

QUENTIN, MONTE, ROBERT, ALEX IN OSTALI

67. beneški filmski festival (1.–11. september 2010)

Simon Popek

SOMEWHERE



Sedmo izdajo Mostre pod patronatom direktorja Marca Müllerja bi lahko označili kot (znova) uspešno. V zvezdniskem smislu »skromna« izdaja se je vrnila v stare tirnice; v povprečju smo gledali dobre filme, bili priča nekaterim drznim programskim potezom, le malce servilnosti do predsednika žirije Tarantina je bilo čutiti, kot da bi Müller organiziral obletnico valete za pesnika hemoglobina in njegove filmske prijatelje. V program (ne nujno tekmovalni) so bili vključeni Tarantinovi prijatelji (Robert Rodriguez), somišljeniki (Álex de la Iglesia), ideološki sopotniki (Takashi Miike), vzorniki (John Woo, Tsui Hark) in mentorji (Monte Hellman), skratka cel žur za predsednika žirije, ki so mu po podelitvi nagrad številni mediji očitali nič več in nič manj kot nepotizem. Ne samo ker je skoraj v celoti ignoriral »tiste druge« (beri: neameriške) kinematografije, temveč ker je številne »prijatelje« tudi (neupravičeno?) nagradil, npr. Monteja Hellmana, legendo novega Holivuda, ki je *Road to Nowhere* (2010) posnel po dolgih dvajsetih letih čakanja. Zanj si je žirija izmislila posebno »nagrado za celoten opus«, ki ji nihče ne more oporekati, saj je Hellman posnel vsaj enega najboljših cestnih filmov (*Peklenski asfalt* [Two Lane Blacktop, 1971]) in vesternov (*Obračun* [Shooting, 1967]) vseh časov, plus kopico drugih kulturnih stvaritev, ki so brez dvoma inspirirale Tarantina do te mere, da je Hellmana povabil, naj koproducira njegov prvenec *Mestni psi* (Reservoir Dogs, 1992).

Road to Nowhere je bil brez dvoma najbolj pričakovani film festivala; vrteli so ga predzadnji dan, kot bi festival želel še stopnjevati *petting* pred ejakulacijo cinefilske publike, ki Hellmana postavlja ob bok velikim holivudskim odpadnikom in ikonoklastom tipa Sam Fuller ali Don Siegel. O Hellmanu so mediji, ki napol pozabljenega cineasta sploh poznajo, povečini pisali spoštljivo, z izbranimi besedami in sumljivo dvoumno, kar je bil dokaj jasen indic zadrege, ko človek noče nespoštljivo komentirati ponesrečenega dela priletnega veterana (Hellman jih bo kmalu štel osemdeset). *Road* je tipična metafilmska prilika, film-o-snemanju-filma, lynchevsko popoprana kriminalka o razmerju med resničnim in namišljenim, med izvirnikom in kopijo, zgodba o režiserju Mitchellu Havnu, ki pripravlja film po resničnih dogodkih, nikoli raziskani smrti kontroverznega politika in njegove ljubice Velme Duran. Ko Haven išče primerne igralce, sreča Laurel Graham, mladenko, ki je neverjetno podobna resnični Velmi, kar seveda sproži kolesje zimzelenih motivov identitete, doppelgängerja in vzporednih realnosti, ki jih samo še komplicira režiserjevo strastno razmerje z Laurel. Ali Velmo?

Hellman je bil nekoč mojster minimalizma in subtilne sugestije, tule pa med drugim izkazuje tendenco po (ne prav prepričljivi) tarantinovski cinefilske erudiciji. Problem nešteti-

Hellmanovih citatov je v tem, da nastopajo kot infantilno nastopaštvo, redko v kontekstu zgodbe, predvsem pa štrlijo iz celote, kot da bi jih nekdo vstavljal na silo in mimo vednosti režiserja ali montažerja, da, podobno kot v *Neslavnih barabah* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino) nacistični propagandni film pred pariško premiero »premontira« Shosanna Dreyfus. Hellmanovi inserti iz filmske zgodovine, ki naj bi ilustrirali tako dvoumnost in vprašljivost identitete Laure Graham/Velme Duran kot Havenovo nezmožnost razlikovanja med realnostjo in fikcijo, vsebuje prizore iz Sturgesove komedije *The Lady Eve* (1941, Preston Sturges) in Ericejevega čudeža *Duh panja* (El espíritu de la colmena, 1973, Víctor Erice). Ko smo malo kasneje deležni še šahovskega prizora iz Bergmanovega *Sedmega pečata* (Det sjunde inseglet, 1957), je film že v dekadentni fazi, dokončno pa izgubi kredibilnost s parafrazo Rickove melanholične klasike »*Of all the gin joints, in all the towns, in all the world, she walks into mine.*« Gledalec vseskozi čuti željo Hellmana, simpatizira z njegovo željo, da bi po dvajsetletni suši znova posnel spodoben film, a magije preprosto ni več.

