

naš izbor na 11. liffu



svet žerjavov

Mundo grúa

Argentina **režija** Pablo Trapero

Ko smo že skoraj opustili upanje nad Južno Ameriko, ki se po vzponu in padcu tamkajšnjega zelo odmevnega novega vala v šestdesetih in sedemdesetih letih ni in ni mogla pobrati (z redkimi izjemami) in je prav žalostno tonila v manieristične in površne še naivne kopije zahodnjaških vzorcev šund kinematografije, se je pojavil osemindvajsetletni Pablo Trapero in v črnem in belem pokazal, kaj je izvirna, občutena filmska pripoved, pognala iz domačih korenin. Govori o nekdanjem glasbeniku slovite argentinske rock skupine iz sedemdesetih, ki se s sinom stežka prebija skozi življenje, toda vselej pomirjenega in vedrega duha, tudi ko mora s trebuhom za kruhom daleč na drug konec države, za seboj pa pustiti komaj prebujeno ljubezen.

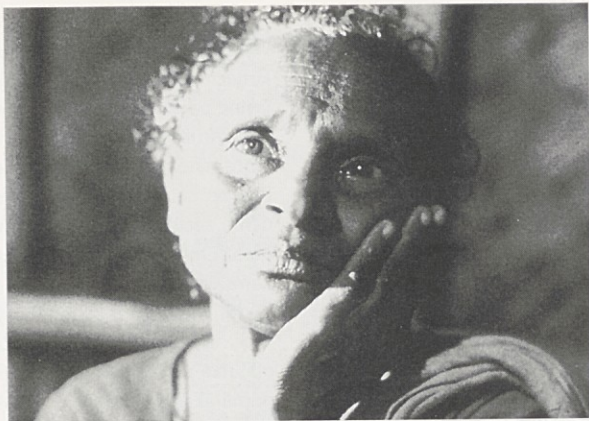
Traperova topla pripoved o nemoči zrelega človeka, da bi stvari spet zgrabil v svoje roke in da bi svojemu življenju povrnil dostojanstvo, je obenem tudi droben spomenik njegovi neuklonljivi volji, neuklonljivosti človeškega duha. Takšnih pripovedi pa je v sodobnem filmu zelo malo. Traperovo nizanje

prizorov deluje zelo naravno, z občutenim menjavanjem vzdušja ter neprisiljenim vizualnim komentarjem, naj so to totali velemesta z žerjavi, ki govorijo o delu in napredku, ali bližnji posnetki domačih prizorov – med očetom in sinom, očetom in njegovo stalno družbo, očetom in njegovo novo ljubeznijo –, v katerih se neopazno približa njihovem vsakdanu, njihovim značilnim gestam, njihovim obrazom, prek katerih se pretihotapi do njihovih duš.

Odkritje lanskih Benetk, ki je poželo splošno navdušenje ne le Ekranovih skavtov, pač pa celotne slovenske delegacije (in ker nam ga je direktorica festivala ter selektorica perspektiv težkega srca odstopila), naj zato predstavlja most med Ekranovimi in ostalimi perspektivami.

Še dva mostova postavljajo Traperovi *Žerjavi*: prvega med Slovenijo in Argentino, saj ga je producirala naša rojakinja v Buenos Airesu, Lita Stantič, drugega pa med polovično letošnjih Ekranovih perspektiv, ki je namenoma posvečena angažiranemu in sublimiranemu pogledu na temo delo in dom: *Svet žerjavov*, *Človeški zakladi*, *Julien: oslovski deček* ter *Suzaku*. Maja bo v Kinoteki na to temo stekla prva obsežna izvirna retrospektiva, zato je kar nabrusimo kose!

V.Š.



