

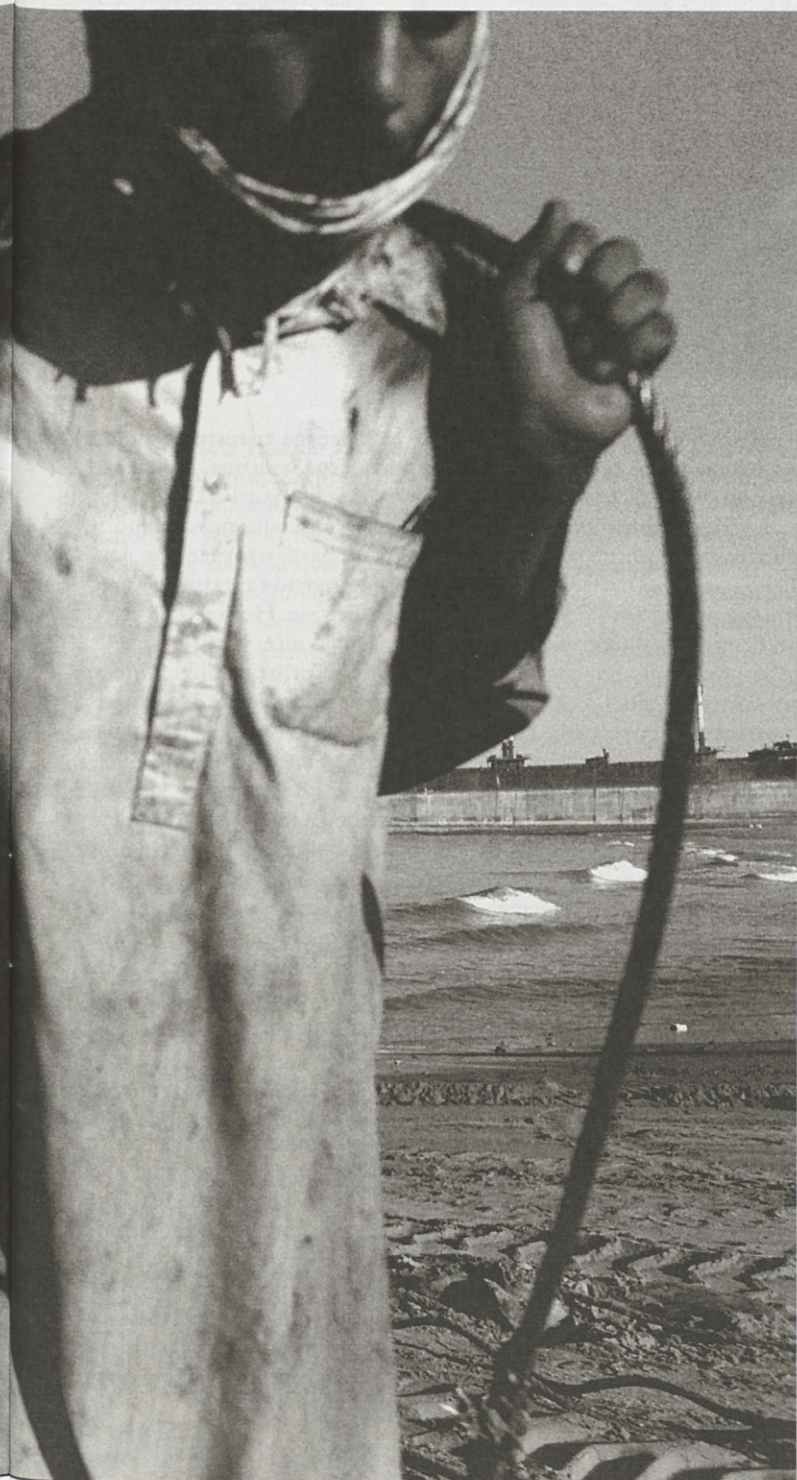
BENETKE 2005:



