

CROSSING EUROPE 2004

mladi evropski film



Elle est des nôtres

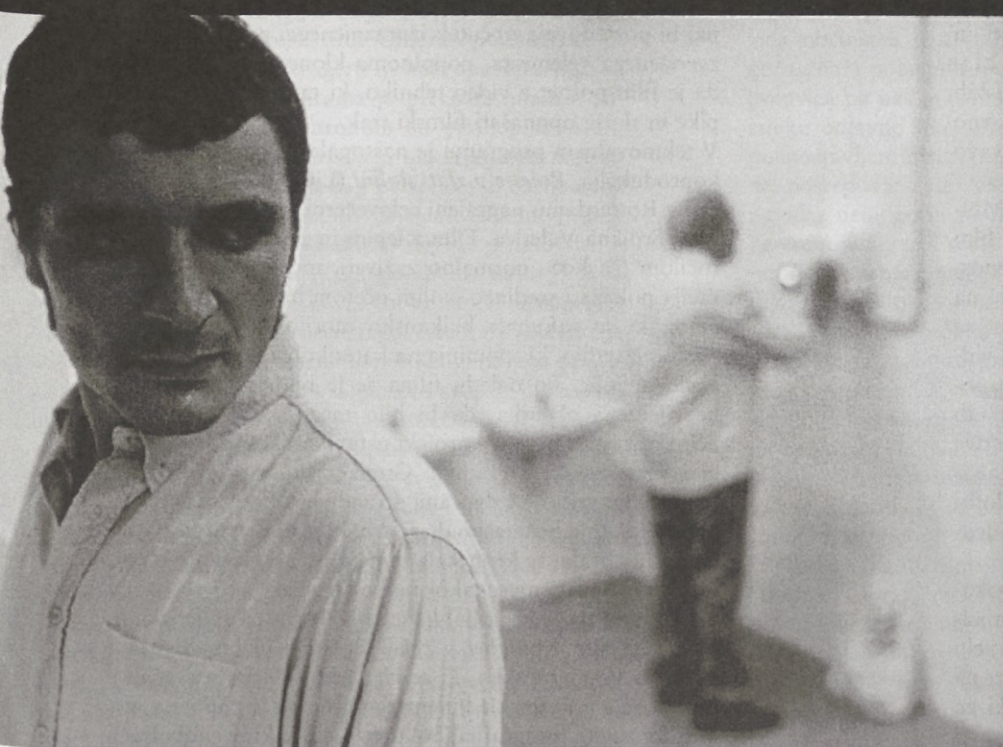


Status Yo!

V začetku letošnjega maja se je v Linzu, tretjem največjem avstrijskem mestu – po velikosti, vzdušju in kulturnem utripu od vseh urbanih točk naše severne sosedice nemara najbolj primerljivem z Ljubljano –, odvila premierna izdaja filmskega festivala z nadvse prozaičnim naslovom Crossing Europe. Čeprav bi si na prvi pogled težko izmislili festival z bolj konzervativnim, varnim in ne-domišljenim konceptom, kakršnega je idejno zasnovala in postavila na noge bivša načelnica graških Diagonal Christine Dollhofer, pa natančen pogled kaj kmalu odstre zaveso prve skepse in predsodkov ter razkrije absolutno nujnost tovrstnih štafet. Čemu? V iskreni in goreči ljubezni do zapostavljenih pojavnih oblik filma – pa naj si manjšino determinira geografsko okolje ali njena vsebinsko/oblikovna specifičnost – bo marsikateri evropski pogled zagrešil krivico in spregledal tisto najbolj očitno: pestrost filmske krajine na domači celini. Že dobro desetletje aktualna mantra, da je evropski film v krizi, ni seveda nič drugega kot floskula, hranjena z lenobo pregleda in interpretiranjem rednih kino sporedov, ki seveda lahko – če že kaj – kažejo le na krizo distribucije, pa naj si gre za njen tržni ali državno podprti segment. Pod školjčno lupino vse bolj razprostrtega pesimističnega prepričanja se medtem bohotijo biseri, tako kot za vsakim nacionalnim artiklom tipa Almodóvar v senci doma ostajata vsaj po en Erice in Guerin. Z vsem tem seveda nočem povedati, da so se platna v Linzu, ki je poskrbel za natančen in nazoren pregled mladih kinematografij domala vseh evropskih držav, bleščala od presežkov. Daleč od tega. Vendar je povprečje poleg obvezne sivine vsakega povprečja ponudilo vsaj dve koristni informaciji: prva je govorila o raznolikosti mladega evropskega kina, ki se ne boji niti direktnega dialoga s svojo slavno preteklostjo niti izletov v obskurne žanrske vode, druga pa je navrgla peščico novih avtorskih imen, ki se jih ne bi sramoval noben festival prve kategorije. Ker sem po službeni dolžnosti lahko temeljito preučil le tekmovalni program festivala, na tem mestu samo omenjam mladega italijanskega režiserja, ki mu je bila posvečena polovica retrospektivnega dela festivala. Mateo Garrone (letnik 1968) se je predstavil s šesti-

