

festival

CANNES 2004



Nobody Knows

simon popek, ženja leiler, mateja valentinčič

nova oblast, močnejši karakter



fahrenheit 9/11

michael moore

zda

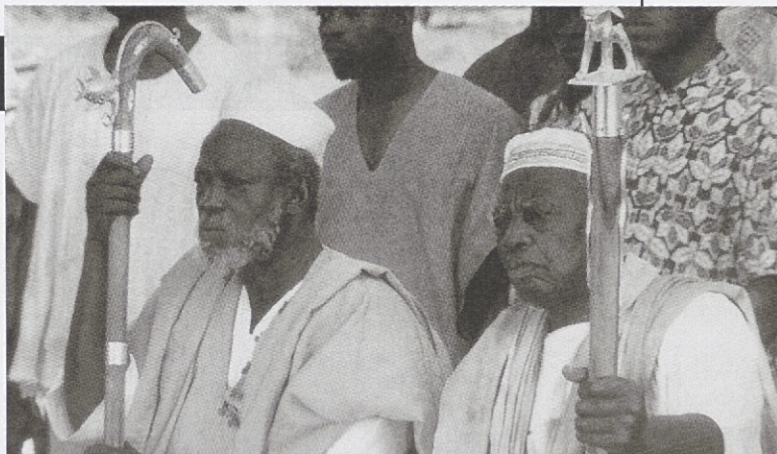
57. izdaja canneskega festivala je bila vendarle nekaj posebnega. Programsko selekcijo je prvič samostojno opravil Thierry Frémaux, brez pomoči dolgoletnega direktorja festivala Gillesa Jacoba, ki se je zadnja tri leta še očitno vmešaval v delo svojega naslednika. Razlika je očitna, canneski festival je bil zadnja leta namreč bolj kot festival odkritij videti kot bazar upehaneh in napol pozabljenih avtorjev, ki so bili medijske pozornosti deležni zgolj zaradi dejstva, da njihove filme pač selekcioni- ra najprestižnejši festival. Domet teh "starčkov" – ne toliko po letih, veliko bolj po mentalni kondiciji, imen kot James Ivory, Lucian Pintille, André Téchiné, Patrice Leconte, Bertrand Blier, Chantal Akerman, Amos Gitai – je bil viden kmalu po festivalu; o njihovih filmih se ni pisalo, nihče jih ni vrtil v kinih ... vse do njihovih novih filmov, ki so po inerciji znova pristali na Azurni obali.

Letošnja canneska izdaja resda ni podirala rekordov (v kvalitativnem smislu), zato pa je festival po dolgem času znova pokazal karakter, sploh v tekmovalnem sporedu, kjer so pristali filmi in avtorji, ki smo jih običajno gledali v stranskih sekcijah Cannesa, ali celo na manjših, kinematografijam tretjega sveta bolj naklonjenih festivalih tipa Locarno ali Rotterdam. Že bežen pogled na uradno selekcijo, objavljeno na tiskovni konferenci v Parizu koncem aprila, je napovedoval presenečenje; tekmovali bodo Tajec Apichatpong Weerasethakul, Argentinka Lucrecia Martel, Japonca Hirokazu Kore-eda in Mamoru Oshii, vsi po vrsti predstavniki anti-mainstream linije ter (bolj ali manj) zapriseženi nasprotniki klasičnih pripovednih postopkov. Drži, Cannes se tudi letos ni odrekel nekaterim "starčkom" (Emir Kusturica, Joel Coen, Hong Sang-soo, tudi Walter Salles), a njihov odstotek je bil skorajda zanemarljiv. Vprašanje je samo, ali je bila velika koncentracija "drugačnega kina" na rdeči preprogi posledica pomanjkanja "canneskih klasikov" ali posledica njihove zavrnitve s strani Thierryja Frémauxa. Odgovor bo bržkone znan že naslednjega maja, ko bo zdajšnji (samostojni) direktor festivala svoj karakter potrdil ali negiral.

S.P.

Moore se je po uspehu *Bovlinga za Columbine* (2002) odločil posneti "dokumentarec" o aktualnem ameriškem predsedniku Georgeu W. Bushu, skorumpiranosti, manipulacijah in lažeh ameriške administracije, ameriški vpletenosti v nepotrebno vojno v Iraku, poslovnih razmerjih družine Bush in družine Bin Laden, sicer pa, kakor trdi Moore, film o "najbolj neumnem predsedniku, kar jih je poznala Amerika". Michael Moore ima tokrat velik problem, ne more se odločiti, ali bi bil komedijant ali raziskovalni novinar, kar je pri projektu, ki naj bi rušil kredibilnost ameriške administracije in jo jeseni, ko bodo predsedniške volitve, pomagal nagnati iz Bele hiše, dokaj dvomljivo in nerelevantno početje. Moore film prične z zafrkancijami na Busha (obregne se ob volitve 2000 in njegove prve reakcije na teroristični napad 11. septembra), nadaljuje z raziskovalnim delom, ko analizira povezanost ameriške administracije s saudsko družino Bin Laden, razkrivanjem sumljivih okoliščin, ko naj bi približno dvajset članov Bin Ladnove družine nekaj dni po 11. septembru brez težav – z letalom! – zapustilo ZDA, in to v času, ko je bilo nebo nad Ameriko zaprto za promet. Potem se Moore znova oprime prepoznavnega komičnega pristopa, da bi v zadnji tretjini, ko obdeluje "vojno proti terorizmu" in konflikt v Iraku, znova postal razmeroma kredibilen novinar. Pričujoča postopka sta težko združljiva, sploh pa je *Fahrenheit 9/11* precej neeontno, mestoma celo kaotično delo. Očitno je Moore z dokončanjem filma hitel (v kino ga je hotel spraviti pred poletjem, na DVD in video pa tik pred volitvami), veliko njegovega materiala predstavljajo televizijski posnetki, reportaže in intervjuji (predvsem s CNN-a in FOX-a), kot običajno pa znova podleže sentimentalizmu (pogovarja se z mamo ubitega vojaka v Iraku ipd.). Film povprečno informiranemu Evropejcu razkrije bore malo novega, najbolj žalostno je kakopak dejstvo, da Američani za razodevanje resnice potrebujejo Michaela Moora. Bush in kompanija ne bodo ravno navdušeni nad Moorovim filmom, toda po drugi strani imajo močan protiargument; režiser ni nič manj obseden z manipulacijo in propagando kot predmet njegovih napadov.

