

EKRANOVE PERSPEKTIVE
NA 14. LIFFu

vlado škafar, koen van daele, simon popek

kar naenkrat *tan de repente*
diego lerman

argentina

Ko smo pred štirimi leti v Benetkah videli *Svet žerjavov* (Mundo grúa) takrat neznanega mladega Argentince Pabla Trapera, si kljub navdušenju nismo mogli predstavljati, da smo poleg nove *Ekranove perspektive* odkrili tudi nov kontinent, pravzaprav pravo zakladnico novega filma. Danes je vsemu svetu znano, da je Argentina najperspektivnejša filmska dežela tega trenutka. Eden izmed mnogih, ki so sledili Pablu Traperu, po čisto svoji poti, je tudi Diego Lerman s črno-belo miniaturo socialne, sentimentalne in eksistencialne drame *Kar naenkrat*, za katero je bil najprej nagrajen s srebrnim leopardom v Locarnu, v Franciji pa so ga razglasili za režiserja leta.

Kar naenkrat se začne nekoliko zaletavo, značilno za prvence, z nenavadnim lezbičnim parom; imenujeta se Mao in Lenin in v svoji punkerski opravi pohajkujeta po ulicah Buenos Airesa. V trgovini s spodnjim perilom naletita na debelušno prodajalko njunih let in Mao se odloči, da jo vzameta s seboj, ker se je v njo na prvi pogled zaljubila. Lenin ne protestira, njena ljubezen do Mao pomeni, da ji želi v vsem ustreči, tudi pri ugrabitvi prodajalke Marcie. Dobimo nekoliko neverjeten lezbični trikotnik,

toda kako bi človek lahko sodil zakon želje – bolje se je prepustiti in s trikotnikom odpotovati na morje, Marcino mesto otroške želje, ki ga v zmedenosti in strahu razodene svoji nenavadni dvorljivki.

Tipični nenavadni eksistencialni *road movie*, začinjen z ljubezenskim trikotnikom, pa se kar naenkrat ustavi, ko se Mao v trenutku nežnosti odloči, da obiščejo teto Blanco, nenavadno staro gospo z veliko posluha in energije za življenje. Pri njej nenavadne junakinje in film dobijo svoj dom. Kar naenkrat se film napolni z nežnostjo, s posluhom za drobne note človeških odnosov, ki kljub črno-beli sliki nenadoma pokažejo neskončno paleto barv. Kar naenkrat to postane drug film, kot bi dirigentsko palico mlademu vihariku prevzela izkušena stara gospa za nevsiljivo lekcijo o čustvovanju in življenju. Kar naenkrat prisluhnemo pripovedi v zamaknenosti, kot ob kakšni davni pesmi. Čeprav se po sobah tetine hiše trgajo in vne-majo srca v najrazličnejših kombinacijah, se poraja enoten občutek, da je film pred našimi očmi vzcvetel, kar naenkrat.

V.Š.



izpit emtehan

naser refaie

iran

Refaie začne svoj film *Izpit* pred zaprtimi železnimi vrati na prazni teheranski ulici. Prihajajo mlade ženske – nekatere same, nekatere v parih ali v majhnih skupinah – in se začnejo zbirati pred vrati. Iz njihovih jutranjih pogovorov izvemo, kaj družijo to raznovrstno skupino mladih iz vseh družbenih slojev: ženske čakajo na sprejemni izpit, ki jim bo omogočil vpis na univerzo. Ko se vrata odprejo, se na dvorišču zbere več kot sto žensk. Kamera se diskretno pomika med njimi ter tu in tam ujame kosce pogovorov. Nevidna kamera se pri dekletu ali majhni skupini deklet ne zadrži več kot nekaj minut; prisluškuje upanjem, strahom, obrekovanju, skrbem, banalnostim. Postopoma se ti kosci sestavijo v nazoren mozaik, ki govori o stanju in težnjah žensk urbane sodobne iranske družbe. Približno osemdeset minut pozneje se odprejo vrata učilnic, kandidatke vstopijo in železna vrata se zopet zaprejo. Izpit se bo začel.

