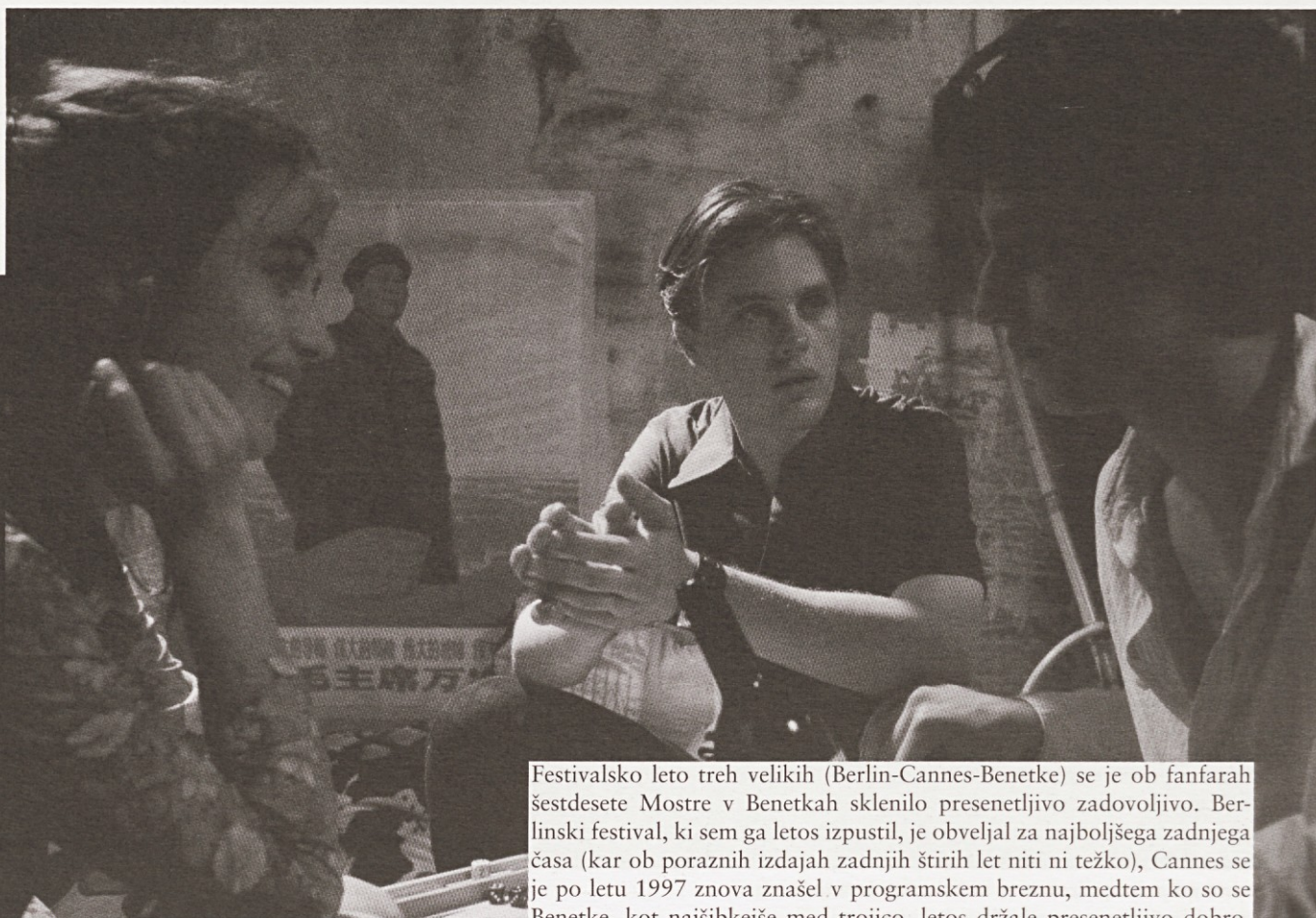


festival

BENETKE 2003



The Dreamers

Festivalsko leto treh velikih (Berlin-Cannes-Benetke) se je ob fanfarah šestdesete Mostre v Benetkah sklenilo presenetljivo zadovoljivo. Berlinski festival, ki sem ga letos izpustil, je obveljal za najboljšega zadnjega časa (kar ob poraznih izdajah zadnjih štirih let niti ni težko), Cannes se je po letu 1997 znova znašel v programskem breznu, medtem ko so se Benetke, kot najšibkejše med trojico, letos držale presenetljivo dobro. Sploh prva polovica festivala je narekovala oster tempo in držala visok kvalitativni nivo; nase so opozarjali mladi režiserji (Sofia Coppola, Aleksej German mlajši), presenečali so odpisani (Bertolucci, Bellocchio), "zvezdniki" devetdesetih (Kitano, Lvovsky, Tsai) so se predstavili po pričakovanjih. Zmagovalca festivala, Rusa Andreja Zvjaginceva, in njegove *Vrnitve* (Vozvračenje), žal nisem videl v celoti, zato bom komentar prihranil do projekcije na letošnjem LIFF-u, kjer bo zagotovo predvajan, medtem ko bom nekatere druge skušal čimprej pozabiti, še posebej stupidni humor bratov Coen v *Intolerable Cruelty* ter neskončno pretenziosnost Bruna