

cannes

2000



dancer in the dark

Danska **režija** Lars von Trier

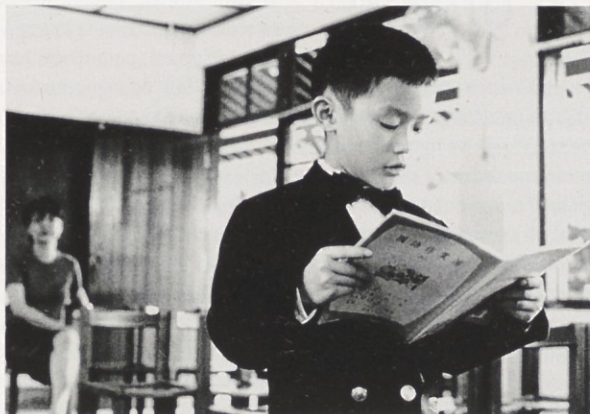
Status, kakršnega Lars von Trier uživa v Cannesu, je potrdil že uvod v projekcijo pričujočega filma. Festivalna špica, ki je pred filmi uradnega sporeda obvezna in nespregledljiva tako kot smokingi in večerne toalete na večerni gala projekciji, je tokrat umanjala. Dvorana se je zatemnila, a projektorji niso startali; v temi se je razlegla nekajminutna simfonična uvertura in šele nato so velike črke "Lars von Trier", čez celo platno, od roba do roba, in med njimi naslov filma – identično **Lomu valov** (*Breaking the Waves*, 1996) torej – napovedale "zaresni" začetek filma. Trier je neke vrste relikvija canneskega festivala, njegova zaščitna znamka in kvintesenčna referenčna točka, saj ga je Gilles Jacob, direktor festivala, vse od prvenca **Element zločina** (*Element of Crime*, 1986) uvrščal v tekmovalni spored. Po letošnjem festivalu bo tudi največjim nasprotnikom njegovega dela, med katere se vsaj deloma uvršča tudi podpisani, moralo postati jasno, da je Trier dokončno postal največji in najpomembnejši režiser stare celine ter za komercialni biznis daleč najatraktivnejši avtor t.i. umetniškega filma na svetu. Je gromozanska institucija, že samo njegovo ime nemudoma pritegne tako medije kot financerje. Almodóvar in Benigni sta tu muhi enodnevnici, malodane amaterja. Konkretno: Američani so za distributerske pravice za severnoameriško tržišče odšteli kar 5 milijonov (dolarjev seveda; film je bil posnet za 15 milijonov), ne da bi ga sploh videli. Catherine Deneuve seveda ni bila komercialni faktor, izkazala pa se je za največjo napako filma, ker s svojo vseevropsko ikonografsko prepoznavnostjo nikakor ne sodi v film te vrste.

Trier je bil na piedestalu že vse od **Evrope** (1991) naprej, z *Dancer in the Dark* pa bo nedvomno zaznamoval desetletje, v katerega vstopamo, saj ne gre le za film, pač pa za projekt, ki se dobesedno spreminja v mit. Ne podpira ga zgolj zlata palma, ki se je Trierju izmikala celo desetletje ("ukradli" so mu jo Joel Coen, Mike Leigh in Theo Angelopoulos), temveč cela kolona natančno preišljenih manevrov: Trier po **Idiotih** (*Idioterne*, 1998) najprej izjavi, da ne bo več zvest Dogmi 95 in da bo posnel musical, najdražji danski projekt vseh časov; poveže se z islandsko pevko Björk, ki najprej napiše le glasbene vložke, nazadnje pa sprejme glavno vlogo; še pred festivalom se dvigne prah, ker ni povsem jasno, ali bo režiser zaradi sporov z Björk in njene potencialne zahteve po prepovedi predvajanja najbolj pričakovani film festivala sploh lahko predvajal; še pred projekcijo Trier predstavnike medijev v *press clippingu* vljudno naprosi, naj ne izdajo konca filma, ker bi razkritje pokvarilo užitek prihajajočemu občinstvu. Slednje se izkaže za največjo režiserjevo manipulacijo, saj v zaključku ni nič takšnega, kar bi posvečenemu gledalcu kvarilo užitek – v njem ne razkriva nobenega presenečenja. Vso famo okrog filma sta nazadnje zaokrožili projekciji za novinarje in gala predstavitev, najprej z že omenjenim prologom, nato pa še z enim emocionalno najbolj neverjetnih odzivov občinstva; zadnjih dvajset minut filma je namreč hlipalo, smrkalo in jokalo skoraj pol nabitno polne dvorane, med njimi neverjetno število moških, ki očitno niso zdržali žrtvovanja vse bolj oslepele Selme, naše pojoče Björk. Konca ne kanim izdajati, gospodu Trierju bom pustil uživati v njegovi provokaciji, naj le namignem, da tako presunljive metodologije sistema ob procesu eksekucije nismo bili deležni vse od **Kratke zgodbe o ubijanju** (Krotki film o zabianju, 1988, Krzysztof Kieslowski) naprej.

simon popek

Ker sem prepričan, da bo film ob predvajanju pri nas sprožal enako emocionalne odzive in da se bo tudi v Ekranu o njem še obilno pisalo, bom obelodanil je najpomembnejše elemente: *Dancer* je musical, melodrama, postavljen v šestdeseta v ameriško ruralno okolje (film so posneli na Švedskem). Selma (Björk), češka emigrantka, dela v tovarni s pločevino, zaradi dedne bolezni pa počasi izgublja vid. Vse prihranke spravlja v škatlo, da bi svojemu sinu lahko omogočila operacijo oči in vsaj njega rešila pred prekletstvom teme, toda ko njen najemodajalec, šerif Bill (David Morse), odkrije skrivališče z 2000 dolarji, denar vzame, Selma pa v večnem strahu pred sinovo slepoto Billa ubije. Zaradi nesposobnega odvetnika želi Selmina prijateljica Kathy (Catherine Deneuve) najeti drugega in ga plačati s Selminimi prihranki. Tu pa se pogledi obeh žensk križajo: medtem ko Kathy meni, da sin bolj kot vid potrebuje mater, želi Selma za vsako ceno ohraniti njegovo zdravje.