mi filmi, za žepni proračun posnetimi od leta 1997 do danes, s katerimi je poleg svoje občudovanja vredne spretnosti pri prehajanju iz dokumentarnih praks v igrane oblike pripovedovanja pokazal zlasti na nesposobnost italijanske filmske industrije pri promociji lastnega podmladka navzven: večina obiskovalcev je namreč posvetilo Garroneju – s čigar filmi so se srečali prvič – imela za vrhunec festivalske ponudbe in bila hvaležna, da jim je Rimljan razblinil žalostno predstavo o upehanosti oziroma celo ne-obstoju kvalitetnega mladega italijanskega filma.

V tekmovalnem programu se nam je najprej predstavil eden vodilnih mladih čeških avtorjev Jan Gogola, jr. s svojo dokumentarno/igrano komedijo *Národ sobe aneb české more v osmnácti prílivech* (v prevodu približno Stanje ulice ali osemnajst plim češkega morja). Čeprav je Gogola mogoče izvrsten dokumentarist (njemu in njegovim kolegom-rojakom je bila posvečena druga retrospektiva festivala: pregled novega češkega dokumentarnega filma, ki je vsaj po kvantiteti neverjetno vitalen), pa mu režiranje igranih prizorov predstavlja hude težave. V očitnem navdušenju nad dejstvom, da nenadoma lahko nadzoruje vse dejavnike filmske pripovedi – od čudežnega polaganja vrstic v usta igralcev do povsem prostih rok pri kadriranju –, je na prvo mesto postavil sporočilnost (moralistična kritika novih vrednot družbe v tranziciji), pozabil, da ne piše novinarskega članka, temveč snema film, ter tako obtičal v sferi precejšnje banalnosti. Slednja je vendarle zanimiva oziroma poučna v toliko, kolikor kaže na posledice (zgrešenega) razumevanja dokumentarnega in igranega ustvarjanja kot dveh popolnoma različnih polj z dvema različnima naboroma zakonitosti (do česa prideš, če ju imaš za plati istega kovanca, kaže Garrone). Glede na dejstvo, da gre za njegov igrani prvenec, je presenetljivo zrelost v obvladovanju forme pokazal Španec Jaime Rosales s filmom *Las Horas del día* (Ure dneva), s cannesko nagrado FIPRESCI ovenčano pripoved o monotonem vsakdanu nepomembnega trgovca, ki v prostem času brez kakršnegakoli vidnega razloga goji konjiček serijskega morilca. Žal je obvladovanje forme tudi vse, s



Horas del día



Kako ubiv svetec

čimer se film pohvali: pod površino že neštetokrat vidnih, suhih, hladnih, večidel statičnih podob, ki namigujejo na prežvečeno žalostinko o odtujenosti sodobnega človeka – tako od samega sebe kot od družbe, ki ga obdaja – ždi preperela, utrujena, vase zagledana malomeščanska miselnost, ki ustvarjanje enači s prezirom do sveta in poveličevanjem sebe, svoj kreda pa gradi na šokiranju občinstva z nenadnimi izbruhi neprebavljivega – v tem primeru neprebavljivo trapastih in odvečnih prizorov ubijanja.