Film *Izpit* sem februarja leta 2002 videl na Mednarodnem filmskem festivalu v Teheranu, kjer je prejel posebno nagrado žirije. Tudi prisotni mednarodni kritiki in kuratorji so Rafaijev prvenec toplo sprejeli, kot eno odkritij tistega filmskega leta (režiserjeva mednarodna kariera pa se je začela na festivalu v Benetkah). Filma od takrat nisem videl, zato si v spomin težko priključim določene like, okoliščine ali prizore. To bi morda lahko govorilo o šibkosti inkoherentnega, slabotno sestavljenega narativnega filma, vendar moji jasni spomini in navdušenje nad filmom kot celoto dokazujejo nasprotno. Kakor vsa najboljša iranska kinematografija je *Izpit* na prvem mestu natančno sestavljen konceptualni film (in ne nadrobno načrtovan narativni film). Za primerjavo bi lahko rekel, da imam ob *Izpit*u enako močna občutja kakor pri filmu *Krog* (Dayereh, 2002, Jafar Panahi). Čeprav se komaj spomnim podrobnosti Panahijevega filma, se vseeno jasno spominjam celotne strukture filma, njegovega vtisa, in

povsem jasno mi je, zakaj se je zapisal v zgodovino sodobne iranske in svetovne kinematografije.

Izpit ima veliko skupnega s *Krogom*. Očitnih povezav je več, na prvo mesto pa bi postavil krožno strukturo. Celotno dogajanje obeh filmov se odvija v prostoru med dvojimi zaprtimi vrati. Med vrati porodnišnice (novo življenje, rojstvo), zaprtimi železnimi vrati šole (začetek, možnost, upanje) in vrati zavora (izguba upanja), pa zapiranje vrat pred šolo (izločitev tistih, ki so ostale zunaj, in velike večine tistih, ki so sicer notri, a bodo kmalu izločene, saj le majhno število prijavljenih dejansko naredi izpit). Refaie svojo povezanost s *Krogom* še potrdi: pred vrati med zgodnjimi prišleki vidimo mlado žensko z dojenčkom. Navdušena zaradi čudovitih novih priložnosti, ki jih nudi izpit (v življenju, ki se je odvijalo prehitro), čaka na svojega moža, ki je obljubil, da bo prišel in med izpitom poskrbel za dojenčka. Čaka vse do konca filma, vse dokler se vrata spet ne zaprejo, vse do reza na temo. Zaman?

Refaie nam ne da zadosti časa, da bi se identificirali z določenim likom – pravzaprav še veliko manj kakor *Krog* –, vsaka od mladih žensk je enako pomembna. Ne ženska (v ednini, z velikim ž), temveč vse ženske – v vsej svoji individualnosti in izjemnosti – so protagonistke pričujočega filma. S tega vidika se zdi nemški naslov filma *Hundert Frauen* (Sto žensk) primeren.

Po drugi strani pa naslov *Sto žensk* zgreši bistveni zorni kot izvirnega (in mednarodnega) naslova. Z naslovom *Izpit* in s snemanjem stotih žensk v realnem času, v osemdesetih minutah, ki tečejo pred izpitom (tako izpita v filmu očitno ni), nas Refaie spomni, da življenje (resnični dogodki, izpit, oboje – možnost in izločitev ...) vselej ostane *hors-champs*.

K.V.D.



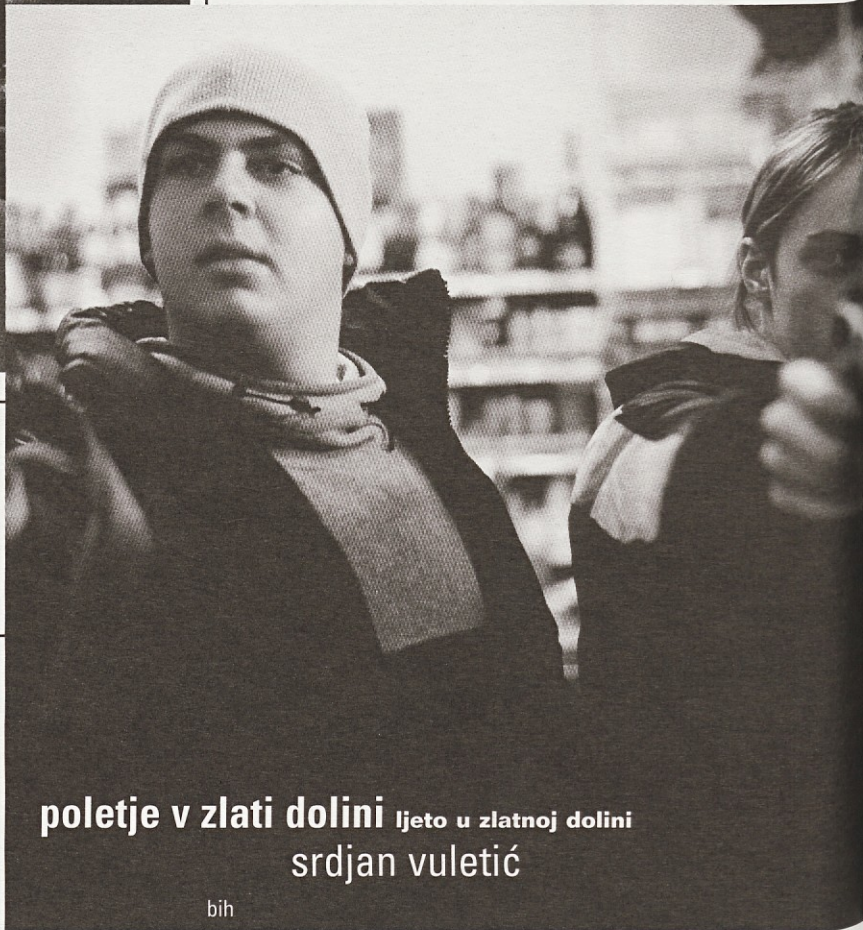
zadnji vlak poslednjij poezd' aleksej german, ml.