Workingman's Death

denis valič

radikalna izguba identitete



Čeprav smo se v preteklih letih po beneškem festivalu domov skoraj vsakič vrnili s paletno pripomb, pa so te le redko zasejale globlji dvom o smiselnosti naslednjega poznoavgustovskega odhoda na beneški Lido. Dejstvo, da se v neposredni bližini odvija festival A kategorije, pa čeprav v delno popačeni podobi (v zadnjih dveh desetletjih so Mostro pestile hude infrastrukturne in logistične težave, kar je vplivalo tudi na neizpolnjevanje pričakovanih standardov), je bilo vedno dovolj prepričljiv in povsem zadosten argument. A čeprav se občutki ob letošnji vrnitvi na prvi pogled niso drastično spremenili, pa se vseeno zdi, da je bilo tokrat ob beneškem festivalu prvič tako izrazito zaznati nekaj, kar bi lahko radikalno spremenilo naš pogled – popoln manko kontinuitete namreč oziroma bi morda lahko rekli celo to, da smo bili tokrat priča kar radikalni izgubi identitete.

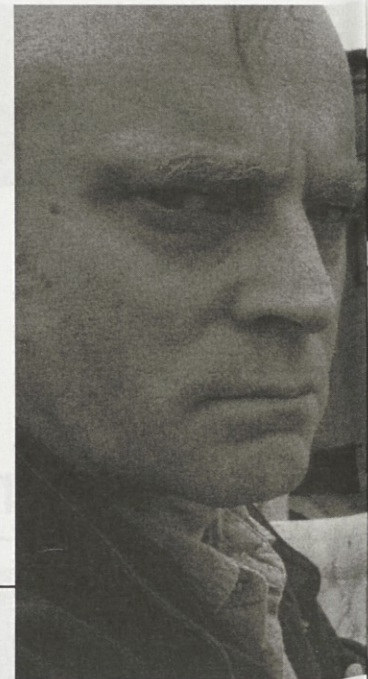
Ne samo, da se je v zadnjih desetih, petnajstih letih le malokateri direktor obdržal dlje od dveh let (v Italiji se ti praviloma menjujejo s politično garnituro), s čimer je bil onemogočen vsakršen resnejši in dolgoročnejši poseg v samo zasnovo festivala in izgradnjo prepoznavne identitete, pač pa je letos Marco Müller, v svojem drugem letu vodenja Mostre, slednjo celo povsem nepričakovano oddaljil od klasične zasnove festivala A kategorije. Velik del poudarka je namreč s pregleda sočasne svetovne avtorske filmske produkcije premestil na zgodovinsko retrospektivo, ki je letos zavzemala skoraj polovico vsega festivalskega programa. A pri tem ni šlo za radikalno širjenje festivalske ponudbe, saj te obstoječa beneška infrastruktura preprosto ne bi prenesla. Ne, Müller se je presenetljivo odločil za znatno redukcijo filmov iz aktualne produkcije (ostalo je le še šestdeset celovečercerčev!), pri čemer pa se tekmovalnega programa seveda ni dotaknil (klasičnih dvajset del). Tako je skrčil število sekcij (lahko bi rekli, da sta ostali le dve – Benetke 62, z deli v in izven konkurence, ter Horizonti), prav tako pa tudi število celovečernih filmov, prikazanih znotraj tistih, ki so obstale.

Lahko bi torej rekli, da je Mostro prikrajšal za odkrivanje novih teritorijev in novih trendov v sodobni avtorski produkciji – za tisto torej, kar je še v največji meri privlačilo naš pogled. Seveda bi bilo nesmiselno reči, da retrospektiva sama po sebi ni zanimiva – nasprotno, v svoji izčrpnosti in velikopoteznosti je bila za mnoge celo navdušujoča. Vprašljiv je le koncept, ki beneški Mostri odvzema tisto, kar naj bi jo opredeljevalo (izčrpen vpogled v aktualni trenutek sodobne avtorske produkcije), hkrati pa ji dodaja neko novo, bistveno razširjeno identiteto. Tako na letošnjem beneškem festivalu ni bilo nič nenavadnega, če v določenem terminu prave alternative med sodobnimi deli niti ni bilo, pač pa se je kot edina možnost ponujal skok v zgodovino.

