullman) dejansko odprla in vodila trgovino. Pa prične peči piškote po svojih receptih ... in ti piškoti postanejo vsesplošni hit, združba pa nazadnje ne obogati z ropom, temveč s Frenchyjinimi piškoti! Sedaj so vsi bogovsko bogati ... le obnašati se ne znajo; nimajo ne kulture ne znanja, ne spoznajo se na umetnost, kar Raya sicer ne moti, Frenchy pa si zato omisli privatnega tutorja, Angleža Davida (Hugh Grant), ki naj bi ju – socialnemu stanu primerno – podučil v bontonu in vsemu, kar pritiče. Novi Woody Allen se kakopak norčuje iz ameriških kulturnih vrednot in ameriškega gospodarskega čudeža, ki iz razmeroma normalnih ljudi dela arogantne debile brez kulture. Novi Woody je precej kaotičen, nepovezan, mestoma celo infantilni (na kar smo se že navadili), še vedno pa razmeroma smešen, čeprav se Mali veliki človek vse bolj poslužuje *slaptsticka* in brije norce predvsem iz samega sebe ter svoje uboge pojave, kar lahko postane z vsakim novim filmom bolj problematično. Samoironija namreč v njegovem primeru izgublja bistvo, saj ne doseže več svojega namena. Woody je navzven že tako sesut in deformiran, da je

smešen v trenutku, ko stopi pred kamero – kar morda funkcioniira v televizijskih *sitcomih*, na platnu pa precej manj. Zanj je v tem trenutku najbolj pomembno, da se posveti delu za kamero, da se dostojanstveno umakne, igro pa prepusti z vseh vetrov zbranim zvezdnikom najširšega formata, ki v njegovih filmih očitno nastopajo še raje kot pri Robertu Altmanu.

S.P.



## before night falls

ZDA **režija** Julian Schnabel

Mick Jagger je v Benetke bojda prišel zato, da bi pozdravil prijatelja Schnabla in njegov film o kubanskem pisatelju Reynaldu Arenasu. Kar vam, ob poznavanju Jaggerjevega utrujenega lizanja rokenrola, veliko pove o filmu, ki poskuša v isto oko strpati zgodbo o totalitarni Castrovi Kubi, ki homoseksualnost obsoja kot kriminalno dejanje, ustvarjalno pot genialnega pisatelja in njegovo obračanje grenke izkušnje pa v optimizmu polno potovanje proti obljubljeni Ameriki. Če je Schnablov prvenec **Basquiat** (1996) zgorel ob spregledu meje med zunanjim in notranjim pogledom življenja Jeana-Michela Basquiata, ki ga je režiser odpravil s sekvencami neskončnega morskega vala kot metafore svobode v vlogi umetniškega ideala, se film *Preden pade noč* zlomi na upodabljanju Kube kot deviške, neokrnjene dežele, v katero zareže Castrovo diktat. Kot v mnogih Discoveryjevih dokumentarjih smo tudi tokrat ugledali predcastrovsko Kubo kot deželo velikih avtomobilov, sladke melanholije, popoldanskih literarnih srečanj na razkošnih vrtovih in splošnega veselja do življenja. Schnablu je v drugem filmskem poskusu poleg redukcije ustvarjalnega procesa na romantični mit o vzponu in gotovem padcu pisatelja "uspela" tudi vzporedna romanticizirana upodobitev Kube. A težava ne tiči v pravljicaški naraciji, ki se vedno bolj jasno kaže kot tržni trnek, temveč v nediscipliniranem vizualnem prehodu iz Kube v Ameriko. Končni kvazidokumentarni posnetki pisateljevega bivanja v ameriškem velemestu dokončno poudarijo naivnost Schnablove misije, zato gledalcu ne preostane drugega, kot da poskuša občudovati režiserjevo obrtno spretnost in simpatično sladkega Javierja Bardema v naslovni vlogi.

