

## CANNES 2005:



**L'enfant** otrok

luc in jean-pierre dardenne

belgija/francija

Nova izdaja canneskega festivala se je pričela s standardno skepso; bodo veterani, ki so v uradnem programu dominirali kot malokdaj, upravičili svoj privilegirani status, ali bomo poročevalci po padcu zavese ponovno prišli do družne ugotovitve, kolikšnemu številu mlajših, neveljavljenih režiserjev so bila vrata raja ponovno neupravičeno zaprta. *Ekranovo* festivalsko poročilo, ki vsebuje zgolj cvet letošnje izdaje, je v tem smislu dovolj zgovorno; med desetimi izbranimi naslovi se je znašlo kar devet veteranov (Allen, Jarmusch, Trier, Dardenne, Haneke, Cronenberg), starih festivalskih mačkov (Wang, To) ali preprosto institucij (Jones), ki – uganili ste – niso razočarali. Nekateri so dobesedno vstali od mrtvih, drugi so posneli svoj najboljši film, tretji preprosto nadaljujejo svojo “špuro”. Deset dobrih, zadovoljivih filmov v enem samem festivalu (ki vztraja na svetovnih premierah) je dandanes prava redkost. Našteli smo ji devet; deseti je odkritje leta, suvereno, lucidno, tragikomično potovanje na konec noči, s katerim bo Romun Cristi Puiu brez dvoma zaznamoval filmsko sezono. Tudi v Sloveniji.

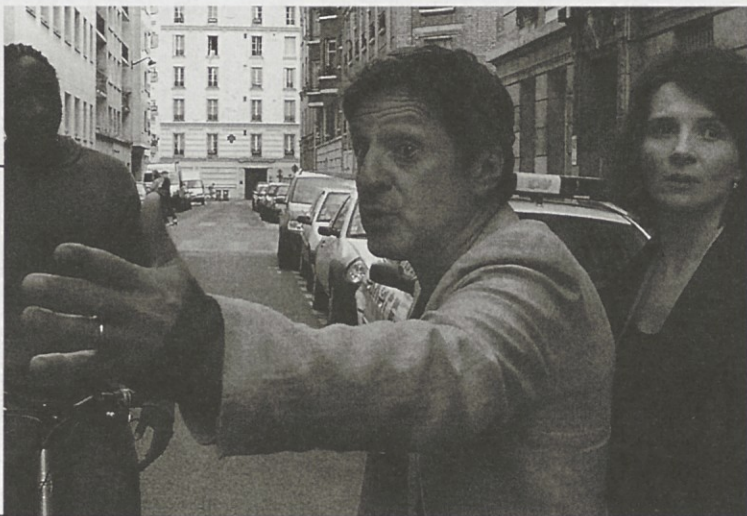
Bruno je dvajset let, Sonii osemnajst. Oba sta brezposelna najstnika, pred nekaj dnevi se jima je rodil sin, ki ga bosta klicala Jimmy. Živita od njene socialne pomoči in Brunovih malih prevar ter preprodajanja ukradene robe. Njuna prihodnost ni rožnata; Bruno počasi tone v dolgove, zato nekega dne prične razmišljati o dobičkonosnem poslu, ki vključuje njegovega novorojenčka.

Sinopsis zadnjega filma bratov Dardenne, ponovnih zmagovalcev canneskega festivala (po *Rosetti* leta 1999), prinaša zdaj že “klasično” sinergijo osebnih težav, socialne stiske in družbene marginalnosti. Danes njune filme prepoznamo tudi brez najavne ali odjavne špice; vse od *Obljube* (La promesse, 1996) dalje z dokumentarno kvaliteto, prepričljivimi liki in izredno dinamično, čeprav nevsiljivo kamero gradita brutalno prepričljiv svet brezperspektivnih belgijskih predmestij, hkrati pa krepi ta osebni rokopis, naslonjen na opus Roberta Bressona. Če je bila *Rosetta* ohlapni rimejk *Mouchette* (1967), je *Otrok* parafraza *Žeparja* (Pickpocket, 1959), še ena trda, brezkompromisna drama, pesimistična vizija ukradene mladosti, še ena socialno motivirana zgodba o zločinu (Bruno proda otroka, a po Soniinem zgroženem odzivu stopi v stik s posredniki in zahteva otroka nazaj, kar ga pahne v velike dolgove) in kazni. Oziroma odrešitvi. Mimogrede, otrok iz naslova bržkone ni novorojeni Jimmy, temveč njegov nesposobni in neodgovorni oče Bruno.

