



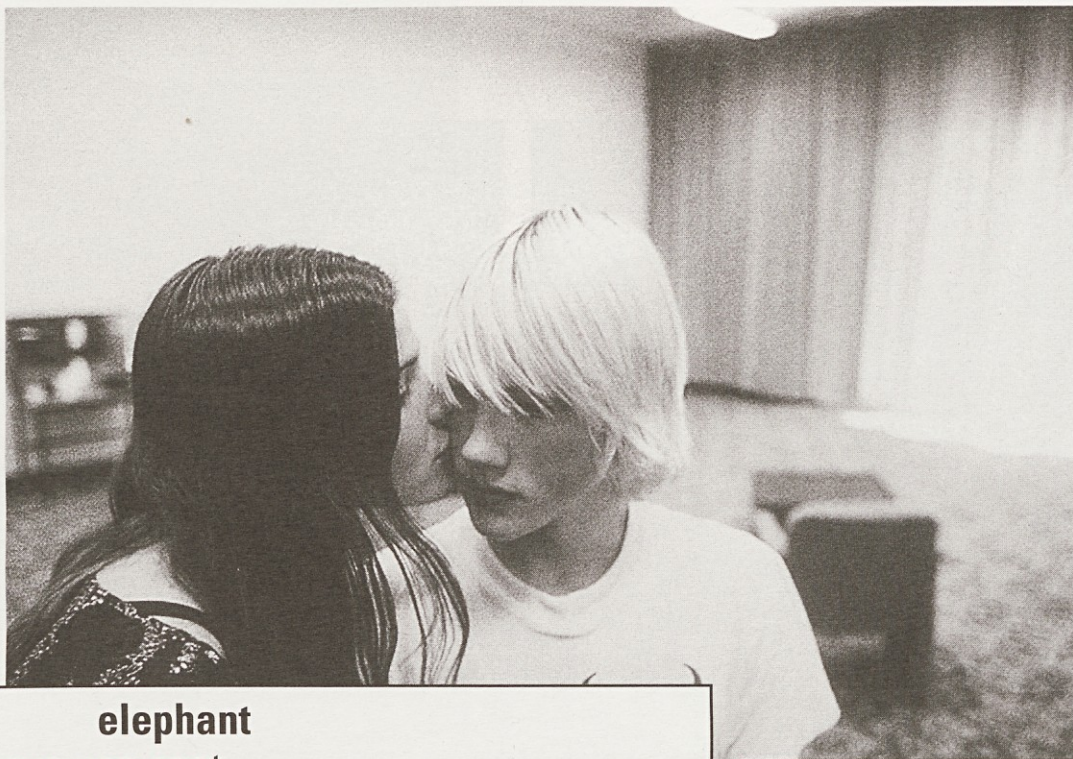
# CANNES 2003:

## v odsotnosti filmov politični konflikti

V času, ko izide *Ekran* s canneskim poročilom, je splošno mnenje o kvaliteti aktualnega festivala običajno že potrjeno. Letos so si bili poročevalci v kritiki enotni kot še nikoli doslej: porazno. Sam bi dodal le, da sem bil v dvanajstih letih participacije le dvakrat v zadregi, o čem naj pišem, leta 1997, ob petdesetletnici festivala, in letos. V času, ko je produkcija kvalitetnih filmov nižja kot kdaj koli, festivali le stežka sestavijo svoje programe, sploh tekmovalno sekcijo, od katere gledalci in stroka pričakujejo premiere. Festivali veterani, s katerimi se pogovarjam, so v kritiki festivalov kot celote običajno prizanesljivi – razen do Cannesa, ki uživa udoben privilegij, da kot edini gigant med A festivali spored sestavlja tudi z metodami, ki si jih drugi ne morejo privoščiti; da npr. ustvarjalce željenega filma – sicer namenjenega v Berlin – pregovori, naj s premiero počaka tri mesece in obišče azurno obalo, ali da gre v drug ekstrem in producenta prepriča, naj odmisli Benetke ter pospeši postprodukcijo in film za vsako ceno konča do Cannesa, kjer ga, povsem svežega iz laboratorija, zavrti še brez najavne in odjavne špice. Cannes ima vse privilegije na tem svetu, toda tudi letos mu denimo ni uspelo odkriti niti enega novega imena.