Dumonta v *29 Palms*. Med velika razočaranja moram, žal, uvrstiti tudi *Sjaj u očima*, novi film Srdjana Karanovića, ki mu dvajsetletna režijska abstinenca očitno ni koristila, a se je po nekem čudnem ključu znašel v konkurenci za nagrade.

Iz letošnjih Benetk lahko kljub raznolikemu programu izluščimo eno sporočilo, poziv k miru, "bojkotu" vojne in vseh vrst – političnih, etničnih ... – konfliktov. Med beneškimi ulicami, kjer na mnogih oknih in balkonih visijo večbarvne zastave z napisom "Pace", ter gostujočo inštalacijo Yoko Ono z naslovom *Imagine Peace*, so se na rahlo odročnem Lidu znašli filmi, ki iščejo (in najdejo) ljubezen in razumevanje v središču takšnih ali drugačnih konfrontacij: Bertolucci v Parizu '68, Bellocchio med Rdečimi brigadami, Aleksej German mlajši med drugo svetovno vojno, Randa Chahal Sabag na libanonsko-izraelski meji.

Pred vami je deset filmov (Germanov *Poslednji vlak* najdete v rubriki *Ekranove perspektive*), po katerih bom pomnil letošnji festival; med njimi na bližajočem se Ljubljanskem filmskem festivalu nikar ne prezrite filmov dveh režiserk, Sofie Coppola in Rande Chahal Sabag, s katero objavljamo zanimiv pogovor.

