

BENETKE 2004



Shije

simon popek, vlado škafar, denis valič

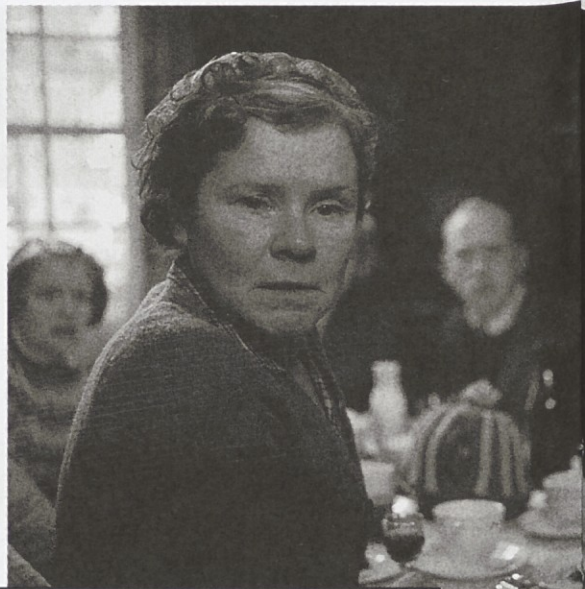


Italijani so si verjetno oddahnili. Beneški filmski festival po dveh letih premora znova vodi domačin. Po svoje smo si oddahnili tudi mi, krmi-lo je namreč prevzel Marco Müller, selektor, ki je pred tem vodil festi-vale v Pesaru, Rotterdamu in Locarnu, tri vplivne in kvalitetne mani-festacije torej, ter vsakemu posebej vtisnil poseben pečat. Zavaljo vmes-nega ukvarjanja s producentskimi posli (pri Bennettonovi Fabrici cine-ma) so mu nasprotniki takoj očitali, da pri selekciji filmov ne bo imel čistih rok – in vesti –, ter da naj kar takoj odstopi. Italijani pač. Müller je (v programskem smislu) odgovoril na svoj način, ter v Benetke – kljub osebnim rezervam, češ da zaradi časovne stiske to še ni njegova prava izdaja – pripeljal zgleden program. Izbor filmov v konkurenci za na-grade je resda izgledal, kot bi ga sestavil njegov predhodnik De Hadeln, vendar je Müller stvari popravil ravno v največji programski luknji zad-njih let, konkretni, obsežni in informativni retrospektivi italijanskega B-žanra šestdesetih in sedemdesetih let.

Prav z retrospektivami, s katerimi si vsi festivali na tem svetu – od obskurnih do največjih – delajo imidž, so se Benetke zadnja leta najbolj smešile; predvajali so npr. pregledne velikanov evropskega filma, ki jih vsi poznajo na pamet od zadaj naprej (Antonioni, Fellini), ali pa so bom-bastično napovedovali velike retrospektive z restavriranimi kopijami (Kubrick, Eastwood), potem pa prikazali le enega ali dva filma ... Tako sta bila beatniški film petdesetih in šestdesetih let ter Andrzej Munk edini zgledni retrospektivi, ki ju v dobrem desetletju obiskovanja beneš-kega festivala hranim v lepem spominu. Letos je bilo drugače; Marco Müller zaradi poznega prevzema poslov s pripravo retrospektive moj-strov italijanskega B-žanra bržkone ni imel veliko opravka, a dogodek (praviloma je polnil dvorane) je bil tu. Izbor je bil obsežen (več kot štiri-deset naslovov), gostje (Umberto Lenzi, Barbara Bouchet, Tarantino kot soselektor) zgovorni, pogrešal sem le malce več discipline pri selekciji. Kar je bilo napovedano kot izbor urbanih B-trilerjev se je v končni fazi razlezlo v eklektično, multižanrsko selekcijo, kjer so kriminalke (Fer-nando Di Leo, Umberto Lenzi, Sergio Martino) resda prevladovale, ven-dar ni primanjkovalo niti mitoloških (Vittorio Cottafavi, Giorgio Fer-roni) in vojnih filmov (Enzo Castellari), špageti vesternov (Damiano Damiani, Ferdinando Baldi), grozljivk (Riccardo Freda, Lucio Fulci, Antonio Margheriti), seksi komedij (Tinto Brass, Nando Cicco) in ka-nibalskih shockumentarcev (Ruggero Deodato). V redu, selektorji so razširili izbor, toda kje so potem filmi maestra Maria Bave, zgodnja dela Daria Argenta in trilerji Sergia Sollime, treh nespregledljivih predstavi-nikov italožanra?

Kakor koli, Benetke so si v programskem smislu vrnille delček ugleda, zdaj samo upajmo, da tamkajšnja turbulentna politična scena spet ne bo prehitro odpihnili sveže nastavljenega direktorja ...

S.P.



vera drake

mike leigh

vb

Tisto, kar me pri Miku Leighu najbolj navdušuje, je njegova osredotočenost na človeka pred kamero, kako v zvoku in sliki sliši njegovo bivanje in bitje. V njegovih pozornih posnetkih se izgubljata tako igra kot igravec, neprisiljeno se skrije celo iluzija prizora, nastane pa človek, tako dosegljiv, da bi se ga dotaknil in ga pogledal v oči. To naredi njegov posnetek, ne pripovedna strategija, ki ostaja zadržana. Najbolj preprosto in zanesljivo povabilo, da postanemo del njegovih svetov, in seveda, da njegovi svetovi postanejo in ostanejo del našega.

Vera Drake je na pogled običajna angleška gospa v povojnem Londonu, vendar je vse prej kot to. Iz malomeščanske okolice jo izpostavlja poseben žar njenega obraza, podoba neuničljive vedrine in dobrote. S ponosom in zadovoljstvom opravlja delo čistilke v domovih premožnejših, doma pa uživa srečo in bližino družine, ki je resnična stvaritev in ogledalo njene lepe duše. Njena pregovorna dobrotta ne osrečuje le družine, deležni so je vsi, ki potrebujejo oziroma prosijo za pomoč, največkrat mlada dekleta, ki nezaželeno zanosijo. Verina odprtost in nadarjenost za praktično reševanje težav sta ji prinesli znanje "domačega abortiranja", saj za tovrstno strokovno pomoč tedaj praktično ni bilo možnosti. Pomoč pri splavu za Vero ni vprašanje morale, ampak pragmatične pomoči človeškemu bitju v stiski, podobno vsakodnevni skrbi za nemočno mater. Vera se, kljub navidezni naivnosti, zaveda moralnega vprašanja, ki tiči nad odločitvijo za prekinitev nosečnosti; nenazadnje to skriva pred svojo ljubečo družino, vendar ga prepušča nesrečnim nosečnicam in njihovim bližnjim, sama pa pomaga pri čim bolj neboleči izvršitvi njihove odločitve. Ko se eden izmed teh domačih splavov ponesreči, na njena vrata kmalu potrka policija in pretrese idilične družinske vezi.

