

BENEŠKI FILMSKI FESTIVAL

SIMON POPEK

Benetke 2020: Kino živi

77. Beneški filmski festival, 2.–12. september 2020

V času, ko pišem festivalsko poročilo, so Albertu Barberi, dolgoletnemu direktorju Mostre, že podelili nov štiriletni mandat. Temu naj bi botrovalo več dejavnikov: prvič, letos je v času najbolj razrahljanih ukrepov po Evropi odlično (in odločno) izpeljal prvi korona festival A-kategorije; drugič, festival si je v času njegovega vodenja – tudi zavoljo uspešnega eksploatairanja vse zgodnejše »oskarjevske sezone« – znova pridobil precej izgubljenega slovesa; in tretjič, letos mu je po več let trajajočih očitkih o zapostavljanju ženskih kvot v tekmovalnem programu uspelo predstaviti konkurenco z več kot spodobno, 40-odstotno udeležbo ustvarjalk. Šah-mat in nova štiriletka. Sodeč po letošnjem programu, od katerega zavoljo prekinjene produkcije in nerazumljive ignorance filmov, ki naj bi maja premiero doživeli v Cannesu, nismo pričakovali preveč, se je zgodba končala več kot solidno, čeprav – to je treba poudariti – tekmovalni program ni ravno navdušil.

Vsaj glavna nagrada je šla v prave roke: **Dežela nomadov** (Nomadland, 2020), tretji film Chloe Zhao, kitajske režiserke, ki ustvarja v ZDA, je tiha, neolepšana himna deprivilegiranim, pozabljenim, a v duhu svobodnim in povezanim Američanom, ki so po zlomu borze leta 2008 ostali brez vsega. Med njimi je osrednji lik šestdesetletna Fern (Frances McDormand), ki se po izgubi vsega premoženja (in moža) oklene nomadskega življenja na ameriškem srednjem zahodu. S kombijem, ki ga je spreminila v zasilno bivališče, potuje po zveznih državah in išče priložnostna dela, od čistilke do dispečerke v Amazonovem paketnem centru. Trdi, da »ni homeless, temveč houseless«, na poti pa srečuje številne podobno misleče in organizirane posameznike z roba družbe. Ena pomembnih kvalitiet filma je zavračanje pomilovanja do teh likov – namesto tega jih prikaže kot gospodarje lastne usode, kot ljudi, ki so realnost na socialnem robu spremenili v upor in način življenja. Decentni

drami, poskusu nekakšnega neorealizma znotraj ameriškega filma (nastopi nekaj resničnih »nomadov«, med katerimi Charlene Swanky prispeva magično emotivno kulminacijo), morda manjka konkreten čustveni presežek, da bi se kvalificirala za zares veliko delo.

Film, ki smo mu vsi pripisovali nagrado, a je nazadnje ni dobil, je podpisala bosenska režiserka Jasmila Žbanić. Z vojno dramo **Quo Vadis, Aida?** (2020) je ob petindvajseti obletnici genocida v Srebrenici realizirala veliki bosenski filmski projekt; finančno so ga podprle številne evropske države, predvsem pa tiste, ki imajo zavoljo neodločnega vojaškega posredovanja poleti 1995 bržkone še vedno moralnega mačka. Dogodki tik pred genocidom so prikazani čustveno, a ne histerično ali sentimentalno, Žbanićevi je uspelo trezno, ravno prav angažirano in dramatično prikazati marionetno vlogo (nizozemskih) modrih čelad, cinizem Nata in Združenih narodov, ki so vse skozi oklevali in žrtvovali civilno prebivalstvo. Vse v nameri, »da ne razjezijo srbske vojske«, ki je (tudi s pomočjo nekaterih bosenskih igralcev v vlogah najhujših srbskih klavcev!) v odnosu do nizozemskih kratkohlavnih modročeladnikov prikazana kot »bog i batina«. V središče naraščajočih napetosti režiserka postavi Aido, bosensko prevajalko za UN, ki skuša izposlovati zaščito za moža in dva najstniška sinova. Postavlja se vprašanje, ali bo po *Aidi* bosenska kinematografija sposobna prerezati z brez dvoma bolečo in travmatično preteklostjo ter se posvetiti drugim, aktualnejšim temam. Teh se je v tranzicijski in etnično nerešljivi uganki, imenovani Bosna, nedvomno nabralo ogromno.