Film morda ne premore tako čustvenih reakcij kot *Rosetta*, niti moralnega imperativa *Sina* (Le fils, 2002), toda brata Dardenne znotraj sodobnih trendov evropskega socialnega realizma, tipa zloščene, salonske, populistične “družbene kritike”, ki se tudi zavoljo afirmativnega odnosa mnogih festivalov kot plevel širi naokrog, ohranjata visoke, praktično nedosegljive standarde.

S.P.





**caché** skrito

michael haneke

francija

Michaelu Hanekeju se je tokrat posrečil velik film, ki po eni strani obdeluje točno tiste teme, ki ga obsedajo že od njegovega šokantnega prvenca, filma *Bennyjev video* (Benny's Video, 1989), psihološke shriljivke v meščanskem okolju s poudarkom na problematiki zatajene krivde, po drugi strani pa zmore osebno družinsko zgodbo transcendirati in uokviriti s čisto konkretnimi zgodovinsko političnimi podtoni. Haneke, neprekosljivi sodobni mojster suspenza, na svoj suh, eksakten, minimalističen način postopoma ustvarja vzdušje ogroženosti v družini višjega srednjega razreda, ki jo nekdo na lepem začne terorizirati s pošiljanjem video kaset s posnetki njihove ulice, stanovanja, ovitih v alarmantne "otročke" risbice krvavega otroka in petelina z odsekano glavo. Ko začne George (izjemno prepričljivi Daniel Auteuil), sicer samozavestni voditelj televizijske pogovorne literarne oddaje, v agoniji strahu in neartiliranega besa sam naskrivaj odkrivati "storilca", se začne pred gledalci razkrivati njegova lastna travma iz otroštva, ki ogroža njegovo samoljubno samopodobo, v doslej neznani, značajsko neprijetni luči pa ga nenadoma zagleda tudi njegova žena (Juliette Binoche). Kot šestletnik je iz družinskega gnezda z izdajstvom odstranil "tekmeca", osirotelega alžirskega dečka, ki sta ga hotela posvojiti njegova starša, in ga tako nezavedno oropal za ljubezen, varnost in izobrazbo. Majidova starša, delavca na njihovem posestvu, je leta 1961 na višku francoske represije v Alžiriji na demonstracijah v Parizu ubila policija. Tisto, kar je v Hanekejevem filmu skrito, ni vprašanje, kdo je Georgeu dejansko pošiljal kasete (zelo verjetno in psihološko utemeljeno Majidov najstniški sin, ki je poznal očetovo tragično zgodbo), temveč nelagodje v dejstvu, da je travmatično "realno" evropske politike – ko je bilo v Franciji, stari evropski demokraciji, še nedavno, v šestdesetih letih, dopuščeno brutalno pretepati in celo streljati na demonstrante! – skrito v zanikanju, potlačitvi krivde in soodgovornosti za krvavo, izkoriščevalsko kolonialno dediščino, ki se dandanes Evropi vrača kot grožnja v obliki milijonov osiromašenih, izkoreninjenih, napol asimiliranih generacij emigrantov, ki jim islamski fundamentalizem ponuja instantno verzijo izgubljenega "kulturne identitete".

M.V.



