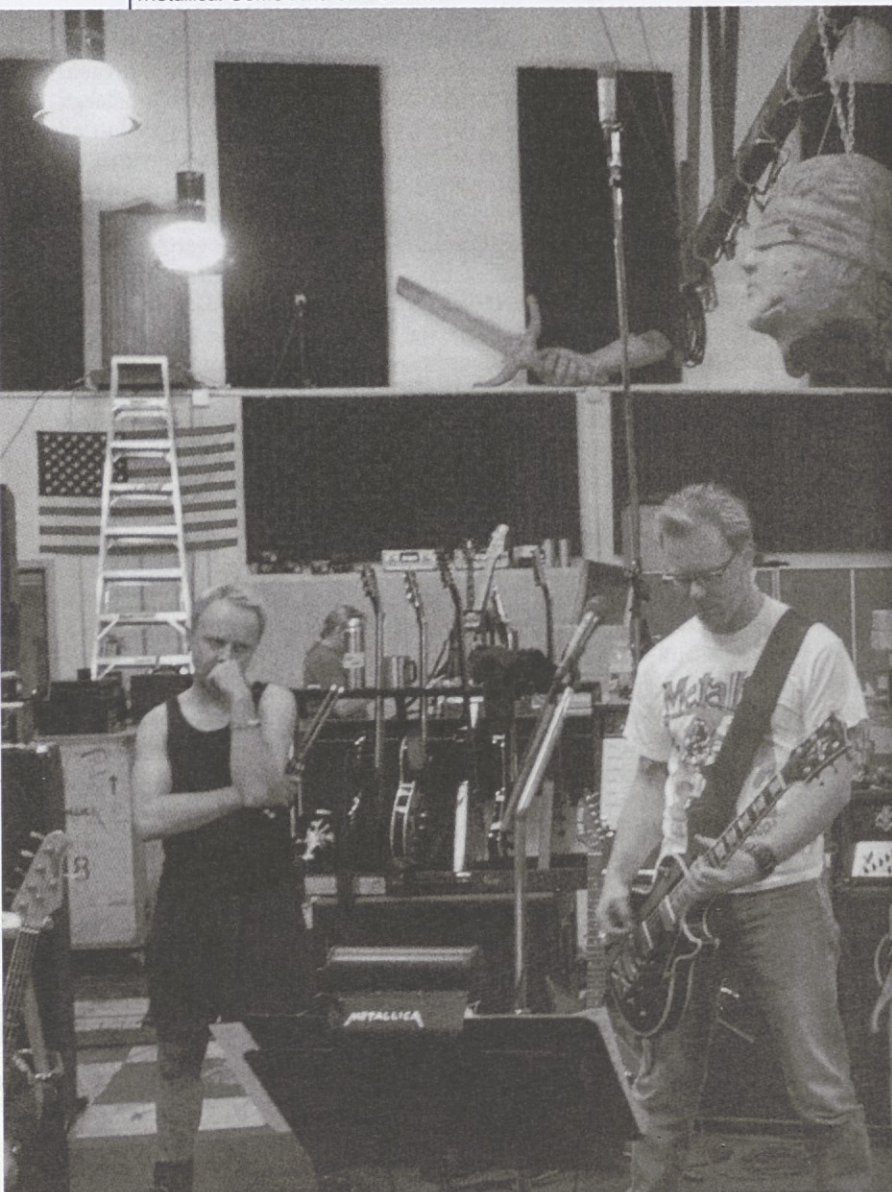


VIENNALE 2004: festivalu ob rob

Metallica: Some Kind of Monster



Dunajski mednarodni filmski festival, Viennale, je šolski primer festivala, kakršen bi moral biti tudi naš, Ljubljanski mednarodni filmski festival. Programsko bogata, raznovrstna filmska revija ob zaključku leta, ki lokalnemu občinstvu predstavi smetano štirih največjih, najbolj prestižnih evropskih festivalov, ki so se do te točke v letu (konec oktobra) že zvrstili (kronološko: Rotterdam, Berlin, Cannes, Benetke), mednarodno občinstvo pa pritegne s skrbno pripravljenimi, ekskluzivnimi retrospektivami, obilico gostov (filmov, ki so jih osebno predstavljali režiserji, je bilo letos več kot tistih brez režiserjev) in brezhibno organizacijo. Posledica takšne programske politike je, razumljivo, da o festivalu ni mogoče poročati in pisati kot o celoti, saj bo tudi najbolj zagrizeno cinefilsko oko, ki se ne ustraši niti sedmih projekcij dnevno, zamudilo najmanj polovico programa. Pisanje o takem festivalu je zato nujno subjektivno, intimno početje, zgolj potopis enega izmed številnih možnih vijuganj skozi programsko izobilje, čigar končni učinek se lahko razteza od popolnega razočaranja do skrajnega navdušenja.

