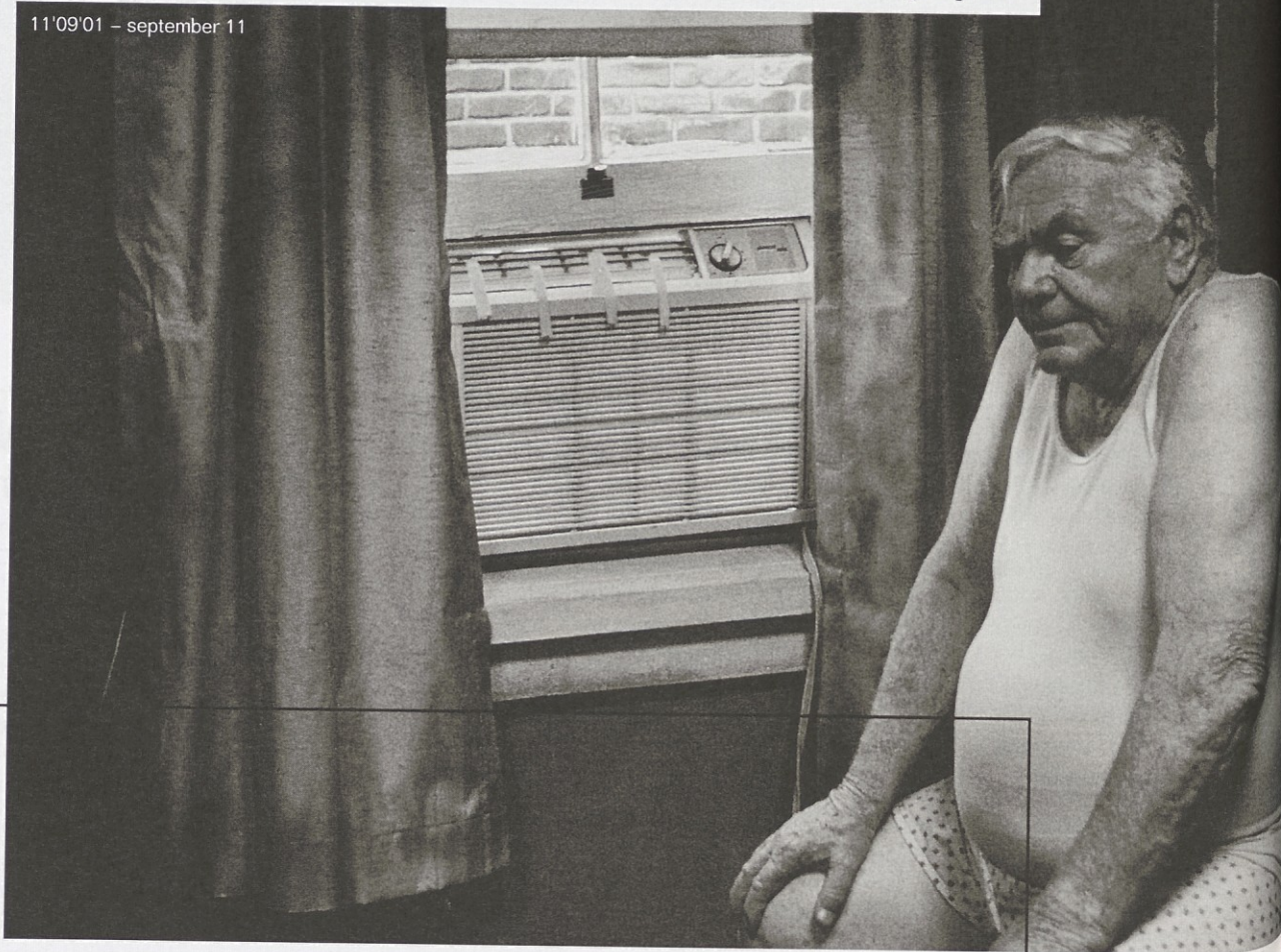


BENETKE 2002

jurij meden simon popek

11'09'01 – september 11



BENETKE PO DVIGU DESNICE

Letošnji beneški filmski festival se je zgodil še pred uradnim začetkom. Daleč nazaj. Ves glamur, vrhunec iz družabne kronike, vse trače, politične, programske manipulacije in izsiljevanja so mu vzeli Berlusconi in italijanska desnica že lani jeseni. Vso medijsko pozornost je pobral že lani oziroma letos spomladi, ko so štiri mesece pred pričetkom panično iskali novega festivalskega direktorja, takšnega začasnega, ki naj bi letos zgolj premostil organizacijsko-politično krizo. Če ne veste, kaj za festival A kategorije pomeni, da štiri mesece pred Dnevom-D nima ne šefa ne zastavljenega programa, potem naj za primerjavo postrežem s podatkom, da ljubljanski LIFF, nekajkrat manjši tako po pomembnosti kot obsegu, s programskim delom resno začne meseca maja, šest mesecev pred začetkom. Zgodovino verjetno poznate; na lanskih parlamentarnih volitvah zmaga Berlusconijska desnica, ki zelo kmalu in zelo temeljito počisti – med drugim – tudi kulturno elito. Najprej odstavijo direktorja beneškega Biennala, potem se lotijo "prestrukturiranja" italijanske kinematografije. Sesuvanja domačega filma, njegove identitete, financiranja, dotacij in kar je ostalega, se nova vlada loti tako brezkompromisno in tako arogantno, da škandal močno odmeva po celi Evropi in celo onstran luže. Berlusconi postane novi Duce, kar med drugim hitro ugotovi tudi Alberto Barbera, direktor beneške Mostre, zato še pred obglavljenjem odstopi sam.

Zgodilo se je kajpak najhuje; Barbero, moža, ki je v treh letih sestavil dva zelo dobra (1999, 2000) in en povprečen festival (2001), je zamenjal desnici še najbolj primeren Moritz De Hadeln, človek, ki je 22 let vodil berlinski festival in ki so ga jeseni leta 2000 po hitrem postopku razrešili položaja. Poglejte ironijo, v Berlin sem prenehal hoditi zaradi De Hadelna in njegovega vse manj zanimivega festivala, da bi ga nazadnje fasal v Benetkah! Če bi bil diplomat, bi zapisal, naj bo De Hadelnu letos odpuščeno, saj je imel za sestavo festivala dejansko na voljo štiri prekratke

mesece. A ne bom, iz preprostega razloga, ker sem prepričan, da bi letošnji beneški program izgledal natanko enako, če bi festival prevzel oktobra 2001. Tako kompromisarskega, grozljivo slabega in z odcvetelimi imeni napolnjenega programa ni znal sestaviti niti Felice Laudadio, prosluli Barberov predhodnik (1996–98), ki je od sramu in zavoljo medijske hajke odstopil kar sam.

Naj navedem zgolj dva primera slabega okusa in kompromisarskega programiranja:

1. *Bear's Kiss* režiserja Sergeja Bodrova: cirkuška trapezistka se zaljubi v medveda, ki se občasno spremeni v Sergeja Bodrova mlajšega; slednji naj bi se v kratkem dokončno "počlovečil", ko pa misija spodleti, se v medvedko spremeni trapezistka! *All You Need is Love*.
2. *Julie Walking Home* režiserke Agnieszke Holland: Julijinemu sinu odkrijejo raka, zato ga odpelje na Poljsko, kjer neki čudodelec bojda ozdravlja ljudi z dotikom. Kaj se zgodi? Julie in čudodelec se zaljubita, v domovino se srečni in zdravi vrnejo vsi trije!

Na kratko sem izpostavil le največje banalnosti obeh zgodb; z opisom sentimentalne melodramatičnosti, s katero operirata oba "avtorja", vam bom raje prizanesel; naj kot ilustracijo navržem le primernejšo programsko usmeritev obeh filmov, ki bolj kot na kateri koli festival spadata v popoldanski termin televizijske ponudbe Kanala A, morda med dvema telenovelama. Problematično je seveda to, da obeh filmov niso vrteli v kakšni polnočni sekciji *mainstream* hitov, temveč sta oba tekmovala za beneške leve! A nič ne de, glede na to, kakšni filmi so tekmovali letos, razlika niti ni bila pretirano opazna; bolj moti dejstvo, da so bili številni boljši naslovi predvajani v sekciji "Proti toku". Tule so naslovi, o katerih je vredno spregovoriti, z opombo, da zmagovalnih *Sester Magdalenk* Petra Mullana nisem ujel.