simon popek



Buongiorno, notte



Lost in Translation

the dreamers bernardo bertolucci

vb

Po zelo dolgem času je v polno spet zadel Bertolucci, v šestdesetih radikalni filmar, v sedemdesetih provokativni estet epskih dimenzij, zadnji dve desetletji pa nič več kot senca nekdanje avtorske veličine. Njegovo delo je bilo tako v krizi, interesne sfere pa tako neosebne in oddaljene, da ga je lahko reafirmirala le globoko osebna izkušnja, klic iz mladosti. Odrešitev je Bertolucci našel v svojem drugem domu, Parizu, in v obdobju, ki je izostrilo čute neke generacije. Sanjači so trije mladeniči – dva fanta in dekle –, ki se spoznajo v turbulentnih časih pariškega maja 1968. Ameriški študent Matthew je priča hitrim kulturnim spremembam, ki se odvijajo v francoski prestolnici in po celi Evropi. Študentje na ulicah zahtevajo spremembe, spopadi s policijo so vse silovitejši, sam pa se kot zagrizen cinefil udeležuje protestov pred Francosko kinoteko, kjer demonstranti nasprotujejo odstavitvi ustanovitelja kinoteke Henrija Langloisa. Pred vhodom v zakladnico filma Matthew spozna Isabelle in njenega brata Thea, vsi trije kot filmoljubci hitro najdejo skupen jezik. Theo in Isabelle ob odsotnosti staršev Matthewa povabita v svoje stanovanje, kamor se pred hrupom z ulic nepredušno zaprejo, izklopijo resničnost in ustvarijo zaprto cinefilsko komuno; njihove uganke in igrice o poznavanju filma pa hitro dobivajo izrazito seksualne podtone. *The Dreamers* je ljubezensko pismo velikega cineasta zapriseženim cinefilom, eden tistih redkih filmov, ki obreda gledanja filmov in filmske religije ne obravnavajo kot vmesno fazo v odraščanju, temveč kot način življenja. Spomnite se Antoina Doinela, kako v Truffautovem *Štiristo udarcev* (Les 400 coups, 1959) iz izložbe pred kinom krade slike *Državljana Kana*, ali nestanovitnega Sonnyja, ki na *Zadnji kino predstavi* (The Last Picture Show, 1971) gleda Hawksovo *Rdečo reko*. Truffaut in Bogdanovich ljubezni do filma nista prenesla na svoje junake, temveč sta "zgolj" za hip odražala lastne filmske obsesije, medtem ko Bertolucci svoje junake dobesedno prepoji s filmom. Silovitost družbenih sprememb okrog njih jim ne onemogoča sanjarjenja (Kinoteka je zaradi demonstracij zaprta), realnost zanje ni opcija, zato so se prisiljeni zapreti v komuno, kjer si delajo lasten film; debatirajo, gredo se filmske kvize, uprizarjajo antologijske filmske prizore (npr. ljubezenski prizor med Johnom Gilbertom in Greto Garbo v *Kraljici Kristini*), prepirajo se okrog klasičnih dilem (Keaton ali Chaplin?), med drugim se podajo v Louvre, kjer hočejo podreti šprinterski rekord, ki so ga v Godardovi *Nesposobni bandi* s tekom skozi vse hodnike muzeja postavili Anna Karina, Sami Frey in Claude Brasseur. Bertolucci vse igrice, impresije in reference naših treh junakov pospremi s številnimi filmskimi odlomki, ki ilustrirajo njihovo "realnost", iz česar ustvari montažno krasno koreografirane sekvence, kakšnih sam ne pomnim. *The Dreamers* so najlepši film beneškega festivala in bržkone najlepši film leta.

buongiorno, notte dober dan, noč marco bellocchio

italija

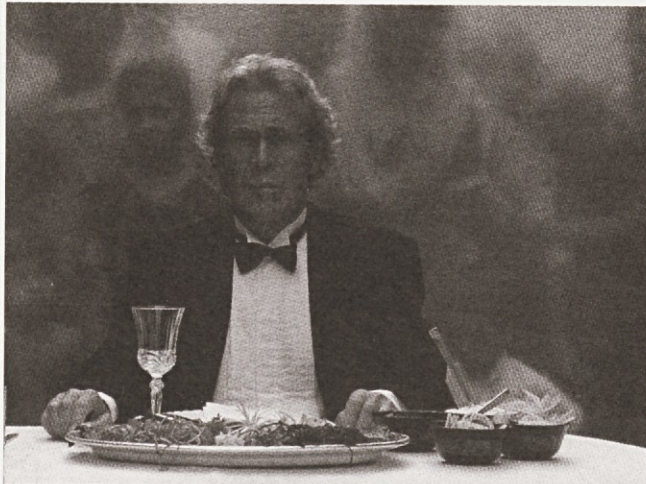
Drugi italijanski povratnik, ki je z radikalno politično držo zaznamoval evropski film šestdesetih in sedemdesetih, je Bellocchio. Če se, denimo, spomnite filma *Dajte pošast na naslovnico* (Sbatti il mostro in prima pagina, 1972), v katerem je razkrival politično korupcijo in zmanipulirane medije, in če primerjate njegove anemične filme zadnjega časa, potem vrnitev k političnemu filmu deluje kot prvovrstno presenečenje. Bellocchio svojo zgodbo postavi deset let pozneje kot Bertolucci. Študentski ideali so se vmes razblinili, nastopila je radikalna oblika politične "subkulture", mednarodni terorizem. Leta 1978 štirje pripadniki Rdečih brigad v krvavi akciji v središču Rima, v kateri so umrli štirje telesni stražarji, ugrabijo pomembnega politika Alda Mora. Idealistični ugrabitelji ob prihajajočih pogajanjih z oblastjo računajo na simpatije javnosti, saj želijo poleg izmenjave političnih zapornikov opozoriti na socialne nepravilnosti in korupcijo, toda javnost na krvavo akcijo reagira z neodobravanjem. Vse kaže, da bodo pogajanja padla v vodo. Med ugrabitelji se Bellocchio osredotoči na Chiaro, zavezano ideji revolucije, in na njen vsakdan; kljub temu da s pajdaši v najetem stanovanju skriva Mora, opravlja vsakodnevna dela, nakupuje, kuha, dela v knjižnici, družijo se s prijatelji. Ščasoma pride v konflikt s svojimi pajdaši, saj se ne strinja z destruktivnostjo za vsako ceno.