Kar še ne pomeni, da je bil festival dolgočasen. Pozornejšemu obiskovalcu namreč ni mogla uiti eskalacija emocij med francoskimi in ameriški poročevalci – oboji skupaj v Cannesu predstavljajo veliko večino –, ki smo jo pričakovali že nekaj let. Tihi spor med domačo stroko, ponosno na tradicijo in vpliv Cannesa, ter med Američani,

ki jim gre njihova elegantna aroganca očitno močno v nos, je izbruhnila ob jezni kolumni kritiškega šefa dnevnika *Variety*, ki običajno dan ali dva pred koncem rezimira festivalsko ponudbo. Vsakoletnim očitkom o elitizmu in strahopetni programski politiki (kar povsem drži) je letos dodal še agresiven, frontalen napad na festivalsko vodstvo in francoske medije, ter jih obtožil manipulacij, programiranega medijskega pokrivanja (festival hvalijo ne glede na katastrofalno kvaliteto filmov, medtem ko tuji mediji – pravilno? – festival sesuvajo), infiltriranja “navijačev” na uradnih projekcijah, ki burno ploskajo vsakemu sranju, medtem ko so taisti filmi na novinarskih projekcijah izžvižgani, ipd. Ohladitev ameriško-francoskih odnosov se iz političnega področja očitno prenaša tudi na kulturno; mnogi francoski dnevniki so že naslednji dan žolčno reagirali na pisanje *Variety*ja, se čudili tonu, ki bolj kot na raven kulturnega razumnika spominja na imperialistično dikcijo ameriške administracije, skratka, naslednji izdaji Cannesa je status “dogodka” zagotovljen vsaj v žurnalistično-publicističnem pogledu. Še *flashback*: ko je mladi François Truffaut leta 1958 brutalno kritiziral canneski festival in njegovo zastarelo programsko politiko, je direktor festivala uredniku *Cahiers du cinéma* poslal pismo in v njem zahteval, naj naslednje leto pošljejo drugega poročevalca. *Cahiers* je to storil, toda vrnil se je tudi Truffaut; kot režiser prvenca *400 udarcev* je tekmoval in odnesel zlato palmo za režijo.



## elephant gus van sant

zda

## uzak oddaljen

nuri bilge ceylan

turčija

Ne vem, ali je želel Van Sant s pričujočo "analizo" ameriške patologije z orožjem in nasiljem na srednjih šolah parirati lanskoletnemu *Bowling za Columbine* Michaela Moora, a dejstvo je, da v dokumentarni maniri posneti *Slon* ne zadosti visokim ambicijam, ki si jih režiser postavi. Največji problem filma je bržkone avtorjeva totalna distanca do kočljive tematike, saj sodbe o vzrokih in krivcih za nebrzdano nasilje ne prepušča nikomur, niti gledalcu ne. Kar je zelo zlizana in amoralna metoda družbenega statementa, ki ga film hočeš-nočeš poraja. Film je v vseh pogledih zreduciran na minimum, kamera neprizadeto spremlja več skupin šolarjev ali posameznikov nedefiniranega kolidža; lahko bi rekli, da Van Sant povzema altmanovski princip kalejdoskopa človeških usod, ki se hipno prekrizajo in takoj zatem nadaljujejo svojo pot. Dogajanje filma naj bi se v celoti odvijalo v razmaku približno dveh ur nekega dopoldneva, vendar ob ogledu postane jasno, da prihaja do nedoslednosti v obravnavanju filmskega časa; najmanj enkrat film preskoči (domnevno) nekaj dni nazaj, saj vidimo, kako junaka-negativca prek interneta naročita arzenal orožja, ki ga bosta uporabila na koncu filma, medtem ko se ob drugi priložnosti hipoma znajdemo v povsem nepomembni nočni sekvenci. *Slon* vzbuja "globok" vtis samo navzven, sicer pa gre za konceptualni vakuum, ki vzpostavi določene formalne nastavke in nato na njih bodisi pozabi bodisi jih ne zna izkoristiti; oblika "kroženja" okrog enega in istega mesta, kjer se v nekem trenutku srečajo trije različni protagonisti in jih Van Sant trikrat tudi pokaže (jasno, iz treh različnih kotov), na primer ostane povsem neizkoriščena in nedefinirana. Sklepna sekvenca, pokol na šolskih hodnikih, ko oboroženi par postreli lepo število sovrstnikov ter učiteljev, ne predstavlja nikakršnega presenečenja, saj incident napovedujeta tako internetni nakup kot Van Santov "krožni sistem", zato deluje na ravni eksploatacije ter potrjuje režiserjevo neodločnost v odnosu do krizne tematike.