far from heaven todd haynes

zda

Haynes je naredil *fifties* melodramo v pravem pomenu besede, sijajen *homage* Douglasu Sirku in predvsem filmu *Vse, kar nebesa dopuščajo* (All That Heaven Allows, 1955). Zgodba se odvija jeseni leta 1957. Whitakerjevi živijo v malem mestecu v Connecticutu. Frank Whitaker (Dennis Quaid) je uspešen reklamni agent, njegova žena Cathy (Moore) skrbi za družino in dom. Zdi se, da so njihova življenja popolna, toda ko Cathy nekega večera svojega moža, ki zadnje čase že tako preveč popiva, ujame v objemu z drugim moškim, se jima podre svet. Frank pristane na psihiatrično pomoč, saj želi rešiti zakon. Medtem se Cathy naveže na temnopoltega vrtnarja Raymonda (Dennis Haysbert), ki ji nudi duhovno oporo. A njuno prijateljstvo je preveč očitno in v mestecu se pričnejo širiti zlobne govorice ... Vzporednice s Sirkom so očitne: tu so malomeščanski predsodki, gospodaričina navezanost na vrtnarja – in še več. Razlika med Sirkom in Haynesom je v stanju družinske celice, iz katere izhajata oba filma; medtem ko je bila Sirkova družina že pošteno načeta (Jane Wyman je bila vdova, oba otroka sta odrasla in iskala svoje življenje), je podoba Whitakerjevih sprva neomadeževana. Ne gre za rimejk melodramatične klasike, temveč za "nadgradnjo", prilagojeno sodobnim receptivnim registrom običajne publike. Haynes med drugim izpostavi homoerotično komponento, česar si Sirk sredi petdesetih nikakor ni mogel privoščiti. Po svoje bi jo lahko izpustil tudi Haynes, saj sta že alkoholizem in medrasna ljubezen zadosten vzvod za širitev malomeščanske hipokrizije. Kar nas privede do bistva opusa Douglasa Sirka, ki je pod navidez "plehkimi", "ženskimi" melodramami krcal podobo ameriškega malomeščanstva. V filmu *Vse, kar nebesa dopuščajo* je slovit prizor, trenutek, ko sin in hči svoji čustveno zlomljeni materi – v času, ko še niha med zavezanostjo družini in poroko z vrtnarjem (Rock Hudson) – podarita televizor, "ki ji bo krajšal dolgčas in kjer bo lahko spremljala tako melodrame kot drame in ostale žanre." V tem trenutku Jane Wyman spozna, da je podoba harmonične družine, s katero svoje nasprotovanje poroki argumentirata sin in hči, popolna iluzija oziroma laž (oba se bosta v kratkem odselila in mamu pustila samo), prizor pa s svojo ostrino močno zareže v uveljavljeno podobo ameriških vrednot.

Filmu *Far From Heaven* – kar pa sploh ni režiserjeva napaka – "spodleti" le v eni točki, relevantni družbeni kritiki, saj homofobija, alkoholizem ali medrasna ljubezen dandanes enostavno ne morejo odmevati enako močno kot v času, ko je ustvarjal Douglas Sirk. Kar je v petdesetih delal Sirk, je bilo subverzivno, po svoje pogumno oponiranje družbenim normativom, medtem ko lahko Haynesov prispevek jemljemo "zgolj" kot ironično nostalgijo, ki se, hvala bogu, izogne vsakršnemu parodiranju. *Far From Heaven* je čudovito posvetilo žanru, ki preprosto ne obstaja več. Vse je avtentično *fifties*, Haynes v prizorih v avtomobilu celo uporablja očitno rear-projekcijo, tedaj uveljavljen tehnični trik, dominirajo barvita fotografija in namenoma eksponirane jesenske barve (referenca je morda Hitchcockova komična kriminalka *Težave s Harryjem* (The Trouble With Harry, 1955)), skratka, Haynes nas je z dušo in podobo vrnil pol stoletja v preteklost.