## the three burials of melquiades estrada tommy lee jones

francija/zda

Eno lepših festivalskih presenečenj je pripravil igralec Tommy Lee Jones s svojim kinematografskim režijskim prvencem, ki so ga Canneski selektorji tik pred festivalom odstranili iz tekme za zlato kamero, nagrado za najboljši prvenec, ker naj bi Jones pred leti že režiral televizijski film. Jones je bil rojen v Teksasu, zato je bilo kar logično, da dogajanje svojega prvenca postavi na mehiško mejo, film pa zapakira v formo moderne vesterna. Ne gre za tip anti-vesterna oziroma post-vesterna, ki je v začetku sedemdesetih let, v času umiranja ameriškega paradnega žanra, kritiziral modernizacijo Divjega zahoda, pojavo strojev, avtomobilov in vse večjo korupcijo, ter lamentiral nad privatizacijo "javnega prostora", zapiranjem in ograjevanjem neskončnih prerij. Ne, Jonesov poklon Peckinpahovim junakom se z vso težo naslovi predvsem na moralno razsežnost starega Zahoda, na nepisano pravilo, da beseda nekaj velja. In Pete Perkins (Jones), lokalni rančer ob mehiški meji, svojemu zvestemu pomočniku, Mehičanu Melquiadesu Estradi, obljubi, da ga bo v primeru smrti dostojno pokopal; ne kjerkoli, temveč na domači grudi, v rojstnem mestu, kjer ga že dolga leta čaka njegova družina. Ko Mike Norton (Barry Pepper), novinec v enoti ameriške obmejne patrulje, po nesreči ustrelji Melquiadesa, želi policija incident karseda mirno zakriti, zato Melquiadesovo truplo brez obdukcije po hitrem postopku pokoplje. Pete čez nekaj dni prejme zaupno informacijo o storilcu, zato vdre k Nortonu in mu ukaže, naj odkoplje Melquiadesovo truplo. Skupaj bosta na konjih (nelegalno) prečkala Rio Grande in Melquiadesa pokopala v njegovem rojstnem kraju. Tako kot mu je obljubil. Jonesov vestern je fragmentiran, počasen, čustven, duhovit, brutalen ... in peklensko dober. Odločitev festivalske direktcije o umiku iz tekme za zlato kamero je bila nazadnje irelevantna, saj je *The Three Burials of Melquiades Estrada* kot edini pobral dve uradni nagradi, za najboljši scenarij (Guillermo Arriaga, zaslovel je s scenarijema za Iñárritujeva *Pasjo ljubezen* in *21 gramov*) in najboljšo moško vlogo, ki je šla v roke Jonesu.

S.P.





Manderlay

## manderlay

lars von trier

danska

Drugi del von Trierjeve ironične filmske trilogije ZDA – dežela možnosti je v slogovno estetskem smislu nadaljevanje brechtovske konceptualne zasnove *Dogvill*, čeprav se v idejno tematskem pogledu v *Manderlayu* osredotoča na najbolj črnega med ameriškimi grehi – več kot stoletno tradicijo suženjstva. Von Trierja je navdihnili branje predgovora k razpitemu romanu *Histoire d'O* Pauline Reage s pomenljivim naslovom *Sreča v suženjstvu*, v katerem avtor Jean Paulhan opiše resničen dogodek iz leta 1838, ko so osvobojeni sužnji na otoku Barbados ubili svojega osvoboditelja, bivšega lastnika, ker jih ni hotel vzeti nazaj pod streho, kajti na svobodi so kmalu spoznali, da niso nič manj sužnji, le bolj lačni za povrh. Kot pravi hišni služabnik Wilhelm (Danny Glover): “Na Manderleyu mi sužnji večerjamo ob sedmih. Kdaj ljudje jejo, ko so svobodni?”

