

Simon Popek

## ***Benetke 2018: Novi igralec na festivalaskem prizorišču***

**75. Beneški filmski festival,  
29. avgust–8. september 2018**

Zgodba o Netflixovem sporu s festivalom v Cannesu je zdaj že ponarodela ter sega v lansko leto. Spomnimo: nova filma Bong Joon-hooja in Noaha Baumbacha sta pristala v tekmovalnem programu, v zrak so šli kmalu zatem predvsem predstavniki francoskih prikazovalcev, češ da je nesprejemljivo, da Cannes predvaja filme, ki jih kasneje ne bo moč videti v redni kinematografski distribuciji. Letos je zadeva eskalirala in Cannes je zavzel jasno stališče do poslovnega modela največjega spletnega ponudnika AV

vsebin: vsi filmi (ne le Netflixovi) morajo po koncu festivala imeti možnost kinodistribucije, sicer ne morejo biti sprejeti v tekmovalni program. Cannes je ostal na svojem bregu, Netflix na svojem in znova so največ pridobili poznopoletni festivali, predvsem Toronto in Benetke, ki sta si prijateljsko razdelila nedvomno (na papirju) atraktiven plen, med drugim novega Alfonsa Cuaróna, nova brata Coen, novega Paula Greengrassa in seveda končno zmontirani poslednji Wellesov film ter spremljajoči dokumentarec, ki ga je podpisal Morgan Neville.

Rezultati so bili mešani, občutki prav tako, toda nobenega dvoma ni, da ameriški gigant spreminja pogoje na filmskem prizorišču. Prvič, uspelo se mu je obdržati v A-festivalski ligi in s tem pridobiti prestižno platformo za promocijo vsebin, ki so sicer zaklenjene in »nevidne«; drugič, na tej prestižni platformi je prejel prvo veliko nagrado: **Roma** (2018, Alfonso Cuarón) je prepričljivo pometla s konkurenco in odnesla najvišjo festivalsko priznanje, zlatega leva. In tretjič, kot kaže, se bo Netflix vendarle prilagodil tradicionalnim kinematografskim zahtevam, sploh če bo hotel ciljati na najvišje filmsko priznanje, marčevske oskarje. Kar na prvi pogled zveni paradoksalno, čeprav v resnici ni; vprašanje, zakaj Netflix pristaja na distribucijo v ameriških kinih, v francoskih pa ne, ni ideološke, temveč praktične narave. Ameriška akademija za oskarjevsko nominacijo zahteva vsaj teden dni kinematografske eksploatacije na enem

Roma, 2018





platnu, medtem ko francoska zakonodaja ukazuje zelo dolg, 36-mesečni zamik med kinodistribucijo in VOD platformami. In v tem je srž spora med Američani in Francozi, ki med vsemi najbolj uspešno ščitijo svoje tržišče. Ameriški akademiji je vseeno za gigantov poslovni model, film bo že 15. decembra na Netflixu, obenem pa bo izpolnil pogoje za nominacijo. In zelo bom presenečen, če bo za najboljši film razglašen katerikoli drug kot *Roma* Alfonsa Cuaróna, perfektna reimaginacija avtorjevega otroštva. Cuarón, ki je film sam tudi posnel, se je s črno-belo dramo vrnil v rodno Mehiko; dogajanje je postavljeno v prestolnico na začetku sedemdesetih let, osrednje prizorišče pa predstavlja ogromna družinska hiša z atrijem, kjer ob podeželski gospodinjski pomočnici odraščajo štirje otroci. Oče je povečini odsoten, ob zadnji službeni poti pa postaja jasno, da se sploh ne bo vrnil domov, kar v že tako hektično družinsko vzdušje – polno preprirov, družinskih srečanj in zabav – vnese še dodaten nemir. Da se za osrednji lik izkaže družinska gospodinjka pomočnica, tiha opazovalka, ki doživi tudi svojo »veliko zgodbo«, je samo voda na mlin tega filmskega čudeža, ki hoče biti »velik« v intimnih detajlih, čeprav ga obkrožajo impresivne masovke z militantnim političnim kontekstom, ki učinkujejo tako na osebni kot družbeni ravni. Cuarónov *forte* ob vrnitvi domov ni kakšna omembe vredna zgodba; *Roma* je film ohlapne strukture in širokega igralskega ansambla, predvsem pa film potrpežljivega opazovanja in dolgih kader-sekvenc, v katerih Cuarón izvrstno koordinira oziroma koreografira množice. Ne spomnim se, kdaj sem nazadnje videl film, ki bi tako samozavestno in virtuozno operiral z giblivo kamero – in ob tem ne izpadel nastopaško. *Roma* je med drugim nostalgični krik za minulimi časi, ko so množice hodile v kino in ko so se ljudje družili, ne da bi bili okupirani z družabnimi mediji. Da je tako bogat, virtuozno posnet in detajlov poln film produciral Netflix, ki mu pripisujejo smrt kina, lahko jemljemo tudi kot provokacijo. Pač pa ostaja veliko vprašanje, kako se bo tako mogočna freska obnesla na še vedno (pre)majhnem domačem ekranu.