S. P.

dolls takeshi kitano

japonska

Priznati moram, da me Kitanova zadnja filma *Kikujiro* (1999) in *Brother* (2000) nista posebej navdušila, predpostavljam da zato, ker je bi bil prvi (predvsem v humorju) pretirano "japonski", medtem ko se je drugi pretirano spogledoval z modelom ameriškega gangsterskega filma ter z vsemi atributi, katerim se je dotlej spretno izogibal. Za njegov zadnji film *Dolls* naj velja isto kot za Haynesov *Far From Heaven*: gre za zadnje čase najlepše posneta filma, v katerih najdemo tako krasne barvne odtenke, da se človeku zvrti v glavi. Kitano je v *Dolls* emocionalen kot še nikoli doslej, deloma zato, ker se naslanja na tradicijo srednjeveškega pisca Chikamatsuja, avtorja tragičnih ljubezenskih zgodb, ki velja za japonskega Shakespearja. Osnova filma so tri zgodbe o tragični, a neuničljivi ljubezni, ki so jih med drugim inspirirale lutkovne igre slovitega japonskega gledališča Bunraku; Kitano jim iz spoštovanja nameni celo uvodno sekvenco, nato se pričnejo vse tri zgodbe prepletati. V prvi mladi Matsumoto zapusti svojo zaročenko Sawako, da bi se uklonil želji staršev in se poročil s hčerko bogatega industrialca. Na poročni dan mu prijatelji sporočijo, da je Sawako skušala storiti samomor ter da je izgubila um, zato Matsumoto nesojeno ženo pusti pred oltarjem in se popolnoma posveti odsotni Sawako. V drugi zgodbi ostareli jakuza šef Hiro žaluje za starimi časi, ko je pred tridesetimi leti kot reven delavec v tovarni zapustil mesto in svoje dekle, da bi šel v svet in obogatel. Obljube, da se bo vrnil kot gospod, ni držal, čeprav ga dekle, zdaj ženska v poznih letih, vsako soboto s kosilom v naročju že trideset let čaka v parku, kjer sta se razšla. Tretja zgodba prikaže usodo nekdanje najstniške pop zvezdnice Harune, ki je po prometni nesreči ostala brez očesa. Sedaj živi ob morju in v popolni osami, saj ne želi, da bi jo oboževalci videli iznakaženo. Nukui, njen največji oboževalec, pa je odločen, da se bo zvezdnici približal.

Tri zgodbe se medsebojno vseskozi prepletajo, vsaka vsebuje spominske *flash-backe*. Kitano zgodbe pripoveduje v svojem značilnem slogu, skorajda brez besed, z eliptičnimi preskoki, izogibanjem ključnim detajlom ter izdatno barvno simboliko; ko neznanec na primer ustrelji jakuzo Hira, Kitano ne pokaže krvi in nasilja, temveč reže na živo rdeč javorjev list! *Dolls* je vizualna bravura brez primere, v sinergiji z minimalističnim pripovedovanjem pa film deluje skorajda abstraktno; režiser nas v vsako zgodbo uvede zgolj z najbolj pomembnimi podatki, preostanek "peljejo" emocije, čista magija neverbalnega komuniciranja. Če bo Kitano sposoben nadaljevati v takšni maniri, potem smo šele na začetku njegovega sijajnega opusa.

S. P.

11'09'01 – september 11

samira makhmalbaf, claude lelouch, youssef chanine,
danis tanović, idrissa querao, ken loach,
alejandros gonzales inarritu, amos gitai, mira nair,
sean penn, shohehi imamura