S.P.



moolaade zaščita ousmane sembene

senegal

Če posname najboljši film Cannesja 81-letni režiser, potem lahko rečemo, da je s festivalom nekaj narobe. Ali pa nekaj ni v redu s filmi? Ousmane Sembene, legenda subsaharske kinematografije, se od nekdaj ni ukvarjal le z afirmacijo pravic temnopoltega prebivalstva na črni celine, temveč predvsem z vlogo islama oziroma islamizacije kontinenta. S filmom *Ceddo* (1976) je ponazoril začetke islamizacije v 18. stoletju in prve konflikte s katoliki, v *Guelwaarju* (1992) je obsojal versko enoumnje in nestrpnost. *Moolaade* bi lahko prevajali kot *Zaščita*. Zgodba se odvija v afriški vasi, kjer se Colee, mati sedemletne deklice, odloči, da svoje hčerke ne bo podvrgla tradicionalnemu, mučnemu in bolečemu obredu obrezovanja, kakor nalaga islamska vera. Pod svoje okrilje vzame še tri deklice iz vasi in jih zaščiti z izrekom "moolaade". Vasica je naenkrat razcepljena; starešine zahtevajo preklic Coleeninega izreka in vztrajajo na obrezovanju, sicer se nobena od deklet ne bo mogla poročiti. V tem času se iz Francije vrne mladenič, ki naj bi se poročil s Coleenin hčerko. Zadržan tradicionalizem starešin in strogo patriarhalno ozračje ga odbijata, zato se zoperstavi svojemu očetu.

Znano je, da ženske pod islamsko vero obrezujejo zgolj v Afriki, pa še tam je obrezovanje povezano bolj z lokalno kulturo kot religijo. Gre za brez dvoma močan in pomemben film, saj ne kritizira le tradicionalnih "vrednot" tamkajšnje družbe in kulture, temveč govori o številnih oblikah represije in promovira idejo ženskega gibanja. Ženske se uprejo patriarhalnemu vodstvu, ki vrši embargo nad informacijami, starešine jim zaplenijo radijske in televizijske aparate, skratka, postaviti želijo informacijsko blokado, vendar jim načrte prekrži ravno element, na katerega so najbolj računali, mladenič, povratnik iz Francije, ki iz Novega sveta ne prinese le blagostanja (večini vaščanov poplača dolgov), temveč tudi napredno misel – in solidarnost z ženskami. Sembene bi se morda lahko izognil sklepnemu didaktičnemu in malce sentimentalnemu momentu, generalni vtis pa je več kot impresiven.

S.P.

clean

olivier assayas

francija, vb, kanada

Olivieru Assayasu je tokrat uspelo posneti film, ki se po *Mrzli vodi* (L'eau froide, 1994), s katero je prvič zares vzbudil pozornost širše javnosti, spet na način realistične pripovedi v najboljšem pomenu besede ukvarja s sodobno in perečo življenjsko problematiko. Če je šlo v *Mrzli vodi* za najstniške probleme odrasčanja, odnosov s starši, begavstva in iskanja lastne identitete, je v filmu *Čista* vse to nadgradil s scenaristično izvrstno napisano zgodbo o odrasli "najstnici", od heroína odvisni rockerici, materi šestletnega sina, ki je po samomoru moža, v *showbiznisu* prav tako neuspešnega *frontmana* rock zasedbe, in po šestih mesecih pripora zaradi posedovanja droge nenadoma prisiljena narediti življenjski obračun, se soočiti sama s sabo in z dilemo, kam in kako naprej. Kljub teži zgodbe pa je Assayasov film po vdušju in vizualnem slogu tekoč, živahen in lahkoten kot drobne poteze s čopičem na platnih impresionističnih slikarjev, ne da bi bil obenem dramaturško razpuščen ali čustveno plitek. Ravno nasprotno. Assayasu, ki je scenarij napisal z mislijo na svojo bivšo ljubezen, hongkonško zvezdnico Maggie Cheung, je s preprostimi, celo banalnimi dialogi, ki jih osmišlja šele mizanscena, avtorjeva režija emocionalno dinamičnih prizorov, a seveda tudi po zaslugi glavne igralkine in njenih soigralcev, predvsem Nicka Nolteja v vlogi dedka in tasta, uspelo pokazati, kakšna je razlika med čustvi in prazno sentimentalnostjo. Film *Čista* je po eni strani sodobna eksistencialna intimna drama, po drugi pa daje vpogled v kruto zakulisje zabavne industrije, ki skozi dilemo protagonistke – dati prednost lastni ustvarjalnosti in zanjo plačati (pre)visoko ceno ali se preprosto prilagoditi pričakovanjem družbe – preraste iz njenega osebnega problema v metaforo sveta, v katerem živimo. Vprašanje svobode in konformizma pa Assayas zaostri in poglobi z Emilyjinim materinstvom, ki, ko se po smrti moža brez denarja, prijateljev in socialne mreže v hipu znajde na dnu, ostane edina pozitivna stvar, zaradi katere je vredno (pre)živeti. Emily mora realnost treščiti po glavi, da začne spoznavati, da je bilo njeno življenje destruktivna fikcija in sanje o uspehu zgolj iluzija. Pri življenju jo ohranja misel, da mora popraviti zamujeno, se zblížati s sinom, ki jo zavrača, saj sta ga od rojstva vzgajala stara starša, in končno prevzeti materinsko vlogo. Pri tem ji kljub ženinemu nasprotovanju pomaga tast Albrecht, pošten, sočustvujoč človek, ki pravi, da je lahko biti pogumen, ko ti gre dobro, in dosti težje, ko se življenje zakomplicira. Assayas je v *Čisti* postregel z vrhunskim realizmom, ki na subtilen način in z metronomsko natančnim pripovednim ritmom, izvrstno izbrano fotografijo, glasbo – v *cameo* vlogi v filmu nastopa tudi Tricky – ter igralci odsljikava kompleksnost človeških odnosov v urbanih labirintih sodobnosti. Posnel je film, ki vzbuja zaupanje v življenje, v nov začetek, kar je dandanes redko in zato toliko več vredno. Maggie Cheung je namesto Olivierja Assayasa zanj dobila zlato palmo.

M.V.