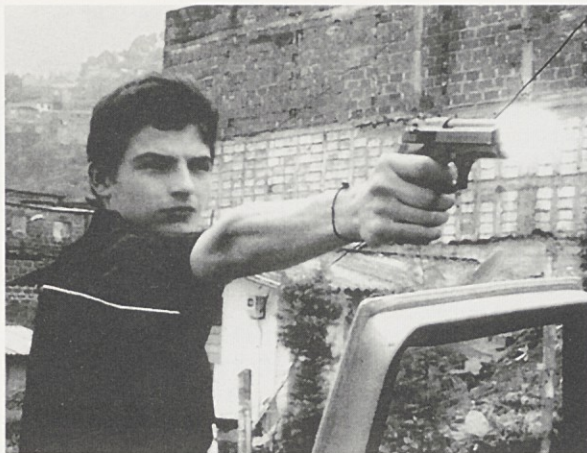
N.P.

## la virgen de los sicarios

**Naša gospa morilcev**

Francija/Kolumbija **režija** Barbet Schroeder

Schroeder se ves čas loteva filmov, kjer nekdo nekam pride, tam nekoga spozna, potem pa nekdo umre nasilne smrti. Tudi v Naši gospe. Po tridesetih letih se pisatelj Vallejo vrne v rojstni Medelin, kjer osamljenost in nostalgijo premaguje s strastno romanco z Alexisom, najstniškim plačanim morilcem. Medelin je konfuzno mesto, polno nasilja in revščine, ki ju ljubimca skušata spregledati tako, da obiskujeta Vallejeva priljubljena mesta iz



mladosti in se zatekta v cerkve. Spotoma poskušata uskladiti generacijski prepad. Vallejo še verjame v ljubezen, Alexis pa deluje samo po zakonu pištole. Nekega dne Alexis zaradi maščevanja ubije neznanec na motorju, Vallejo ostane sam, a si kmalu najde novega ljubimca. Izkaže se, da je njegov novi prijatelj Alexisov morilec ... Naša gospa se mestoma gleda kot domača video vaja, mestoma pa kot filozofski esej o poslednjih rečeh. Schroederju uspe portretirati surovost moderne Kolumbije brez moraliziranja in patetiziranja, njegov redke čut za aleatoriko in črn humor mestoma prehaja v naivnost, a Naša gospa kljub temu ostaja izvrsten portret modernega človeka, razpetega med naključje, poljubnost in strat. Metažanrski film pod pretvezo klišejev skriva družbeno kritiko, vredno Gasparja Noéja, četudi se je loteva z druge, mehkejši strani. Umor je dokončno postal najvsakodnevnejše opravilo.

N.P.

## branca de neve

**Sneguljčica**

Portuglaska **režija** Joao César Monteiro  
Priznam. Sneguljčica je prvi Monteirov film, ki sem ga videl. In tudi teksta Roberta Walserja nisem poznal. Zato je Monteiro v povezavi Walserjem udaril toliko močnejše. Skratka ... film se prične s špico, statično podobo kičaste slike (morda je bil celo goblen) Sneguljčice v rjavkastih tonih, sledijo mu črno-bele fotografije mrtvega moškega v snegu. Več tovrstnih fotografij. Moški v snegu je avtor literarne predloge, Robert Walser, "prijazni sodobnik" Franca Kafke. Potem grob rez v temo, v črn ekran. Iz njega se zaslišijo mehki portugalski glasovi, ki interpretirajo Walserjev izjemno poetičen tekst o Sneguljčici, ki ob koncu deluje kot *sequel* Grimmove pravljice. In še vedno črn ekran. Zatem, po približno desetih minutah, grob preskok v belino komajda premikajočih se oblakov. Tišina. In spet tema črnega ekrana, iz katerega pršijo glasovi kralja, kraljice, lovca, princa in Sneguljčice. Izjemno besedilo v popolni temi. In spet oblaki brez besed. In spet tema. Iz nje z grobim rezom gibljiva slika, premikajoča se podoba prijaznega starca, ki z izrečenim, a neslišanim stavkom zaključuje pravljico. Nem, a do konca zgovoren stavek. Prijazni stavek z detektivsko čepico je Monteiro sam. Bojda se pojavlja v vseh svojih filmih. A tokrat dokončno premišljeno, duhovito in obenem smrtno zares. Edini film, katerega projekcijo so kolegi in kolegice množično zapuščali. Težka, a obenem izjemno lahkotna lekcija o Filmu samem. O temi in svetlobi, razmerju med statično in dinamično sliko, med zvokom in podobo, med ne-zvokom in ne-podobo, med zvokom brez podobe in podobo brez zvoka. Popolno temo in idealne pogoje so radikalno zmotili dvojezični kričeče oranžni podnapisi in ne, naprimer, zvokovni prevod besedila, kar pomeni, da se nikjer nismo dokopali do zares popolne teme. Pa še Roberto Ghezzi je sedel poleg mene in ves čas glasno vzdihoval: "*Bellissimo, bellissimo.*"