Grace (Bryce Dallas Howard), ki je zgrožena nad tem, da je sedemdeset let po aboliciji in koncu državljanske vojne, na začetku tridesetih let 20. stoletja v Alabami, naletela na sužnjelastniško farmo, ima v svoji trmo-glavi, politično naivni “osvoboditeljski” zagnanosti, ki jo lahko uveljavlja zgolj zaradi gangsterskih strojnic svojega očeta, diametralno nasprotno izhodišče: “Pripeljali smo jih sem, zlorabili smo jih in jih spremenili v to, kar so.” Von Trierjev *Manderlay* je kompleksna zgodovinska, psihološka in socialna lekcija o naravi suženjstva, ki pa jo tokrat lahko gledamo tudi kot režiserjevo neposredno kritiko ameriškega intervencionizma v Iraku, absurdnosti abstraktnega humanizma, ki v imenu uveljavljanja demokracije tepta osnovne človekove pravice, vključno s pravico ne le do življenja, temveč do življenja po lastnih merilih. Lars von Trier še enkrat pokaže, da je pot v pekel tlakovana z najboljšimi nameni, ki se običajno obrnejo v svoje lastno nasprotje. Kot v *Dogvillu* se tudi na koncu *Manderlayja* ob Bowiejevem komadu *Young Americans* zvrstijo dokumentarne fotografske podobe “postsužnjelastniške” Amerike – od Ku Klux Klana do Rodneya Kinga, od pogreba Martina Luthra Kinga do molitve Georgea Busha, od Vietnama, zalivske vojne do 11. septembra in tako naprej. Ni čudno, da je von Trier v Cannesu prostodušno najavil preložitve snemanja *Washingtona*, tretjega dela trilogije, češ da še ni dovolj zrel.

M.V.