2046

wong kar-wai

hongkong



comme une image poglej me
agnès jaoui

francija

“Vsi čutimo potrebo po prostoru, kjer bi lahko skrili ali shranili določene spomine, misli, vzgibe, upe in sanje. To je del naših življenj, ki ga ne moremo razrešiti ali nadvladati, toda obenem se ga bojimo zavreči. Za nekatere je to fizični prostor, za druge mentalni, za maloštevilne pa ne eno ne drugo. 2046 je projekt, ki se je začel že pred časom. Potovanje do konca tega filma je bilo vznemirljivo. Vzelo nam je veliko časa. Kot spomin, ki ga čuvamo kot zaklad, ga težko zapuščam,” je o svoji novi hipnotično dekadentni melodrami 2046, ki se gleda kot nadaljevanje filma *Razpoložena za ljubezen* (In the Mood for Love, 2000), dejal Wong Kar-wai. Osrednji lik v zgodbi, ki ga ponovno igra Tony Leung – za vlogo nesojenega ljubimca v *Razpoložena za ljubezen* je bil leta 2000 v Cannesu nagrajen z zlato palmo –, je boemski pisatelj, ki je nekoč v Singapuru, kjer je delal kot novinar, kot pravi, imel razmerje s poročeno žensko, zdaj pa živi v hotelu, piše futuristični roman 2046, večino časa pa preživlja v barih, kazinojih in s (pre)številnimi ženskami. Njegov problem, o katerem piše tudi roman, ki govori o skrivnostnem vlakcu, ki vozi v leto 2046, kjer se nikoli nič ne spremeni in kamor hodijo tisti, ki bi radi živeli v spominih, je čustvena neulovljivost, zaradi katere zgolj ponavlja tisti singapurski ljubezenski vzorec: ljubezen je strastna, strah pred njo še močnejši, zgodi se vse in nič, namesto Maggie Cheung iz *Razpoložena za ljubezen*, ki se tokrat skoraj nerazpoznavna pojavi kot kiborg na vlakcu v prihodnost, pa se v 2046 nekajkrat krčevito zjoče Zhang Ziyi – kako tudi ne, srce ji para nepopravljivi erotofob, ki jo zavrne ravno zato, ker ga preveč spominja na Singapur. Tako blizu, tako daleč, bi lahko rekli. Wong Kar-wai je svojo obsesijo neuslišane ljubezni oziroma za(p)rečenih čustev v filmu 2046 spet oblekel v slogu šestdesetih let z isto ustvarjalno ekipo sodelavcev, direktorjem fotografije Christopherjem Doyleom in cvetom hongkonško-kitajskih zvezd, čeprav je “zgodba” težje sledljiva in razumljiva kot v *Razpoložena za ljubezen*, bolj stvar za “psihoanalizo”, pripoved pa še neprimerljivo bolj abstraktno in ohlapno strukturirana, s številnimi preskoki v času, ki jih povezujejo zgolj letnice in pisateljev off-glas. Senzualen film za *hard-core* Wong Kar-waijeve občudovalce, ki ima v sebi nekaj podobnega Lynchevemu *Mulholland Driveu* (2001). Manj senzibilni bi to lahko poimenovali “dramaturška nedorečenost”, tisti bolj senzibilni pa čutnost odtekanja časa, kot jo lahko preseva le filmsko platno. Strastno in fatalno. 2046 je kot 15-milijonska produkcija doslej Wong Kar-waijev najrazkošnejši film, ki so ga po njegovih besedah navdihnile tri grandiozne klasične zahodne opere – *Madame Butterfly*, *Carmen* in *Tannhauser*.

M.V.

Komični odtenki melanholije in ostrina streznitve sta glavna motorja, ki poganjata svet človeške nedoslednosti, kadar gre za medsebojna razmerja, v drugem igranem celovečernem filmu štiridesetletne francoske režiserke, scenaristke in pisateljice Agnès Jaoui *Comme une image* (s prevodom *Poglej me* za mednarodno tržišče). Gre za film, ki se mu v najboljšem pomenu že na prvi pogled vidi, da je francoski – lucidno klepetav, z odtenki ironije, pa tudi cinizma, tako posmehljiv kot prizanesljiv do sveta, ki mu malce patetično pravimo svet medsebojnih človeških odnosov. S tem pa gre tudi za film, ki v nobenem kadru ne predozira svojih ambicij – posneti sodobno urbano zgodbo, ki jo pletejo oprijemljivi protagonisti; ne s prvo ne z drugimi se gledalcu ni težko identificirati.

Poglej me je film več ravni. V ospredju je odnos med očetom, slavnim pisateljem (igra ga veteran Jean-Pierre Barci, obenem tudi soscenarist filma), in dvajsetletno hčerko Lolito (odlična Marilou Berry), ki sovraži cel svet, saj še zdaleč ni podobna anoreksičnim lepuškam na naslovnica modnih časopisov, niti svoji mladi mačehi. Vse, kar si pravzaprav želi, je da bi bila lepa v očeh svojega očeta, če bi jo ta sploh utegnil opaziti. Ko se zaplete v ljubezen s fantom, ga odganja od sebe prav zato, ker jo sprejema natančno takšno, kakršna je. Oče, tudi sam ekshibicionistično hlepeč po pozornosti in brezpogojni naklonjenosti drugih, je preza-poslen sam s seboj; v tem je skrajno sebičen in neobčutljiv za druge. Tudi za svojo mlado ženo, ki jo obravnava kot trofejo, modni dodatek na svoji uspešni obleki. Potem je tu zgodba o zaradi neveljavljenosti načetem pisatelju (Laurent Grevill), ki se mu končno uspe katapultirati v svet francoske intelektualno-boemske meščanske scene, a sta s tem usodno skrhani njegova dotedanja preprostost in skromnost. Ter o njegovi ves čas solidarni ženi (Virginie Desarnauts), učiteljici petja, ki usmeri pozornost k varovanki Loliti šele, ko ugotovi, da je hčerka pisatelja, ki ga obožuje. Pa tudi o ženski, ki jo bo čez noč med uspešneže inavgurirani moški razočaral tako zelo, da bo napolnila svoje kovčke in odšla. Skratka, *Poglej me* je film o kompleksnem svetu človekovih relacij do drugega, v katerem vedno vemo, kaj bi naredili na mestu nekoga drugega, s samimi seboj pa ne znamo ravnati. Pa tudi film o rušilni moči, ki jo lahko imajo posamezniki v nekem razmerju do drugega, še posebej če to moč drugi sprejema kot samoumevno. In o moči, ki se iz tega mikrokozmosa prebija v univerzalna pravila.

Poglej me, pri katerem igra klasična glasba eno glavnih vlog, je nabit z bistrimi dialogi in inteligentnim, malce črnim humorjem. S svojo hudomušno ostrino in svetlostjo, ki parira sicer temačnejšim, dobesečno streznitvenim poantam filma, je blizu kakšnemu Rivettu. Le da je bolj dosleden in realnejši, morda v konsekvencah celo radikalnejši.