Vprašanja, ki jih ponuja Mike Leigh, so mnoga in mnogotera, vendar se preprosto in neposredno dotikajo človeka. Vprašanje splava kot ena temeljnih moralnih, vendar tudi družbenih dilem. Kot večno vprašanje

začetka in konca življenja ter dopustnosti človeškega posredovanja. V njem sta enakovredno dve pragmatični vprašanji, čeprav ne z enakim čustvenim in duševnim vložkom: vprašanje odločitve za splav in vprašanje izvršitve. Leigh nima želje, da bi na tem razgretem ideološkem terenu ponujal odgovore, vendar pa želi vprašanjem dati obraz, saj so človeška abstraktna stremjenja in hotenja, naj so intimna ali družbena, vselej postavljena na preizkušnjo konkretne situacije, v kateri se moralni zakon srečuje z nujo okoliščin, in v konkretnega človeka.

V nasprotju z morda večino interpretov pa ključnega vprašanja *Vere Drake* ne vidim v moralni dilemi splava in laičnega vmešavanja na fronti ideologije in medicine, ampak, kot je pri Leighu v navadi, kot vprašanje najbolj intimnih medsebojnih odnosov, kakor se oblikujejo v življenjskem partnerstvu oziroma v družini. Veliko moralno vprašanje v življenju posameznika ni, ali ima človek pravico do splava (bodisi da se zanj odloči bodisi da ga izvrši), pač pa, ali lahko ima skrivnosti pred svojim ljubljnim, izbrancem in pred svojimi otroki. Ob razkritju Verine skrivnosti družinska idila v trenutku zamolkne, pristni odnosi zamrznejo, sliko družine napolni nerazumljiva tišina, razdalje med njimi se potegnejo do nedosežnosti; naenkrat se zdi, da so si bili ves čas tujci, da je vse njihovo skupno življenje temeljilo na laži. Človek vselej poraženo osupne, ko se mu odkrije življenje najbližjega, o katerem ni vedel ničesar, vselej se mu razkrije kot nezaslišana skrivnost, pri tem pa pozablja, da je tudi njegovo življenje, naj si ga še tako želi deliti s svojim najbližjim, sestavljeno pretežno iz samote, iz njegovega skrivnega življenja s samim sabo, iz njegovih skrivnih, samotnih poti.

In Leighovo ustvarjanje je kontemplacija te dvojnosti, bližine dveh človeških bitij in njune temeljne ločenosti, samote.

V.Š.



Med sodobnimi cineasti je Mike Leigh eden tistih, ki najdosledneje goji tradicijo političnega filma, hkrati – oziroma prav zato – pa tudi tisti, ki zna za jasno politično sporočilo najti najbolj nenavaden in nepričakovan vsebinski okvir. Tak, ki premalo pozornega gledalca hitro zavede v prepričanje, da gleda vse kaj drugega kot politični film. Spomnimo se samo na veliko presenečenje, ki je posprenilo Leighovo kostumsko mojstrovino *Topsy-Turvy* (1999). Za mnoge je bil že tako odločen korak v preteklost, v pozno 19. stoletje, napoved odmika od politične dimenzije, kar naj bi žanr, torej kostumska drama, in vsebina, svojevrstna biografija Gilberta in Sullivana, slavne dvojice operetnega sveta, le še dejansko izpeljala. Toda vsi ti so spregledali, da Sullivanovo zahtevo po vnosu resničnosti, “resničnega življenja” v izumetničeni svet operet, pravzaprav lahko beremo tudi kot Leighov poziv k družbeno angažirani umetnosti, k ustvarjanju, katerega imperativ ne bo le *entertainment*.

Na podobno nerazumevanje je naletel tudi zadnji Leighov film, letošnji dobitnik beneškega zlatega leva, *Vera Drake*. Tako je bil ta film, ki – resda posredno – ostro kritizira vlogo cerkve pri obravnavanem vprašanju, s strani uradnega Vatikana (ta vsako leto izkoristi položaj, ki ga ima v italijanski družbi, in poda svoj komentar na posamezne filme beneške Mostre) deležen celo izrecne pohvale! Seveda je argumentacija pohvale razkrila, da je *Vera Drake* ni bila deležna zaradi sovpadanja stališč, pač pa zaradi napačnega razumevanja avtorjeve namere oziroma temeljne ideje filma. Povsem na mestu je torej, da se vprašamo, zakaj se Leighovim filmom, še prav posebej tistim, katerih zgodba je postavljena v preteklost, tako pogosto zgodi, da so napačno razumljeni. Če se osredotočimo na *Vera Drake*, lahko ugotovimo, da odgovor na to vprašanje paradoksalno sovпада s tistimi momenti, ki so *Vera Drake* zagotovili zlatega leva za najboljši film festivala.

Leigh zgodbo postavi v London petdesetih let dvajsetega stoletja. Vera Drake živi z možem Stanom in dvema že odraslim otrokoma, Sidom in Ethel. Niso bogati, toda vseeno so srečna in tesno povezana družina. Vera v prvi vrsti ljubeče in skoraj posvečeno skrbi za družino ter občasno čisti po stanovanjih; Stan je mehanik v bratovi garaži, Sid dela kot krojač, Ethel pa v tovarni, kjer testirajo žarnice. Toda Vera opravlja še eno dejavnost, o kateri pa tisti, ki jo obkrožajo, nič ne vedo: ne da bi za to kdajkoli sprejela denar, pomaga mladim dekletom prekiniti neželjeno nosečnost. Ko mora nekega dne eno izmed deklet, na katerih je Vera opravila poseg, zaradi zapletov v bolnišnico, prične policija raziskovati primer. Vera kmalu odkrijejo in takrat se ji svet podre.

Ostanimo zaenkrat pri tem dodobra obranem skeletu zgodbe. Mnoge je namreč zavedlo že dejstvo, da se je Leigh, sicer izrazito “politično” naravnani avtor, ponovno tako zlahka odrekel sedanjosti in s tem posledično tudi odkriti politizaciji vsebine (če velja, da že ob neposrednem soočenju avtorja z njegovim sočasjem vznikne družbenokritična dimenzija). Zdi se celo, da so njegov sestop v preteklost razumeli (hoteli razumeti) kot zavestno odrekanje “politični” dimenziji fenomena abortusa in da so na film gledali skoraj izključno iz nekakšne moralne perspek-

tive, kot moralno obsodbo Verinega početja. V tem pogledu je simptomatičen že italijanski distribucijski prevod, ki se glasi “Skrivnost Vere Drake”, saj vso pozornost usmeri zgolj na Verino zamolčano dejavnost in moralno presojo le-te.

