

benetke'99

Beneški festival je potreboval novega šerifa. Na srečo je v mesto prijezdil Alberto Barbera, nekdanji šef torinskega festivala mladega filma, in zamenjal Feliceja Laudadia, ki je zadnji dve leti pretrpel številne kritike (glej tudi poročilo iz festivala v Taormini). Benetke so potrebovale svežino, ne le v tekmovalni sekciji, kjer so se letos odvrteli nekateri (za A-festivalski status) nenavadno radikalni filmi (npr. Jang Sun-woo), marveč tudi v tistih stranskih, koder občajno odkrivamo nova imena. Dosedajšnjemu direktorju so domačini najbolj zamerili predvsem njegovo zavračanje italijanskih neodvisnih filmov, tistih, sproduciranih brez državne podpore. Ne spomnim se sicer, v kakšni produkciji je bil posnet, toda po desetletju ali več sem (razen Morettijevih) videl prvi spodobni italijanski film, sploh na velikih festivalih. A vsi spet niso bili zadovoljni; sedaj so novinarji komentirali preveliko drznost, ki jo je Barbera demonstriral v uradni selekciji; pogrešali so zvezdniško tekmovalno sekcijo in s tem pomanjkanje blišča na Lidu. Res je, letošnje Benetke navzven niso izgledale kot A-festival, zato pa so svoj status potrdile z zgledno kvalitetnim programom. Dobili smo nekaj svežih imen (Spike Jonze, Giovanni Davide Maderna), par se jih je v sijajnem slogu vrnilo (Zhang Yimou, Claire Denis), nekateri pa so ostali tam, kjer so bili od nekdanj: veličastni in največji. S tem mislim predvsem na Kiarostamija in Kubricka. Slednjemu bomo veliko prostora namenili v času, ko bo njegov poslednji film prišel na domači kinematografski spored.

Niti eden manj

Veter nas bo odnesel s seboj



simon popek
vlado škafar

not one less

Yi ge dou bu neng shao/Niti eden manj

Kitajska režija Zhang Yimou

Ključna beseda za razumevanje Yimoujevega filma je seveda Kiarostami. Yimou, režiser, ki je koncem osemdesetih pretresel festivalsko občinstvo, ponesel slavo nedavno odkritega kitajskega filma po svetu ter predvsem postavil nove normative za vizualno podstat filma, je počasi, a zanesljivo izgubljal svojo kreativno energijo. Njegovi filmi druge polovice devetdesetih so postajali vse bolj "normalni", vizualno že kar konzervativni (predvsem *Vivre*, 1994) ali pa nevarno, patetično in preekspozirano barviti (*Keep Cool*, 1997), čeprav povsem solidni. Potem je Yimou očitno videl par filmov iranskega mojstra in v ameriški "koprodukciji" (producent filma je Columbia Asia) posnel pričujoči film, ki ga mirne vesti lahko postavimo ob bok slovitim "otroškim trilerjem" Kiarostamija, Ebrahima Foruzeša ali Majida Majidija.

V odročni vasi, bogu za hrtom, stoji osnovna šola. Denarja za obnovo ni, ljudje so revni, zato mnogi starši svoje otroke že v rani mladosti vzamejo iz šole in jih pošljejo v mesto, da bi si služili kruh. Učitelju Gau umira mati, zato se odloči za mesec dni zapustiti vas; priskrbijo mu zamenjavo, trinajstletno Wei, poosebljenje naivnosti, nekomunikativnosti in pedagoške neučinkovitosti. Učitelj Gao ji obljubi petdeset juanov in še dodatnih deset, če v tem času ne bo izgubila nobenega učenca. Weijina dilema je sprva očitna: naj se ukvarja z nepopoljšljivimi učenci in jih sili k pouku ter v tem primeru zasluži bonus, ali pa naj stoično prenaša nered in se predaja brezdelju. Po Gaovem povratku zanjo v vasi namreč zagotovo ne bo več dela. Čemu torej trud?

A pride dan, ko Zhang, najhujši med razgrajči, izostane od pouka in Wei izve, da so ga starši poslali v mesto. Wei je pred resno preizkušnjo, v kateri pa zmagajo čustva. Poiskala ga bo v mestu in ga pripeljala nazaj v šolo. A kako priti v mesto? Vozovnica stane astronomskih petnajst juanov, in to v eno smer. Kako torej do denarja?

Na tem mestu se film prične triumfalno spreminjati v mojstrsko skonstruirano sociološko in emocionalno celoto, ki povzema tako tradicijo iranske kinematografije kot trenutno socialno politično stanje na Kitajskem, hkrati pa mimogrede še pokomentira samo naravo kitajsko-ameriške "koprodukcije". Film je v resnici povsem kitajski, Američani so prevzeli le svetovno distribucijo, vendar so v osnovi ameriški interesi vendarle močno prisotni. Na vsakem koraku skušajo vplivati na "demokratizacijo" poslednjega velikega komunističnega imperija; če ne gre bolj konkretno, bo zadostovalo tudi problematiziranje resnično perečega problema kitajske družbe, so si morda porekli – usoda številnih osnovnošolskih otrok se v tem primeru namreč ne razlikuje dosti od onega iz druge polovice prejšnjega stoletja, iz časov industrijske revolucije, dela v rudnikih ipd. Yimoujev film je že koncipiran kot topel, razumevajoč in edukativen; režiser je namerno izbral tudi srečen konec – in to kakšnega! Wei po pravi kalvariji po prenatrpanem velemestu najde izgubljenega Zhanga tako, da se prebije v mladinsko oddajo nacionalne televizije, kjer ga v živo povsem objokana poziva, naj se vendarle vrne. A to še zdaleč ni vrhunec filma; ta nastopi že mnogo prej, v ključnem trenutku, Zhangovem izginotju namreč, ko Yimou sijajno združi dejstvo počasne, a zanesljive "amerikanizacije" Kitajske – tako v ideološkem kot ekonomskem smislu – in šarm kitajske zakotne province, kamor vpliv novosti in sprememb prihaja najkasneje. Na tem mestu se "spopadeta" kapitalistična in socialistična ideologija, ki ju Yimou mojstrsko združi v obnašanju svojih junakov – Wei in njenih učencev. Izhodišče je jasno: Zhangovo izginotje v mestu. Že Weijin interes je strogo pogojen z bonusom desetih juanov, ki jih bo dobila v primeru "neokrnjenega razreda" – z dobičkom torej; Zhangovo izginotje bo v učencih porodilo motiv za skupinsko delo, pravo partizansko tekmovanje in dokazovanje, ki ga učiteljci poprej ni uspelo vcepiti vsem grožnjam navkljub. Treba je videti te fascinantne otroške prizore, to udejanjanje socialistične maksime o uspehu kot