Broken Flowers

## broken flowers

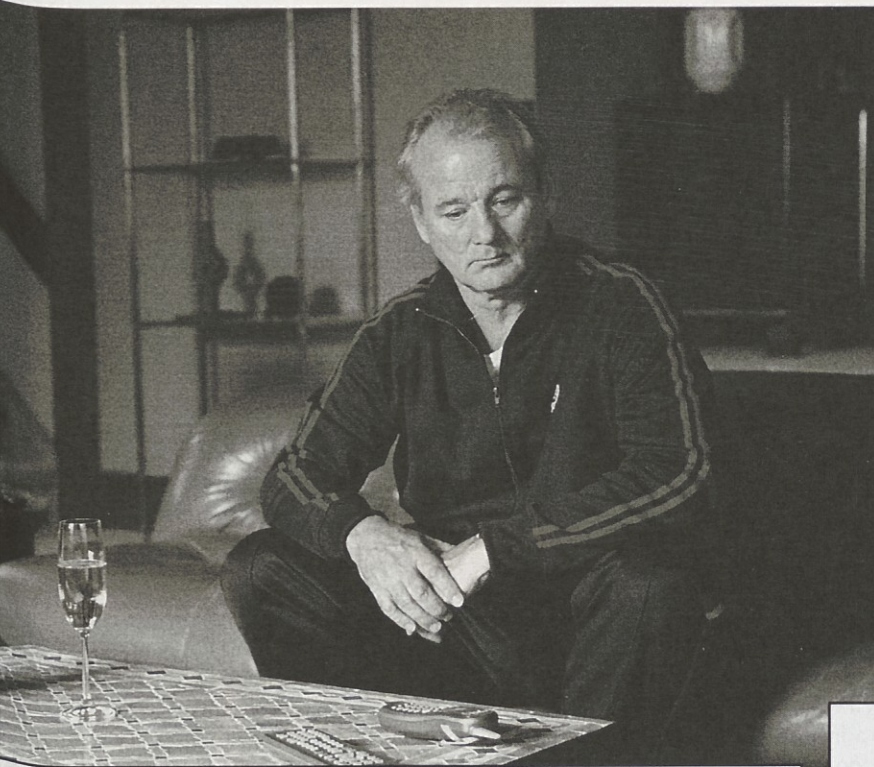
jim jarmusch

zda

Kot daje slutiti že naslov, je Jarmuschev zadnji in hkrati tudi najbolj *mainstreamovski* film, podobno kot lanskoletni žanrski biserček Sofie Coppola *Zgubljen s prevodom* (*Lost in Translation*), očarljiva, izjemno dobro napisana melanholična romantična komedija, v kateri s svojim emocionalno nepredirnim obrazom Bustra Keatona znova blesti v izraznem minimalizmu nenadkriljivi Bill Murray, ob njem pa v epizodnih vlogah še štiri odlične igralko veteranke – Sharon Stone, Frances Conroy, Jessica Lange in Tilda Swinton. Jarmusch je to komedijo značajev in nerodnih situacij, ki v gledalcu ne vzbujajo huronskega smeha, temveč le blage, (samo)ironične nasmeške, pisal prav z mislijo na Murraya kot ostarelega, apatičnega, izpraznjene Don Juana, ki na dan, ko ga zapusti mlada ljubica (Julie Delpy), prejme nepodpisano pismo v roza ovojnici, da ima devetnajstletnega sina, trenutno na poti iskanja očeta. Po zaslugi prepričevanja in v organizaciji hiperaktivnega soseda z detektivskimi nagnjenji in petimi otroki, se Don Johnston (ne Don Johnson, kot vsakič popravi) odpravi po sledeh prelite sperme oziroma starih ljubezni, ki bi hipotetično lahko bile matere njegovega sina. Srečanja z ženskami so različna, od pristrčnega, celo seksualnega, do napeto zapetega, prek čustveno hladnega do histerično pretepaškega, a vsa so polna grenkosladkega humorja, ki ga naš “junak” ganljivo strne v svojo edino filozofsko izjavo o življenju: “Preteklost je mimo, prihodnost še ni tu, ne morem je nadzorovati in to je najbrž vse.” Lepota *Zlomljenih cvetov* je v počasnem spreminjanju komične naravnosti filma v občutek hrepenjenja, saj Don skozi serijo obiskov spozna in si potihoma prizna, da je v preteklosti nekaj zamudil, da mu v sedanosti nekaj manjka, medtem ko ga Jarmusch še pravočasno samega zapusti na življenjskem razpotju. Jarmusch je film posvetil Jeanu Eustachu.

M.V.





