

rotterdam

simon popek

amerika vs. iran: derbi '98



Devetdeseta se bodo očitno zaključila z dvobojem najboljših iz prve polovice – ameriški neodvisneži – in iranskimi režiserji, ki so na svetovni oder tako ofenzivno stopili v drugi polovici. Že iz lanskega Rotterdama smo poročali o dvoboju "velesil" v okviru t.i. *fake cinema* oziroma *non-fictiona*, tokrat pa bodo, vsaj v ameriški polovici, v ospredju vendarle narativni filmi. Letošnji Rotterdam je ponudil obojega v izobilju, lepo število ameriških *off-hollywoodskih* veteranov in še več Irancev, ki so očitno postali ljubljenci nekaterih festivalov; slednji ne nudijo več le običajnega programa, temveč, vsaj kar se mene tiče, že kar nekakšen "večni dvoboj" obeh velesil, prave mestne derbije, nekako tako, kot smo v stari Jugi dvakrat letno gledali Zvezdo in Partizan. Derbija se po svetovnih festivalih praviloma odvijeta na rotterdamskem in locarnskem festivalu, ki z odkrivanjem iranske kinematografije med festivalsko elito gotovo prednjačita. Letos sta dve stvari še posebej očitni: pri ameriških neodvisnežih z zadovoljstvom ugotavljam, da se je končno ustavil plaz posttarantinovskih nasilnih eksekucij, "filmi cinefilov in videastov", ki skorajda brez izjeme niso videli dlje od domačega video-rekorderja in katerih znanje o filmu se je začelo tam nekje okrog *Botra* ali *Bonnie in Clyde* ter končalo s *Šundom*. Ti režiserji so kariero verjetno že končali, v najboljšem primeru pa jih čaka dolgo obdobje video-smetnjakarstva, seveda daleč od kinodvoran. Pri Irancih je drugače; doslej smo bili na festivalih običajno deležni dveh ali treh filmov, z osmimi v Rotterdamu prikazanimi predstavniki pa se pričinja obdobje spoznavanja iranske kinematografske realnosti. Iranski film je danes "in", postal je trend, ki se mu ne bodo izognili niti najbolj komercialni pregledi. Če pogledate svetovne metropole, hitro ugotovite, da se kulturne prestolnice kar tepejo med seboj, kdo bo dobil boljše in popolnejšo retrospektivo iranskega filma. Najprej sta svet obkrožila Mohsen Makhmalbaf in Abbas Kiarostami, sedaj jima sledijo še ostali. Toda če smo doslej gledali res samo najboljše iz Irana, bo s programsko kvantiteto verjetno prišlo tudi neizpodbitno spoznanje, namreč, da ni vsakdo Makhmalbaf ali Kiarostami, in da se tudi v Iranu mestoma posname kakšen povprečen film. Deloma je bil pokazatelj novih festivalskih smernic že letošnji Rotterdam, ki je predstavil nekatere manj znane iranske veterane in celo nekaj prvencev.



američani: the real blonde

režija Tom DiCillo

DiCillo je znan po svojem satiričnem tonu in ostrem ciničnem robu do ameriške potrošniške družbe; če je v **Živeti v pozabi** (*Living in Oblivion*, 1994) obdelal neodvisni film, ki mu sam pripada (posredno pa tudi Hollywood), je bila tarča njegovega četrtega filma ameriška imaginarna institucija *par excellence*, televizijska *soap opera*. DiCillo je očitno zelo kritičen do svojega dela kot filmskega ustvarjalca, in čeprav so na tapeti tokrat predvsem neveljavljeni igralci, ki so za svoj ultimativni cilj – da bodo nekoč igrali Shakespearove junake – pripravljani igrati tudi v najbolj osladnih žajfnicah ali Madonninih video-spotih, posredno znova osmeši režiserja (ponovno v podobi Steva Buscemija), se pravi samega sebe. *Real Blonde* je pravi *american indie* film o zgubah, le da DiCillo ne govori o delavcih v tovarni, zapitih brezposelnih ali džankijih, kakor so Ameriko videli njegovi predhodniki, Paul Schrader, Gus van Sant in še kdo, temveč svoj izdelek zapakira v identično vizualno teksturo kot je "tema", ki jo kritizira. Zato *Real Blonde* tudi izgleda kot poceni italijanski teve ljubič; toda duhovno je film zelo zelo inteligentna komedija.



