

ANGLO-AMERIŠKA NAVEZA IZPODRINI LA TRETJI SVET

»RAZSTAVA FILMSKE UMETNOSTI«, KAKOR BENEŠKI BIENALE SLAVNOSTNO IMENUJE SVOJO ENAJSTDNEVNO MANIFESTACIJO, VSAKO LETO ZAKLJUČI FESTIVALSKI GRAND SLAM. ČE GA PRIMERJAMO S TENIŠKIM, HITRO UGOTOVIMO PAR DISTINKCIJ; PRVIČ, DA NE GRE ZA VELIKO ČETVERICO, TEMVEČ ZA VELIKO TROJICO, IN DRUGIČ, DA NAJSTAREJŠI NI TUDI NAJŽLAHTNEJŠI.

SIMON POPEK

Ravno obratno. Benetke, ki so letos praznovale 75. obletnico nastanka (in »šele« 64. izdajo), med sveto trojico brez dvoma kotirajo najnižje, tako po vplivnosti in pomenu nagrad kot po infrastrukturi, ki bi se je, milo rečeno, sramoval vsak lokalni vzhodnoevropski filmski dogodek. Vem, da se bom ponavljal, toda vsako leto znova me osupne dejstvo, da je festivalsko dogajanje na Lidu med političnim prerekanjem o pomembnosti, videzu in ceni nove festivalske palače zamejeno na pet centralnih prikazovalskih prostorov, med katerimi si zgolj dva zaslužita naziv kinodvorane. Drugače svetovne premiere in kandidate za zlatega leva predvajajo v priložnostnem (sponzorskem) šotoru, aluminijastem hangarju in smrdljivi *grindhouse* dvorani, v primerjavi s katero je bil nekdanji kino Sloga videti kot Sala Grande. Vse to med drugim omenjam, ker smo v »kinu« pod šotorom po dolgih letih končno dočakali pristno avdiovizualno izkušnjo na relaciji tehnika–narava. Med ogledom zadnjega filma Anga Leeja so se planeti, kot kaže, poravnali, zvezdne konstelacije pa sijale kot malokdaj, kar je prineslo presežek filmske impresije in realističnega zvoka; z neba se je gromoglasno ulilo ravno v trenutku, ko dež namoči Leejeve junake, kar je viden napredek v primerjavi s prejšnjimi leti, ko beneškim vračem vremenskih razmer nikakor ni uspelo uskladiti z magijo na platnu.

Brez programskih škandalov seveda tudi letos ni šlo; duhovita, sicer pa skrajno resna, zdaj že tradici-

onalna alternativa uradnim nagradam, imenovana *Ridateci i soldi* (Vrnite nam denar), nekakšna variacija na ameriške robide kot opozicijo oskarjem, je prvo nagrado (lesen pokal, napolnjen s simboli evrske valute) že pred začetkom podelila direktorju Marcu Müllerju, ki je v konkurenci za nagrade med dvaindvajsetimi kandidati pripustil kar deset *mainstream* ameriških oziroma angleških filmov in s tem po njihovem mnenju »prodal« festival. Dominacija angloameriške naveze pa vendarle ni bila povsem nepravilna programska izbira (Müller je ameriški film postavil ob bok azijskemu kot trenutno najvitalnejšemu centru), sploh v primerjavi s preostankom tekmovalnega sporeda. Wes Anderson je posnel solidno, sebi lastno trparijo, imenovano *The Darjeeling Limited*, zgodbo o treh bratih, ki v Indiji iščejo izgubljeno duhovno vez; Novozelanec Andrew Dominik je v za moj okus pretirano stiliziranem, a natančno rekonstruiranem in tekočem vesternu (155 minut!) *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* presahlemu žanru vrnil kanček upanja; Tony Gilroy je iz Georgea Clooneyja v trilerju *Michael Clayton*, obsodbi brutalne korporacijske logike, končno naredil igralca, medtem ko sta Brian De Palma (*Redacted*) in Paul Haggis (*In the Valley of Elah*) v zavest Holivuda končno pripeljala iraški problem. Prvi z »neposrednim« pristopom, v formi fingiranega dokumentarca oziroma z rekonstrukcijo televizijskih poročil, drugi s »posrednim«, z vojno kot oddaljeno destruktivno silo, katere posledice junaki čutijo po