posledici skupinskega dela in trdega učenja; ko je treba izračunati ceno avtobusne vozovnice do mesta ter preračunati, koliko opek bodo morali prenesti v vaški opekarni, da bodo zaslužili dovolj, se mularija kar tepe za besedo, in ko je treba zavihati rokave ter premetati nekaj tisoč opek (kar je dobro plačano delo, ugotovijo, sicer se ga ne bi lotili), spet zmagata kolektiv. Vendar ne, za bone ne bodo delali, so odločeni, in upravitelju opekarne dajo jasno vedeti, da so tu le zaradi denarja. Izkoriščenje človeka po človeku je sedaj tudi na Kitajskem odpravljeno, pravi Yimou, in ko ugotovijo, da so ustvarili presežek, si ne kupijo pesti riža, temveč kokakolo. Ja, Kitajska nedvomno ni več, kar je bila, celo v najbolj zarukanih predelih ne.

Kako bo film vplival na kitajsko-ameriške odnose sicer ni jasno, zagotovo pa bo dobro opravil Yimoujev film, ki ga že zdaj lahko pripišemo med najmočnejše oskarjevske kandidate; prvi razlog je seveda močna ameriška distribucija, drugi pa izjemna toplina in pozitivna sporočilnost, ki je nazadnje tudi nagnila tehtnico na Yimoujevo stran pri odločanju beneške žirije. Znano je, da je Kusturica pri vprašanju zmagovalca trmasto navijal za Kiarostamija, ostala sedmerica pa za Yimouja, kar je morda celo pravično, sploh če lahko pričakujemo še več tako izvirnih in nevsiljivih *hommagev* iranski kinematografiji. "Naslednik" gotovo ni pravi termin za pričujoči film, saj le jasno kaže korenine nastanka; bolj pomemben je njegov globoki humanizem, ki je v sodobnem filmu tako redek pojav.

S.P.

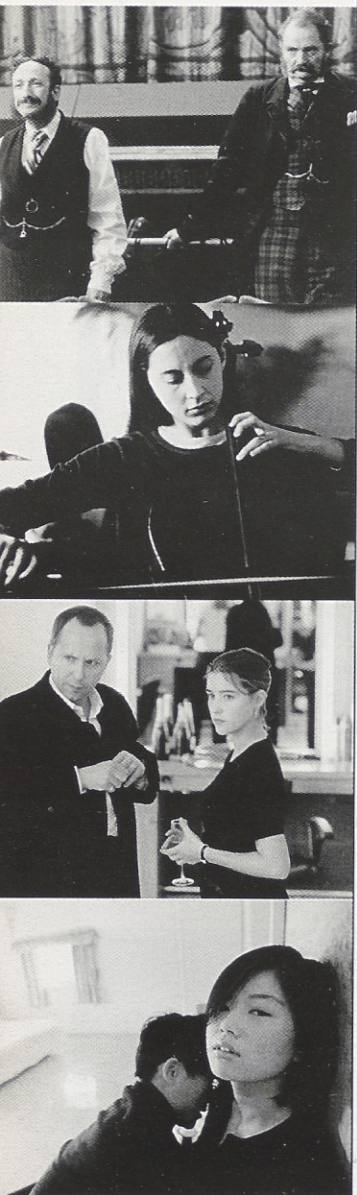
le vent nous emportera

Veter nas bo odnesel s seboj

Francija/Iran režija Abbas Kiarostami

Če so Kubrickove oči odmevale v prvem delu festivala, pa je v drugem pihal Kiarostamijev veter. Takoj ko je bilo dokončno jasno, da bo Kiarostami s svojim novim filmom tekmoval v Benetkah, so bili mnogi prepričani, da je zmagovalec letošnje Mostre že znan. In čeprav domov ne nosi zlatega leva, je kljub temu mogoče reči, da je Kiarostami veliki zmagovalec – zlatega leva nosi domov Zhang Yimou, ki sploh ni skrival vzorovanja pri velikem Irancu – čeprav so nekateri italijanski novinarji ob podelitvi nagrad v njem na vsak način hoteli videti velikega poraženca. Tako so si namreč razlagali Kiarostamijevo odločitev, ki jo je sporočil ob zaključku zahvalnega govora za veliko nagrado žirije, da s svojimi filmi ne bo več nastopal v tekmovalnih programih filmskih festivalov, da torej ne bo več prejemal festivalskih nagrad. V dvorani je završalo, izmenjavali so se vprašujoči pogledi, nekateri so se zbal, da so poslušali Kiarostamijev poslovilni govor od filma sploh. A če kaj poznam Kiarostamija, ne gre za nikakršno užaljenost ali karkoli usodnega. Prej bi pričakoval, da je to odločitev sprejel že davno, najbrž že po zmagi v Cannesu pred dvema letoma, toda beneškemu tekmovalnemu programu je bil še "dolžan" (**Okus češnje** bi moral že pol leta pred Cannesom tekmovali v Benetkah, a Iranci tega niso pustili); je pa res nenavadno, da je odločitev sporočil na tak način.