deconstructing harry

režija Woody Allen

Če sem prej omenjal končno iztrebljenje posttarantinovske "generacije", sem skorajda pozabil na Woodyja Allena, katerega verbalni arzenal v *Harryju* je skorajda tako sočen in ofenziven kot v najbolj trdih delih **Šunda**; če se namreč ozrem na Woodyjev zelo obsežen opus in če približno zaupam svojemu spominu, bi lahko stavil, da besed kot *fuck*, *cunt*, *bitch*, *asshole* (v različnih izpeljavah) ter ostalega, nisem slišal več kot za prgišče – pa še takrat zelo potihno. Še najbolj radikalen se je mi je zdel besednjak Sydneya Pollacka v **Možeh in ženah** (*Husbands and Wives*, 1992). V *Harryju* jih Woody očitno uporablja namesto vezajev in ločil, pa tudi sicer igra zelo nevrotičnega človeka, pisatelja Harryja Blocka, ki se – kako pomenljivo – spopada z ustvarjalno blokado, mimogrede pa še s svojim življenjem oziroma tremi

nekdanjimi ženami, katerih intimno življenje je po ločitvah zelo grafično opisal v svojih "fikcijskih" romanih. In če je grdo ravnal z nekdanjimi ženami, kako je pisal šele o ljudeh, ki jih ni nikdar ljubil? Ne preseneča torej, da se skuša Harry pred blokado rešiti s pobegom v svoj namišljeni, imaginarni svet, v katerem se mu maščujejo vsi njegovi junaki – kar pa gledalec ugotovi šele na koncu filma, ko Harry najde "protistrup". Ideja filma sama po sebi ne bi bila nič posebnega – tipa pač preganja nočna mora, lastna senca oziroma preteklost – če Woody naracije z mnogimi naključnimi junaki, ki v film vstopajo in izstopajo kot po tekočem traku, ne bi povsem razdrobil, do te mere, da postane že kar moteče – a le do takrat, ko se gledalec zave, v čem je sploh štos filma. Ko že govorim o štosih, teh je v filmu – povsem naključnih in karseda izven konteksta – toliko, kot v zlatih časih ameriške *screwball* komedije, od minimalističnih verbalnih biserčkov, do klasičnih allenovskih hipohondričnih preganjav, med katerimi je preprosto treba omeniti "problem" Robina Williama, ki nekega dne preprosto ni več "izostren", ni več "v fokusu": tako sredi perfektne ostre slike na platnu gledamo neostrega Williama (njega je Woody seveda izbral zaradi vsem znanih fizičnih karakteristik in glasu, da bo tudi "neizostren" takoj prepoznan); ko pride domov, ga žena začudeno vpraša, ali je zbolel, on pa odgovori, da je zdravje sicer v redu, da je le "izven fokusa".

Tako pri DiCillo kot Allenu gre za tipični huronski komediji z ostrim robom, kakršnih zadnja leta enostavno niso več snemali, niti Woody ne, in če bi *Harry* nastal leto dni kasneje, bi ga lahko obtožili svojevrstnega parodiranja Fincherjeve **Igre** (*The Game*, 1997).

