

# cannes'99

simon popek



CANNES 1999 -  
NAGRAJENCI  
Zlata palma za najboljši film:  
**Rosetta**, režija Luc in Jean-Pierre Dardenne

Velika nagrada žirije:  
**L'humanité** (*Človeštvo*), režija Bruno Dumont

režija:  
Pedro Almodovar za **Todo Sobre Mi Madre**  
(*Vse o moji materi*)

ženska vloga:  
Séverine Canele za *Človeštvo* in  
Emilie Dequenne za *Rosetta*

moška vloga:  
Emmanuel Schotté za *Človeštvo*

scenarij:  
Jurij Arabov za **Moloch**

Nagrada žirije:  
**A Carta** (*Pismo*), režija Manoel de Oliveira

celovečerni prvenec:  
**Marana Simhasanam**, režija Murali Nair

kratki film:  
**When the Day Breaks**, režija Wendy Tilby in  
Amanda Forbis

Poročila s canneskega festivala nikoli ne pozabijo dodati, da gre za "največji filmski festival na svetu"; svojčas so poročevalci dodajali še pridevnik "najpomembnejši", kar pa je dandanes že diskutabilno. Okrog "največjega" ni dileme: Cannes ni le festival, temveč tudi tržišče, kjer se sklene največ pogodb, odkupi največ filmov in začne največ projektov. Lepo. Kaj pa filmi, status "najpomembnejšega"? Bom kar skrajšal: Cannes letos ni odkril niti enega novega imena, niti enega samega samcatega režiserja, ki bi v svetovni kino prinesel nekaj novega; še huje, Cannes ni odkril niti anonimnih veteranov iz "tretjega sveta", ki snemajo že desetletje in več. Kieslowski je bil, denimo, tak primer leta 1988 s **Kratkim filmom o ubijanju**, deloma tudi Kiarostami leta 1992 s filmom **In življenje teče dalje**, ipd. Po kaj se pravzaprav hodi na festivale? Po uveljavljena imena, ki v kino pridejo tako ali tako (no ja, pri nas ravno ne), prav gotovo ne. Paradoks je v tem, da se ima Cannes za največje tržišče filmov, kjer pa potencialni kupec, "poznavalec razmer", niti nima pogojev za normalno delovanje, kar pomeni odkrivati – in pokupiti, po nižji ceni seveda – neznana imena, še preden prejmejo kakšno nagrado. Canneski uradni tekmovalni program je že leta videti enak: od prvencev zavrtijo enega do dva filma, ostalo pa so zicerji, ki privabijo publiko in fotografe. A nad tem se sploh ne pritožujemo. Cannes tare podoben problem kot Berlin: stranske sekcije (v tem primeru *Štirinajst dni režiserjev* in *Teden dni kritike*), ki so bile ustvarjene kot opozicija Gillesu Jacobu in njegovi rdeči preprogi ter zato, da odkrivajo. V Cannesu je letos zavel veter upanja: dolgoletnega selektorja *Quinzaina*, upehanega Jean-Pierra Deleauja, ki je lani že vrtil filme s Foxovo najavno špico, je zamenjala madame Marie-Pierre Macia, nova šefica. *Deja vu*. Nova šefica se je hvalila, da je v sekcijo pripeljala Spikea Leeja, ki so ga resda sami odkrili, a leta ... 1986! Si predstavljate, hvalijo se, da vrtijo režiserjev dvanajsti komercialni film, in to v sekciji, ki bi morala predstavljati

izključno prvence, mladi film oziroma iz takšnih ali drugačnih razlogov prezrte veterane.

Letošnji festival je bil v povprečju precej boljši od zadnjih dveh, ki sta se nagibala h katastrofi, saj so ga rešili uveljavljeni veterani – podobno kot onega leta 1996 –, vendar, kot rečeno, brez svežega vetra.

Vrstni red obravnavanih filmov lahko velja tudi kot (subjektivna) vrednostna lestvica, pri čemer bi rad opozoril na nekaj "kategorij". V kvaliteti in presežkih absolutno izstopa prva peterica, prava radost za oči in ušesa: Almodovar, Losseliani, Zonca, Dumont in Makhmalbaf (ki bi obveljal kot moj osebni favorit, če ne bi bil "le" tretji del precej bolj povprečnega preostanka omnibusa). Filmi Mameta, Monteiro in Herzoga predstavljajo še vedno svež in karseda inovativen pristop k sicer obsežnim opusom veteranov, medtem ko se tisti od Winterbottoma do Robbinsa že nagibajo k mediokriteti in manierizmu; gre za filme, ki sami po sebi niso slabi, vendar ponavljajo že videne lastne "obsesije" ali generirajo trendovske obrazce, kar je še posebej očitno pri Winterbottomu, Jamuschu in Leeju. Filmi od Sokurova in Lyncha navzdol pa predstavljajo nesporna razočaranja in v številnih primerih prav porazne rezultate; to še posebej velja za Kitana, Caraxa in Smitha, medtem ko so me filmi Petra Greenawaya (**8 1/2 Women**), Johna Saylesa (**Limbo**), Stevena Soderbergha (**The Limey**) in Raula Ruiza (**Znova najdeni čas / Le temps retrouve**) tako razjezili, da jim sploh nisem posvetil posebne pozornosti. Bo pa naslednjič bolje, kajne? •

# todo sobre mi madre

Vse o moji materi

Španija/Francija režija Pedro Almodovar

Almodovarjeva kariera v drugi polovici devetdesetih dobiva povsem nove razsežnosti. Ko smo že mislili, da se bo dokončno izgubil v ekstravagantnih ekscesih tipa **Kika** (1993) ali v patetičnih komentarjih politične realnosti (**Cvet moje skrivnosti** / *La flor de mi secreto*, 1995), se je ustavil, pograbil kriminalno literaturo Ruth Rendell in posnel presenetljivo mirno in kontrolirano **Meseno poželenje** (*Carne tremula*, 1997). Zdaj je vse jasno: Almodovar je dokončno dozorel in pričel snemati "resne" filme. To ne pomeni, da se je odrekel svojemu baročnemu stilu ali, bogne daj, prepoznavnemu humorju; le eksces so zamenjale realne zgodbe, junaki so postali zemeljski, verjetni, še vedno pa smo deležni vsega almodovarjevskega imaginarija. *Vse o moji materi* je pravi cinefilski užitek, prepleten s *hommagi* in citati, kjer se Manuela (Celia Roth), nekdanja prostitutka, po sinovi smrti v prometni nesreči vrne v Barcelono, da bi njegovemu očetu, transvestitu ("kot oče je imel večje oprsje kot sinova mati"), povedala dolgo zamolčano skrivnost o njegovem otroku. Veličina Almodovarja je v njegovi sposobnosti, da tudi v tragičnih melodramatskih trenutkih, ki (namerno) mejijo na emocijo *soap-oper*, najde nišo za svoje komične ter mestoma perverzne izpade, hkrati pa ohranja spoštovanje do protagonista – v tem primeru Manuele – in njene bolečine. Če je Almodovar vedno veljal za režiserja s smislom za feminilno emocijo, je *Vse o moji materi* njegov dokončni spomenik ženski, oziroma kot pravi zaključni napis: "Posvetilo Bette Davis, Geni Rowlands in Romy Schneider, ter vsem ženskam, ki so na platnu upodobile igralko." *Vse o moji materi* je film, kjer so – tako kot v Mankiewiczovem **Vse o Evi** (*All About Eve*, 1950) – moški le stranske violine, hkrati pa resen kandidat za Almodovarjev najboljši film doslej.