Ž.L.



tropical malady

apichatpong weerasethakul

tajska

la niña santa mala svetnica

lucrecia martel

argentina

“Vsi smo po naravi divje zveri. Dolžnost nas, kot človeških bitij, je v tem, da postanemo kot krotilci, ki svoje živali držijo v šahu in jih zdresirajo, da nastopajo v predstavah, ki so tuje njihovi živalskosti,” so besede romanopisca Tona Nakajime (1909–1942), ki jih je mladi tajski režiser Apichatpong Weerasethakul postavil za moto na začetek svojega filma *Tropska bolest* in se kot eden redkih med novinci v tekmovalnem programu izkazal z izvirno, prepoznavno avtorsko estetiko tako na ravni drzne filmske pripovedi kot izbire “zgodbe”. Slednje v klasičnem dramaturškem pomenu sploh ni, kajti film, ki na poetičen način govori o obstoju paralelnih svetov, duha in mesa, civilizacije in džungle, se razcepi na dva enakovredna dela: prvi prikazuje zgodbo srečne ljubezni med mladim vojakom in vaškim fantom, drugi pa se začne z zatemnitvijo, z izginotjem fanta in strašljivo ljudsko pripovedko o duhu šamana, ki prihaja, ujet v telesu tigra, v vas pobirat krvavi davek. V drugem delu vojak v džungli vročično išče svojo izgubljeno ljubezen. “Sposodil sem si pokrajino, da bi pokazal 'bolest' tega filma in zadušljiv zunanji svet, ki ni nič bolj človeški,” je na malo obiskani tiskovni konferenci dejal režiser iz Bangkoka, ki je študiral v Chicagu, se odrekel komercialni naravnosti tajskih studijskih filmov in leta 1999 ustanovil svojo produkcijsko hišo Kick the Machine, ki promovira ustvarjalni, eksperimentalni, neodvisni film. Weerasethakulov dokumentarni prvenec *Mysterious Object at Noon* sta – presenetljivo – ameriški publikaciji *Film Comment* in *Village Voice* uvrstili med najboljše filme leta 2000, njegov prvi igrani celovečerec *Blaženo tvoj* (Blissfully Yours, 2002) pa so odkrili in nagradili pred dvema letoma v Canneskem Posebnem pogledu. Glavna tema Weerasethakulovih filmov je človekovo civilizacijsko nelagodje, občutek sebi lastne tujosti, ki pa ni stvar družbene odtujenosti, temveč je veliko bolj intimne narave. V *Blaženo tvoj* ga izraža metafora kožne bolezni, srbenja in lupljenja kože enega od protagonistov, ki se očitno “ne počuti dobro v svoji koži”, ko ga na pikniku v naravi, pasivnega in brezvoljnega, seksualno “nadleguje” njegova prijateljica. Če ta film posredno govori o radikalni drugosti moškega in ženskega (s)polja, pa v *Tropski bolesti* po homoseksualni igrivosti in lahkotnosti prvega dela zgodba v drugem delu ob osrednjem liku, vojaku Kengu, pridobi nov karakter – džunglo samo, ki simbolizira raj in pekel, seksualnost, nezavedno, medtem ko se pripoved povsem osredotoči na interakcijo med njima. Keng si na sledi fantomu tigra, ki se spreminja v golega mladeniča, ljubljene-ga Tonga, z mačeto utira pot skozi nočno džunglo, prisluškuje zvokom divjine in ve, da ga mora ubiti ali pa bo požrt. Apichatpong Weerasethakul, ki vedno zatrjuje, da njegovi filmi govorijo o ljubezni, gledalca ne fascinira toliko s svojo antidramaturško, ezoterično pripovedno drznostjo ali z magično avdiovizualno podobo neukročene narave, temveč z dejstvom, da ta ni le objektivizirana, pač pa osamosvojena, ponotrjanena, počlovečena: “*Moi c'est un Autre*,” – Jaz je Drugi – je že davno zapisal Arthur Rimbaud. Ni čudno, da ima Weerasethakul rad nekatere francoske sodobne umetnike in Andyja Warhola, bolj čudno in hkrati razveseljivo pa je, da je film *Tropska bolest* prejel posebno nagrado letošnje žirije.

M.V.

O novem argentinskem filmu smo tudi v *Ekranu* napisali že marsikaj, vendar smo doslej spregledali talent Lucrecie Martel, ki se je v uradni selekciji predstavila s svojim drugim filmom *Mala svetnica*. Celovečerni prvenec *Močvirje* (La cienaga, 2001), ki ga je posnela razmeroma poznno, pri petintridesetih, me osebno ni navdušil, in priznati moram, da tudi med ogledom pričujočega filma nisem ravno užival. Toda v dneh po projekciji so mi misli vedno znova uhajale k temu čudaškemu, na videz neartikuliranemu filmu, ki se dogaja okrog hotela v Cienagi. Tam se odvija medicinska konferenca, med gosti, osebjem in lokalnimi prebivalci se pričnejo razvijati nenavadna razmerja. Helena, lastnica hotela, naveličana rutinskega zakona, se zagleda v dr. Jana, enega udeležencev konference, in upa na morebitno afero. Dr. Jano po drugi strani pade na čare njene hčerke, 16-letne Amalie, ki skupaj z vrstnicami obiskuje verski pouk in poje v zboru. V Cienagi je zima, bežna, neoprijemljiva razmerja pa številne like pahnejo v stanje paranoje.

Mala svetnica je v osnovi zelo podobna režiserkinemu prvencu; usode skupine ljudi, zbranih na omejenem prostoru, se neizbežno križajo in pričnejo ogrožati navidez umirjeni vsakdan. Kar *Mala svetnico* loči od *Močvirja*, je zrelost režiserkinega podpisa, suverena režijska roka, ki gledalcu ne dopušča oddiha oziroma klasičnega kinematografskega užitka. Lucrecia Martel očitno prezira klasično dramaturgijo; ves film namreč nastavlja razmerja in dogodke, ki naj bi se zgodili, in vedno znova tik pred zdajci “pobegne” drugam. Film je nazadnje dramaturško zgrajen do točke, ko bi drugi režiserji pripoved šele pričeli. Film brez ejakulacije? Mnogi besni kritiki iz Cannesa bi se strinjali; režiserka pač ne ponuja klasičnega pripovednega loka, še tematski okvir bi težko definirali. Film še najbolj očitno govori o prebujanju dekliske spolne identitete (ene privlačijo starejši moški, drugim so všeč punce), o razmerju med vero in spolnostjo, sicer pa smo priča zelo črni “komediji” (težko bi rekel, da film sproža salve smeha), ki s številnimi vpadi bizarnih štosov poskrbi za absurdno vzdušje, kakršnega smo vajeni, denimo, iz filmov portugalskega maestra Joaoa Césarja Monteiroa. Vredno je omeniti, da sta film koproduciral Augustin in Pedro Almodóvar, ki sta v režiserkini nekonvencionalnosti in spolni svobodi verjetno prepoznala kanček lastnih obsesij.

S.P.