Če je *Roma* Netflixu prinesla velik uspeh, je **22. julij** (22 July, 2018) Paula Greengrassa prinesel streznitev; to je tipičen primer omejene televizijske produkcije, »zgodbe, ki jo piše življenje«, ki se oklepa najbolj zgaranih pripovednih in emotivnih klišejev. Drugi film o masaku na Utøyi leta 2011, za razliko od skoraj istoimenskega dela Erika Poppa, ki je zgodbo povedal iz zornega kota žrtve, ubere drugo pot. Pokol Andresa Breivika je skoraj stranskega pomena, Greengrass se raje ukvarja s preživeli in njihovimi družinami ter himničnimi poudarki o nezlomljivosti človeškega duha, še posebej pa z Breivikovo megalomanijo, saj je sodni proces želel preusmeriti v promocijo svojih radikalnih idej.

Druga stran vetra, 2018



Malo bolje se je obnesel **The Ballad of Buster Scruggs** (2018) Joela in Ethana Coena, ki je pred festivalom med poročevalci povzročil nekaj zmede. Projekt je imel status Netflixove serije v šestih delih in stroka se je spraševala, ali bomo v tekmovalnih programih A-festivalov zdaj gledali tudi televizijske serije; no, izkazalo se je, da sta se brata iz Minnesote odločila vse skupaj prekvalificirati. Ker sta se v preteklosti navduševala nad evropskimi omnibusi, ki so v šestdesetih letih cveteli predvsem v Italiji in Franciji, sta se odločila obuditi ta v dobršni meri pozabljeni format, v katerega sta umestila šest epizod z Divjega zahoda. Z mešanim uspehom, kot je pri omnibusih navada. Prvi dve epizodi sta komični, povsem v skladu z njunim nevsakdanjim, nihilističnim humorjem, nato pa zadeve postanejo »resne«, celo melanholične in predvsem razvlečene. Epizode na temo revolveraških dvobojev, hitrih sodnih procesov in obešanj, nomadskih sejmarskih zabavljačev, osvajanja zahodnih prostranstev, zlate mrzlice in potovanj s kočijo so estetsko enotne, žal pa ne enako pomenljive oziroma »zgovorne«. Coena si dovolita vrsto krutosti, ki so obdobju imanentne, sicer pa v žanr vesterna ne vnašata kakšne svežine. Pri Netflixu so verjetno veseli, da so na svojo stran dobili še dva prestižna avtorja (prejela sta nagrado za najboljši scenarij), to pa je več ali manj vse.

Najbolj pričakovani film festivala je bil poleg *Rome* Wellesova **Druga stran vetra** (*The Other Side of the Wind*, 2018). Karkoli si že mislimo o Netflixu, treba je priznati, da smo zgolj po njihovi zaslugi štirideset let po neskončnem snemanju in montiranju dobili »končno verzijo« Wellesovega norega filma, ki ga je s presledki snemal med letoma 1970 in 1976. *Veter* se odpre s smrtjo osrednjega junaka, proslulega hollywoodskega režiserja Jacka Hannaforda (igra ga John Huston), ki je seveda »preoblečeni« Welles, človek, čigar dela ne prinašajo več dobička in so bolj ali manj predmet posmeha. Prijatelji mu pripravljajo zabavo ob sedemdesetletnici, kjer Hannaford v vili z bazenom kaže grobo zmontirane posnetke svojega poslednjega filma, da bi na vzporednem tiru gledali spektakularne posnetke



