

# maturanti se vračajo cannes<sub>2001</sub>

Canneski festival je bil letos spet videti kot obletnica mature. Bolj kot kdaj koli. Bolj kot leta 1997, ob petdesetletnici, ko se je zdelo, da je zbral vse, ki so kdaj koli sodelovali vsaj v enem od številnih programov. Če redno hodiš v Cannes, ti koncem aprila, še pred uradno tiskovno konferenco v Parizu, sploh ni treba več ugrabiti morebitnih sodelujočih imen. V ciklu dveh ali največ treh let se praviloma vrnejo vsi režiserji, ki so s Cannesom na kakršen koli način povezani: tisti, ki jih je festival odkril, tisti, ki jih je nagradil, ali tisti, ki so se tam predstavili kot že uveljavljena imena. Vračajo se celo tisti, ki jih je Cannes morebiti odkril, pa danes koncepciji (ali normativom) festivala ne ustrezajo več; ti se, jasno, vračajo na market, toda glede na to, da je v Cannesu zvezda vsakdo, ki se tam pojavi – to mislijo celo nekateri novinarji ali tisti, ki pri filmih sodelujejo kot sedmi člen v produkcijski verigi posameznega filma –, so v piramidalni hierarhiji še dosti visoko. Skratka, v Cannes se ljudje zgolj še vračajo, kar predstavlja problem. Nihče tja ne prihaja več premierno, ni več sveže krvi. Starostna meja je vse višja, ker se vračajo isti ljudje: isti režiserji in producenti, isti organizatorji, isti novinarji, isti natakariji, celo ulični klovnovi so bolj ali manj isti. Z vedno istimi točkami. Cannes je postal svojevrstna nočna mora. Monotonija. *Deja vu*. Groundhog Day; saj veste, vedno se zbudimo v en in isti dan, izhoda iz krize pa ne najdemo. Se pritožujemo? Malo že, vsaj v programskem smislu, kar bo iz pričujočega poročila razvidno že na prvi pogled: Moretti, Ming-liang, Haneke, Oliveira, Godard, Rivette, Makhmalbaf, Kiarostami, Sokurov, Coena, Penn. Sami stari znanci. Sami nagrajenci, canneski seveda. Večino je odkril Cannes, nekatere (Haneke, Sokurov, Ming-liang) je posvojil. Prava obletnica mature. "Gasilskega" fotografiranje niso organizirali, toda vsi so obljubili, da se vrnejo. In Cannes je obljubil, da jih bo znova sprejel. Ne vem, če veste, toda canneski festival vsakemu svojemu zmagovalcu obljubi dosmrtno gostoljubje; kdor zmaga, ima v prvi polovici maja vedno rezervirano sobo v Grand Hotelu ob La croquette. Festival časti, tudi če nimate nobenega novega filma; tudi če ga niste posneli že dvajset let. Lepa gesta. Tradicijo je pač treba ohranjati, predvsem pa poskrbeti, da se ljudje – imena – vrnejo.

Še mi se vrnimo – na prej naštetih imena, ob katerih postane takoj jasno eno: letos so triumfirali veterani. Tisti, ki se vračajo najdlje. Letošnjega Cannes se brez starih mačkov sploh ne bi spominjali, tako očitno so dominirali nad ostalimi. Predvsem Rivette (73 let), Godard (70) in Oliveira (93!) so posneli svoje najboljše filme za daleč nazaj, duhovite, inteligentne dialoške bravure, ki polnijo duha. Nagrade seveda niso prejeli, saj so obveljali za "predolge", "tradicionalistične" in "premalo iskrive" askete. A bolj ko razmišljam o letošnjih filmih, bolj postaja jasno, kako težko je danes posneti dober, v klasični maniri posnet narativni film (z izjemo Godarda, seveda), in kako lahko je blefirati ter impresionirati oportuno gledalstvo s "klasičnimi avtorskimi" prijemi, kakršnih se poslužujeta denimo Abel Ferrara (*R-X'mas*), ki se kot pijanec oprijemlje svojega gangsterskega newyorškega univerzuma, in še bolj David Lynch (*Mulholland Drive*), ki dobesedno ne ve več, kaj početi sam s seboj, zato malce reciklira stare finte z dvojno osebnostjo, sanjami in eliptičnim pripovedovanjem. Očitno ti principi zadoščajo, da mu nekateri (še vedno) ploskajo – in celo podeljujejo nagrade. Kakor koli, spodaj so naštetih in obdelani filmi, ki so se podpisane najbolj prijeli, s pripombo, da za zares vrhunske šteje samo prvo sedmerico. •





## la stanza del figlio

### Sinova soba

Italija **režija** Nanni Moretti

Da je Moretti v Cannesu zmagal, je po svoje presenetljivo, po drugi strani pa spet ne, vsaj po tekmovalnem programu sodeč. Letos enostavno ni bilo enega samega favorita, skoraj nobenega presežka, še manj pa filmov, ki bi svojo idejo konsistentno izpeljali od začetka do konca. Žirija tako rekoč ni imela druge izbire, kot da je sicer provokativnemu, samorefleksivnemu, nihilističnemu in egocentričnemu Morettiju – čigar javna podoba je letos za nameček odmevala še na zunanje političnih časopisnih straneh, saj se je po zmagoslavju desničarjev na italijanskih parlamentarnih volitvah par dni pred festivalom v italijanskih časnikih dodobra "udaril" z vodjo komunistov, kateremu je očital pretirano neodločnost v predvolilnem boju – podelila glavno nagrado. Začetek canneskega festivala je bil videti identičen Morettijevemu *Aprilu* (Aprile, 1998), z zmago italijanske desnice. Vendar dvomim, da je Nanni pokadil svoj drugi joint v življenju. Sodeč po *Sinovi sobi* je prestopil v novo obdobje ustvarjanja. O starem Nanniju ni ne duha ne sluha, in če v filmu ne bi tudi nastopil, bi težko verjeli, da ga je tudi zrežiral. *Sinova soba* je na prvi pogled videti kot Caloprestijev prvenec *Drugič* (La seconda volta, 1996), v katerem je Moretti le igral, predvsem druga polovica: mrakobno, boleče. Družina Sermonti, ki živi v Anconi, živi mirno in harmonično življenje. Oče Giovanni (Moretti) je psihiater, mati Paola (sijajna Laura Morante) je dobra gospodinja, sin Andrea in hči Irene sta vzorna srednjeolca. Oče vsako jutro teče po mestnih ulicah ob pristanišču, včasih prepriča tudi sina, ki se sicer rajši prepušča potapljanju. Neke nedelje odpove jutranji tek s sinom, ker ga psihično nestabilen pacient prosi za izredno seanso. Andrea se gre zato potapljat, kjer pa v nesreči umre. Družina se sooči z bolečo izgubo: mati svojo bolečino izkriči, medtem ko skuša Giovanni emocije potlačiti in nadaljevati s prakso.