rusija

Aleksej German mlajši se je za svoj prvenec odločil posneti "hommage" nemškemu vojaku, ki je pozimi leta 1944 na ruski fronti rešil življenje njegovi mami in babici. Na nekem drugem mestu je medtem nemški vojak ustrelil njegovega dedka. Film govori o humanih dušah, ki se niso strinjale z idejo nacizma in so se bile prisiljene boriti v nesmiselni vojni, pripoveduje zgodbo o zdravniku, ki se v zadnjih dneh vzhodne fronte znajde med deklasiranimi nemškimi vojaki, napol poraženo in premraženo vojsko, ki želi najti izhod in ki nikoli ne bo dočkala okrepitev iz domovine.

Film je povsem fokusiran na zdravnikov lik; German prične s splošnimi plani, z generalnim prikazom vojaške bede (prva sekvenca je maestralna, kamera je v poziciji zdravnikovega subjektivnega pogleda, ki iz avtomobila opazuje bedo na fronti) in počasi prodira v notranjost zdravnikovega lika in njegovih razmišljanj, od globalnega k individualnemu torej. German celo spremeni resnično družinsko zgodbo, saj dekle pred zdravnikom nazadnje umre, kar pa je logična odločitev, saj gre za zgodbo o nemškem zdravniku, humanem bitju, ki ga Germanovi po vojni – kljub temu da so poznali njegovo ime – nikoli niso našli. Črno-beli film neverjetne vizualne poezije, kakršne na platnu že zelo dolgo nisem videl (večina se odvije v snežnem viharju in megli, tavajoče figure so včasih kot duhovi), in krasno posvetilo človeštvu in humanosti.

S.P.