Dober dan, noč seveda ni radikalno političen film; tudi če je Bellocchio nekoč gojil levičarske ideje, so se medtem bodisi omehčale bodisi jih je v interesu pričujočega filma omehčal oziroma prikril. *Dober dan, noč* je namreč kljub močnim političnim podtonom intimna, *kammerspiel* drama in se povečini odvija v interierju stanovanja ugrabiteljev, resnični dogodek s konca sedemdesetih pa v svoji viziji prilagodi časovni distanci; nikogar ne obsoja ali zagovarja, proti koncu celo vpelje številne dvoumne, "sanjske" prizore (gledalec, denimo, ni prepričan, ali so Mora ubili ali mu je s Chiarino pomočjo uspelo pobegniti), s katerimi odraža lasten dvom. Kar ni znak nemoči, temveč zrelosti.

lost in translation zgubljen v prevodu sofia coppola

zda

Z drugim celovečernim filmom je Sofia Coppola pripravila totalno presenečenje; ustvarila je zrelo, sofisticirano, elegantno in duhovito zgodbo o osamljenosti, komuniciranju med ljudmi, ljubezni. V tokijskem luksuznem hotelu običita starejši moški in mlada ženska, oba Američana. Bob Harris (Bill Murray) je filmski zvezdnik, ki na Japonskem posname reklamo za viski, nato pa ga še nekaj dni zadržijo v mestu, da bi sodeloval v popularni televizijski oddaji. Charlotte (Scarlett Johansson) je žena



The Five Obstructions



Les Sentiments

fotografa rockovskih skupin, vendar se ob moškovi preza-poslenosti bolj ali manj dolgočasi v svoji hotelski sobi. Vsak posebej skušata zabiti odvečni čas, počasi pa se prek hipnih srečanj v hotelskem baru spoznata in pričneta dru-žiti. Režiserka najbolj preseneti v svoji fokusiranosti in odločenosti, da zgodbo pove neposredno, da je ne obteži z balastom in predvsem ne podleže ekstravagantnim de-tajlom, ki tovrstne zgodbe vse prevečkrat prevzamejo in nadvladajo. Film se v prvi tretjini še spopada s tovrstnimi "motilci" – npr. s komičnimi prispevki Billa Murraya, demonstracijo kulturnih in vedenjskih razlik med Zahod-njaki in Japonci –, vendar jih Sofia pravočasno ukroti. Preostanek filma spremljamo sijajno zrežiran, na trenutke melanholičen odnos med moškim in žensko različnih ge-neracij (on bi ji lahko bil oče), njun prefinjen, kultiviran in asekualen odnos, ki prinaša v igralskih intepretacijah Scarlett Johansson in Billa Murraya (kako dober je lahko, če ima pravo vlogo!) eno najprepričljivejših igralskih ke-mij zadnjega časa.