Dancer prinaša v mnogih pogledih nemogočo, celo patetično zgodbo, "moteče" je Selmino heroično odrekanje in pretirano pasijonsko žrtvovanje, a Trier očitno mojstrsko obvladuje žanrske principe, saj zgodbe sicer ne bi vpel v žanr "melodramatskega musicala", kjer tovrstna čustvena pretiravanja zlahka zdržijo. O tem nas je učila zgodovina hollywoodskih musicalov – čeprav je res, da se praviloma niso odvijali v socialno tako kritičnih okoljih, kot je Trierjevo –, poleg tega pa nas je o istem prepričal tudi nedavni francoski eksperiment, "musical o AIDSu", **Jeanne et le garçon formidable** (*Jeanne in postavni fant*, 1997, Olivier Ducastel & Jacques Martineau). Trier je po lastnih besedah s tragičnimi junakinjami za vselej opravil; *Dancer* torej zaključuje trilogijo Bess–Karen–Selma in odslej se bo menda posvečal moškimi likom. Napovedan je že prvi projekt, klasični pornografski film, s katerim naj bi se vrnil pod okrilje Dogme 95.



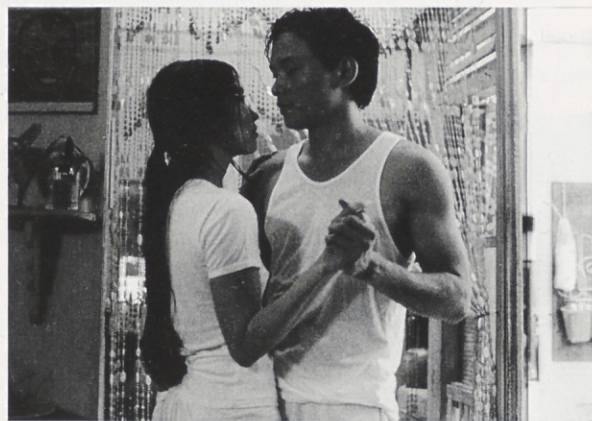
yi yi

A One and a Two...

Tajvan **režija** Edward Yang

Brez dvoma najboljši film festivala predstavlja Yangov klasični repertoar: široko družino, dogodek, ki jo korenito zaznamuje in posledično reevaluiranje življenja vseh tistih, ki se jih "dogodek" dotika. NJ, njegova žena Min–Min in njuna otroka, srednješolka Ting–Ting in osemletni Yang–Yang, so povprečna družina iz Taipeja. "Dogodek", ki zaznamuje družino, je kap Min–Minine matere in padec v komo, iz katere se morda ne bo več prebudila. Dodaten problem predstavlja poroka Min–Mininega brata A–Dija, ki se je moral odločiti med dvema ženskama, za nameček pa se "druga ženska" – ljubezen iz študentskih let, ki je ni videl že dve desetletji – pojavi še v sicer mirnem življenju NJ–ja. To je le groba osnova Yangovega filma, ki po dolžini (170 minut) ne odstopa dosti od predhodnikov, zato pa je hitro opazna novost režiserjeva distanca do kakršnih koli zgodovinskih prelomnic – generalnih, ali tistih, pomembnih za Tajvan; deležni smo jih bili v Yangovih najbolj znanih filmih, tudi pri nas vidnem **Svetlem poletnem dnevu** (*A Brighter*

Summer Day, 1991) ali v najbolj političnem, **A Confucian Confusion** (1994). Yi Yi se v celoti odvije v sodobnem Taipeju, v kitajščini pa pomeni "ena–ena", kar po njihovem prepričanju predstavlja individualizem. Slednje zaznamuje portretiraje življenja skozi vsakega člana družine posebej; angleški naslov filma je Yang pobral iz jazz žargona, saj glasbeniki z besedami "a one and a two" običajno pričenjajo koncertno nastopanje. Yang tudi sicer meni, da bi moralo biti življenje kot jazz skladba – nestresno, sproščeno – in takšna je tudi podoba filma, značilna za večino tajvanskih filmov devetdesetih: počasen, ležeren ritem, nevsiljiva kamera, vseskozi na distanci, v bistvu ves čas več prikriva kot razkriva. Igralci so sproščeni, skoraj odsotni, in kot je pri Yangu navada, je tudi tokrat večinoma uporabil naturščike ali pa vsaj neznane obraze in jih razporedil v vsa življenjska obdobja. V slednjem tudi leži lepota pričujočega filma, v strukturni in generacijski zaokroženosti, s katero Yang "obdela" vse faze človekovega razvoja in razumevanja sveta, od otroštva, adolescence, prvih spolnih stikov, poroke, materinstva, do jeseni življenja in nazadnje smrti, ki je simbolno prikazana z globoko komo babice. In kot vedno doslej je Yang skrajno optimističen; že prvi kadri – ena najlepših uvodnih sekvenc, kar jih pomni moj filmski spomin, video album družinskih srečanj ter neskončna mladostna razigranost prisotnih družinskih članov – napovedujejo pozitivno luč filma, nato pa takoj preskočimo na priprave A–Dijeve poroke, ki je datum uradne zveze s svojo izbranko (izbrana je bila med dvema močnima kandidatka) zavlačeval kljub visoki nosečnosti neveste, saj je želel, da si prisežeta "na najsrečnejši dan v tajvanskem koledarju". Kar sledi, je sicer v mnogočem prikaz težavnega družinskega življenja, neprestanih odrekaj, sporov in celo umorov, a generalni vtis je optimizem, utelešen v neverjetno pozitivnem, neprisiljenem liku osemletnega Yang–Yanga (režiser je zanimal avtobiografske elemente), ki vse do zaključnega prizora na babičinem pogrebu ne spregovori ene same besede. Na papirju je težko opisati Yangovo vsesplošno mojstrstvo, s pomočjo katerega gledalca brez premora drži skoraj tri ure, a za približno predstavo Yang–Yangovega značaja naj služi oziujevski očetovski lik iz **Eat Drink Man Woman** (1994) Anga Leeja, ta generator pozitivne energije in utelešenje pojma "družine". Močno dvomim, da bom v letu 2000 videl prepričljivejši in močnejši film, in če dobro premislim, bo vsaj v mojem imaginariju Yi Yi obveljal kot referenca vrhunskega kina za novo stoletje.



a le verticale de l'été

Na vertikali poletja

Francija **režija** Tran Anh Hung

Tranh Anh Hung, dobitnik Zlate kamere za prvenec **Vonj po zeleni papaji** (*L'odeur de la papaye verte*, 1993) in zmagovalec beneškega festivala s **Kolesom** (*Cyclo*, 1995), je s svojim ustvarjanjem že vseskozi vezan na Francijo, ki njegove vietamske projekte koproducirajo. Nekateri so mu trdno vez z Zahodom očitali, predvsem v *Kolesu*, v katerem naj bi skozi optiko skrajne estetizacije kritiziral klavrno podobo Vietnama

po odhodu ameriških čet. No, v zadnjem filmu, ki začuda – saj Cannes nagrajence iz obstranskih sekcij z novimi filmi skoraj po pravilu uvršča v konkurenco – ni bil predvajan v tekmovalnem festivalu, je Tran odvrnil socialno politični komentar, individualiziral zgodbo in jo podložil s počasnimi komadi Louja Reeda *Pale Blue Eyes* in *Coney Island Baby*, ki jih stranski junak, brat treh sestra, glavnih junakinj filma, posluša vsako jutro. Film je vizualno sicer čudovit – kot vsi njegovi –, a razmeroma asketski, kot je asketska zgodba o treh sestrah, ki vsako leto častijo dan, ko je umrla njihova mati. Življenje treh žensk v treh različnih življenjskih obdobjih je na pogled sicer umirjeno in ustaljeno, a kmalu izvemo, da vsaka v sebi nosi skrivnost; Tran jih razkriva posamično, dvoumno, v prepoznavnem emocionalnem ritmu svojega novega, čudovitega, apolitičnega in skorajda irealnega filma. Angažirano plat vietnamskega filma vzdržuje Trinh T. Minh-ha, kar povsem zadostuje; Tran Anh Hung skrbi za izvrstno čustveno plat.