Mlado Francozinjo Siegrid Alnoy so nekateri kritiki razglašali za žensko verzijo Houellebecqa: njen celovečerni prvenec z ironičnim naslovom *Elle est des nôtres* (Ona je naša) je zgodba o samotarski, čudaški tajnici z resnimi težavami pri vzpostavljanju stikov z drugimi pripadniki človeške rase. Ker se njena zadržanost navzven kaže kot ljubka plahost, ljudje okrog nje neprestano prijazno silijo vanjo, dokler se pri srečanju z mračnimi nevrozami, ki tlijo pod površino, drug za drugim ne opečejo, celo umrejo. Film je zanimiv zlasti iz dveh razlogov: prvega predstavljajo skoraj povsem abstraktni prizori subjektivnega doživljanja sveta, ki v enakomernem ritmu prebadajo sicer zelo enostavno, z naraščajočim suspenzom prežeto pripovedno nit. Drugi, bolj zanimiv, tiči v resnično izvorni uporabi glasbe v filmu: ta navzlic povsem običajni dramski strukturi pripovedi sledi izključno psihološkim stanjem glavne junakinje; ker so ta večji del filma navzven nevidna oziroma zakrinkana, je temu primerno tudi glasba ves čas zamolkla, celo komaj slišna, za nameček pa se na prvi posluš zdi, da ne sodi nikamor oziroma služi zgolj distanciranju gledalca od navidez preproste pripovedi (prve pol ure gledanja sem bil prepričan, da glasba izvira iz preddverja kina, kjer je nekdo pozabil utišati radio). Vse skratka lepo, prav in zanimivo, če ne bi avtorica sicer koherentne vizije občasno mehčala s komičnimi vložki, ki vsakokrat popolnoma raztreščijo vzdušje tesnobe in gledalca ne le oddaljijo, temveč odbijejo od dogajanja.

Nemec Till Hastreiter se v celovečernem prvencu *Status Yo!* problemov sodobne družbe loti na drugačen način: zelo neposredno, brez kakršnihkoli poetičnih ambicij,

ubadanja z zapletenimi psihološkimi stanji in pretirane želje po aktivnem vpletanju gledalca v svojo pripoved. Film obravnava etnično pisano subkulturo berlinskih mladeničev in mladenk, ki jih družijo ljubezen do hiphopa in težave, ki jih imajo z nestrpnimi starši, sosedi, policaji, gologlavimi neonacisti in velikimi brati svojih izvoljenk. Urbana pripoved, umeščena v avtentično okolje, na z grafiti porisane in pobruhane slepe ulice, je posneta z najcenejšo možno videokamero, pred katero nastopajo izključno pravi junaki ulic, ki svoje intimne zgodbe prelivajo v film, pogosto celo z neposrednim pripovedovanjem v kamero. Po estetski plati *Status Yo!* izgleda kot pogrošna, pogrešljiva roba, zbirka napol igranih domačih posnetkov, ki je v tekmovalni program kateregakoli festivala ponesreči zatavala iz informativnega ..., pa vendar se naposled, po debelih dveh urah trajanja, vse hibe razblinijo v prid končnega vtisa, da smo bili priča nečemu, kar je prilezlo naravnost iz srca in se ponaša s svežino in zavzetostjo, marsikdaj odsotno pri bolj profesionalnih izdelkih.