the five obstructions jørgen leth, lars von trier

danska

Za Trierja velja, da rad manipulira in provocira, zato ne preseneča, da si je med dvema "uradnima" celovečercema privoščil pričujočo simultanko, psevdodokumentarec *Pet obstrukcij*, ki ga je posnel skupaj s svojim vzornikom Jør-genom Lethom. Leth je leta 1967 posnel kratek film z naslovom *The Perfect Human*, ki ga Trier obožuje, in pri-kazuje mladeniča v beli sobi, off-glas pa komentira njego-vo navidezno popolnost. Potem je Trier leta 2000 dobil idejo, da bi skupaj posnela – ne enega, temveč pet rimej-kov, vse pa zapakirala v film o nastajanju rimejka. Lethu je predlagal, naj svoj film posname znova, v petih razli-čicah, sam pa bi mu kot vodja projekta in provokator, nekakšen *master of ceremony*, za vsakega posebej naložil po štiri obstrukcije, štiri zapovedi, ki bi jih moral pri snemanju dosledno upoštevati. Diši po Dogmi? Brez dvo-ma; Trierjevi filmi že dolgo niso navadni filmi, temveč težijo k statusu posebnih projektov, statementov, estet-skih mejnikov. Lepota pričujočega filma je prav v duhovi-tem pristopu, nevsiljivi, jasni in preprosti zgradbi, ter seveda v gledalčevi dilemi, ali res spremlja resničen, "do-kumentaren" odnos med režiserjema, ali pa je vse skupaj vendarle potegavščina oziroma klasičen, dramaturško zgrajen film. Trier z vsakim novim rimejkom Lethu nala-ga vse bolj nemogoča pravila, od tehničnih akrobacij (da en rez ne sme presežati 24 sličic), osebnih odvrčanj (en

film mora biti animiran, kar oba sovražita, a vendarle), do nadvse absurdnih pravil; Leth mora drugi film posneti na "najbolj groznem mestu na svetu" (izbere revno četrt nekje v Indiji), vendar se groza ne sme odražati na platnu (kar razreši s polivinilastim platnom, razpetim za igral-cem, s čimer zamegli ozadje). Nastal je en psevdodo-kumentarec in pet rimejkov, ki si jih Trier skupaj z Le-thom sproti ogleduje, jih komentira in mu na osnovi sprotnih ugotovitev za prihajajoča snemanja postavlja nove obstrukcije. Zafrkancija, začinjena s Trierjevim zna-čilnim nihilizmom.

les sentiments čustva noemie lvoovsky

francija

V filmu *Soseda* (*La femme d'à côté*, 1981) Truffaut pove zgodbo o novih sosedih nekje na francoskem podeželju ter tragičnem razpletu pretirano intimnega medsosedskega odnosa. Ne bi si drznil trditi, da je Noemie Lvoovsky mislila na njegov film ali da se je lotila rimejka, no, njena zgodba ima mnogo stičnih točk. François in Edith, mlad poročen par, postaneta soseda starejšega zakonskega pa-ra, Jacquesa in Carole. François naj bi prevzel mesto zdravnika na terenu, kjer je Jacques delal dolga leta, zato se četverica hitro spoprijatelji. Vsakodnevne večerje, skupni vikendi in pogovori o intimnejših stvareh postanejo stalnica, vse kaže, da bosta družinici uživali harmonično podeželsko življenje, potem pa odnos med Jacquesom in Edith počasi preraste prijateljsko raven.

Noemie Lvoovsky je zaslovela z duhovitimi, razigranimi "generacijskimi" komedijami (npr. *Punce/Petites*, 1997), v katerih je svoje mlade igralke-naturšice spremljala tudi v resničnem življenju in jih kasneje vključila v nadalje-vanje *Ne bojim se življenja* (*La vie ne me fait pas peur*, 1999), zato smo potihem pričakovali, da bo njen zadnji film junakinje morda prestavil v novo, post-adolescentno oziroma zrelo obdobje. V *Čustvih* je Noemie uporabila profesionalno igralsko zasedbo, dogajanje je iz sedem-desetih let prestavila v sodobnost, a po duhu vendarle spominja na predhodni deli. Edith je bržkone ena tistih deklet, ki so se v *Ne bojim se življenja* počasi, a zanesljivo oddaljevale druga od druge. Zdaj je punca postala žen-ska, se poročila in ustalila; še vedno ji občasno po glavi hodijo traparije, ena od napak v življenju (prešuštvo) pa ji nazadnje vzame srečo. Čustva se po dveh tretjinah ki-časte komedije tako radikalno prelomijo, prelevijo v dru-žinsko tragedijo, da se zdi, kot da je Noemie Lvoovsky tudi sama želela pretrgati določeno tradicijo svoje neuradne trilogije o odrasčanju ter se prestaviti v novo fazo ustvar-janja. Nadaljevanje sledi.