gummo

režija Harmony Korine

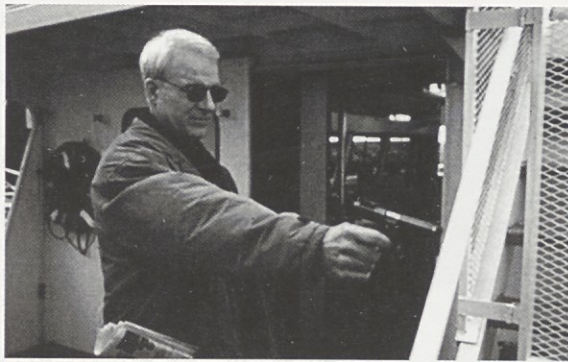
Režijski prvenec danes 23-letnega scenarista Clarkove **Mularije** (*Kids*, 1995) bi lahko razglasili za najbolj radikalen (*mainstream*) film devetdesetih. Eno je jasno: Korine sovraži narativni film, kar da na vsakem koraku jasno vedeti, in ko našteva svoje "očete", Cassavetes, Godarda, Bressona, Herzoga, Keatona, Fassbinderja, v oči bode predvsem odsotnost dveh imen, Buñuela in Lyncha, oziroma dveh njegovih filmov, **Zlate dobe** (*L'Age d'or*, 1930) in predvsem **Eraserheada** (1977), ki je med cinefili nekako obveljal za "poslednji pravi kulturni film" – v *mainstream* okvirih seveda. V primeru *Gumma* gre za t.i. *plotless* film, za serijo med seboj nepovezanih sekvenc, kjer sta skupna le glavna "junaka" (bolj anti-junaka), mulca iz ameriške izgubljene generacije 90-ih, ki se cele dneve potikata naokrog in za denar streljata mačke (končali bodo v kitajski restavraciji!). Nore ideje, mestoma celo nagnusni prizori, gotovo pa veliko spontanega smeha, ki ga film prinaša – vse to je občudovanja vredno, še posebej v sodobni "neodvisni" ameriški produkciji, čeprav verjetno ni nobena skrivnost, da za film, kakršnega je naredil Korine, ni potreben noben strašanski talent, le zelo močna in nenavadna imaginacija. Korina sedaj čaka – v njegovem primeru stopnjevana – najtežja etapa kariere, drugi film, s katerim bo pokazal pravi obraz; v avantgardi mu seveda ni mesta, še en *Gummo* bi pomenil capljanje na mestu, ostane mu torej le naracija. Kam torej, Harmony?

spanish prisoner

režija David Mamet

Odličen *psiko-thriller*, v tradiciji Mametovega prvenca **Hiša iger** (*House of Games*, 1987). Campbell Scott je Joe Ross, biznismen, ki za veliko firmo iznajde formulo strašanske vrednosti, ki naj bi prinašala ogromne dobičke, nakar za korporacijo in šefa (Ben Gazzara) nenadoma postane odvečen finančni balast; z njim se prično igrati kot z žogico, le da pri Mametu, kot je pri njem navada, ne gre za igro, temveč za življenje. Ross na karibskih otokih, kjer naj bi navezal stike s potencialnimi kupci, spozna skrivnostnega bogataša Jimmyja Della (Steve Martin), ki mu ponudi pravno pomoč in nasvete, toda tedaj se kalejdoskop *twistov* in

Spanish prisoner
Year of the horse
Men with guns
Bible and the gun club



zamenjanih identitet šele prične, Mamet pa gledalca inteligentno obrača do konca filma. Rossu formulo seveda kaj kmalu sunejo, ljudje, za katere je mislil, da jim lahko zaupa, so ga obrnili, vsa operacija pa je nastavljena tako, da je/bo obtožen tudi umora in drugih nelegalnih zadev. *Spanish Prisoner* je zgodba o zaupanju, oziroma, kakor priznava Mamet, "lahkoten film", posvečen Hitchcocku, izumitelju "lahkotnega thrillerja", ter njegovim filmom kot denimo **Mož, ki je preveč vedel** (*The Man Who Knew too Much*, 1956) ali **Sever-severozahod** (*North By Northwest*, 1959), čeprav bi Mametu le stežka pritrtil, da gre v njegovem primeru za lahkoten film, saj za natančnejšo interpretacijo dobesedno kliče po večkratnem ogledu. Sam naslov filma je, kakor Rossu pove FBI agent, termin za klasično prevaro in izigranje človeškega zaupanja. Takole gre agentova obrazložitev: "It's an interesting setup, Mr. Ross. It is the oldest confidence game on the books. *The Spanish Prisoner... Fellow says, him and his sister, wealthy refugees, left a fortune in the Home Country, he got out, girl and the money stuck in Spain. Here is her most beautiful portrait. And he needs money to get her and the fortune out. Man who supplies the money gets the fortune and the girl. Oldest con in the world.*" Pri prevari je seveda soudeležen tudi gledalec sam, čeprav ne gre za klasični hitchcockovski *whodunit*, in če tokrat pogrešamo Mametovega stalnega igralca, Joeja Mantegna, je z novim filmom odkril nov prepričljiv negativni "argument": Steva Martina, enega najprepričljivejših in hladnih negativcev, kar jih je zadnja leta dal ameriški žanrski film.