Praktično edini očitek festivalu, okrog katerega se je strinjala večina kritičnih obiskovalcev, ki sodobni film spremlja tudi onkraj festivalske in redne kinematografske ponudbe, je letel na konzervativnost direktorja festivala Hansa Hurcha, čigar filmski pogled naj bi običal pregloboko v "zlatih" šestdesetih in ki svoj (preozek) filmski okus prepogosto postavlja pred številne druge, bolj relevantne kriterije. Hiba naj bi se kazala zlasti v izboru avtorjev, ki jim festival posveča retrospektive, saj naj bi šlo že vrsto let v vseh primerih za stara, preverjena imena, udobno ugnezdena v zakladnicah svetovnih kinematografij, ob čemer do priložnosti po krivici nikoli ne pridejo mlajši, slabše uveljavljeni, bolj radikalni avtorji. Letošnji festival, že dvainštirideseti po vrsti, je to tezo ne zgolj potrdil, temveč tudi podčrtal, vendar se zdi spričo kvalitete predvajanega kritiziranje skoraj pregrešno: v posebnih programih oziroma retrospektivah so bili namreč na ogled zaključeni opusi Jean-Marie Strauba in Daniele Huillet, Jeana-Pierra Gorina, Paula Fejosa, Amosa Vogela ter obsežna programa manj znanih filmov Johna Forda in





DiG!



Greendale

vrhuncev Lauren Bacall (častne gostje letošnje izdaje festivala). Kakorkoli že, Hurch svoje konzervativnosti vsaj ne skriva: v uvodniku festivalskega kataloga odločno zanika lepo ugotovitev Friede Grafe, da je sposobnost pisanja o sodobnem filmu premosorazmerna z uglašenostjo in vpetostjo pisca v aktualnost sodobnih časov, ter namesto tega zastavi apolitično tezo, da je sposobnost kvalitetnega razmišljanja o filmu pogojena s kljubovanjem plimovanju časa, ki po njegovem prinaša zgolj še poplavo utilitarnih, banalnih filmov. Posledica takšnega razmišljanja je potem nerazumljiva prazna luknja v sicer izvrstnem, izbranem in preglednem programu sodobnih filmov, na mestu katere bi moral sijati najnovejši film Claire Denis *L'intrus*, po mnenju maloštevilne, pa zato toliko bolj upoštevanja vredne kritiške množice eden največjih filmskih dogodkov novega tisočletja. Denisova je po Hurchovo očitno banalna, za nameček še neuporabna; ob tovrstni kratkovidnosti refleksije, ki žal ni osamljena, pride na misel kulturna izjava komandirja Brodyja iz *Žrela* (*Jaws*, 1975): "We're gonna need a bigger boat."

Kot že rečeno, pa je zgoraj zapisano edini resnejši očitek festivalu, ki sicer temeljito pokriva aktualno dogajanje na področju domala vseh znanih filmskih regij in zvrsti. Konkretno: s svojim zaenkrat zadnjim dokumentarnim filmom *Metallica: Some Kind of Monster* se je predstavil ameriški avtorski par Joe Berlinger in Bruce Sinofsky. Poldrugo uro trajajoč dokumentarec je – navzlic prizadevanjem promocijske kampanje – še najmanj zanimiv kot kost za nešteto oboževalcev legendarne težko-metalne skupine, ki število prodanih plošč meri samo še v milijonih. Gre za sijajen primer filma, ki živi svoje življenje povsem onkraj (dobronamernih) namenov svojih avtorjev in osvobojen od očitnih teženj portretiranega subjekta. Člani skupine so se med snemanjem svojega zaenkrat zadnjega albuma *St. Anger* za dve leti zaprli v improviziran studio, za 40.000 dolarjev na mesec najeli terapevta, ki naj bi jim pomagal ponovno vzpostaviti hudo skrhana razmerja (zlasti med pevcem Hetfieldom in bobnarjem Ulrichom), ter v studio povabili snemalno ekipo, da skoraj četrto stoletja staremu ansamblu postavi spomenik. Rezultat garaš-