N.P.



## the goddess of 1967

Avstralija **režija** Clara Law

Clara Law z *Boginja* ostaja v isti špuri hongkonško-londonsko-avstralske naveze, "medkulturnih" izpraševanj in obsedenosti s spolom. Tokrat se v Avstralijo poda japonski heker, obseden z gojenjem plazilcev, da bi v obljubljeni deželi kupil kulturni avtomobil. Citroën ds, 1967. Ob prihodu ugotovi, da je domnevni prodajalec mrtev, a spozna sedemnajstletno slepo dekle, ki mu obljudi, da ga bo seznanila z resničnim prodajalcem. Na svoji cestni avanturi se nenavadni par prebija skozi avstralske puščave in opuščena rudarska mesta, da bi ob koncu poti skupaj premagala dekletovo travmo, oziroma jo, natančneje, zacelila. Spotoma se zaljubita. Film se skozi nekatere osupljive vizualne rešitve spopada z vprašanjem incesta, posilstva, osamljenosti, samote, paradoksa in skrivnosti življenja, a mu v njegovi želji ozdravljenja osebne travme in vzporednega komentarja o avstralski stvarnosti zmanjka narativne sape. Direktno citiranje Rolanda Barthesa se gleda in bere predvsem kot zapeljevanje teoretikov, forma *road-movieja* pa kot poklon poznemu Wimu Wendersu.

N.P.



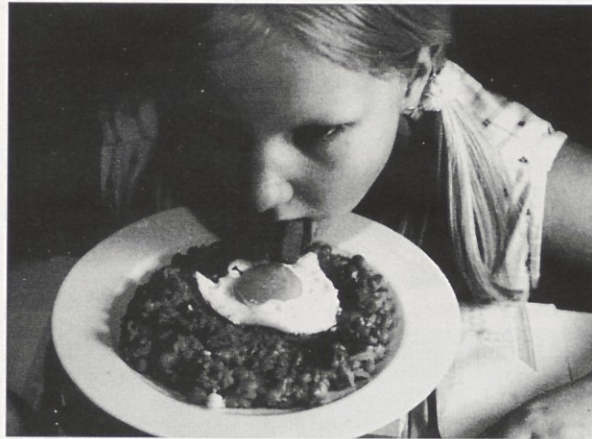
## my generation

ZDA **režija** Barbara Kopple

Hej, hipiji! Čas se ni ustavil. Woodstock 1999 se ni odvijal v Woodstocku, pa še plačat je bilo treba. Med precej številčno slovensko sekcijo 57. Mostre je bilo opaziti nezaupanje do sekcije *Cinema del presente* (Kino sedanjosti) in dvom v zvezi z italijanskimi, nemškimi in španskimi filmi. *Moja generacija* je sicer ameriški film, in tako tudi zgleda, ampak predstavili so ga prav v omenjeni, med Slovenci ne najbolj priljubljeni sekciji. In čeprav smo doslej videli dovolj filmov o treh dneh miru in glasbe ter ob njih zasledili klasični dokumentaristični *one man band* trend (D.A.Penneabaker, M. Wadleigh) ter nostalgijo v času drugega Woodstocka leta 1994, ko so fantje ponovili