# adieu, plancher des vaches

Zbogom, kravji pastir

Francija režija Otar Iosseliani

Enega najboljših filmov letošnjega Cannesa je gruzijski režiser, ki od leta 1984 živi in dela v Franciji, naslovil metaforično (Angleži ga prevajajo kot *Goodbye, home sweet home*), izraz pa naj bi nekdanj uporabljali predvsem mornarji, ki so po daljšem času na morju čutili domotožje, ko pa so prišli na kopno, domov, se jim je kaj hitro spet stožilo po morju. Gre torej za rek, ki izraža določeno distanco do rodne grude in veselje ob odhodu. Iosseliani je seveda vse preveč ciničen in duhovit avtor, da bi iz tega delal tragedijo, hkrati pa dovolj discipliniran, da v svoji zgodbi, pravi radosti za oči in ušesa in enem redkih vrhuncev letošnjega festivala, izrazi bistvo naše mornarske fraze. Center dogajanja je razkošno posestvo na robu Pariza, ki ga vodi in vzdržuje glava hiše, mati (Lily Lavina), uspešna biznismenka, medtem ko se oče (Iosseliani sam) predaja uživaškemu brezdelju, popivanju in lovu na glinene golobe. Njun sin Nicolas, ki je bil celo otroštvo obdan z guvernantami, hostesami, varuškami in pomočniki, se pri devetnajstih odloči spoznati "pravo življenje" in prične na svoje: skrivaj odhaja v mesto, kjer dela kot pomivalec posode in se druží s klošarji, nato pa spozna družčino, ki ga bo potegnila v kriminalne posle. Vendar se Nicolas kljub svoji novi socialno-levičarski pozi vsak dan vrača v svoj topli dom... Iosseliani se, kot že nešteto poprej, v bunuelovskem slogu ponorčuje iz aristokracije, le da tokrat ne gre za klasično buržoazijo, temveč bolj za *nouveau riche* bogatine, ki se



pravzaprav ne znajo (ali pa nočejo) obnašati po protokolu. Še najbolj "aristokratski" je Iosseliani sam, kot oče seveda, ki s svojim vsakdanjim lovom in uživanjem vrhunskih vin vsaj skuša vzbujati vtis brezbržnosti in "plemenite krvi", čeprav k sebi vabi klošarje, sinove kamarade, in čeprav v hiši nima pravnobene besede; je zgolj okras – kot je tista čudna vrsta ptiča (glej sliko) –, simbol družinske ošabnosti, ki je v svoji lažnosti aristokratska prav toliko, kot je Nicolas samostojen z vsakodnevnim vračanjem v varni in topli dom.

# le petit voleur

Mali tat

Francija režija Erick Zonca

Tule je klobučar vsem "realističnim" filmom, kriminalkam, ki bojda prikazujejo trdo, kruto realnost, in šokantnim ekscesom. Erick Zonca je lanski Cannes pretresel s prvencem **Življenje, kot ga sanjajo angeli** (*La vie revee des anges*), letos pa je z enournim televizijskim projektom, ki so ga šele naknadno prenesli na filmski trak, pokazal, da se najboljši filmi včasih zavrtijo na marketu in ne v uradnih sekcijah. Zonca je svojo eksistencialistično vizijo prenesel na moškega junaka, adolescentnega delikventa Esseja, ki se – potem, ko prekolne svojega šefa in zapusti službo pripravnika v pekarni v Orleansu – poda v Marseille in misli, da bo svet postal njegov; prijateljicam se hvali, kako bo v gangsterski družini končno deležen ustreznega spoštovanja, kako bo na hitro postal številka ena, kako... Nakar pa ga rukne realnost, kot jo vidi Zonca, ki pravi, da ima vsaka združba svojo hierarhijo, svoje kodekse in zakone. Esse pristane prav tam, kjer je bil prej (v pekarni), pristane kot potrčko za male gangsterske šefe, kot pomivalec posode in spremljevalec šefove senilne babice, kot vreča za izživljanje in pretepanje, skratka, kot zanikrni, ponižani nič, ki bo še leta rintal, da bo sploh lahko pomislil na to, kdaj bo postal tisto, kar si je zamišljal. In ko Esse nekega dne "zamoči" – dovolj je enkrat –, ga šefi prekrizajo, in lahko je srečen, da bo končal tam, kjer smo ga spoznali – za tekočim trakom v pekarni, kot Isa v *Angelih*. Ja, Zonca nam pokaže, kako podzemlje sprejme svoje novince, in, če vprašate mene, mu verjamem veliko bolj kot denimo

ekscentričnemu Alu Pacinu v Stonovem in DePalmovem **Brazgotincu** (*Scarface*, 1983). *Mali tat* se ne razglaša za gangsterski film, niti za žanrskega ne, a zločinsko realnost zadane veliko natančneje kot ameriški idealizirani in romantizirani junaki. Ne bom rekel, da bo Zonca spreminjal podobo žanra, kot ga je denimo Hawks z originalnim *Brazgotincem* (1931), ki je prvi pokazal pravi obraz gangsterja, bo pa nedvomno pustil globoke sledi in prepotrebno referenco za obravnavanje tovrstne tematike.