Vsakomur, ki vsaj delno pozna Leighovo delo, bi moralo biti znano, da se je skozi svojo kariero vseskozi poskušal izogibati prav takim enostranskim in parcialnim obravnavam, ali povedano drugače oziroma skozi primerjavo s Kenom Loachem, da se nikoli, pa čeprav je bil njun cilj identičen, ni zatekal k militantnim prijemom oziroma propagandi. Toda hkrati v svojih delih prav tako ni dopuščal dvomov o lastni držbi, o lastnem stališču oziroma opredelitvi do obravnavanih tem. Tako se s postavitvijo dogajanja v polpreteklo zgodovino v nobenem pogledu ni hotel izogniti lastni politični opredelitvi do vprašanja abortusa, pač pa mu je postavitev dogajanja v petdeseta leta, ko je bil abortus v Veliki Britaniji še prepovedan, omogočila, da je dilemo, ki se razvije okrog tega vprašanja, zastavil implicitno ter s tem razgrnil vso njeno večplastnost.

Vera tako ni prikazal kot ženske, ki se svoje “obrti”, torej izvajanja abortusov, loti hladno in načrtno, da bi s tem pridobila materialno korist. Nasprotno: Vera je ena tistih, resnično dobrosrčnih duš, ki pomaga vsakomur in vsem okrog sebe, potrebnim pomoči. V svojem razdajanju se praktično ne ustavi: najprej poskrbi za družino, nato se odpravi k bolni materi, na poti se ustavi pri revnih sosedih, nenazadnje pa pomaga še vsem tistim dekletom in ženam, ki so “potrebne pomoči”, kakor jim pravi sama. Pri tem za svoje delo, ki ga opravlja, kolikor je možno skrbno in natančno – pri tem ne uporablja nevarnih igel, temveč mešanic vode, naribanega mila in razkužila ter brizgalko –, ne zahteva plačila. Povsem jasno ji je namreč, da ženske iz že tako obubožanega delavskega razreda druge možnosti nimajo, v kolikor nočejo na svet prinesiti še enih lačnih ust, ki jih ne bodo mogle nahraniti. Zato Vera svojega dela nikoli ni dojemala kot izvajanje resničnih abortusov, temveč zgolj kot pomoč tistim, ki jo potrebujejo. A medtem ko je bil za revna dekleta položaj skoraj brezizhoden, so imela dekleta in ženske iz bogatih slojev na voljo bistveno varnejšo in diskretnejšo rešitev: s 100 gvinejami so podkupile psihiatra, ki jim je napisal priporočilo za poseg v zasebnem sanatoriju. Čeprav Leigh ne nastopa militantno, pa njegova kritika družbene hipokrizije in razredne neenakosti ni zaradi tega nič manj ostra. Nov zagon pridobi, ko se mora Vera soočiti s prvinsko silo patriarhata – s svojim sinom in z represivnimi organi oziroma takratnim britanskim sodnim sistemom, ki jo mora(ta) kaznovati, saj je poskušala prevzeti oblast nad lastnim spolom. Okoliščine dejanja so irelevantne, saj mora sodišče dati zgled. V času, ko postaja vprašanje abortusa ponovno aktualno, saj vznik religioznega fundamentalizma dejansko repolitizira vprašanje ženske avtonomije, se je Leigh pogumno obrnil v preteklost, da bi na “živem” primeru pokazal na nesprejemljivost prepovedi svobodne izbire, ko vprašanje nanese na prekinitev neželene nosečnosti.

D.V.

3-iron

kim ki-duk

južna koreja



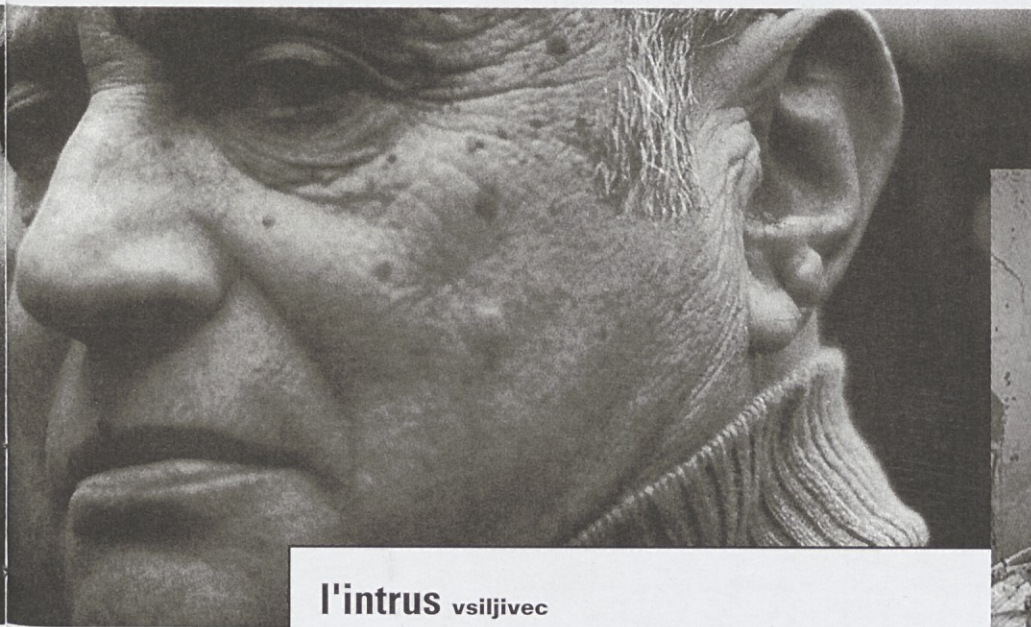
Opus na Zahodu najslavnejšega južnokorejskega režiserja je vse prej kot konsistenten, tako v kvalitativnem smislu (kar je arbitrarno mnenje podpisane) kot v tematskih preokupacijah, ki zaznamujejo Kimovo delo od sredine devetdesetih dalje. Nasilje, prostitucija, razmerje do severne sosede in širše korejske zgodovine nasploh so stalnice njegovih filmov; če k temu prištejemo še motive odpuščanja, katarze in preproste filozofsko-življenjske nazore, smo tako rekoč izčrpali režiserjev arzenal. Kar naj ne velja kot kritika. Kimovi filmi se vsej svoji brutalnosti navkljub (malo je sodobnih režiserjev, ki gredo v grafiki nasilja tako daleč kot Kim) praviloma sklenejo optimistično, z neko pozitivno moralo, ki njegove junake kljub očitnem porazu (ali destruktiji) drži na nogah. Potem je prišel film *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (2003), precejšnje presenečenje in noviteta v njegovem opusu, s katerim je režiser nakazal novo, bolj kontemplativno smer, naslonjeno na načela budizma, cikličnost narave in življenja. Po ponesrečeni *Samarii* (2004), kjer znova dominirajo motiv "preklete" prostitucije, grozljiva sentimentalnost in režiserjev *trade-mark*, neartikulirani izbruhi nasilja, je Kim v Benetkah predstavil svoj najambicioznejši in morda najboljši film doslej, s katerim očitno stopa v *mainstream* oziroma v obdobje, ko hoče gledalcem tudi (malce) ugajati.