Za najboljšega režiserja je žirija pod vodstvom Cate Blanchett prepoznala ruskega veterana Andreja Končalovskega, čigar črno-beli film **Dragi tovariši!** (Dorogie tovariši!, 2020) je blago komična obravnava brutalno utišane stavke, ki se je poleti 1962 zgodila na severu Kavkaza. Delavci



DEŽELA NOMADOV (2020)

v tovarni elektronike so se uprli zmanjšanju plač, kar je privedlo do silovitega odpora vojske in tajne službe KGB; predvsem slednja je manipulirala tako lokalno partijsko oblast kot vojsko. Medtem ko je vojska množico mirila brez streliva, je snajperist KGB-ja kosil smrt med civilisti, ki so jih po hitrem postopku pokopali v neoznačenih grobovih. Mesto so obenem odrezali od sveta, prekinili pretok informacij, ljudi prisilili v molk pod grožnjo s smrtjo. Končalovski seveda ne izpusti priložnosti, da bi lokalno oblast v času Hruščovove odjuge prikazal kot skupino nesposobnih in zvezni oblasti servilnih idiotov. Osredotoči se na staro stalinistko, članico lokalne partijske enote, ki v kakofoniji nasilja in varnostno-informacijskih ukrepov išče svojo izginulo najstniško hčer ... in obenem prosi Boga, naj ji prizanese. Med renesanso kariere, ki traja vsaj od **Poštarijevih belih noči** (Belje noči poštalona Alekseja Trjapicina, 2014) dalje, se pričujoči film profilira kot najbolj prepričljivo pozno delo 83-letnega Končalovskega.

Drugi čislani veteran, Frederick Wiseman, se je z novim filmom **Mestna hiša** (City Hall, 2020) lotil »portretiranja« bostonske mestne hiše – in posredno tudi celotne lokalne skupnosti. V neprekinjeni seriji dokumentiranja (povečini) ameriških institucij nam Wiseman tokrat vendarle pripravi precejšnje presenečenje, saj glavni »zvezdnik« filma ni institucija, temveč ta status podeli županu Martyju Walshu, ki mestu služi od leta 2014. Walsh je demokrat in brez dvoma Wisemanov somišljenik, tesno povezan s skupnostjo, odločen, da bo mesto z rasno, versko, spolno raznolikim in prijaznim okoljem popeljal med najbolj razvita ameriška urbana središča. Wiseman je v svojih filmih o institucijah doslej redko izpostavljal posameznika, a kot kaže, se temu tokrat preprosto ni mogel izogniti, saj je Walsh prisoten v tako rekoč vseh socialnih interakcijah in v karseda različnih debatah. Po eni strani *Mestna hiša* govori o



DRAGI TOVARIŠI! (2020)

tem, kako »se dela politika« na lokalni ravni, po drugi je to film, ki v Trumfovih destruktivnih časih pokaže, kako se politična volja manifestira »na terenu«, v vsakdanu Bostončanov. V tem smislu *Mestna hiša* lepo »nadgradi« in dopolni **Državno zakonodajo** (State Legislature, 2007), v kateri je Wiseman ilustriral, kako se politika – veliko bolj kompleksno, počasneje in brez očitnega liderja – dela na zvezni ravni.

Še en film, ki se posveča problematiki ameriških urbanih središč, gentrifikaciji in rasni segregaciji, je **Preostanek** (Residue, 2020), prvenec Merawija Gerime, sina slovitega etiopsko-ameriškega cineasta Haileja Gerime. Jabolko v tem primeru res ni padlo daleč od drevesa; Merawi premore enako prepoznaven čut za urbano skupnost in socialne stiske temnopolte populacije iz ameriškega okolja. *Preostanek* je postavljen v do pred kratkim prevladujočo temnopolto sosesko v Washingtonu, prestolnici, ki je zadnjih petnajst let podlegla radikalni gentrifikaciji. Priseljevanje belske populacije in agresija nepremičninskih špekulantov sta v dobršni meri izkoreninila temnopolto skupnost, zato osrednji junak Jay, ki je pred leti odšel na študij filma v Kalifornijo, ob vrnitvi najde le še ostanke nekoč tesno stikane skupnosti. Vrnil se je, da bi dokončal scenarij za svoj filmski projekt, srečanje s starši in nekdanjimi kolegi pa ga v spominih vrača v mladost in neke lepše čase. Gerima premore dovolj subtilnosti, da se izogne neposredni obsodbi Trumpove Amerike; institucionalizirani rasizem, urbano nasilje in problem vseprisotnih drog predstavi kot permanentno stanje. *Preostanek* je verjetno celo najboljši prvenec ameriškega neodvisnega filma zadnje dekade, obrtno impresiven (predvsem v ravnanju z zvokom) in energičen primer artikularne jeze zoper zlomljeni sistem.