vajo iz leta devetinšestdeset, se je Barbara Kopple prva poskusila s primerjalno študijo o treh Woodstockih. O letniku 1969, 1994, 1999. Rezultat je klasičen glasbeno-festivalski dokumentarec (izjave udeležencev, izjave glasbenikov, komadi, spremljevalni dogodki – metanje v blato ...), ki noče direktno zamoriti s podučnimi montažnimi rezi, skozi katere bi lahko ugotovili, da so ljudje v devetdesetih postali sprjaznjeno z dolgočaseni in da je družbeni upor ujet v potrošništvo, ampak ta morebitni nauk prepusti gledalcu. V bistvu je fino gledati poblajhane, pod nosom puhaste najstnike iz leta 1999, ki so nadomestili neobrite dolgolasce iz usodnega 1969, smešno videti Carlosa Santano, ki ne zmore več hitrih solaž, in v oklepaju ugotoviti, da so tripe in marihuano nadomestila drugačna poživila. Tudi znamenito valjanje po blatu se na kožo lepi drugače. Moja generacija noče moralizirati, ampak zgolj kazati, a ob tem ostati všečna.

**N.P.**



## otesanek

Češka republika **režija** Jan Švankmajer

Zakonca Horak ne moreta imeti otrok; nesrečna je predvsem ona, zato nekega dne, ko mož prinese domov smešno oblikovano korenino, ki jo je izkopal na vrtu, v svoji imaginaciji slednjo "proglasi" za svojega sina, Oteka. "Ljudje bodo posumili, kako sva dobila otroka," reče mož, zato se odločita, da bosta z blazinami pod obleko simulirala njeno nosečnost. Po osmih mesecih se žena, nestrpna, odloči, da bo Oteka rodila predčasno. Toda Otek je lačno bitje, raste iz dneva v dan, dokler kmalu ne postane pošast, ki – da bi zadovoljil svojo lakoto – prične jesti ljudi, najprej poštarja, potem socialno delavko in nazadnje starega soseda ... Oteka je treba zaradi dimenzij sčasoma zapreti v klet, zanj pa prične skrbeti sosedova hčerka Alžbetka, ki se boji, da bi ga doletela usoda iz češke bajke o Otesaneku ... Švankmajer je eden največjih svetovnih lutkarjev in animatorjev – in eden najbolj obupnih režiserjev. Otesanek ima, žal, bore malo animacije. Rezervirana je za par prizorov z Otekom, in še te bi brez usodnejših posledic lahko nadomestile, denimo, drevesne veje. Povedano natančneje: Švankmajer se je lotil "običajnega" igranega celovečerca, kar je za seboj povleklo kopico problemov: 125-minutni izdelek se vleče v nedogled, kadriranje je katastrofalno, zastarelo, saj lahko kot takšno zdrži le v svetu animacije, fantazijskega sveta in bizarnih idej, ki smo jih bili deležni tako v **Faustu** (1993) kot v **Zarotnikih sle** (Spiklenci slasti, 1996), ne pa v "konvencionalnem" narativnem filmu. Prejšnji celovečerci so imeli malodane abstraktno naracijo, ki mu je dala svobodo tako narativnega kot vizualnega eksperimentiranja, v Otesaneku pa Švankmajer ne zmore niti tekoče peljati zgodbe, saj nam z Alžbetkinim branjem bajke že na polovici sugerira razplet. Zelo mučno gledanje; celota še najbolj spominja na šolsko vajo študentov prvega letnika akademije. •

**S.P.**

**Benetke – nagrade:**

Zlati lev za najboljši film:

**Dayereh** (Krog), Jafar Panahi

Grand prix žirije:

**Before Night Falls**, Julian Schnabel

Posebna nagrada:

**Uttara**, Buddhadeb Dasgupta

Najboljši scenarij:

**I cento passi** (Sto korakov), Marco Tullio Giordana

Pokal Volpi za najboljšega igralca:

Javier Bardem za **Before Night Falls**

Pokal Volpi za najboljšo igralko:

Rose Byrne za **The Goddess of 1967**

Nagrada Marcello Mastroianni:

Megan Burns za film **Liam**

Zlata medalja italijanskega senata:

**La virgen de los sicarios**, Barbet Schroeder

Nagrada Venezia Opera Prima:

**La faute à Voltaire**, Abdel Kechiche