year of the horse

režija Jim Jarmusch

Jarmuschev koncertni film o Neilu Youngu, "največjemu živečemu Kanadčanu", in njegovem bendu Crazy Horse ima povsem preprost problem, na ravni identifikacije namreč: predvsem ne gre za "film Jima Jarmuscha", saj smo vsi njegovi fani nekako razočarani, ker gre pač "le" za dokumentarec; tisti, ki sovražijo Youngovo glasbo, pa sploh. Po drugi strani smo razočarani tudi Youngovi fani, saj v filmu ne slišimo drugega kot do skrajnosti razvlečene (koncertne) izvedbe nekaterih njegovih najbolj eksploatiranih pesmi (npr. *Like a Hurricane*). Tisto, kar je Young napisal za **Mrtveca** (*Dead Man*, 1995), se je idealno vklopilo v dekadentno Jarmuschovo vizijo ameriškega žanrskega filma, tole pa je skorajda dveurna hipijada, ki bi ji naredil Jarmusch še največjo uslugo, če bi jo preprosto izdal na cedēju. A zvok, ta temeljni faktor glasbenega dokumentarca, je božanski, zato je za gledalca edina rešitev, da zapre oči in se prelevi v poslušalca. Problem filma je namreč v njegovi popolni "negledljivosti" – ne le zaradi povsem kockaste in razpacane slike (8mm in video – "respectible", kakor veleva najavna špica –, ki ju je povečal na 35mm), temveč zaradi Jarmuschovega vztrajanja na obeh obskurnih slikovnih nosilcih; video in 8mm trak bi lepo prišla do izraza še s kombiniranjem vizualnih tehnik, nekako tako kot je to počel Oliver Stone v **Rojenih morilcih** (*Natural Born Killers*, 1994), očitno pa je Jarmusch želel pokazati, da je še vedno "radikalni avtor newyorškega *undergrounda*". Film je morda gledljiv na teve zaslonu, na dvakrat večjem platnu, kot ga denimo premore Šiška, pa povzroča glavobol, če že ne omedlevico. Problem je tudi koncept dokumentarca benda

Crazy Horse, saj ob desetminutnem kitarškemu izživiljanju ob vsakem komadu, ki jih Jarmusch spušča v celoti, bore malo časa ostane za *backstage* štose in "historični vpogled" v bend, ki v sedanji postavi skupaj nastopa že od leta 1972 naprej. Verjetno ima kitarist skupine kar prav, ko Jarmuscha v šali označi za newyorškega artsy-partsy intelektualca, ki hoče več kot četrstoletno zgodovino benda stlačiti v slabi dve uri.

men with guns

režija John Sayles

Za Saylesov status enega najinteligentnejših ameriških populnih avtorjev (scenarij, režija, montaža) so *Možje s puškami* precejšnje razočaranje, saj gre za predolgo, premorečo in premalo zanimivo pustolovsko avanturo, posneto v španskem jeziku nekeje v pragozdovih latinske Amerike, z mističnimi, pravljimi nastavki (podobno kot v njegovem **The Secret of Roan Inish**, 1994). Sayles film prične z Indijanko, ki svoji hčerki pripoveduje zgodbo o utopističnem latino-ameriškem zdravniku; ta želi na podeželju (bolje rečeno v džungli) obiskati svoje nekdanje študente, a se sooči z nasiljem, ugrabitvami in pobijanjem; njegove nekdanje študente naj bi pobili "ljudje s puškami". Bolj kot pod vodstvom malega mulca zdravnik rine v džunglo, več je svinjarije; domorodci so nekomunikativni, ovirajo ga tudi uporniški gverilci in "uradna" vojska, nazadnje pa, ko misli, da bo našel vsaj eno študentko, zdravnik umre zaradi srčnega napada. *Men With Guns* daje vtis tipično osebnega, vse-življenjskega projekta, na katerega realizacijo je režiser čakal predolgo, nastal pa je predolg film (128 minut), kjer že tako počasno naracijo ubijajo še *flash-backi* zdravnikovih sogovornikov, ki pripovedujejo svoje legende iz preteklosti in na katere naj bi se nanašala usoda njegovih študentov. V tem se film tudi razlikuje od sijajne **Samotne zvezde** (*Lone Star*, 1996), saj je Sayles legendo tam apliciral na gibalo filma in na samo bistvo, v *Men With Guns* pa legenda bolj kot razlaga oziroma bistvo deluje kot posiljeno mašilo, s katerim naj bi "oplemenitil" zgodbo.