Toda če je argument za tako izdatno krčenje števila prikazanih filmov – torej prilagoditev nemogočim, restriktivnim infrastrukturnim pogojem – po eni strani še mogoče razumeti, nas po drugi strani krepko preseneča



Pervye na lune



The Wild Blue Yonder

dejstvo, da je bilo krčenje izvedeno le na strani sodobnih del, medtem ko se je zgodovinsko retrospektiva po obsegu kar nekajkrat povečala. In če je bila slednja resnično premišljeno sestavljena, z izborom, ob katerem so le redki imeli kaj pripomniti, pa je predstavljala selekcija sodobnih filmov vsaj manjše razočaranje. Že dolgo se namreč ni zgodilo, da bi glavni program prinesel največ zanimivih del. Res je sicer, da o kakšnih izrazitih presežkih ni bilo sledu, toda vseeno je ponudil več zanimivih del kot že drugo leto precej nezanimiva in nejasno opredeljena sekcija Horizonti. Za slednjo se je namreč zdelo, da je obstala nekje sredi poti med tem, da se spremeni v sekcijo za dokumentarni film (od skupno devetnajstih del je bilo kar deset dokumentarcev oziroma t.i. *fake* dokumentarcev) – kar niti ne bi bilo nesmiselno, saj smo prav med temi lahko videli nekatera izmed najzanimivejših del, na primer *Workingman's Death* Michaela Glawoggerja, *Pervye na lune* Aleksejja Fedorčenka, ne nazadnje pa tudi *La dignidad de los nadies* veterana Fernanda E. Solanasa –, in tem, da se osredotoči na dela, ki iščejo nove izrazne poti (najbolj izrazit v tej smeri je bil Matthew Barney s svojim ufilmanim performansom, morskim japonskim obredjem *Drawing Restraint 9*). Kot celota pa je sekcija vseeno, kljub nekaterim dobrim delom, dajala občutek poštnega nabiralnika, v katerega vsak vrže pač tisto, kar ima v rokah.

Pričakovano in hkrati nepričakovano, za letošnjo beneško Mostro pa morda predvsem simptomatično, je največ duha in izvirnosti v iskanju lepote in izraznosti filmske poetike pokazal veteran avtorskega filma, nekonvencionalni nemški cineast Werner Herzog, ki se je v odjavni špiči svojega psevdodokumentarca, znanstveno-fantastične-fantazije *The Wild Blue Yonder*, z iskrivostjo lirično navdahnjenega genialca zahvalil ameriški vesoljski raziskovalni agenciji NASA za poetični čut, ki ga je pokazala v posnetkih odprav na vesoljsko postajo Mir. *The Wild Blue Yonder* je enkratno, neponovljivo in neposnemljivo delo, lirično stičišče parametrov nove fizike (v spremnem gradivu smo lahko zasledili, da je delo pravzaprav nastalo v počastitev leta fizike, ko se praznuje stoletni-