Zveni kot anti-Moretti, kajne? Letošnjo zlato palmo je prejel najenostavnejši, emocionalno prepričljiv in nepretenciozen film. Tudi to zveni kot večno nasprotje Morettija. V *Sinovi sobi* je vse novo: Moretti v filmu ni ne Nanni ne Michele Apicella, njegov stalni alter-ego, film se ne dogaja v Rimu, temveč v Anconi, Morettijev junak ne govori o samem sebi, temveč posluša druge, celo preveč zavzeto, kar je (ironično, za nekdanjega egomanijaka) pogubno: zaradi tega izgubi sina. V tistem trenutku se film dokončno zlomi. Izginejo še tisti ohlapni morettijevski nastavki, mali dovtipi, ki jih tokrat povezuje s svojo vsakodnevno prakso. Moretti se prvič v karieri povleče vase in se sooči z lastno bolečino. Dokumentarne podobe albanskih beguncev ob koncu *Aprila* so bile prva resna napoved, da se Moretti obrača drugam, in prav zato se zdi *April* danes, po *Sinovi sobi*, v njegovem opusu precej bolj pomemben film kot ob nastanku. Na festivalu estetiziranih, preveč ambicioznih, a premalo dovršenih filmov je zmagal najbolj preprost film z najbolj pristno emocijo. Da bi zmagal, je moral Moretti potlačiti ves svoj reprezentativni arsenal – a le zato, da bi nazadnje, na podelitvi nagrad, z visoko dvignjenimi rokami eksplodiral in dokazal, kdo je še vedno največji, najboljši, naj ...



## what time is it there?

Tajvan, Francija **režija** Tsai Ming-liang

Tsajjev peti celovečerni film se prvič oddalji od Taipeja, kamor tako rad postavlja svoje alienirane junake. *Koliko je tam ura?*, kakor bi film lahko prevajali, se vzporedno odvija v Taipeju in v Parizu, kamor se po kratkem srečanju s Hsiao-kangom (Lee Kang-sheng, Tsajjev stalni igravec) odpravi Shiang-chyi. Hsiao na taipejskih ulicah prodaja poceni ure, in ker Shiang pred potovanjem potrebuje takšno, ki kaže čas v dveh območjih, doma in na tujem, se zagleda v Hsiaoovo, ki očitno edina ustreza njenim željam. Slednji ji po dolgem pregovarjanju vendarle ustreže, njuno srečanje pa v njem že takoj naslednji dan prebudi potrebo po simbolni vezi s Parizom. In kaj stori Hsiao? Prav kompulzivno prične vse ure nastavljati na pariški čas; najprej vse tiste, ki jih prodaja, nato domače, kasneje pa še javne – tiste pač, katerim pride do živega!

Tsajjeva minimalizirana estetika ter krasni, hipni simboli prebliski se ne odvijajo le v časovnih paralelah (Taipei- Pariz), marveč tudi v sorodstvenih. "Povezana" nista le Hsiao in Shiang – njej se v Parizu dogajajo sorodne stvari kot njemu v Taipeju –, temveč tudi Hsiaoova mati in oče, ki je pred kratkim umrl. Mati želi na vsak način ohraniti spiritualno vez s človekom, ki ga je ljubila vse življenje, zato mu še vedno pripravlja obroke, moli pred njegovo sliko, ipd. Po svoje gre za enega lahkotnejših in formalno manj "zategnjenih" Tsajjevih filmov, po drugi strani pa osamljenost protagonistov, ki naseljujejo vse njegove filme, ni bila še nikoli tako izrazita; smrt, fizična odsotnost ter vsesplošno eksistencialno nezadovoljstvo zaznamujejo našo trojico, kar še ne pomeni, da je *Koliko je tam ura?* temačen film, prej nasprotno; na trenutke izjemno duhovito delo z minutažo vse bolj prevevajo občutki surrealnega, vrhunec pa dosežejo v zaključni sekvenci, ko se molitve Hsiaoove matere po vrnitvi očeta uresničijo: le-ta se "reinkarnira", vendar se pojavi v Parizu, v parku, ob speči Shiang, ki s pripravljenimi kovčki čaka na vrnitev domov.



## la pianiste

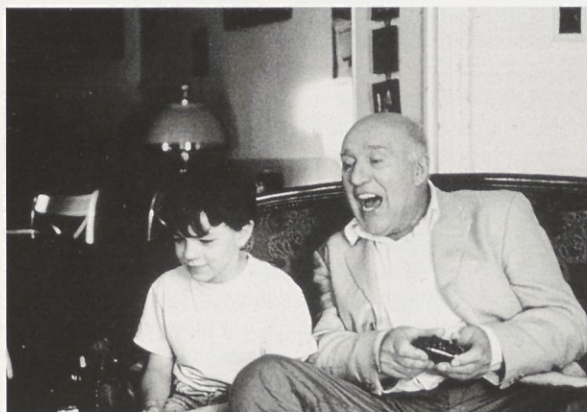
Pianistka

Avstrija, Francija **režija** Michael Haneke



Erika Kohut (Isabelle Huppert) je učiteljica klavirja na elitnem konzervatoriju na Dunaju. Bliža se štiridesetim, še vedno pa je popolnoma odvisna od svoje mame, ki do potankosti kontrolira njen vsakdan; v spolnosti je popolnoma neizkušena, njena seksualna dejavnost je zreducirana na voyeuristične seanse v peep-showih in mazohistične posege na svojem telesu. Nekega dne spozna nadarjenega mladeniča Walterja Klemmerja, ki se vpiše v njen razred; sčasoma pričneta nenavadno ljubezensko razmerje, polno obojestranskih zahtev, njenih zavrtih emocij in njegovih želja po njeni popolni predanosti. Izkaže se, da se Erika ni zmožna odločiti za strastno razmerje, zaradi česar jo Walter zapusti, Eriko pa to privede do samomorilskih nagnjenj.