bible and the gun club

režija Daniel J. Harris

Harrisov film ima ustrezno in referenčno predzgodovino: brata Maysles, Albert in David, sta leta 1969 posnela znameniti dokumentarec **The Salesman**, v katerem sta s kamero spremljala trgovske potnike, ki so po stanovanjih ameriškega nižjega srednjega razreda prodajali Sveto pismo. Harris se je po drugi strani oklenil fikcije, prav tako v črno-beli tehniki (za 40.000 dolarjev, na kreditne kartice!), kjer naši "možje v črnem" (črna obleka, bela srajca, črna kravata) v paketu prodajajo – pozor! – Biblijo in pištolo, in to najrevnejšim ameriškim slojem v okolici Las Vegasa, kjer se v istem času vsako leto odvije konvencija Bible & Gun Cluba! Tam razglasijo najuspešnejše prodajalce minulega leta, podelijo nagrade in razdelajo strategijo. Zveni atraktivno, a problem Harrisovega filma je prav v njegovi "lažnosti", fiktivnosti torej – pa naj bo še tako nizkoproročunska. Zares ni jasno, zakaj se Harris ni lotil dokumentarca v pravem pomenu besede, saj naslov njegovega filma združuje dve morda najbolj reprezentativni "obsesiji" oziroma prepoznavna indikatorja ameriške družbe zadnjih dvesto let: vero v Boga in človekovo pravico do samoobrambe, ustavnega člana, ki ga ne morejo spremeniti še tako nasilne ekshibicije mladoletne Amerike v zadnjem času. Na eni strani se skuša *Bible and the Gun Club* s svojo raskavo črno-belo fotografijo, neprofesionalnimi igralci in gverilsko produkcijo spogledovati z dokumentarcem, na drugi pa gledalcu ponuja popolnoma neprepričljive in ekscenčne igrane prizore, v katerih se "kupci" bolj kot nad Biblijo navdušujejo nad orožjem, glavnino filma pa avtor itak le "pripravlja teren" našim prodajalcem, ki se med sabo le pogovarjajo o nepomembnih stvareh ter gledajo za ženskami. Kje je pa ameriški nizki sloj?

iranci: ayneh

Zrcalo/The Mirror
režija Jafar Panahi

Zmagovalec festivala v Locarnu '97. Panahi je znova najel deklico iz **Belega balona** (*Badkonak-e sefid*, 1995), da bi mu igrala dekle, katere mati po šoli ne pride iskat. V "filmu" deklica, ki hodi v drugi razred osnovne šole, ne ve točno, kje je doma, zato se z avtobusi nekaj časa brezupno vozi po mestu, potem pa – pozor! – ji je v nekem trenutku vsega zadosti ter odkloni nadaljnje sodelovanje pri snemanju filma in se odpravi domov! "*Ker me bodo imeli vsi za neumno smrkljivo, ki ne ve, kje je doma, ker se moram kar naprej jokati in me bodo imeli vsi za cmero, in nenazadnje, ker nisem prvošolka, ampak sem že v drugem razredu!*", so njeni poglobitvi motivi za odhod. Toda mikrofon ostane pripet na njeni obleki, filmska ekipa pa se odloči, da jo bo snemala naprej; sedaj se deklica znajde v situaciji, ko zares ne ve točno, kje je doma; pri tem sreča "igralko" iz filma, starko, ki v sijajnem prizoru izreče temeljne besede *Zrcala* in na nek način nove iranske kinematografije nasploh; na dekličino vprašanje, če je tudi ona na snemanju govorila vnaprej napisane besede, odgovori, da "*ko bi vsaj bile napisane, je pa tudi v resnici tako*" (govorila je predvsem o mladini brez bontona in morale). Odlični film, s premnogimi gagi in dovtipi (starec, ki ne more prečkati prometne ulice; šlogarica, ki bodoči nevesti svetuje, naj zapravlja karseda veliko moževega denarja, ker da ga bo v nasprotnem zapravil za druge stvari; taksist, zagovornik teze o ženah za štedilnikom: namreč, *če so zaposlene, svoj denar tako ali tako zapravijo za obleke in šminke, jaz moram pa še kuhati, tako pa za imam isti denar doma vse poštmano*, ipd.).