ca epohalnih Eisensteinovih odkritij), še ne videnege znanstveno-fantastičnega imaginarija ter nenavadnega metafizičnega realizma. Prek osrednjega lika, vesoljca Brada Dourifa, ki je na Zemljo padel z Divjega planeta v modrem onstranstvu in ki se vseskozi naslavlja neposredno na občinstvo, torej obrnjen proti in govoreč v kamero, nam Herzog neusmiljeno sesuje vse naše utečene, klasične "znanstveno-fantastične" predstave. Na primer tisto o superiornosti vesoljske rase. Herzog je tu še posebej neusmiljen – njegov vesoljec je luzer, zguba, nič, ki ga je človeška družba povsem marginalizirala, ki je na Zemljo prišel z velikimi načrti in jih kmalu vse videl, kako se sesuvajo v prah; a hkrati je tudi vizionarski posameznik in strastni, ekstatični iskalec "znakov življenja", ki ga muči neutolažljivo domotožje po njegovem "planetu tišine in teme". Herzog je nenadkriljiv, preprosto genialen, tudi ko manipulira z "znanstvenim materialom", z "resnico", z dokumentarnimi posnetki NASINE odprave, saj jih z najbolj preprostimi "posebnimi učinki", nenavadnimi zvoki, komentirjem osrednjega lika ter "vesoljsko-mistično" glasbo čelista Ernsta Reijsegerja sprevrže v nekaj povsem drugega, v dolgo in poetično potovanje proti Divjemu planetu v modrem onkraj, izven sončnega sistema. Onkraj znanega sveta, onkraj vseh utečenih predstav o svetu, vesolju, resnici in lepoti, tam daleč v divje modro onstranstvo nas z velikim očesom filma vabi ta genialni, absolutni cineast.

V nekem povsem drugačnem, na videz peklenskem, pa čeprav vseskozi zemeljskem svetu, svetu, ki ne pozna več herojev delavskega razreda, saj jih je že zdavnaj pokopal, v nadrealističnih pokrajinah, kjer pustoši surova realnost ... to je svet, ki nam ga prek petih poglavij predstavi avstrijski cineast Michael Glawogger v svojem dokumentarcu *Workingman's Death*. Zastavil si je nalogo, da skozi pet portretov skrajnih delovnih okolij, v katera je kapitalistični sistem, ki preprosto izpljune odvečne, pregnal tiste, ki bi kljub vsemu radi dostojanstveno preživeli, predstavi razmere, v katerih je še danes primoran životariti delavski razred. Glawoggerjevo delo je sprva porodilo nekatere etične pomisleke, saj bi kaj lahko postal eden izmed tistih, ki iz bede in revščine posa-