requiem for a dream

ZDA **režija** Darren Aronofsky

Aronofskyjev prvenec *Pi* (1997) je lepo napovedal režiserjev talent. Črno-bela psihološka študija numeričnega obsedanca, ki pade v obsesijo iskanja popolne številke in se mimogrede zaplete z vlado, je bila bizarna, rahlo morbidna, a precej natančna režijska eksekucija. Čeprav *Pi* ni navduševal ravno v vseh pogledih, je Aronofsky obveljal za perspektivo mladega ameriškega filma, pričakovanja pa potrdil z drugim filmom *Requiem for a Dream*, sijajno vivisekcijo sodobne potrošniške družbe, predvajanim izven konkurenca za nagrade. Vzporednice s Fincherjem niso naključne: Aronofsky je prav tako otrok tehnološke revolucije in sijajen obrtniški *wunderkind* kot proslavljeni pol-veteran, mentalni svet njegovih filmov pa vsaj tako fascinanten, kot je bil svet *Igre* (The Game, 1997) ali *Kluba golih pesti* (The Fight club, 1999). *Requiem for a Dream* sicer bolj ali manj opisujejo kot film o narkomaniji, v resnici pa gre vendarle za enako "sodobno" in nič manj usodno drogo – za zasvojenost z množičnimi mediji, televizijo, kvizi in nagradami, ki jih le-ti prinašajo. Sara (Ellen Burstyn) živi sama v svojem stanovanju na Coney Islandu; bivanje pred televizijskim ekranom je vsakodnevna stalnica, še posebej v času njene priljubljene oddaje, nekakšnega hibrida med *talk-showom* in kvizom. Njen sin Harry (Jared Leto) jo občasno obišče, predvsem pa premišljuje o tem, kako najlažje priti do denarja. Odgovor je na dlani: s preprodajo drog. Nekega dne Sara po pošti prejme sporočilo, da se je kvalificirala za gostovanje v oddaji, toda njena rdeča obleka, edina spodobna tunja v omari, je občutno preozka. Potrebno bo hujšanje, in če ne gre po naravni poti, bo šlo s pomočjo kemije, ki sicer pomaga fizičnemu stanju, a uničuje psihično. *Requiem for a Dream* je predvsem film mentalne (in fizične) transformacije, film, ki gledalca pahne v natančno skonstruirani univerzum in ga zlepa ne izpusti. Za gledalčevo "zasvojenost" kakopak poskrbi do potankosti izpiljena režijska vokacija in psihološko "moteči" dejavniki: klavstrofobični interierji, motanžno preskakovanje, piskajoči efekti. Če bo Aronofsky nadaljeval v

tem slogu, bo kmalu presegel svojega (pogojno rečeno) vzornika.



in the mood for love

Hong Kong, Kitajska **režija** Wong Kar-wai

In the Mood for Love so v Cannesu vrteli zvočno grobo zmontiranega in z le improvizirano špico, skratka, tričetrt dokončanega, kar pove dovolj o statusu, ki ga uživa Wong Kar-wai. Canneski nagrajenec za najboljšo režijo filma **Srečna skupaj** (*Happy Together*, 1997), poleg **Padlih angelov** (*Fallen Angels*, 1995) vizualno najbolj "eksploativnega" in ekscentričnega filma tega hongkonškega maestra, je – resnično presenetljivo – predstavil skrajno umirjen, "statičen", nostalgичen, preprosto lep film. Čeprav je kamera v rokah spet držal Christopher Doyle, ni ne duha ne sluha o frenetičnem švenkanju, razlitem barvnem spektru ali divjem montažnem ritmu. Morda se motim, toda mislim, da je ves film posnet na stavivu. Skratka, imamo opravka z malce drugačnim Wongom, a le malce drugačnim; z *In the Mood for Love* se namreč vrača na začetek opusa, natančneje k drugemu filmu **Days of Being Wild** (1990), edinemu naslovu, ki se doslej ni vklapljal v njegov divji vizualni imaginarij. Oba sta enako umirjena, božanska posneta in enako intimistična. V obeh sta protagonisti ljubezenske zgodbe Maggie Cheung in Tony Leung (dobitnik letošnje moške igralske nagrade), moja igralska favorita hongkonškega filma devetdesetih. In oba filma se odvijata v šestdesetih letih, v Hong Kongu med 1962 in 1966, ko se Li-chun (Cheung) in Chau (Leung) s svojima zakoncema vselita v podnajemniški stanovanji. Postanejo sosedje, a Li-chujin mož in Chaova žena sta zaradi službenih obveznosti bolj ali manj vseskozi odsotna. Pa se pričneta družiti, tako, povsem prijateljsko, čeprav morata paziti, da se pri opravljenih sosedih, ki seveda vse vidijo in slišijo, ne bi pričele širiti govorice. Sčasoma oba ugotovita, da njuna večno odsotna zakonca na službenih potovanjih izdatno ljubimkata...

Wongov film je izvrstna minimalka o nemogoči, neusojeni ljubezni, ki se prve pol ure filmske dolžine odvrti skoraj izključno na hodniku stanovanjskega bloka, kjer četverica živi, kasneje pa povečini v ozkih uličicah predmestja in v lokalih, kjer se "ljubimca" srečujeta. V *Srečna skupaj*, posnetem v Argentini, je želel Wong po lastnih besedah pričarati podobo Hong Konga oziroma "ne razkriti argentinske urbane realnosti", tokrat pa nikakor ni želel vzbujati vtisa hongkonške realnosti šestdesetih let. Slednja se odraža skoraj izključno skozi obleke, ki jih neprestano menja Maggie Cheung. Prav zato ni povsem razumljiv razplet filma, ki ga Wong zaključí z desetminutnim dokumentarnim vložkom, najprej z dokumentarnimi posnetki obiska De Gaulla leta 1966 in pejsažem zgodovinskih ruševin – ki bi ga lahko šteli kot Wongov hommage Rossellinijevemu **Potovanju v Italijo** (*Viaggio in Italia*, 1953), če bi ga Wong videl, a ga skoraj zagotovo ni –, znotraj katerih pričakujemo snidenje ljubimcev, a ga ne dočakamo.