kega dela je živo nasprotje besed, s katerimi Joe Berlinger opisuje svoj končni izdelek: "Zdi se mi, da gre za neverjetno spiritualen film o osebnosti rasti in kreativnem procesu. Če se bo ljudem zdel smešen, vendar obenem globok in resničen, bom zadovoljen." Izpod bleščave površine namreč neustavljivo sili portret gruče popolnoma neustvarjalnih obrtnikov, ki se k snemanju nove plošče očitno spravi le še zaradi zahtev založbe, čeprav se vsi skupaj že tako ali tako valjajo v denarju. Vsaka pesem nastaja po mesec dni ali več, najbolj se jim zalomi pri pisanju besedil: ker dosedanji pevec in pisec tekstov nima več nič za povedati, besedila mukoma nastajajo na skupinskih seansah, kjer bolj ali manj naključne besede povezujejo v verze na osnovi vnaprej določenih metričnih shem. Namesto osebnostne rasti smo priča turbobni beležki osebnostne degradacije, vse skupaj pa kot portret kapitalistične zdolgočasnosti in razvajenosti v končni fazi deluje kot (briljantna) zrcalna slika kakšnemu nizko-proračunskemu, socialno-angažiranemu filmu o proletarskem boju.

V sekciji dokumentarnih filmov smo lahko videli še en dober, večplasten izdelek: *DiG!* mlade avtorice Ondi Timoner je na videz sedemletna, po formi garažna beležka ustvarjalnih poti dveh ameriških rock bendov – zvezdnikov The Dandy Warhols in njihovih manj znanih, zato pa mnogo bolj zanimivih sodobnikov The Brian Jonestown Massacre –, pod kožo pa gre za prekrasen in uspešen poskus ujeti utrip časa devdesetih let prejšnjega stoletja. V tem smislu je film pionirski, saj se vsaj osebno ne spomnim nobenega, ki bi ga gnala nostalgija za devdesetimi.

Najboljši primerek glasbenih filmov in vsaj zame tudi najlepše presenečenje festivala pa je pod duhovitim psevdonomom Bernard Shakey režiral glasbena legenda Neil Young: *Greendale* je celovečerna rock-opera, posneta po istoimenski letošnji Youngovi konceptualni plošči (po mnenju mnogih glasbenih kritikov njegovem najboljšem izdelku), s katero Young pripoveduje zgodbo idiličnega ameriškega podeželskega mesteca, kamor se na vsem