Naslov filma je oznaka palice za golf, ki jo igralci uporabljajo najmanj pogosto. No, glavni junak Tae-suk jo v roke vzame kar pogosto, še posebej ko mu služi kot borilni podaljšek oziroma instrument maščevanja. Tae-suk je svoje stanovanjske težave rešil na poseben način, vlamlja namreč v stanovanja, katerih lastniki so dalj časa odsotni. V njih živi določen čas, običajno jih pospravi in popravi morebitne okvare, nakar se "preseli" drugam. Nekega dne v stanovanju, za katerega misli, da je

prazno, naleti na pretepeno žensko Sun. Ob moževi vrnitvi se ženska odloči, da bo šla s Tae-sukom. Zdaj se vlamljanja lotevata skupaj, toda nekega dne v novem stanovanju odkrijeta truplo moškega. Tae-suk poskrbi, da ga častno pokopljeta na vrtu njegove hiše, a še isti dan ju preseneti pokojenčev sin. Tae-suk naenkrat postane osumljen umora, Sun odpelje njen nasilni mož. V zaporu Tae-suk med maltretiranjem glavnega paznika doživi preobrazbo ...

Če razkrijem podrobnosti sklepnega dela filma, bom bržkone pokvaril užitek vsem tistim, ki filma niso videli, zato ostajam pri abstraktnem opisu in dodam le, da je film nadnaravna romantična drama, usidrana v režiserjevi globoki simboliki. Kim pravi, da so vsi ljudje prazne hiše ter da samo čakamo, da nekdo pride, hišo odklene, vstopi in jo napolni s toplino, s tem pa prinese odrešitev. V tej simbolni povezavi nastopata Tae-suk in Sun, medtem ko je palica za golf iz naslova logična vzporednica motiva osamljene duše ali prazne hiše. Kimov film je v prvi polovici še tipično "korejski", saj monotono ponavlja ene in iste situacije ter gradi na notranji energiji, medtem ko v sklepnem delu preklopi v izrazito fantazijski svet in gledalcu pričara nekaj najtoplejših (ne v sentimentalnem smislu) in iskreno čustvenih prizorov, ki jih Kim sklene z zaključnim napisom "*Teko je reči, ali je svet, v katerem živimo, resničnost ali sen*". Mnogi so Kimu očitali pretirano všečen pristop in manipuliranje z emocijami; sam naj dodam, da taisti ljudje pozabljajo, kako se je Kim podobnih metod posluževal v skoraj vseh prejšnjih filmih (*Address Unknown*, *Bad Guy*, *Coast Guard*, *Samaria*), le da zavoljo razpuščene forme niso bile tako izrazite. Če *3-Iron* res pooseblja *mainstream* art film, potem glasujem zanj.

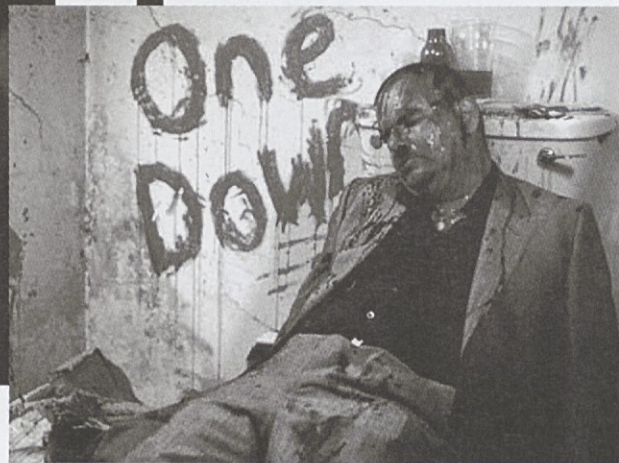
S.P.



l'intrus vsiljivec

claire denis

francija



dead man's shoes

shane meadows

vb

Kot velika slika, le da tekoča v času, stoji pred nami nov film Claire Denis, tkan iz otipljivih konkretnosti v abstraktno polje pripovedi, v katerega se stopa kakor v svet, z negotovostjo. *Lepo delo* (Beau travail, 1999), avtopsijska moškega vročerknega srca, je v *Vsiljivcu* dobilo svoje nadaljevanje. Srce se je izrabilo, telo in duh tega nepremagljivega moškega, vojaškega plačanca, pa terjata novo, mlado in prav tako vročo kri. Obraz je domala nespremenjen, kljubovalen celo do časa in usode – Michel Subor.

Pripovedni svet Claire Denis ni urejena iluzija sveta, je stvarni kaos sveta, kakor vsakič znova stopamo predenj, da bi zase ustvarili nekaj razumljivosti in miru. Toda ta pripovedni kaos je tudi preprosto: pripoved o moškem, ki poskuša zaživeti novo življenje z novim srcem, in mora ob tem, ko računa na novo življenje, poravnati račune s preteklim.

V tem preteklem življenju je nemirni mož z ogromno osebno zgodovino, kot kaže večkrat moralno sporno, pustil mnoge sledi, ki ga preganjajo podnevi in ponoči, v svetu, v katerem se je že davno zabrisala meja med sanjami in resničnostjo, med preteklostjo in sedanjostjo. V tem neskončnem in neznosnem času čaka na transplantacijo srca in potem z novim srcem v prsih odpotuje iz odročnih francoskih Alp na Južno morje, na Tahiti, da bi srečal svojega tamkajšnjega sina in si uredil novo življenje, z občutkom pomirjenosti, značilnim za srečanje s koncem. Razume, da je njegovo zadnje potovanje, ta čudežno uslišani dodatek njegovemu življenju, namenjeno odkupljenju. Vendar pa niti na koncu sveta ne more uiti preganjavi, ki okrog njega puščajo trupla in zapuščene potomce. Srce v prsih, ki mu ne pusti uiti preteklosti, ki mu ne pusti kupiti odrešitve pred trdim klicem odgovornosti, to novo, neizprosno srce, ta vsiljivec v prsih, je srce njegovega sina, edinega priznanega, toda enako brezobzirno zavrženega. Ob tem spoznanju vstane film Claire Denis kot veličastna, izzivalna alegorija odnosa očeta in sina, prevrat ojdipovega kompleksa, v kateri oče, recimo simbolno, ubije svojega sina in se polasti njegovega srca, da bi ušel smrti in se približal večnosti. Kateri moralni zakon lahko tekmuje z obljubo večnega življenja?

