

festival

benetke

2001

bog oprošča...



Trenutek sreče

simon popek
vlado škafar
denis valič

Uvod

Festivali vse prereditko menjajo svoje direktorje. Natančneje, prereditko jih menjajo festivalski upravni odbori. Lahko bi rekli celo, da jim podeljujejo predolge mandate, ki se običajno še podaljšujejo, pogosto v nedogled. Gilles Jacob se je letos po dvaindvajsetih letih odločil odreči delu svoje funkcije direktorja canneskega festivala. Le delu. Razumete? Niso mu rekli naj se pobere, temveč se je tako sam odločil. Morda so mu prijazno svetovali, a zadnje je vendarle imel on. Niso ga odstavili, odstavil (na pol) se je sam, po lastni želji. Despotsko. Lahko bi vztrajal do konca kariere. Po svoje tudi bo; v bodoče bo namreč opravljal dela predsednika festivala, kar pomeni, da bo izbral tudi novega direktorja, svojega naslednika. Izbral bo seveda takšnega, ki mu bo še vedno prisluhnil. Letošnja "polovična zamenjava" je za naslednjo izdajo bojda vprašljiva, kar sploh ni pomembno, "pomembno" je, da ostaja Jacob.

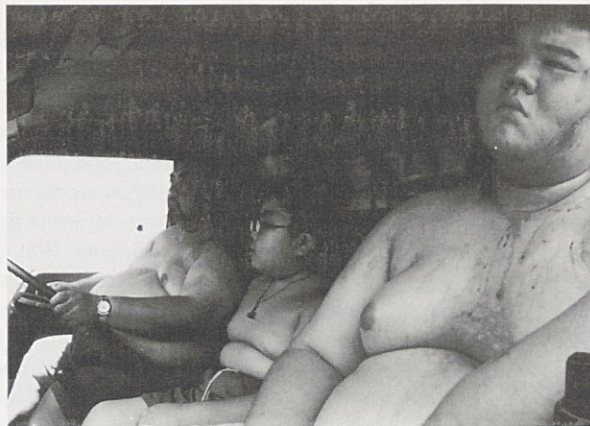
V Berlinu smo zadnji dve desetletji videli podobno sliko, le z drugačnim koncem. Moritz de Hadeln, Švicar na čelu Berlinale, je po enaindvajsetih letih prav tako pomahal v slovo. Le da De Hadeln ni odšel prostovoljno, temveč so ga odstavili. Predčasno. Pred iztekom pogodbe, ki naj bi veljala vsaj še leto dni. Upravni odbor ga ni le odstavil, temveč je javnost takoj seznanil z listo morebitnih naslednikov, s čimer so vsaj delno nevtralizirali šok in preusmerili pozornost na izbor novega festivalskega šefa. De Hadeln je protestiral, a ni zaleglo. Še dobro, da ni protestno odšel že pred letošnjim festivalom, ki ga je v času odstavitve zaključeval s polno paro. Dva najpomembnejša filmska festivala sta letos demonstrirala dva tipa odstavitve, dva tipa slovesa, romanskega in germanskega. Deležni smo bili galantnega in robustnega sestopa z oblasti. Billy Wilder bi po tem zagotovo posnel odlično politično satiro. In kje se v tej zgodbi nahaja beneška Mostra? Na povsem svojem mestu. Beneški festival ni vreden A kategorije le zaradi slovesa najstarejšega filmskega festivala, temveč (tudi) zavoljo "nacionalne pripadnosti". Mostra namreč ni le filmska prireditelj, temveč tudi politični festival, festival emocij, po svoje kar najbolj razburljiv filmski dogodek na svetu, čeprav temu pogosto ne botrujejo filmi, ki jih tam vrtijo. Mostra je namreč Italija v malem; emocionalni, skrajno temperamentni kotel, v katerem se cedijo tako solze kot kri. Benetke so v času festivala verjetno edino mesto na Zahodu, ki spominja na maj 1968. Vsak lahko pove svoje mnenje, vsak lahko protestira, dviga rdečo zastavo ali pljune na direktorja. Ko so letos (večinoma) italijanski novinarji ostali pred vrati dvorane, kjer se je odvijala zadnja projekcija novega filma Woodyja Allena, so ponoreli. Situacija je spominjala na protiglobalizacijske demonstracije; ljudstvo je dvignilo glas, pritiskalo na vrata, pozivalo k linču. Varnostniki so se v strahu skrili, posredovala je policija s pendreki, takoj zatem pa so napovedali posebno dodatno projekcijo in se opravičili zaradi gneče. Zdi se presenetljivo, toda na Mostri vlada demokracija; direktorja nastavi upravni odbor Biennala, odstavi ga narod. Zato jih tako pogosto menjavajo. Ne, v Benetkah še noben šef ni doživel dvajsete obletnice mandata; niti desete ne. Redki so tisti, ki so uspešno sklenili prvega. Poudariti je treba, da mandat direktorja Mostre traja le dve leti, z možnostjo enega podaljšanja. Ponavadi direktorji letijo veliko prej. Kot sem že rekel, Mostra je Italija v malem. Preštejte, denimo, italijanske vlade po drugi svetovni vojni; približno toliko jih je kot direktorjev Mostre. Če nisi uspešen, letiš takoj in brez posebne obrazložitve. Podobno je denimo s trenerji italijanskih nogometnih klubov – v slabem letu zamenjajo tudi po tri. Niste nogometni navdušenec? Ne spremljate italijanske Serie A? Poglejte rimski Lazio. Šved Ericsson je z njim junija 2000 osvojil naslov italijanskega prvaka; spomladi 2001 je zapustil klub, prevzel ga je legendarni Dino Zoff, za silo rešil sezono, letos jeseni je slabo štartal in že ga je nasledil Zaccheroni, ki so ga spomladi nagnali iz Milana. Edina razlika med Serio A in Mostro je ta, da odpovedi prve (običajno) niso politično motivirane. Na