Wong je velik mojster za otožna ljubezenska rezmerja; spomnite se usodne telefonske govorilnice iz *Days of Being Wild*, kjer se zvonec, ki bi združil ljubimca, nikoli ni oglašil v pravem trenutku.

V pričujočem filmu razmerje ni mogoče – preprosto zaradi načelne zakonske zvestobe Li-chun in Chaua. Nazadnje sicer zaživita od zakoncev ločeni življenji, a post-festum snidenje, ki bi ju gotovo dokončno združilo, spet spodleti. Ostane le Li-chunin sin, "dediščina" njune hipne romance.



les glaneurs et la glaneuse

Paberkovalci in jaz

Francija **režija** Agnes Varda

Presenetljivi dokumentarec Agnes Varda se osredotoča na "smetarje", "kramarje", natančneje na ljudi, ki pobirajo takšne ali drugačne ostanke, in kot sporoča že naslov sam, gre za izrazito osebni film. Agnes ga je z digitalno kamero, ki tudi pri velikih režiserjih očitno postaja pravilo, večidel posnela sama in ga s svojim značilnim glasom tudi narativno pospremila. Film ni zgolj običajen dokumentarec o ljudeh na margini družbe; pravzaprav se Agnes tovrstnemu dokumentiranju in komentiranju, hvala bogu, povsem odreče, saj bi v nasprotnem primeru dobili "toplo sočustvujoč" film moralno dvomljivega porekla. Zanj so ljudje, ki na poljih po žetvi ali v vinogradih po trgatvi pobirajo ostanke, preprosto ljudje, za katere je to način življenja. Ne jemlje jih kot "ljudi z dna socialne lestvice", ker do tega niti nima pravice; nekateri med njimi so namreč deklarirano materialno preskrbljeni državljani z vsemi socialnimi bonitetami in jim "smetarjenje" ali "čiščenje" predstavlja bodisi užitek, hobi, ali pa to počnejo iz ekološke oziroma ekonomske zavesti. Tu so potem še "industrijski" kramarji, ljudje, ki brskajo med odpadnimi materiali, stari pohištvo ipd., celo umetniki, ki so se prebili s konstrukcijami in artefakti iz odpadkov – in seveda umetniške slike starih mojstrov z motivi "pobiralcev", ki jih Agnes s svojo ekipo išče po francoskih muzejih ter vključi v svojo pogosto humorno interpretacijo. Skratka, zadnji film Agnes Varda lahko razumemo kot "družbeno-kritičnega" in "osebno-izpovednega" hkrati, saj sebe kot snemalko, ki sledi tovrstnim individualcem, prav tako vidi kot "kramarko", pobiralko tistega, kar ljudje puščajo za seboj.

takhte siah

Šolske table

Iran, Italija **režija** Samira Makhmalbaf

Kot prvo, Samira Makhmalbaf je najmlajša režiserka (ali režiser – dvajset let ji je), ki je kdajkoli tekmovala v Cannesu; kot drugo, je hčerka slavnega Mohsena, ki je – tako kot njen celovečerni prvenec *Jabolko* (*Sib*, 1998) – film produciral, oscenaril in zmontiral. Družinska naveza? Gotovo. Olajšana pot v mednarodno elito? Prav tako. Kar pa ne pomeni, da je treba oba njena filma takoj degradirati. Treba je poudariti, da je film nastal v koprodukciji s Fabrica Cinema, ki jo je Bennettonov (zdaj že bivši) umetniški direktor Toscani ustanovil za promoviranje radikalnih idej ustvarjalcev, mlajših od 25 let, in da so film dokončali brez blagoslova iranske cenzorske

komisije. Zmontiranega so pretihotapili čez mejo, toda koproducent Marco Müller meni, da bo *Šolsko tablo* v Iranu v roku dveh let vendarle moč prikazati.

Mohsenov vpliv je pri obeh filmih čutiti predvsem v produkcijskem smislu, precej manj pa v stilističnem. Če Makhmalbaf – oče že vseskozi velja za revolucionarno, *hard-boiled* strujo iranskega poetičnega čudeža devetdesetih, potem gre Samira v neki meri še dlje. Oba filma sta izredno "groba", nedodelana, poetični elementi so skoraj v celoti izključeni, v obeh primerih imamo opravka s skrajno rudimentarno naracijo, zreducirano na zgolj eno prizorišče – v *Jabolku* domače dvorišče, v *Šolski tabli* pa malce razširjeno, a "enovito" skalnato pogorje v iranskem Kurdistanu, na meji z Irakom. Tja po bombnem napadu bežijo številni posamezniki, ki so ostali brez doma, službe in družine, med njimi naši "junaki" – učitelji, s šolskimi tabli na hrbtih, v iskanju novih učencev. Samira se kmalu osredotoči na dva; prvi sreča skupino starcev, ki se želijo prek meje prebiti v Irak, v domovino svojih prednikov, drugi naleti na skupino otrok, ki iščejo primerno zatočišče.

Kljub grobem, skoraj dokumentarnemu značaju materiala, je *Šolska tabla* film o trojni ljubezni: o učiteljevi ljubezni do poučevanja, o ljubezni bežečih starcev do domovine in o ljubezni prvega učitelja do odvoze ženske z otrokom iz skupine, ki ji sledi. A prav pretirana ljubezen – kot tolikokrat poprej – vodi v obsesijo. Oba učitelja nenehno, skoraj kompulzivno vztrajata pri nujnosti poučevanja (tako otrok kot starcev), tudi za ceno laži oziroma prevare. S svojim poučevanjem vseskozi težita obema skupinama, celo med bombnimi napadi in streljanjem stražarjev na kontrolnih točkah, njuna črna tabla, prebarvana z blatom, pa dobesedno služi kot mimikrija, sredstvo zaščite, kot ščit, ki hkrati brani in razodeva (znanje kakopak). Ko starci zavrnejo plačilo učiteljevih "učnih ur", slednji pristane, da jih bo za skromno plačilo (ki ga sicer ne bi prejel) peljal do meje, a kmalu se izkaže, da ni pristal zaradi plačila, temveč zaradi možnosti nadaljevanja poučevanja: učitelju se o meji niti sanja ne in si na določeni točki preprosto izmisli mejo med Iranom in Irakom. Ironična tragedija filma je gotovo žrtvovanje šolskih tabel, ki ju na določeni točki oba učitelja izgubita; eden jo žrtvuje, da bi z razsekanimi kosi mobiliziral nogo ranjenega otroka, drugi jo izgubi po "ločitvenem postopku" od odvoze ženske z otrokom, ki ga izvede starosta, modrec skupine; kot partija, ki zahteva ločitev (ženska se noče vrniti z njim, saj je ljubezen do domovine močnejša), učitelj izgubi svojo šolsko tablo. Zadnji kader, slovo nesojenih "ljubimcev", je tudi edini poetični trenutek filma: na tabli, ki zdaj odhaja z Njo, piše "ljubim te" – besede, ki jih je učitelj svoji "ženi" vseskozi želel vstaviti v usta.