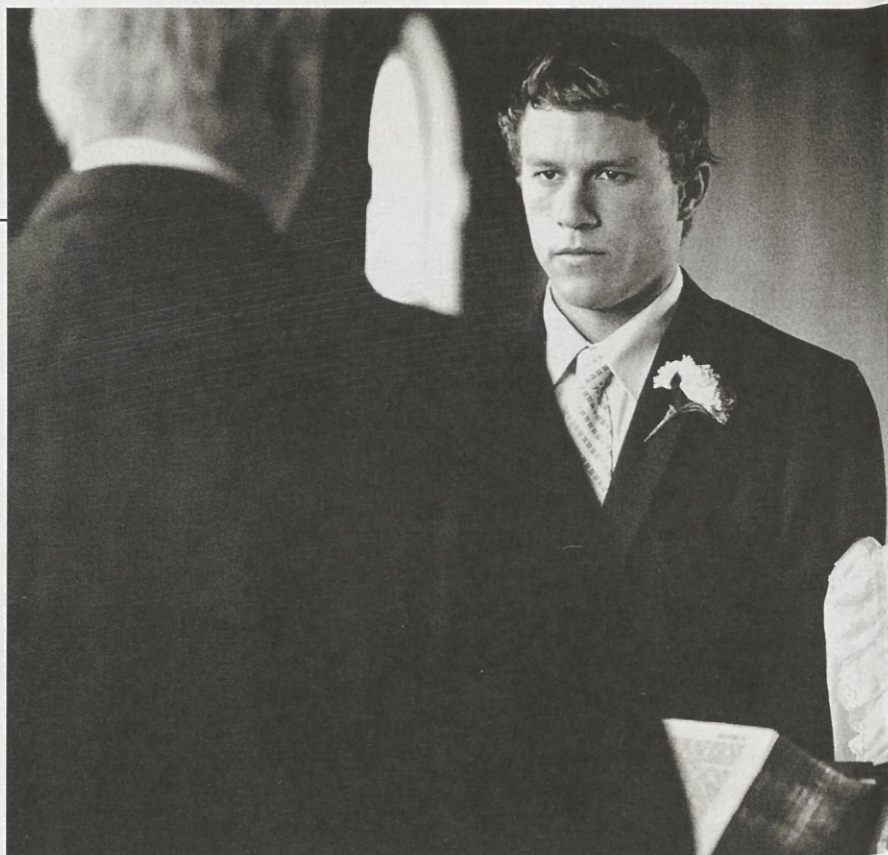
Proti jugu

meznikov dela vizualni spektakel. A čeprav je teritorij, na katerega se je podal, resnično spolzek, je Glawoggerju s tem, ko se je preprosto vzdržal vsakršnega komentarja, se izognil spektakelski razsežnosti v podajanju podob ter oseb, ki naseljujejo njegove skrajne svetove, ni zreduciral v abstraktne simbole družbenih kategorij, pač pa jim je v prvi vrsti dopustil, da se predstavijo kot ljudje s svojim dostojanstvom, uspelo ustvariti iskreno posvetilo delavskemu razredu oziroma vsem tistim, ki si morajo svoj vsakdanji kruh v nehumanih pogojih dobesedno izboriti. Brez lažnega patosa ter z mogočno, a nevsiljivo glasbeno kuliso, ki jo je pripravil John Zorn, se Glawogger s svojo kamero dobesedno prebija skozi delavski vsakdan – od ozkih podzemnih rogov pod mogočnimi, a že zdavnaj opuščenimi rudniki v Ukrajini, kjer se brezposelni možje in žene prelevijo v ilegalne rudarje, ki delajo v še bolj nemogočih in nevarnih pogojih kot udarniki in delavski heroji sovjetske oblasti pred več kot petdesetimi leti, prek okrvavljenih in z živalsko drobovino posejanih tržnic v Nigeriji, kjer je mrtvo truplo večkrat skoraj nemogoče ločiti od živega telesa in kjer med oblaki saj ter roji muh klavci spretno rokujejo s s krvjo prepojenimi mačetami, vse do visokih in strmih pobočij indonezijskega vulkana, kjer nezavarovani delavci ob vdihovanju strupenih hlapov lomijo in nato natovarjajo na hrbet nepredstavljive količine žvepla, ki jih golonogi tovorijo v dolino. V svetu, ki nam ga kaže Glawogger, je delavčevo osebno žrtvovanje za dobro skupnosti oziroma same države izgubilo pomen, zato pa pred našimi očmi vznikne dostojanstvo delavca kot človeškega bitja.

V domeni fikcije smo podoben, a veliko bolj kompleksen in subtilen ekskurz k vprašanju statusa delavskega razreda v svetu zmagovitega kapitalizma pričakovali od Laurenta Canteta. S svojima predhodnima deloma, *Človeškimi zakladi* (Resources humaines, 1999) in *Izkoristkom časa* (L'emploi du temps, 2001), s katerim je na 60. izdaji beneškega festivala osvojil leva, se je uveljavil kot eden najbolj prodornih in iskrih opazovalcev družbenih protislovij sodobnega sveta ter njihovih psiholoških in moralnih posledic, zato so bila pričakovanja resnično velika. A