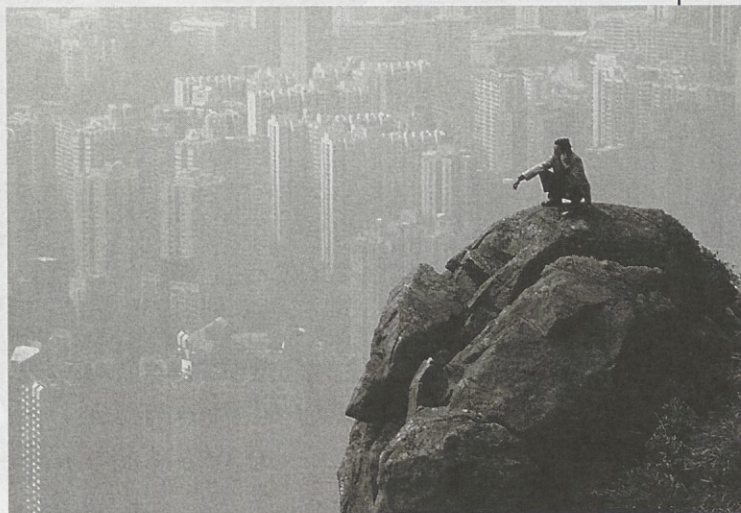
## match point

woody allen

zda

Želja vsakega festivalskega popotnika je močan otvoritveni film. Še lepši občutki se porajajo, kadar festivalsko srenjo na otvoritveni dan presejati veteran, čigar pozno ustvarjalno obdobje so zaznamovali porazni filmi. Od Allena sem potihem resda še pričakoval manjša presenečenja, takšne bombe, ki jo je pripravil z zadnjim filmom *Match Point*, pa vendarle ne. Ironično, toda *Match Point* skorajda ni videti kot film Woodyja Allena; prvič, v celoti se odvija v Londonu, drugič, po ritmu in videzu spominja na angleške televizijske kriminalke, in tretjič, Allen film prvič v štiridesetletni karieri odpre z vizualno metaforo, žogico za tenis, ki v odločilnem trenutku zadane rob mrežice, se dvigne, nakar se slika zamrzne, naratorjev *off-glas* pa gledalca pušča v negotovosti, ali bo "žoga odločitve" padla na "pravo" stran ali ne. Pričujoči vizualni *teaser* vzpostavi oziroma stimulira suspenzivni ton krasne komične kriminalke, ki se prične kot viktorijanska ljubezenska drama, prenesena iz 19. stoletja v sodobno Anglijo, vključno z motivom "nekompatibilnega" ljubezenskega razmerja med pripadnikoma dveh socialnih klas, ter sklene kot tipična (nikakor ne v slabšalnem smislu) televizijska kriminalka. In kdo so protagonisti te slastne Allenove bravure? Najprej je tu Chris Wilton (Jonathan Rhys-Meyers), mladi Irec, čeden in uspešen trener tenisa, ki se spričo okoliščin znajde v krogu premožne londonske družine Hewett. Chris hitro postane osebni trener sina Toma, zaročenega z Nolo Rice (Scarlett Johansson). Kmalu se zaljubi v Tomovo sestro Chloe (Emily Mortimer) in se z njo poroči. Medtem se Tomovo razmerje z Nolo, neuspešno ameriško igralko, konča, zato se Chrisova čustvena pozornost od žene hitro preusmeri k Noli, saj mu je bila simpatična od prvega trenutka. Chris in Nola postaneta ljubimca, toda kljub njenemu nagovarjanju, naj se loči od žene in v celoti posveti njej, Chris omahuje, saj se zaveda, da mu poroka s Chloe prinaša finančno neodvisnost, dobro službo in družbeni status. Stvari se še dodatno zapletejo, ko Nola zanosi. "Zločin iz strasti" v Allenovem primeru dobi povsem nove, ironične konture, ki jih na tem mestu na kanim razkrivati. Film je kljub generalnem odobravanju naletel na goreče nasprotovanje angleškega tiska, ki Allenu očita predvsem nepoznavanje in banaliziranje britanskih navad in običajev. Kakor koli, *Match Point* je Allenov najboljši film zadnjega desetletja in pol, odličen partner *Zločinom in prekrškom* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), najbolj ambicioznemu režiserjevemu filmu, ki je enako uspešno združeval principa komičnega in tragičnega.

S.P.



Election

## election

johnnie to

hongkong/kitajska

Cannesa 2005 se bom spominjal s posebno radostjo; po lanskoletnem premiernem gostovanju v glavnem sporedu, a izven konkurence za nagrade (s filmom *Breaking News*), je Johnnie To, človek, ki je v kriznem obdobju med 1997 in 2002 hongkonškemu žanrskemu filmu skoraj lastnoročno držal *rejting* in mu ohranjal spoštovanje, končno stopil tudi v tekmovalni spored. Po eni strani zavoljo mučnega nasilja, ki zaznamuje zadnjo tretjino filma in ki je od nekdanj imponiralo canneskim selektorjem, po drugi zaradi močne dramske strukture in trdnih likov, ki film vendarle dviga nad klasično podobo žanrskega (sploh hongkonškega) filma.

Staroste najstarejše hongkonške triade, The Wo Shing Society, vsaki dve leti volijo novega vodjo. Za oblast se borita na prvi pogled enakovredna rivala, zmerni, spoštljivi, a učinkoviti Lok (Simon Yam), ter malce mlajši, divji in impulzivni Big D (Tony Leung Kar-fai), ki dela vse za svojo izvolitev; na široko poudarja svojo podobo trdega, nepopustljivega vodje, člane volilnega telesa ščuva proti "mehkemu" Loku in jim ponuja podkupnino. Staroste se vendarle odločijo za Loka, kar povzroči razkol v triadi. Oblast bo prevzel tisti, ki bo prvi našel srednjeveški simbol vodstva triade, kipec z zmajevno glavo, skrit nekje v celinski Kitajski. V interni spor se vmeša še hongkonška policija, ki aretira vse ključne može triade, vključno z Lokom in Big D-jem, ki akcijo iskanja kipca nadzorujeta kar iz zaporniške celice ...