Makedonsko-slovenska koprodukcija *Kako ubiv svetec* (Kako sem ubil svetnika) scenaristke in režiserke Teone S. Mitevske, sicer dobitnica (edine) festivalske nagrade za najboljši film, je zanimiva predvsem kot splet negativnih in pozitivnih atributov, pri čemer slednji vendarle pretehtajo. Če je pozitivna plat filma njegova politična relevantnost, celo nujnost, predvsem pa pogum mlade avtorice, da se spopade z razumevanjem in interpretiranjem težavne politične situacije v sodobni Makedoniji, angažiranost filma krha zgodba na mikro nivoju. Čeprav je ta – po besedah avtorice – vsaj deloma zasnovana na osebni izkušnji, ki naj bi zagotavljala pristnost, je scenarij predvidljiv in posejan s klišeji, nerodnimi preobrti in na pol razvitimi motivi. Kar navsezadnje odkrito priznava tudi avtorica sama, ki je – tako se je glasila njena prisrčna zahvala ob podelitvi nagrade – obljubila, da bo njen naslednji film boljši. In boljši bo lahko samo na nivoju scenarija, saj se Mitevska že v prvencu izkaže s suvereno, odločno, tekočo režijo (zlobni kolega je po ogledu pripomnil, da se mu skoraj ne zdi možno, da je tak film režirala

ženska), katere poglavitni dosežek je zagotovo posredovanje vzdušja histerije, strahu, socialne negotovosti in vrelih nacionalizmov, ki zaznamujejo skupni teritorij Makedoncev, Albancev, Srbov in natovih vojakov – filmskih “svetnikov” (starejši kolega, ki se je pred ogledom ravno vrnil od tam, je zatrdil, da je v tem pogledu film krvavo verodostojen).

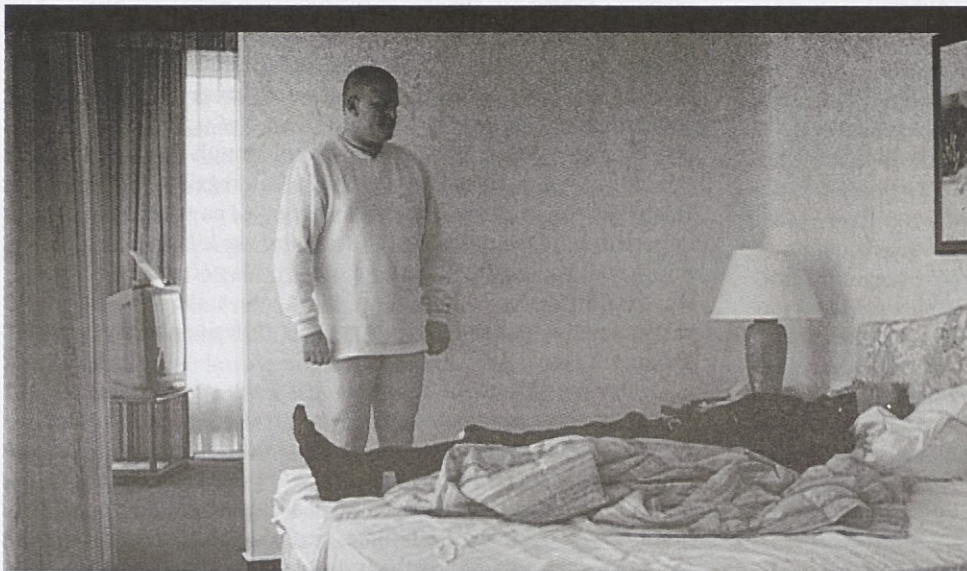
Nemška komedija *Science Fiction* avtorja Franza Müllerja je vnovič dokazala, da je predpogoj za dober film ideja, ki je toliko dobra, kolikor je v svoji izvirnosti enostavna. Pripoved o nenavadnem paru možakov, ki se na vsem lepem znajdeti v paralelnem svetu, v katerem za druge obstajata samo, dokler se nahajata v njihovem vidnem polju, nato pa sta sistematično izbrisana iz vseh spominov, sicer najbrž ne bo nikjer žela nagrad ali kakšnih posebnih kritičskih priznanj, zato pa predstavlja slabi dve uri kvalitetne, predvsem pa duhovite in inteligentne zabave. In dokaz, da se je Bradburyja in Dicka mogoče lotiti tudi brez astronomskih proračunov, celo samo z videokamero in na domačem vrtu.