tokrat nam je ponudil vsaj na prvi pogled precej nenavadno delo, ki je doživelo negativen sprejem tudi pri njegovih siceršnjih fanih. *Proti jugu* (Vers le sud) je priredba romana, ki ga je napisal Dany Laferrière, novinar tistega haitskega radia, ki ga je ustanovil znani disident in borec proti Duvalierovem režimu Jean Dominique (agronom, ki je leta 2000 umrl za posledicami atentata in čigar življenje je Johnathan Demme podal v svojem dokumentarcu *The Agronomist* iz leta 2003), v katerem pripoveduje zgodbo o treh ameriških ženskah srednjih let, ki v osemdesetih na Haitiju preživljajo nekakšne seksualne počitnice, da bi pozabile na svoj sicer sivi vsakdan. V turističnem kompleksu, ki je povsem ločen od siceršnje haitske družbene realnosti, s tamkajšnjimi mladeniči preživljajo prosti čas. Brenda, Ellen in Sue se prek prijateljstva z Legbo soočijo tudi z drugo platjo haitske družbe, z revščino in nasiljem, s surovo družbeno-politično realnostjo Haitija osemdesetih. Na prvi pogled se zdi, da je Cantet s svojim novim delom naredil korak nazaj oziroma daleč v stran od svojega siceršnjega filmskega horizonta, toda pod na videz banalno pripovedjo tke subtilno in prepleteno mrežo medčloveških odnosov, izključujočih se pogledov na svet in vzpostavljajna relacij do dane realnosti tega sveta. Tudi same seksualnosti ne gre dojeti dobesedno, temveč kot politično metaforo, kar je bil že napotek samega Laferrièreja, saj je v svetu, kjer so odnosi med družbenimi razredi zvedeni na minimum oziroma brutalno nasilje, kjer je prepad med revnimi in bogatimi nepremostljiv, tisto edino, kar lahko združi ločene sloje, prav seks – to je edina stvar, ki jo revni lahko prodajo bogatim, in ena izmed mnogih stvari, ki jo bogati lahko kupijo. Vsekakor si bo potrebno Canteta vsaj še enkrat ogledati.

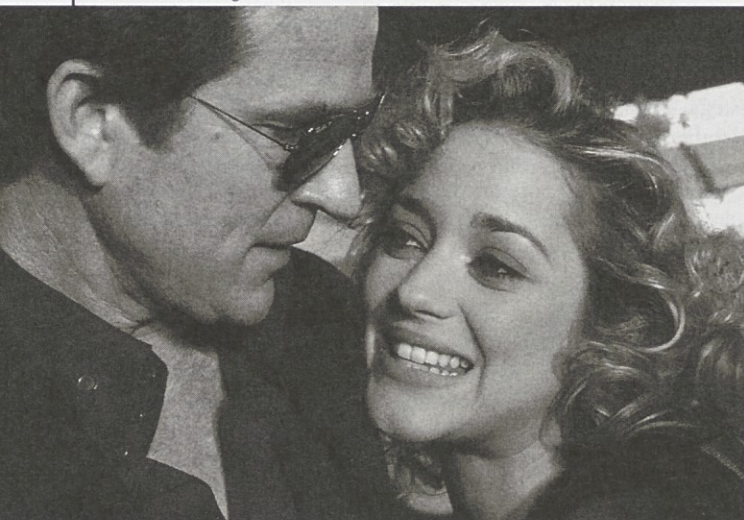
V svet delavskega razreda se je podal tudi ameriški lumpenproletarec John Turturro, ki je posnel *Romance and Cigarettes*, proletarski muzikal o življenjskih peripetijah in emocijah malega človeka, železarja Nicka, ki ga zaradi zakonske prevare zapeče vest. Čeprav Turturru ne moremo pripisati posebno kritične drže ob vprašanju uvida v stanje ameriškega proletariata ali pa vsaj kritične refleksije njegovega aktualnega trenutka,