*Election* lepo pokaže ustroj hongkonškega podzemlja, njihovo metodologijo dela, historično relevantnost in simboliko internih pravil. V tem smislu je prva polovica filma maestralna, sploh ker To suspenz dviga z lepo orkestrirano akcijo med zaprtimi gangsterskimi *mastermindi* in razparceliranimi operativci na terenu. V zadnji tretjini z brutalnim nasiljem (kar ni Tojeva specialnost) in obračunavanjem s konkurenco (ki evocira Coppolovega *Botra*) ritem malce popusti, a ugotovitev, ki gledalca zadane šele kasneje, je enako presenetljiva kot šokantna: v trdi gangsterski drami ne vidimo niti enega revolverja, izstreljen ni niti en strel!

S.P.





## a history of violence david cronenberg

zda

Cronenbergu so se v Cannesu mnogi posmehovali že med novinarsko projekcijo, kar je posameznike napeljalo na divje reakcije ("Stop laughing you fucking piece of shit critics and take this film serious!"). Očitki nasprotnikov so leteli predvsem na nesprejemljivo mešanje burkaštva in resnih, družbeno žgočih tem (enotnost družine, nasilje, odgovornost posameznika ...), toda kot nemalokrat doslej je Cronenberg iz "dvoboja" stopil kot moralni zmagovalec. Njegova svobodna ekranizacija stripov Johna Wagnerja in Vinca Lockeja se odvija v idiličnem malomeščanskem okolju ameriškega srednjega zahoda. Tom Stall (Viggo Mortensen) z ženo Edie (Maria Bello) in sinom Jackom živi mirno življenje v majhnem mestecu v Indiani. Nekega dne družino zaznamujeta nasilna dogodka; Jack se v šoli upre večnima provokatorjema, medtem ko Tom s spretnim manevrom razoroži in ubije napadalca, ki po naključju obiščeta njegovo restavracijo. V majhni skupnosti Tomovo junaštvo takoj pride na naslovnice časopisov in televizijske ekrane, kar pa Stallovim ne prinese dobrih novic. Čez nekaj dni Toma s pomočnikoma obišče gangster Carl Fogarty (Ed Harris), ki trdi, da Tom ni Tom Stall, temveč Joey Cusack, nekdanji poklicni morilec iz Philadelphije.

Cronenberg je preveč samozavesten, prefinjen in provokativen avtor, da bi delal konvencionalen akcijski triler ali konvencionalno družbeno kritično moralko. *Zgodovina nasilja*, trd, atmosferski krimič, ki evocira paranoične politične drame petdesetih let, je klasičen primer meta-trilerja; malo skupnost pretrese nasilen dogodek, realnost se meša z imaginarnim, zasebno z javnim, preteklost s sedanostjo. Je Tom res zgolj umirjeni, stoični Tom, ali je res philadelphijski plačanec, morilska mašina izpred dvajsetih let? Drži, "resni" aspekti se mešajo s komičnim (predvsem v finalu, za kar poskrbi prezenca Williama Hurta), česar režiser sploh ni skrival, rekoč, da njegov namen ni bil neposrednost za vsako ceno, temveč tudi humor. Nam je všeč.

S.P.

## moartea domnului lazarescu

smrt gospoda lazarescuja

crisi puiu

romunija

Zmagovalec v sekciji *Poseben pogled* je vrhunsko umetniško delo, vredno rezila Kafkovega eksistencialnega uvida in pretanjenega, nepretencioznega, *low-budget* realizma *Desetih zapovedi* (Dekalog, 1988) Krzystofa Kieslowskega. Kamera iz roke spremlja dveinpolurno odisejajo umirajočega gospoda Lazarescuja skozi labirint zaradi prometne nesreče avtobusa tisto noč prenapolnjenih bukareštanskih bolnišnic in skozi vrsto diagnoz preutrujenih, zajedljivih ali pač arogantnih zdravnikov, ki odrezavega pacienta, umazanega starca, smrdečega po alkoholu, niti ne jemljejo preveč resno. Fascinanten verizem bolnišničnega miljeja, ki so ga z igralci in snemalcem naštudirali v treh tednih pred snemanjem, je Crisi Puiu tako kot tipično romunsko "tranzicijsko" počasnost vokaliziral v napeto, razosebljeno dramaturgijo zadnjih ur življenja Danteja Remusa Lazarescuja, čigar ime mu žal ni pomagalo pri dostojanstvenem dvigu iz pekla mizerne, pritlehne človeške komedije v duhovne višave