Človeštvo



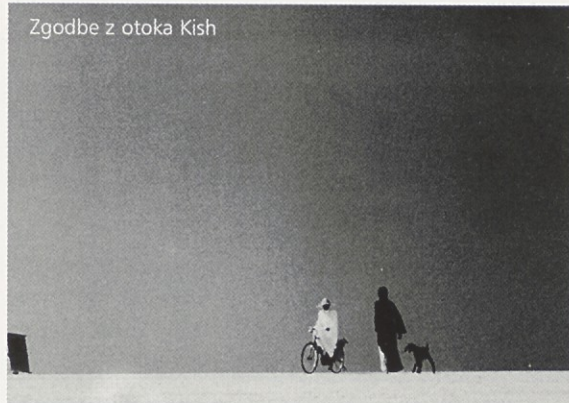
## l'humanite

Človeštvo

Francija režija Bruno Dumont

Po **Jezusovem življenju** (*La vie de Jesus*, 1997) gre za drugi del Dumontove trilogije o osamljenosti in brezdeltu v provincialni severovzhodni Franciji. Grobo rečeno je *Človeštvo* "ruralna kriminalka", vendar bi filmu storili veliko krivico, če bi ga tretirali le kot žanrski produkt, saj je žanrsko le izhodišče zgodbe: posilstvo in umor enajstletnega dekleta, ki ga kot pomočnik lokalne policije raziskuje Pharaon De Winter, mirni, skrajno introvertirani in kar preveč naivni, morda celo malce trapasti petintridesetletnik, vnuk cenjenega slikarja z istim imenom. Pharaonova edina prijateljica sta Domino in Joseph, sicer par, s katerima se občasno družijo, čeprav mu gre Joseph na živce in je zaljubljen v Domino. To so osnovne postavke filma, s katerimi bo Dumont dve uri in pol gradil svoj fascinantni svet brezdolja, sarkastičnih šal na račun provincialnega ljudstva in neučinkovitosti lokalne policije, ki seveda ni kos uganki o morilcu. *Jezusovo življenje* in *Človeštvo* sta si po "štimumgi" povsem identična, le da je Dumont s slednjim povsem preciziral svoje režijsko delo; vsak kader je metonimično izračunan in kompozicijsko natančen, že kar likovno skonstruiran. De Winter ni zaman vnuk likovnega umetnika, ki mu Dumont posveti sekvenco s postavitvijo slikarjeve razstave. Če strnem, potem je *Človeštvo* v svojih dveh urah in pol na prvi pogled precej "hladen" izdelek; Dumont emocije izjavlja predvsem v hipnih detajlih in z igro svetlobe, njegovo vztrajno posvečanje karakterju pa bi mu zavidal celo sam Cassavetes. Hkrati je tolikšna dolžina filma dejansko nujna (za razliko od večine letos prikazanih filmov), sicer bi izpadla posledična učinkovitost zafrkancij. Morda za odtonek manj fascinantno delo kot njegov izjemni prvenec, je pa Dumontu treba priznati pokončno držo in absolutni nekonformizem v avtorski "pozi".

Zgodbe z otoka Kish



## ghesse haye kish

Zgodbe z otoka Kish

Iran režija Nasser Taghvai, Abolfazl Jalili, Mohsen Makhmalbaf

Geneza nastanka iranskega omnibusa je precej nenavadna: gre za zasebno naročilo turističnega društva otoka v svobodni coni v Perzijskem zalivu, ki je financiralo šest kratkih filmov na poljubno temo; edini pogoj je bil, da se zgodbe odvijajo na otoku. Canneski selektorji so nato izbrali le tri filme; med drugim so izostali prispevki veteranov, kot so Rakhsan Bani-Etemad, Dariush Mehrjui in Bahram Beizai. No, zamenjati bi morali vsaj prispevek Nasserja Taghvaija, čigar zgodba z naslovom **Grška ladja** je videti kot namenski poligon za *product placement* znanih zahodnjaških tehnoloških artiklov, katerih sponzorski prispevki so razbremenili proračun. Jalilijev prispevek, **Prstan**, je povsem v njegovem slogu – trda, realistična zgodba o kurdistanskem delavcu na osamljeni črpalki za tovorna vozila, ki bi svoji sestri s privarčevanim denarjem rad kupil poročni prstan. Jalili dodaja svoj značilni dotik dokumentarnega, brez mnogo dialoga in vizualnega bogastva. Zato pa je v vseh pogledih bogata – tako spiritualno kot vizualno – zaključna tretjina, briljantna, alegorična in surrealistična Makhmalbafova mojstrovina z naslovom **Vrata**. Makhmalbaf, ta fantastični mojster s smislom za improvizacijo, je ponovno pokazal, kako malo je potrebnega za učinkovito zgodbo, ki si tokrat zasluži zares podrobno razlago: lesena vrata, puščava in trije protagonisti. Starcu so od hiše ostala le vrata, ki jih po puščavi nosi na svojem hrbtu. Nekaj deset metrov za njim hodi njegova hči, na vrvi vleče za seboj črno ovco, ki se otepa prisile, nato pa se v kader, ki traja že nekaj minut, pripelje poštar in vpije za starcem. Starec postavi vrata v vertikalo, poštar potrka, starec odpre vrata in poštar mu izroči pismo; ker je starec nepismen, mu ga poštar prebere. V njem neznani oboževalec prosi za roko njegove hčerke. Starec pismo raztrga in s hčerko nadaljujeta pot, srečata muzikante, ki so se v puščavi izgubili in iščejo pot na poroko ... ali pogreb, niso prepričani. Starec s hčerko pride do morja, spet ju dohiti poštar in mu izroči novo, sinovo pismo, ki pa ga starec noče sprejeti, ker se ga je odrekel. Poštar vztraja, ker "...dokler je na vratih ulična številka, je naslovnik dolžan sprejeti pošiljko...". Nazadnje v kader z morja privesla še najavljeni kupec vrat, ki pa se ob pogledu nanje obrne in prekolne starca, češ da mu ponuja škart robo in tarna, da je bilo vse njegovo veslanje zaman. Ob vsem naštetem lahko obžalujemo le eno – da ne gre za celovečerec. Makhmalbafu namreč idealno motivacijo nudi že sam irealni milje, popolnoma modro nebo, ki v sozvočju s puščavskim peskom ter bizarno, proti morju korakajočo četico, ustvarja presežek brez primere, saj se v poetiki (ta je bila pri Makhmalbafu vedno na stranskem tiru, za njegovo značilno manipulacijo) lahko primerja s samim Kiarostajem ali zgodnjimi filmi Amirja Naderija.