vrnitvi v domovino. Pri De Palmi (prejel je nagrado za režijo) je rdeča nit eden najhujših incidentov ameriške vojske, posilstvo petnajstletne deklice v Samari in posledična eksekucija celotne družine. »Mediji«, s katerimi nam De Palma prinaša sliko, so televizijska poročila, intimni video dnevniki vojakov in nadzorne kamere v vojaški bazi na robu Samare, govorijo pa nam to, kar povečini že vemo: da so ameriški vojaki nasilni in nenačitani idioti brez moralnih standardov, da vojska prikriva tovrstne incidente in da je vojna grda stvar, ki človeka pahne v najhujša dejanja.

Paul Haggis je po patetični in kriminalno precenjeni *Usodni nesreči* (*Crash*, 2005) lahko le napredoval, zato golo konstatiranje, da je *In the Valley of Elah* boljši, ne pomeni veliko. Film o zločinu ameriških vojakov v civilnem okolju je razmeroma klasično povedana zgodba o zapriseženem patriotu (*Tommy Lee Jones*), ki po 120. minutah izgubi vse ideale in ameriško zastavo razobesi obrnjeno na glavo, kar naj bi simboliziralo državo, kjer vlada kaos.

Če je Andrew Dominik z *Jessejem Jamesom* ameriškemu paradnemu žanru skušal vrniti ugled, potem naj mimogrede omenim, da so bile Benetke letos preplavljene z retrospektivnim vesternom. Za največji uspeh Müllerjevega štiriletnega mandata osebno štejem vzpostavitev vzporedne, odlično programirane in informativne sekcije *Skrita zgodovina italijanskega filma*, ki je v četrti izdaji prinesla pregled italovesterna šestdesetih in sedemdesetih let. Če je bil izbor približ-



Lust, Caution



Gruz 200

no tridesetih filmov presenetljiv zavoljo demokratične participacije karseda širokega nabora imen (razen Sergia Corbuccija je bil vsak režiser predstavljen samo z enim filmom, med njimi celo tisti, ki so posneli le en vestern in jih nikakor ne pomnimo po njih, npr. Nando Cicero, Riccardo Freda, Lucio Fulci) in zadržanosti do predstavitev nekaterih najbolj slovitih del (razen *Djanga* [1966, Segio Corbucci] in *Tepepe* [Giulio Petroni, 1968] tako rekoč niso prikazali monumentov), je bilo naravnost šokantno imenovanje sekcije. Splošno znano dejstvo je, da so termin »špageti vestern« skovali Američani in da je vseskozi nosil izrazito slabšalen predznak, medtem ko so režiserji ob kulinarčni oznaki dobesedno noreli, zato pejorativno poimenovanje retrospektive v domovini *vesterna all'italiana* zveni kot namerna Müllerjeva provokacija.

Zlati lev je šel drugič v treh letih v roke Angu Leeju, tokrat za *Lust, Caution*, politični triler, križan z elementi melodrame, scenografsko razkošno, generalno pa dokaj zadržano zgodovinsko fresko, postavljeno v čas japonske okupacije Kitajske leta 1942, ko se razvije romanca med Yeejem (Tony Leung), japonskim simpatizerjem, vodjo kitajskih kolaboracionistov in vplivno politično figuro v Hongkongu in Šanghaju, ter Jiazhi (Tang Wei), nekdanjo članico študentskega odporiškega gibanja in aktivno revolucionarko, katere naloga je s čari omrežiti Yeeja in izdajalca domovine pripeljati pred puške upornikov. Lee s *flashbacki* malce preskakuje v času, drugače pa lepo tekoča, a slabo

prekrvavljena drama odraža čas Leejeve ameriške legionarske izkušnje in nekonfliktnega pristopa do zgodovinsko pomembnih tem.