Haneke je zgodbo naslonil na kontroverzni roman avstrijske feministične pisateljice Elfriede Jelinek – in predlogo očitno spoštoval do te mere, da film nazadnje pokoplje prav njegova pretirana zvestoba izvirniku. Roman je bil za Hanekeja idealna referenčna točka in tudi prva polovica filma je fantastična, brezmadežna in popolno izvedena psihološka študija. Haneke ni bil še nikoli boljši kot v prvih 75. minutah *Pianistke*; hladni, skoraj demonični karakter Isabelle Huppert je izpopolnjen do potankosti, njena čustvena zavrtost se usodno odraža tako na vedenju do slušateljev kot do matere, predvsem pa je mojstrsko izvedena interakcija med njo in posesivnim učencem ter kasnejšim ljubimcem Walterjem. Bolj problematična je zadnja tretjina, meseno udejanjenje njenih zavrtih čustev in strasti (oziroma poskusi le-tega), ki na posameznih mestih kot filmska govorica enostavno ne funkcionira; v literaturi nenadni psihološki preskoki, neartikulirana dejanja junakov morda delujejo suvereno in prepričljivo, na platnu pa slejkoprej izpadejo vsaj banalno, če ne smešno. *Pianistka* je brez dvoma prepričljiva psihološka študija, ki ji (malce) spodleti na tistem obrtnem, eksekutivnem nivoju, tam pač, kjer bi se morale besede umakniti sugestivnejši vizualizaciji. Kot celota je *Pianistka* za nianso manj prepričljiva kot lanskoletni *Code Inconnu* (Koda: neznana), še vedno pa trdno v kvalitativnem vrhu Hanekejevega opusa.



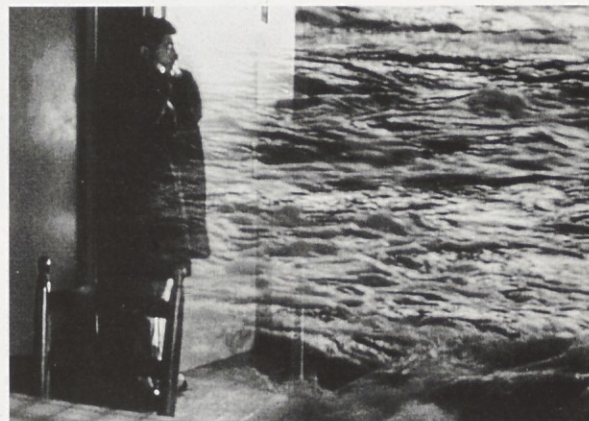
## vou para casa

### Grem domov

Portugalska, Francija **režija** Manoel del Oliveira  
Oliveira je neverjeten. Pri svojih 93. letih vsako leto posname vsaj en celovečerec in zdi se, da je vedno boljši. Ali vsaj vse bolj radikalen. Brez dvoma spada v vrh zelo ozke skupine sodobnih režiserjev, ki gredo v estetskih, pripovednih in formalnih pogledih do skrajnosti – s pomembno pripombo, da ne izpadejo manieristični, dolgočasni in predvsem pretenciozni. Odkar je zavrgel strogo resnobnost, skorajda akademsko in posiljeno vzvišenost, je Oliveira znova posnel nekaj izvrstnih filmov, med drugim lani videno *Pismo* (A carta, 1999), *Palavra e utopia* (2000), zdaj pa *Grem domov*, ki predstavlja po seriji adaptacij bolj ali manj klasičnih literarnih del znova izvirno scenaristično delo samega režiserja.

Gilbert Vallence (Michel Piccoli) je slavno igralsko ime pariškega odra. Nekega večera mu njegov agent po predstavi sporoči tragično novico: v prometni nesreči so umrli njegova žena, hči in zet. Gilbert, ki je bolj ali manj živel za gledališče, po nekaj mesecih znova normalizira svoj vsakdan; hodi na sprehode, v svojem priljubljenem lokalu ob Seni prebere časopis in spi kavo, predvsem pa se bo prvič lahko posvetil svojemu vnuku, za katerega je v prehodnem obdobju skrbela guvernanta. Prihajajo tudi nove ponudbe za delo: vloga v televizijskem akcijskem ljubiču, ki jo gladko zavrne, nato pa še ponudba angleškega režiserja (John Malkovich), da bi v ekranizaciji Joyceovega *Ulliksesa* odigral stransko vlogo Bucka Mulligana. A Gilbert je – kljub temu da vlogo sprejme – vse bolj utrujen in najraje bi se vrnil kar domov ...

Oliveira Piccolijev lik razpne med intimo in javno življenje, med vsakodnevne rituale in nastope na odru. Sliši se konzervativno in duhamorno, sploh če pomislimo, da smo deležni treh ali štirih večminutnih prizorov v teatru, ki tudi po mnenju podpisanega praviloma ne spadajo na film. A brez skrbi, Oliveira z inovativno in predvsem izredno duhovito režijo poskrbi, da *Grem domov* izpade filmsko, "kinematografsko"; pri njem zdržijo tako obskurno-radikalni prizori, kot je denimo dialog med Gilbertom in njegovim agentom, ki ga Oliveira kadrira v njune noge pod mizo (ne naključno, saj Gilbert vprašanje o svojem počutju razume kot počutje v novih čevljih, kar je nadaljevanje dovtipa iz prejšnjega prizora), ali serija prizorov brez dialoga v kafiču, kjer se za isto mizo izmenjujejo različne stranke različnih političnih pripadnosti, kar sugerirajo časopisi, ki jih berejo ("sredinski" *Le Monde*, "levi" *Liberation*, "desni" *Le Figaro*). Kratkočasno, zabavno in neizmerno inteligentno delo, ki po štimungu nezgrešljivo spominja Iosselianijev *Zbogom, ljubi dom* (*Adieu, planchers des vaches*, 1999).