10e chambre: instants d'audiences raymond depardon

francija

Depardon že več kot dvajset let spremlja proceduralne postopke, policijski vsakdan in delo tožilstva v Franciji. V *Faits Divers* (1983) je dokumentiral delo policije v petem pariškem okrožju; policiste je snemal pri zaslišanju na postaji in na terenskem delu, ko obravnavajo družinske zdrahe, ksenofobične izpade proti arabskim priseljencem, žeparje, brezdomce, ki nelegalno spijo v kletah stanovanjskih blokov, ter še posebej v tragičnih primerih, ko ljudje zaradi prevelikih odmerkov mamil umrejo v svoji stanovanjih. Film je razkrival tako rutino policijskega početja kot zahtevno balansiranje med sprtimi partijami, ko se morajo v kočljivih situacijah vesti uradno in po črki zakona, po drugi strani pa se znajti, odločiti in pomirjati strasti. *Faits divers* je pokazal, kako togi zakoni nemalokrat onemogočajo učinkovito policijsko delo. Po drugi strani se ljudje prav zaradi specifike in zakona in "dokončnosti" odločanja v sporih pogosto odločijo za umik tožbe, kar je ilustriral primer, ko dekle fanta najprej obtoži posilstva, po zaslišanju (policist ugotovi, da je dekle v resnici privolila v spolni odnos) in njegovi odločni retoriki, češ da v Franciji posiljevalec dobi najmanj pet let zapora (ga torej dekle res želi obtožiti?), pa se dekle fantu celo opraviči, ker ga je zvlekla na policijo! *Zasačen pri dejanju* (*Delits flagrants*, 1994) je bil po drugi strani dokumentarec o proceduralnem postopku z ljudmi, zasačenimi ob prestopku, vse od prihoda v celico za pridržanje do soočenja s tožilcem in odvetnikom. Glavnina se je odvijala v tožilčevi sobi, kjer je slednji obtožence seznanjal, česa so obtoženi, in kjer se je odločalo, ali bo obtožene do sojenja spustil na prostost ali zadržal.

Depardon je za svoj najnovejši film *10e chambre* dobil posebno dovoljenje Ministrstva za pravosodje, da med majem in junijem 2003 snema zaslišanja in izreke kazni na pariškem Sodišču za prekrške in prestopke. Tako dobimo unikaten vpogled v francosko pravosodje, vsakodnevno ukvarjanje z malimi prestopki, spori, krajami, prometnimi prekrški, pa tudi s trgovci z mamili in ilegalnimi prebežniki. V dvanajstih primerih smo priča mnogim komičnim situacijam, bolj ali manj zvitim načinom, kako se skušajo obdolženi oprati krivde, manipulirati z dejstvi ali preprosto dobrikati sodnici, medtem ko skuša tip, ki je preprodajal orožje, sodnico celo poučevati o pravu! S filmom *10e chambre* je Depardon sklenil krog; od zgodnjega policijskega postopka (*Faits divers*) in zaslišanja tožilca (*Zasačen pri dejanju*), je v tretjem filmu neformalne serije – s kamero na sodišču – finaliziral postopke v francoskem pravosodju. S.P.



diarios de motocicleta motociklistovi dnevniki walter salles

zda/argentina

Motociklista sta dva: Ernest (kasneje Ché) Guevara in Alberto Granado. Prvi je spisal knjigo, ki jo v naslovu povzema tudi Sallesov film *Diarios de motocicleta* (*Motociklistovi dnevniki*), drugi knjigo *S Chéjem po Latinski Ameriki*. Obe je pod svoj drobnogled vzel scenarist, sicer tudi dramatik, Jose Rivera. Dva spomina na isto stvar: leto 1952, ko sta se rosno mladi in astmatični Ché, tik pred diplomo na medicinski fakulteti, in njegov – še danes živi – prijatelj podala na skoraj enoletno in več kot deset tisoč kilometrov dolgo potovanje po Argentini, Čilu, Peruju in Venezueli. Zavesa se torej dvigne nad oder prebujanja socialne zavesti mladega pripadnika zgornjega srednjega razreda, ki bo nekaj let kasneje postal eden najkarizmatičnejših revolucionarjev druge polovice prejšnjega stoletja. In, dodajmo, z veliko mero naknadno nanesenih romantičnih potez tudi ena najbolj izkoriščenih pop ikon.

Salles se zadeve loti v maniri umetniškega filma, a si tu zasluži grajo, saj spolzi v preveč očitne trendovsko artistične vode, v katerih so mu že sama na sebi fascinantna pokrajina, koloritna lokalna glasba in večinoma kamera v rokah v veliko pomoč. *Motociklistovi dnevniki* so tako v prvi vrsti zdizajnirani epizodični *road movie*, za katerega najbrž ni nepomembno niti to, da Cheja Guevaro igra mehiški Brad Pitt – Gael Garcia Bernal. A po drugi strani nikakor ni brez šarma: deloma gre ta na račun same romantičnosti ideje iniciacijskega potovanja dveh mladostnikov, pa potem seveda posameznih epizod-dogodkov ob poti, ki imajo na vsakega od protagonistov drugačen vpliv. Kot vrhunec njuno prostovoljno delo v taborišču-zdravilišču za gobavce, v katerem v mladem Chéju dozori odločitev za stran revežev, ponižanih in obstrancev. Odlika filma je nedvomno tudi ta, da Salles, sicer gibajoč se na meji zavestne vizualne všečnosti, zgodbe vseeno ne zlorablja za turistično promocijo Latinske Amerike in da kljub političnosti ozadja film ni niti politična izjava niti ni neposredno politično angažiran, prav nič pa ne skriva svojih didaktičnih namenov. V tem smislu se Salles razgleduje predvsem po vzrokih, ki so iz Chéja kasneje naredili revolucionarja, pa čeprav sta mladca odšla na potovanje predvsem z željo, da se pred odraslim življenjem naučijeta tistih reči, ki bojda iz fantov naredijo moške. Te reči pa ponavadi niso tiste, ki jih imamo sprva v mislih.

Ž.L.



život je čudo

emir kusturica

srbija in črna gora/francija

Bosansko-srbska meja, 1992. Vojna je pred vrati, Luka (Slavko Štimac), srbski železniški inženir iz Beograda, se z družino (ženo in operno pevko Jadranko ter sinom, nadarjenim nogometašem Milošem) naseli v železniški postaji na meji, saj želi s projektiranjem proge dobro zaslužiti. Medtem se politična situacija zastruje; v soseski se koncentrira srbska armada, njegova žena ob izbruhu spopadov nenadoma izgine, Miloša vpokliče vojska. Luka ugrabi bosansko dekle, da bi jo kot vojno ujetnico zamenjal za svojega sina, ki naj bi ga zajela bosanska stran.