leila

režija Dariush Mehrjui

Mehrjui je iranski veteran, ki snema že od sredine šestdesetih naprej, večina njegovih filmov pa govori o odnosu med moškimi in žensko. *Leila* bi bila zlahka tudi evropski film, morda celo ameriški *indie*, saj pripoveduje univerzalno zgodbo, ki ni – kot večina produkcije – tesno vezana na iransko zgodovino in realnost: *Leila* in Reza se poročita, toda zdravnik kmalu ugotovijo, da je ona neplodna; Rezi je vseeno, pripravljen jo je enako ljubiti še naprej, toda na prizorišče stopi njegova mati, od edinca seveda pričakuje potomca, ki naj bi nadaljeval večstoletno družinsko tradicijo. Pritisk je dejansko tako močan, da se Reza nazadnje poroči z drugo žensko, ki naj bi mu le rodila otroka, sicer pa bi še naprej živel z Leilo, nakar ona pade v depresijo. Mehrjui film kljub temu konča optimistično, saj čez nekaj let, po ponovnem srečanju (on je že davno ločen in vzgaja hčerko) *Leila* metodološko zaključí, "*če Rezova mati ne bi tako vztrajala na njeni razvezi, se to lepo dekletce ne bi rodilo*". Na nek način preseneča, da filma v Iranu niso prepovedali, tema je namreč za iransko družbo moralno vse prejet kot "korektna", sicer pa Mehrjuiju lahko očitamo predvsem uporabo Leilinega povsem nepotrebnega notranjega monologa, ki preprosto moti, režiser pa je s tem vnesel "nedopustni", za iranski film kar žaljivi element – *off* narativni glas junakinje.

mosafere-jonub

Popotnik iz juga/Traveller From the South

režija Parviz Shahbazi

Štirinajstletni Reza (očitno gre za najpopularnejše iransko moško ime, pojavlja se tako rekoč v vsakem filmu) potuje iz juga države v Teheran, da bi obiskal teto; na vlaku sreča starko, ki potuje na avion, da bi po 16. letih obiskala sina v Nemčiji. Na vlaku jo okrađejo, toda Reza prepozna tatove, s tem pa njegova zveza s starko še ni končana. V Teheranu ji zaradi opešanega zdravja pomaga s kovčki, nato se starki polomijo očala in od takrat je Reza postavljen v vlogo njenega varuha in vodiča (dobesedno oči); toda ko jo zadene še srčni infarkt in jo odpeljejo v bolnico, mora Reza najti denar za njeno operacijo; prodaja njene stvari, zlatnino ipd. Nazadnje ostane sam in očitno nima druge izbire, kot da se vrne domov, na jug. Male reminiscence morda celo vodijo h

Kiarostamijevemu **Kje je hiša mojega prijatelja?** (*Khaneh-ye doust kojast?*, 1988), saj gre med drugim (posredno) tudi za oris trdega, hladnega, birokratskega, tako rekoč nečloveškega odnosa odraslih do otrok v Iranu; sicer pa Shahbazija in Kiarostamija veže še eno sodelovanje; skupaj sta napisala scenarij za Panahijev **Beli balon**.