## eloge de l'amour

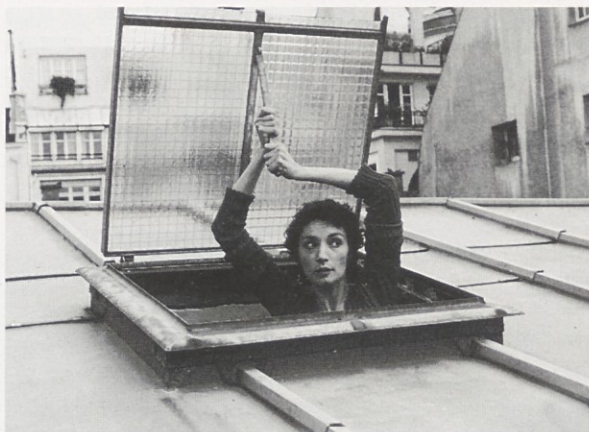
### Hvalnica ljubezni

Francija **režija** Jean-Luc Godard

Godard s tekmovalnim filmom canneskega festivala (na svojo 70-letnico) ponovno posega v "vmesno področje" med klasičnim narativnim filmom in t.i. filmskim esejem, kateremu je posvetil večji del ustvarjanja v drugi polovici devetdesetih. Za osnovo mu služijo štirje ključni trenutki ljubezenskega razmerja: srečanje, fizična strast, prepir in ločitev ter pobotanje; štirje trenutki, ki naj bi služili za osnovo umetniškega dela, katerega forma ostaja skrivnost. Gledalec ne izve, ali gre za gledališko predstavo, film, roman ali opero. Zgodbo naj bi pripovedoval skozi oči treh parov, mladeničev, odraslega para in starcev. No, ko prične Godard v svoji klasični maniri teoretizirati, od geneze ostane bore malo – česar smo navsezadnje vajeni. Morda je tako tudi bolje. Preostanek filma nas navdušuje s premišljeno lansiranimi bodicami, ki, kot običajno, letijo proti ameriškemu imperializmu, globalizaciji in seveda holivudskemu sistemu, češ da požira vse kreativne sfere. *Hvalnica ljubezni* še zdaleč ne predstavlja patetičnega



moraliziranja ali apriornega udrihanja čez amerikanizacijo – predobro ga poznamo –, Godard namreč ne ostaja na ravni golega obračunavanja trenutnih razmer, temveč se z izjemno iskričastostjo loteva povsem elementarnih pojmov, ki naj bi po mnenju Američanov kar avtomatsko pripadali njim. Tako junakinja v eni lucidnejših razprav sprašuje ameriškega producenta, ki je prišel v Pariz (da bi od francoskega upokojenega para kupil pravice za visoko proračunsko ekranizacijo njune tragične zgodbe iz druge svetovne vojne), kako si razlaga ošabnost Američanov, ki so si kar prilastili pojem "United States", "Združene države": če govorimo o Združenih državah, po njihovem pojemu avtomatsko pomeni ZDA, ne pa denimo Brazilijo ali kateri koli drugo državo, ki je prav tako federacija večih zveznih držav ali republik. Skratka, novi Godardov film je ponovno zahteven intelektualni zalogaj in funkcionira na številnejših nivojih, kot jih je moč opisati v festivalskem poročilu, hkrati pa predstavlja vizualno zagotovo najimpresivnejše delo tega večnega ikonoklasta v zadnjega četrta stoletja: prvi dve tretjini zaznamuje izjemno kontrastna črno-bela fotografija, zadnjo tretjino – odvijata se bližnji preteklosti – pa barvna digitalna slika z močno poudarjenimi barvnimi odtenki. Pri sedemdesetih je Godard – poleg Rivetta in de Oliveire – še vedno v vrhunski kondiciji, predvsem pa je lepo videti, da ni izgubil čuta (bolje rečeno interesa) za vizualno komponento.



## va savoir

### Kdo bi vedel?

Francija **režija** Jacques Rivette  
Italijanska gledališka skupina pride v Pariz, kjer bo gostovala s Pirandellovo igro *Come tu mi vuoi*. Med igralci je tudi Camille (Jeanne Balibar), edina Francozinja v skupini, ki hodi z Ugom (Sergio Castellitto), režiserjem in direktorjem gledališča. To bo Camillin prvi obisk Pariza, potem ko je pred tremi leti odšla in zapustila svojega tedanjega fanta, filozofa Pierra; boji se ponovnega snidenja z njim, toda srečanje je očitno neizbežno. Tudi Ugo v Parizu išče "izgubljeno ljubezen", saj bi v arhivih rad našel izgubljeno in nikoli objavljeno dramo Goldonija.

Zveni kot tipično francosko dialoško intelektualiziranje. Morda res, toda vajeti v rokah ima 73-letni Jacques Rivette, še en veteran, ki na stara leta doživlja svojo drugo (žanrsko karseda raznoliko) renesanso. Po šesturnem "portretu" device Ivane (*Jeanne la Pucelle*, 1994) in triurnemu hitchcockovskemu trilerju (*Secret defense*, 1997) je pričujoče dve in pol urno posvetilo "življenju na gledaliških deskah" presenetljivo hitra in kar minimalistična dialoška bravura. Rivette je kakopak zvest svojim stalnicam: sodelavec pri scenariju je znova Pascal Bonitzer, število likov, ki se sprehajajo pred kamero, znova (na videz) nepregledno, spiritualne zadrege junakov znova nerešljive. Najprej je treba poudariti, da je Rivettov film izredno duhovito delo, ki ima kljub melodramatičnim nastavkom in namernemu spogledovanju s soap-opero (znova) očitne nastavke

kriminalke. Po svojo je *Kdo bi vedel?* film z uganko (Ugova postopna detekcija izgubljene drame), zgodba o rivalstvu, medsebojnemu zastraševanju in šikaniranju (Ugo vs. Pierre) ter seveda zgodba o "usodni ženski" (Camille), ki ta konglomerat – serijo pregonov, prisluškovanj in spletk – sploh poganja. Tako kot se film prične (na odru in v zakulisju), se tudi konča, s katarzičnim spoznanjem junakov, odpuščanjem grehov, objemanjem in nasploh parodijo poceni melodrame, ki v sozvočju s težkimi moralnimi dilemami in še težjimi verbalnimi spopadi, pravimi teoretskimi traktati, tvori osvežujočo "intelektualno" zabavo. *Kdo bi vedel?* je brez dvoma vrhunec letošnjega festivala ter (skupaj z Oliveiro) eden redkih sodobnih filmov o gledališču, ki slednjega v ekspoziciji ne jemlje kot nujno moralno obvezo, marveč kot izhodišče za izrazito kinematografski presežek.



## sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures

### Sobibor, 14. oktobra 1943 ob 16h

Francija **režija** Claude Lanzmann

Lanzmann je le žeta 1979, ob snemanju intervjujev za *Shoah* (1985), monumentalni, sedemurni dokumentarec o nacističnemu nasilju nad Židi, posnel zgodbo Yehude Lernerja, ki je sodeloval v edinem znanem – in uspelem! – revoltu Židov v koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno. V *Shoah* Lanzmann pričujočega intervjuja ni uvrstil iz dveh razlogov; prvič, ker se mu je zdel vreden samostojnega filma, in drugič, ker mu objave pred svojo smrtjo ni dovolil sam Lerner. Lerner najprej govori o svoji odisejdi po nacističnih lagerjih, saj jih je v dobrih šestih mesecih "zamenjal" kar enajst, tudi tako, da je iz njih izdatno – in s precejšnjo lahkoto – bežal ("ni bil problem zbežati, problem je bil ostati skrit"). Nazadnje je končal v Sobiboru na Poljskem, kjer je ponovno čudežno ušel takojšnji smrti v plinski celici, tudi zato, ker se je prijavil za težaško delo. Že čez mesec in pol njegovega "bivanja" v Sobiboru pa so ruski Židje, povečini vojaki s fronte, pripravili načrt za upor in beg iz taborišča, upor, ki je po Lernerjevih besedah v celoti temeljil na predpostavki, da metodološko natančni Nemci nikoli ne zamujajo, da so vedno točni do minute, do sekunde! V taborišču je bilo namreč naenkrat le šestnajst nemških oficirjev (plus nekaj deset oboroženih kolaboracionističnih Ukrajincev), načrt pa je bil, da vsakega od šestnajsterice natančno ob 16.00 zvabijo v eno od taboriščnih barak – bodisi v kuhinjo, krojaško delavnico, ipd. Nemci, točni kot vedno, so se tam dejansko znašli natanko ob napovedani uri, in upor, eksekucija ter kasnejši pobeg je lahko uspel.

Lanzmann se kot običajno odpoveduje vsem historografskim dokumentom (denimo dokumentarnim filmskim insertom) ter se razen prvega kadra filma – zbledele fotografije nacistov iz Sobibora – zanese zgolj na pojavo Yehude



Lernerja, ki govori v jidišu, prevajalka pa konsekutivno prevaja v francoščino, ter na posnetke sodobnih eksterierjev na Poljskem in okrog taborišča. Lanzmann je ob svojem delu tako natančen kot Nemci; ničesar ne popravlja, ničesar ne izpušča. Tako denimo Lernerjevo (za večino gledalcev nerazumljivo) pričevanje v jidišu poslušamo v celoti, potem še v francoskem prevodu, kar je lahko utrudljivo, toda v kontekstu filma postopek povsem funkcionira. Lanzmann ne popušča niti v najbolj krutih momentih pričevanja in od Lernerja zahteva najmanjše detajle ob zasedi v barakah ter do potankosti opisano eksekucijo oficirjev s sekiro. Tako kot je bila hladna, brezemocionalna eksekucija nacističnih oficirjev, je enako hladno pričevanje Lernerja, ki mu je bilo ob uporu šestnajst let.

*Sobibor* je eden najbolj impresivnih in neposrednih dokumentarcev zadnjih let, vrhunski dokument nacizma in njegovih metod dela – ter zanj krvavih posledic, ki jih je nasilni anti-semitski aparat očitno pretrpel le enkrat.



## safar-e gandehear

**Potovanje v Kandahar**

Iran **režija** Mohsen Makhmalbaf

Nafas je afganistanska novinarka, ki je pred državljansko vojno v domovini prebegnila v Kanado. Nekega dne, nekaj dni pred zadnjim sončnim mrkom v 20. stoletju, prejme pismo svoje sestre, ki ji sporoča, da bo na dan mrka naredila samomor, saj v svoji razklani in s strani Talibanov terorizirani deželi ne more več živeti. Nafas ujame prvo letalo za Teheran, toda prehod iransko-afganistanske meje bo vse prej kot lahek. Čas pa se izteka.

Makhmalbaf je naredil izrazito aktualen, družbeno-kritičen film s humanitarnim sporočilom. Film je "sporočilen" na več ravneh, na politični (terorizem in državljanska vojna v Afganistanu), kulturni (Talibansko uničevanje kulturnih spomenikov in negacija vseh vizualnih komponent) in družbeni (popolno zatiranje ženskih pravic). Kdor v filmu išče klasičnega Makhmalbafa-manipulatorja, bo nedvomno razočaran, kot sem bil takoj po ogledu tudi sam. Resda gre za psevdodokumentarec, vendar se Makhmalbaf v ničemer ne naslanja na triumfalno iransko šolo devetdesetih. *Kandahar* (mesto, kamor je Nafas namenjena) je razmeroma konzervativen film, tako v vizualnem, narativnem kot formalnem smislu, Makhmalbaf pa svojo junakinjo spremlja prek iransko-afganistanske meje, prek nepregledne puščave, sreča ameriškega temnopoltega zdravnika in misleca, ki ji pomaga na poti, ustavi se v taboru Rdečega križa, kjer na desetine ljudi, ki so zavrlo protipehotnih min izgubili noge, čaka na umetne ude, nazadnje pa sreča še afganistansko poročno povorko, ki poje najbolj žalostno poročno koračnico, kar smo jih lahko slišali. Makhmalbafov film nikakor ni projekt posebne umetniške vrednosti, zato pa vsebuje neprecenljivo družbeno-kritično sporočilo in je v tem trenutku najbolj aktualen krik v uporu; Makhmalbafa namreč veliko bolj kot usoda Budinih spomenikov, ki so jih Talibani podrli, skrbi usoda afganistanskega naroda, na katerega so očitno vsi pozabili.