prestol smrti

Marana simhasanam

Indija **režija** Murali Nair

Izjemni, enourni prvenec režiserja iz Kerale, dobitnika Canneske zlate kamere za najboljši prvenec leta 1999, je najbolj preprosto definirati kot politično satiro, a ne v klasičnem pomenu besede. Kar počnejo Američani na karseda agresiven način, slika Nair – ki ni v nobenem sorodu Miro Nair, režiserko *Kamasutre* – posredno, alegorično. Film se prične kot ruralna drama o težkem življenju večno lačnih kmetov in služabnikov. Počasi, strpno. In ko že pomislimo na sorodnost s slovenskimi ekranizacijami Vorančevih povesti, nas režiser v seriji pedantno vstavljenih dvoumnih prebliskov prične presenečati. Krishnan je preprost, reven, a pošten kmet. Nekega dne iz obupa revščine bogatemu plantažniku ukrade par kokosov. Zaprejo ga, toda ker se bližajo volitve, oblasti aretacijo izkoristijo in Krishnanu naprtijo še nerazrešeni umor, nad katerim je javnost še vedno zgrožena. Njegova usoda je zapečatenata, si mislijo njegovi prijatelji in družina, a oblasti Krishnanu namenijo edinstveno vlogo: Indija stopa v novo dobo, posodablja se v vseh smereh, Američani pa so jim odstopili številne "prestole smrti", da bodo njihovi obsojenci na smrt lahko umirali moderno, v duhu 21. stoletja, brez bolečin in trpljenja. In prav Krishnan bo srečnež, ki bo v svoji provinci "krstil" novo pridobitev, nov simbol napredka! Gre za satirično socialno-družbeno kritiko, za klofuto v obraz "novemu napredku", ki v Indiji verjetno še dolgo ne bo postal realnost. Nairov slog je preprost, zadane tam, kjer je treba, v svojem očitnem sarkazmu pa pretirava le izjemoma, praviloma v službi učinkovite satire (minister električni stol sproži z daljincem!). Eden lepših filmov zadnjega časa.

S.P.



človeški zakladi

Ressources Humaines

Francija **režija** Laurent Cantet

V pričakovanju socialnega potresa, ki naj bi po dolgem času močnejše stresel svetovni družbeni ustroj, zlasti na Zahodu, je bilo v zadnjih dveh letih tudi na filmskem zemljevidu čutiti, kot

da spet prihaja čas družbeno angažiranega, socialno militantnega filma (lani je bil na LIFF-u lep primer Tavernierjev **Začnimo takoj** (*Ça commence aujourd'hui*)); ne sicer tako močno in vseobsežno kot konec šestdesetih, a z zanesljivo popotnico samozavesti in pozitivnega prepričanja, ki naj bi stopila na mesto militantnega nihilizma in analitičnega cinizma.

Cantetovi *Človeški zakladi* so drugi pol zgodbe o novem ustroju dela, delavstva, družbenih in produkcijskih ter (kot katalizator vsega) družinskih odnosov po tehnološki revoluciji. Če je Traperov pogled bolj blag in kontemplativen, pa Cantet zelo neposredno nagovarja k dejanjem. Njegov angažma je razviden iz bogate bere dokumentarnih filmov in oddaj, naposled pa se je odločil udariti tudi v igrani formi. Rezultat je angažirana, *hard core* socialna in družinska drama, dramaturško strogo klasična, metodološko pa sodobna, saj precej svoje zares izjemne energije črpa iz dejanskega okolja in aktualne problematike, s kombinacijo neizrabljenih profesionalcev in naturščikov v glavnih vlogah. Izhodišče je vroča tema francoske socialne politike, prehod na 35-urni delavnik, ki v teoriji delavcem ponuja nebesa, v praksi pa strah pred izgubo dela spreminja v paranojo (najslejše sanje vsakega poštenega kapitalista). Pridni sin se s študija ekonomije vrne v domači kraj, kjer mu takoj ponudijo mesto v vodstveni strukturi lokalnega podjetja, s katerim in od katerega živi ves kraj. Ponos skromnega in staromodnega očeta nima meja, sinu pa ni čisto pogodu nov položaj, ki ga socialno dviguje nad okolico in oddaljuje od prijateljev, nehote pa je na preizkušnji tudi družinska hierarhija. Ko spozna, da skušajo vodilni prek njegove zagnanosti in naivnosti izigrati sindikat in elegantno odpustiti najstarejše delavce tik pred upokojitvijo (tudi njegovega očeta), v njegovi glavi počni in izvede navidezni *salto mortale* – postavi se na čelo stavkovnega odbora. Oče, ki je po stari navadi predan izključno poštemu delu in je pripravljen vdano sprejeti kakršnokoli odločitev svojih nadrejenih, je nad sinovim početjem globoko razočaran, kar samo še podžiga sinovo slepo jezo. Na tem mestu družbena in osebna drama kulminirata v narativno eksplozijo, v vrhunsko šahovsko kombinatoriko, v kateri "visijo" vse figure hkrati – oče, sin, mati, sestra s prijatelji, sindikalisti, šefi, delavci ... tovarna sama – in za katero se zdi, da se bo sesula sama vase, konča pa se mojstrsko – z "zmagovitim" remijem.