Kusturica je hudo omilil svoja pro-srbska politična stališča, ki jih je v devetdesetih demonstriral tako v javnosti kot s svojimi filmi (*Podzemlje*, 1995). Lahko bi celo rekli, da je – v slogu ameriških vesternov petdesetih let, ki so želeli olepšati odnose priseljencev do Indijancev – posnel revizionističen film, s katerim se želi ponovno prikupiti bosanski strani, ki ga je od konca osemdesetih povsem izobčila in zasovražila. Kar je zelo problematično početje; namesto, da bi se Bosancem opravičil za svoje javne izpade, je Kusturica raje posnel predolgo (3 ure!), mučno sentimentalno ljubezensko dramo, v kateri po eni strani citira shakesperijanske junake (*Romeo in Julija*), njegove znamenite izreke (“ves svet je oder”), po drugi strani pa se utaplja v manierizmu etničnih ekscentričnosti in balkanskega “urnebesa”. *Život je čudo* ni ne smešen ne divjaški, deluje kot utrujena stara dama evro scene. Z njim je Kusturica dokončno prestopil med opehane veterane vzhodnoevropskega filma (Jancso, Wajda). Izgubil je tako ostrino kot orientacijo, še največjo uslugo pa bi si naredil, če bi upošteval lastno modrost, ko je po politično spornem *Podzemlju* najavil, da bo prenehal snemati filme, češ da režiserji po štiri-destem letu tako ali tako snemajo le še sranje.

S.P.

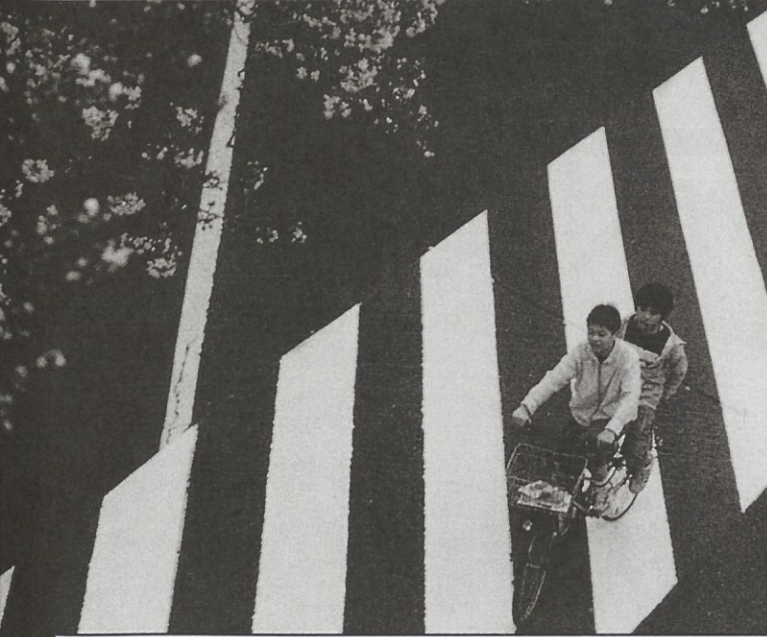
five

abbas kiarostami

iran

Kiarostami gre v svojih težnjah po abstrakciji že tako daleč, da so njegovi filmi, žal, postali pretirano konceptualni. Povedano drugače, filma *Five* ti ni treba videti, da bi ga razumel in čutil, tako kot ni treba videti, denimo, filmov Andyja Warhola (*Sleep; Empire*), ker zadostuje njihov opis: “Warhol v enem statičnem kadru pet ur snema spečega človeka”; “Warhol v enem statičnem kadru osem ur snema newyorški Empire State Building”. *Five* sestavlja pet 15-minutnih kadrov (snemal jih je bojda dve leti), ki prikazujejo naslednje: (1) klado, ki jo na peščeni plaži premetavajo morski valovi; (2) leseno sprehajališče ob obali, kjer mimo kamere hodijo sprehajalci in občasno pogledajo proti morju; (3) obalo v zimskem času, kjer se nahaja skupina psov; (4) skupino rac, ki se v kadru enkrat znajdejo z leve strani, drugič z desne; (5) ribnik ponoči, zvoke žabjega krakanja, nevihto in nazadnje svit. Kiarostami je pred projekcijo izjavil, da lahko gledalci v primeru, ko se dolgočasijo, zaprejo oči, uživajo v zvokih in se zgolj relaksirajo; sodobni filmi so po njegovem tako glasni, polni efektov in motečih elementov, da normalnega gledalca spravljajo ob pamet. Njegova ideja je morda vredna pozornosti, toda zakaj bi gledalec za relaksacijo hodil v kino, če se lahko zapelje na podeželje in uživa v resničnih darovih matere narave? V kontekstu Kiarostamijevega opusa je *Five* brez dvoma logično nadaljevanje izjemnega filma *Deset* (Ten, 2002). Že v *Deset* je Kiarostami eliminiral vlogo avtorja, samega sebe pa “osvobodil narativnih omejitev in suženjstva filmske režije”, kakor je izjavil nedavno. Digitalna kamera je izbrisala vsakršno obliko samocenzure. Vsi vemo, da se Kiarostami rad ukvarja s fotografiranjem, da s seboj vedno nosi fotoaparata in snema zanimive detajle. Zdaj lahko nosi še digitalno kamero, ki po novem igra sorodno vlogo. Tako njegove fotografije kot film *Five* nimata nobene zveze z naracijo ali fikcijo; film je posnel bolj po naključju, ko je ob Kaspijskem jezeru pripravljal scenarij za svoj novi film. Radikalno estetiko filma *Deset*, v katerem je uporabil le dve gledišči kamere, je še stopnjeval, ter v petih samostojnih in nepovezanih kadrih uporabil le en zorni kot – s čimer se je skušal približati slikarstvu in poeziji. Le užitke kinematografske izkušnje je zanemaril.

S.P.



