

BLAZNEŽI

CANESKA SEKCIJA ŠTIRINAJST DNI REŽISERJEV (QUINZAINES DES RÉALISATEURS) JE TUDI LETOS SUVERENO OPRAVILA SVOJO VLOGO OPOZIJE URADNI SELEKCIJI FESTIVALA. ŠE VEČ, FILMSKA KRITIKA SE JE PRIDUŠALA, DA SO BILI SKORAJDA VSI VRHUNCI LETOŠNJEGA CANNESA PRIKAZNI PRAV V TEM IZBORU, KI ŽE OD SVOJE USTANOVITVE (LETA 1968, KO SO ZARADI POLITIČNIH RAZLOGOV TAMKAJŠNJI FESTIVAL ZAČASNO UKINILI) SLOVI PO ZAGOVARJANJU RADIKALNEGA FILMSKEGA USTVARJANJA.

CHRISTOPH HUBER

PREVOD: JURIJ MEDEN



Honor de Cavalleria

»Absurdnost vsega skupaj ...« zaključil režiser proti koncu dozdevno avtobiografskega filma *Les Anges exterminateurs* (Exterminating Angels) Jean-Clauda Brisseauja, ki je bil premierno predvajan v letošnji canski sekciji Štirinajst dni režiserjev (Quinzaine des réalisateurs). Stavke ni zgolj primeren sežetek Brisseaujevega izjemnega, duhovito odštekane spogledovanja s katastrofo, temveč dobro povzame tudi prevladujoče vzdušje letošnjega Cannesa: muke prebijanja skozi eno najšibkejših tekmovalnih sekcij v nedavnem spominu so pogosto blažili le filmi iz sekcije Quinzaine. V retrospektivi se celo za tri tekmovalne filme s trajnejšimi učinki, ki se po tednu dni še vedno razraščajo, dasiravno v zelo različne smeri – mojstrovina Guillerma del Tora *El Laberinto del fauno* (Pan's Labyrinth), monumentalni in misteriozni *Juventude em marcha* (Colossal Youth) Pedra Coste in pretežno podcenjeni (zlasti s strani Evropejcev) *Fast Food Nation* Richarda Linklaterja –, zdi, da so bili bolj uglašeni s festivalovo vzporedno sekcijo, saj so izžarevali podobno vitalnost in neobičajnost. Zgovorno dejstvo je, da so šle – po informacijah iz festivalskih časopisov – stvari v nasprotni smeri in da je bil eden od – v smislu zgodbe – najbolj usodno ponarejenih uradnih tekmovalnih filmov ugrabljen iz sekcije Quinzaine, kjer je tako

postal edini prvenec v tekmi za zlato palmo: gre za atmosferični, vendar pod črto popolnoma neverjetni *Red Road* Andree Arnold. Quinzaine je med drugim z Bong Joon-Hojevimi *The Host* (Gwoemul) poskrbel za edini film festivala, ki so ga v en glas vzljubili vsi; podobne reakcije je bila deležna podaljšana osrednja sekvenca z zlato kamero nagrajenega *12:08 East of Bukarest* (A fost sau n-a fost) Romuna Cornelia Porumboiua in presenetljivi nagrajenec žirije FIPRESCI iz iste sekcije, nori teatralni povratek Williama Friedkina z naslovom *Bug*. Zavoljo dementnega festivalskega programiranja in delovnih obveznosti mi je uspelo zamuditi vse pravkar naštete naslove (vključno s filmom o samomorilskem bombašu *Day Night Day Night* Julie Loktev, o katerem nekaj zanesljivih virov takisto govori pohvalno), vendar mi še vedno ostaja pet filmov iz sekcije Quinzaine, ki jih z veseljem zamenjam za celotno tekmovalno sekcijo – z izjemo treh že omenjenih tamkajšnjih filmov.

Prvo neobičajno opažanje znotraj Quinzaine je bilo zabeleženo že jutro po otvoritvi vzporedne sekcije: sočasno s tem, ko so panorame mlinov na veter ob La Manchi v neškodljivem in prepoznavno odišavljenem *Volver* Pedra Almodóvarja prožile reference na Don Kihota v stotinah kritičnih glav, sedečih v