Popolno nasprotje Anga Leeja je novi film Alekseja Balabanova *Gruz 200*, divji, anarhični, šokantni primerek politično nekorektna filmarije, ki v tej obliki, kot kaže, ni bil sprejemljiv za precej krotke standarde letošnje uradne Mostre. *Gruz 200* po dolgih letih iskanja in spogledovanja s tretjerazrednimi kriminalkami in novodobno rusko komercialo znova kaže režiserjev pravi obraz, interes za skrajni naturalizem, averzijo do idiličnih predstav domovine in njeno neolepšano kritiko, pa čeprav je film postavljen v leto 1984, obdobje pred perestrojko in čas vse bolj krvavega sovjetskega konflikta v Afganistanu, ko se je zdelo, da se je večini ljudi v razpadajočem komunističnem imperiju zmešalo.

Nekje med ruralno Rusijo in propadlimi ter napol zapuščeni industrijskimi konglomerati se v hiši žganjekuha ob približno istem času najdeta lokalni policijski kapetan Žurov in leningrajski akademik in militantni ateist Artem. Slednji družbene anomalije predvsem analizira, medtem ko jih prvi, frustrirani in sadistični Žurov, proizvaja. Ko mu pot prekriža adolescentni rokarski parček, se prične njegov amoralni in vse bolj blazni *freakshow*: v želji po dekletu najprej ustrelji hlapca žganjekuha, zločin naprti slednjemu, nato posili dekle (hčer njemu nadrejenega oficirja) ter jo odpelje v stanovanje svoje dementne in napol nore

mame, kjer jo priklene na posteljo in se nad njo izživlja. Ko Žurov izve, da se je truplo dekletovega fanta vrnilo z bojišča, ji ga dostavi direktno v posteljo! Naslov filma pomeni uradno definicijo vojaka v krsti, ki se iz afganistanske fronte vrača domov. Balabanov trdi, da je film posnel po resničnih dogodkih, kar ne zmanjšuje ali povečuje brutalnega realizma, križanega z elementi črne komedije; film zdrži predvsem zaradi Balabanove konsistentnosti v portretiranju amoralnosti sistema in sklepne katarze, brez katere bi se vsa zadeva lahko znašla v polju stripovskega surrealizma.

Gruz 200 je bil najboljši film letošnje Mostre, tesno za njim bi postavil še dve diametralno nasprotni stilistični ekshibiciji, *I'm Not There* Todda Haynesa, drzno, dinamično, malodane eksperimentalno »biografijo« Boba Dylana, ter preprosto lirično impresijo *En la ciudad de Sylvia* (V Silvijnem mestu) katalonskega režiserja Joséja Luisa Guerina. Oba sta tekmovala za nagrade, *I'm Not There* je prejel celo dve, posebno nagrado žirije in pokal Volpi za Cate Blanchett v vlogi Boba Dylana. Če ste presenečeni, da je ženska odigrala moškega (in za to prejela nagrado), potem naj izdam še drugo posebnost Haynesovega filma: Dylana v sedmih inkarnacijah igra šest igralcev (Christian Bale dvakrat), med drugim Richard Gere in temnopolti desetletnik Marcus Carl Franklin. Vsak uteleša eno izmed pevčevih ustvarjalnih obdobj, nihče pa se ne imenuje Zimmerman ali Dylan, temveč nosijo fiktivna imena, zato bi nepoznavalec utegnil imeti težave z



I'm not There



En la ciudad de Sylvia

razumevanjem, kar pa ni poanta filma; *I'm Not There* ni tradicionalen biografski film, temveč teoretska vivisekcija večno konfliktna in kontradiktorna osebnosti, križanec med Burroughsovimi literarnimi »izrezki« in postmodernističnim pastišem. Todd Haynes je skušal ujeti in predstaviti predvsem Dylanov mit, njegov način razmišljanja, odnos do politike, poslušalcev in bližnjih, skratka ujeti Dylana kot pop kulturno institucijo dvajsetega stoletja.

Razmeroma všečen film je posnel tudi malo znan, a cenjen Katalonec Guerin. *En la ciudad de Sylvia* ni ravno *mainstream*, je pa režiser, čigar dosedanji opus meji na definicijo eksperimentalnega filma, čustvene registre vendarle prilagodil širšemu občinstvu. *Sylvia* je urbana impresionistična minimalka o mladeniču, študentu slikarstva, ki v Strassbourgu pred umetniško akademijo zagleda dekle, za katero je prepričan, da jo je spoznal (in se vanjo zaljubil) pred šestimi leti. Sledi ji po mestu, ona mu vseskozi uhaja, in ko jo na travmaju končno ogovori, izkusi usodo klasičnih Antonionijevih junakov, občutek praznine in izigrane usode. Ljubitelji dinamične naracije bodo takrat že zdavnaj zbežali iz kina, rahločutnejši pa bodo uživali v sugestivni zvočni kulisi, igri svetlobe in senc ter v malih, vsakdanjih detajlih (klošarji, natakariji, mimoidoči, afriški ulični prodajalci ...), ki jih v izobilju najdemo tudi v opusu Otarja Iosselianija.