Navdih za *Vsiljivca* je Claire Denis našla v istoimenskem esaju filozofa Jean-Luca Nancyja o metafizičnih vidikih presaditve srca. Kako navdihuje, da je film v današnjem času lahko ekran filozofske misli, ne le literarnih uspešnic. Claire Denis govori svoj jezik, svoboden filmski jezik, ki ne ilustrira stvarnosti, ampak s svojo gramatiko iz nje izvablja poezijo. Podobno kot v *Lepem delu* z osredotočenostjo na detajle prostora in časa prikazuje avreolo stvarnosti, kaže bivanje vsake stvari: ob-raza, kože, predmetov, misli ... Tu končno ne gre za zgodbo, pred nami je doživetje sveta, kajti svet, ki se razprostira med stvarnostjo in občutenjem stvarnosti, ni nepopisen, je izbran teren dotikanja naših duš. Zah-teva samo: čas in jezik. Film je jezik, v katerem je mogoče izraziti vse, celo čas.

V.Š.

Eno večjih presenečenj nam je na letošnjem beneškem festivalu pripravil mladi britanski režiser Shane Meadows. Seveda v njegovem primeru ne gre za presenečenje v smislu odkritja, saj smo ga po njegovi "mid-landski trilogiji" (24/7, 1997; *A Room For Romeo Brass*, 1999; *Once Upon a Time in the Midlands*, 2002) in kratkih delih z začetka kariere že dodobra spoznali. Vsekakor pa po omenjenih delih nismo pričakovali tega, kar nam je pripravil s četrtim celovečercem *Dead Man's Shoes*. 24/7 in *Romeo Brass*, na primer, sta bila med najprepričljivejšimi, najbolj izvirnimi in sočnimi sodobnimi britanskimi filmi, ki nadaljujejo domačo tradicijo družbenokritičnega filma, a sta kljub novostim, ki sta jih v slednjo prinašala, trdno ostajala znotraj zastavljenih formalnih okvirjev. Z *Mrtvečimi čevlji* pa nas sicer popelje v isto okolje, v Midlands, to je osrednjo Anglijo, v pretežno ruralno pokrajino z majhnimi mesti, prek katere pa nato zapelje žanrsko težko določljiva mešanica kri bruhačnega horrorja, pomešanega z elementom nadnaravnega, komedije in družbenokritične drame. V grobem bi lahko zgodbo povzeli v enem stavku. Richard (Paddy Considine) se po dolgih letih odsotnosti vrne v mesto, da bi maščeval smrt svojega mlajšega brata. A preden se tega preprostega dejstva zavemo, pred našimi nogami že leži kopica razmesarjenih trupel. Zgodbi namreč sledimo prek Richardovega pogleda, ki pa ga je bolečina ob izgubi mlajšega brata Anthonyja povsem popačila in pripeljala na rob norosti. Ko namreč prvič zagledamo Richarda, ta v gostilni sedi poleg Anthonyja in ga sprašuje, ali je človek, ki je pravkar vstopil, eden izmed tistih, ki jih išče. Edini namig, ki nam ga da režiser, da je v tej in sledečih situacijah, kjer se skupaj pojavljata oba brata, nekaj nenavadnega, je Anthonyjevo vztrajno izmikanje temu, da bi se njegov pogled srečal s pogledi tistih, ki jih išče njegov brat. Šele nato, z razvojem zgodbe, nam Meadows prek *flash-backov* razkrije, da Richard ni le maščevalni angel, pred katerim padajo trupla, pač pa predvsem od bolečine izgube mlajšega brata zlomljeni posameznik, ki išče samoodrešitev. Končni prizor, ko se podoba obešenega brata zlije s sedanjostjo, v kateri Richard stoji pred svojo zadnjo žrtvijo, se nanjo obrne z besedami: "Ti. Ti si tisti, ki bi moral biti pošast. A kaj ko sem jaz zdaj jebena zver," ter jo prosi, naj ga ubije, saj se boji, česa vsega bi bil še zmožen, je preprosto sublimna. Z njo celoten film, vsi tisti momenti, ki so se morda zdeli sporni in pretirani, dobijo svoj smisel in tvorijo koherentno celoto.

D.V.



café lumière

hou hsiao-hsien

japonska

Ker na začetku filma stoji, da je film posvečen stoletnici rojstva Yasujira Ozuja, imamo takoj nadeta posebna očala. Vendar ne motijo, kajti brez njih bi videli podobno: prvi posnetki, kakor Ozujevi, njegove značilne *blazine* (*pillow shots*), posnetki praznih lokacij, pomeni – prostorov brez človeka, posnetki starega Tokia, njegovih streh, električnih napeljav, železnice. Takoj bi vedeli: kakor pri Ozuju. Toda nadaljevanje vsekakor ni nostalgija za Ozujevimi časi, ki jih je v posnetkih stvarnih lokacij skoraj nemogoče obuditi, tako zelo se je spremenila japonska prestolnica v teh nekaj desetletjih, in tudi če jih v sliki, pod posebnim kotom, vendarle še lahko najdeš, so obdane z zvoki, ki nesporno pričajo o sodobnosti.

Tajvanec Hou Hsiao-hsien velja za najbolj pristnega naslednika filmskega dela Japonca Yasujira Ozuja in ga tudi sam priznava za duhovnega očeta. Hou se ne odpravi v Tokio iskat Ozujevega časa, čeprav fabulativno izhodišče filma to morda nakazuje: Mlada Japonka, Yoko, se vrne s Tajvana, kjer si je uredila poslovno in kot kaže tudi zasebno življenje, da bi v Tokiu raziskala svet cenjenega tajvanskega skladatelja Jianga Wen-yeja, ki je v dvajsetih letih živel v tem mestu. Toda njena raziskovalna tavanja ne obujajo nekdanjega Tokia, čeprav išče njegove sledi, ampak prinašajo današnjo metropolo in prek Yoko pristno, nesentimentalno doživljanje sodobnega vlemesta. Lahko bi rekli, da Hou v sodobnem času išče Ozujev svet, Ozujev svet pa je svet družine in njenih odnosov, prek katerih se zrcali slika družbe in družbenih sprememb.

Običajno Ozujeve filme označimo za družinske melodrame, vendar je

treba biti s to oznako zelo pazljiv, saj je veličina Ozujevega tretmaja družinskih prizorov prav v nedramatiziranju. Pri Ozuju ne gre za dramo družine, ki pride v spor, marveč za lirično opazovanje družine, ko se znajde na razpotju. Ne gre torej za družinske melodrame, ampak bolj za družinske žalostinke, otožno opazovanje počasnega, a neizbežnega razkroja družinske celice in tradicionalnih odnosov.