Za prvo festivalsko poročilo naj bo dovolj zgolj kratek povzetek zgodbe. *Veter nas bo odnesel s seboj* se začne tam, kjer se je končal *Okus češnje*, ob osamelem drevesu sredi golega brega. Spet sta tu avto in šofer in potovanje se lahko prične. Na vrsti je nova vas, tokrat v iranskem Kurdistanu, ki je za razliko od tiste v *Okusu češnje* bogata, bujna, lepa. Vse, kar nam Kiarostami konkretnega ponudi, je nejasna slutnja, kaj ti mestni može z mobiteli počnejo v oddaljeni vasi. Po nekaj so prišli, nekaj vztrajno čakajo, a domačinom tega nočejo izdati. V čakanju na dogodek pa se dogaja vse, namreč življenje teh ljudi in te vasi, ki jim Kiarostami s to čudno prevrnjeno fikcijo, z novim načinom suspendiranja suspenza, ponovno pride tako blizu, kot nihče drug. *Veter*



nas bo odnesel s seboj je nova visoka pesem življenju in smrti in nova vrhunska lekcija, kako je moč na filmski trak ujeti življenje z vso njegovo fiziko in metafiziko. Več o novem Kiarostamijevem vetru pa v eni prihodnjih števil. **V.Š.**

topsy-turvy

VB režija Mike Leigh

Enega večjih šokov (če ne štejem vsakodnevnih seksualnih potresov) je letošnjim spremljevalcem Benetk pripravil čudoviti veteran vrhunske in stalne kondicije, Anglež Mike Leigh. Pri njem že skoraj trideset let vsakdo ve, kaj lahko pričakuje, pri čemer to še zdaleč ni bil handicap, ampak naravnost pomirjujoče in veselo spoznanje. Jasna, kratka, grenka, sladka, družbena, politična, duhovita, sočna... in predvsem resnična, prepričljiva, dognana in čudovito duhovita komedija vsakdanjega življenja. Z Mikeom Leighom v vsako angleško spalnico ali kuhinjo, z Mikeom Leighom na vsako angleško trato, na piknik ali samo na izlet.

Topsy-turvy je nekaj čisto drugega: niti sledu o travicah, piknikih ali izletih, niti sledu o spalnica ali kuhinjah, niti sledu o sodobnih Angležih, nič ulic, nič pivnic, nič sociale. *Topsy-turvy* je čisto drug svet: postavljeno v prejšnje stoletje se vse dogajanje vrti izključno na in okrog odra, tedaj znamenitega odra Savoy Theatre, ki je londonskemu malomeščanstvu prinašal najljubšo zabavo – lahkotne operete izpod peres libretista Gilberta in skladatelja Sullivana. Čeprav so se mnogi zmrdovali vsaj nad dolžino filma (ja, res ga je za dva klasična Leigha skupaj) in količino glasbenih točk, nekateri pa tudi nad novimi tirnicami, ki so vodile daleč od Leighu lastnega socialnega in celo političnega angažmaja, lahko zase rečem, da je *Topsy-turvy* eno najlepših presenečenj letos nekoliko skromnejšega filmskega leta.

Topsy-turvy, ki ga lahko za silo poslovenim v *Hokus-pokus*, je Leighov pogled v svet proizvodnje iluzije in zabave, na nek način tudi pogled v lasten svet filmarja ob nekem zgodovinskem prelomu. Za primerjavo si je vzel konec prejšnjega stoletja, ko je na tem področju – kot danes dobršen del kinematografije – kraljevala opereta. Namesto okoliški stvarnosti je tokrat grenko-sladko ogledalo postavil sebi in kljub nekaterim morda upravičenim pomislekom ter navidez lahkotnim notam ustvaril poglobljeno mojstrovino, čaroben in pretresljiv avtoportret.

Glavni in tragični junak je libretist Gilbert, ki ga prijatelj Sullivan in kritika čez noč privedeta do krutega spoznanja, da njegovi izmišljeni svetovi, polni hokusov-pokusov, ne zadostujejo več. Preden postavljena zahteva po resničnejših zapletih Gilberta pahne v kruto soočenje s stvarnostjo, tako tisto, ki bi utegnila nuditi novih navdihov, kot drugo, še bolj pozabljeno in odrinjeno, namreč domačo, najgloblje intimno. In če po hudih mukah le uspe svojo novo opereto zasnovati na resničnosti (ironično ga navdahne "razstava" japonskega tradicionalnega življenja na londonskem sejmišču), ga v intimnem življenju čaka izgubljena bitka. To najlepše povzame zaključni prizor, ko se Gilbert po veličastnem uspehu premiere japonske operete "oglasil" v spalnici soproge, ki mu je ves čas brezpogojno stala ob strani, in ponosen sede ob posteljo. Pijan od uspeha ji naivno in pokroviteljsko ponudi, naj mu ona predlaga temo za naslednji komad. Toda žena ima podobe že v glavi in zgodbo, ki prihaja naravnost iz njenega srca – na primer podobo varuš, ki po celem odru vozijo prazne otroške vozičke –, zgodbo njenega življenja, v kateri ni otrok, ne spolnosti, ne življenja, ne časa, ki bi ga odmerila skupni intimi. V tem izjemnem prizoru, ki utiša še tako glasne nergače, je Leigh pretresljivo sklenil dramaturški lok popotovanja v središče resnice – v svoje življenje. Nagrada Volpi (najboljša moška glavna vloga) odličnemu Jimu Broadbentu v vlogi Gilberta je samo drobna zahvala izjemnemu igralskemu ansamblu – v neprekosljivi režiji Mikea Leigha –, ki mu v vsej filmski zgodovini težko najdemo par. **V.Š.**