Mostri obiskanost festivala (zaenkrat) še ne pogojuje usode direktorjev, zato pa jo še kako pogojuje ideološka komponenta, kar festival tako lepo zliva z italijansko politično realnostjo. Devetdeseta so bila lep primer turbulentnih časov za direktorje, kar sta najbolj občutila Gillo Pontecorvo in Felice Laudadio; ko je prišel na oblast prvi, so ponoreli levičarji, saj je Pontecorvo po dolgih letih ignoriranja ameriškega komercialnega filma na stežaj odprl vrata holivudskim izdelkom. Tisto leto je kraljeval Spielbergov *Jurski park*, kar je protestnik (spominjal je na Enrica Ghezzi) izkoristil in nasilno prekinil tiskovno konferenco Krzysztofa Kieslowskega (predstavljal je *Modro* = svoboda!). Dokopal se je do mikrofona, tulil antiimperialistična gesla ter pljuval po Pontecorvu, češ da je izdal njihov prestižni festival. Potrebni so bili štirje varnostniki, da so ga odnesli. Gillo je zdržal dve leti. Ko je dve leti kasneje prevzel vajeti Laudadio, so ponoreli desničarji, ki jih ni pretirano motila ekspanzija ameriškega filma, temveč dejstvo, da zavestno ignorira mali, obstranski, nizkoporačunski italijanski film ter favorizira državno sponzoriranega. Benetke so pač najboljša promocija za domači film, in ker je tuja javnost "državnega" povečini ignorirala – ker je bil enostavno zanič –, je bila jeza in frustracija protestnikov toliko večja. Tudi Felice je zdržal le en mandat. Kar nas pripelje do Alberta Barbere, odrešitelja beneškega festivala zadnjih dveh let. Lani in predlani je Mostra po dolgem času ponovno prosperirala, tudi po Barberovi zaslugi; videli smo več perspektivnih režiserjev in prvencev, kot sta jih predstavila festivala v Berlinu in Cannesu skupaj, soliden tekmovalni spored ter okusno izbran program polnočnega komercialnega kina. Letos se je zalomilo tudi njemu; porazna konkurenca, porazen stranski program, odsotnost zvezdnikov. V zso upravičenostjo lahko sklepamo, da boljših filmov enostavno ni bilo, nenazadnje je bil porazen tudi letošnji Berlin, Cannes pa podpopvprečen. Slaba letina pač. Vprašanje je le, če bo Barberi priznan popravni izpit, saj bo o njegovi usodi ponovno odločalo ljudstvo. Po svoje je že razsodilo, saj je na parlamentarnih volitvah zmagala desnica, kar bojda pomeni avtomatsko zamenjavo na vrhu Biennala, vrh Biennala pa potem brez večjih obrazložitve odstavi direktorje področnih manifestacij.

Barberi želimo veliko sreče, čeprav smo z Lida letos odšli

predčasno, kar se bo odražalo tudi pri našem poročilu, v katerega smo uvrstili tisto, kar nas ni povsem odvrnilo ali predčasno pognalo s sedežev. Verjamemo v bodočnost Mostre in bodočnost direktorja Barbere, za razliko od sosedov – revolucionarjev, ki so krilatice iz onega špageta z Budom Spencerjem in Terenceom Hillom očitno vzeli zares: "Bog oprošča, jaz ne."

S.P.



heung gong yau gok hor lei wood

Hollywood, Hong Kong

Hongkong režija Fruit Chan

Najboljši film tekmovalnega sporeda 58. beneškega filmskega festivala je po pričakovanju ustvaril Fruit Chan. *Hollywood, Hong Kong* je bil letos celo edini spodoben in dovršen izdelek in *concorso*, kjer se je sicer trlo nebuloz in neumnosti, v najboljšem primeru neuspešnih poskusov. Zato me je toliko bolj začudil precej hladen odziv publike in kritikov.