inkriminiranega »filma v filmu«. O *Vetru* se bo vredno izdatneje razpisati ob kakšni drugi priliki, za zdaj pa naj obvelja ugotovitev, da je povsem jasno, zakaj Wellesu, čigar produkcijsko odisejajo je v knjigi *Orson Welles' Last Movie* izvrstno in detajlno popisal Josh Karp, ni uspelo dobiti sredstev za dokončanje, čeprav je film nastajal v obdobju novega Hollywooda, v času drznih, inovativnih mladih avtorjev, ki so »premikali meje« filmske govorice. Morda so mladi *mavericki* meje premikali v smislu prikazovanja spolnosti in nasilja, v formalnem pogledu pa, vsaj v primerjavi z *Vetrom*, popolnoma zbledijo. Gre za skorajda eksperimentalen film in žanrski hibrid, v katerega je Welles zamešal toliko različnih formatov in estetskih pristopov, predvsem pa vztrajno in militantno kršil pravila, da se gledalcu zvrtil v glavi. *Veter* je formalno in estetsko drzen ringelšpil, ki danes morda ne izpade več tako radikalno, kot bi si želeli. Brez dvoma pa bi sredi sedemdesetih prebijal zvočni zid.

Spremljajoči dokumentarec o nastajanju Wellesovega filma je podpisal Morgan Neville, profilirani dokumentarist, ki se rad loteva medijskih tematik. Neville je za navdih verjetno vzel omenjeno knjigo Josha Karpa, čeprav drži, da se film ne posveča toliko sami produkciji in postprodukciji *Vetra* (kar je škoda, anekdot je na tone) kot hagiografiji Wellesa



in njegovega uporniškega značaja, ki ni bil kompatibilen s hollywoodskim sistemom – niti v sedemdesetih letih, ko so bile tovrstne drzne poetike tolerirane, kaj šele v osemdesetih, ko so nova produkcijska logika in lastniške strukture studiev avtorski film zradirale s prizorišča.

Naj omenim še nekaj starih znancev, ki so opozorili nase. S. Craig Zahler je s tretjim filmom **Dragged Across Concrete** (2018) zacementiral status nevsakdanjega žanrskega frika, samozavestnega *genre-benderja*, ki si za svoje zgodbe vzame čas. Bolj nestrpni režiserji (in producenti) bi iste zgodbe povedali v 90 minutah, sam si jih vzame 160. Osrednja junaka *Betona* sta detektiva, 60-letni Ridgeman (Mel Gibson) in dvajset let mlajši Luraserti (Vince Vaughn), ki sta zaradi inkriminirajočega posnetka krutih policijskih metod suspendirana. Predvsem Ridgeman, tik pred pokojem in z bolno ženo v naročju, hoče poskrbeti za svojo družino, zato namerava v času suspenza oropati – bančne roparje. Partner ga v tej ideji ne podpira, čeprav pristane na sodelovanje, kar sproži verižno reakcijo nasilnih dejanj. Zahler je prav posebne vrste »romaneskni« pripovedovalec, pri njem pozornost dobijo tako glavni kot stranski junaki, zlasti pa je prepričljiv v zrcaljenju negativnih in pozitivnih likov, ki – v njegovem primeru – delujejo predvsem iz socialnih vzgibov. *Beton* je precej manj ciničen kot prejšnja filma, pač pa gre za skoraj realističen poskus oživiljanja družbeno ozaveščenega krimiča sedemdesetih let (na primer *The Friends of Eddie Coyle*), kar je dobrodošla novost Zahlerjevega kratkega, a nadvse ambicioznega opusa.

Roberto Minervini, italijanski režiser, ki živi in dela v ZDA, se v igrani formi že vseskozi posveča Ameriki na socialni in družbeni margini. Zdaj se je prevladujočega razslojevanja in systemskega rasizma na jugu države lotil še v dokumentarni formi. Kontrastna črno-bela fotografija filma **What You Gonna Do When The World's On Fire?** (2018) morda deluje malenkost distancirano, vendar ne zmanjšuje sporočilne moči prikaza najbolj revnih predelov ameriškega *bible belta*. Minervini je potreboval dolgo časa, da mu je lokalna temnopolta skupnost, zaznamovana z dvema nedavnima travmatičnima izkušnjama (orkanom Katrina leta 2005 in policijskim ubojem mladeniča leta 2016) izkazala zaupanje; rezultat je trpek portret zapostavljene in segregirane temnopolte skupnosti, ljudi pod pragom revščine, ki skušajo z združevanjem in lokalnimi iniciativami preživeti in ohranjati vsaj osnovno človeško dostojanstvo. **E**