questo e il giardino

To je vrt

Italija režija Giovanni Davide Maderna

Prepričljiv, preprost, skromen film o razmerju med Lauro in Carlom. Spoznala sta se na glasbeni akademiji; ona je čelistka, on pianist. Laura se preseli v njegovo prazno, veliko stanovanje. Dnevi tečejo, zaljubita se, ona zanosi. Toda ker vse bolj sumi v njuno razmerje, splavi in mu novico sporoči šele naknadno; a tudi on ji prizna, da je obiskoval prostitutke, karseda redno. Laura se preseli nazaj k staršem in neznošemu bratu, ki se ga nazadnje po milanskih lokalih zapija z vse bolj apatičnim Carlom. Nazadnje se Laura in Carlo srečata pred njegovo hišo in stopita na vrt v atriju, ki ga bomo tudi mi, gledalci, videli šele ob koncu filma. Madernov film je diametralno nasproten od vsega, kar se je v italijanskem filmu dogajalo v devetdesetih letih – je nepretenciozen, miren in realen, predvsem pa lep, sicer brez posebnih presežkov, a nenazadnje gre za prvenec. **S.P.**

pas de scandale

Brez škandala

Francija režija Benoit Jacquot

Verjetno najmanj uspeli Jacquotov film druge polovice devetdesetih, pogojno celo komedija o pravkar izpuščenemu industrialcu (Fabrice Luchini), direktorju multinacionalke, ki je bil zaradi podkupovanja štiri mesece zaprt. Njegov brat (Vincent Lindon) je znani televizijski voditelj in ga želi imeti v svoji oddaji. A Luchini se po izpustitvi težko asimilira; njegovo obnašanje je nenavadno, le redko govori, še na lastno ženo (Isabelle Huppert) se ni povsem navadil, skratka, priča smo čudni družinski situaciji, ki prinaša tudi številne komične momente, predvsem po zaslugi sijajnega Luchinija. Jacquot tokrat sploh nima posebno trdne zgodbe, ni centralnega problema, vzporedno pa teče zgodba mladega para; mladenič je bil prav tako izpuščen, in to na isti dan kot Luchini, ki celo flirta z njegovim dekletom. Film ima nenavaden ritem, kot bi protagonisti svoje vloge sproti improvizirali, kar sicer daje vtis nekonsistentnosti – a slednja se izkaže kot precej simpatična. **S.P.**

gojitmal

Laži

Južna Koreja režija Jang Sun-woo

Jang je znan po svoji improvizaciji, gverilskemu načinu snemanja ter psevdodokumentarnemu pristopu, v *Lažeh* pa je dodal še eksplicitno seksualnost, lahko rečemo kar pornografijo in sadomazohizem. Y je osemnajstletna študentka, ki "želi nedolžnost izgubiti pred diplomo", zato se – čustveno in telesno – preda umetniku J-ju, čigar žena, prav tako umetnica, živi v Parizu. Y in J se dobivata v "ljubezenskih motelih", goli seks kmalu preraste v seanse z bičanjem, oba kmalu postaneta prava mazohistična odvisneža. Lepota Jangovega filma je v njegovi emociji, kar se morda sliši vulgarno, toda Jang v bistvu ne eksploatira spolnega nasilja, temveč ljubezen. Ali kakor pravi J: "Nisem sadist, saj sadisti sovražijo penetracijo; vse počneva iz ljubezni." Redki so mometi, ko Jang "iztiri": npr. v nepotrebnih dokumentarističnih posnetkih snemanja filma (kar pa režiser počne skozi svoj celoten opus), medtem ko je uvodni nastop obeh protagonistov z eksplikacijo neposredno v kamero dobrodošel, saj je bil ta način snemanja tudi zanju povsem nov: ne le, da sta oba naturščika in debitanta (režiser ju je iskal celo večnost), nov in nekonvencionalen je tudi način snemanja in obravnavanja spolnosti na platnu – vsaj v *mainstream* filmu, kamor se Jangov film (pogojno) lahko kvalificira. **S.P.**

Topsy-turvy

To je vrt

Brez škandala

Laži

mun-do grúa

Svet žerjavov

Argentina režija Pablo Trapero

Za odkritje letošnjega festivala lahko proglasimo mladega Argentinca Pabla Trapera, ki je prejel nagrado tedna kritike. Ko smo že skoraj opustili upanje nad Južno Ameriko, ki se po vzponu in padcu tamkajšnjega zelo odmevnega novega vala v šestdesetih in sedemdesetih letih ni in ni mogla pobrati (z zelo redkimi izjemami) in je prav žalostno padala v manieristične in povrh še navne kopije zahodnjaških vzorcev šund kinematografije, se je pojavil osemindvajsetletni Pablo Trapero in na črno belem traku pokazal, kaj je izvirna, občutena filmska pripoved, ki je pognala iz domačih korenin. Govori o petdesetletnem bivšem glasbeniku slovite argentinske rok skupine iz sedemdesetih, ki se s sinom stežka prebija skozi življenje, toda vselej pomirjenega in vedrega duha, tudi ko mora s trebuhom za kruhom na drug konec države in za seboj pustiti komaj prebujeno ljubezen do lastnice prodajalne časopisov v soseščini. Njegova topla pripoved o nemoči posameznika, petdesetletnika, da bi stvari spet zgrabil v svoje roke in da bi svojemu življenju povrnil dostojanstvo, je obenem tudi droben spomenik njegovi neuklonljivi volji, neuklonljivosti človeškega duha. Takšnih pripovedi pa je v sodobnem filmu zelo malo. Traperovo nizanje prizorov deluje zelo naravno, z občutenim menjavanjem vzdušja ter neprisljnim vizualnim komentarjem, naj so to totali vlemesta z žerjavi, ki govorijo o delu in napredku, ali skoraj dokumentarni posnetki domačih prizorov – med očetom in sinom, očetom in njegovo stalno družbo, očetom in njegovo novo ljubeznijo –, v katerih se neopazno približa njihovemu vsakdanu, njihovim značilnim gestam, njihovim obrazom, prek katerih se pritiho-tapi do njihovih duš. Pravi naslednik velikana južnoameriškikh kinematografij, duše filmske Južne Amerike, Fernanda Birrija, od katerega se je filma tudi učil. Absolutni kandidat za Ekranove perspektive prihodnje leto.