Zlati lev je šel v roke Sofie Coppola za film *Somewhere* (2010), ki prav tako obdeluje svet filmske industrije, le da z drugačnega zornega kota; režiserka je želela povedati, kako izpraznjen in brez smisla je vsakdan razvajenega hollywoodskega zvezdnika akcijskih filmov Johnnyja Marca (Stephen Dorff), ločenega tridesetletnika z zlomljeno roko, več ali manj zadetega modela, ki živi v hotelu in se zabava z video igrami ali najetimi go-go plesalkami. Potem mu nekdanja žena lepega dne v naročje porine enajstletno hči in od njega pričakuje, da jo bo nekaj časa čuval. Sofia Coppola nam prihrani s (pričakovanimi) moralnimi pridigami in katarzičnimi spoznanji potetoviranega, neodgovornega in otročjega Johnnyja. Njen poskus slikanja banalnosti zvezdniškega vsakdana v principu izpade dokaj trezno in neglamurozno, brez patetike ali romantiziranja, pravzaprav precej podobno (čeprav brez »srčanega« duhovičenja), kot nam je prikazala realnost Billa Murrayja v filmu *Izgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003).

Verjetno najboljši film tekmovalnega programa je podpisala druga ženska, Kelly Reichardt, ki od prvenca *Old Joy* (2006) dalje niza prepričljive eksistencialne drame, postavljene v sugestivno naravno okolje ameriškega severozahoda. No, *Meek's Cutoff* (2010) je šele njen tretji film, ki pa že kaže zrelost celovito formirane cineastke. Gre za krasen primer minimalističnega vesterna, postavljenega v Oregon, kjer se leta 1845 skupina priseljencev na poti proti pionirskim naselbinam izgubi v puščavi. Njihov vodič, Meek iz naslova, je preprosto izgubil kompas in zdaj se nesrečniki gibljejo brez prave orientacije in jasnega cilja. Ljudje so lačni, kmalu jim prične primanjkovati še vode, izvira ni na vidiku. Ko ujamejo ter zvežejo še Indijanca, za katerega menijo, da jim hoče zlo, se film nagne proti malce nepotrebni alegoriji aktualnega ameriškega izolacionizma in (predvsem zunanje)politične »iz-

gubljenosti«, a se Reichardtova izvleče, film pa sklene v dvoumnih tonih. To je v principu vsa »zgodba« zelo asketskega, skoraj abstraktnega dela. Dobršen del filma se dogaja ponoči, v minimalni vidljivosti, zdi se, da so celo dialogi namenoma pridušeni in komaj razumljivi, gre skratka za tip »filma distan- ce«, s katerim režiserka raje zamegljuje in skriva kot razkriva.

Obstoj skrivnih mučilnic in zasliševalnic Cie v srednji in vzhodni Evropi je Jerzyju Skolimowskemu nudil zgolj izhodišče za »akcijsko« eksistencialno dramo o džihadistu Mohamedu (Vincent Gallo), ki ga Američani v Afganistanu aretirajo in vržejo v ječo, nakar ga z letalom ekspresno odpeljejo nekam v poljske gozdove, kjer naj bi v skritih zasliševalnih centrih nadaljevali s »postopkom«. Prometna nesreča na gozdni poti ponudi Mohamedu možnost za beg. *De facto* talibanski aktivist (kar ilustrirajo uvodni prizori, v katerih Mohamed z bazuko razstreli skupino Američanov) postane preganjan in preganjalec; v zasneženi gozdni krajini se bo spopadal tako z vojaki in domačini kot z naravo, z ledenimi potoki, s snegom in z mrazom, ter preizkušal meje človeške zmogljivosti. Je dobesedno »figura v krajini«, enako kot pobegla zapornika v Loseyjevi podobno apolitični minimalki *Figures in a Landscape* (1970). Zelo prepričljiv film veterana poljske kinematografije, ki ga – kot sam pravi – politika ne zanima. *Essential Killing* (2010) je asketski v vseh pogledih, skoraj brez dialogov, predvsem pa brez ideološke navlake ali moraliziranja.

Sicer mirno festivalsko izdajo je malce razburkal edino Vincent Gallo, režiser-scenarist-producent-montažer-avtor glasbe-igralca ter sovražnik medijev in še posebej filmskih poročevalcev, ki je po filmu *The Brown Bunny* (2003) postal *enfant terrible* festivalske cirkulacije, konfrontacijski *auteur-maudit*, čigar filme poročevalci z navdušenjem gledajo predvsem zato, da se jim že med predstavo posmehujejo in na koncu glasno izžvižgajo. Ne ravno upravičeno. Gallo vsekakor ima težave, tudi sam s sabo, ne moremo se namreč izgubiti občutka, da gre za izrazito egocentričnega, nihilističnega in solipsističnega avtorja, ki kamero najraje usmeri vase, pa čeprav njegov dialog z zapeljivo blondinko traja petnajst minut. Kamera bo fiksirana nanj, nesrečnica bo občasno v kader pokukala zgolj iz profila. Po drugi strani je *Promises Written in Water* (2010) antiteza provokativnega *Bunnyja*, strpna, minimalistična »drama« o neprilagojenemu posamezniku (Gallo, kdo drug), ki postane direktor pogrebnega zavoda in tam spozna novo punco, omenjeno blondinko. Prične se težavno razmerje, polno *non sequiturjev*, nevrotičnih izpadov ter Gallovih ljubezenskih izjav, čeprav je jasno, da razmerje ne funkcionira. O konkretni zgodbi pravzaprav ni moč govoriti, film je serija dolgih prizorov, v katerih Gallo demonstrira smisel za decentralizirano kadriranje in estetsko dovršenost (film je črno-bel), občasno hoče celo malce abstraktno in avantgardno, v slogu Bergmanove *Persone* (1966) ali filmov japonskega novega vala šestdesetih let. Zadeva ni ravno konsistentna, je pa dovolj zanimiva za trezno obravnavo ... in ponoven ogled.