Še ena znanstvena fantastika, tokrat študija post-apokaliptične arhitekture in značajev z naslovom *Dealer* madžarskega avtorja Benedeka Fliegaufa, je ponudila zelo zgovoren odgovor na vprašanje, kako vpliva Béla Tarr na mlado generacijo madžarskih režiserjev. Odgovor, ki ga najbrž nihče ni hotel slišati. *Dealer* je namreč skoraj tri ure dolga vaja v mojstrovem radikalnem slogu (zagrizeni pesimizem, polžji – če sploh – premiki kamere, četrt ure dolgi kadri ...), ki pokaže predvsem na nezanosnost tovrstnih formalnih eksperimentov, v kolikor slednji niso neločljivo zvezani z vsebino. Zgodbe, ki jih pripoveduje Tarr, na drugačen način sploh ne bi mogle obstajati, Fliegaufovo si v vsakem (dolgočasnem) trenutku lahko predstavljamo postreženo na sto drugih načinov. Morda natančna in zanimiva študija skesanega značaja preprodajalca drog, ki bi rad odnehal, vendar mu duhovi preteklosti tega ne dovolijo, se na (pre)široko razpetem platnu povsem

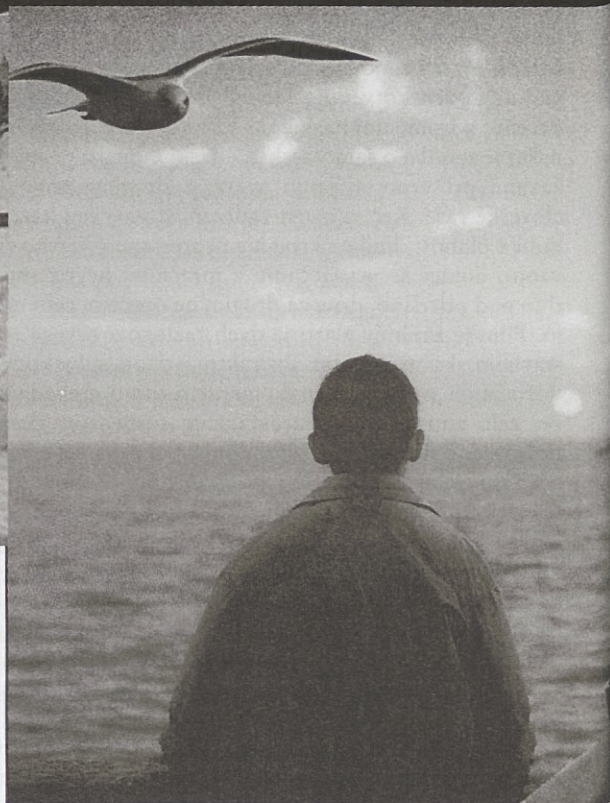
izgubi, tako kot ambiciozno zastavljena scenografija, ki naj bi posredovala občutek izpraznjene, arhitektonsko zverženega velemesta, popolnoma klone spričo dejstva, da je film posnet z video tehniko, ki taji svoje digitalne pike in skuša oponašati filmski trak.