V.Š.



suzaku

Japonska **režija** Naomi Kawase

Naomi Kawase spada med filmske izbranice, med tiste redke genije v kratkih hlačah ali kiklicah, ki že zelo mladi začnejo razvijati in presenetljivo dokazovati svoj filmski talent. Z resnim filmskim delom je začela že pred svojim dvajsetim letom, najprej na 8mm filmski trak, in za zrele, domišljene ter občutene dokumentarne družinske portrete, ki so že precej izoblikovali njen kinematografski *credo*, prejela številna priznanja in nagrade. Zato ni niti malo presenetljivo, da je pred tremi leti v Cannesu postala najmlajša dobitnica zlate

kamere, nagrade za najboljši prvenec. Nagrajeni prvenec se imenuje *Suzaku*, po imenu božjega zaščitnika prefekture Nara, v kateri leži Noemin rojstni kraj. Kar navadimo se, pri Naomi je vse zelo osebno, v vsako svoje delo, v vsako svoje dejanje vloži celo sebe, brez ostanka. Začela je z občutenimi, a tudi brezkompromisnimi portreti svojih najbližjih, navzočih in manjkajočih (oče), igrani prvenec je skrajno spoštljivo in verodostojno posnela v domačih logih, pa še ni bila čisto prepričana, da je uspešno prenesla resnico na veliko platno (v glavnih vlogah – z eno izjemo – nastopajo sami domačini), zato se je takoj vrnila na "mesto zločina" in z minimalno tehnično ekipo ter na 16mm trak o teh ljudeh posnela še čisti dokumentarec z močnimi liričnimi elementi, brez katerih ni njenega kina. Tudi naslednja dva filma je zaznamovala močna osebna nota, dokumentarec **Manguekyo** (Kalejdoskop, 1998), v katerem se razčiščujejo tudi osebni odnosi s prijateljem fotografom in glavno igralko iz filma *Suzaku*, je podpisala s svežim moževim priimkom Sento, kar je povzročilo nemalo filmografskih nerodnosti, po hitrem koncu romance in boleči ločitvi pa je ob zadnjem filmu **Hotaru** (Kresnica, 2000) novi priimek izginil, Takenoru Sento pa se je, z drugim imenom in likom seveda, preselil v osrčje pripovedi. Poleg skrajno osebnega, čustvenega predajanja filmskemu mediju, je zanjo značilna privrženost japonskemu duhovnemu izročilu, zgledovanje pri japonskem klasičnem slikarstvu in filozofiji zena, med filmarji pa seveda pri Ozuju. Njen filmski izraz je sozvočje kontemplativne zadržanosti in, recimo temu, intuitivnega formalnega predajanja, s katerim dobesedno formalno začuti izbrano temo, tako pri pisanju snemalne knjige, kot tudi med samim snemanjem. Ta živalski kinematografski gon in zgodnji klic filmskih muz v marsičem spominjata na Larsa von Trierja.

V.Š.



podganar

Ratcatcher

VB režija Lynne Ramsay

V *Podganarju*, filmu, ki bi ga lahko uvrstili v "družbeno-kritično" linijo britanskega filma devetdesetih, se je debitantka Lynne Ramsay podala v Glasgow sedemdesetih let, v njegovo najrevnejšo četrt – med stavko smetarjev, ko so prebivalce poleg revščine dušili tudi nakopičeni odpadki –, da bi tam sledila odraščajočemu dvanajstletniku Jamesu v njegovem spopadu s svetom. Okvirna zgodba je povsem preprosta in z ničemer ne daje slutiti kompleksne strukture, ki jo Lynne postopno razvija tako z narativnimi postopki kot z vzpostavitvijo številnih relacij med posameznimi liki. Tako se že kmalu po začetku filma soočimo s premestitvijo na ravni identifikacije, ki nas ujame povsem nepripravljene in je zato nadvse učinkovita: sledimo igri dveh fantov ob kanalu za blokom, med katerima na osnovi klišejev, ki jih imamo kot gledalci, kmalu izberemo tistega, ki naj bi bil nosilec zgodbe, torej tistega, v razmerju do katerega steče proces identifikacije;