nobody knows hirokazu kore-eda

japonska

Nihče ne ve je Kore-edov četrti igrani celovečerec in po *Razdalji* (Distance, 2001) drugi, ki je bil prikazan v tekmovalnem programu canneskega festivala. Kore-eda, ki je diplomiral iz literature, potem pa se pridružil neodvisni televiziji, za katero je zrežiral kar nekaj nagrajenih dokumentarcev, je tokrat posnel film po resnični zgodbi, ki je v japonskih medijih leta 1988 postala znana kot "Zadeva štirih zapuščenih otrok iz Nishi-Sugama". Šlo je za otroke štirih različnih očetov, ki niso nikoli hodili v šolo niti niso imeli rojstnih listov. Ko jih je mati zapustila, so pol leta vse do tragične smrti najmlajše deklince živeli povsem sami, pri čemer sosedje niso opazili, kaj se dogaja, saj za obstoj treh otrok sploh niso vedeli. Kore-eda je po lastnem scenariju, ki se je 15 let valjal v predalu, posnel senzibilen, srhljiv, na prvi pogled skoraj dokumentarističen portret razpadajoče družine, otrok in mlade neuravnovešene matere, ki je prihajala in odhajala, dokler ni lepega dne starševske odgovornosti preprosto preložila na dvanajstletnega sina in izginila z novim moškim. Režiser je s sijajnim, improvizacijskim delom z malimi igralci poustvaril avtentično vzdušje stopnjevanja otroške tesnobe, občutka izgubljenosti in boja za preživetje. Fokus je vseskozi na otroški psihi in čustvih, na dogajanju znotraj stanovanja in odnosih, ki se vzpostavijo med otroki. Kore-eda gradi suspenz počasi, detajlno in s pretanjenim psihološkim ter režijskim pristopom: od vesele vselitve v novo stanovanje, kamor mama najmlajša otroka, štiriletno Yuki in sedemletnega Shigeruja, pretihotapi kar v kovčkih, prek njenega izginotja in presunljivega spoznanja najstarejšega Akire, da se tokrat ne bo več vrnila, do mesec, ko jim zaradi neplačevanja računov odklopijo vodo in elektriko, ko nastopi lakota in se Akirin mukoma vzdrževani red in čistoča začeta spreminjati v svoje nasprotje. Medtem ko je 70% filma, posebej na začetku, ko se otroci po materinem navodilu še skrivajo pred očmi drugih, posnetega v majhnem stanovanju, pa se hkrati s slabšanjem stanja otrokom vse bolj razpirajo meje njihovega sveta in domišljije. Kore-edova avtorska subtilnost je v tem, da se te osupljive resnične zgodbe ni lotil "od zunaj", na način socialnega realizma, temveč lirično, "od znotraj", s perspektive otroške duše, ki življenjski trenutek jemlje kot nekaj samoumevnega, brez obremenjujoče prihodnosti ali preteklosti. In prav zato je *Nihče ne ve* tako prepričljiv, ganljiv in grozljiv film, v katerem ni prostora za črno-belo karakterizacijo niti za klasično "akcija – reakcija" narativno dramsko strukturo. V filmu, ki ga je Kore-eda snemal skozi štiri letne čase, od jeseni do poletja, in tudi sproti montiral, je vidna tudi fizična transformacija Yuye Yagire v vlogi Akire, ki se je v letu dni potegnil, postal zrejši, podobno kot osrednji filmski lik, ki je v svoji stiski prisiljen prehitro odrasti. V Cannesu so Kore-edovo skoraj dveipolurno dramo, ki se gleda kot grozljivka, kakor v primeru Assayasovega filma *Čista* nagradili s palmo za najboljšega igralca.

M.V.



breaking news johnnie to

hongkong

Naslov pove vse; živimo v času t.i. *infotainment*a, ko se novice mešajo z zabavo, ko – predvsem televizijsko – novinarstvo postaja *show*, ki mora pritegniti najširše množice, ko sta medijska podoba in vloga službe za stike z javnostjo poglavitnega pomena. Na pozicijah so ljudje z najboljšo PR službo oziroma tisti, ki z mediji najboljše manipulirajo. Tega se v zadnjem filmu hongkonškega maestra popularnih žanrov Johnnieja Toja, ki je z *Breaking News* prvič obiskal Cannes, zaveda lokalna policija; po debaklu, ko je dobro organizirana skupina kriminalcev pred naključno (?) prisotnimi televizijskimi kamerami deklarirala policijsko enoto, se vodilni odločijo, da mora policija popraviti svojo javno podobo in prebivalce šestmilijonskega Hongkonga prepričati, da je življenje v mestu še vedno varno. Ko policija dobi obvestilo o skrivališču kriminalcev, se inšpektorica Rebecca odloči, da bo policijsko akcijo, s katero pričakuje popoln uspeh, v celoti prenašala po televiziji! Specialci imajo na čeladah pritrjene kamere, policija iz kontrolne baze medijem vsake pol ure pošilja sveže zmontirane posnetke, ki ponazarjajo napredek dogajanja. A kriminalci ne sedijo križem rok, temveč vrnejo udarec; z lastnimi posnetki, ki jih prek interneta pošljejo v svetovni splet, dokažejo, da policija o svojem "uspehu" z javnostjo dodobra manipulira.

Ni kaj, Johnnie To v svojem policijskem trilerju izkorišča vse možnosti modernih tehnoloških vragolij, mobitele s fotoaparati, brezžične digitalne kamere, internet, internetne serverje ipd. Če bi film imel glavnega junaka, ki se mu Johnnie To brez pomislekov odreče, bi dobili konvencionalen tehno-akcioner, nekaj med Jamesom Bondom in serijo *Umri pokončno*. Na srečo režiser dojame, da junak v tej zgodbi ni posameznik, temveč medijski dogodek, vojna za medijsko prevlado, *ratinge* in popularnost med gledalci. Film je kakopak v vseh pogledih *over-the-top*, definira ga malo verjeten zaplet, ki znotraj žanra deluje brezhrebno, predvsem pa izredno dinamično.

S.P.



the house of flying daggers zhang yimou

kitajska/hongkong

Zhang Yimou očitno izkorišča ugodno komercialno klimo za *wuxia pien*, sabljaško-borilne filme z umetniškimi ambicijami. Po *Junaku* (Hero, 2003), ki sem si ga zapomnil predvsem po vizualni lepoti in veliko manj po odvrtno digitalizirani akcijski komponenti, je *Hiša letečih bodal* njegova druga zgodovinska ekstravaganca, s katero Zhang samo potrjuje, da ga veliko bolj kot akcijski aspekt zanima kičasta melodramatičnost – v sliki in besedi. Vloga njegove poetične/patetične melodrame *Pot domov* (The Road Home 1999) bo imela, kot kaže, za njegov “akcijski” opus veliko večji pomen, kot smo si sprva mislili, saj nam ob ogledu pričujočega filma misli večkrat uhajajo k prvemu, veliko manj pa, denimo, k *Junaku* ali *Prežetemu tigru, skriteму zmaju* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, 2000) Anga Leeja. Film se odvija na Kitajskem leta 849. Nekoč cvetoča dinastija Tang je v razsulu, upori odpadniških skupin se vrstijo, skorumpirana oblast se bori z vse močnejšo opozicijo. Največja in najnevarnejša uporniška skupina se imenuje “Hiša letečih bodal”, zato general cesarjeve vojske dvema kapetanoma, Jinu (Takeshi Kaneshiro) in Leu (Andy Lau) naroči, naj jo razkrijeta in uničita. Kapetana izdelata zvit načrt; Jin se bo izdajal za osamljenega bojvnikar po imenu Veter, rešil zaprto revolucionarko Mei (Zhang Ziyi) in si pridobil njeno zaupanje, da ga bo pripeljala v bazo “Hiše letečih bodal”. Vse kaže, da bo načrt uspel, toda general za pobegljima Mei in Vetrom pošlje svoje vojake, ki ne vedo za dvojno kapetanovo igro. Povrh vsega se Jin, ki se je vmes zaljubil v Mei, ne zaveda, da je Leu v resnici infiltrirani agent “Hiše letečih bodal” in Meijin nekdanji ljubimec.