simon popek

Mahmut je pred desetimi leti iz ruralnih predelov Turčije prišel v Istanbul, da bi postal fotograf. Tekom let si je ustvaril ime, vendar za ceno kompromisa; svoje umetniške ideale je prodal za socialno stabilnost in dobro plačano službo. Zdaj pride k njemu na obisk Yusuf, stari prijatelj iz rojstnega mesta, ki bi si prav tako rad našel delo. Mika ga služba na prekoceankah, vendar zaradi gospodarske recesije nikjer ne dobi dela; v brezdelju postopa po Mahmutovem stanovanju, s tem pa vse bolj ruši njegovo koncentracijo.

Turek Ceylan se razvija v zanimivega poeta človeške osamljenosti in sodobne družbene alienacije, v njegovem tretjem filmu pa je med drugim moč zaznati tudi očiten socialni čut. Turški film, ki je v osemdesetih – tudi v Cannesu, z zlato palmo za *Pot* (Yol, 1982) – doživel nekaj mednarodnega uspeha, se po desetletju mrka, generalno gledano, še ni povsem pobral, zato pa posamezniki – predvsem v formi dokumentarca – znova stopajo v prvo linijo. Ceylana, čigar prvenec *Mestece* (Kasaba, 1998) je kljub dramaturški nedoslednosti vseboval fenomenalnih dvajset uvodnih minut, ki jih ne bom nikoli pozabil, že primerjajo z zgodnjim Antonionijem in poznim Angelopoulosom, sam pa bi mu ob pričujočem filmu raje pripisal vpliv Tsai Ming-lianga in njegove "perverzne" oblike medčloveške komunikacije, ki temelji na odsotnosti dialoga in fizičnega sobivanja, bolje rečeno, v njunih filmih junaki največ izvedo drug o drugem ravno v trenutkih, ko so sami. V filmu *Oddaljen* imamo dva junaka, deklasiranca na različnih nivojih; medtem ko je prišlek Yusuf socialni "invalid" (v veliko mesto je prispel brez vsakršne vizije, kljub pomanjkanju dela pa kar vztraja), je fotograf Mahmut moralno kompromitiran posameznik, ki je svoje umetniške ideale zamenjal za socialno varnost. Skupaj tvorita paradoksalen par: nestanovitni in avanturistični Yusuf se ne more ustaliti in osamosvojiti, ker mu to preprečuje negotov socialni status, medtem ko preskrbljeni Mahmut, ki mu je ena "ustalitev" že spodletela (nekdanje dekle gre živeti v Kanado z drugim moškim), kljub odprtim možnostim ne sprejme spiritualne avanture oziroma široko odprtega kreativnega izziva.



Mystic River



American Splendor

## mystic river

### clint eastwood

zda

Clint se po dveh zaporednih filmih, kjer je odigral glavno vlogo, tokrat ne pojavlja kot igralec, zato pa prvič – in povsem presenetljivo – nastopi v vlogi skladatelja, in sicer ne v zvrsti njemu ljubega jazz, temveč v klasični simfonični partituri, ki bi jo zlahka pripisali kakšnemu Jerryju Goldsmithu. A bolj kot glasba šteje kompleksen scenarij, ki ga je scenarist Brian Helgeland spisal po romanu Dennisa Lehana. Jimmy Markum (Sean Penn), Sean Devine (Kevin Bacon) in Dave Boyle (Tim Robbins) so skupaj odraščali na ulicah bostonskega predmestja. Mladost je čustveno zaznamovala predvsem Dava, saj je bil pri desetih letih žrtev pedofilskega para. Danes, več kot trideset let pozneje, se skorajda ne videvajo več. Jimmy je po prestani dvehletni zaporni kazni in smrti prve žene poročen z Annabeth (Laura Linney) in vodi trgovino z živili, Sean je policijski detektiv, medtem ko Dave v svojem zakonu s Celeste (Marcia Gay Harden) bolj ali manj vegetira. A tragični dogodek jih znova združi: Jimmyjevo najstarejšo hčer Katie najdejo pretepeno in umorjeno. Primer s partnerjem Powersom (Laurence Fishburne) raziskuje Sean Devine, ki zaradi dejstva, da je Katie samo petnajst minut pred umorom videl v baru, upravičeno sumi tudi Dava.