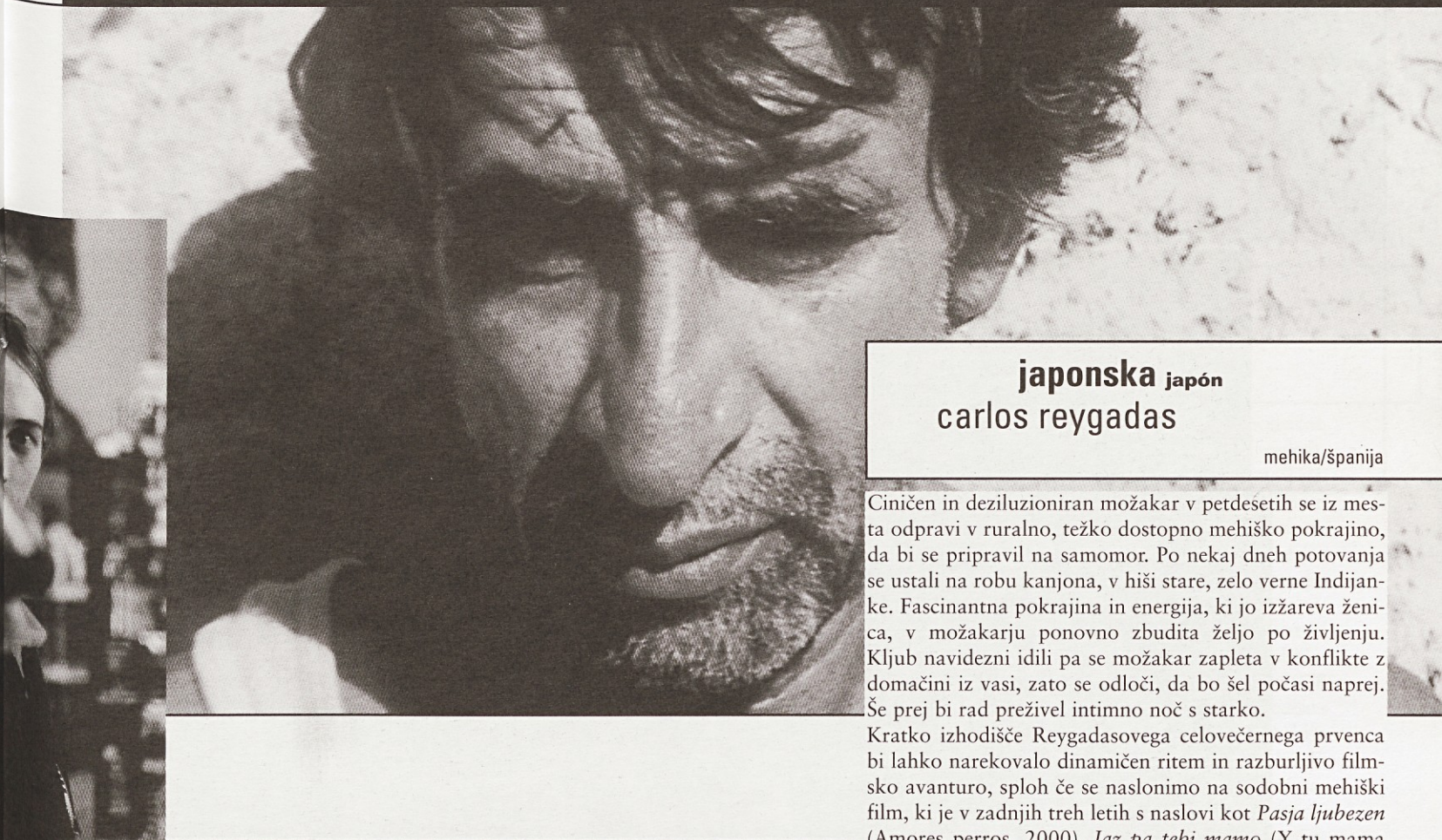


poletje v zlati dolini ljeto u zlatnoj dolini srdjan vuletić

bih

Letošnji sarajevski filmski festival je prikazal kar tri bošnjaške celovečerce; vsi trije so spregovorili o rehabilitaciji življenja ter duha v Bosni in Hercegovini po vojni: *Remake* Dina Mustafića, *Gori vatra* Pjera Žalice ter *Poletje v zlati dolini* Srdjana Vuletića. Gre za tri mlade avtorje, ki so se s svojimi celovečernimi prvenci lotili iskanja pravega bošnjaškega povojnega junaka, novega človeka, ki bo lahko prinesel očiščenje družbe. *Remake* kljub deklarirani protivojni noti vidi odrešitelja v zavednem umetniku, ki se po begu iz vojne vrne nazaj v Sarajevo in prime za orožje. Še vedno torej ostajamo pri primitivni potrebi po klasičnem mitološkem junaku. *Gori vatra*, absolutni zmagovalac sarajevskega festivala, postavi v duhoviti farski medetnične sprave v ospredje naivnega junaka, preprostega gasilca, ki prostodušno krmari med svetom tragičnih blodenj svojega očeta in realnostjo medetnične sprave v Tešnju pod diktatom mednarodne skupnosti. Žalica ponuja neozaveščenega junaka, ki s svojo "dobro dušo" nehoti pokaže pot do resnične sprave, ne tiste na globalni in deklarativni etnični ravni, pač pa na intimni ravni sosedov in kolegov.

Ta kontekst je pomemben za razumevanje izjemnega pomena filma Srdjana Vuletića *Poletje v zlati dolini*, ki strahovito natančno definira bistvo problema povojne Bosne in zanj najde sijajen umetnikov pogled na njegovo rešitev. Naravno stanje novega Sarajeva (in celotne Bosne) je v radikalnem nasprotju s predvojnimi pregovornimi vitalizmom – nihilizem. Toda ta nihilizem ne izvira iz nezmožnosti povojne medetnične sprave v Bosni, kakor nameno-



japonska japón carlos reygadas

mehika/španija

Ciničen in deziluzioniran možakar v petdesetih se iz mesta odpravi v ruralno, težko dostopno mehiško pokrajino, da bi se pripravil na samomor. Po nekaj dneh potovanja se ustali na robu kanjona, v hiši stare, zelo verne Indijanke. Fascinantna pokrajina in energija, ki jo izžareva žena, v možakarju ponovno zbudita željo po življenju. Kljub navidezni idili pa se možakar zapleta v konflikte z domačini iz vasi, zato se odloči, da bo šel počasi naprej. Še prej bi rad preživel intimno noč s starko.