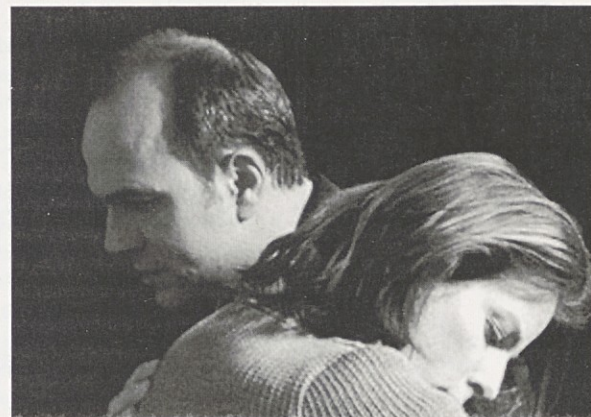
Hollywood, Hong Kong je novo potrdilo, da je Fruit Chan popolnoma osvojil svoj filmski besednjak, v katerem se izraža sproščeno in samozavestno, ne glede na zgodbo, ki jo vzame v pripoved. Seveda smo spet v Hongkongu, v starem mestu, ki je pred rušenjem. Hišice iz pločevine in gipsa bodo morale dati prostor sodobnim nebotičnikom, podobnim tistim petorčkom na vrhu hriba, ki se imenujejo Hollywood; tako blizu in tako daleč so, kot utvara ali zvezde na nebu. V življenje treh debelih mesarčkov (očeta in dveh sinov) kakor z neba pade postavno mlado dekle in v njih prebudi zakrnelo čutnost in čustva, tudi ljubezen, ki je bila dotlej izključno namenjena kapitalni svinji, ki jo redijo na domu. Surovo mesarsko življenje je naenkrat napolnjeno z neznano poezijo drobnih privilegiranih trenutkov življenja, v glavah treh prašičjeglavcev nenadoma vstanejo sanjarjenja, hrepenenja, čudežni svet, ki ga niso poznali, še slutili ne, zato se mu naivno predajo. Njihove debeloprste roke bolj kot po mesarici segajo po prebujenih udih in trdni temelji družinskega podjetja se nenadoma zamajajo, zlasti ko se med tremi sproži vojna ljubosumja in boj za prevlado. Ko ugotovijo, da so žrtve ukane kitajske prostitutke oziroma njenih delodajalcev, se poženejo v sveto vojno, toda prepozno, mlada Kitajka je že zapustila sanjsko stanovanje v hollywoodskem nebotičniku. Ob tem ugotovijo, da niso edine žrtve kriminalcev. Mladi tatič iz soseščine je zaradi mladenke ob roko, ki jo pozneje sicer najde, a ko mu jo prišijejo nazaj, ugotovi, da ni njegova. Fizični in duševni pohabljeni pločevinastega mesta so znova obsojeni na nekdanjo rutino, še bolj zakrknjeni in brezupni pričo skorajšnjega rušenja njihovih domov. Kritika milenijskega projekta novega Hongkonga in življenja, ki ga prinaša s sabo, je še veliko ostrejša kot skepsa ob predaji mesta Kitajski republiki (*Made in Hong Kong*, 1997; *Najdaljše poletje*/ *The Longest Summer*, 1998), neprikrito sarkastična in dobesedno krvava.

Surove, bizarne, celo nadrealne socialne drame Fruitu Chanu, ki se je doslej držal bolj naturalizma, po zgodbi ne bi prisodili, toda pripovedni slog je nezgrešljivo njegov, poln čudovitih domislic, domišljenih elips, ki na nepričakovan način povezujejo prostore in jih obenem širijo z novimi perspektivami; razgibana, komaj ujemljiva mizanscena, iz katere kipi pripovedna energija malega genija, pri katerem se vedno znova zdi, da mu bo vse ušlo z rok, pa se na koncu vselej zloži kot najbolj preprosta sestavljanica.

Hollywood, Hong Kong je drugi del trilogije o prostitutkah, ki

jo je Chan zastavil s prejšnjim filmom *Durian durian*, s katerim je zaprl edinstven dvojček s predhodnjim filmom (*Mali Čung*), iz katerega vznikne nov, tretji film. Chanova razpršena dramaturgija (ki zahteva osredotočenega in potrpežljivega, pa še lucidnega gledalca) deluje tudi na ravni opusa, ne le znotraj posameznih filmov, zato je pričakovanje vsakega njegovega novega filma toliko večje.