Clint svojo *whodunit* kriminalko in psihološko študijo temnih strani človeškega karakterja resda pripoveduje v klasičnem, nekonfliktnem linearnem slogu, toda večplastnost literarne predloge je tako bogata, da odpira številne nove perspektive. *Mystic River* je prvenstveno film o umoru in policijski preiskavi, toda še bolj gre za "preiskavo" preteklosti treh junakov, ki jo sproži resda krvav, a na prvi pogled "neškodljiv" incident. Clint je tokrat daleč od mitskih žanrskih junakov, ki jih je v preteklosti povečini utelešal sam, in verjetno tudi zato (če odštejemo starostno bariero) zase ni prihranil nobene vloge. *Mystic River* ne govori ne o organiziranem kriminalu ne o spektakularnem ropu, temveč o malih ljudeh, deklasirancih, ki jim življenje ni prizanašalo. Predstavljajte si *Najine mostove* (The Bridges of Madison County, 1995) brez Clint, kjer nenadoma najdejo truplo! Tudi zato so tri vloge, ki so jih odigrali Penn, Bacon in še posebej Robbins, v smislu prikazovanja malomeščanskega vsakdana vredne posebne omembe. Vsa razočaranja, napake in bremena njihovih štiridesetih let so izrisani na njihovih obrazih, delujejo kot topografska mapa, antologija deklasiranosti. Ti ljudje so limitirani, ker ne presegajo svojih zmožnosti, ker jih je življenje prehitelo in, nenazadnje, ker jih ženske presegajo. Konkretno, Laura Linney v vlogi

Pennove žene Annabeth nazadnje poskrbi za ključni preobrat, ne v smislu razkritja morilca (tega so že našli), temveč v smislu moralne pozicije glavnega junaka (Penn) in njegove družine. Annabeth se iz ljubeče matere transformira v Lady Macbeth (Anna-Beth = Mac-Beth) in poskrbi za enega najbolj šokantnih momentov filma. Zaključek, ki ga na tem mestu ne kanim razkrivati, je nasploh pravi *tour de force* in deluje na več nivojih, predvsem pa pusti ključne stvari povsem odprte, kar je za sodobni holivudski film skorajda nepojmljivo. Ne brez cene: Clint je ob običajni Warnerjevi podpori moral iskati druge vire sofinanciranja, se odreči honorarju in se zadovoljiti z odstotki od dobička ter v podobne pogoje prepričati še vse igralske zvezdnike. Odrekanje je bilo v tem primeru popolnoma upravičeno. Nekateri so po manj prepričljivih *Vesoljskih kavbojih* (Space Cowboys, 2001) Clintu že videli v fazi kreativnega zatona, vendar jih lahko prepričam v nasprotno: po lanskoletnem *Blood Work* in pričujoči bravuri je Clint še vedno trdno na Panteonu ameriškega filma.

## american splendor

shari springer berman, robert pulcini

zda

Harvey Pekar je arhivar v clevelandski bolnišnici. Je dvakrat ločen risar stripov, vendar se s svojim ustvarjanjem – za razliko od kolega Rogerja Crumba – ne more preživljati. Dnevi mu povečini minevajo v neurejenem stanovanju, kjer posluša jazz in išče formulo za uspešnega stripovskega junaka. Počasi spozna, da bi bil primeren "junak" kar Harvey Pekar sam, z vsemi slabimi lastnostmi, fobijami in dolgočasnim vsakdanom vred. Tako nastane popularni strip *American Splendor*, hkrati pa Harvey spozna Joyce, s katero zaživi skupno življenje ...