The Winslow Boy

## the winslow boy

ZDA režija David Mamet

Udarilo je kot strela z jasnega: Mamet snema angleško kostumsko dramo! In to ne po svoji, originalni predlogi, temveč po drami Terrencea Rattigana, ki je nastala po resničnih dogodkih iz leta 1910, ko so Ronnieja, najmlajšega sina ugledne, a skromne družine Winslow, izključili iz elitne vojaške šole, ker naj bi ukradel pisemsko znamko in jo vnovčil. Družinski patriarh, Arthur Winslow (Nigel Hawthorne) prestavi hčerkino poroko, zbere ves svoj denar in najame najboljšega odvetnika, Sir Roberta Mortona (Jeremy Northam), da bi sina opral krivde in rešil družinsko čast. Zveni kot konzervativna sodna drama, le da Mamet kmalu uveljavi svoj pronicljivi dramaturški koncept in se odloči peljati naracijo po svoje, kar pomeni, da gledalci sodne dvorane ne bomo videli; še več, sam sodni proces postane povsem stranskega pomena, v ospredje pa pridejo težave ostalih družinskih članov. Predvsem pa vprašaje družinske časti ni več toliko odvisno od oprostite Ronnieja, sugerira Mamet, temveč je stvar samega sodnega procesa, ki iz mirne, izolirane družine Winslow naredi medijsko vest in poligon za karikaturiste. Kaj bo bolj škodilo družini: Ronniejev prekršek (ki je ali pa ni bil storjen) ali očetova trma in proces za vsako ceno? Mametov *Winslow Boy* je bravura v pisanju dialogov, inteligentnega, lahkotnega humorja, dramske konciznosti in latentnih "medvrstičnih" ljubezenskih izjav, kakršnih smo bili v enaki porciji deležni v Ivoryjevih *Ostankih dneva* (*The Remains of the Day*, 1993).



Deusova poroka

## as bodas de deus

Deusova poroka

Portugalska/Francija režija Joao Cesar Monteiro

Portugalska kinematografija ima dandanes vsaj tri referenčna in v artistskih krogih rentabilna režijska imena: devetdeset- in nekaj-letnega Manoela de Oliveiro, ki se z neverjetnim kreativnim ritmom enega filma letno približuje svojemu stotemu rojstnemu dnevu, mladega Julia Medema, ki snema presenetljivo dobre melodrame, ter danes šestdesetletnega

Joaoa Cesarja Monteiro, pravo legendo, spolnega obsedenca in ikonoklasta, portugalskega križanca med Luisom Buñuelom in Otarjem Losselianijem. Potem, ko je s svojim poslednjim filmom, **Medenica Johna Waynea** (*Le bassin de JW*, 1997) zagreze privrženca morda malce razočaral, je z *Deusovo poroko* zadel v polno že s tem, ko je "obudil" svoj alter-ego, Joaoa de Deusa, "od Boga poslanega Janeza", ki rad citira filozofe in mitologijo, osvaja mlada dekleta in uživa v vseh pogledih. Če je svoja "pedofilska" nagnjenja (treba je vedeti, da Joao vedno išče ljubezen in ne trenutnega užitka) v **Božanski komediji** (*A comedia de Deus*, 1995; videli smo je tudi na LIFFu 1996) Joao-Bog plačal z razbito glavo, si je tokrat kot cilj zastavil poroko, zanesljivo partijo torej, tako v moralnem kot legalnem pogledu. Monteirovi filmi niso narativna dela, temveč predvsem filmi občutij in improvizacije, kjer ti mora podoba suhljatega, že kar anoreksičnega in krevljastega možiclja, tega od Boga poslanega Joaoa (čeprav je ateist) enostavno ugajati, sicer dve uri in pol, kolikor običajno trajajo njegovi filmi, lahko postaneta predolgi. V *Medenici Johna Waynea* je Joao-Bog umanjkal, zato smo malce trpeli, pa čeprav je Joao sanjal, da John Wayne jezdi proti severnemu tečaju, *Deusova poroka* pa nam ga ponovno prikaže v najlepši luči.

Moj najljubši sovražnik



## mein liebster feind

Moj najljubši sovražnik

Nemčija režija Werner Herzog

Če govorimo o Wernerju Herzogu, moramo kakopak govoriti tudi o Klausu Kinskem, igralcu, ki je nastopil v petih Herzogovih filmih, **Aguirru**, **Nosferatuju**, **Woyzecku**, **Fitzcarraldu** in **Cobri Verde**. Da je Herzog nor, zgovorno pričajo njegovi (predvsem zgodnji) igrani filmi in še bolj dokumentarci; da je bil nor Kinski, pričajo neskončni prepiri na snemanjih, grožnje in instinktivni protestni odhodi s prizorišč. O zadnjem Herzogovem dokumentarcu vse pove že naslov; Herzog naniza številne anekdote, razkrije njuno dolgoletno poznanstvo še pred prvim skupnim filmom, največjo "vrednost" pa vsekakor nosijo redki posneti prepiri med snemanji, med katerimi se bomo najbolj spomnili onega s snemanja *Fitzcarralda*, ko se Kinski v amazonski džungli spusti v divjo verbalno vojno z direktorjem produkcije – in to okrog zanič hrane. Herzogov namen seveda ni predstaviti Kinskega zgolj kot pošast, labilno osebnost in skrajnega egocentrika, ki je sam sebe videl kot božanstvo, temveč predvsem osvetliti redke trenutke, ko se je obnašal kot normalna osebnost; takšnega se ga Herzog tudi najraje spominja.



## wonderland

VB režija Michael Winterbottom

Winterbottom je danes nedvomno najbolj produktiven *mainstream* režiser na svetu; v Cannesu je letos tekmoval s pričujočim filmom, hkrati pa so kupcem na marketu že predvajali njegov povsem svež film, **Old New Borrowed Blue**. Winterbottom dela vse prej kot avtorske filme; prej bi lahko rekli, da je nekakšna evropska "art" različica najetih studijskih režiserjev, ki jim prinesejo scenarij poljubnega scenarista, ki ga posname, montažo pa prepusti drugemu. Težko je reči, da je Winterbottom rutiner, čeprav je njegov predzadnji film, **Moja boš** (*I Want You*, 1997) izzvenel povsem v prazno. Tudi *Wonderland* ni nič takšnega, česar še ne bi videli; s svojo večplastno zgodbo in križajočimi se junaki, sorodniki in neznanci, z ljudmi, ki v sodobnem Londonu iščejo svoj prostor pod soncem, mimogrede priključijo filme tipa **Kratke zgodbe** (*Short Cuts*, 1993) Roberta Altmana, s svojim realističnim, mestoma kar krutim humorjem pa filme Mikea Leigha. *Wonderland* je kalejdoskop življenjskih usod, s to razliko, da se Winterbottom vendarle koncentrira na šest družinskih članov, na med seboj srpta in zadirčna starša, ki ju mentalno "ubija" še sosedov lajajoči pes, in na njune štiri odrasle potomce, sina Darrena, ki se je družini odpovedal in se občasno javlja le prek tajnice, ter tri hčerke, Nadio (ki išče partnerja prek oglasov), Molly (ravno kar bo povila prvega otroka, hkrati pa rešuje svoj zakon) in Debbie (je ločena in živi z devetletnim sinom, a ima še vedno rada nočno življenje). Tovrstni filmi običajno težijo k zaključni katarzi ali vsaj razreševanju problemov in posledičnemu sožitju med razbitimi partijami. *Wonderland* se pridno drži tega načela in svoje junake karseda poštima ter jih postavi na prava mesta, z minimalnim ščepcem angleškega humorja seveda. Prijetno, neobvezujoče gledanje, z glasno glasbo Michaela Nymana.