fast food, fast women

ZDA **režija** Amos Kollek

Kollek po dveh izrazito depresivnih, pesimističnih, a odličnih filmih (*Sue*, 1996; *Fiona*, 1998) preseneča s pozitivističnim, humornim in "komercialnim" *Fast Food, Fast Women*. Mnogo tega razkriva že naslov filma; v principu so tokrat ženske bolj agresivne, bolj "za", pa naj bodo mlade, stare, ločene ali



poročene. Moški o teh stvarih bolj ali manj govorijo, še posebej klapa ostarelih vdovcev – med njimi najdemo Victorja Arga, Ferrarovega igralca –, ki tako spominja na gobezdavo temnopolto trojico iz **Do the Right Thing** (1989) Spika Leeja. V središču znova najdemo Kollekovo priljubljeno igralko Anno Thomson, ki za spremembo ni prostitutka, temveč natakarka Bella in si na vso moč želi vzpostaviti novo ljubezensko razmerje s taksistom Brunom. A zaplete se že na začetku, saj mu da vedeti – očetu dveh hčera –, da ne mara otrok... Kollekov Manhattan se ne razlikuje dosti od onega iz predhodnih filmov, o kakšni ceneni satirični komunikaciji z gledalcem ni ne duha ne sluha, le za njegov brezperspektivni opus je *Fast Food, Fast Women* presenetljivo optimistično delo.



cités de la plaine

Prostranstva

Francija **režija** Robert Kramer

Nastanek Kramerjevega poslednjega filma smo posredno lahko spremljali prek obiskov festivala v Rotterdamu, saj je na tamkajšnjem Cinemartu kot koprodukcijski projekt pod naslovom *Ground Zero* kandidiral že leta 1998. Posthumno objavljeni film – Kramer je umrl lani jeseni – je skoraj v celoti zmontiral sam; dokončala ga je njegova hčerka Keja Ho Kramer, ki je v spremni besedi k filmu zapisala, da gre za "potovanje brez geografskega cilja", za film, ki funkcionira kot Kramerjevo ogledalo in reflektira tišino. *Cités* je fikcija in zanjo (približno) vemo, da ni bila Kramerjevo najmočnejše orožje; a gre za fikcijo, posneto na način dokumentarca, o čemer govori že skrajno okleščena snemalna ekipa, ki je – tako hčerka – vsebovala le tri člane. Kramer je imel vedno posebno vizijo filma in *Cités* se v ničemer ne razlikuje; pripoveduje zgodbo o slepem človeku, ki se, živeč nekje v provincialni severni Franciji – verjetno okrog Lilla, kjer je poslednja leta večinoma preživel sam režiser –, spominja svojega življenja. Svojih začetkov, divjega ljubezenskega razmerja, izgube ljubljene, in incidenta, v katerem je izgubil vid. Radikalno, malce kaotično delo, posneto z digitalno kamero; natanko tako, kakor se Kramerja najraje spominjamo.

code inconnu

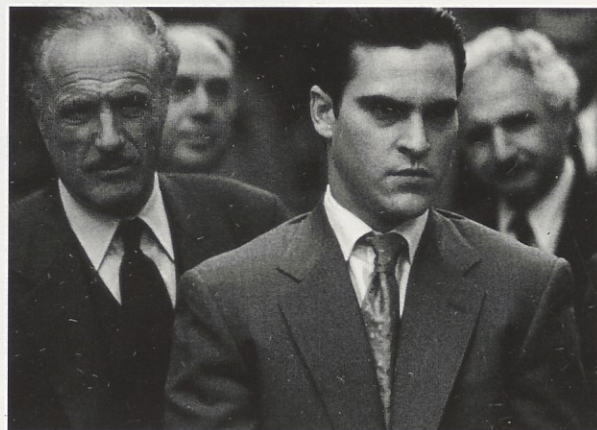
Koda neznana

Francija **režija** Michael Haneke

Haneke, ta večni opazovalec in komentator nasilnih pojavov v sodobni alienirani družbi, je po uspehu **Smešnih iger** (*Funny Games*, 1997) svoj zadnji film posnel v francoski produkciji. Kar ne pomeni veliko. Film se namesto v kakšnem avstrijskem mestu dogaja v Parizu. Pa v Romuniji, na Kosovu in še kje. Hanekeju za univerzalni družbeni komentar očitno na zadoščata več družinski okvir (kot v **Sedmem kontinentu**/*Der siebente kontinent*, 1989) ali dislociran svet podeželskega posestva (kot v *Smešnih igrah*). Ne, za globalni komentar je treba pokazati globalno sliko, meni Haneke; kosovsko tragedijo ali usodo romunske emigrantke, ki jo francoske oblasti po incidentu na ulicah Pariza nemudoma deportirajo v



domovino. *Code inconnu* je zbirka na prvi pogled nepovezanih, fragmentiranih epizod, ki imajo opravka z nasiljem, nestrpnostjo, sovraštvom. Nekje vmes se znajde naša "junakinja" Anna (Juliette Binoche), filmska igralka, ki več ali manj čaka na svojega večno odsotnega fanta, vojnega fotografa. Anna je hkrati nekakšno središče večine konfliktov; njen nečak na ulici sproži incident s temnopoltim mladeničem, zaradi katerega policaji legitimirajo romunsko ilegalko; njen fant spoznava grozote kosovske tragedije; sama skozi zidove stanovanja sliši krike družinskega nasilja in nazadnje postane žrtev psihološkega izživljanja na metrou, ipd. Hanekeju je treba priznati trdno avtorsko zavest in konsistentnost, s katero vodi svoj zdaj že kar obsežen opus. *Code inconnu* je formalno še najbližji *Sedmemu kontinentu*: nobene glasbe (razen občasnih glasnih bobnarskih intermezzov), epizode Haneke ločuje hipno, grobo, s kratkimi zatemnitvami, splošni vtis pa je nelagodnost, kar je bil nenazadnje režiserjev namen; nobenih olepšav, trikov ali emocionalnega manipuliranja. Haneke je čisto nasprotje von Trierja, tega megalomanskega konstruktorja emocij.