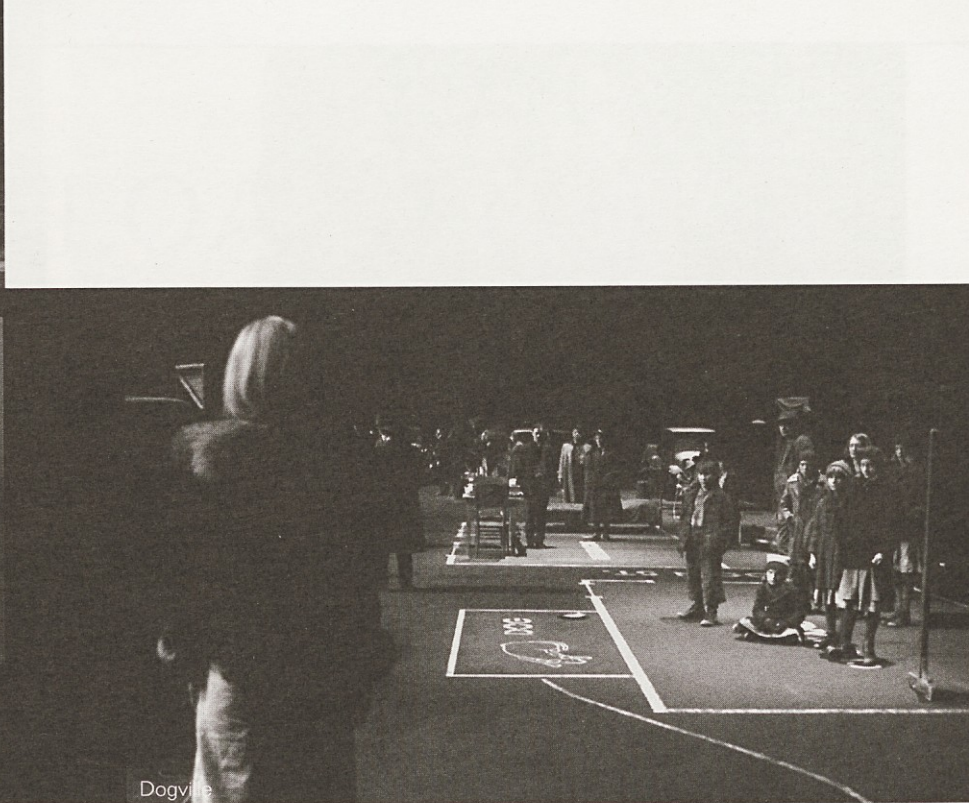
Tretji skupni celovečerec ustvarjalnega para je prijetna dopolnitev ameriških indie filmov zadnjega časa (npr. *Svet duhov*/Ghost World, 2000), ki za svoje junake jemljejo *underground* striparje ali njihove deklasirane junake. *American Splendor* je igrana biografija Harveya Pekarja in dokumentarni portret hkrati, občasno prestreljen z animiranimi vinjetami. Avtorja namreč vsake toliko prekineta tok biografske naracije in vpeljeta pravega Harveya Pekarja, ki v studiu (kjer pravkar poteka snemanje filma) komentira dogajanje na snemanju, faktografske (ne)točnosti, izbor igralcev, ipd. Gre za duhovit in razgiban kolaž, ki odstopa od običajnih klišejev filmanih biografij, medtem ko je verjetno največja odlika filma njegov prikaz samotarskega življenja asocialnega, zmedenega in povprečno uspešnega risarja.



Barbarske invazije



The Fog of War



Dogville

## les invasions barbares barbarske invazije denys arcand

kanada

Remyja, petdesetletnega učitelja iz Montreala, hospitalizirajo; njegova bolezen se je poslabšala in potrebuje intenzivno nego. Bivša žena Louise pokliče njenega sina Sebastiena, uspešnega londonskega menedžerja; prosi ga, naj pozabi na stare razprtije z očetom in pride v Kanado. Sebastien upošteva materino željo; takoj po prihodu zbere sorodnike in očetove stare prijatelje, vse v želji, da bi se očetu stanje izboljšalo. Družčina se z Remyjem kmalu preseli v družinski vikend prijatelja ob jezeru, kjer obujajo spomine in izmenjujejo filozofske poglede na svet ... Neformalno nadaljevanje filma *Propad ameriškega imperija* (*Le declin de l'empire Americain*, 1986), s katerim je Arcand pred petnajstimi leti mednarodno zaslovel, je zrela, do perfekcije dramaturgirana socialna melodrama, v kateri prevladuje vtis melanholije; v tem času so se njegovi junaki postarali (nastopajo povečini isti igralci), morda radikalizirali svoje misli in politične ideje. Arcand je posnel konzervativen film o nekdanjih liberalnih upornikih, koncizno, duhovito, mestoma lucidno in humanistično karakterno študijo ter kritiko sodobnih socio-družbenih pojavov (južni sosedje film spet berejo kot antiameriškega), vendar čez to ne seže.