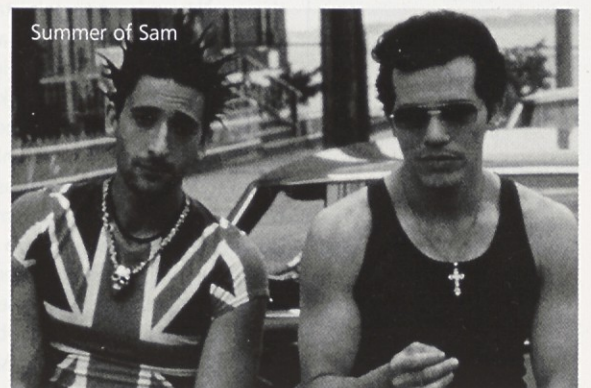
## felicia's journey

Kanada režija Atom Egoyan

Težko je reči, da je Egoyan s filmom *Felicia's Journey* razočaral, ostaja pa grenak priokus vsesplošnega manierizma, ki se v njegovem opusu vleče vsaj od **Sodnega cenilca** (*The Adjuster*, 1991) dalje; kot že nešteto krat prej smo deležni njegovega značilnega ritma, večih vzporednih pripovedi, ki se karseda eliptično izmenjavajo, tistih počasnih, pomirjujočih



*travellingov*, ki junaka in okolico združijo v eno, številnih *flash-backov* ter seveda starševskih travm, ki konstituirajo osrednjega junaka. Literarna predloga Williama Trevorja tokrat preprosto ni dovolj močna. Zgodba o plašnem dekletcu, sedemnajstletni Feliciji, ki se iz rodne vasi na Irskem poda v Anglijo, da bi v neki tovarni v nekem mestecu – niti sama natančno ne ve, kje – našla svojega "fanta" in mu sporočila, da je noseča, še najbolj spominja na travmatičnost **Eksoitike** (*Exotica*, 1994). Felicia (Elaine Cassidy) namesto svojega "fanta" (očitno ji je ušel) najde ostarelega, s podobo matere obremenjenega Josepha (Bob Hoskins), karikaturu serijskega morilca, ki na cesti pobira osamljena dekleta, jih v svojem oldtimerju skrivoma snema ter nazadnje ubije in zakoplje na svojem vrtu. Tokrat ni armenske tradicije in korenin, ki jih Egoyan na način dokumentarnega išče v **Koledarju** (*Calendar*, 1993), ni moralno-etičnega vprašanja in sublimne veličastnosti filma **Sladki poslej** (*The Sweet Hereafter*, 1997), kaj šele latentno perverzega misterija **Sodnega cenilca**, ki je po tematiki Feliciji še najbližji. Egoyan bo moral najti močnejšo zgodbo ali pa spremeniti način pripovedovanja, sicer se bo, skupaj s svojim "prepoznavnim" stilom, obrabil in postal dolgočasen.

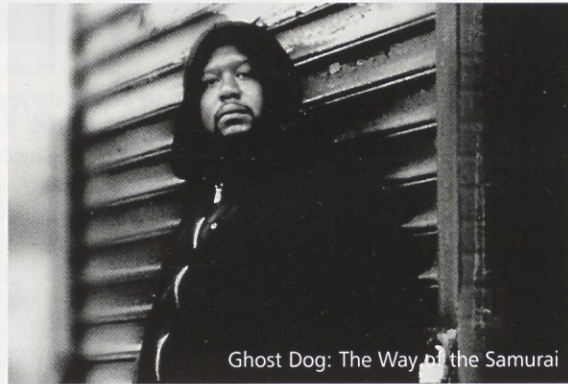


## summer of sam

ZDA režija Spike Lee

Čeprav gre za precej soliden izdelek, lahko z gotovostjo rečemo, da to ni več Spike Lee, kakršnega poznamo. Spike je "umrl" že daleč nazaj, najkasneje z **Malcolmom X** (1992), nato pa se je, z redkimi izjemami, posvečal moralistični problematiki temnopoltih, ki so bili v njegovih najboljših filmih seveda vedno prisotni, le na drugačen način. Spikeovi filmi so izgubili žar, inovativnost in predvsem ostrino, saj danes obveljajo največ za "obrotno korektne". Takšen je *Summer of Sam*, *hommage* sedemdesetim, ki zadnja leta mnoge ponovno fascinirajo: Andersona pornografija v **Vročih nočeh** (*Boogie Nights*, 1997), zlato obdobje diska v **The Last Days of Disco** (1998) ipd. Pisalo se je leto 1977 in diskomanija se je pričela mešati z valom anarhističnega punkovskega gibanja. New York je doživljal najneznosnejše poletje v zadnjih sto letih (kot v Spikeovem **Do the Right Thing**, 1989), množični morilec, ki si je nadel ime Son of

Sam, pa je pobijal temnolaske. Policija v nemoči razpisuje nagrade na njegovo glavo in ker primeru ni videti konca, prične ljudi grabiti paranoja; obtožujejo drug drugega, naši junaki, italijansko-portoričansko-punkerska mešanica "detektivov", pa pričnejo sestavljati lestvico potencialnih kandidatov za *killerja* Sama in nazadje iščejo sovražnika že v lastni družini. Je problem znan? Spomniti se je treba vsaj Langovega *Morilca* (*M*, 1931) ali *Besa* (*Fury*, 1936) in dobili bi identično podobo paranoične drhali, ki v paniki ter iz čistega sadizma prične najprej obtoževati sebi najbližje, nazadnje pa dobesedno obračuna z napačnim krivcem.