Kratko izhodišče Reygadasovega celovečernega prvenca bi lahko narekovalo dinamičen ritem in razburljivo filmsko avanturo, sploh če se naslonimo na sodobni mehiški film, ki je v zadnjih treh letih s naslovi kot *Pasja ljubezen* (Amores perros, 2000), *Jaz pa tebi mamó* (Y tu mamá también, 2001) in *Zločin očeta Amara* (El Crimen del padre Amaro, 2002) dobera opozoril nase in se predstavil kot tržno zanimiva kinematografija, ki poleg podiranja domačih *box-office* rekordov uspešno konkurira tudi na tujih trgih. A nič ni dlje od resnice, vsaj kar se tiče Reygadasove *Japonske*. Če so Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón in Carlos Carrera predstavniki "novega vala" mehiškega filma, ki je neločljiv del komercialnega (in veliko manj kreativnega) aspekta tamkajšnje produkcije, potem Raygadas ne stoji le na nasprotnem polu, temveč deluje kot njihova antiteza.

Japonska je vizualno osupljivo delo, posneto na 16mm trak in preneseno na cinemascopski (!) format, morbiden film, ki bi mu težko pripisali suvereno režijo ali konsistenten scenarij. Ne, *Japonska* še zdaleč ni perfekten film, temveč (mestoma) improvizirano delo, ki impresionira ravno s svojo rudimentarnostjo; je kot neizbrušen dragulj, delo umetnika-primitivca, ki raziskuje meje medija, svoje igralce-naturščike pa v Fassbinderjevski maniri potiska do skrajnih meja. *Japonska* je film mitoloških razsežnosti, definira ga močan dokumentarni pečat, še posebej pa gre za izrazito enigmatično delo. Že naslov predstavlja svojevrsten misterij, prav tako "gibalo" filma, nepojasneni samomorilski vzgibi našega (anti)junaka, zaradi česar je dnevnik *Libération* film celo primerjal z *Okusom češnje* (Taste of Cherry, 1997), Reygadasovega Moškega pa z enako skrivnostnim Kiarostamijevem gospodom Badijem. Junaki povečini nimajo imen, povečini so definirani po svoji (biblični?) vokaciji ("lovec", "pevec"), če so sploh poimenovani, kot starka Ascen, zvenijo imena alegorično (*ascensión*=vnebovohod). Pravzaprav je najbolje, če o *Japonski* ob prvem ogledu veste čim manj; tako vas bo Raygadasov film, ki mu spiritualnega sopotnika lahko najdemo tudi v *Gerryju* Gusa van Santa, v svoji transcendentalnosti še najbolj zadel.

S.P.

ma prepričuje politika in kot to vidi večina bošnjaške inteligence, vključno z umetniki. Ta globalna zaslepljenost je prav neverjetna. Bistvo in resnična tragedija bošnjaškega nihilizma tiči v jedru vsake posamezne etnije, v tem primeru muslimanov oziroma "bosancev". Glavni problem povojnega Sarajeva ni medetnično sovraštvo, pač pa splošni nihilizem onkraj etničnih delitev, ki je zavladal po vojni. Tragedija vojne ni le v tem, da iz človeka izvabi najslabše, marveč da na nivoju družbe izvabi na vrh najslabše ljudi na vseh področjih življenja. Po vojni navadno ostanejo na vrhu največji nizkotneži – in to je problem današnje Bosne. Vuletić prek svojega mladega junaka, ki iz nezainteresiranega, zadrogiranega najstnika po nareku težke usode (ob pogrebu očeta izve za njegov ogromen dolg, ki ga mora zdaj on, njegov naslednik, poplačati, da očisti njegovo ime) preraste v trmasto samozavestnega in pozneje ozaveščenega mladeniča, pokaže na prvi pogled naivno, v resnici pa globoko premišljeno alternativo sarajevskemu nihilizmu: očiščenje ne bo prišlo prek medetničnega pobotanja, ampak v čisto ekspresionističnem smislu, prek novega, očiščenega posameznika, prek novega sarajevskega človeka, ki se lahko zgodi v vsakem izmed "nas". Očiščenje družbe je možno samo prek očiščenja posameznikov, to očiščenje posameznika pa je realno in ni odvisno samo od usode, kot bi sledilo iz filma na prvi pogled, ampak predvsem od samega sebe, od lastne odločitve.

V.Š.