V.S.

sweet and lowdown

ZDA režija Woody Allen

Woody je svoj zadnji film posvetil razmeroma neznane-mu jazz kitaristu, Emmetu Rayu (Sean Penn), ki je bil v tridesetih letih, na vrhuncu gospodarske depresije, "drugi najboljši kitarist na svetu", kot je sam rad poudarjal. Ker je o Rayu bore malo znanega film med drugim funkcionira tudi kot simpatična raziskovalna naloga, kjer se v presledkih v prvi osebi kot "intervjuvanci" pojavljajo glasbeni zgodovinarji, biografi in kot znani jazz navdušenec seveda sam Woody Allen. Ker o Rayevem notoričnem življenju kroži več govoric kot trdnih dejstev, so posamezni dogodki interpretirani tudi iz treh različnih vidikov (ki seveda izhajajo iz treh različnih virov), kar Allen spretno uporabi v komične namene. Da film nima trdnjše dramaturške strukture, je samo po sebi umevno. *Sweet and Lowdown* je fragmentiran na znane (bolj ali manj verjetne) avanture iz njegovega burnega življenja; bil je pijanec, živel je z nemim dekletom, na veliko zapravljaj, dolgoval gore denarja, za zabavo pa je streljal podgane in opazoval vlake (trainspotting)! In potem je nekega dne kar izginil. Posnel je le par plošč, nakar ga ni bilo več; stopil je v legendo, dobrih šestdeset let kasneje ga je izbrskal Woody Allen, v briljantni, neponovljivi kreaciji pa upodobil Sean Penn.

S.P.

with or without you

VB režija Michael Winterbottom

Winterbottom nadaljuje z izrednim produkcijskim tempom skoraj dveh filmov letno, ki pa, jasno, ne more biti plod

lastne kreativnosti, temveč korektnih nadgradenj tujih scenarijskih predlog. Ko je letos v Cannesu predstavil svoj zadnji film, *Wonderland*, smo si naslednjega nadejali neke naslednje leto v Berlinu. No, presenetil nas je že v Benentkah, s televizijsko estetiko zaznamovanim *With or Without You*, s katerim se je po lastnih besedah želel približati preprostim, ruralnim komedijam François Truffaut. *With or Without You* je prijetna socialna melodrama o paru iz nižjega srednjega razreda v Belfastu – Vincentu in Rosie. Zaželela sta si otroka, a on je neploden in razmerje se prične krhati. Svoje k njuni krizi prispeva nepričakovani obiskovalec, Benoit, Rosiejina nekdanja simpatija iz Francije, še več pa užaljena Cathy, Vincentova "bivša", ki še vedno ne prenese svojega poraza. Režiserju gredo vsekakor čestitke, da mu je iz kritičnega socialno-političnega okolja Severne Irske uspelo odstraniti vsakršno (nepotrebno) angažiranost in težaški komentar (razen predsodkov domačinov do Francozov, kar je glede na zgodbo razumljivo), obenem pa je vredno omeniti, da Winterbottom ostaja najboljši rutinski, obrtniški režiser na stari celini.

S.P.

being john malkovich

ZDA režija Spike Jonze

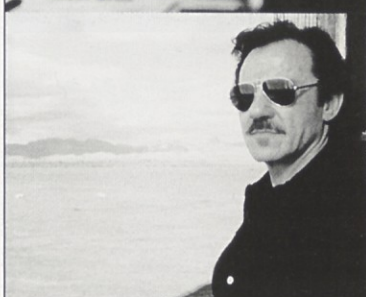
Prava osvežitev prihaja iz ameriškikh neodvisnih logov. Prvenec Spikea Jonza, nekdanjega režiserja videospotov in reklamnih filmov, *Being John Malkovich*, je prepričljiva komedija o identiteti, mimogrede pa posmehljivo opravi še z vprašanjem virtualne realnosti ter razmerja med realnim in namišljenim, s katerim se Hollywood, deset let prepozno, ukvarja zadnje čase. Ne, Jonzov film ni dokumentarec o Malkovichu, temveč narativni film o Malkovichu, natančneje, o želji posameznika infiltrirati se v njegovo glavo. Če se spominjate onega naglavnega pripomočka, preko katerega je Ralph Fiennes v *Zadnjih dnevih* (*Strange Days*, 1995) podoživljal realnost nekoga drugega, potem Craig (John Cusack) odkrije alternativno metodo. V svoji pisarni odkrije vrata v predor, preko katerega za petnajst minut "padeš" v glavo Johna Malkovicha. Nakar se prične: Craig ima probleme z dekletom, Lotte (Cameron Diaz) in se zaljubi v svojo novo sodelavko Maxine (Catherine Keener); a ker zanjo ni dovolj moškega, se Craig domisli, da bo z njo "seksal" preko Malkovicha, vsaj tistih petnajst minut, ko bo v njegovi glavi. Hkrati ima Lotte željo po transseksualni usmeritvi in si prav tako želi ljubiti z Maxine, a ker slednja ni lezbijka, tudi ona najde začasno rešitev v Malkovichu. In ko Craig in Maxine "vrata v Malkovicha" pričneta izdatno tržiti, se prične resnični kaos... Predstavljajte si, kako reagira sam Malkovich, tisti resnični, ko izve, koliko ljudi se je sprehodilo skozi njegovo glavo, in kaj se zgodi, ko se tudi sam odloči stopiti v samega sebe! *Being John Malkovich* je huronska komedija z več kreativnimi nivoji, kot jih lahko tule opišemo. Letos ji gotovo ne bomo našli para.