## ghost dog: the way of the samurai

ZDA režija Jim Jarmusch

Da sta Jarmusch in Kaurismäki dobra prijatelja, vemo že dolgo, zdaj pa je Jarmusch očitno dobil željo po izkazovanju časti svojemu mentorju. Saj veste, Jarmusch je nekoč igral pri Akiju (v *Leningrad Cowboys go America*, 1989), v *Noči na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) pa je angažiral Kaurismäkijeve fante ter taksista v helsinški epizodi poimenoval Aki. Zakaj poudarjam vse to? *Ghost Dog*, Jarmuschev sedmi celovečerni igrani film, je namreč bolj podoben poetiki Kaurismäkija kot pa njegovi lastni; tu je zafrkancija za gangsterske filme, tu so iredne humorne situacije ter prepoznavne instinktivne reakcije junakov, ki so tragične in satirične hkrati. V osnovi gre za ohlapen *remake* Melvillovega *Samuraja* (*Le samurai*, 1967), kjer se želi italijanska mafijaska združba po opravljenem poslu znebiti profesionalnega *killerja* po imenu Ghost Dog (Forest Whitaker). Ghost Dog živi in dela po kodeksih starodavne samurajske etike, je osamljen, brez prijateljev (njegov "najboljši prijatelj" je francoski sladoledar, ki ne zna angleško, Ghost Dog pa ne govori francosko) in tako rekoč neulovljiv, saj prihaja v stik z naročniki prek poštnih golobov. Osnova je torej melvillovska: osamljeni samuraj, čigar edino veselje so ptiči, golobi na vrhu stolpnice, kjer živi (za razliko od Delonovega ptička v kletki). Problem Jarmuschja je tokrat predvsem strahovita nekonsistentnost, dramatuške luknje, povsem neumestna rap glasba, ki skoraj brez predaha nabija od prve do zadnje minute (posledično zato ni niti najmanjšega suspenza, ki bi ga gledalec pričakoval), ter številni sicer uspeli komični trenutki, razmetani po vsej dolžini filma, ki pa so tam bolj sami sebi v namen kot pa filmu v korist. Da ne omenjamo pretencioznih mednapisov, podvojenih z *off*-glasom, s katerimi Jarmusch nepoučenim očino širi obzorja samurajske etike, po kateri se Ghost Dog uklanja in služi enemu izmed mafiozov, ki mu je pred leti rešil življenje. Če je bil Jarmusch namen zabavati, potem je v svoji posiljeni formulaciji in sporočilnosti samurajevskega kodeksa preresen, v smiselnem prezentiranju slednjega pa ga istočasno ubija opisana frivolna lahkotnost. Ne tič ne miš torej; polni dve uri rapovskega eklekticizma sta enostavno prenaporni.



## cradle will rock

ZDA režija Tim Robbins

Gledališka komedija o času, ko sta se politika in teater (in umetnost nasploh) mešala, ko so umetniški simboli zlahka postajali anti-ameriška propaganda, ko je Ameriko zajela komunistična paranoja. Smo leta 1936; nacizem v Evropi se krepi in Hitler, skupaj z Mussolinijem, Američanom prodaja umetniške artefakte – DaVincija, renesanso, Picassa itd. –, da bi z denarjem sponzorirali prihajajočo vojno. Ameriška gospodarska kriza še traja in ljudje iščejo posel, zato vlada uvede poceni gledališče za ljudstvo. Nelson Rockefeller naroči poslikavo avle svojega nebotičnika, 22-letni Orson Welles pa po uspehu *Macbetha* s temnopoltimi igralci sredi Harlema postavlja musical 'Cradle Will Rock', komad dotedaj neznanega pisca, katerega premiero skušajo oblasti preprečiti. Robbins je posnel hitro, s številnimi epizodami izmenjujočo se komedijo ("skoraj po resničnih dogodkih", kakor pravi na začetku), ki ne trpi za svojo gledališkostjo kot tako, temveč predvsem za slovesno, slavnostno razrešitvijo "nepravčnosti", ki jo oblast zganja nad umetniki in ki se stopnjuje zadnje pol ure, do slavite premiere v gledališču Venice. Robbins film lepo zaključuje z zasukom kamere, ki nas po padcu zavese iz leta 1936 popelje na ulico; tam se pred nami odpre New York leta 1999, z vsem imperialističnim, kapitalističnim javnim inventarjem vred. Vsa boljševistična bojazen je bila torej odveč, pravi Robbins, kapitalizem je zmagal. Simpatično, a brez posebnih presežkov.



## moloch

Rusija/Nemčija režija Aleksandr Sokurov

Najprej je treba razložiti naslov filma: Moloch je naziv, ki so ga starodavna ljudstva (Grki, Kartaginci...) podelila božanstvom, samo ime "Moloch" pa je bilo nemalokrat povezano z žrtvovanjem otrok. Sokurov je svoj film napovedal kot "obračun razmerja med Evo Braun in Hitlerjem". Slednji s spremstvom (Goebbels etc.) spomladi leta 1942 pride za 24 ur v kočvo v bavarskih alpah; vsem prisotnim je zaukazano, da politike v času obiska ne smejo niti omeniti. Kot je znano, je bila Eva Braun edina, ki si je Hitlerju upala oporekati, od "obračuna" pa Sokurov pokaže le malo.

Že sama napoved tematike je bila za Sokurova kar senzacionalna, saj njegov opus sestavljajo predvsem dokumentarci, elegije in fiksijski filmi, ki pa imajo z naracijo le malo skupnega; od njegovega genija, ki ga nekateri bolj sofisticirani kritiki v njegovem delu – to z več kot tridesetimi naslovi zaobsega zadnjih dvajset let – prepoznajo predvsem v drugi polovici devetdesetih, pa tako ostaja le fascinantna, ponovno rahlo zamegljena fotografija, ki lahko kot gibalo filma funkcionira v liričnih poemah tipa **Mati in sin** (*Mat' i syn*, 1996), v zgodovinsko pogojenem delu, ki hkrati govori o "ljubezenskem" razmerju največjega tirana dvajsetega stoletja, pa je vizualna estetika lahko le prijetna spremljevalka. *Molochu* najbližja definicija je tako politična satira, saj Hitlerja kot mnogi drugi pred njim ne predstavlja kot normalnega, mesenega človeka, temveč kot chaplinovsko karikaturu, ki v trenutku osebne krize s spremljevalci uprizarja teater, da ne omenjamo Eve Braun, ki je kot izhodišče filma povsem nedefinirana; vse, kar tako izvemo, je, da se ji Hitler na enodnevnem obisku v njeni alpski utrdbi ni pretirano posvečal. Še največja korist za Sokurova in njegov nemško govoreči projekt je tako mednarodni preboj v prvo festivalsko ligo, saj režiser canneskega tekmovalnega programa brez tovrstne tematike še dolgo ne bi ugledal – seveda pa ne po svoji krivdi.