Ken Loach (*It's a Free World*) je kot vedno progresivno *zeitgeistovski*; dve leti po širitvi Evropske unije je že obdelal problem delavskih migracij, predvsem Vzhodnoevropejcev (in še posebej Poljakov), ki se v iskanju boljšega dela in zaslužka množično selijo v Anglijo. Angie (njeno ime očitno sugerira splošno stanje

angleškega proletariata), deklasirana socialna delavka, po zadnjem ponižanju in izgubi službe s prijateljico Rose ustanovi agencijo za iskanje in rekrutiranje poceni delovne sile, kamor se v želji po priložnostnem ali stalnem delu stekajo pogrešljivi in eksploatirani ostanki tretjega sveta in »druge Evrope«, predvsem Čehi, Poljaki, Rusi in Ukrajinci. Scenarij je Loachu znova spisal Paul Laverty (in zanj prejel nagrado), kar v praksi pomeni, da je družinski faktor neločljivo vtkan v obravnavani družbeni kontekst (Angie je mati samohranilka, njen sin je problematičen in nasilen, starši jezni, ker se mu ne posveča dovolj ...). Novost je Loachevo negativno portretiranje osrednjega delavskega junaka; Angiejina dejanja postajajo moralno vse bolj vprašljiva, za boljši zaslužek je pripravljena kršiti zakon, uporabljati silo in zavreči prijateljstvo z Rose. Njena socialna stiska pri radikalnih odločitvah ne igra več nobene vloge, Angie se je – sklepna katarza gor ali dol – hitro asimilirala s podobo »Evrope dveh hitrosti«.

Z dokumentarci Benetke letos niso bile prav radodarne. Vseeno omenimo dva presežka, *L' Aimée* Arnauda Desplechina, skromno, a iskreno družinsko vinjeto o stari družinski hiši, ki jo oče sklene prodati. *L' Aimée* ni le film o hiši, temveč o družini Desplechin in očetovi mami Thérèse, ki je umrla 18 mesecev po njegovem rojstvu. Pred selitvijo oče in sin iz predalov potegneta stare fotografije in rekonstruirata družinsko kroniko 20. stoletja. Čeprav se oče mame ne more spomniti, se skozi njune pogovore izkaže, da o njej prek dokumentov in pričevanj družinskih članov ve več, kot bi pričakoval. Lep, čustven in duhovit film.

Harmut Bitomsky je ena najboljše varovanih skriv-

nosti nemškega (dokumentarnega) filma, veteran, čigar filmografija šteje prek dvajset naslovov. S filmom *Staub* (Prah) se je lotil fenomena ... prahu, najmanjše materije, iz katere je moč ustvariti filmskega junaka. V tem primeru antijunaka. Sliši se skoraj bizarno, posneti film o prahu, toda režiserjeva proceduralna natančnost, ki spominja na dela sonarodnjaka Haruna Farockija, pa sociološka analiza in filozofska lucidnost navdušujejo na vsakem koraku. Bitomsky postopno razkrije celotno »kulturo prahu«, izkaže se, da se z na videz nepomembno nadlego ne ukvarja le armada posameznikov in entuziastov, temveč številne znanstvene in industrijske veje, saj ne povzroča le higienskih in zdravstvenih, temveč tudi estetske, logistične in vojaške probleme. Boj s prahom je Sizifovo delo, pravi režiser; nikoli se ga ne bomo v celoti znebili, med nami je in med nami bo ostal. A po drugi strani, zaradi prahu se zgošča vlaga in nastajajo oblaki, zaradi prahu so nastala osončja in planeti in samo zaradi tega peklenska čka je nebo nad nami modro.