

ekranov izbor na 12. liffu



dan, ko sem postala ženska

Roozi keh zan shodam

Iran **režija** Marzieh Meshkini

Po tem, ko je Mohsen Makhmalbaf še pred polnoletnostjo v filmski posel spravil svoji hčeri Samiro in Hanno, je prišla na vrsto tudi nova žena, Marzieh Meshkini. Lani je v Benetkah predstavila svoj prvenec, *Dan, ko sem postala ženska*, družbenokritični triptih (po moževem scenariju), ki v treh poglavjih oriše položaj ženske v današnjem Iranu prek predstavnic treh generacij in v treh različnih "žanrih". Prva

epizoda se začne nedolžno, v klasični maniri iranskega neorealizma, in pripoveduje o deklici, ki na svoj deveti rojstni dan izve, da je postala ženska; konec je otroštva, prijateljev, iger, ogrnili jo bodo v čador in zaprli v hišo. Toda bistra punčka izsili priznanje, da je do njene polne ženskosti še nekaj ur, ki jih sklene do konca izkoristiti. Čudovita in silna je zaključna podoba prve epizode, ko deklica ob izteku časa (meri ga s senco vejice, ki postaja krajša in krajša) izroči svoj čador fantoma, da ga uporabita za jadro na svojem plovilu, v katerega bo pihnil veter in ju potegnil do širnega obzorja. Druga epizoda, o kolesarki (ženske v Iranu ne bi smele kolesariti), ki ji med dirko drug za drugim grozijo z izobčenjem mož, bratje, družina, starešine ..., je izjemna

alegorična srhljivka, ki vizualno in dramaturško sugestivno ter pretresljivo opiše hrepenenje iranske ženske. Triptih se izteče v nadrealistično komedijo o starki, ki pred smrtjo nakupi vse tisto, o čemer je sanjala, pa si nikoli ni mogla privoščiti. Na stara leta se je iz tujine vrnila v Iran, polna denarja, in zdaj v spremstvu množice nosačev "pustoši" po teheranskih trgovinah. Kolona nosačev in stvari je vse večja, prav tako začudenje navadnih iranskih smrtnikov. Na koncu vse skupaj naložijo na improvizirana plovila (podobna tistemu iz prve epizode) in odplujejo proti obzorju. Impresiven debi nove mlade iranske režiserke, čeprav ga težko štejem za čisti prvenec, saj gre za zrelo in dognano delo, iz katerega vejejo izkušnje mentorja Mohsena Makhmalbafa. Brezhibna prva režija, v drugi epizodi celo izjemna – je pa težko oceniti, kolikšen delež odpade na Mohsena.

V.Š.



svoboda

La libertad

Argentina **režija** Lisandro Alonso

Ob spremljavi razčlovečenih elektronskih ritmov se na črno podlago z rdečimi črkami izpiše naslov filma. Misael strmi v plamene, ki režejo noč in preganjajo komarje. Zjutraj se olajša v grmu in do poznega popoldneva v gozdu seka drevesa. Najprej si vsako drevo skrbno ogleda, nato zaznamuje, podre, očisti vej in vejic ter naloži na tovornjak. Debla še isti dan proda; za neznanen znesek si privoščič izlet v bližnjo vas. Kupi bencin in cigarete. Na poti domov ujame debelega pasavca. Otrebi ga in speče v lastnem oklepu. Zvečer zakuri kres, pokadi cigareto, žveči kos mesa in strmi v plamene. Konec filma.