zatoichi takeshi kitano

japonska

Lik Zatoichija je v japonski popularni kulturi pravi kult; najprej je bil literarni junak, pozneje je oživel na stripu, od petdesetih let dalje pa je nastopal v stotinji pogrošnih, Zahodu povečini neznanih akcijskih filmov. Zdaj, ko se ga je lotil še Kitano, ki bo – sodeč po ekstatičnih reakcijah v Benetkah – njegovo slavo brez dvoma ponesel daleč naokrog, lahko na digitalnih nosilcih pričakujemo male antologije Zatoichijev, podobno kot se je pred leti zgodilo s fenomenom Godzile. *Zatoichi* je Kitanov prvi kostumski film, postavljen v 19. stoletje. Slep samuraj Zatoichi (Kitano) vandra po japonski pokrajini, preživlja se s kockanjem in masiranjem. Njegova rdeča palica se lahko v hipu spremeni v samurajski meč, s katerim je nepremagljiv. Ko se znajde v gorski vasici, katere prebivalci trpijo pod železno roko tolpe Ginzo, spozna kockarja Shinkichija, ki postane njegova desna roka. Istočasno se v mestu znajdeti gejši, ki prodajata svoje usluge, toda v resnici ju je v mesto pripeljalo maščevanje: najti in ubiti hočeta ljudi, ki so pred desetimi leti zmasakrirali njuno družino. Predvidevam, da osnovna premisa ne odstopa od tradicionalnih zapletov samurajskih filmov z Zatoichijem. Psihologizacija je nekako ob strani, prevladuje spektakulska razsežnost, hipni, zelo kratki, a brutalno krvavi dvoboji med našim roninom (samurajem brez gospodarja) in samuraji vaškega despota. Kitano bržkone ni želel posegati v ustaljeno naratologijo klasičnih Zatoichijev, zato pa je pop kulturni fenomen predruščil v režijskem in ikonografskem smislu. Film je izvirna, mestoma duhovita in suvereno zrežirana avantura; Kitano dokazuje mojstrstvo s perfektno orkestriranimi sekvencami, posrečeno meša "realne" zvoke in minimalistično glasbo, ki tvorijo impresivno zvočno paleto, postopoma pa vpeljuje vse bolj absurde elemente: ko Zatoichi pobije vse nasprotnike in vsi pričakujemo odjavno špico, se pred gledalci zarola še glasbeno-plesna sekvenca s samurajskimi step plesalci v tehno izvedbi!

goodbye, dragon inn tsai ming-liang

tajvan

Na predvečer zaprtja gromozanske kinodvorane v središču Taipeija pride kljub močnemu dežju na predstavo mlada Japonka. Dvorana je skoraj prazna, na platnu se vrti star *wuxia pian* film Kinga Huja, *Dragon Gate Inn* (1967), ki ga je, mimogrede, hongkonški maestro posnel prav na Tajvanu. Mladi Japonki, ki išče družbo, se vse bolj zdi, da dvorano naseljujejo izključno duhovi; med drugim naleti na Miao Tiena, igralca iz Hujevega filma, le da zdaj izgleda veliko, 35 let starejši ...

Tsajev film lepo deluje predvsem na simbolni ravni, kot anti-nostalgichen krik za časi, ko so bile kino dvorane razprodane, ko so ljudje masovno in emocionalno



Goodbye, Dragon Inn

reagirali na dogajanja na platnu; preden so v življenja ljudi vstopili video, DVD, internet ... in preden so se ljudje za zidovi stanovanj dokončno dehumanizirali. Ne, film ni topla sentimentalna drama o odraščanju v slogu Tornatorejevega *Kino Paradiža* (Nuovo cinema Paradiso, 1989), temveč naporna "vampirski" alegorija; Tsai je šel s pričujočim filmom do skrajnih meja, do pripovedne abstrakcije. Film ne vsebuje Tsajevih običajnih referenc na aktualne problematike (mladostna delikvenca, osamljenost, prelom tisočletja ...), vendar imaš po 82 minutah kljub vsemu občutek (malce perversnega) spiritualnega zadoščenja. Konec filma je za Tsaija konec sveta.