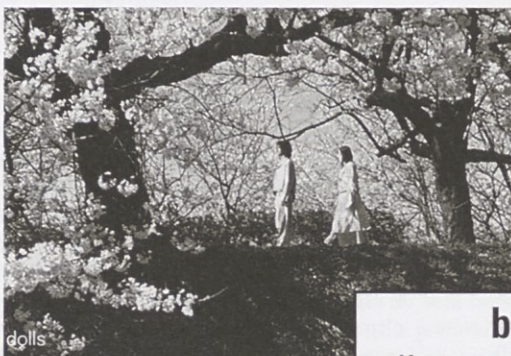
francija



far from heaven



11'09'01 – september 11



dolls

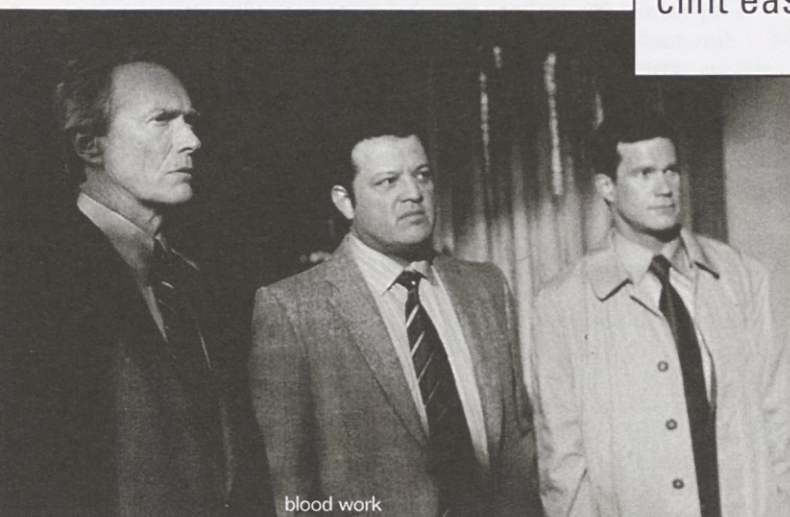
Po tragediji enajstega septembra 2001 je francoski producent Alain Brigand prišel na idejo, da je treba umetnikom iz celega sveta dati možnost izraziti svoja občutja ob napadih na Svetovni trgovinski center in Pentagon. Dal jim je *carte blanche*, popolno umetniško svobodo, upoštevati so morali le dve pravili: njihov film mora odražati dogodke septembrskega dne, dolg mora biti natanko 11 minut, 9 sekund in 1 sličico. Pretirana simboličnost? Ne nujno; med enajstimi filmčki smo videli predvsem simbolično izraznost, precej manj pa treznejših in direktnih obravnav dogodkov, ki bi utegnile sprožiti polemiko. Kar pa ni pomagalo: ameriški novinarji so po projekciji ponoreli, film so razglasili za anti-ameriški, med drugim jih je motila predvsem izbira avtorjev ter dejstvo, da v omnibusu sodeluje le en ameriški režiser. Dejstvo, da ameriška kinematografija že desetletja svobodno pervertira historične fakte drugih narodov in jih zavija v formo debilnih akcionerjev, jih moti precej manj. Konkretno, dva dni prej so v polnočnem terminu zavrteli *K-19*, zadnji film režiserke Kathryn Bigelow, ki "tematizira" nesrečo ruske jedrske podmornice na začetku šestdesetih let. Ko so pred startom filma v ZDA glasno protestirali ruski veterani, jih kakopak nihče ni upošteval.

Zgledna elita preteklega in sodobnega filma je bila očitno izbrana po diplomatskem ključu; ne čudi namreč, da je Alain Brigand k sodelovanju povabil predvsem režiserje s politično in vojaško kriznih območij, Bosne, Izraela, islamskega in tretjega sveta, avtorje, ki so inspiracijo in vzporednice povečini iskali v lastnih tragedijah. Filmi in njihove zgodbe so polni simboličnih referenc na številko enajst; enajstega se je zgodila Srebrenica (Tanović), enajstega je vojaška hunta v Čilu z ameriško pomočjo zrušila demokratično izvoljeno oblast (Loach), enajstega je v središču Jeruzalema eksplodirala bomba (Gitai). Alegorični pristopi so v omnibusu tudi najmočnejši, medtem ko so nekateri "zahodni" režiserji v želji po izražanju sočutja za vsako ceno padli v malce poceni sentimentalnost (npr. Lelouch, v Ameriki živeča Mira Nair). Bianco ček umetnikovega svobodnega izražanja sta v kritičnem smislu tako izrabila le Chahine in predvsem Loach, ki odgovornost pripisujeta tudi ameriški administraciji. Prvi ji očita poglobljanje prepada med bogatim in tretjim svetom, nepravilnost in dvojna merila, stari levičar Loach pa udari kar naravnost in svojo izjavo – "da se Amerika ne more obnašati, kot se, ne da bi si obenem nabirala sovražnike po celem svetu" – argumentira z zgodovinsko pararello; pripoveduje jo Vladimir Vega, njegov igralec iz *Pikapolonice* (*Ladybird*, *Ladybird*, 1993), sicer čilski politični emigrant, ki mu je svoboda in domovina – z izdatno pomočjo ameriške administracije – vzela Pinochet. Loach se je Benetkam spretno izognil, mnogi ameriški distributerji pa so napovedali bojkot filma.