Argentinski režiser Lisandro Alonso je eno od svojih šestindvajsetih let preživel v divjih pampah domovine, kjer je srečal mladega indijanca, redkobesednega drvarja Misaela. Skrajno samotarski, spokojen in skromen, vsake naglice in stresa očiščen način življenja ga je tako navdušil, da se je po enem letu vrnil s kamero in na filmski trak zabeležil dan v življenju svojega prijatelja. Rezultat na bleščeč način preseže ustaljeni oznaki igrano in dokumentarno. Vse, kar se dogaja pred našimi očmi, se dogaja zares: Misael zares lomi veje, se poti in gara, zares si z užitek prižge cigareto in krvavo zares pokonča žival ter jo pohrusta; zares skratka preživi povsem običajen dan v svojem življenju. Obenem pa nas film nagovarja z jezikom, ki je načeloma nezdržljiv z golim dokumentiranjem resničnosti: posnet je na razkošen 35 mm filmski trak, vse drvarjeve dejavnosti so zabeležene na lep, eleganten način, mizanscena in prefinjena igra svetlobe in senc se nenehno kažeta kot premišljeni in načrtovani. Vskandanja tišina se ovije v meditativnih pridih in skupaj z dolgimi, plavajočimi kadri gledalca sili v razmišljanje o konceptu svobode. Sta gledalec in portretiranec ujetnika skrajno shematiziranega, na gole potrebe okleščenega življenja v divjini, ali pa se v skoraj popolni neodvisnosti od mehanizmov civilizacije skriva resnična svoboda? Drvarjeva

dnevna rutina se počasi osvobaja začetnih vtisov nečesa izrazito profanega in postaja potrpežljivo, krožno potovanje k notranji izpolnitvi, iskanje dušnega miru.

Porodi se primerjava z iransko kinematografijo, katere jedro v veliki meri prav tako zaznamujejo podobe neokrnjene narave in preprostega načina življenja, kontrast med spokojnostjo podeželja in robotostjo urbanega sveta ter bolj ali manj prikrita kritika slednjega na čelu s političnim brezumjem. Presežek *Svobode* med drugim tiči v odsotnosti vsakršne neposredne ideje v ozadju, za edino opazno trenje med dvema svetovoma poskrbijo že omenjeni elektronski ritmi, nalepljeni na špico filma, in pa urbana poskočnica z ironičnim naslovom *Un pocito mas duro* (Malo močnejše), ki se med odmorom razlega iz drvarjevega radijskega sprejemnika. Kot bolj očitna primerjava se ponudi Kurosawov *Dersu Uzala* (1974), še en gozdni mož, ki ga kamera spremlja na njegovi odiseji skozi divjino, v ozadju katere ves čas preži napredek. *Svoboda* za razliko zaznamuje črna luknja na mestu režiserjevega komentarja, odsotnost toplega humanizma, s katerim je prežeta Kurosawova freska. To pa argentinskemu filmu nikakor ne odvzame vrednosti, temveč gledalca še bolj posesa vase, ga sili v naporno, včasih že mučno grajenje spodmaknjenih temeljev za razumevanje, dojetje in čutenje ob radikalnih podobah, ki lahko – lahko pa tudi ne – prispevajo k bogati filmski in življenjski izkušnji. Lisandro Alonso sušna tla južnoameriških pamp za vselej oplodi s svojo vizijo; podoba obraza, ki se v nekem trenutku negibno zazre v objektiv kamere in opazuje gledalca, pa namigne na srhljiv cinizem naslova filma.

J. M.



med nami

Entre nous

Francija **režija** Serge Lalou

Serge Lalou je uveljavljen filmski producent pri francoski produkciji Films d'ici. Namesto uresničevanju lastnih filmskih zamisli je prvo desetletje življenja s filmom posvetil ustvarjalnosti bolj nestrpnih kolegov in kolegic, sprva dokumentarnemu programu, pozneje pa tudi zahtevnejšim igranim projektom. Za pokušino je konec osemdesetih posnel dva kratka igrana filma in mirno čakal na svojo priložnost. Leta 1997 je posnel dokumentarni film *Au commencement ... il était une fois des juifs arabes* (V začetku ... nekoč so bili arabski Judje), s celovečernim igranim prvencem *Med nami* pa – tako se zdi – dokončno zapušča organizacijske posle in dokazuje, da je zrel za ustvarjanje. Še en prekaljen francoski debitant (lani so Ekranove perspektive gostile podobno stoječega Laurenta Canteta), ki začenja z dozorelim filmskim ozorjem, kar nas še posebej veseli. Tako kot smo pri Cantetu takoj dočakali odlično nadaljevanje, si lahko podobno obetamo tudi od Lalouja. Pred nami je nenavaden film, eden redkih v tem filmskem letu. Postavljen je na samotni otok, na katerem gospodovalna mati vzdržuje svojo, zdaj že precej odraslo družino. Popolna osama družine, postavljena v idilično okolje