## a.b.c. africa

Iran, Francija **režija** Abbas Kiarostami

Kiarostamijev dokumentarec, prvi "čisti" po *Šolskih nalogah* (1989), je nastal na pobudo Mednarodnega fonda za razvoj agrikulture pri Združenih narodih. Povabilu se je odzval spomladi 2000; angažiral je asistenta Seifollaha Samadiana, odpotovala sta v Kampalo v Ugandi ter z dvema digitalnima kamerama v desetih dneh posnela stanje v najbolj podhranjenih predelih podsaharske Afrike. Namen fonda je bil opozoriti na problem lakote, bolezni in pomanjkanja med otroci, ki v skoraj dveh tretjinah odraščajo kot sirote. In kaj tu lahko stori Kiarostami, eden najizvirnejših sodobnih manipulatorjev s filmskimi formami? Ne prav dosti, vsaj v estetskem pogledu ne. Humanitarni projekt, s katerim sta se spopadla dva največja iranska režiserja, ni ravno polje za eksperimentiranje; Makhmalbaf, ki se je v *Kandaharju* lotil nič manj angažiranega afganistanskega projekta, je imel vsaj to prednost, da je ostal znotraj okvirjev fikcije, medtem ko je moral Kiarostami pridno služiti naročnikovi želji po aktualni sporočilnosti. Skoraj: med neskončnimi posnetki afriške mladine, ki skače v objektiv kamere, izjavami zdravnikov, strokovnjakov in ostalih odgovornih za humanitarno pomoč, ter kratko predstavitevjo tamkajšnje folkore nam režiser vendarle ponudi klasično kiarostamijevsko sekvenco, ki se odvije v popolni temi ter do neke mere spominja na dialog med kameramanom in režiserjem iz njegovega kratkega filma *Pravilno in nepravilno* (1982): v hotelu, kjer z asistentom prebivata, ob polnoči izklopijo elektriko; oba ostaneta nekje v pritličju, treba bo priti v tretje nadstropje. Dokler je gorela luč, sta iz varnega zavetja občudovala ogromne komarje pod javno svetilko, ki da bi človeka lahko živega požrli, ter se spraševala, kako lahko ljudje preživijo v takšnih razmerah. Ko se po temi počasi prebijata navzgor, se znova čudita, kako da ljudem uspe živeti v takšnih razmerah: brez redne elektrike in tekoče vode, brez interneta! Prideta v svojo sobo, nakar se uresniči vremenska napoved, divja nevihta z neprestanim grmenjem, ki dobro osvetljuje ravninsko pokrajino. In znova lahko le nemo občudujeta naravne čudeže, nekaj podobnega kot otrok v še enem njegovem kratkometražcu *Tudi jaz lahko* (1977). Kiarostamijev *A.B.C. Afrika* je zavrlo čiste "propagande" po svoje hendikepiran film, po drugi strani pa kaže, da je moč tudi znotraj rigidnih pravil pustiti samosvoj avtorski pečat.

## taurus

**Tele**

Rusija **režija** Aleksandr Sokurov

*Taurus* je drugi tel Sokurovove tetralogije o vplivnih političnih osebnostih dvajsetega stoletja. Po Hitlerju se je lotil Lenina, ki zadnji dan svojega življenja preživlja na močvirnatem posestvu, daleč od Moskve. V razkošno opremljeni vili je obkrožen s svojimi najbližjimi in tropom služabnikov. Zaveda se, da je z njim konec, da mu nihče več ne more pomagati. Le njegova volja je še vedno močna, volja po vladanju in socialistični ideji. Ko ga obiše Stalin, ga



ne prepozna, spomin in logika ga zapuščata, v svojem invalidskem vozičku je vedno bolj osamljen. *Taurus*, bik, je prevod ruskega Teleca, mladega teleta, ki je imelo v različnih zgodovinskih in ideoloških obdobjih različne pomene, od klasičnega objekta žrtvovanja v enih kulturah, do objekta čaščenja v drugih. V primeru Leninovih poslednjih dni obe interpretaciji še kako držita, saj Sokurov pripoveduje zgodbo o človeku, ki je na vrhuncu moči vladal z neomajno močjo, a je bil v časih hude bolezni pozabljen, odstranjen, žrtvovan. Zanimivo je, da so v Cannesu novi film Sokurova linčali prav režiserjevi najbolj zagreti privrženci, medtem ko so ga tisti bolj distancirani (s podpisanim vred) sprejeli kot dokaj solidnega. V čem ta nenadni preobrat? Morda zato, ker Sokurov – predvsem v drugi polovici filma – povsem razpusti svoj značilni metaforični slog. Ker postane *Taurus* "običajen" narativni film? Ker še potencira burlesknost glavnega lika, ki smo jo v zametkih lahko opažali že v *Vladarju* (Moloch, 1999)? Brez dvoma se prva polovica v ničemer ne razlikuje od režiserjevih običajnih estetskih in pripovednih principov; *Taurus* se prične kot "junakovo" (Lenina je težko označiti za junaka) metafizično potovanje v objem smrti. Preizpraševanja o preteklosti, revoluciji in svojem delu, družini, ironična situacija, v kateri se nahaja (živi v razkošno opremljeni vili, obkrožen je s služabniki, vse skupaj pa je last države), vse to zaokroža prvo polovico filma. Nakar se pojavi Stalin, ki ga Sokurov – tako kot Lenina – ne označi poimensko. Stalin najprej potrebuje pet minut filmskega časa, da sploh najde vhod v vilo, deluje zbegano, skoraj bebavo, nakar sledi serija duhovitih situacij in dialogov med očetom revolucije in njegovim naslednikom: Lenin Stalina sploh ne spozna, ženo sprašuje, kdo je neznan obiskovalec; ko mu ta odgovori, da gre za novega šefa partije, se razhudi, češ, kdo ga je nastavil, nakar sledi ženini odgovor da on sam, ipd. Če je Lenin v prvi polovici še dokaj priseben karakter z jasnim umom in razumom, si ga Sokurov v nadaljevanju pošteno privoščil, saj ga dobesedno zdegradira, karikaturizira do skrajnosti – in verjetno je prav ta moment sprožil val ogorčenja med njegovimi siceršnjimi občudovalci. Zanimivo bi bilo izvedeti, kako so film sprejeli v Rusiji, nam pa zaenkrat ostaja vprašanje in pričakovanje, kako bo Sokurov obravnaval japonskega cesarja Hirohita, ki ga napoveduje v tretjem delu.