S. P.

blood work clint eastwood

zda



blood work

Clint je zadnja leta, odkar so mu podelili nagrado za življenjsko delo, v Benetkah reden gost. Očitno se tam dobro počuti. Tudi mi ob njegovih filmih. Svoj zadnji triler, *Blood Work*, je posnel po romanu Michaela Connellyja, v klasični maniri ameriškega žanra sedemdesetih, ko je ta najlepše cvetel. Eastwood igra Terryja McCaleba, veterana v FBI vrstah, ki je tik pred upokojitvijo. Med lovom na skrivnostnega serijskega morilca, ki so ga mediji označili za "Code Killerja", ga rukne srčni infarkt, zato mora predčasno v pokoj. Ko uspešno prestane še presaditev srca, ga nekega dne obišče Graciela Rivers, sestra ženske, katere srce zdaj bije v McCalebovih prsih, in ga prosi, če lahko razišče okoliščine sestrine nasilne smrti. Izkaže se, da je morilec v roku štirinajstih dni v dveh različnih trgovinah ubil dve osebi, McCalebova natančnejša preiskava pa pokaže, da žrtvi nista bili naključni: morilec ni ubijal zaradi roba trgovine, ubil je natančno izbrani žrtvi, zaradi njune redke krvne skupine! *Blood Work* je inteligentna, elegantno zapletena kriminalka, ki noče na vsak način očarati s turbulentnimi razpleti. Film od gledalca resda zahteva polno participacijo,

l'homme du train



l'homme du train patrice leconte

francija

vendar še zdaleč ne stavi na emocionalno-logistične šoke; je predvsem lep prikaz staranja, oziroma, če ostanemo pri žanrskih karakteristikah, prepričljiv portret starega, zmahanega policaja, ki še zdaleč ni "too old for this shit". Lepota Clintovega početja zadnja leta je med drugim tudi v samorefleksivni ironiji, ki jo zmore vnesti v vsak svoj lik. Zdaj ni več nezmotljiv in nepremagljiv hard-boiled junak, temveč malce bolj življenjski, "pod kožo krvav" individualce; samotarskih dni je konec, sedaj računa na pomoč partnerja, v tem primeru partnerke. *Blood Work* ni velik film, "zgolj" krasno realiziran žanrski film, kakršnih že dolgo ne smenjajo več.