otočka na Bretonski obali, je očitno posledica hipijevskega duha staršev, ki sta klic narave in beg pred civilizacijo pripeljala do ekstrema. Potem ko je oče pred časom skrivnostno izginil (utonil naj bi med plavanjem na celino), so zdaj vse niti družine v rokah patološke matere, ki svojim otrokom naklanja brezmejno ljubezen, hkrati pa z njimi spretno čustveno manipulira in kroti njihove želje, njihov gon, da zapustijo domače ognjišče. Ekstremnega družinskega življenja ni moč zapustiti kar tako – ideološki in čustveni vložek je bil pač prevelik –, potrebna je revolucija, ki domače ognjišče spremeni v pogorišče, na katerem šele lahko zraste drugačna prihodnost, neki nov svet.

V. Š.



modra ul. 17

17, rue Bleue

Francija **režija** Chad Chenouga

Tudi Chad Chenouga ni niti klasičen niti mlad primer režiserja prvenca. Tako kot Lelou jih šteje skoraj štirideset, pri filmu pa je že dobro desetletje. Po študiju politike in ekonomije v Parizu se je poskusil kot igralec in opazno nastopil pri Bertrandu Blierju, pozneje pa pristal celo v Kasdanovem *Francoskem poljubu* (French Kiss, 1994). Ves čas je na svojem snemal kratke filme in se celo uvrstil v program osrednjega festivala kratkega filma v Clermont-Ferrandu. Leta 1998 je posnel kratki film *Rue bleue*, skico za poznejši celovečerni prvenec.

Tudi *Modra ulica 17* pripoveduje o družinski tragediji in je zaznamovana z močno avtobiografsko noto. Adda, lepa in mlada Alžirka, bi naredila vse, da izbriše spomine na težavno in deklici ter pozneje ženski neprijazno odraščanje v revnem in ideološko represivnem arabskem okolju. Prispe v Pariz, šestdeseta so, v modi so bujne pričeske in kričeče obleke s kratkimi krili – Adda je v hipu prava pariška gospodična. Pet let pozneje stanuje na Modri ulici z majhnima sinovoma in sestrama iz Alžirije. Zanje skrbi Addin šef in ljubimec. V nasprotju s pričakovanji živijo skoraj idilično življenje, ki mu daje ton Addina neznosna lahkost bivanja. Vse se zdi tako samoumevno in preprosto, proti vsem pričakovanjem. Nenadna smrt njihovega dobrotnika in "očeta" pa postavi družino pred novo preizkušnjo. Sprva se zdi, da jo bodo znali prebresti, toda obisk Addine matere iz Alžirije dokončno zamaje njihov umišljeni svet. V drugem delu je v ospredju odnos starejšega sina (mlajši je moral v sirotišnico)

in matere, ki boleha za nevidno boleznijo – razbitimi iluzijami –, za katero ni zdravila.

Propad hiše Chenouga se začne lahkotno, duhovito, skoraj praviljično, potem pa prek grobega psihološkega realizma preide v grozljivo grotesko, pri čemer podoba fizičnega in psihičnega razkroja postajajo praktično nevzdržne. Hard core avtobiografija kot filmski eksorcizem. Dom kot resnica grozljivega (*unheimlich*). Brutalen in poetičen obračun Chada Chenouga z lastno preteklostjo za začetek lepe filmske pustolovščine.