V.Š.



l'emploi du temps

Izkoristek časa

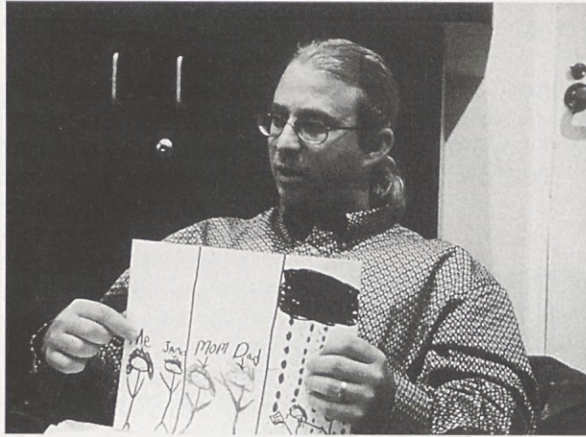
Francija režija Laurent Cantet

Delo in družina sta pogosto prepleteni temi v sodobnem francoskem filmu. Človekova osamljenost, ki jo poudarita rutini družinskega in poslovnega življenja, nevarno ogroža substanco posameznikove normalnosti. V nekem trenutku takšne krize se zazdi, da je treba samo oditi, vzeti *time out*. Dominique Cabrera je v Locarnu na to temo predstavila film *La lait de la tendresse humaine* (Mleko človeške nežnosti), v katerem mati brez opozorila zapusti družino in novorejčka. Mož sproži veliko iskalno akcijo, na koncu pa se izkaže, da je žena ves ta čas, čas krize, prebila pri sosedih iz zgornjega nadstropja.

Tudi Cantetov junak odklopi brez opozorila, še več, na daljavo daje ženi vedeti, da je vse v redu. Na prvi pogled zgleda kot srečnež, gospodar svojega časa, v katerem prosto razporeja svoje poslovne obveznosti, poslovni popotnik, ki si zna vzeti čas zase. Toda izkaže se, da je to izmišljen svet, s katerim odlaga resnico, da je ostal brez službe, s tem pa tudi brez osnovne družinske funkcije; s to novico nikakor ne more pred ženino obličje. A ker tudi fiktivni poslovni svet dobro deluje, gre z igro naprej, postane pravi mojster lastne življenjske izmišljilje, v katero nevarno ujame svoje prijatelje (na slepo mu zaupajo denar za namišljene donosne investicije). Na srečo ga pravočasno spregleda stari tihotapec, mu ponudi sicer ne najbolj častno, a zelo resnično in dobro plačano delo, ki ga lahko vrne v normalno življenje. Čeprav se zdi, da je intimna srhljivka končana, ga čaka še grozljivo soočenje z družino, pri katerem še takšno razumevanje ne more utolažiti bolečine nekega poraza. Spet je potreben čas.

Po izjemnem prvencu *Človeški zakladi* (*Ressources humaines*, 1999), ki smo ga lani predstavili tudi na LIFF-u v Ekranovih perspektivah, je Cantet nadaljeval še bolj silovito. *Izkoristek časa* sodi med redke izjemne filme letošnjega leta, inteligentna dramatična struktura in prepričljiva neposrednost podobe *Človeških zakladov* dobivata v *Izkoristku časa* poetični presežek, tako v strukturi (krasna uporaba t.i. *pillow* sekvenc, ki čustveno poudarjajo brezcilna tavanja glavnega junaka) kot v podobi, s čimer izzove istočasni miselni in čisti vizualni užitek, ki ga stopnjuje v splošno čustveno in racionalno vznemirjenje – obvezna lastnost vsakega velikega filma. Hkrati je to film o stvareh, ki so nam blizu in ki nikomur ne uidejo, zato Cantetova razprava o bistvu družine in medčloveškega odnosa (vprašanje krvne vezi, čustvene,

družbene, iz česa je zaupanje, kaj storijo pričakovanja, kaj zahtevajo dolžnosti, kako poteka komunikacija in kako prek vsega teče čas?) znova deluje tako shrljivo in obvezujoče. V.Š.



domestic violence

ZDA **režija** Frederick Wiseman

Wisemana imajo mnogi resni kritiki za največjega živečega ameriškega režiserja. Ne brez razlogov; kot brezkompromisni dokumentarist že tri desetletja "dokumentira" ameriške inštitucije in njihovo delo, policijo (*Law and Order*), birokracijo (*Welfare*), ameriško vojsko (*Missile*), obravnava socialno problematiko v getih (*Public Housing*) ali pa obišče tovarno za predelavo rib (*Belfast, Maine*), kjer nam metodologijo proizvodnje analizira do najmanjših potankosti. Naštel sem le nekatere najvidnejše filme danes sedemdesetletnega režiserja, ki objektov svoje fascinacije nikoli in nikdar ne komentira. Wiseman je namreč zaprisežen praporščak nevsiljivega, neprizadetega oziroma "nevidnega" dokumentiranja, ki ga poznamo tudi kot metodo "muhe na steni". Zato so njegovi filmi tako dolgi, običajno med tremi in petimi urami (*Domestic Violence* je dolg "le" 195 minut). Off glas, ki bi proces resda skrajšal, a brez dvoma simplificiral, nadomesti vztrajno opazovanje dogodkov. In v tem je Wiseman največji mojster, s svojo "nevidnostjo", s pomočjo katere so resnične situacije tako prepričljive, nas popelje v srce problematike, naravnost v jedro konfliktov.