Belo odelo



The Virgin Suicides



The Straight Story

## the straight story

ZDA/Francija **režija** David Lynch

Ko gledaš Lynchev zadnji film, nostalgičen in emocionalen *road movie*, posnet po resničnih dogodkih, ti najprej pride na misel Michel Chion, njegova študija o tem izvirnem režiserju in njegov problem, s katerim se bo posledično soočil. Človek, ki je Lynchev opus razstoteril, ga analiziral do potankosti ter vztrajno in pronicljivo odkrival stalnice, ki se pojavljajo v vsakem novem filmu, bo moral tokrat vključiti ves razpoložljivi imaginarij, da bo *Zgodbo o Alvinu Straightu*, kakor bi se lahko glasil prevod (nikakor pa ne *Resnična* ali *Prava zgodba* oziroma kaj podobnega), umestil v kontekst lynchevskega univerzuma. Poleti 1994 je Alvin Straight (Richard Farnsworth), sedemdesetletnik iz Laurensa v Iowi, sedel na svojo kosilnico-minitraktor in se odpeljal na 600 kilometrov dolgo pot v Mt. Zion, Wisconsin, na obisk k svojemu bolnemu bratu (Harry Dean Stanton), s katerim ni spregovoril besede polnih deset let. Potovanje je trajalo šest tednov. Toliko o novem Lynchu; to je namreč vse, česar smo deležni v 108. minutah sicer solidnega filma. Nobenega trupla, nobenega zločina, nobenih degenerancev in pritlikavcev, prostostojčih trupel, fantomskih *killerjev* – ter absolutno nobene slabe besede o sodobni Ameriki. Alvin na poti srečuje le tople, prijazne ljudi, vedno pripravljene pomagati ("Kot na Švedskem," bi dejal Lou Reed v Wangovem in Austerjevem filmu). Vse skupaj je zabeljeno s sugestivno, romantično glasbo Angela Badalamentija, ki se prilaga številnim sončnim zahodom, posedanju ob tabornem ognju in brezmejnem pejsazem ameriških prostranstev. Pravzaprav nas ne moti to, da film ni "lynchevski"; kdo je pa rekel, da bo

možakar ves svoj opus posvetil mračni viziji? Moti praznost in banalnost njegovega projekta. Lynchev film nazorno pokaže, kako uboga bi bila iranska kinematografija, ti večni "nomadski" filmi, brez njihovega režijskega genija, kako ubogi bi bili Kiarostamijevi neskončni *travellingi* v **In življenje teče dalje** in **Okusu češnje**, ali vztrajnost vozečega se reveža v Makhmalbafovem **Kolesarju**. In nenazadnje, pokaže, kako ubog je sodobni ameriški film, ko se odloči pokazati "preprostega človeka".

## belo odelo

Jugoslavija **režija** Lazar Ristovski

Igralec Ristovski se tu pojavlja kot kompleten avtor, kot režiser, scenarist, koproducent in glavni igralec, zato rezultat – nekoliko kaotična *road movie* komedija na vlaku, ki generira absurden ambient sodobne srbske realnosti – ne preseneča. Savo (Ristovski), zastavnik jugoslovanske armade, prejme pismo svojega brata Vuka (Ristovski), v katerem mu sporoča, da je njuna mati umrla in da naj na pogreb prinese belo obleko, ki mu jo je pred leti podaril. Savo stopi na vlak, ki ga je Ristovski označil za varianto Noetove barke: na njem srečamo pijance, vojake, prostitutke, zvodnike; zaljubi se v rusko prostitutko Carmen, ki pa jo ljubi tudi njen zvodnik (Dragan Nikolić). Njun spor in njuna viteška borba za naklonjenost (tako ju vsaj vidi Carmen) postaneta gibalo filma, ki pa se nehote utaplja v surrealističnih situacijah, ki jih je Ristovski očitno pobiral od Kusturice, ter v Savovi romantični ljubezenski izpovedi Carmen, ko ji, viseč z vagona, izpove ljubezen v stotih jezikih. *Bela obleka* je lahko zabavna minimalka za jugonostalgike, za resnejšo recepcijo pa je vse preveč banalna, čeprav je po zagotovilu Ristovskega posneta po resničnem dogodku.

## the virgin suicides

ZDA **režija** Sofia Coppola

V tradicionalistični družini, kjer starša (Kathleen Turner in James Woods) svojim petim hčerkam, starim od trinajst do sedemnajst let, ne puščata prav velike svobode gibanja, se najprej ubije najmlajša, nato pa nas Sofia do konca filma vodi k samomorom še ostalih štirih, ki se fentajo v isti noči: ena se obesi, druga vstavi glavo v pečico, tretja v garaži vžge avto, četrta pa poje uspavalne tablete. Nobenega presežka; še najbolj je hecna *seventies* kostumografija in scenografija, sicer pa se film ne loči dosti od maloumnih srednješolskih komedij, ki so jih v ZDA producirali v prvi polovici osemdesetih: dekleta bi rada spoznale fante; starši jim tega ne pustijo; dekleta pobegnejo na žurko; starši so jezni in jim odredijo hišni pripor; dekleta se ubijejo. Nobene psihologizacije, nobene analize vzrokov in posledic, "le zabava", si je mislila Sofia, ki ji je celovečerni prvenec seveda omogočil očka Francis.

## pola x

Francija **režija** Leos Carax

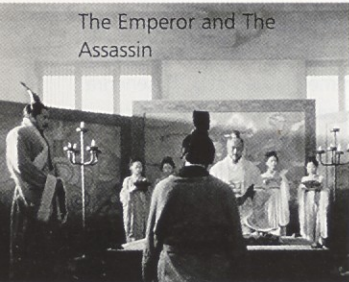
Dobili smo točno to, kar je bilo po osmih letih abstinence od **Ljubimcev z mostu Pont Neuf** (*Les amants du pont Neuf*, 1991) pričakovati: Carax nam dve uri in četrto razlaga, da je umetnost težka in da je ljubezen tragična. Pierre (Guillaume Depardieu) živi z materjo Marie (Catherine Deneuve) na podeželskem dvorcu; imata vse, ljubita drug drugega in Pierre, sicer pisatelj, ki objavlja pod psevdonimom 'Aladin', je tik pred poroko z Lucie, krhkim in introvertiranim dekletom. Ko mati določi datum poroke, se Pierre odpelje z motorjem, da bi zaročenki sporočil veselo novico, na poti pa sreča skrivnostno dekle Isabelle (Katerina Golubeva), ki mu z



Polu X



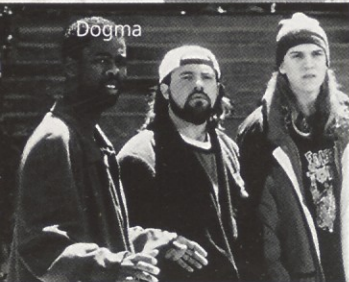
The Emperor and The Assassin



Kikujiro



Dogma



močnim vzhodnjaškim naglasom razloži, da ni edini potomec in da je ona njegova sestra. Pierre razveljavi zaroko, se odpove materi in se, razočaran, z Isabelle in še dvema emigrantkama z Vzhoda preseli v Pariz, kjer bo v maniri slovenskih modernistov v razpadajočem skladišču pisal svoj novi roman ... ter doživljal prvinsko, empirično ljubezen, tudi v formi incestuoznega razmerja.