V. Š.



peron

Zhantai/Platform

Kitajska **režija** Jia Zhang-ke

Težko bi zanikali, da nam že sama informacija o poreklu filma, ki smo se ga namenili ogledati, ne vzbudi določenih pričakovanj oziroma predstav o tem, kaj nas čaka. Še posebej v primeru, ko nam samo režiserjevo ime ne pove prav veliko. Takrat se radi opremo na blagovno znamko nacionalne kinematografije, ki naj bi nam razkrila verjetne slogovne in vsebinske značilnosti dela, ki si ga bomo ogledali. Ta pričakovanja in predstave so utemeljene na predpostavki obstoja nečesa, kar imenujemo naprimer "kitajski", "iranski" ali "slovenski film", dokazati realnost te predpostavke pa bi bilo še veliko težje. Zdi se celo, da gre razvoj dogodkov v svetovni kinematografiji vse bolj v nasprotno smer, v smer globalizacije, saj se "čiste" nacionalne produkcije vse večkrat umikajo mednarodnim koprodukcijam. O spornosti oziroma v skrajni konsekvenci celo nevzdržnosti te predpostavke je bilo tako do danes povedanega že veliko, zato je zgodbo nesmiselno nadaljevati, saj se načelno povsem strinjamo z zaključki. Nekateri so pri tem šli celo tako daleč, da zagovarjajo absolutno eksteritorialnost del, kar se nam zdi vsaj enako, če ne celo še bolj sporno. Res je, da vsak poskus konkretizacije tistega, kar naj bi bil naprimer "iranski film", spodleti oziroma pristane pri naštevanju tistih slogovnih potez, ki so značilne za posamezne režiserje, toda kljub vsemu so naprimer Kiarostamijevi filmi izrazito iranski, kakor je tudi Cvitkovičev *Kruh in mleko* izrazito slovenski film. In prav po tem se največji ločijo od množice povprečnežev, ki že v izhodišču načrtujejo "globalni projekt". Naj pojasnim: tako Kiarostamiju kot Cvitkoviču je preko izrazito lokalne zgodbe, zgodbe, ki je usodno in neizbežno povezana z nekim omejenim, ozkim, specifičnim okoljem, uspelo spregovoriti o najbolj univerzalnih rečeh. Prav zato je Kiarostami morda največji živeči režiser, prav zaradi tega polagamo vse naše upanje v Jana. In prav zaradi tega bomo pozorno sledili tudi delu Kitajca Jiaja Zhang-keja (le kdo bo prepoznal to ime?). S svojim drugim celovečercem, dveinpol urno epopejo *Peron* – o prvencu Žepar (Xiao Wu, 1997) smo nažalost lahko le brali – nas je namreč prepričal v svoje mojstrstvo.

Mladi Jia Zhang-ke – vsestranski 30-letnik, ki se je šolal za slikarja, napisal roman ter nato prav zahvaljujoč literarnim izkušnjam pristal na literarnem oddelku pekinške filmske