S. P.

ken park



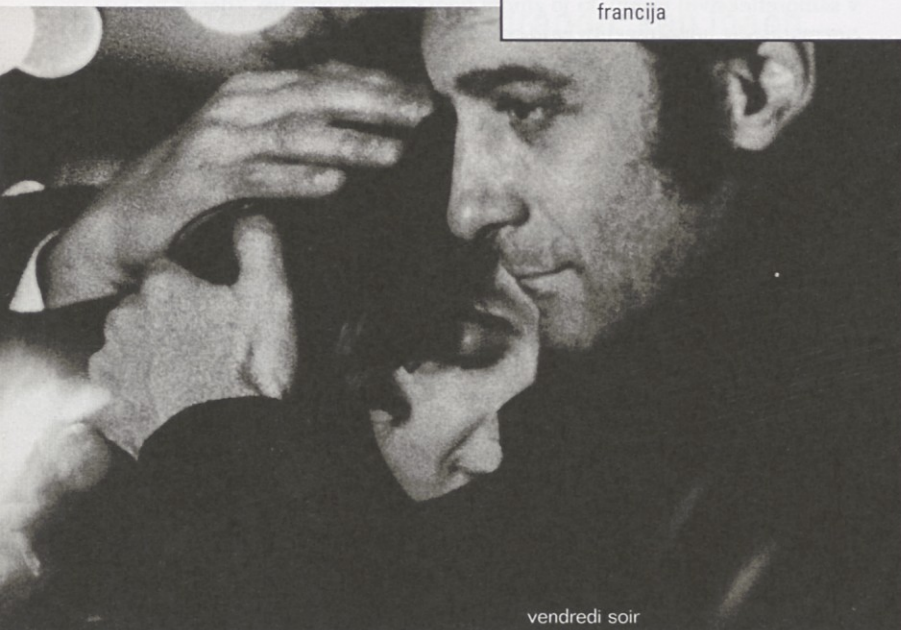
ken park larry clark, ed lachmann

zda Režiser Larry Clark in scenarist Harmony Korine se po *Mulariji* (Kids, 1995) družno vračata na prvi tir. *Ken Park* bo letos poleg filma *Irréversible* Gasparja Noéja (o njem smo poročali iz Cannesa) brez dvoma sprožal največ polemik in zgražanja, saj med drugim vsebuje grafične prizore seksa, z vsemi pripadajočimi spremnimi akti, felatiom, cunnilingusom, onaniranjem in ejakulacijo v prvem planu, če naštejemo najbolj izrazite. Vendar Ken Park še zdaleč ni brezumna eksploatacija v slogu filma *Posili me* (Baise moi, 2000), temveč brutalna študija mladostnega angsta ameriške post-grunge generacije, izgubljene med raztřešenimi družinami, svojimi degeneriranimi očeti in pasivnimi materami, šolo, v kateri ne vidi smisla, in prijatelji, ki običajno niso dovolj prisebni, da bi lahko izpolnjevali svojo funkcijo. Film opisuje življenja štirih družin v malem kalifornijskem mestecu Visalia. Prične se z javnim samomorom srednješolca Kena Parka, ki si v glavo pošlje kroglo – še prej poskrbi, da bo njegova digitalna kamera vse posnela –, nato pa spoznamo njegove štiri kolege in kolegice ter njihove družine. Tate je nervozni kolerik, živi z babico in dedkom, večino časa pa masturbira ali benti čez cel svet; Peaches je po materini smrti ostala z očetom, religioznim fanatikom; Curtis se otepa svojega večno opitega in posesivnega očeta; Shawn obiskuje mater svojega dekleta, kjer pridobiva seksualne izkušnje. Rdeča nit protagonistov so nasilje, seks, ljubezen in sovraštvo. Clark je film zrežiral skupaj z znanim kamermanom Lachmanom – med drugim je snemal za Herzoga, Wendersa, Godarda in Bertoluccija – in po scenariju Harmonyja Korina, ki je inspiracijo iskal v Clarkovih impresijah. *Mularija* se je ukvarjala "zgolj" z mladino, šlo je za portret zaprte, skoraj izolirane mladostniške komune, kjer se je popivalo in pogovarjalo o seksu, film pa ni imel posebej oprijemljivega medgeneracijskega odnosa, medtem ko *Ken Park* temelji na težko premostljivih razlikah med svetom odraslih in mladih, kar mu daje malce več soli. Po drugi strani gre Clarkov naturalistični "radikalizem za vsako ceno" praviloma predaleč; vsi Clarkovi junaki so namreč izključno jezni, emocionalno hladni, ne kažejo kančka humanosti, do te mere, da Clarkov patološki pesimizem nazadnje butne v negativni pol in gledalca pusti povsem hladnega.

S. P.

vendredi soir claire denis

francija



vendredi soir

V vsakem filmu Claire Denis nastopi poseben trenutek – včasih je to zaokrožen prizor, včasih zgolj utrip očesa znotraj kadra, v katerem se vsa stremeljenja avtorice zlijejo v homogeno celoto, sintezo vseh izraznih sredstev, povzetek vse sporočilnosti, harmonijo vseh emocionalnih not. Ta trenutek, ki ga v retrospektivi lahko razumemo tudi kot ključ filma, s svojo neposredno čutnostjo in izčiščenostjo ideje od gledalca zahteva popolno odprtost dojemanja, zavračanje vseh