S.P.

holy smoke

ZDA režija Jane Campion

Ruth (Kate Winslet) gre s prijateljicami v Indijo iskat duhovne preobrazbe, in ker je med njimi najbolj zagreta (hoče se celo poročiti z vodjo sekte), starše zanjo pošteno zaskrbi; mati se odpravi za njo, ji natvezi, da je oče na smrtni postelji, in ko jo pripelje nazaj v Avstralijo, jo pahne v roke "izganjalcu hudiča", Američanu, struškotu na svojem področju (189 primerov, 189 uspešno ozdravljenih!), dandyjevskem PJ-ju (Harvey Keitel), ki zahteva tridnevno karanteno, seanšo v divjini, na katero se naš film skoncentrira. Verjetno ne gre poudarjati, da je film Jane Campion vizualno bogat, da so duhovna šola, metafizika, nerazumevanje staršev,



Svet žerjavov

Sweet and Lowdown

With or Without You

Being John Malkovich

Holy Smoke



spiritualizem ipd. le izgovor za režiserkino nezmožnost napraviti prepričljiv, trden film, z jasno poanto. Verjetno tudi ne gre poudarjati, da Ruth v tekmi nazadnje zmaga, da se PJ-ju, oblečenem v žensko obleko, nazadnje zmeša, in da je zdaj on tisti, ki želi v Indijo. Vse skupaj predstavlja precejšen kaos in skrajno predvidljivo igranje plehkih emocij; sicer pa, le kako naj režiserka dovoli zmago kapitalistično nastrojenega moškega nad spiritualno navdahnjenim dekletom?

S.P.

abendland

Dežela večera

Nemčija/Nizozemska režija Fred Kelemen,

Fred Kelemen, absolutni prvak mlajše generacije nemških filmarjev, ostaja zvest svojim filmskim principom, svojim filmskim iskanjem, ki jih je nakazal že v prvem celovečercu **Usoda** (*Verhängnis*, 1994), ki smo ga videli tudi pri nas, in stopnjeval v štiri in pol urni filmski "molitvi" **Frost** (*Zmrzal*, 1996). Njegov teritorij so prazne, hladne ulice vlemest in prazni hodniki, prazna stanovanja vlemestnih poslopij. Njegova filmska strategija temelji izključno na dolgih, deset do dvajset minutnih kader-sekvencah, ki jih v *Deželi večera* prvič prekinja z vrinenimi portreti, s prebliski človeškega, četudi degradiranega, v hladnem teku časa.

Dežela večera pripoveduje o postaranem mladem paru, o njuni prehitro postarani ljubezni v razpadajočem svetu. Ko se razideta vsak v svoj večer, vzporedno spremljamo njuni nočni odisejaji, mračni, hladni, tuji, skoraj nerealni, če ne bi v mrzlih, naddekadentnih podobah prepoznali našega sveta. Njuno dolgo potovanje proti jutru naslednjega dne se sklene z novim mrakom in hladom v njunih dušah, a tudi z neko gotovostjo v njunih srcih.

Kelemen se zdi edini pravi naslednik filmskih hrepenenj Fassbinderja in zgodnjega Daniela Schmida, s katerim sta tako rekoč sama ustvarila pristno zgodovinsko filmsko dekadenco šestdesetih in sedemdesetih let: **Ljubezen je hladnejša od smrti**, **Sence angelov**, **Nocoj ali nikoli**, vse to bi bili lahko točni naslovi tudi za Kelemenov *Abendland*. Čeprav formalna rigoroznost v *Deželi večera* deluje nekoliko umetno, nekoliko nasilno (tega občutka pri prejšnjih filmih ni bilo), pa izjemna mizanscena in potrpežljiva dramaturgija, ki se zna izrecno odpovedati suspenzu in obenem ohranjati vso potrebno napetost, ponovno prinašata vrhunsko filmsko doživetje, ki kljub skoraj karikirani depresivnosti in hladnosti daje slutiti tisto prepotrebno luč na koncu tunela. Kot pravi nemški pregovor (iz ust izžete prostitutke): če ti je hudo, pogledaj v zvezde na nebu in se vprašaj: kaj je človek proti zvezdam? Vse.

V.Š.

soseiji

Dvojčka

Japonska režija Shinya Tsukamoto

Po kratkem in neprepričljivem žanrskem ekskurzu v **Bullet Ballet** (1998) se Shinya Tsukamoto spet vrača v svoj izviren avtorski svet fizikalnih in kemičnih izrazov telesnega kot reakcije na stanje duha in betona v sodobni japonski družbi. Zgodbo tokrat sicer postavi v preteklost (začetek stoletja) in na podeželje, toda poglobitve značilnosti Tsukamotove kinematografije, ki so mu s filmi **Tetsuo I.** (1988) in **II.** (1992) ter **Tokyo Fist** (1995) prinesle status kultnega režiserja, so znova tu. Izredna energija in dinamika režije, čista likovna scenografija z jasno določenimi in razmejenimi močnimi barvami, ki jasno prenašajo dogovorjene simbolne pomeni, ter poseben status telesa, ki je hkrati orodje gibalnega in likovnega izraza, ekspresivni prevodnik duha in golo platno, na katerem se sproti in neizbrisno izrisuje podoba duše. Tsukamotovi junaki so vselej kot živi avtoportreti lastne duševnosti, po vzoru slike Doriana Grayja. Zgodba je torej postavljena na začetek našega stoletja, v čas