akademije, kasneje pa ustanovil prvo neodvisno filmsko produkcijsko skupino na Kitajskem – je s *Peranom* morda ustvaril eno najkompleksnejših del zadnjih let. Na prvi pogled (oziroma to lahko pred samim ogledom razberemo iz sinopsisa) je na platno prenesel le nadvse specifičen, omejen del zgodovine sodobne kitajske družbe, niti ne kitajske družbe temveč združbe, skupine mladih (in nekaterih manj mladih) ljudi, potujočih umetnikov iz malega mesteca Fenyang v oddaljeni provinci Shanxi, ki jih je spremljal skozi desetletje, od leta 1979 do 1989. Osnovno narativno linijo zgodbe predstavlja zgodovina glasbene skupine, ki se je sprva imenovala *Kmečka kulturna skupina* in ki je bila v dominantni represivni atmosferi primorana po mestih in vaseh uprizarjati "nesmrtno" igro *Vlak iz Shaoshana* (rojstnega kraja ljubljene Mao Zedonga). Kasneje se je, po sledi družbenih sprememb, preimenovala v *All-Star Rock and Breakdown Electronic Band* ter pričela v svoje nastope vključevati tudi zahodno glasbo. Pod to osnovno narativno linijo je režiser spletel mrežo sekundarnih zgodb, ki vpletajo tako najintimnejše relacije med protagonisti kot tudi velike družbene spremembe, ki so takrat dodobra spremenile kitajsko družbo. V pričujočem zapisu je nemogoče povzeti vse; pravzaprav bi že analiza ene same zavzela ves razpoložljivi prostor. Vsakokratno vračanje k podobam odkrije nove relacije med njimi, ponudi drugačno, še temeljitejšo branje. Delo je kot celota neverjetno uravnostezeno. Jia Zhang-ke kot ostareli modrec o vsem spregovori spokojno, umirjeno; odgovarja na tista vprašanja, koder mu je odgovor znan, molči oziroma zgolj kaže na tista, kjer ga tudi sam ne pozna. Družbeno kritične osti ne moremo spregledati, a tudi v oči nam ne pade takoj. V svoji kritiki maoizma posameznih akterjev le-tega nikoli ne spremeni v karikaturu, temveč jim dovoli ohraniti človeško dostojanstvo, saj jih prikaže kot tiste, ki so resnično verjeli v pozitivno idejo maoizma. Prav tako kritizira Deng Xiaopingovo odpiranje Zahodu. V njegovi kritiki ni nikoli zaznati cinizma ali nostalgije po preteklih časih. Vse te specifične, intimne in javne zgodbe se v skrajni konsekvenci združijo v tistem presežku, ki ga zmorejo redki: v univerzalnem nagovoru, ki ga lahko sprejme vsakdo. To univerzalno je zajeto že v samem naslovu (režiser ga je povzel po istoimenskem popularnem kitajskem komadu, ki vključuje verz: "čakamo, z vsem srcem čakamo, večno le čakamo..."), železniškem peronu, mestu začetka potovanja ali mestu konca poti. Mesta pričakanj in velikih upov; upanja, čustev, ki človeku omogoča preživetje.

D.V.



srečen konec

Happy End

Južna Koreja **režija** Jung Ji-woo

Glej intervju z režiserjem na strani 8.

Filmi 12. LIFFa v Ekranu:

- À ma soeur**, C. Breillat (1,2/2001, str. 31)
- Anglaise et le duc, L'**, E. Rohmer (1,2/2001, str. 14)
- Beau Travail**, C. Denis (7,8/1999, str. 41)
- Beijing Bicycle**, W. Xiaoshuai (1,2/2001, str. 31)
- Bread and Roses**, K. Loach (5,6/2000, str. 27)
- Code Inconnu**, Haneke (5,6/2000, str. 26)
- Durian Durian**, F. Chan (7,8/2000, str. 12)
- Emploi du temps, L'**, L. Cantet (7,8/2001, str.)
- Intimacy**, P. Chereau (1,2/2001, str. 31)
- Krieger und die kaiserin, Der**, T. Tykwer (1,2/2001, str. 11)
- Kruh in mleko**, J. Cvitkovič (3,4/2001, str. 4)
- Liam**, S. Frears (7,8/2000, str. 15)
- Little Cheung**, F. Chan (9,10/2000, str. 3)
- Man Who Wasn't There, The**, J. Coen (1,2/2001, str. 9)
- Memento**, C. Nolan (7,8/2000, str. 9; 1,2/2001, str. 28)
- Nénette et Boni**, C. Denis (5,6/2001, str. 34)
- No Man's Land**, D. Tanović (5,6/2001, str. 8)
- Pianiste, La**, M. Haneke (5,6/2001, str. 4)
- Pledge, The**, S. Penn (5,6/2001, str. 9)
- Requiem for a Dream**, D. Aronofsky (5,6/2000, str. 24)
- Shojo**, E. Okuda (7,8/2001, str. 24)
- Small Time Crooks**, W. Allen (7,8/2000, str. 16)
- Songs From the Second Floor**, R. Andersson (1,2/2001, str. 9)
- Stanza del figlio, La**, N. Moretti (5,6/2001, str. 4)
- Thomas est amoureux**, J.P. Renders (7,8/2000, str. 13)
- Together/Tilsammans**, L. Moodysson (7,8/2000, str. 13)
- Va savoir**, J. Rivette (5,6/2001, str. 6)
- What Time is it There?**, T. Ming-liang (5,6/2001, str. 4)
- Yi Yi**, E. Yang (5,6/2000, str. 23)