The Film of Her



Mesmerist

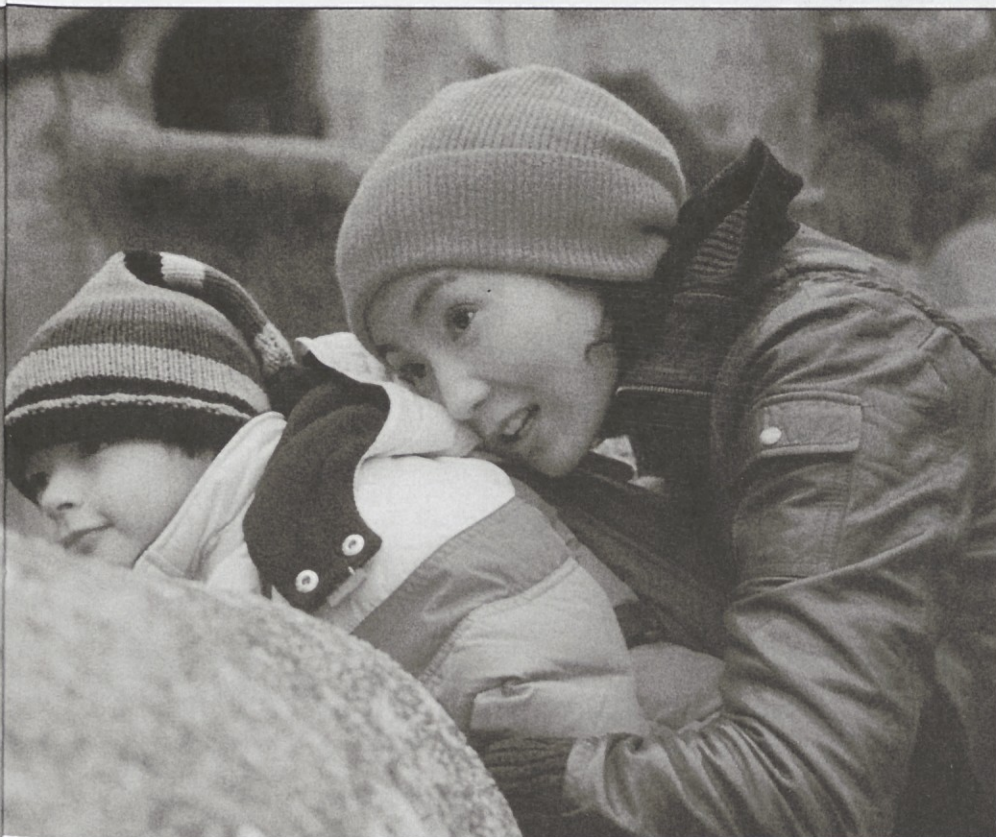


Clean

lepem prikraze zlo (v obliki Georgea W. Busha in Johna Ashcrofta na malih zaslonih). Izključno z neprofesionalnimi igralci, ki prek okorne sinhronizacije včasih zamrmrajo kakšen verz nenehne glasbene spremljave, in na super 8mm filmski trak posnet film je veliko več kot kompilacija ducata videospotov. *Greendale* je v prvi vrsti politični manifest, v katerem Shakey/Young na duhovit in zavzet način obračuna s ključnimi tumorji sodobne ameriške družbe: med drugim se poloti nebrzdane potrošnje ("How can all those people/Afford so many things?! When I was young we wore/What we had on"), poneumljajoče televizije ("It ain't a privilege to be on TV/and it ain't a duty either"), zločestih politikov ("Those people don't have any respect/so they won't get any of mine"), nepodpisanega kjotskega sporazuma ("Don't care what the governments say/They're all bought/and paid for anyway/Save the planet for another day") in zaključni s prežvečenim, vendar iskreno mišljenim sporočilom ("You can make a difference/If you really try").

S svojima zadnjima celovečernima igranima filmoma, posnetima v razkoraku manj kot enega leta, se je predstavil trenutno največji up mlade francoske kinematografije Arnaud Desplechin. *Leo, en jouant* "Dans la compagnie des hommes" (2003), v naglici posneta filmska priredba igre *In the Company of Men* britanskega dramatika Edwarda Bonda, je po režiserjevih besedah sanjski film, kakršnega je želel gledati kot vročekrven najstnik. Industrijska srhljivka o korporativnih mahinacijah in družinskih skrivnostih je nabita s skrajno melodramatiziranimi situacijami, vehementnimi besedami in tragičnimi junaki, večjimi od življenja. Pod baročno površino, še izdatneje kričavo obarvano z glasbeno spremljavo kulturne pank skupine The Jam in šansoni Paula Wellerja, vseeno tli modrost zrelega človeka: žalostno, tiho spoznanje o volčji

naravi človeka, ki v končni fazi povozi celo najgloblje prijateljske in sorodstvene vezi. Desplechin je imel za snemanje filma tako malo časa, da je bil v končno montažno verzijo prisiljen vključiti tudi nekatere na video posnete vaje z igralci: posledica mešanja dveh realnosti je še okrepljen občutek energičnosti, nuje in neposrednosti izpovedanega materiala, ki s svojo nadzorovano kaotičnostjo v najboljših trenutkih spominja na spregledano Assayasovo mojstrovino *Demonlover* (2003). Desplechinov najnovejši film, *Rois et reine* (2004), premierno predvajan na letošnjem beneškem festivalu, na istega režiserja namiguje samo po intrigantno zastavljeni pripovedni niti. Na začetku dve uri in pol dolgega filma, prežetega predvsem z veseljem do življenja, nas avtor na umirjen, metodičen in zapeljiv način seznanja z glavnima junakoma, materjo samohranilko in nevrotičnim glasbenikom (izjemna vloga Mathieuja Amalrica), obema na prelomnici svojih burnih življenj, da bi nato skoraj neopazno prepletel obe zgodbi in nam vmes postregel z obilico lucidnih opazk o krhkosti človeških usod in usodnem pomenu vzpostavitve in vztrajanja na lastnih etičnih temeljih. Najbolj odločno pa je barve francoske kinematografije zastopal prej omenjeni Olivier Assayas s svojim zadnjim filmom *Clean* (premiera letos v Cannesu), melodramo z globalno super-zvezdo Maggie Cheung v glavni vlogi, ki se v večinoma sovražno naravnem okolju bori za skrbništvo svojega otroka. Film je dober predvsem zaradi svoje izredne, že kar pikološke natančnosti pri opisovanju (oživljanju) psiholoških, geografskih in časovnih koordinat, znotraj katerih se pleče sicer zelo preprosta zgodba. Na očitke, da gre zgolj za dobro posneto melodramo in nič več, je najboljši odgovor, da gre prav za dobro posneto melodramo, do popolnosti pripeljan žanr, kar med drugim pomeni tudi to, da ni v filmu niti sekunda odveč ali premalo. Epizodna vloga Trickyja kot samega sebe, zadetega glasbenika, ki je