S *Polu X* je Carax očitno želel slediti estetiki litvanskega režiserja Sharunasa Bartasa (Carax ga občuduje in je celo nastopil v njegovem zadnjem filmu, *House*, 1997), ki odtujenost individualcev ter življenje v izolaciji riše estetsko zelo izčiščeno, brez mnogih besed in v dolgih kadrih-sekvencah. Bartas mu je tokrat vrnil uslugo in zaigral v vlogi misterioznega dirigenta industrijskega ansambla in (očitno) šefa nenavadne združbe, ter, nenazadje, v vlogi Pierrovega navdiha in posredno celo zaščitnika, le da Carax očitno ne razume poetike svojega vzornika, sicer ne bi posnel te obupno patetične, irealne in mestoma že kar smešne zgodbe o žrtvovanju, ki se opoteka med kvazi-realizmom, obrabljenimi žanrskimi vzorci in prazno stilizacijo. Nekdo med slovenskimi novinarji je omenil Pevčevo *Carmen* (1996), k i da bi si jo veliko raje ponovno ogledal kot Caraxovo formaliziranje. Se strinjamo.

## the emperor and the assassin

Kitajska režija Chen Kaige

Kurosawa je pred kratkim umrl, Chen Kaige pa bi očitno rad postal kar njegov naslednik, vsaj v žanru zgodovinskega epskega spektakla, a mu je nekdo pozabil razložiti, da se monumentalnost Kurosawovih del tipa *Bojevnikova senca* (*Kagemusha*, 1980) ali *Kaos* (*Ran*, 1985) ne skriva v nepreglednih masovkah in bleščeče posnetih bitkah, temveč v marsičem drugem. Kaigejev *Cesar in atentator* je "epski" le v dolžini (skoraj tri ure) in proračunu, zgodba iz tretjega stoletja pred Kristusom, ko skuša ambiciozni in oblastizeljni cesar Ying Zheng nasilno združiti Kitajsko in postati edini cesar, pa je videti le kot podlaga za sicer fascinantne vizualne učinke ter krvave bitke. "Resnost" in "monumentalnost" Kaige "podkrepi" še z razbitjem linearne naracije na poglavja (1: Kralj; 2: Atentator; 3: Otroci ipd.), kar izpade vsaj smešno, če ne banalno, vsekakor pa brez učinka. Kdor ima živce, lahko v Kaigejevi avanturi tudi uživa, tistemu, ki je videl dovolj tovrstnih in precej boljše formuliranih spektaklov, pa se bo zdel sicer zanimiva epizoda kitajske zgodovine kratkomalo dolgočasna.

## kikujiro

Japonska režija Takeshi Kitano

*Kikujiro* ni le največje razočaranje canneskega festivala, temveč kar leta 1999 nasploh. Pa ne le zato, ker smo zgodbo o zubarju – v tem primeru Kikujiru (Kitano), ki mu v naročje

pade utelešenje nedolžnosti, mali, pridni, osemletni Masao, ki se na prvi počitniški dan odpravi na obisk k svoji materi, Kikujiro pa mora po dekretu svoje žene igrati vlogo angela varuha – vsaj v japonskem filmu videli že velikokrat, in tudi ne zato, ker se je Kitano odlepil od svojega značilnega gangsterskega žanra. Ne, odpustili bi mu celo značilni maloumni in pootročeni japonski humor, ki razen Japoncev ne zabava nikogar, še najmanj pa Zahodnjakov, če Kitano ne bi ustvaril prazne, moralistične zgodbe "s sporočilom". Kitano se ni prvič spopadel s tematiko mladostnikov; v še eni benigni komediji, *Getting Any?* (1994) je s posiljeno komiko in *slapstickom* prav tako želel ugajati, a nam je bil prihranjen vsaj njegov grotesken nastop, medtem ko je bila realistična zgodba izgubljenih adolsecntov, križana s kodeksom samurajskega gangsterskega filma, *Kids Return* (1996), precej prepričljivejša. *Kikujiro* spodleti prav v vsem, še posebej pa v sijajnem psihološkem naboju, ki definira njegove najuspešnejše (resda gangsterske) filme. Kitano se v *Kikujiru* na začetku vsakega prizora obnaša kot nedotakljivi mačo, kakršnega poznamo, nato pa se spomni, da nastopa v mladinski komediji in svoj nastop temu ustrezno prilagodi, kar pomeni, da imamo pred seboj slab izgovor za klovnovsko atrakcijo – in to polni, neznosni dve uri! Vse skupaj verjetno še najbolj spominja na *talk showe*, ki jih na Japonskem s Kitanom v vlogi voditelja osem postaj v osmih različicah producira in predvaja osemkrat na teden.

## dogma

ZDA režija Kevin Smith

Smithu, avtorju izvrstnega prvenca *Trgovci* (*Clerks*, 1994), uspe očitno le vsak drugi film. Miramax mu je proračun drugega filma zvišal na nekaj milijonov dolarjev, mu zagotovil zvezdnico, Shannen Doherty, in nastali so katastrofalni *Mallrats* (1995). Šefi so ga postavili na relna tla, mu zbili proračun na 250.000 dolarjev in nastala je sijajna komedija *Chasing Amy* (1996). *Dogma*, Smithov četrti film, je nastajal kar nekaj let, govorilo se je precej, zvezdniki so se topli za vloge, proračun se je višal in nastala je ... komedija, ki traja 130 minut. Zdaj pa vas vprašam: ste že videli učinkovito komedijo, ki traja več kot dve uri – ki traja več kot uro in tričetrt? Še Billyju Wilderju, Bogu izvirne komedije, so se njegovi mastodontski projekti, npr. *Sladka Irma* (*Irma la douce*, 1963) ali *Naprej* (*Avanti*, 1967), bolj ali manj ponesrečili. Smithova skrivnost in problem sta jasna: preveč je inteligen ten in direkten, da bi potreboval velik proračun; njegovo bogastvo so dialogi, ki ne potrebujejo nobene vizualizacije, zvezdnških nastopov ali specialnih efektov – vsega tega pa *Dogma* ponuja v izobilju. Zgodba, satira na krščanstvo ter večni boj med dobrim in zlim, kjer Matt Damon in Ben Affleck, umazana angela Bartleby in Loki, iščeta nišo za vrnitev v nebesa, naklep pa jima naj bi prepričali Bethany (Linda Fiorentino), božja izbranka, Azrael (Jason Lee) – trinajsti apostol, ki pa so ga zavrgli, ker je temnopolt – ter nenavadna preroka, Jason Mewes kot Jay in Kevin Smith kot Silent Bob (stalnici v vseh Smithovih filmih), pa iz preproste ideje kmalu naraste do pretiranih razsežnosti in se izgubi, kompliciranega giganta pa rešujeta tehnologija in akcijske floskule. *Dogmi* je finančni polom zagotovljen, kar je v redu: Smith bo v naslednjem filmu ponovno mislil na duhovno in manj na vizualno. ●