Grand Théâtre Lumière, je v smrdeči dvorani Noga Hilton sekcije Quinzaine pristal resnični NLP španske kinematografije, za nameček še dejanska filmska priredba Cervantesa. »Viteštvo je umovanje akcije,« se glasi eden zadnjih modrih prebliskov, ki jih Don Kihot nameni Sanču Pansi v osupljivem prvencu Alberta Serre *Honor de Cavalleria*; obenem gre tudi za zakasnel moto tega čudnega filma, čigar odsotna meta-rekontekstualizacija Cervantesovega romana je izvršena na skrajno materialističen način, v bistvu zgolj prek motrenja dveh figur, zasajenih v pokrajino. Kar je seveda že prvi namig na omotično paradoksalno naravo celotnega podjetja, ki eno najbolj gostobesednih literarnih mojstrov in prenese na platno skoraj brez besed; katere premišljena ekscentričnost je v jasnem nasprotju z njenim neomahljivo vedrim vzdušjem; in katere radikalna zaslonba na zgolj dva glavna igralca in katalonsko pokrajino je do neke mere skaljena z dejstvom, da je bil film posnet z dvema digitalnima kamerama (vizualije so prekrasno komponirane in pokrajine, zlasti nebo, pogosto nabite z dramatičnimi pomeni, vendar bodo filmski puristi zaman čakali na celuloidna vnebovzvetja, s kakršnimi se ponašajo Weerasethakulove pragozdne mrzlice in Benningove umirjene kontemplacije). Celoten postopek prežema slutnja zapletene potegavščine, na katero namigujejo promocijski materiali filma, kjer lahko preberemo ne samo, da je »Honor de Cavalleria estetska in konceptualna sinteza najčistejših kinematografskih vplivov (med drugim Lancelot de Lac, Evangelij po Mateju, Francesco, Giuliano di Dio, Ozu, Sokurov), inovativnega, ekscentričnega filma šestdesetih (Paradžanov, Godard) in avtorjeve osebne mitologije«, temveč tudi pojasnilo, da se poleg načrtnega upodabljanja nepriljubljenih prizorov iz romana, »ki so kratki in za samo zgodbo nepomembni, pa zato v poetičnem smislu zelo močni«, film prosto opira tudi na predkihotovsko klasiko katalonskega viteškega romana *Tirant lo blanc*, pod katero je podpisal Chrétien de Troyes, in na zgodovinske študije viteštva Martija de Riquerja. Če sem se znotraj filmskih referenc še znašel – v oči bije zlasti ozujevska strategija kopicenja navidez vsakdanjih trenutkov, da

bi se naposled dosegel močan učinek –, naj iskreno priznam, da so dodatne aluzije na literaturo odplavale mimo mene. Vseeno je treba zaploskati že omenjenim promocijskim beležkam, ki nadalje navajajo, da »v filmu ne nastopa nobena konstrukcija, ki jo je zgradila človeška roka«, in podobne »dosežke«, saj Serrajevo delo navzlic svoji vzvišeni predrznosti dejansko predstavlja »pustolovščino naracije (in ne naracijo pustolovščine)«. Že kar otipljiva je razsežnost občutenja, ki jo v film vnašata naturščika v glavnih vlogah, oba ustrezna ljudskim predstavam o Cervantesovih junakih, pa vseeno prežeta z redko, onostransko globino: Lluís Carbó, čigar obnoreli in razmršeni izgled se odlično rima z idejo podivjanega, belogrivega Kihota, daje hkratni vtis pretirane čuječnosti in zatopljenosti v samega sebe, medtem ko njegov pribočnik Lluís Serrat v eni osebi združuje najbolj vzvišenega Sanča in najbolj otožno zamišljenega Panso ter tako na nepozaben način uteleša cvileče okorno, vendar nedvomno globoko naklonjenost korpulentnega oprode do svojega viteza. Njuna topla interakcija vnaša občutek iskrenega čustva v Serrajev racionalni konstrukt (in to še preden se v zadnjem kolutu filma zasliši ljubka kitaraska melodija kot nepričakovan ekstra-diegetski pogon) in ga tako napravlja berljivega kot škrtajoče izvirno in moderno vizualizacijo Kihotovih poskusov premostiti zarezno med resničnostjo in idealističnimi iluzijami. Rastoče prijateljstvo med anti-herojema deluje kot nežno utripanje srca: prvih deset minut filma opisuje Sančevo predano iskanje krone iz lovrik po občasnih napotkih svojega gospodarja, ne dolgo po začetku druge polovice filma, po še nekaj skopih debatah o viteštvu (ki ga Kihot označi za »civilizacijo«) in ostalih duhovnih kot tudi praktičnih zadevščinah, pa vitez razglasi naslednje: »Ljubim te, Sančo. Bog te ljubi.« Samo kamen bi ostal hladen v tem trenutku, ki bolj kot karkoli drugega lahko služi kot primer Serrajeve globokoumne izrabe minimalnega argumentiranja za doseganje maksimalnega učinka.