## the fog of war errol morris

zda

Robert S. McNamara je bil v letih med 1961 in 1968 pod Kennedyjem in Johnsonom ameriški obrambni minister, kar pomeni, da je bil aktivno udeležen v nekaterih prelomnih trenutkih ameriške in svetovne zgodovine – ameriškem napadu na Prašičji zaliv, kubanski krizi leta 1962, začetku ameriške intervencije v Vietnamu. V tem času je s svojimi odločitvami odločilno vplival na svetovni red ter postal prepoznaven kot “Mac the Knife”, brezkompromisni in brutalni *lider* ameriškega vojaškega *establišmenta*, ki je zase vedno trdil, da je ravnal po karseda moralnih načelih; postal je ena najbolj kontroverznih figur ameriške zgodovine.

Morris McNamara intervjuja v identičnem tehničnem smislu (gost se z Morrisom pogovarja s pomočjo posebne naprave, kar omogoča, da vseh skozi gleda neposredno v kamero), kot je to počel za svojo teve serijo *First Person* (2000). Zdaj 85-letni McNamara razkrije mnoge neznanke o svojem delu, hkrati pa Morris odkriva tudi njegovo vojaško in civilno

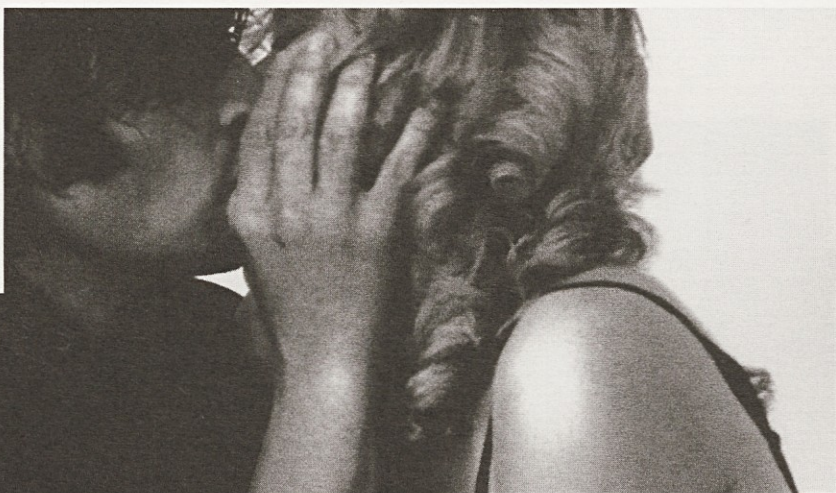
preteklost; McNamara je med drugo svetovno vojno zaradi odličnih logističnih sposobnosti pomagal izboljševati učinkovitost orožja, po vojni pa je za Fordovo avtomobilsko industrijo izboljševal varnostne aspekte pri novih modelih. Dokumentarec v filmskem smislu nima posebne vrednosti; gre pač za intervju, ki ga občasno prekrivajo arhivski posnetki in – kar je bilo prvič dovoljeno! – avdio zapisi zaupnih pogovorov s predsednikoma Kennedyjem in Johnsonom, ki malce popravijo vtis o “krvavem” McNamari. Film je zastavljen kot serija enajstih “principov”, ki se jih je v svoji politični karieri držal intervjuvanec, toda Morris je v intervjuju razkril, da ni šlo za McNamarova napisana pravila, temveč za režiserjeve izvlečke iz dvajseturnega pogovora.