ustaljenih konceptov branja podob, povsem prosto pot med platnom in mrežnico. Gre za trenutek, znotraj katerega razpravljanje o surovinah filmske izpovedi postane popolnoma brezpredmetno, oziroma je možno le v primeru, če se zanos in afekt gledalca do zadnje drobtine spreobrneta v skalpel analitika. Ustaljeni pojmi filmskih govoric se zlepijo v na novo rojeno senzorno bogastvo, trenutek utelešenja "poetičnega filma", o katerem je Abbas Kiarostami povedal naslednje: "Ko govorim o 'poetičnem filmu', to ne pomeni, da govorim o filmu, povezanem s poezijo. Ko govorim o 'poetičnem filmu', ne govorim o posredovanju humanih sporočil. Govorim o filmu, ki je poezija, ki se ponaša z zapletenimi kvalitetai poezije in se odlikuje z njenim ogromnim potencialom." Izraza "poetični film" v tem kontekstu ne smemo razumeti kot gibanje, temveč kot pojem, kot samosvoj in homogen nabor učinkov, ki film iz krempljev pripovedi povzdigne v prostranstva izpovedi. Tak trenutek je (vsaj zame – navsezadnje je ključni atribut poetičnega neskončna množica samosvojih, samostojnih recepcij) prizor plesa med Valério Bruni-Tedeschi in Vincentom Gallom v filmu *Nénette in Boni* (*Nénette et Boni*, 1996), kjer v slabih petih minutah režiserka z brezhibno koreografijo vseh že sicer izrazito avtorsko zaznamovanih izraznih sredstev (zasanjano lebdeča kamera, nepredvidljiva montaža, na pomenljivih pogledih temelječa igra, eliptičen način pripovedi, z akustičnimi notami poudarjeno vzdušje) povzame in osmisli vse razsežnosti svoje izpovedi. Ples, eden nadvse redkih prizorov filma, v katerem ne nastopa vsaj eden naslovnih junakov, lahko predstavlja izstop iz filmske resničnosti, kot jo na subjektiven način beleži (in z njim mi, gledalci) Boni; pokaže nam, da obstaja svet onstran, v katerem hrepenenja jeznega mladeniča spričo tako pristne, iskrene in preproste ljubezenske izpovedi zvedenijo na banalno mladostniško razigranost. Po drugi strani ga je mogoče brati kot fantazijo istega mladeniča, ki njegovim otročjim, krčevitim željam prek nebeške skice pojma ljubezni podeli status legitimnosti (Valéria Bruni-Tedeschi navzlic fantazmatskemu izvoru prizora naenkrat ne nastopa več kot objekt njegovih poželenj, temveč je povzdignjena na potezo v skici želje; kasneje v filmu se ne pojavi več, za to preprosto ni več potrebe). Na podoben način esenco filma *Lepo delo* (*Beau travail*, 1999) povzame kratek prizor na morski obali, kjer mladi nabornik Grégoire Colin in njegov starešina Denis Lavant krožita drug okoli drugega v krogu vojakov, ki ju opazujejo. V razpoki med njunima obrazoma, ki se skoraj dotikata, je zgneten ves erotični naboj filma; pogleda, priklenjena drug na drugega, sta naelektrena z boleznim ljubosumjem starejšega in kljubovalnostjo mlajšega, povzemata srž obeh bitij, obsojenih na tragičen konec; skoraj ritualno dejanje se vrši pod plaščem sunkovitih izbruhov operne spremljave, ki z mrmranjem Melvillovega teksta *Marche de nuit* poskrbi za