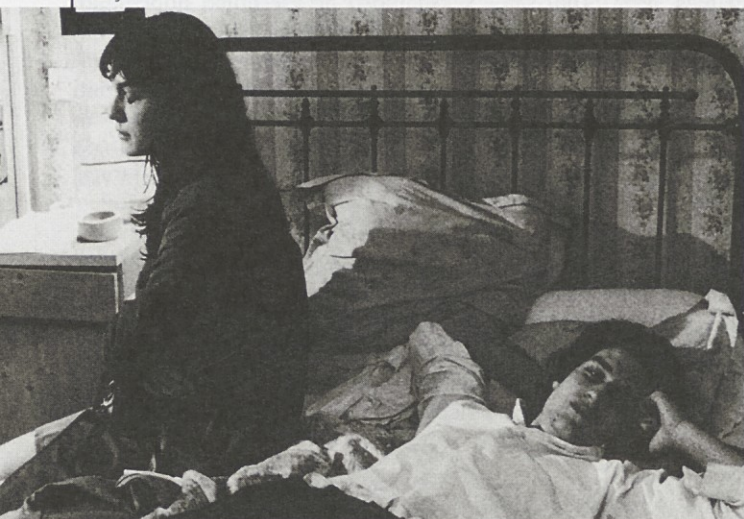
Brokeback Mountain



Romance and Cigarettes



Mary



Redna ljubimca

nam je z zgodbo o Niku in njegovi disfunkcionalni družini vseeno podaril lepo in duhovito posvetilo malemu človeku in njegovim emocijam, večjim od življenja samega. Izjemni so predvsem glasbeno-plesni prizori, ki so nadvse premišljeno in ritmično koreografirani, še posebej tisti, v katerih nastopi Christopher Walken, saj se zdijo prilagojeni prav njegovi posebni fizionomiji in nenavadnim gibom. Vsekakor je Turturro z *Romance and Cigarettes* ustvaril izjemno duhovito in toplo delo, ob katerem se bo nasmejal še najbolj zakrknjen kapitalist.

Nenavaden, po svoje zanimiv in intriganten, a tudi nadvse neroden in naiven, je bil novi film ameriškega mojstra žanrskega filma Abela Ferrare *Mary*, meditacija o veri in verovanju. Ja, tako je, Ferrara je v klasični formi drame posnel meditacijo o krščanstvu in virih njegovega navdiha. Delo je na ravni forme zanimivo, kolikor je vanj prenesel izkušnje iz svoje žanrske produkcije, saj ga je zasnoval kot neke vrste horror na temo religioznega samoprespraševanja. Nenavaden in intriganten se zdi, ker s ščepcem kontroverznosti načanja nekatera ključna vprašanja za verujočega človeka. Neroden in naiven pa je, pa naj se zdi še tako nenavadno, predvsem na ravni režije, saj se vse prevečkrat zazdi, da bodisi ni vedel, kako bi stvari nadalje izpeljal ali pa jih je zastavil preprosto prezapleteno, da bi jih znal tudi korektno izvesti. Italijanske kritike je navdušil, tako kot vedno, pa četudi posnema največjo smet; nekatere je zintrigiral, saj se je lotil zanimive in za marsikoga še vedno sporne teme; večini pa se je preprosto zdel skoraj odvečen.

Nasprotno pa je bilo eno najlepših in najdosledneje izpeljanih, najbolj kompleksnih in vizualno fascinantnih ter, ne nazadnje, emotivne direktne izstreljujočih del film *Redna ljubimca* (*Les amants réguliers*; predvajan bo jeseni na LIFFu), ki ga je posnel francoski veteran Philippe Garrel, neposredni dedič cineastov novega vala. Tako kot Bertolucci s svojimi *Sanjači* (*The Dreamers*, 2003) se je tudi Garrel lotil obračuna z revolucionarnim majem '68, toda Garrelov obračun je pravo nasprotje, saj gre



Good Night, and Good Luck

za izrazito osebni pogled na takratno dogajanje, ki pa o tedanjem stanju duha pove veliko več kot Bertoluccijevo podajanje "resnic". Tako Garrel ne skriva, da takratnih mladeničev na ulice ni pognala izključno visoka revolucionarna zavest, temveč morda predvsem neka splošna atmosfera, takratno stanje duha, ki jih je ujelo, in v zanosu, brez motivacije z visoko postavljenimi načeli, hkrati z ostalimi pognalo na goreče pariške ulice. Resda njegovi mladeniči in mladenke veliko razpravljajo o vzrokih in posledicah, upih in realnosti njihove revolucionarne zagnanosti, toda Garrel na ravni dialoga naravnost briljantno pokaže "akademsko", skoraj literarno naravo njihovih teoretiziranj o uporu in delavskem razredu ("Kako naj izpeljemo proletarsko revolucijo proletariatu navkljub" – ta se v nasprotju z njihovimi pričakovanji zelo mlačno odzove na njihovo "revolucijo"). Tudi ko se Garrel v prvem delu odpravi na ulico, na barikade, in neposredno sledi spopadam, je njegovo videnje revolucije bolj kot poskus objektivnega prikaza takratne resničnosti nekakšna halucinantna, statična mentalna podoba, ki doseže estetski vrhunec z izjemno fotografijo Williama Lubtchanskyja (ta je zanj v Benetkah prejel tudi nagrado za tehnične dosežke). Garrel je v obravnavi tega obdobja izrazito osebni, skoraj intimen, in prav zaradi tega tudi veliko bolj realističen kot Bertolucci, ki si ne upa priznati, da je visoko letočim idealom sledilo morda še odločilnejše obdobje deziluzije.