## dogville lars von trier

danska

Eden Trierjevih problemov leži verjetno tudi v dejstvu, da ne mara filma, vsaj ne filma v klasični pripovedni obliki. Loteva se ga programsko, konceptualno, mesijansko, dogmatično. Kar se *Dogvillu* nedvomno pozna. Trier zadnje čase ne snema več filmov, temveč dogodke; od *Loma valov* (1996) naprej vsi govorijo in pišejo le še o konceptih, jasno, ker so njegovi filmi zreducirani na koncepte, hermetične, brezemocionalne konstrukte. *Idioti* (1998) so imeli dogmo, *Plesalka v temi* (2000) sto video kamer, *Dogville* ima neobstoječo (gledališko) mizansceno, v katero Trier postavi Ameriko v času depresije tridesetih let. Potem ko nam v prvem kadru pokaže na črna tla narisane tloris mesta Dogville, kamor se bo pred zlom zatekla Grace (Nicole Kidman) in maloštevilne prebivalce prosila za zatočišče, nas v nadaljevanju “preseneti” zgolj še s formo. *Dogville* je film, v celoti posnet na *sound-stageu*, v studiu, kjer so mesto, njegove zgradbe, parki in ulice zgolj črte in napisi na tleh, za boljšo perspektivo pa je Trier dodal minimalističen dekor, par okvirov vrat, stolov in s stropa viseč cerkveni zvonik. Tja nekega dne pride Grace, maloštevilnim prebivalcem pa hitro postane jasno, da je dekle na begu; najprej jo hočejo nagnati, toda po predlogu Toma Edisona (Paul Bettany) ji v zameno za pomoč pri vsakdanjih opravilih ponudijo začasno zatočišče. Grace je hvaležna in z veseljem opravlja tlako, toda sčasoma so zahteve domačinov vse bolj nemogoče in drzne ... tudi v spolnem smislu. Grace želi zapustiti mesto, toda edini poskus bega se izjalovi, zato jo volkovi vklenejo v verige. A čas maščevanja je blizu ...

Minimalizem v sceni ima svojo poanto, saj prizorišče brez zidov, oken in vrat – brez barier torej – simbolizira križ male skupnosti, v kateri ni ne skrivnosti ne prave zasebnosti, to pa je tudi skoraj vse, kar tri ure trajajoč film (za komercialno distribucijo – pozitivno! – že napovedujejo krajšavo na 140 minut) s svojim konceptom doseže. *Dogville* (“U”) predstavlja prvi del trilogije o Ameriki (še en koncept, čakata nas še “S” in



The Brown Bunny



Soul of a Man



Čas volkov

“A”) ter odraža resno kritiko njenih imperialističnih teženj in podrejanja šibkejših za lastne interese – kar potrди kolaž reporterskih fotografij pred odjavno špico –, vendar je v čisto naratološkem smislu banalen in neprivačen, vključno s finalnim incidentom, v katerem Trier svojo “krvavo Grace” postavi kot antitezo dosedanjim krhkim, ranljivim junakinjam.

## the brown bunny vincent gallo

zda

Vsako leto se v Cannesu znajde vsaj en film, ki dodobra razkači in razdvoji strokovno občinstvo. Letošnji “privilegij” si je prilastil Vincent Gallo s svojim drugim filmom *The Brown Bunny*, “duhamorno”, antinarativno ekstravaganco, s katero se naslanja na kult ameriškega kontrakulturnega *road-movieja* sedemdesetih let, ki sta ga utelešala predvsem Richard C. Sarafian (*Vanishing Point*, 1971) in Monte Hellman (*Two-Lane Blacktop*, 1971). Gallo motiv (na prvi pogled) deziluzioniranega posameznika, čigar smisel življenja so športni motocikel, cesta in neskončna potovanja po ameriški pokrajini, v svojem filmu dvigne na nov, skorajda abstrakten nivo. Dve uri trajajoč film lahko strnemo v nekaj besedah – “potovanje od vzhodne na zahodno obalo” –, toda Gallo pot Buda Claya (igra ga režiser), motociklističnega dirkača, ki svojo mašino naloži v črn kombi in se napoti domov, vmes osmisli oziroma mu da *raison d’etre* z zlomljenim srcem in hrepenenjem po Daisy (Chloe Sevigny), za katero vse kaže, da jo je izgubil za vedno. Po uri in pol prostranstev, ki jih nismo bili deležni od zlatih časov vesterna, se končno znajdemo v nebeško belem interierju hotelske sobe, kjer se Bud snide z (resnično/imaginarno) Daisy in kjer njegova agonija doživi epilog. Najpogostejši canneski očitek Gallovemu ekscesu se je glasil “pretenoznost”; sam bi ga popravil v “naivnost”, s katero občasno prepoji svoje impresivno spiritualno potovanje in ki je najbolj očitna v samem zaključku, ko z zadnjima dvema kadroma povsem poruši svojo konsistentno režijsko držo.