V tekmovalnem programu je nastopala še ena slovenska koprodukcija, *Poletje v zlati dolini* (Ljeto u zlatnoj dolini), v Rotterdamu nagrajeni celovečerni prvenec Sarajevčana Srdjana Vuletića. Film z lepim in pomembnim sporočilom (če hoče normalno zaživeti, mora mlada generacija pokazati sredinec svojim očetom in njihovim travmam, ki so zakuhale balkansko morijo) in (žal) povprečno izvedbo, ki spominja na katerikoli žanrski izdelek z video polic. Po ogledu filma se je bilo težko znebiti neprijetnega občutka, da bi bilo morda bolje (in bolj učinkovito), če bi se ves projekt ustavil pri režiserjevi izjavi v promocijskem gradivu. Grenko izkušnjo je blažilo fantastično vzdušje v dvorani, do zadnjega kotička napolnjeni z lokalno bošnjaško diasporo, ki je film ves čas glasno komentirala, se krohotala in navdušeno ploskala – za občinstvo Vuletiću vsekakor ne bo treba skrbeti.

Za mogoče največjega ljubljence občinstva pa se je izkazal ruski film *Koktebel* v režiji Borisa Khlebnikova in Alekseja Popogrebskija, ki se gleda kot zbirka največjih hitov ruske polpretekle kinematografije: tu je čudovita, v meglice zavita fotografija (Sokurov), na liriki in simbolizmu grajeno vzdušje (Tarkovski), vse-prevevajoči duh toplega humanizma (zgodnji Mihalkov), pristen občutek za ruskega človeka (Bobrova) in odmerek surovega realizma (Pičul) ter kaotičnosti (German starejši) za pokušnjo. Seveda so vse naštete prvine le povzete oziroma nakazane: v prvem planu ostaja enostavna zgodba o odnosu med očetom in sinom, brezdomecema na poti v obljubljeno deželo, kjer se cedita med in mleko. *Koktebel* še najbolje funkcionira kot krasen primer pozabljenega žanra kvalitetnega (didaktičnega) mladinskega filma, nekoč enega paradnih konjev ruske oziroma sovjetske kinematografije.



Science Fiction



Koktebel



Poletje v zlati dolini

Izkušenejši publiki namenjen in po krivici nekoliko spregledan je ostal še en nemški film: *Unterwegs* scenarista in režiserja Jana Krügerja. Krügerjeva mikroproračunska in z video tehniko posneta drama je precizna analiza odnosov v mladi družini z otrokom na prvih počitnicah, kjer so se drug z drugim prisiljeni ukvarjati več, kot so tega sicer vajeni, in kjer na dan privrejo vse osebnostne hibe, ki jih vpetost v "normalno" življenje uspešno prikriva. Krhko razmerje para dodatno ogrozi prihod skrivnostnega neznanca, mladeniča s sumljivimi naklepi in še bolj sumljivo preteklostjo. Od te točke naprej se neprijetno vzdrušje filma prelevi v grozečega, celo hanekejevskega ..., vendar je prava referenčna točka Krügerjevega podviga – nekoliko presenetljivo – Chabrol s svojimi buržoaznimi kriminalkami. *Unterwegs* ni namreč nič več (in to je veliko) kot preslikava tipično chabrolovskih situacij, zapletov in značajev, iz zlaganega sveta evropske aristokracije prenesenih v plebejsko okolje cenenejšega šotorišča, na poljske plaže, med navidez brezskrbno mladež.

S problemi mladostnikov se je ukvarjal tudi *Des épaules solides* Švicarke Ursule Meier, ki pa na žalost obtiči med dvema nastavkoma – športno melodramo in portretom najstniškega odraščanja. Njena neodločnost je toliko bolj boleča, v kolikor Meierjeva pokaže iskren interes in temeljito poznavanje snovi pri obeh zgodbah, vendar ju ne uspe niti preplesti niti vsake zase razviti dlje od osnovne teze, skupnega izhodišča, da pretirano ukvarjanje s športom škodljivo vpliva na zdrav hormonski razvoj najstnice.