21 grams alejandro gonzález iñárritu

zda

Po dobrem tednu dni katastrofalnih tekmovalnih filmov, ki jih je ponujala letošnja Mostra, je drugi Iñárritujev film deloval kot razodetje. Režiser, ki je s svojim prvencem *Pasja ljubezen* (Amores perros, 2000) dodobra razvnel svetovno festivalsko občinstvo (mene malce manj), je s formalno izpiljenostjo *21 gramov*, scenariščno konsekvantnostjo in suvereno režijo navdušil povsem obupano poročevalsko srenjo. Tri ljudi in njihove družine združi serija tragičnih dogodkov. Paul (Sean Penn) je univerzitetni profesor matematike; njegovo oslabiljeno srce nujno čaka na presaditev, in ko se zdi, da bo donacija prišla prepozno, se njegova žena (Charlotte Gainsbourg) odloči za umetno osemenitev, saj bi pred neizbežno smrtjo rada zanosila z njegovim otrokom ... Nekdanji prestopnik, večkrat zaprti Joe (Benicio Del Toro), po poroki postane religiozni fanatik in v tem duhu vzgaja svoje otroke. Potem nekega dne povzroči hudo prometno nesrečo in pobegne s prizorišča ... Cristina (Naomi Watts) po smrti moža in dveh hčera postane zasvojena z mamili; povečini obiskuje nočne lokale, potem pa sreča moškega, ki ima z njo in njeno družino več, ko si je kdaj koli mislila ... Logika Iñárritujeve sestavljanke gre takole: Joe do smrti povozi Cristininega moža in otroka, možovo srce pa presadijo Paulu. Slednji hoče izvedeti, čigavo srce mu je rešilo življenje, zato izsledi Cristino in se ji počasi približa. V neprimernem trenutku ji pove, da nosi srce njenega moža. Cristina znori, kasneje od Paula "v povračilo" zahteva, naj ustrelji Joeja, saj ugotovi, da bi ena hči preživela, če ne bi pobegnil s kraja nesreče in jo takoj prepeljal v bolnišnico.

Iñárritu očitno obožuje tripartitno strukturo in prepredanje zgodb. Največji problem *21 gramov*, sicer režijsko prepričljivega mozaika človeških usod, pa je vendarle –



21 Grams

vsaj za moj okus – pretirano shematski, kar preračunljiv scenarij ter obsesivno vztrajanje pri biblični grandioznosti in mesijanstvu, kar se odraža v stalno prisotni dramatični glasbi in še posebej skozi Del Torov lik. Predstavljajte si, kako togo in pusto bi izgledal Tarantinov *Šund* (od katerega si Inárritu v celoti sposodi pripovedno križanje) brez vseh tistih vinjet, malih vsakdanjih banalnosti, in kako potemtakem izgleda Inárritujev izdelek z visoko umetniškimi afinitetami. Na papirju suvereno, na platnu pa malce brez duše.

le cerf-volant papirnati zmaj randa chahal sabag

libanon/francija

Politični konflikti Izraela in njegovih sosed se vse pogosteje odražajo tudi na platnu. Lani je s filmom *Divine Intervention* v Cannesu slavil palestinski režiser Elia Suleiman, v Benetkah pa so s posebno nagrado žirije nagradili drugi film libanonske režiserke, ki – kot sama pravi – bi lahko zgodbo postavila tudi na turško-grško, izraelsko-palestinsko ali korejsko mejo. Tema je univerzalna: življenje v razmerah, ki jih poraja absurдна situacija, da si nenadoma lahko tujec na lastni zemlji. Šestnajstletna Lamia mora na dan svoje poroke preplezati ograjo iz bodeče žice; ta ločuje njeno libanonsko vas od vasi njenega bratranca in zaročenca, ki je bila priključena Izraelu. Meja med vasema je pod strogim vojaškim nadzorom, na kontrolni točki pa parom s poročnim certifikatom in umirajočim posameznikom dovolijo prehod meje in vrnitev na dom. Lamia najde družino svojega zaročenca, za seboj pa pusti mlajšega brata, mater, šolo, papirnatega zmaja – svojo preteklost. Počasi se naveže na vojaka, ki jo opazuje od dne, ko je prvič prečkala mejo.