prav ta fant pa čez kratek čas pade v kanal in se utopi. Šok je velik – tak kot takrat, ko že na samem začetku trčimo ob konec. Naša pozornost in dojemljivost se posledično povečata, Lynne pa seveda izkoristi "nastali" položaj in nam osupljivo subtilno predstavi dejanskega akterja, ki si je na svoja šibka pleča naložil krivdo nestorjenega zločina. In ko s to režiserkino intervencijo pričnemo svet nenadoma gledati z njegovimi očmi, začutimo vso neznosnost krivde, ki "nam" (si) jo je naložil mladi fant. To podvojitve v strukturi zgodbe Lynne Ramsay uporabi še enkrat, in sicer na samem koncu, ko nam, tokrat v funkciji razbremenitve, ponudi dvojni zaključek. Izmučen zaradi občutka krivde, ki ga vseskozi preganja, zaradi občutka nemoči ob neurejenih razmerah v lastni družini, pomanjkanja ljubezni in stabilnosti, sanja in hrepeni po mirnem življenju v malomeščanskem stanovanju (kakega je našel na obrobju mesta, čistega, urejenega, s kopalnico, predvsem pa praznega, kakor da bi čakal prav na njih, ki si ga tako zelo želijo). Želja po izstopu iz nevzdržne realnosti ga privede do skrajnega dejanja – vrže se v kanal. Tu bi se zgodba lahko zaključila, toda Lynne jo podaljša z novim, obtožujočim koncem. James ni resignirano končal svojega življenja. Ne, pogumno se je podal na edino pot, ki ga je lahko popeljala v novi svet. In s seboj je "vzel" vso družino ter tako tudi njej omogočil, da si je končno priborila nadvse željeno stanovanje, ki jim ga država "ni mogla" zagotoviti.

Ob silovitosti in dovršenosti filma oziroma zrelosti, ki jo je v njem pokazala režiserka, je kar težko verjeti, da gre za prvenec. Njena režija je skorajda popolna: suvereno je obvladala kompleksno strukturo filma, spletla gosto mrežo relacij med posameznimi liki, v kateri ni šibkih točk, ob vsem tem pa opravila še odlično delo z igralci, katerih prepričljivost, še posebej mladega Jamesa, je izjemna. S *Podganarjem* ji je v določenem pogledu uspelo evocirati, poustvariti tisti svet mizerije in obupa, ki ga je v svoji "trilogiji" tako čudovito ustvaril Bill Douglas. Toda z estetizacijo podobe in z vnosom komičnega (naj se sliši še tako čudno, a *Podganar* je tudi nadvse duhovit film), nadvse nenavadnima elementoma za, pogojno rečeno, socialno dramo, ki pa ju je Lynne Ramsay genialno vključila v svoje delo, je storila še korak dlje.

Podganarja preprosto ne moremo ne imeti radi.

D.V.



moški moški ženska ženska

Nannan nūnū

Kitajska režija Liu Bingjian

Homoseksualni film je pretežno getoiziran, potisnjen na obrobje sodobnih filmskih tokov in obsojen na ozek, lahko predvidljiv krog ciljne publike, ki je, recipročno, filmska umetnost kot taka ne zanima. Tako je tudi pri nas, ko se na Festivalu gejevskega in lezbičnega filma v Kinoteki redno zbira publika, ki je (spet govorim o večini, ki pa je zelo velika) sicer na filmske predstave ni na spregled. S tem nikakor nočem zmanjševati pomena festivala, želim le opozoriti na določen

simptom, proti kateremu se ni lahko boriti. Še posebej zato ne, ker se tudi sami filmi obnašajo tako, kot da že sama tematika opravičuje njihov obstoj. Za obstanek v filmski zgodovini to gotovo ni dovolj, celo za obstanek v filmskem trenutku ne. Pri tem ne gre za nikakršno heterozaroto ali šovinizem, kot bi nekateri radi prikazali.