širši kontekst odlomka. V naslednjem filmu *Vsakodnevne težave* (*Trouble Every Day*, 2001) Claire Denis iz asketske, žanrsko zakoličene pripovedne niti, ki na prvi pogled ne nudi plodne podlage za poetične presežke, splete ganljivo in dovršeno delo, kjer šok spričo nenadnih, grozljivih izbruhov nasilja nenehno in uspešno prhni v nič spričo šoka ob še bolj nenadnih naletih trenutkov čiste poezije, ki z lahkoto prevladajo nad končnim vtisom. Pojem poetičnega filma kot zrcala, ki ob vsakem ogledu nudi drugačno sliko; kot drobne kaplje dežja, v kateri se zrcali ves svet, je vsebovan dobesedno v kaplji krvi, prilepljeni na obraz Béatrice Dalle; zgoščen je v nežni gesti, s katero ji ljubimec obriše ustnice; ta gib povzame ves naboj filma: bolešno, patetično, neutolažljivo ljubezensko hlepenje, "the longing to love, the inability to love, the hunger to love, a libido flawed" po režiserkino v enem stavku. Zakaj tako dolg uvod v zapis o zadnjem filmu Claire Denis, *Vendredi soir* (Petek zvečer, 2002)? Ker vseh prej omenjenih trenutkov tukaj ne najdemo več ..., ker so razpotegnjeni v cel film, po črki Kiarostamijeve definicije popolnoma povzdignjen v sfero poetičnega. Za zgodbo, podano v treh besedah – srečanje z neznancem –, ne moremo trditi, da je okleščena, ker izhodišče filma tiči nekje povsem drugje. Ura in pol namreč v celoti temelji na krhkih, nedoročenih in nepojasnjenih občutjih nemira, negotovosti, pričakovanja, sanjarjenja, slutnje, sledenja trenutnemu vzgibu. Claire Denis: "Najbolj vznemirljivo srečanje, da, to je prav gotovo srečanje z neznancem. Srečanje, ki vznemirja in očara. Neznanec je obdan s pridihom vsega, kar bolj ali manj z avestno pričakujemo, si želimo. Nanj lahko projiciramo vsa naša pričakovanja. Totem. Da, totem, na katerega lahko obesimo pričakovanja odraščanja, izgubljena pričakovanja ... in pozneje sanjarjenja."

Če je francoska filmska teorija nekoč lahko govorila o zagati podobe, ki se ne bo mogla nikdar kosati z bogastvom literarne prispodobe (pri tem so radi navajali Proustov odlomek iz romana *Swannovem svetu*, posvečen glogu), potem se spričo podob nekega petkovega večera danes v zagati (resni, kot je razvidno iz pričujočih vrstic) nahaja beseda, ki jih skuša povzeti.

J. M.