Podobno minimalističen, nem, moderen in predvsem metafizičen je enourni *Fantasma* Lisandra Alonsa, ki si je prislужil predvajanje v *Séance spéciale* raz-



Les Anges exterminateurs

delku Quinzaina. Zelo očitno vzporeden projekt (in s strani nekaterih zlahka tudi odpravljen kot tak) vendarle pokaže avtorja filmov *Svoboda* (La libertad, 2001) in *Mrtvi* (Los muertos, 2004), kako se premika naprej, dasiravno v čudaško hermetično smer: bivši kaznjavec Antonio Vargas, neprofesionalni protagonist *Mrtvih*, se prebija skozi labirintne prostore kinematografa v Buenos Airesu, kjer se vrtil njegov film, medtem ko se drvar Misael Saavendra, neprofesionalni protagonist *Svobode*, popolnoma izgubi. Kino, dobro poznan obiskovalcem filmskega festivala v Buenos Airesu, se nahaja v desetem nadstropju orjaškega, večfunkcionalnega umetniškega kompleksa Teatro San Martín, ki nudi nešteto priložnosti za zablodo – in film marljivo razišče prav vse. Uokvirjen z isto nadnaravno preciznostjo kot njegova prejšnja dela, Alonsovi novi film dobesedno slavi kino (in njegove pripadajoče prostore) kot prostor skrivnosti in dolgčasa. Pripombe, da se film nagiba k slednjemu, brzokone ignorirajo obilico odštekane, vendar globoko domišljenega humora, ki se skriva v navidezno navdse togi in suhoparni izvedbi. (Najbolj neprecenljiv je trenutek, ko Vargas na vprašanja drugih gledalcev, kako mu je bil film všeč, odvrne, da je zelo užival v »zabavanju in opazovanju samega sebe«.) Četudi bi šlo zgolj za hommage Tsai

Ming-liangovemu *Zbogom, Dragon Inn* (Bu san, 2003), je *Fantasma* popolnoma očiščen sentimentalne nostalgije Tsaijevega filma. Še bolj pomembno je to, da arhaični telesi (ki dejansko nikdar v življenju še nista vstopili v kino), postavljeni v arhetipsko moderno arhitekturo, predstavljata premik onstran ruralnih okolij Alonsovih prejšnjih filmov. Odtujenost je tako do neke mere bolj domačna (dasiravno je zvočna podoba filma, v kateri zastrašujočo vlogo igra celo splakovanje stranišča, zgodbi odkrivanja novih teritorijev primerno pikolovska in podčrtana), kar deloma odstrani že znana prevpraševanja razmerij med fikcijo in dokumentom (ki spominjajo na prerokanja o izvoru mavrice), pa zato film bogati z novimi, četudi zunanji plasti refleksije; vse do vprašanja, če se – oziroma do kakšne mere se – vse skupaj ne kvalificira kot komentar na (argentinski) film in njegovo občinstvo.

Les Anges exterminateurs Jean-Clauda Brisseauja se, po drugi plati, ne bi mogel zdeti jasnejši: navzlic siloviti izkušnji ogleda sem bil spočetka nekoliko razočaran, saj se je vse skupaj zdelo kot opravičilo za zloglasno »afero Brisseau«. Leta 2003 je bil namreč režiser obtožen spolnega nadlegovanja igralk, ki jih naposled ni zasedel v svoji prejšnji mojstrovini *Skrivne stvari* (Choses secrètes, 2002), z goloto radodarni



Sommer '04 an der Schlei



Ça brûle

študiji odnosa med seksom in močjo. V novem filmu se avtorjev očitni alter-ego, petdesetletni režiser François (Frédéric Van Den Driessche), posluhuje tipične Brisseaujeve metode »raziskovanja tabujev in užitkov« prek opazovanja vročih mladih deklet, ki so se pripravljena slačiti in (druga drugo) vzburljati pred kamero (najprej seveda, da preveri njihovo primernost, samo za režiserja), z neverjetno podobnimi pravnimi posledicami na koncu. Šele kasneje sem izvedel za Brisseaujevo trditev, da je scenarij napisal že pred obtožbami (in da lahko dokaže, da je film posnel pred svojim oprostilnim procesom jeseni leta 2005). Vseeno ni nobenega dvoma, da ne gre za nič drugega kot očiten samo-zagovor, vendar pa zavest o tem le osvetli brutalno, samo-posmehljivo iskrenost v jedru Brisseaujevega filmskega ustvarjanja, ne glede na to, kako opolzke se nekaterim zdijo njegove vizije. François v nekem trenutku nekdo opiše kot »čudno mešanico inteligence in nespameti«, na kar namiguje tudi Brisseaujev lasten couteaujevski komentar v offu, ki se tokrat nagiblje k avtorjevi kriptično-mitični plati (kot nadaljnji dokaz v tej smeri naj služijo mrmrajoči in v črno odeti duhovi iz naslova filma – zopet brhka mlada dekleta, kakopak! –, ki naposled odločijo o Françoisovi usodi). Celoten film se zdi zasnovan kot neke