the yards

ZDA **režija** James Gray

James Gray je bil s svojim prvencem **Mala Odesa** (*Little Odessa*) leta 1994 odkritje beneškega festivala. Portret mafijske združbe v ruski skupnosti v neyorškem Brooklynu, vrnitev profesionalnega killerja (Tim Roth) domov, sočustvovanje z umirajočo materjo (Vanessa Redgrave) ter nikoli zakopana bojna sekira z očetom (Maximilian Schell), ki se ga je odrekel že pred leti, vse to je znal Gray superiorno združiti v vrhunski, moderni in intimni thriller. Ni sicer jasno, zakaj je Gray na nov film čakal polnih šest let, toda bojda je čakal pravi trenutek. Poimenoval ga je *The Yards*, kar ne pomeni kakšnega družinskega imena, kot bi gledalec pričakoval, temveč "dvorišča", ravnine okrog glavnega terminala newyorškega metroja, kjer Frank Olchin (James Caan), stric pravkar izpuščenega kaznjenca Lea Handlerja (Mark Wahlberg), nelegalno nadzoruje večino poslov in pretok denarja. Leo je na prostosti pogojno, kar pomeni tedensko čekiranje pri policijskem uradniku, a ker ga kmalu pogoltne logistika družinskih "poslov" in še posebej ambicioznost karierističnega in neposlušnega bratranca Willieja (Joaquin Phoenix), postane Leo po ponesrečeni akciji in umoru metrojskega uradnika, ki ga je zakrivil Willie, osumljenec številka ena. Družina se mora sedaj odločiti, kaj je zanjo pomembnejše: ohraniti nadzor v poslih in dobre odnose z mestnimi uradniki, ki ta nadzor omogočajo, ali zavarovati Lea, le "napol družinskega človeka", ter s tem ogroziti lasten obstoj v podzemlju.

The Yards so, podobno kot Grayev prvenec, film izjemne audio-vizualne štimunge, obskurne, zatemnjene fotografije in ležernega, a psihološko prepričljivega ritma; zatakne se, ko hoče Gray prestopiti okvire intimnosti filma, okvire družinske drame in konflikta, ter ustvariti globalno prepoznavno kriminalno zgodbo. Grayu očitno ni zadostovala zgolj družina,

znotraj katere je briljantno izpeljal *Malo Odeso*. Ko rečemo, "da je želel preveč", mislimo prav to: iz izvrstne intimistične študije Gray svojo tematiko zbanalizira in se loti križarskega pohoda za pravico. Postane Oliver Stone in gre razkrivati skorumpiranost oblasti. Namesto da bi ostal pri "družinski intimi" postane *The Yards* film o korupciji, kar pomeni, da zadnjih dvajset minut gledamo sodni proces, v katerem Leo ne razkrije le strica Franka, marveč tudi kompletno mestno nomenklaturu. Povsem nepotreben, neučinkovit in zbanaliziran zaključek sicer več kot solidnega filma.



bread and roses

VB režija Ken Loach

Zadnji film Kena Loacha se odvija v središču Los Angelesa, daleč od angleškega proletariata torej. A Loach kot evropski *auteur* ne išče kvazi odštekanih in irealnih lokacij, kot je denimo beatniški hotel v Wendersovem *The Million Dollar Hotel*, marveč v "downtownu", v središču poslovne četrti, kjer najde dno latino-ameriške sociale, temno plat ameriškega gospodarskega čudeža devetdesetih, mehiške in vzhodnoevropske nelegalne imigrante, ki rintajo za manj kot "minnimum wage"; brez socialnega in zdravstvenega zavarovanja, brez pravice do glasu, brez sindikalnega združenja, ki bi jih poenotilo in okrepilo. *Bread and Roses* da gledalcu misliti ne le s socialnega vidika, temveč tudi v konekstu Loachevega opusa. Mu doma, v Veliki Britaniji, zmanjkujeta materiala, tematik? Mu mar grozi, da bo ostal brez "štofa"? Očitno ne, kar potrjujejo Loacheva devetdeseta. Loach očitno postaja nekakšen "svetovni policaj", človek, ki potuje od mesta do mesta in obdeluje kritične socialne točke. Že v osemdesetih je našel vzhodnonemške politične emigrante (*Očetnjava/Fatherland*, 1986), v devetdesetih je obdelal špansko državljansko vojno (*Dežela in svoboda/Land and Freedom*, 1995), Nikaragvo (*Karlina pesem/Carla's Song*, 1996), sedaj že ZDA. Ob tem se namesto "zakaj Loach rine v ZDA" raje vprašajmo, "zakaj nihče od Američanov ne obdelata tematik, ki jim ležijo pred nosom?" Američani imajo pač opravka s pomembnejšimi stvarmi, denimo kako posneti film, v katerem ne bo niti enega digitalno obdelanega kadra. Dovolj žalostno je, da mora priti Loach in Američanom pokazati, kaj v njihovi državi ne štima; še tisti redki ameriški režiserji, ki so v prvi polovici devetdesetih veljali za "socialno angažirane" (denimo John Sayles z *Mestom upanja/City of Hope*, 1992) so se sčasoma povsem preusmerili v žanrske vode.

Bread and Roses ni zgolj "še en Loach več", marveč korektno realizirana drama o Mayi (Pilar Padilla) mehiški ilegalki, ki se "zaposli" kot čistilka v veliki korporaciji. Kot ilegalna priseljanka pa namesto 8.25 dolarjev na uro zasluži le 5.75 dolarjev, s tem da prvo plačo v celoti zapleni delovodja, ki jo je sprejel. Nekega dne sreča socialnega aktivista Sama (Adrien Brody), človeka, ki bo njej in njenim sotrpinom skušal prisrketi socialno pravico...

Bread and Roses je brez dvoma Loachev najbolj "komercialen" projekt doslej, kar ne pomeni, da bi stvari

kakor koli idealiziral ali olepševal, le presenetljivo gladko teče. In ko se že zdi, da bo v nekem trenutku dejansko zapadel v ceneno moraliziranje, nas preseneti s šokantno sekvenco, besno izpovedjo Mayine starejše sestre Rose, ki na Mayine očitke o izdaji sindikalnih naporov razkrije svojo preteklost, vsa kurbanja, poniževanja in odrekanja, ki jih prestala, da je zaslužila denar za Mayin ilegalni transport prek mehiške meje.



o brother, where art thou?