Los muertos



Vento di terra

na primer marsikoga zmotila kot nepotrebna, je za film, skrbno umeščen v svet glasbene industrije na prelomu tisočletja, nič manj kot ključna. Navsezadnje se najboljših melodram Douglasa Sirka ali Rainerja Wernerja Fassbinderja med drugim spominjamo po tem, kako natančno so zrcalile duh časa, v katerem so nastale: Ameriko petdesetih ali Nemčijo sedemdesetih.

Ob priložnosti zadnjih dveh filmov Billa Morrisona, *The Mesmerist* in *Light Is Calling* (oba 2004), je Viennale postregel s kompletno retrospektivo tega avtorja, ki več kot uspešno dokazuje, da žlahtno avantgardno oziroma eksperimentalno filmsko ustvarjanje v duhu največjih ameriških legend, kot so Smith, Brakhage, Jacobs, Mekas ali Maclaine, še zdaleč ni izčrpalo vseh svojih potencialov in da je film kot medij, material oziroma polje čistih čutnih zaznav še vedno lahko poligon novih interpretacij, neskončno igrišče tako za znanstvenike kot poete, politične aktiviste in romantike. Morrison v eni osebi združuje vse štiri navedene kategorije: njegovi filmi, zlasti zadnja dva, so navzven objektivne, laboratorijske študije nadvse hlapljivih subjektov: svetlobe, ljubezni, minevanja časa in življenja samega. Namesto mekasovskih bežnih utrinkov lepote Morrison streže z zamrznjenimi trenutki ekstaze (*Nemo*, *The Film of Her*), brakhagovsko abstrakcijo podloži s čvrstimi narativnimi loki (*The Mesmerist*, *Light Is Calling*), smithovske orgije oboroži z znanstvenim aparatom, ki sproti analizira seksualno razmerje med skritim opazovalcem in opazovanim objektom (*Trinity*), jacobsonovske politične ruminacije pa zapakira v pogled na svet od zgoraj (*The World is Round*).

Še vedno (vedno bolj) vitalno filmsko ustvarjalnost Latinske Amerike je povzel mladi Lisandro Alonso s svojim drugim celovečernim filmom *Los muertos*. Njegov izjem-

ni prvi celovečerni film *Svoboda* (*La libertad*, 2001), utelešenje pojma *film monstracije*, smo lahko pred leti gledali tudi v Ljubljani, in samo v prid novemu filmu govori dejstvo, da ostaja Alonso na povsem istih estetskih in etičnih tirnicah, ki so med drugim režiserjev prvenec izstrelili v prestižno retrospektivo stotih alternativnih predlogov za najboljše filme vseh časov, ki se je letos septembra odvrtela v dunajski kinoteki. *Los muertos* znova dokaže, da bistvo filma ni pripovedovanje zgodb, ter neskončne izrazne možnosti medija raje izkoristi za pletenje resnično otipljive atmosfere in nevsiljivo, meditativno prevpraševanje samega bistva človekovega obstoja pred obličjem narave. Humanističen pogled na človeka, tokrat pred obličjem trde, neusmiljene kapitalistične mašinerije, je ponudil še en film, po mnenju tam prisotnih najboljši italijanski film letošnjih Benetk. *Vento di terra* režiserja in scenarista Vincenza Marra je pretresljiva zgodba o delavskem boju za preživetje na revnem italijanskem jugu. Marra po srdu svojega socialno-političnega angažmaja spominja na Loacha, po toplini in razumevanju lokalnega prebivalstva na rojaka Garroneja, po načinu vodenja igralcev-naturščikov pa na trenutke priključuje v spomin samega Bressona. Trivia: očitno so novejši italijanski filmi, ki imajo v naslovu besedo "vento" (veter), obsojeni na uspeh; še en izjemen italijanski film, prvič predvajan letos v Berlinu, se namreč ponaša z naslovom *Il vento, di sera*.

Še ena trivia za konec: poleg kvalitete vse zgoraj naštetih filme, bolj ali manj naključno izbrane iz široke festivalske ponudbe, družijo tudi žalostno dejstvo, da prav nobeden izmed njih ne bo predvajan na letošnjem Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, ki ima sorodno ali celo identično revialno politiko oziroma izhodišča. •