Pri Houju je razkroj družinske celice že dejstvo. Ko pride Yoko domov k staršem, po dolgi odsotnosti ni čutiti ne odkrite ne prikrite čustvene vznemirjenosti. Mati je seveda vesela, tudi oče, vendar mirno nadaljuje ta s svojimi opravili, ne da bi se hčerki zares posvetila. Podobno je ob koncu filma, ko hči povabi starša v svoje novo stanovanje. Kar bi bil pri Ozuju zagotovo zelo čustven prizor, osredotočen na ponos staršev in istočasno žalobnost ob spoznanju, da je s tem svojim gnezdom otrok zanju zares izgubljen, Hou opazuje z neprizadete razdalje še eno samoumevno družinsko snidenje. Čeprav Hou pravi, da sta si v stilu zelo različna, pa ta tako različni čustveni izid ni toliko stvar stila – Ozujevo klasično kadriranje, vključno z uporabo bližnjih planov, nasproti Houjevim dolgim posnetkom v splošnem planu –, ampak prav bistveno spremenjenih družbenih in družinskih odnosov. Tesnejši odnosi v Ozujevem času so narekovali bližino kamere, današnja razdalja kliče Houjev neusmiljeni splošni plan. Houjev dispozitiv je resnica sodobnih družinskih vezi, ki so spričo odtujenosti vse manj dramatične.

V.Š.



familia rodante potujoča družina pablo trapero

argentina

Kljub poplavi bolj ali manj vznemirljivih del argentinskih cineastov, ki smo ji v zadnjih letih priča na mednarodnih festivalih, sem tisto nezgrešljivo magijo bližine začutil le ob delih enega izmed teh. Kar seveda ne pomeni nič posebnega, razen morda to, da je zdajšnji val argentinskega filma izrazito heterogena tvorba. Kakorkoli že, omenjeni avtor je Pablo Trapero. Če bi v njegovih delih iskal stično točko z deli ostalih cineastov najmlajše generacije argentinskega filma – katerim je morda prav z uspehom svojega prvenca *Svet žerjavov* (Mundo grua, 1999) odprl vrata na mednarodno prizorišče –, bi jo morda lahko našel v realizmu kot skupnem izhodišču. A če pri večini drugih ta realizem spolzi v težnjo po dokumentarnosti, se zdi, da ga Trapero uporabi predvsem zato, da z njegovo pomočjo sestavi dobro fikcijo, kakor je to tradicija pri največjih pripovednikih. Drugo stičišče pa je morda interes, ki ga kot pripovednik kaže do malih, preprostih ljudi. A tudi tu je moment, ki ga oddaljuje vsaj od večine ostalih: dejstvo, da se pri tem izkaže za nepopravljivega optimista in nenadkriljivega humanista. Oboje nam je potrdil v svojem novem delu, *Potujoči družini*, svojevrstnem, liričnem družinskem road movieju in geopolitičnem dnevniku Argentine. Težko je v tem kratkem besedilu povzeti magijo tega filma, tisti presežek, za katerega se zdi, da ga v *Potujoči družini* premore vsaj vsaka sekvenca in vsaka medčloveška relacija, ki se splete v njej. Zato bom izpostavil le prizor, s katerim se film zaključuje in za katerega se zdi, da se vanj steče vsa sublimnost predhodnih. Kakor nam sugerira že sam naslov, v filmu sledimo dolgemu potovanju številčne in generacijsko zelo heterogene družine, ki se z avtodomom odpravi na pot iz domačega Buenos Airesa v Misiones, mesto daleč na severu države. Povod je vabilo, ki ga na svoj rojstni dan prejme babica – vabijo jo v domači kraj, kjer naj bi bila na poroki neke mlajše sorodnice poročna priča. Ker se babica po svojem odhodu v mesto v rojstni kraj ni več vrnila in ker ve, da se ji tokrat verjetno ponuja zadnja priložnost, se odloči povabilo sprejeti. Velika družina se tako odpravi na dolgo pot. Med potovanjem je Traperova kamera izrazito dinamična, snema iz roke, pa tudi sicer se kamera veliko giblje, veliko je tudi rezov in velikih planov. Vse do trenutka, ko se nenadoma ustavi: poroka je mimo, prav tako zabava po njej, družina pa se odpravi nazaj – vsi razen babice, ta bo ostala še nekaj dni. Tako se v zgodnjem jutru po poroki babica usede v svojo rojstno hišo, ob okno, ki ji nudi razgled na pokrajino. Kamera se v velikem planu prilepi nanjo in obstane. Takrat se vsa energija, ki se je sproščala na poti, vse emocije, ki so vzniknile, ponotranjijo v tej podobi ter se v babičinem pogledu pretvorijo v neskončno hrepenenje. Takrat spoznamo, da se je to veliko potovanje moralo zgoditi zgolj zaradi tega, da bi omogočilo ta trenutek, da je bil cel film namenjen temu, da rodi to zadnjo podobo.

D.V.



promised land amos gitai

izrael

Kot se zdi za Gitaija že običajno, se je tudi tokrat odločil za hojo po robu. Le da zdaj njegova pot ne niha med ideološkimi, religioznimi ali eksistencialnimi ekstremi, pač pa zgolj med dvema estetskima kategorijama: izvirnostjo in klišejem. Vsaj na prvi pogled. *Obljubljena dežela* je namreč delo, v katerem Gitai spregovori o trgovini z belim blagom, z ženskami, katerih domovine se povečini nahajajo na evropskem Vzhodu in ki jih nato bolj ali manj brutalno prisilijo v prostitucijo. Ideja o hrepenjenju za obljubljen deželo, ki pa se nato v resnici izkaže za sam pekel, je že malce oguljena. Toda Gitaijeva "obljubljen dežela" ni zgolj ideja nekega idiličnega okolja, je realna država, katere realnost je vse prej kot idilična. Tako Gitaijeva zgodba o trgovanju z belimi ženskami dobi nove, nepričakovane pomene, ki se v stiku z realnostjo Bližnjega vzhoda dobesedno množijo. Po mirnem, skoraj spokojnem začetku, ko sledimo skupini žensk in beduinov, ki v mesečini prečkajo sinajsko puščavo in se pripravljajo, da bodo prečkali izraelsko-egiptovsko mejo, se s prestopom meje ritem filma drastično spremeni. Nenadoma se znajdemo v obsejenem stanju, kjer ženske niso več popotnice, temveč ujetnice v rokah arabsko-izraelske kriminalne naveze. Sprva nas Gitai še zavaja in dopušča možnost, da so se ženske pač naključno znašle na mestu, kjer se pripravlja oborožen konflikt med večnimi sovražniki. Dogajanje namreč spominja na bojno polje, kjer manjkajo le streli oziroma eksplozije: oboroženi in uniformirani ljudje mrkih obrazov, okrog njih pa krožijo vojna vozila z zaslepljujočimi reflektorji. Toda kmalu ugotovimo, da imajo večni sovražniki tokrat skupni cilj – trgovati s prispelimi ženskami. Od tu naprej so ženske oropane vsakršne človeškosti, postanejo objekti, s katerimi trgujejo. Poudarjeni so zaželeni atributi – velike prsi, čvrsta zadnjica, spolno izkušena, vulgarnega videza, otroško nedolžna ... Gitaijeva vizija trgovanja z belim blagom je resnično peklenska, kar vseskozi poudarja divja, frenetična kamera in vojna zvočna kulisa. V tem je izjemen. Film se zaključuje s palestinsko-izraelskim vsakdanom – z bombnim napadom. Le da tokrat posledice presežejo okvir arabsko-izraelskega konflikta, saj eksplozija bombe in kaos, ki ji sledi, omogočijo enemu izmed deklet, da zbeži v svobodo.