ZDA režija Joel Coen

Doslej sta obstajala dva tipa filmov bratov Coen: tisti, kjer sta parodirala žanrske obrazce skozi trdno skonstruirano celoto, in tisti, kjer sta jih parodirala kar tako, zaradi parodije same. Odslej bo treba uvesti še tretjo kategorijo: v njej se bodo znašli filmi, kjer brata parodirata lastne parodije, tiste, ki so parodirale filme kar tako, saj veste, zaradi parodije same. Med njimi bo številko ena nosil pričujoči film, zgodba o treh pobeglih zapornikih v tridesetih letih, nekje na ameriškem jugu, ki so – vsaj tako se zdi – pobegnili "kar tako". "Imajo načrt, a nimajo ideje", se glasi reklamna enovrstičnica. Zlato, ki ga Petu (John Turturro) in Delmarju (Tim Blake Nelson) po pobegu iz t.i. *chain-ganga* objublja Everett Ulysses McGill (George Clooney), namreč ne obstaja, obstaja pa Ulyssesova žena Penny (Holly Hunter) in njunih šest otrok, ki si jih želi ponovno videti. Na poti do cilja bodo srečali enoakega giganta (John Goodman), gangsterja Georga 'Babyface' Nelsona (Michael Badalucco) in vodne sirene, ki može omrežijo, Peta pa, vsaj tako se zdi, spremenijo v krastačo. *O Brother, Where Art Thou?* je kakopak zasnovan na Homerjevi *Odiseji*, čeprav zelo mimogrede, *loosely*, kakor pravijo Američani. Zašteta se že pri Itaki, osnovni referenčni točki in enem od pglavitnih "razlogov" za Odisejevo popotovanje, ki je preprosto ni, ne obstaja. Zato pa obstaja kup marginalnih likov, komičnih in še bolj zvirajočih se karakterjev ter bolj ali manj ekstravagantnih epizodic, ki morda funkcionirajo vsaka zase, sicer pa precej po sili zapolnjujejo 102 minuti filmskega časa, 102 minuti, ki se zdijo dolge tri ure. Kar zadnji filmov bratov Coen najbolj potrebuje, je konkreten scenarij, na katerega bi vse omenjene like, epizodice in pogruntavščine lahko obesila. Brata sicer ostajata mojstra črnega humorja, bizarnih trikov, preobratov in flamboyantskega vizualnega razkošja, takšne narativne "štale" od dobitnikov scenarijskega oskarja za *Fargo* (1996) pa vendarle nismo pričakovali.

cecil b. demented

ZDA režija John Waters

Waters, kralj ostudnega trasha s konca šestdesetih, lastnik bizarne hiše, kjer najdete med notranjo opremo tudi električni stol, človek, ki vse svoje filme brez izjeme locira v Baltimore, sicer pa neverjetno uglajen gospod urejenega



videza, s pričujočim filmom zelo jasno postavlja svoje stališče. Naslov je več kot zgovoren, najavna špica, v kateri se norčuje iz hollywoodskih rimejkov ("Les amants du paradis – Finaly in English!"), sequelov ("Scream 4 – The New Millenuim") in kvazi avtorskih posegov ("Patch Adams – Director's Cut") prav tako. Zgodba? Underground filmski teroristi na čelu s Cecilom iz naslova (Stephen Dorff) na baltimorski premieri hollywoodske žajfnice ugrabijo zvezdo filma, Honey Whitlock (Melanie Griffith), in jo prisilijo, da sprejme vlogo v njihovem ultimativnem underground filmu. Njihov moto se glasi "Power to the People Who Punish Bad Cinema!", sami sebi pravijo "cellunatics" in "cinema survivalists", poleg povečevanja undergrounda pa kanijo uničiti *major* kino-verige, multiplekse in vse "kinematografsko nekorektne" delavce.

Iztočnica Watersoevega filma je brez dvoma spektakularna, prišla je celo v pravem trenutku, na najnižji točki ameriškega filma v zgodovini, zato ne preseneča, da je moral financerje iskati tudi v Evropi. Watersova ideja "filmskih teroristov" sicer lepo funkcioniira, a le kot ideja; dokončani film daje – kljub temu da se je po dolgem času precej približal svoji *trash* "estetiki" ter *camp humorju* – precej kaotičen in neenoten vtis. Vsekakor je *Cecil B. DeMented* po lanskoletnem presenečenju s *Peckerjem*, skromni, umirjeni, a simpatični "kritiki" newyorške umetniške scene, rahlo razočaranje.



les destinées sentimentales

Sentimentalne usode

Francija **režija** Olivier Assayas

Prvo, na kar pomisli gledalec po ogledu Assayasovega triurnega kostumskega spektakla, je "zakaj"? Zakaj se Assayas, eden najprodornejših francoskih režiserjev zadnje deкаде in pol, nekdanji "cahiersovec" in zagovornik radikalnih kinematografskih principov, ljubitelj Bressona, Bergmana ter novega hongkonškega in tajvanskega filma, spušča v večmilijonsko historično avanturo, ekranizacijo romana Jacquesa Chardona? Kaj ga je tako fasciniralo v zgodbi o dekadentni, aristokratski družini francoskih industrialcev s preloma stoletja, izdelovalcih ekskluzivne keramike, vpetih v rigidne vezi protestantske vere, in v ljubezni med Jeanom (Charles Berling) in Pauline (Emmanuelle Beart), ki je močnejša in vztrajnejša kot vse vojne, gospodarske krize in družinske zdrahe skupaj? Res je, Assayas šteje 45 let, in po vseh nizkoprorračunskih projektih si je zaslužil veliko produkcijo. A obstajajo režiserji, ki jim kostumska drama leži, in obstajajo tisti, ki jim pač ne. Assayas spada med slednje, zato mu ni preostalo drugega, kot da se nasloni na vzornike.

Sentimentalne usode so videti kot križanec med Bergmanovim **Fanny in Aleksander** (Fanny och Alexander, 1982), z obveznim "račjim" plesom seveda, in Scorsesejevim **Časom nedolžnosti** (The Age of Innocence, 1993), z vso bogato ikonografijo in ljubezensko tragičnostjo vred. Saj ne da bi bil film nevzdržen, tri ure minejo presenetljivo brez težav, vtisu veslopnega povprečja se pa vseeno ne moremo izogniti.



nurse betty

ZDA **režija** Neil LaBute

Oh, le še ena zajebancija na ameriške sitcome, bedaste telenovele in še bolj trapaste gledalke, ki jih njihovi junaki tako omrežijo, da ne ločijo več realnosti in fikcije. Betty (Renee Zellweger) je natakarka iz Kansasa, zaljubljena v svojega "doktorja Davida Ravella" (Greg Kinnear), v resničnosti Georgea, igralca v telenoveli o zdravnikih. Bettyjin nasilni mož se je zapletel v trgovino z mamili, zato ga na domu ubijeta njegova "partnerja" (Morgan Freeman in Chris Rock). Betty je priča zločina, toda očitno se ji je že zmešalo, zato se z moževim avtom, v katerem je skrita droga, ki jo iščeta "partnerja", odpravi v L.A., da bi našla svojega dragega doktorja Ravella... LaBute je leta 1997 prav tako v Cannesu nekatere šokiral s prvencem **In the Company of Men**, "študijo" japijevskega mačizma nad ženskami. V pričujočem *road-movieju*, križancu med telenovelom in krimičem, mnoge komične situacije sicer uspejo, toda podobnih zajebancij, ki izvirajo iz parodiranja cenene televizijske zabave, smo videli že toliko (denimo DiCillova **Blondinka**/The Real Blonde, 1997), da se mi LaButtova realizacija ne zdi ne posebej učinkovita ne izvirna.