hudih epidemij na Japonskem in tudi hudih socialnih razlik. Mladi zdravnik je v teh časih še posebej v čišlih. Domov pripelje sanjsko izvoljenko in za starše je sreča popolna. Toda s prihodom skrivnostne lepote se v urejenem domu začnejo dogajati čudne stvari. Starša kmalu doleti bizarna in kruta smrt, sumi pa padejo na mlado ženo. A to je samo začetek; nad prej mirnim in čistim domom se razplamtijo demonske sile v liku zdravnikovega brata, ki naj bi ga ta kot otrok umoril in zasedel njegovo mesto. Začne se peklenški ples dveh sicer ločenih svetov, z epidemijo in revščino okuženega ljudstva in varno obzidane visoke družbe. Umorjeni brat prevzame zdravnikovo telo in mu vdahne gorečnost in neposrednost divjega sveta z druge strani reke, ob kateri je zdravnik spoznal skrivnostno lepoto. Klasičen spopad dobrega in zla, bratovske zavisti in ljubezenskega trikotnika zapletajo in poglobljajo neulovljivo stapljanje svetov in menjave identitet, ki se končno le ujamejo v eno telo, telo mladega zdravnika, navidez takšnega kot nekoč, le da s posebnim leskom v očeh in z novo zvarjeno dušo. Vizualno dovršeno, še več, sapo jemajoče.

V.Š.

julien:donkey-boy

ZDA režija Harmony Korine

Čudežni deček neodvisnega ameriškega filma, ki je zaslovel s senzacionalnim scenarijem za Clarkovo **Mularijo** (*Kids*, 1995), ko še ni štel dvajset let, se je v skladu s svojimi (čeprav še mladimi in morda neizdelanimi) pred-dogmatičnimi načeli priključil Dogmi '95 in za svoj drugi režijski celovečerec *Julien: donkey boy* iz danske centrale prejel pečat z zaporedno številko 6. Tudi *Julien: donkey boy* ni narejen čisto v skladu s črko manifesta, toda v duhu je to res pravi dogmatični film, veliko bolj kot Vinterbergovo **Praznovanje** (če ostale rajši kar pozabimo) in zaenkrat edini zgleden sopotnik von Trierjevimi **Idiotom**. Gre namreč za isto filmsko filozofijo, ki temelji na potrebi po neposrednosti filmske izkušnje v vsakem trenutku in seveda predvsem v času snemanja, brezkompromisen in nerezerviran spopad tako s temo, liki, scenografijo, igralci, zvokom, telesi in nenazadnje s svojim življenjem. Prav tak naj bo sodobni direktni film, ki se edini zares radikalno razlikuje od siceršnje filmske produkcije, razdeljene na faze, sektorje in podobno. Samo tako je mogoče ustvariti neposredno filmsko pisavo, ki je podobna tisti neposredni izkušnji umetniškega snovanja, ki jo poznajo književnost, slikarstvo, kiparstvo, delno glasba...

Julien: donkey boy pripoveduje o družinskem življenju, ki pa ni čisto normalno. Julien, "maneken grdote", dela kot pomočnik v šoli za slepe in slabovidne in z veliko občutka za hendikepirano mladež pomaga otrokom pri njihovi komunikaciji s svetom. Tudi sam je namreč hendikepiran, delno zaradi videza, predvsem pa je rahel shizofrenik in tudi malo duševno zaostal. Doma živi z nosečo sestro (lahko da z njim, lahko da z očetom, lahko tudi s kom tretjim), bratom atletom in obsedenim očetom, ki tako in drugače zlorablja svoje otroke (igra ga izjemni Werner Herzog). Nizanje nelagodnih prizorov (pretežno družinskih), nenadni izbruhi nasilja, hrepenjenja, sreče, posneti v najrazličnejših tehnikah (video, super 8, film...) pač v skladu z vzdušjem, ki ga nosi dogajanje, kulminirajo v enem najpretnesljivejših koncev, odetim v slutnjo najlepše transcendence. In čeprav je *Julien: donkey boy* za koga preveč prisiljeno, zmedeno in težko gledljivo delo, veje iz njega nesporen, dragocen, samosvoj filmski talent, ki mu je snemanje filma življenje do zadnjega diha.

V.Š.

Dežela večera

Dvojčka

Julien donkey-boy

wisconsin death trip

ZDA/VB režija James Marsh

Simpatično presenečenje je v Benetke poslal Anglež James Marsh, povsem neznan, čeprav ne več najmlajši filmar, ki je svoje kino oko brusil v dokumentarni produkciji BBC-ja. Pri šestintridesetih je končno našel pot do filmskega prvenca, združil svoji prvi ljubezni, književnost in brskanje po arhivih, ter posnel odlično dokumentarno igrani film *Wisconsin Death Trip*.

Film sledi resničnim zapisom lokalnega časopisa o življenju v mestecu Black River Falls na severu Wisconsina od leta 1840 do 1900. Pravzaprav gre za filmsko adaptacijo istoimenske knjige Michaela Lesya, ki je temeljila na pozabljenem bogatem fotografskem arhivu tega mesta, polnem vznemirljivih črno-belih podob. Začne se z ugotovitvijo, da ob upoštevanju vseh prednosti ni nikjer primernejšega kraja za naselitev kot Black River Falls, vizualno pa jo spremljajo čudovite podobe črne reke in slikovitih sipinastih bregov. Od tu naprej steče naracija, ki sledi časopisnim zapisom kronološko, poleg tega pa je razdeljena še na posamezne letne čase. Pretežno gre za zapise črne kronike, pa tudi družabne kronike in aktualnih novic. In od tu naprej stečejo tudi krasne, čiste črno-bele podobe, pretežno fotografije iz tistega časa, ki pripoved bodisi opisujejo, bodisi prinašajo nove informacije, vnašajo suspenz ali jo poetično nadgradijo. Kar se začne kot običajna družbena kronika, polna zgodovinskih dogodkov, nenavadnih pripetljajev, najrazličnejših nesreč in seveda smrti, se v zadnjih letih pred prelomom stoletja sprevrže v zgoščen niz bizarnih zgodb o norosti, ekscentričnosti in obupu velikega števila lokalnih prebivalcev. Umori in samomori postanejo običajen, vsakdanji del mestne kronike.