Domestic Violence je seveda film o nasilju v družinah, nasilju, skritem za zidovi, nasilju, o katerem se redko spregovori. Kot običajno nas režiser pahne naravnost v "akcijo", saj že v prvi sekvenci spremljamo patruljo, ki se je odzvala na klic v silo. Takoj smo priča verbalnemu pingpongu med možmi postave in moškimi, ki naj bi brutalno pretepel svojo ženo, spretnemu leporečenju in prepričevanju, da je bilo vse skupaj naključje ... dokler iz hiše na nosilih ne prinesejo povsem krvave ženske. Wiseman se je s kamero odpravil v Tampo, Florida, in dobro leto dni snemal material z različnih vidikov nasilja v družini: postopek prijave nasilja policiji; posredovanje policije na domu in pogovor z vpletenimi člani; situacijo v "varnih hišah", kamor se pred nasilnimi moškimi lahko zatečejo pretepe ženske; pogovore žensk – in otrok! – s socialnimi delavkami, okrogle mize oziroma skupinske terapije, kjer skušajo žrtve razvozlati misterij moškega nasilja in predvsem dognati, kako se proti temu nasilju boriti. *Domestic Violence* ne prikazuje le moškega nasilja, saj socialne delavke odkrito priznajo, da se kar 15 odstotkov prijavljenega družinskega nasilja odvija nad moškimi ter da ti še redkeje prijavijo tovrstno nasilje kot ženske, zavoljo časti kakopak. Najbolj fascinantni (če lahko uporabim ta izraz) so prizori, ko Wiseman s kamero stopi v stanovanje, ko sledi policiji na delu. Prav zanimivo bi bilo izvedeti, kako Wisemanu – človeku, ki vedno in brez izjeme najprej vpraša za dovoljenje – uspeva s kamero sploh vstopiti v intimo teh ljudi, ter posneti tako prepričljiv material. Zaključna sekvenca, ko moški psihološko zelo premišljeno muči svojo ljubimko, od katere bi

rad, naj takoj zapusti njegovo hišo, ta pa sredi noči nima kam, saj nima ne denarja ne bližnje družine, je šokantna demonstracija emocionalnega zloma posameznika, ki hkrati nazorno opozori na votlost in nepravilnost ameriškega socialnega sistema, ter na zelo pogost civilni paradoks: predvsem v konfliktnih psihološke narave policija žrtvi – pravno gledano – dostikrat sploh ne more pomagati. Zato je Wisemanov film tako pomemben, saj o težavah ne razpravlja in jih ne komentira, pred kamero ne privleče pop psihologov in analitikov, temveč raje vztrajno prikazuje žalostno realno stanje in polomljeni, neučinkoviti mehanizem. Najbolj grozljiva je gotovo gledalčeva zavest, projekcija: kaj se bo za zidovi zgodilo, ko bosta policija in kamera zapustili krizno območje?

S.P.



porto de minha infancia

Porto moje mladosti

Portugalska **režija** Manoel de Oliveira

Porto je letos evropska prestolnica kulture. Ob tej priložnosti so si organizatorji zaželeli film, ki bi z današnje perspektive spregovoril o mestu. Porto je rojstni kraj Manoela de Oliveire, ki ga je živel in ustvarjal skoraj celo dvajseto stoletje. Odločitev o režiserju je bila zares samo ena. De Oliveira se je odločil za zelo osebni film, za kratko avtobiografijo (62 minut), ki spet zelo spominja na njegovo filmsko oporoko, a to zanesljivo ne bo njegov zadnji film. Istočasno je to film o Portu, čudovitem labirintu bogate zgodovine in večnega hrepenenja (po ulicah odmeva fado), ki ga Zlata reka odnaša na odprto morje, proti koncu sveta. Preprosta, a zanesljiva formula: De Oliveirova avtobiografija je tudi avtobiografija Porta. Popotovanje po ruševinah spomina priključuje ugodje in blago bolečino. To je ton v katerem se menjajo slike in anekdote de Oliveirovih spominov, enako kot ob pogledu na rojstno hišo, ki še stoji, zapuščena in porušena, kot kak pomemben dvorec preteklih časov. "*Malo spominov mi je ostalo, kot je ostalo malo od hiše, v kateri sem se rodil in naredil svoj prvi film*", začne de Oliveira. Spomin (in de Oliveirov pred vsemi) je kinoteka izbranih podob lastne preteklosti: v arhivu izbereš kolut – na njem lahko piše "Osmi rojstni dan" ali "Prva ljubezen" ali "Rak v pesku" – in si ga zavrtiš. Pri cinefilu je spomin tudi poln kolutov, ki jih hranijo v resničnih filmskih arhivih. V igri spomina, v labirintu časov, ima filmski insert enako mesto kot pristen osebni spomin. V tej igri časa se vežejo arhivski posnetki Porta z insceniranimi vožnjami po kulisah nekdanjega mesta, pristne podobe z izumetničenimi rekonstrukcijami podob-spominov. Najbolj duhoviti prizori, ki opiše to nedolžno igro s časom, je *remake* prvega filma, *Odhod delavcev iz Lumièrove tovarne*, v katerem namesto Lumièra za isto kamero zdaj, v letu 2001, stoji de Oliveira in snema delavce, ki zapuščajo osrednje prizorišče Evropske prestolnice kulture. Enako pomenljiv je prizor iz davnega