Največje presenečenje so za konec spet skuhalo Italijani, ko se je v tekmovalnem sporedu odvrtil film *Il Vento, Di Sera* (Veter, zvečer), pod katerim je podpisani sicer priznani gledališki režiser iz Bologne, Andrea Adriatico. Njegov filmski prvenec, edini člen tekmovalnega sporeda, ki ga sam mirne vesti označim za mojstrovino, je razcepil občinstvo do mere, do katere to ni uspelo niti šokantnemu, razvpitemu, brutalnemu *Twenty-nine Palms* v režiji Bruna

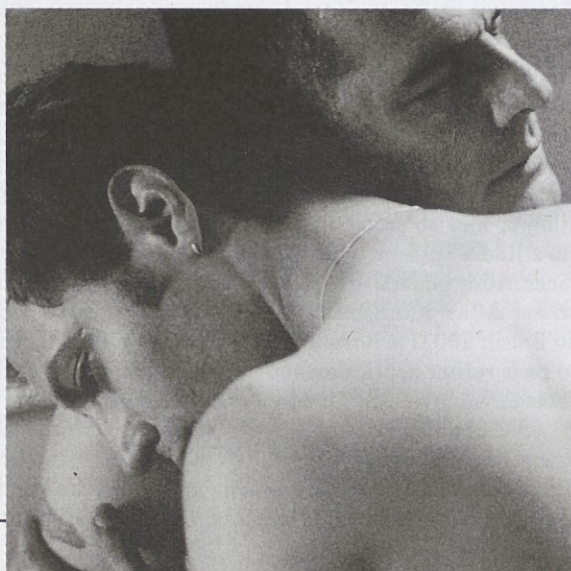
Dumonta (predvajan v spremljevalnem programu). Polovica občinstva je z italijanskega filma ogorčena (zdogočasena?) pobegnila po prvih petih minutah (!), druga polovica pa nas je nemo obsedela v dvorani še dolgo po izteku odjavne špice. *Il Vento, Di Sera* je do skrajnosti poenostavljen in skrajno presunljiv poskus ne upodobiti, ne posredovati, ne interpretirati ... temveč podoživeti navidez nemogoče: stisko človeka ob izgubi drugega, na katerem je zgradil sebe. Film se začne s političnim atentatom, ki zamaja stebre države, hip zatem pa širši politični okvir potisne v ozadje, ga preobrazi na nivo metafore in se osredotoči na posameznika, za katerega kolateralna škoda atentata predstavlja izgubo ljubljene osebe. Tega posameznika, do ušes zaljubljenega Paola (fantastična vloga legendarnega Corsa Solanija), nato spremljamo na njegovem objokanem pohodu skozi noč, sestavljenem iz bolj ali manj mučnih srečanj z bolj ali manj razumevaljivimi dušami, ki se zaključijo na edini možen način – s sončnim vzhodom. Nemogoče se je odločiti, kaj je tisto, kar ob gledanju filma bolj prevzame: je to razbrazdan Solanijev obraz, ena najbolj impresivnih in sugestivnih pokrajin, zabeleženih na filmski trak ..., so to iskrene in obupno neprimerne besede nekega gostilničarja, ki v želji razvedriti nemega gosta razgali svoje tragično ljubezensko življenje ..., je to unikaten način reprezentacije realnosti, ob katerem sem lahko razmišljal samo o tistem najbolj zlahnem, najbolj pritlehnem, o Piatovem *Van Gogh* (1991) ..., je to zaključna sekvenca filma, pred katero bi se spoštljivo priklonili Antonionijeva *Noč* (La notte, 1959) in *Avantura* (L'avventura, 1960) hkrati ..., je to politična komponenta filma, ki opozarja na skupni imenovalec skrajno intimnega in strogo političnega ..., ali je pa to preprosto *leitmotiv* filma, povzet s Koltosovimi besedami o sapici vetra, ki je bojda dovolj, da nas odpihne in razblini ...•



Unterwegs



Twenty-nine Palms



Il Vento, Di Sera