House of Flying Daggers je, banalno rečeno, prelep za sabljaški žanr; akcija je podrejena elementom ljubezenske drame oziroma *soap-opere*, ozadje jesenske pokrajine je izrazito kičasto, v finalni borilni sekvenci, ki se odvije v snegu, smo priča skrajno sentimentalnim trenutkom, ki sprožajo smeh. Film je enostavno predolg (traja polni dve uri) in monoton, v polnem pomenu navduši le spektakularna akcijska sekvenca, ki se odvije v fascinantnih zelenih tonih bambusovega gozda. Gre za tip “modne” kinematografije, kjer Zhang stori vse (beri: preveč), da bi pogled in sluh nemoteno uživala. Filmu je globalni uspeh zagotovljen; nastopajo tri vroče orientalske ikone (Takeshi Kaneshiro, Zhang Ziyi, Andy Lau), glasbo je spisal Shigeru Umebayashi, celo po pripovedni plati spominja na super uspešno in genialno hongkonško gangstersko trilogijo *Infernal Affairs* (2002–2003), ki govori o dvojnih agentih in ovaduhih, pomešanih tako v policijskih kot gangsterskih vrstah! Morda je čas, da se Zhang Yimou vrne v formo intimne ruralne drame.

S.P.





Samuel Fuller na snemanju

the big red one (1980) velika rdeča divizija samuel fuller

zda

Vsak ameriški režiser, ki je delal v studijskem sistemu, ima verjetno svojo bolečo izkušnjo nedokončanega projekta; filma, ki so mu ga producenti odvzeli, premontirali, skrajšali, ideološko modificirali. Ko govorimo o režiserjih-odpadnikih, t.i. *maverickih*, neprilagojenih individualcih, ki so vztrajno nasprotovali odločitvam studijskih *bosssov*, se borili za svoje ideje, zaničevali mediokriteto in licemerstvo, potem ni večjega, glasnejšega in bolj jeznega avtorja, kot je bil Sam Fuller, leta 1997 preminuli režiser, scenarist, pisatelj, novinar črne kronike – in vojak v pešadiji prve divizije ameriške vojske med drugo svetovno vojno. Slednje je vedno najbolj poudarjal, sploh v svoji posthumno objavljeni avtobiografiji *The Third Face*, ki se bere kot vojni roman. Sam-the-Man, ki je dal svoja najboljša leta Hollywoodu in producentu Darrylu Zanucku, šefu studia Fox (“edini pošteni producent, s katerim sem delal, takšnih ne delajo več”), je v vsem videl vojno; v snemanju filmov, pogajanjih s producenti, novinarskem poročanju, jasno, v Koreji, Vietnamu, Evropi, na Pacifiku, pa tudi na Divjem zahodu, v psihiatričnih bolnišnicah, malomeščanski družbi, kriminalnem podzemlju in etničnih četrtih velemest. Če je slučajno ni našel, si jo je izmislil. Negova spretna novinarska retorika se mu je v Hollywoodu vedno obrestovala.

Le ene zgodbe se ni izmislil, lastne odisejane v vojaških vrstah med Dobro vojno, ko je s pešadijsko enoto prve divizije (“The Big Red One”) med letoma 1942 in 1945 prekoračil pol Evrope. V severni Afriki se je boril proti Rommlu, na Siciliji z ostanki Ducejeve vojske, izkrcal se je na obali Omaha v Normandiji, se prek Belgije in Nizozemske prebijal do Nemčije, vojaščino pa sklenil na Češkoslovaškem, kjer je maja 1945 osvobodil koncentracijsko taborišče. Ni kaj, bere se kot Fullerjev roman, s poudarjenim cinizmom, ki so ga vsebovali vsi njegovi filmi, še posebej vojni. In teh ni malo.

Da je Fuller najboljši režiser vojnih filmov vseh časov, ni nobena skrivnost. Pač, izklesala ga je lastna izkušnja, z največjimi čustvi, srcem in energijo pa jo je prelil v svoj predzadnji film *Velika rdeča divizija*, s katerim je natančno popisal vojaščino med Dobro vojno. A znova se je zalomilo. Produkcijaska hiša Lorimar mu je film krajšala in krajšala, Fuller je sicer osebno nadzoroval montažne spremembe, toda od njegove štiriurne vizije je nazadnje ostalo 113 minut. Povrh vsega je kmalu po premieri Lorimar propadel, njegovo zapuščino je prevzel Warner, ki do Fullerjevega filma in odvrženih materialov ni imel posebnega odnosa. Četrto stoletje kasneje in sedem let po režiserjevi smrti je Richard Schickel, filmski kritik *New York Timesa* in občasni dokumentarist, v Warnerjevih arhivih v Kansas Cityju našel ohranjen delovni material ter na podlagi snemalne knjige zmontiral novo, “režiserjevo” verzijo *Velike rdeče divizije*, ki resda ni niti blizu Fullerjevi štiriurni viziji, vendar je s 162 minutami najbližje izvorni inačici, kakršno je leta 1979 sestavil za komercialno distribucijo.

Fuller nikoli ni glorificiral ne vojne ne vojakov, poudarjal je edino resnico, da gre v vojni zgolj in izključno za preživetje. Takšni so bili njegovi vojni filmi, polni preračunljivcev, strahopetcev, oportunistov in cinikov, ki skrbijo samo za lastno rit. Restavrirano verzijo odpre napis “This is fictional life, based on factual death”, nato pa se v slabih treh urah pred očmi gledalca odvije brutalna drama, ki na najbolj nazoren način pokaže, kaj pomeni “sodelovati v bitki”. Fuller je od nekdaj poudarjal, da ni medija, ki bi zmožel realistično opisati grozote vojne. Spielberg lahko pokaže 25-minutno streljačino, ki gledalca vrže s stola, Malick se lahko sprašuje o smislu dobrega in zla, toda le Fuller nam pokaže približek bivanja in izkušnje vojne. Restavrirana verzija samo potrjuje Fullerjevo veleličnost; dodanih je bilo 15 novih sekvenc, za 23 že obstoječih so bili najdeni posamezni izrezani kadri (večinoma brutalni detajli in pretirano cinični komentarji), verjetno najpomembnejši element rekonstrukcije pa sta narativna in emocionalna koherentnost, s katero smo dobili – tako Schickel – “pravi film Sama Fullerja, polnega tabloidne absurdnosti, pomešanih prizorov nenadne smrti in divjega smeha”. Kar je bil od nekdaj Fullerjev zaščitni znak. •

S.P.