Za lepe primere nasprotnega se že nekaj let obračamo proti vzhodu, kjer je vzšlo kar nekaj mladih avtorjev, ki so se homoseksualne tematike lotili z izvirno filmsko govorico in očitnim kinematografskim talentom ter brez težav takoj prodrli v središče sodobnega filmskega dogajanja; najbolj znana sta Tsai Ming-liang in Wong Kar-wai, zadnja leta pa se vse bolj tihotapijo Kitajci. Dobesedno tihotapijo, saj je homoseksualna ljubezen na Kitajskem še vedno tabu. Pred leti so morali tako pretihotapiti Zhang Yuanovo **Vzhodno zahodno palačo**, ki je v Ljubljani prejela prvega vodomca, enako velja za Bingjianovo blago komedijo spolov z gornjim naslovom. Podeželski mladenič pride v Peking iskat delo. Ker je privlačen in nasploh zdrave zunanosti, ga takoj zaposli lastnica trgovine, pri kateri je iskal nekega znanca, in ga vzame za svojega. Skušga ga spečati z mlajšo prijateljico in ker ne trzne, ga označita za geja. Ko pride to na uho lastničinemu možu, se ga veselo loti, mladenič pa pobegne. V drugem delu zgodbe prijateljuje z umetnikom, ki zbira straniščno literaturo in obvladuje lokalno gejevsko sceno. Čeprav goji resno razmerje, ga premami sveža kri s kitajske province, kar pri partnerju upravičeno izzove ljubosumje. Nobenih melodramatičnih hokuspokosov, nobenega svetega patosa, ki tako pogosto "krasita" takšne štorije. Klasično komedijo ((homo)seksualnih) nravi Bingjian slika z neznosno lahkotno, a čutečo distanco, z neobremenjenim, a nikakor poljubnim, nizanem posameznih vinjet, v mizansceni, ki smo ji zadnje čase navajeni reči – skoraj dokumentarno. Nagrada kritike v Locarnu.

V.Š.



julien: oslovski deček

Julien: Donkey Boy

ZDA **režija** Harmony Korine

Ko sem letos pozimi v ekranovi rubriki Film leta ta častni naziv namenil mojstrovini *julien: donkey boy* mladega Američana Harmonyja Korina, je bila pri pisanju zaradi silnega vtisa kakršna koli kritiška distanca in posledično zaplute v objektivnejše vode vnaprej na propad obsojeno podjetje. Po slabem letu dni lahko le odločno podčrtam ugotovitev, da gre v smislu vetrenja stoletje stare filmske govorice za enega najpomembnejših in najlepših prispevkov sploh. Film dosledno izpelje svoje drzne in izvirne formalne nastavke (povsem sveža opredelitev pojmov, kot so scenarij, režija, fotografija, montaža, vodenje igralcev, igra), jih napolni in nadgradi s presunljivo intimo ter s čistostjo svojega izraza sedmi umetnosti odpre nova obzorja, ki bodo zadoščala vsaj še za sto let.

S tečajev vrženi svet, kot nam ga kaže Harmony Korine, ni zgolj občudovanja in zgražanja vredno videnje, temveč izvrstna in izvirna stvaritev, ki si uspe izgraditi samostojno nišo neke

med igranim in dokumentarnim. Vloge iztirjenih članov pritlehnega univerzuma so odigrane s pristnostjo, ki poraja resne dvome v duševno zdravje igralcev samih. Pri tem nedvomno prednjači Werner Herzog v groteskni upodobitvi samega sebe: na vprašanje, kako je iz starega mojstra iztisnil tako pošast, Harmony začudeno odgovarja, da je Herzog na lokacijo prišel dve uri pred snemanjem in tam preprosto bil. Napisane ni bilo niti vrstice scenarija; odgovornost za film popolnoma sloni na avtorjevi neposredni življenjski izkušnji, je neločljivo zvezana s spontanostjo umsko in telesno pohabljenih portretirancev; je vizualno izjemno in navkljub vsej raztreščenosti ter izrazitosti ves čas intimno delo, ljubeče do svojih junakov. Ob vsem navedenem se zastavi vprašanje, koliko je obravnavani material sploh še filmska izmišljilja in koliko dokument: dokument zabeležene, resda izzvane, drame (določeni prizori občevanja filmskih junakov z navadnimi ljudmi v javnih zgradbah in na ulici so posneti s skritimi kamerami) in še pristnejši dokument tenkočutne in rahlo premaknjene psihe mladega režiserja samega.

J.M.

jabolko

Sib

Iran **režija** Samira Makhmalbaf

Zapis o filmu na strani 6. •