D.V.



shijie the world

jia zhangke

kitajska

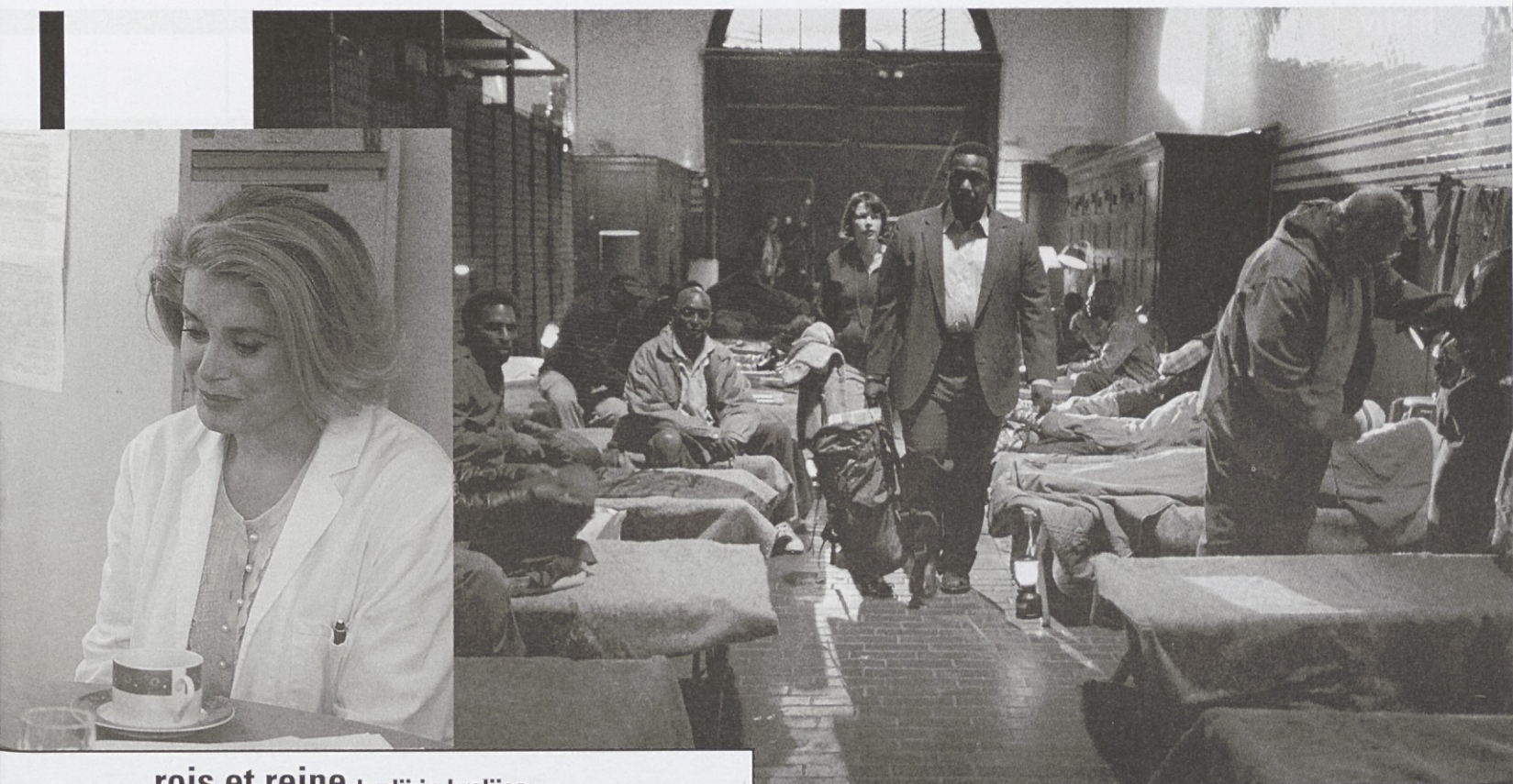
Če namesto spranih barv zapuščenega kitajskega podeželja zableščijo zabavišne barve metropole, še ne pomeni, da je Jia Zhangke zašel s svoje pripovedne in izpovedne smeri. Prav vse, kar dela njegovo filmsko pot tako brezkompromisno njegovo, je tu. Prizore določa nepretrgan tek časa, v katerem počasi in tiho vstajajo čustveni vzgibi protagonistov. Ti so ujetniki novega Pekinga, vsakodnevno spreminjajoče se metropole, v katerega se zgrinjajo novi ljudje, zlasti mladi s podeželja. Če je nekoč veljalo, da je treba preorati in kultivirati vso kitajsko zemljo in zraven še kitajske duše, zdaj velja vročično betoniranje in zastekljevanje novega sveta, ki zrcali sam sebe (o fenomenu rušenja starega in gradnji novega sveta na Kitajskem je v Benetkah govoril tudi dokumentarec Guo Xiaolu *The Concrete Revolution*). V tem novem mestu, v tej novi Kitajski, mladino zanimata lastnina in zabava.

Erozija starega sveta prinaša tudi erozijo čustvenega sveta novih Kitajcev, ki se odpovedujejo svojemu domu, svojim koreninam in predajajo svoje duše temu neoprijemljivemu novemu svetu, vse bolj podobnemu računalniškim igraricam. Odrezanost od duhovnih korenin poraja čustveno otopelost, ki življenje spreminja v ubijanje časa brez interesov. Ljubezni, ki se porajajo v takšnem ozračju, so vnaprej obsojene in se hitro utrudijo, česar se pravzaprav zavedajo, zato so že v samem začetku žalostne, površne in namesto radosti v duši poglabljajo dolgčas. Pripoved

je postavljena v ogromen zabavišni park, ki prebivalcem Pekinga na enem mestu ponuja ves svet: na nekaj kvadratnih kilometrih so zbrane vse znamenitosti sveta, kar v jeziku podjetnih lastnikov pomeni ves svet. V panorami novega Pekinga se tako, ironično, pojavljata tudi pariški Eifflov stolp in indijski Tadž Mahal. Jia Zhangke spremlja skupino mladenk in mladeničev, v glavnem prišlekov s podeželja, ki v *Svetu* v različnih vlogah predstavljajo kulturo in običaje sveta. Njihov vsakdan je sestavljen iz absurdnega zabavljškega dela in enoličnega preživljanja prostega časa v nočnih klubih. Med takšnim dnevom in nočjo tečejo njihova čustvena življenja.