vrste dementen psihološki test z obkrožanjem odgovorov, ki razsodi, katera plat osebnosti prevladuje (ne samo režiserjeva, tudi gledalčeva): ključni posnetek nudi možnost izbire med »nespametnimi« spolnimi nagoni in »inteligentno« distanco, seksom in suspensom: na levi strani se v hotelski sobi z načrtno odprtimi vrati ljubi par deklet, na desni strani se razprostira prazen hotelski hodnik (glasovi se približujejo). Na neki način se Brisseau predstavlja kot moderni Don Kihot, ukleščen v tej dilemi (in nepravilno sojen – »V prekrških ne uživam«, vztraja François). Stopnje razumevanja za njegove zadrege so lahko različne, vendar je Brisseaujeva jasna in občutena komedija strastne osramočenosti v vsakem primeru vrhunska (patetično potrebni in obenem iskreni François komaj čaka, da se bo po pretirani dozi seans s preveč dekleti vrnil domov k svoji ženi); zaključí se z veličastnim in absurdnim posnetkom režiserja v invalidskem vozičku: pomečkanega in pretepenega, vendar neutrudljivega; kot vitez iz La Manche.

Celo najbolj »normalen« izmed superiornih filmov Quinzaina, *Sommer '04 an der Schlei*, vsesplošno odlična, chabrolovska študija buržoazne morale Nemca Stefana Krohmerja (ki je že v preteklosti izkazal talent za režijo pestrih ansamblov v manj elegantnem *Sie haben Knut*), se zaključí na tako nepričakovan način, da so se zbegali celo nekateri advokati filma. Odlično odigran Krohmerjev film vzame pod drobnogled idilčne podeželske počitnice svobodomiselnega para, ki jih iztiri flirt sinovega dekleta, čutne dvanajstletnice, z odraslim tujcem, za katerega se kmalu začne zanimati tudi mati. Številne večsmiselne permutacije neogibno vodijo v smrt, ki osvetli dvoumno etiko nastopajočih

karakterjev – vendar se, brez najmanjšega trzljava v svojem gladko drsečem slogu, film takoj zatem pomakne do zaključnega udarca, čigar odzvanjanja so mnogo bolj prvinska v svojem prevpraševanju medčloveških odnosov in odgovornosti.

Po čudnem naključju je najbolj čudaški film festivala (in moje zadnje odkritje znotraj sekcije Quinzaine) mogoče gledati kot kontrapunkt pravkar opisanemu: *Ça brûle* (Kres, op. prev.) Claire Simon se zaključí s pol ure čiste norosti (v ozadju katere plamti pravi kres), spričo katere pa se vse čudne stvari, ki so se zgodile prej, zazdijo čisto običajne. Gre za zgodbo o neukročeni petnajstletnici, ki svojo jezo izliva v konjsko ježo (čez ograje skače v vrtove in življenja drugih ljudi). Ko nekoč pade, jo na noge pobere gasilec, v katerega se zaljubi. Ko se njeni poskusi osvajanja izkažejo za neučinkovite, se poda v gozdove igrat seksualne igrice z drugimi najstniki, ki jih nato zažiga, da bi jih njen heroj lahko rešil. Nekaj osupljivega in zagonetnega se skriva tako v protagonistki kot tudi v režiserkinih po duhu sorodnih prijemih, da bi naslikala njo in svet okrog nje: slog in nekaj gradiva se jasno naslanjajo na dokumentarno tradicijo (Simonova je kariero začela kot dokumentaristka in svoj novi film posnela v bližini domačega kraja), vendar gladino nenehno vzburkava: zavestno mitične podobe, ki namigujejo na nekaj bolj univerzalnega izpod skrbno poustvarjenega menjavanja bolj ali manj intenzivnih specifik vsakdana. Da bi se izpolnila obljuba lebdenja med dvema načinoma naracije (in protagonistkin razum se nedvomno nahaja na podobno izmuzljivem teritoriju), je potreben velik ogenj. In ko se ta enkrat zgodi, je naposled res videti kot sila narave, ki si utira pot skozi filmsko platno.