## soul of a man wim wenders

nemčija

Gre za prvega iz serije sedmih filmov o blues glasbenikih, ki jih bodo pod producersko taktirko Martina Scorseseja režirali še Mike Figgis, Clint Eastwood, Richard Pearce, Marc Levin, Charles Burnett in sam Scorsese. Wendersova afiniteta do popularnih oblik glasbe dvajsetega stoletja je vsem znana, v tem primeru pa je pod drobnogled vzel kratke, a vplivne kariere Skipa Jamesa, J. B. Lenoira in Blind Willie Johnsona, treh temnopoltih ameriških glasbenikov, ki so zaznamovali obdobje ameriške gospodarske krize in prohibicije. Je za ustvarjanje bluesa moč

najti primernejše ozračje? Težko. Wendersov poglavitni problem je bilo pomanjkanje vizualnega arhivskega materiala, s katerim bi ilustriral obdobje in ustvarjalni pregled trojice, zato se je lotil klasične kinematografske prevare in prevzel formo igranega dokumentarca; kar pomeni, da je na obstoječe originalne zvočne zapise nalepil inscenirane “dokumentarne” posnetke glasbenikov ter jih tehnično predelal, da so videti, kot da so res nastali v času začetkov zvočnega filma, okrog leta 1927 torej. Wendersove inscenacije izgledajo presenetljivo prepričljivo, črno-bele podobe so namreč spraskane in rahlo utripajo, scenografija in zunanji posnetki (avtomobili, arhitektura ...) so v duhu časa, sinhronizacija “igralcev” in originalnega zvoka je popolna. Wenders bi v avtentičnost posnetkov zlahka prepričal tudi pozornejšega gledalca, če bi se le odrekel režiji in tehničnemu poigravanju (menjavam rakurzov in različnim pozicijam kamere). Lažnost teh prizorov dokončno potrdijo resnični posnetki J. B. Lenoirja, ki sta jih v začetku šestdesetih let na njegovem domu (v klasični reporterski maniri: v enem statičnem kadru) naredila švedska blues entuziasta. Film dopolnjujejo nastopi sodobnih glasbenikov (Beck, Lou Reed, Nick Cave, Blues Explosion, T-Bone Burnett, Marc Ribot, Los Lobos ...), ki v maniri “posvetila” izvajajo priljubljene pesmi obravnavane trojice.

## le temps du loup čas volkov michael haneke

francija

Haneke je po seriji izvrstnih psiholoških dram, v katerih je dramatisiral nasilne pojave v sodobni družbi, posnel pričujočo alegorijo post-apokaliptičnega sveta in njegovih posledic. Film se odvija v nedefiniranem prostoru po – kot vse kaže – nedefinirani človeški katastrofi. Najprej spremljamo družino, ki pride, otovorjena z živili in vodo, na svoj vikend, kjer jih pričakajo neznanci in ustrelijo očeta. Mati (Isabelle Huppert) se mora z otrokoma zateči v divjino. Po dolgotrajnem tavanju nalletijo na zapuščeno tovarno ob železniški progi in v njej zasilno človeško komuno, kjer vladata anarhija ter dog-eat-dog logika preživetja. Pitna voda je neprecenljiva, hrane tako rekoč ni, vsi živijo v pričakovanju vlaka, ki ga ni od nikoder ...

Prvih dvajset minut filma, ki se (po umoru očeta) odvijajo v kot rog temni noči sredi gozda in kjer se mati z otrokoma znajde v svetu totalnega psihološkega terorja, predstavlja enega najimpresivnejših momentov Hanekejevega opusa. Ko pa se dogajanje prestavi v komuno (kjer ostane do konca filma), smo deležni le še prikaza vsesplošne dehumanizacije, izgube človeških vrednot, absurdnega nasilja – in totalne dramaturške anarhije, kjer se Haneke ne more odločiti, koga bi sploh še spremljal, koga obsojal in s kom simpatiziral. Film se utopi v apriorni kakovoniji, pogrza se v banalnost in vse skupaj izgublja smisel. •