Režiserka lepo navigira med družbeno kritiko in politično satiro; *Papirnati zmaj* je manj ciničen kot Suleimanov film, vendar bolj poetičen. V prizorih, ko sorodniki prek zastražene meje drug čez drugega komunicirajo z megafoni (!), se režiserka približa meji absurdnega, vendar nikdar ne prestopi nevarne meje gole satirične eksploatacije. *Papirnati zmaj* ni destruktiven, temveč lep ljubezenski film in kočljivo obravnava brez motečega didaktičnega elementa, ki se v podobnih filmih vse prevečkrat prikrade v podtonih. •

INTERVJU Z RANDO SHAHAL SABBAG:

ingrid kovač brus

"o tragičnih stvareh

Randa Chahal Sabbag je Libanonka, pred petdesetimi leti se je rodila v Tripoliju. Študirala je v Parizu, posnela številne dokumentarne filme (*Nos guerres imprudentes*, 1995) in tudi nekaj igranih (*Civilisées*, 1999), ki so jih gostili festivali v Locarnu in Benetkah. Tema njenih filmov je vedno ista – dvajsetletna vojna v Libanonu. Kljub temu da je prvič režirala že leta 1979, je bilo do letošnjega septembra njeno ime v svetovni filmski javnosti komaj znano. Na beneškem filmskem festivalu pa je s filmom *Papirnati zmaj* že po prvih projekcijah veljala za eno od favoritinj. Preprost protivojni film, sanjo o Romeu in Juliji z Bližnjega vzhoda, ki ju loči na videz nepremagljiva bodeča meja z minskim poljem, je nagradila tudi uradna žirija – z veliko nagrado, srebrnim levom. *Papirnati zmaj* je del programa letošnjega Ljubljanskega filmskega festivala.

V filmu *Papirnati zmaj* pripovedujete o šestnajstletni Lamii, ki živi ob izraelski meji, sosednja vas, iz katere je njen bratranec, ženin, je le streljaj daleč, vendar ju ločuje meja, ki jo lahko premaga le leteči zmaj. Kaj ste še posebej želeli sporočiti?

Predvsem sem želela pripovedovati o okupaciji, potem o svobodi in spremembi identitete, kadar pride do absurdnosti, kot je vojna. Ko se spremeni meja, lahko zamenjaš svojo identiteto in nacionalnost. V filmu pripovedujem o vojni, način pripovedi pa je ljubezenska zgodba. V resnici pa govorim o okupaciji in o meji. V moji državi, in mislim, da tudi v vaši, je bilo vprašanje meja, obstoja meja in spreminjanja meja ves čas zelo krvavo. Rodila sem se v Libanonu in bila sem najstnica, ko se je v Libanonu začela državljanska vojna; moje mesto, Bejrut, so razpolovili na Vzhodni in Zahodni del. Dvajset let sem živela na razcepljenem ozemlju, in absurdnost mesta, ki je razdeljeno na dva dela, je zame zelo pomembna.

Priložnosti za ogled libanonskega filma so zelo redke, filmi, ki jih prikazujejo na festivalih, pa vedno govorijo o vojni. Je sploh mogoče, da bi režiser iz vašega dela sveta pripovedoval o čem drugem?

Zame ne. Za mlajše morda je. Ljudje iz Libanona in s celotnega območja preprosto nismo tako svobodni, da bi mislili le o sebi. Vedno premišljujemo o regiji, o celotnem področju. Kot bi nam ukradli individualnost. Neprestano si na preži, ves čas si buden in čakaš, kaj se