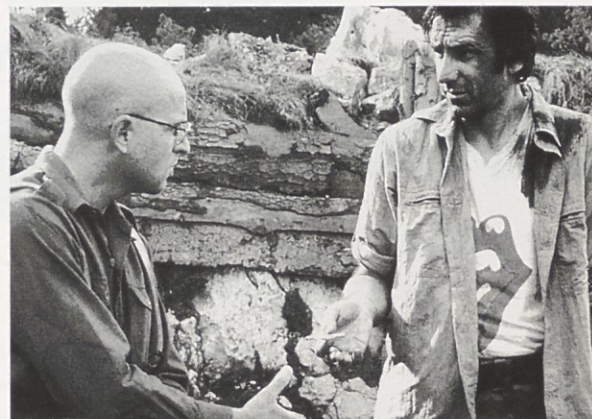


## distance

Japonska **režija** Hirokazu Kore-eda  
Apokaliptična religiozna sekta je na Japonskem konec devetdesetih usmrtila več kot sto svojih žrtev, nakar so vodje sekte usmrtili njihovi somišljeniki. Minejo tri leta in skupinica mladih Japoncev se odpravi proti odročnemu jezeru, kjer se je zgodil masaker in kjer je sekta imela svoj štab, da bi se poklonili žrtvam. Tja prihajajo vsako leto, ob povratku pa ugotovijo, da so tatovi ukradli njihov avto. Bliža se večer, mobilni telefoni so zunaj mreže, zato morajo prenočiti v tisti koči ob jezeru; še prej srečajo petega obiskovalca, za katerega se izkaže, da je bil član sekte, a je pred usodnimi dogodki zapustil skupino.

Japonec Kore-eda, Ekranovo perspektivno ime lanskega leta, je po *Čudovitem življenju* (After Life, 1998) napovedal, da se odslej ne bo več ukvarjal s smrtjo, temveč se raje posvetil ljudem, "ki se oklepajo življenja". *Distanca* govori (tudi) o smrti, čeprav je glavni motiv filma pozaba, sprava oziroma kontemplacija. Jezero, v katerega naši obiskovalci mečejo cvetje, je namreč svojevrstno grobišče, saj so bila trupla upepeljena in raztresena po vodi, tako da postaja nekakšna svetinja ali cilj "romarske poti". Kore-eda se v toku 132-minutnega filma posveti vsakemu "romarju" posebej, v mnogih *flash-backih* namreč predstavi preteklost vsakega posameznika ter povezavo bodisi z žrtvijo masakra bodisi s člani morilske sekte. Ključna razlika s predhodnimi filmi Kore-ede je, da ne gre več za spominjanje, nostalgijo, marveč za faktografsko podajanje realnosti, ki gledalcu pomaga razumeti nervozno obnašanje protagonistov v trenutku, ko dobi njihovo "romanje" ob soočenju s članom sekte povsem drugačne razsežnosti.

Pretiraval bi, če bi zapisal, da je *Distanca* na nivoju *Maborosija* (1995) ali *Čudovitega življenja*. Moreč ritem, raztreščeno pripovedovanje, nepotrebna repeticija v nekaterih detajlih, vse to prispeva h gledalčevi nestrpnosti, čeprav se vseskozi zaveda, da obravnavanje (predvsem za Japonce) tako občutljive tematike potrebuje – in si zasluži – tovrstno dolžino in formo.



## no man's land

BiH, Francija **režija** Danis Tanović  
Bosna, devetdeseta. Nekje na meji med srbsko in bosansko bojno črto se v opuščnem rovu, na "nikogaršnji zemlji", pomotoma znajdejo bosanski vojaki, ki so v megli ponoči zašli. Srbska vojska jih zjutraj obstreljuje, večino pobije, nato pa tja pošlje svojo patroljo. Čiki (Branko Djurić), edini preživeli bosanski vojak, se skriva, medtem pa srbska vojaka pod truplo njegovega mrtvega kolega nastavita pehotno mino. Čiki ubije starejšega Srba (Mustafa Nadarević), z mlajšim, Ninom (Rene Bitorajac), pa se znajdeti v "pat" poziciji. Iz rova ne moreta, ker bi obe strani streljali, medsebojno pa se tudi ne moreta postreliti. Za nameček se Čikijev kolega, pod katerim je nastavljena bomba, izkaže še kako živ! Čas je, da primer prevzamejo tuji mirovniki, Unprofor ...

Tanovićev prvenec razočara na večih ravneh: prvič, zgodba je povedana izredno ne-filmsko, priča smo skoraj gledališki postavitvi in realizaciji, režijsko je film nemogoče šibek, igralsko povečini neprimerno zaseden. *Nikogaršnja zemlja* je videti kot teater, čeprav je iztočnica prepričljiva in obetavna: vojaka z nasprotnih strani, podstavljena bomba, negotovost. Nato pa nas doleti večina klišejev t.i. "anti-vojnih filmov", ki nastajajo v (ideološko) sumljivih mednarodnih koprodukcijah: zadostiti je treba vsem stranem (in interesom!), zato so v film zmetane želje (in zahteve) vseh strani, kar privede do nepisne zmešnjave: imamo angleško novinarko (Katrín Cartlidge), ki brska po nepravilnostih Unproforja, angleškega demagoškega poveljnika mirovnih sil



(Simon Callow), nesposobne francoske vojake, ki pridejo na "mesto spora", ipd. Najbolj razočara "morala" filma, ki doseže najvišjo stopnjo stereotipnosti, namreč, da medije vedno – in še posebej v vojnah – zanimajo le ratingi, gledanost, za mrtve jim je malo mar; da establishment mednarodnih vojaških sil in zaveznikov vedno laže in zavaja ter da mu gre predvsem za lastne koristi, nasrka pa običajno navadna vojska, ipd. Mar res potrebujemo še en film, ki bi nam govoril o tem, kar vsi že vemo? Tanović nas v uvodni nočni sekvenci sicer lepo uvede v film, vse od zore do mraka, ko se film konča, pa stvari po kinematografski plati ne stojijo več skupaj. Balkanski štosi praviloma vžgejo le še pri "tujih" gledalcih (izven območja nekdanje Juge), a ko bi vsaj zažigalo še kaj drugega, denimo politična satira, ki se nekajkrat nevarno približa burkaštvu; v številnih umetno in nerodno skonstruiranih situacijah ni v ponos ne sebi ne v osnovi resnobni "anti euro-birokratski misiji", ki si jo je film zastavil in na njej vztrajal za vsako ceno.