gledališča, v katerem Manoel-otrok gleda predstavo, v kateri igra stari, današnji Manoel. Užitek igre s časom de Oliveira zlahka prenese na gledalca, zato ne čudijo dolge stoječe ovacije občinstva po projekciji, pri čemer so bili tako nestrpni, da so spregledali del čudovitega konca, shrljivo čudovitega, saj preveč spominja na vrhunski zaključek bogatega opusa: uspavanka je, kot na začetku filma, slika pa potuje skozi nočni Porto po Zlati reki proti slutnji obzorja Atlantika. V temi, čez katero tečejo napisi zaključne špice, v intervalih komaj opazno zasveti rdeča luč svetilnika, odrešujoče znamenje, da je potovanje končano, da si spet doma.

V.Š.



L'anglaise et le duc

Angležinja in vojvoda

Francija **režija** Eric Rohmer

Danes na Rohmerja ne gledamo več kot na nekdanjega novovalovca, njegovega vsakokratnega novega dela ne sprejmemo iščoč kontinuiteto s to preteklostjo. Rohmer ni Godard. Rohmer je konservativec, Godard radikalec. Ti oznaki seveda ne gre razumeti v strogo političnem pomenu, čeprav je prisoten tudi ta (Rohmer je bil denimo eden redkih, ki se leta 1968 ni udeležil "upora" režiserjev na canneskem festivalu). Preteklo je preveč časa in videnih je bilo preveč nepozabnih podob, ki so tisto obdobje vse bolj potiskale v "pozabo". In nenazadnje, upoštevati moramo dejstvo, da Rohmer v svoji ustvarjalnosti skorajda ni poznal padcev, zaradi česar v njegovem opusu novovalovski obdobje ne predstavlja izstopajočega vrhunca. Skratka, Rohmer je eden tistih avtorjev, ki na nek način delujejo skorajda "v ozadiju", neopazno, hkrati pa avtor, brez katerega ni mogoče govoriti tako o modernem, kot sodobnem, zdajšnjem filmu. Samo v zadnjem desetletju je ustvaril niz del, ki sodijo v vrh filmske umetnosti. Spomnimo se na cikel *Štirih letnih časov*, serijo manjših in večjih (a prav vsakič) mojstrov, kjer je njegovo razmerje do sveta, ki ga v svojih delih poustvarja, morda najbolj jasno opredeljeno: Rohmer je opazovalec. Natančen opazovalec in skrajno potrpežljiv pripovedovalec, ki iz navidez nepomembnih detajlov ustvarja "suspenz"; ta gledalca začara ter mu v uri in pol ali dveh "ukrade" pogled. Teh nekaj besed o Rohmerju je bilo potrebnih, da bi vsaj približno nakazali presenečenje, ki nam ga je pripravil s svojim novim filmom *Angležinja in vojvoda*. Mojster se je namreč – na nek način oziroma pogojno rečeno – vrnil na sam začetek in ponovno oživil mrtve podobe, hkrati pa stopil daleč, daleč v prihodnost, kamor si do sedaj skoraj nihče ni drznil, vsaj ne v takšni obliki. Film je namreč v celoti posnet na video, podoba pa skoraj v celoti (denimo vsi eksterijerji) digitalno generirana. Seveda je končni izdelek pristal na "starem" nosilcu, 35mm filmskem traku. Vse to smo resda vedeli že pred ogledom filma, saj so se o njem v Franciji – kjer so film videli že pred predstavitvijo na beneškem festivalu –