Prek poročil in pripovedi se vse bolj jasno izrisuje celotna freska življenja v Black River Fallsu, ki se v teku časa steka v univerzalno kroniko tistega obdobja in človeštva nasploh. Odlična naracija lana Holma zna pravilno poudariti ironijo in absurd, ki tiči v samih člankih in še bolj v celotni zgodbi/zgodovini Black River Fallsa. Vse to nadgrajuje zelo dobro zamisel filma, ki nenazadnje priča tudi o stanju duha pred prelomom prejšnjega stoletja v času, ko se lomi naše. Kljub številnim posebnim filmskim projektom "v počastitev" prihoda novega milenija, je prav *Wisconsin Death Trip* (ob Kubricku, seveda) najbolje zadel to tako očitno in tako zlahka izmuzljivo tarčo. Nepretenciozno, preprosto in kirurško natančno.

V.Š.

francoski ženski trojček

Beau travail (*Lepo delo*), Claire Denis

Rien à faire (*Brezdelje*), Marion Vernoux

La voleuse de Saint Lubin (*Tatica iz Saint Lubina*), Claire Devers

Benetke so potrdile tako odličnost kot številnost filmske produkcije francoskih režiserk. Sicer niso prejele nobene nagrade uradne žirije, so pa zato prinesle vsaj tri dragocene prispevke k letos presenetljivo solidnemu festivalu. Zanimivo, da so se vse tri, kot bi se dogovorile, lotile fenomena dela kot temelja človekovega smisla bivanja.

Zlasti Claire Denis, gotovo prvo ime fronte francoskih ženskih filmark (če Chantal Akerman še naprej vodimo pod Belgijo), je znova navdušila in ob obeh prvonagrajencih (Zhang Yimou, Abbas Kiarostami) ter Kubricku izven konkurence predstavila najlepše filmsko delo. Navdih za *Lepo delo* izvira iz novele Hermana Melvilla *Billy Budd*, *Sailor* in je obenem lepa in depresivna pripoved bivšega oficirja Tujske legije, ki se spominja svoje vojaške kariere v pripravljalnem taboru na osamljenih prostranstvih Djibutija. Zgodba je preprosta, o

fantu, ki se je razočaran nad življenjem podal v Tujsko legijo, se tam navzel trdega dela in železne discipline, dosegel spoštovanja vreden položaj in svoje znanje ter izkušnje predano prenašal novim in novim generacijam. Z njimi je meril smisel svojega življenja in čas. Zdaj je v Franciji, odpuščen in do konca zlomljen, ker ni prenesel, da bi svojo ljubezen, nadrejenega oficirja, delil z mladim legionarjem. Krasna poema o ekstremnem življenju človeške skupnosti, o iskanju harmonije teles in duš, o prostranstvu zemlje in časa, o ponosu in delu, o lepoti skupnosti, skupnem delu in dostojanstvu v podrejanju, o obrazih smisla in obupu izgube. Podobe sijejo od izbrušenosti, tako v ritmu in fotografiji kot v montaži, od domišljenosti, občutenja in duhovitosti. Zraven so polne iskrenih poklonov: Melvillu, Godardu (ime junaka Bruno Forestier je sposojeno pri Godardovem **Malemu vojaku**, ki ga je igral isti Michel Subor kot tu!), Sokurovu in upal bi si celo reči – moškemu spolu.

Tudi *Brezdelje* Marion Vernoux govori o delu. Film namreč "predstavlja" intrigantno hipotezo: če ni dela, je veliko časa, recimo za ljubezen, tudi takšno, ki se rodi skoraj izključno iz brezdelja; če je delo, ni časa za ljubezen. Kaj je človeku bolj potrebno? Moški in ženska brez službe, ona že dolgo, on nekaj dni, se srečata v supermarketu. Simpatična sta si, a daleč od usodne privlačnosti. Toda imata ogromno časa in podobno izkušnjo, zato se začneta dobivati. Časa je veliko, znata se pogovarjati, postaneta prijatelja, postaneta ljubimca. Potem dobi on službo, skupaj se veselita, a časa zanj neenadoma ni več. Pripoved vodi bravurozna, čeprav nekoliko preveč prisotna režija. Kljub temu da se je vloge obsedenk že malo preveč držijo, v glavni vlogi spet blesti Valeria Bruni Tedeschi.

Tatica iz Saint Lubina Claire Devers je redki primer družbeno politično angažiranega filma, ki spominja na vrhunec te zvrsti konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let. Film je ostra študija delovanja demokracije in zakona v sodobni družbi poljubnega liberalizma, ki ubija tako red kot utopijo in posamezniku neopazno jemlje možnost identitete (recimo moralne) in dostojanstva. Avtoričino izhodišče je primerjava dveh dejanj: kraja (v sili) je v nasprotju z zakonom, vendar ne prelamlja družbene vezi; glasovanje za Nacionalno fronto (francoske ekstremne nacionaliste), ki je suverena pravica vsakogar, pa posledično prelamlja to družbeno vez (utemeljeno na svobodi, bratstvu in enakosti). Poleg globoko relevantne in pogumno, brezkompromisno, inteligentno obravnavane teme navdušuje tudi izjemna režijska strategija, ki v slogu angažirane reportaže (po vzoru političnih dokumentarcev in kina-resnice) spremlja borbo mlade samohranilke, ki ostane brez dela, v borbi s sodobnimi mlini na veter – francoskimi korporativnimi giganti in upravnimi inštitucijami. Ta psevdodokumentarni vtis ob izjemni igralski kreaciji Dominique Blanc pripomore k intenzivni identifikaciji, ki je takšnemu dragocenemu primeru inteligentnega in pogumnega sodobnega filmskega aktivizma krvavo potrebna. Tri generacije režiserk, trije različni pogledi na problematiko dela, prav zanimiv trojček.

V.Š.



Wisconsin Death Trip

Lepo delo

Brezdelje

Tatica iz Saint Lubina