mooshak-e kaghazi

Paper Airplanes/Papirnati avioni

režija Farhad Mehranfar

S prvim režiserjem bi bil tale prvenec lahko precej boljši, saj obravnava tako rekoč temeljno obsesijo Irancev – kino. Starec in njegov nečak s kombijem potujeta po provincah severnega Irana in s potujočim "kinom na prostem" ruralnemu prebivalstvu prikazujeta filme. Ti večinoma sploh ne vedo, kaj film je, in prav iz tega bi Mehranfar lahko vlek veliko cinefilskih in poetičnih elementov, tako pa se prvo polovico ukvarja z lokalnimi običaji tamkajšnjega prebivalstva (kar je sicer čisto v redu, a ne spada v kontekst filma), šele v zaključku pa potegne par "pravih" potez: omeniti je treba vsaj prizor, ko starec zvečer vendarle prikaže film, v katerem v nekem trenutku junake preseneti dež, ko pa se vlije tudi v resnici, so gledalci prepričani, da je to zaradi filma oziroma da na filmu dežuje zaradi dežja v resnici. Solidno, a brez velikih presežkov.

tarh

Projekt/Project

režija Bahman Kiarostami

Bahman Kiarostami je seveda Abbasov sin, *Projekt* pa je serija video-posnetkov vaj za Abbasov **Okus po češnjah** (*Tam-e ghilass*, 1996); pravzaprav niti ne gre za vaje, temveč za avdicijo, za "rekrutiranje" igralca (vemo, da Kiarostami, kot večina ostalih iranskih režiserjev, vedno uporablja naturščike), ki naj bi odigral izbranca, ki na koncu z zemljo posuje samomorilca Badiija. Kiarostami kot vedno tudi tu manipulira z zavestjo posameznika, saj kandidatom očitno sploh ne pove, da bo šlo le za film. Tako dobi tisto pravo, avtentično reakcijo navadnih ljudi, ki tovrstno početje seveda večinoma odklanjajo. Ne gre torej le za reportažo o snemanju filma, temveč dejansko za vivisekcijo mojstrovih delovnih navad in metod. Abbas Kiarostami je režiser in kot tak manipulira do skrajnosti. Najlepša v filmu pa je zaključna ugotovitev gledalca, da so Kiarostamijeve besede, s katerimi je med avdicijo nagovarjal kandidate, nazadnje tudi v resnici vključene v film-fikcijo, da gre torej za popolno improvizacijo, ki definitivno dokazuje, da je tudi *Okus po češnjah* v neki meri psevdo-dokumentarec.

safari be diare mosafer

Potovanje v deželo Popotnika/Journey to the Land of 'The Traveller'

režija Bahman Kiarostami

Kiarostami po več kot dvajsetih letih išče človeka, ki je v njegovem celovečernem prvencu **Popotnik** (1974) igral mulca, nogometnega obsedena, ki naredi vse, da bi prišel na nogometno tekmo v Teheran – in nazadnje tekmo prespi. "Igralec" (seveda je bil naturščik) je sedaj v tridesetih letih svojega življenja, in ko mu Kiarostami na njegovem domu film ponovno zavrti, pridejo na dan emocije in spomini ter seveda Kiarostamijeva vprašanja, kako danes gleda na junakovo obnašanje. Kot pove "igravec", mu takrat ni bilo všeč, da junak izgubi, da tako željeno tekmo prespi, da pa mu je danes jasno, zakaj je bil Kiarostami tako trd in neizprosen z njim. *Potovanje* bi lahko bilo tudi parafraza oziroma ekvivalent Abbasovega **In življenje teče dalje** (*Va zendegi edameh darad*, 1992), nadaljevanja *Kje je hiša mojega prijatelja?* in drugega filma velike trilogije; Abbas svojim junakom očitno ne da miru; če se dolgočasi ali v pripravi nima ravno kakega novega projekta, gre v "inventuro" svojih nekdanjih igralcev – naturščikov, kjer jih maltretira podobno kot med snemanjem "uradnega" filma. *Potovanje* je – kot pravi napis na začetku – "prva vizualna izkušnja" Abbasovega sina.



Ayneh
Mosafere-jonub
Mooshak-e kaghazi
Safari be diare mosafer