dodobra razpisali. A vseeno nas je osupnilo, ko na statični, ročno narisani sliki neke pariške ulice osebe nenadoma oživijo, se prelevijo v bitja "iz mesa in krvi" (seveda le v razmerju do tiste narisane podobe), iz ozadja stopijo pred nas in spregovorijo. Prav vsi eksterijerji so narisani, osebe pa se gibljejo po teh "slikarskih platnih", ki natančno upodabljajo Pariz s konca osemnajstega stoletja in začetka devetnajstega. Šele ko vstopimo v interierje, imamo opraviti z "realnim" okoljem. Resda deluje ta pristop na začetku bizarno, a kmalu se mu privadimo in ga sprejmemo, nenazadnje pa v njem celo uživamo, saj je Rohmer na ta način ustvaril natančno upodobitev takratnega Pariza in njegove okolice. In kakšno vsebino prinaša ta velika, morda največja revolucija v njegovi karieri, ki se jo je odločil udejanjiti v cvetu svoje starosti, pri enainosemdesetih letih? Tokrat ne prinaša velikega plana še enega obraza ljubezni, temveč rekonstrukcijo francoske revolucije, države terorja, njegovo videnje tega prelomnega dogodka francoske in svetovne zgodovine. Ob zgoraj naštetem je verjetno odveč poudarjati, da njegovo videnje ni nič kaj pretirano revolucionarno, kot tudi ne reakcionarno. Tako kot je z opisanim pristopom (uporabo digitalne tehnologije) poskušal karseda "objektivno" poustvariti takratni Pariz, se je Rohmer poskušal vzdržati pretiranega presojanja takratnih dogodkov. Njegov *statement*, da usode ni krojilo preprosto ljudstvo, temveč preračunljiva boržuazija, ki je s taistim ljudstvom manipulirala, je evidenten, a vseeno je obema stranema omogočil, da razgrneta svoja stališča. Rohmer je izjavil, da se je poskušal seznaniti z vsemi razpoložljivimi viri in da si je v triletnih pripravah na projekt ogledal vse dosedanje upodobitve tega dogodka. Nato je za izhodišče vzel resnično zgodbo angleške aristokratke Grace Elliott, ljubimke vojvode Orleanskega, kraljevega bratranca, ki je osebno preživela teror. Njegovo videnje revolucije imamo lahko za sporno, vendar je estetski užitek, ki nam ga je s svojim delom omogočil, brezmadežen.

D.V.



shojo

Mladoletnica

Japonska **režija** Eiji Okuda

Japonska je dobila novega Kitana, svetovna kinematografija pa nov primer "izkušene" avtorja obetavnega prvenca. Že nekaj časa se dogaja, da najboljše prvence snemajo režiserji, ki so se filma lotili razmeroma pozno in mimo utečenih šolskih poti. Lani smo v Ekranovih perspektivah posebej opozorili na štiridesetletnega Laurenta Canteta, letos sta podobna primera Serge Lalou in Chad Chenouga, enako pa velja tudi za beneškega lavreata med debitanti, Jana Cvitkoviča. Okudova zgodba je enaka Janovi, Laurentovi, Sergeovi, Chadovi: dolga leta je gojil željo in idejo o svojem filmu, dokler mu ni kot zrela hruška padla pred noge, da jo je bilo treba samo še pobrati. K filmu je prišel kot igralec; naredil je zavidljivo kariero, povezano zlasti s filmi Kumajija Keija, pred

dobrim desetletjem pa je za glavno vlogo v Benetkah prejel celo srebrnega leva. Njegova druga strast je slikarstvo, ki se, podobno kot pri Kitano, odraža tudi v njegovem filmu. *Mladoletnica* je zgodba o čisti ljubezni oziroma o ljubezni dveh čistih duš, ki naseljujeta telesi, katerih združitev je za družbo nesprejemljiva. Prvo telo pripada petnajstletnici, ki si z njim občasno služi denar, drugo priletnemu policajju, ki mimogrede zadovoljuje poročene ženske v svoji četrti. Srečanje je seveda neizbežno, oba živita na ulici, a obenem tudi usodno. Kar se začne kot poslovno razmerje med prostitutko in kupcem njenih uslug, v hipu zablisi z angelskimi krili usojenosti dveh osamljenih duš, ki se ne zmenita za sovražnost okolice. Potrditev ljubezni, sklenjene visoko nad zemljo, si vpišeta v telo; stari policaj itak že vse življenje nosi na hrbtu vtetoviranega moškega feniksa, ki bo na mladem dekliškem hrbtu končno našel svojo družico.

Mladoletnica je film o ljubezni v sodobni japonski družbi, patetična in ekspersivna, kot je navada v sodobnem japonskem filmu, a za razliko od poljubnosti večine podobnih podjetij Okudi uspe zgodbo povzdigniti v podobo čiste ljubezni, ki se izriše kot alegorična freska, tako kot feniksa na hrbtih ljubimcev. Njegova organska ekspresivnost in pristna patetika spominjata na občutljivi svet Naomi Kawase, istočasna distanca in humor pa na Takeshija Kitana. Podobno kot Kitano je Okuda tudi zaigral v glavni vlogi in prispeval svoj slikarski talent.