72



Shanghai Dreams

*Božanske komedije* njegovega soimenjaka, italijanskega renesančnega pesnika. Ko je Dante Remus Lazarescu, gol, pobrit in nezavesten zaradi izlitja krvi v možgane po šestih urah administrativnih zapletov in prevažanja iz ene bolnišnice v drugo, končno le pripravljen za nujno operacijo, lahko počaka le še na Dr. Anghela. Dante Remus Lazarescu ne bo nikoli vstal od mrtvih, le njegova usoda se bo v času vsesplošne brezbriznosti do sočloveka ponavljala v nedogled. Edini resnični angel iz mesa in krvi je v filmu medicinska sestra, ki ga, vsega navajena po tridesetih letih dela, povsem brez predsodkov v rešilcu prevaža skozi noč in se z zdravniki prepira o njegovem vse slabšem zdravstvenem stanju. Puiiu, velik zagovornik minimalizma, pravi, da mu je blizu dokumentaristični slog socialno občutljivega Raymonda Depardona, pa tudi Johna Cassavetes, ter etika, lahkotnost in ekonomičnost pripovedovanja Erica Rohmerja. *Smrt gospoda Lazarescuja*, kafkowska parabola o osamljenosti kot *condition humaine*, polna črnega humorja, ironije, a prav tako sočutja, usmiljenja in razumevanja človeške nemoči in krhkosti, je prvi del na temo ljubezni do bližnjega iz napovedane serije šestih zgodb iz predmestja Bukarešte, v katerih bo obdelal še ljubezen med moškim in žensko, starševsko ljubezen, ljubezen do uspeha, prijateljsko in meseno ljubezen.

M.V.

## shanghai dreams

wang xiaoshuai

kitajska

Wang se je doslej ukvarjal tako s kritiko sodobne oziroma polpretekle Kitajske (*Frozen*, 1997) kot z alienacijo mladih v tranzicijski kitajski družbi (*Drifters*, 2003). V *Šanghajskih sanjah*, ki mestoma spominjajo na *Peron* (Zhantai, 2000) Jia Zhangkeja, je oboje združil in ustvaril lep, elegičen primer družinskega filma, ki riše posledice kulturne revolucije in odstira pogled v osemdeseta leta, čas postopne liberalizacije tamkajšnje družbe.

Izhodišče filma je postavljeno v šestdeseta leta 20. stoletja, ko je kitajska oblast prebivalce urbanih predelov motivirala (oz. silila), da so se pričeli izseljevati v odročne, ruralne predele, da bi s tem podpirali revnejše, industrijske regije Kitajske. Zgodba se odvija leta 1983 v provinci Guizhou, za časa liberalnih sprememb, ko so se ideali starejših dokončno porušili, ko so pričeli aktivno razmišljati o vrnitvi v velika mesta. V ospredju sta devetnajstletna Hong Qing in njega družina; oče jo vzgaja s trdo roko, prepoveduje ji stike s fanti in jo povečini drži doma. Njena edina prijateljica odkrito flirta z vrstniki in celo razmišlja o begu iz vasi, podobno kot Hong Qingin oče razmišlja o dokončni selitvi v Šanghaj. Film pokaže tragično povezanost dveh generacij, očetov in sinov (oziroma očetov in hčera), ki navkljub globokemu prepadu v dojemanju moderne sveta, neprestanim preprirom in represivnim prijemom hlepijo po isti stvari, odhodu in brezperspektivnega okolja, znotraj katerega niso nazadovali le v ekonomskem smislu, temveč tudi spiritualnem.

S.P.