Svet nadaljuje tematski sklop *Perona* (Platform, 2000), pomenljiva pa je razlika med skupino umetnikov, ki so se sami odločili za popotovanje po opustelem kitajskem podeželju, kamor naj bi prinesli nekaj duhovne hrane za sestradane duše, in pekinškimi prišleki v *Svetu*, ki za dober denar nastopajo v zabaviščnem parku, vendar kot goli manekeni, brez drobtinice lastnega interesa. Oba portreta skupine mladih podata žalostno sliko sodobne Kitajske, vendar pa je *Svet* pri tem veliko brezupnejši, saj je obup mladih ljudi sestavljen predvsem iz globoke žalosti nad sabo (v *Peronu* nad družbo).

V.Š.



rois et reine kralji in kraljica arnaud desplechin

francija

Arnaud Desplechin se je v devetdesetih napovedal kot nadarjen in prepoznaven mlad avtor, zlasti z ljubezensko kroniko *Kako sem se prepiral ... moje spolno življenje* (Comment je me suis disputé ... ma vie sexuelle, 1996). Ko je bilo pričakovati, da bo njegova neusmiljena analiza ljubezenskega razmerja dobila svoja nadaljevanja, se mu je naenkrat ustavilo oziroma ga odpeljalo drugam.

S *Kralji in kraljico* se vrača tja, kjer je najbolj doma, k poeziji surovega prikaza psihičnega življenja globoko občutljivih posameznikov, ki se v čustvenem predajanju dotikajo roba norosti. Tudi Desplechinova pripoved zna iti do tega roba, do brezna ljubezenskega patosa, brez rezerve in preračunljivosti. Prikazuje žensko sredi tridesetih, Noro (Emmanuelle Devos), ki spričo življenjske odločitve podoživlja svoje štiri velike ljubezni, svoj poker srčnih kraljev, ki so pretresli njeno odprto dušo do roba blaznosti, da si je za petega kralja morala izbrati nekoga, ki jo bo držal varno na tleh in ne več dvigal v pogubne višave obljube srčnih nebes.

Najprej je tu oče, pisatelj, ki na smrtni postelji ne more preboleti, da bo njegova ljubljena nadaljevala življenje po njegovi smrti, torej mimo nje. V pismu, ki ga Nora odkrije v očetovi zapuščini, oče boleče obžaluje krivico, da mu usoda ni naklonila, da bi hči umrla pred njim, da bi preživel ljubljenega otroka in tako imel v lasti vse njeno življenje ter še nekaj časa, da bi ga prebolel in premislil. To je radikalen, vendar tipičen in pristen Desplechinov čustveni svet, sestavljen iz surove resnice ljubezenskega egoizma. Druga nesmrtna ljubezen je njen prvi fant, s katerim je preživela šest zaljubljenih mesecev, zanosila in ga potem v ne povsem pojasnenih okoliščinah igre s pištolo izgubila. Odločila se je, da obdrži otroka, in rodil se ji je sin, v katerega je položila še vso težo nesojene ljubezni. Čez nekaj let je spoznala ljubezen svojega življenja, Ismaela (Mathieu Amalric), vendar je ta grozila, da jo privede čez prepad norosti, zato ga je zapustila, vseeno pa želi, da posvoji njenega sina, s katerim sta spletla globoko vez. Kljub temu da njuna ljubezen še zdaleč ni izčrpana in vzplameni ob vsakokratnem srečanju (Ismael se proti svoji volji zdravi v kliniki za duševne bolezni), je Nora trdno odločena, da se poroči z normalnim moškim, tudi za ceno otopelih čustev. Desplechinova pripoved sestavlja silovit mozaik čustvovanja, obsedeno sestavlja razstavljene koščke časa, celo znotraj posameznega prizora, sestavlja razstavljene koščke razbolelih duš, ki bi se rade obdržale v stvarnosti, tudi za ceno temeljnega čustvenega poraza.

V.Š.

land of plenty wim wenders

nemčija/zda

Wenders je bržkone največji občudovalec Amerike, tamkajšnjega filma in pop-kulturnih fenomenov med evropskimi režiserji, zato je bilo zgolj vprašanje časa, kdaj se bo lotil svojega videnja post-11. septembrskega stanja v deželi obilja. Naslov filma je zgovoren sam po sebi, gre za ironičen komentar sodobne amerike, kjer so se mnoge vrednote, ki so nekdanj definirale pomen najbolj demokratične države med vsemi, izgubile oziroma so bile preprosto ukinjene. Pojem nacionalne varnosti, paranoja pred zunanjim sovražnikom in izdajalci v lastnih vrstah v ameriškem vsakdanjiku dandanes prevladujejo; v ta svet Wenders postavi svoja junaka. Dvajsetletna Lana (Michelle Williams) se po desetih letih, ki jih je preživela na misijah po Afriki in Izraelu, vrača v domovino. V Los Angelesu se naseli v krščanskem misijonu, kjer pomaga revnim in brezdomcem. Rada bi obnovila stike s svojim stricem Paulom (John Diehl), nekdanjim vojakom iz Vietnamera, ki so ga dogodki 11. septembra povsem iztirili. Zdaj ima ta idealistični kavboj fiksno idejo, da bo sam branil okope svoje domovine. S predelanim starim kombijem, v katerem se nahaja komunikacijska oprema, kroži po okolici in opreza za potencialnimi teroristi arabskega porekla. Lane se sprva izogiba, počasi pa jo vendarle sprejme v svoj vsakdan. Potem, ko sta oba priča uličnemu uboju mladega Arabca, je Paul odločen, da zadevo razišče naprej in poišče povezavo s teroristično celico.

Zgodba na prvi pogled deluje infantilno. In res je v prvi polovici filma Wenders precej izgubljen, na vsak način skuša vzpostaviti prepričljivo razmerje med Lano in Paulom, ter hkrati ustvariti vtis anarhičnega, rasno nestrpnega *downtown* L.A.-ja. Dokler ne ugotovi, da je motor filma zmanipulirani in indoktrinirani Paul, patetični ostanek neke druge Amerike, ki se mu v sklepnem delu – potem, ko se izkaže, da sledi, ki naj bi potrjevale njegovo tezo o nevarni teroristični organizaciji, ne vodijo nikamor in da se je v resnici osmešil –, razpre nebo in končno dojame, kako stvari vendarle niso črno-bele. *Dežela obilja* je mestoma kaotična mestoma sentimentalna družbeno kritična drama z elementi dobro prikritih črne komedije, vendar Wenders po dveh (mučnih?) urah gledalca vendarle pripelje do konsistentnega zaključka. Kar ni tako slab; po *Zgodbi iz Lizbone* (Lisbon Story, 1995) smo namreč spet dobili spodoben režiserjev igrani film.

S.P.