V.Š.



la fiebre del loco

Školjkarska vročica

Čile režija Andrés Woods

Letošnji fokus LIFF-a je spet zadel v pravo smer. Južna Amerika doživlja nesporno renesanso in Čilenec Andrés Woods je nov dokaz za to. Filma se je sicer učil v New Yorku, živi in dela pa v rodnem Santiagu. Za svoj drugi igrani film, ki ga lahko začasno imenujemo *Školjkarska vročica* (Loco je namreč posebna in zelo redka vrsta školjke, ki jo je dovoljeno loviti samo enkrat na leto) je Woods izbral žanr vesterna in sorodno temo, ki je pravzaprav zaplodila tako Divji Zahod kot najbolj hollywoodski žanr – zlato mrzlico.

Namesto zlata je tu dragocena školjka El Loco (kar pomeni tudi norec, tako da bi se lahko naslov bral tudi v tem pomenu), podobna ostrigi, le da je veliko bolj redka in sloveča po svojih afrodizičnih substancah. Japonski poslovnež (kdo pa drug) prek lokalnega mešetarja Canuta organizira celotni odkup školjk, da bi si zagotovil tržni monopol. Pripravljen je odšteti visoko odkupno ceno, tako da Canutu, čeprav je na slabem glasu, ni težko pritegniti sodelavcev in lokalnih oblasti v majhni ribiški vasi, ki razen enkrat v letu spi pozabljena od sveta. Na "dan norcev" se zaspana vasica spremeni v trgovsko središče sveta, oživijo lokali, po morju priplujejo lovci na srečo, z njimi pa močne okrepitev prodajalk ljubezni. Divja zabava se lahko začne, vaški starešina jo skuša držati v kulturnih okvirih, kar bo tokrat še posebej težko, saj je v igri veliko več denarja kot

običajno. Sredi razuzdanega rajanja se odpirajo rane preteklih nedorečenih razmerij, hkrati pa se porajajo nova, vsa po vrsti obsojena na tragedijo, ki bo tokrat še posebej boleča, saj ima na videz spremenjeni Canuto tokrat še posebej premetene in brezkompromisne načrte.

Vestern na južnoameriški način prinaša poleg žanrskih klišejev bogat lokalni kolorit, ki prinaša veliko silnejša in pristnejša čustva, močno kulturnozgodovinsko identiteto, domačnost, ki jo posebej vaški starešina, pa tudi izrazito avtorsko noto, uperjeno v vulgarno globalizacijo in terorizem tržne ekonomije. Vestern, ki ga Hollywood na silo obuja že nekaj desetletij, je torej svoje novo ozemlje našel v Južni Ameriki, s surovostjo in poezijo, ki je nekoč davno krasila Peckinpaha, Leoneja in kompanijo.

V.Š.



un moment de bonheur

Trenutek sreče

Francija režija Antoine Santana

Santanov prvenec je presenetljivo topla, metijejsko dodelana in izredno zanimiva zgodba o dveh mladih osebah, ki se srečata, zaljubita in takoj doživita prvo pretresljivo izkušnjo. Philippe je 25-letnik, ki pride v obmorsko mestece Arachon; zaposli se kot natak, toda ker lastnik lokala ponižuje njegovega sodelavca, ga zbije na tla, pobegne, na begu ukrade poštarški avto, nakar za ovinkom zbije nedefinirano osebo... Na drugi strani nastopi Betty, enaindvajsetletnica, ki jo je nesrečna ljubezen pustila otroka. Njen oče jo vsakodnevno ponižuje ter skuša prepričati, naj že odraste in si poišče službo, no, roko na srce niti sama ni pretirano delavna in marljiva. Končno se zaposli v tovarni, kjer zлага kartone, s kolegico si najameta stanovanje. Nekega dne predčasno zapusti službo, saj hoče zaradi stresa preživeti mirno popoldne; sreča Philippa, ki je še vedno pretresen zaradi nesreče. Postaneta si všeč, ljubita se, nakar ji Philippe pove dogodek tistega dne. Betty po pripovedovanju spozna, da gre za njenega sina in hoče v bolnišnico, toda ker ju je ribič odpeljal na otoček, s katerega lahko ladja odrine šele po dvigu plime, je v svoji grozi in strahu ujeta.

Lepo skonstruiran film se prične s čistim misterijem, Bettyjinim paničnim kričanjem na plaži, nakar Santana zgodbo vrne v Philipovo epizodo na dan nesreče; šele nato zares spoznamo Betty in njene težave z očetom. Sledi njuno srečanje, toda pravo mojštrstvo pride šele v trenutkih, ko se par zaljubi in ko Philippu zaradi čustev nikakor ne uspe razložiti svoje zgodbe. Konec je sijajen, saj ribič na otoku preko CB postaje izve, da je z Bettyjinim sinom vse v redu, Philippe pa jo skuša prepričati, da ne šteje le njen sin, pač pa tudi njuna ljubezen in naj ga v teh težkih trenutkih ne zavrne. Preprost, učinkovit in neverjetno emocionalen film, prava Ekranova perspektiva. ●

S.P.