Preden zaključimo pregled letošnjega beneškega dogajanja bi se bilo seveda korektno za trenutek zadržati tudi pri dveh zmagovalcih, dejanskem, dobitniku zlatega leva za najboljšo delo, torej filmu *Brokeback Mountain* azijsko-ameriškega režiserja Ang Leeja, ter moralnem, ki je bil hkrati dobitnik nagrade za najboljši scenarij, filmu *Good Night, and Good Luck* Georgea Clooneyja. Mnogi so namreč menili, da bi si prav Clooneyjev film, ki je vse festivalske dni vodil tako na lestvici kritikov kot na lestvici občinstva, prej zaslužil glavno nagrado, a očitno se je žiriji zdel presproten oziroma v primerjavi z Leejevim filmom manj drzen in

daljnosežen v načenanju perečih vprašanj sodobne družbe. Ne Clooneyjev ne Leejev film namreč v formalnem pogledu nista ponudila prav nič novega, saj gre v obeh primerih za izrazito klasični deli, konvencionalni naraciji, ki jo prvi alternira z arhivskimi posnetki, drugi pa z dolgimi, liričnimi posnetki divje lepote narave. Clooneyjevo delo, nekakšna biografija ameriškega novinarja, komentatorja Edwarda R. Murrowa, ki je zaslovel, ker si je dovolil senatorja McCarthyja v javnosti obtožiti nedemokratskih metod njegovega lova na "komunistične čarovnice" in si drznil podvomiti v njegovo avtoriteto in legitimnost, je slavospev neodvisnosti novinarskega dela in opozorilo pred posegi državne oblasti v njegovo avtonomnost. Toda Clooneyju se pri tem ni bilo potrebno jasno opredeliti, izpostavljati lastnega pogleda, saj je bilo že samo podajanje takratne "zgodovine" dovolj zgovorno. In morda je prav ta zadržanost, umik za "objektivnost" podobe, izogibanje jasnemu opredeljevanju in dopuščanje različnih interpretacij videnega (nekateri so mu očitali celo probushevsko stališče, opravičevanje posegov oblasti ob argumentu ogrožene nacionalne varnosti) poglavitni razlog, da se je žirija odločila nagrado za najboljšo delo podeliti Leejevi odi tolerance, ki je hkrati tudi drzno sesutje nedotakljivega mita o mačistični kulturi kavbojev. Leejev film je namreč senzibilna, čeprav morda malce predolga, priredba romana Pulitzerjeve nagrajenke Anne Proulx, ki pripoveduje o ljubezni med dvema kavbojema, ki, daleč od gejevskega gibanja v velikih mestih na ameriški pacifiški obali in ne vedoč zanj, poskušata ohraniti svojo ljubezen v rigidni, konservativni, skrajno netolerantni in mačistični ameriški družbi. Tudi če bi odmislili ostale kvalitete Leejevega dela, njegovo senzibilnost, umirjenost, izogibanje klišejem in zatekanja k patosu, njegov občutek za uravnoveženost in liričnost podobe, bi lahko bila že sama drznost, s katero je sesul enega zadnjih mačističnih mitov, zadosten argument za podelitev nagrade.