## the man who wasn't there

ZDA režija Joel Coen

Kalifornija, poletje 1949. Ed Crane (Billy Bob Thornton) je zdolgočaseni brivec, neambiciozni slehernik, čigar žena Doris (Frances McDormand) flirta s svojim šefom iz veleblagovnice 'Big Dave', Brewsterjem (James Gandolfini). Eda stranka, debeli trgovski potnik (Jon Polito), nekega dne prepriča v partnerstvo; suho čiščenje oblek naj bi kmalu postalo hit, potrebujeta le 10.000 dolarjev začetnega kapitala. Ed mu obljubi denar: Brewsterju napiše anonimno izsiljevalsko pismo, v katerem zahteva potrební znesek, sicer bo o aferi poročal ženi in poslovnim partnerjem. Denar prispe v nekaj dneh, toda še istega dne trgovski potnik izgine. Da bo nesreča popolna, Ed v prepiru ustrelí Brewsterja, ki mu je postalo jasno, kdo je izsiljevalec. Policija za umor obtoži Doris, zato mora Ed najeti najboljšega odvetnika ...

Črno-beli *noir* bratov Coen spominja predvsem na romane Jamesa Caina in je v tehničnem pogledu dovršeno delo: ostrí *chiaroscuro*, neverjetna fotografija Rogerja Deakinsa (film so posneli na barvni trak ter s posebnim postopkom odvzeli barve in povečali kontrast), umirjena in natančna ritem ter montaža, izpopolnjeni detajli, popolni igralci, popolna režija, kratka, *The Man Who Wasn't There* je dovršen studijski izdelek, ki mu manjka le eno: prepričljiva zgodba. Genialnima scenaristoma, dobitnikoma oskarja za *Fargo* (1996), je tokrat spodletelo pri njihovi specialnosti, tkanju karseda ekstravagantnih likov in bizarnih situacij v prepričljivo celoto. Pojavlja se podoben problem kot v *Kdo je tu nor?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000), stilistična dovršenost brez narativnih presežkov. Resda predstavlja *The Man* manj mučno izkušnjo kot predhodnik, vendar se ne morem znebiti občutka, da brata ustvarjalno zadregó rešujeta z obrtno dovršenostjo, kar ju nevarno približuje siceršnji podobi sodobnega hollywoodskega filma. Argumenti, da sta vendarle "nekaj posebnega", "črnohumorna",

"bizarna eklektika" in kar je ostalih krilatic, ki letijo z vseh strani, so vse bolj tanki in neprepričljivi. Če bo ostalo merilo za dober film zgolj obrtna dovršenost, običajno pogojena z dobro naoljeno in sindikalno zavarovano tehnično mašinerijo, potem bo najbolje, da vsi skupaj spakiramo kufre. *The Man* je vizualni užitek brez primere, v enaki meri pa mu manjka ves spiritualni, moralno-etični korpus, ki je definiral njune najboljše filme.

## the pledge

ZDA režija Sean Penn

Jerry Black (Jack Nicholson) je nevadski detektiv, ki se poslavlja od službe. Danes je njegov zadnji delovni dan: predal je svoj revolver, ko pa se odpravlja na kosilo, ga sodelavci presenetijo s poslovlilno zabavo. Medtem se v bližnjih hribih zgodi umor osemletne deklice. Patrulja odhiti tja, Jerry z njimi, nenazadnje ima do pokoja še par ur. Razmesarjeno truplo deklice ga prepriča, da odpove ribiške počitnice v Mehiki – darilo sodelavcev – in se loti preiskave na svojo roko; Indijanec Toby Jay (Benicio Del Toro), ki so ga ujeli, zaslišali in obtožili masakra, je v zaporu naredil samomor, kar je policiji zadostovalo kot dokazno gradivo o njegovi krivdi. Jerry pa je prepričan, da je pravi morilec še na prostosti. Kani ga ujeti, tudi zato, ker je staršema umorjene deklice za sveto obljubil, da bo našel pravega storilca. Uradni slogan filma se glasi takole: "Jerry Black made a promise he can't keep – to find a murderer he can't find." Ja, preostanek filma je videti kot ameriška različica Antonionijeve *Povečave* (*Blow Up*, 1966). Pennov tretji režijski poskus – po izvrstnem debiju *Indijanski tekač* (*The Indian Runner*, 1991) in malce manj izvrstnem *Varuhu prehoda* (*The Crossing Guard*, 1995) – namreč še zdaleč ni klasični detektivski *whodunit*, temveč predvsem minimalka o ... čakanju. Tri četrtine filma spremljamo Jerryja, kako se počasi navaja na penzijo. Kupi malo bencinsko črpalko, ob bližnjem jezeru vsakodnevno ribari. Naveže se na mater samohranilko (Robin Wright-Penn) in njeno hčer, kateri želi postati drugi oče. Obenem pa Jerry upa, da se bo osumljenec, ki ga deklica, prijateljica umorjene punčke, vizionarsko opisuje kot velikana v črnem avtomobilu, pojavil v okolici. Pennu je treba priznati nestereotipno obravnavanje tematike serijskega morilca, ki se je v ameriški kinematografiji razvil v povsem eksploatacijski žanr, ter temporalno spokojnost, ki jo z umirjeno eleganco upodablja po dolgem času spet odlični Jack Nicholson. *The Pledge* rekordov gledanosti zagotovo ne bo rušil, posebnih kritičkih ovacij tudi ne bo deležen, glede na to, da so v letošnjem Cannesu predvajali komaj kakšen omembe vreden ameriški film, pa lahko Pennov prispevek k tekmovalnemu sporedu vsaj omenimo. •