the golden bowl

VB **režija** James Ivory

Pričujoči film je Ivoryjeva tretja ekranizacija romana Henryja Jamesa, za **The Europeans** (1979) in **The Bostonians** (1985), in nesporno najšibkejša. Ljubezenski četverkotnik, zgodba o obubožanem italijanskem aristokratu Amerigu (Jeremy Northam), ki se poroči z Maggie Verver (Kate Beckinsale), hčerjo ameriškega milijarderja in zbiralca umetnin, slednji (Nick Nolte) pa kasneje vzame Charlotte (Uma Thurman), Amerigovo nekdanjo – in v bistvu še aktivno – ljubimko, je v svoji pretirani dolžini (137 minut) in baročni nabuhlosti karseda naporna, nezanimiva in brezmejno dolgočasna. Od Ivoryjevega čarobnega forsterjevskega sloga sta ostala le še zategnjena manira in prazna estetika, še posebej ponesrečena pa je tokrat izbira igralcev. Nolte, drvar prve kategorije, se ni obnesel že v **Jefferson in Paris** (1997),

pa ga je Ivory ponovno angažiral za vlogo "prvega ameriškega milijarderja" (dogajanje poteka od leta 1903 naprej), enako neprepričljiva pa je tudi Uma Thurman. Ivory gre nazadnje celo tako daleč, da nam prodaja prizore s projekcijami zgodnjih nemih filmov – aristokrati in visoka družba so jih imeli takrat za barbarsko, sejemsko zabavo –, in celo v tej pogruntavščini ponavlja že videno, saj je podobno, veliko bolj domiselno in upravičeno, storil že Coppola v svojem **Drakuli** (Bram Stoker's Dracula, 1992). Ivoryu niti zlate sklade iz naslova, tega skrivnostnega objekta in indica, ki Maggie nazadnje razkrije Amerigovo razmerje s Charlotte, ne uspe uporabiti v korist potenciranja dramaturškega naboja, skratka, *The Golden Bowl* v ničemer ne preseže konvencionalnosti televizijske kostumske drame.

animal factory

ZDA **režija** Steve Buscemi

Buscemijev drugi režijski poskus so v Cannesu zavrteli zgolj na marketu, kar lahko pomeni le dvoje: da je film "prestar" in je bil bodisi v domovini že v redni distribuciji bodisi je že gostoval po drugih festivalih, ali pa je preprosto preslab za katerikoli festivalsko sekcijo. *Animal Factory* ne moremo uvrstiti drugam kot v drugo kategorijo, čeprav "na papirju" obeta več; posnet je po istoimenskem romanu Eddieja Bunkerja, saj veste, Mr. Blueja iz **Mestnih psov** (*Reservoir Dogs*, 1992), nekdanj resničnega kaznjenca, čigar literarna predloga je leta 1976 služila za **Pogojno na prostosti** (Straight Time) Uluja Grosbarda, in vsebuje zanimivo zasedbo pretežno B-igralske kategorije: poleg Buscemija še Willem Dafoe, Edward Furlong, Seymour Cassel, Rockets Redglare, Mickey Rourke, Danny Trejo, nekje za hip pa se pojavita celo Tom Arnold in Stevov brat Michael. Kakorkoli, zaporniška drama, kjer sina premožnega poslovneža, mamino mazo torej (Furlong), zaradi preprodaje mehkih drog zaprejo za pet let, pa mu ne preostane drugega, kot da se navadi na "režim" in se iz razmeroma neproblematičnega delikventa spremeni v "žival" (kot sugerira naslov), je precej neprepričljiv material, primeren zgolj za video tržišče – kamor bo *Animal Factory* zagotovo tudi romal, brez možnosti za resno kino distribucijo. Bunkerjeva "trda" predloga avtobiografskega značaja se je z Buscemijem prelevila v morasto in stereotipno podobo akcijskega podžanra ... brez akcije, film pa si bomo zapomnili zgolj po zanimivem soundtracku Johna Lurieja.



gohatto

Tabu

Japonska, Francija **režija** Nagisa Oshima

Največ kar lahko rečemo za poslednji film Oshime – prvega po štirinajstih letih –, je, da bo z njim ponovno razburil japonsko javnost. Ne vem sicer natančno, kaj je za Japonce največja nacionalna svetinja, a samuraji, njihov ponos in etika so verjetno na prioritetni listi. Nato pa se pojavi Oshima ter – kontroverzen kot običajno – postavi predstavo o večstoletni samurajski tradiciji na glavo. Smo leta 1865. Elitna policija iz

templja Nishi-Honganji preizkuša nove rekrute. Preizkus običajno opravi le peščica, in tako je tudi tokrat. Komandanta Kondo (Yoichi Sai) in Hijikata (Takeshi Kitano) v svoje vrste sprejmeta dva mladeniča, med katerima Kano, božansko lep fant s feminilnimi potezami, takoj prevzame vse prisotne – ne le z veščinami, temveč tudi z erotično energijo. *Tabu* bo morda kontroverzen za japonsko občinstvo, zahodnemu gledalcu pa razen formalne aдекватnosti, vizualnega kiča in zvezde 'Beat' Takeshija ne ponuja prav dosti. ●

Cannes – nagrajenci:

Zlata palma za najboljši film:

Dancer in the Dark, Lars von Trier (Danska)

Velika nagrada žirije:

Guizi lai le (*Devil on the Doorsteps*), Wen Jiang (Kitajska)

Najboljša režija:

Edward Yang za **Yi Yi** (Tajvan)

Najboljši scenarij:

Neil LaBute za **Nurse Betty** (ZDA)

Najboljša igralka:

Björk v **Dancer in the Dark** (Danska)

Najboljši igralec:

Tony Leung Chiu-wai v **In the Mood for Love** (Hongkong)

Nagrada žirije:

Sanger fran Andra Vaningen, Roy Andersson (Švedska) in **Takhte siah**, Samira Makhmalbaf (Iran)

Zlata kamera za najboljši prvenec:

Djomeh, Hassan Yektapanah (Iran) in **Zamani baraye masti asbha**, Bahman Ghobadi (Iran)