Lovec na kite (Kitoboy, 2020) je drugi navdušujoči prvenec letošnje Mostre. Film ruskega režiserja Filipa Jurjeva je postavljen v Čukotko na skrajnem vzhodu Rusije ob Beringovem prelivu, kjer v špartanski kitolovski skupnosti odrašča šestnajstletni junak, čigar preprosti vsakdan brutalno prelomi prihod interneta ... in pornografskih spletnih portalov, ki v mladeniču ne prebudijo le spolne sle, temveč tudi ljubezen – in ljubosumje. Njegova izbranka z one strani preliva, plavalasa spletna *call girl* iz Detroita, »mora« pripadati le njemu; najstnik ne razume, da z njo komunicira kopica pohotnih spletnih perverznejšev z vsega sveta, zato zavoljo nedolžnih provokacij napade in pobije najboljšega prijatelja, ukrade ribiški čoln in se čez preliv odpravi »Detroitu naproti«. *Lovec na kite* je preprosta, a čustveno prepričljiva in pomenljiva miniatura o vplivu sodobne, odtujevalne in, kot kaže, destruktivne tehnologije na nevednega posameznika.

Poljska režiserka Malgorzata Szumowska je v teku let ustvarila malce neenoten, a intriganten in izmuzljiv opus, poln metaforike in aluzij na bolehnosti sodobnega človeka. Nekaj podobnega je s soavtorjem Michalom Englertom združila v filmu **Ne bo več snežilo** (Śniegu już nigdy nie będzie, 2020), za odtenek pregloboko metaforičnem delu, kjer od-tujeni predstavniki sodobne ekonomske elite, zavarovani za ograjami prestižnih sosesk, ne najdejo stika s sočlovekom ter si v želji po toplini in razumevanju »omislijo« svojega angela varuha, zdravilca, svetovalca, oh in sploh figuro topline in zaščite. Da ta lik pooseblja ekonomski migrant z vzhodno-evropske margine, je dovolj perverzna aluzija na sodobne strahove pred »prišleki«, sploh če se izkaže, da so ti strahovi namišljeni, sovražnik pa fantomski, npr. ukrajinski maser Ženja, ki vstopa v življenja teh zdolgočasenih, vsega naveličanih ljudi. Predajajo se mu brez zadržkov, ženske (tudi) spolno stimulira, ostalim strankam »popravlja« počutje in jih dela za silo funkcionalne. Je resničen ali namišljen? Izvrstna sklepna sekvenca, kjer se Ženja v iluzionistični točki ne pojavi več (izgine kot kafa), sugerira slednje.

Če hočete videti, kaj je težak sogovornik, ki te izmuči z avtoritarnostjo, neskončnimi filozofskimi traktati in vztrajnim vrtanjem po najmanjših podrobnostih, potem si poglejte dokumentarec **Hopper/Welles** (2020), pogovor med Orsonom Wellesom in Dennisom Hopperjem, ki je leta 1970 nastal v neki mračni losangeleški kantini. Producent Filip Jan Rymśa je »režijo« dolgo bunkeriranega materiala pripisal Wellesu, kar je lepa gesta, čeprav gre v principu za zasilno zmontiran grobi material, ki ohranja prekinitve med menjavami kolotov in treskanje s klapo. Welles je leta 1970 začel težavno produkcijo filma **Druga stran vetra** (The Other Side of the Wind, 2018), ki smo ga, končno zmontiranega, v Benetkah videli lani, Hopper pa je po gromozanskem komercialnem in kritičkem uspehu **Golih v sedlu** (Easy Rider, 1969) montiral svoj drugi film **Zadnji film** (The Last Movie, 1971), ki ga je zaznamoval in pokopal v enaki meri, kot so Wellesa trideset let pred tem pokopali **Veličastni Ambersonovi** (The Magnificent Ambersons, 1942). Kamera je vztrajno fiksirana na zaraščene-hipija Hopperja, ki v kantini popiva in večerja, Welles je prisoten samo z »vsemogočnim« glasom, v kadru ga ne vidimo niti enkrat. A prav ta nevidnost in vseprisotnost njegovega močnega baritona je zastrašujoča, saj Hopperja brez prestanka postavlja na preizkušnjo. Je režiser Bog ali čarovnik? Bo Amerika preživela lastno nasilje? Razpon tem je neskončen, sogovornika debatirata o politični (ne)iskrenosti, radikalnem šiku, spolnem osvobajanju, religiji, filmskih vplivih in



HOPPER/WELLES (2020)

marsičem drugem. Hopper je ob Wellesovih rafalih večkrat očitno v zadregi, saj preprosto ostane brez besed in se rešuje s smehom, medtem ko Welles nadaljuje s svojimi tiradami. Filmu kanček montažne discipline ne bi škodil, saj *Hopper/Welles* bolj kot zaokrožena celota izpade kot prva verzija montaže, ki jo bo še treba ustrezno obtesati.

BENEŠKI FILMSKI FESTIVAL

MELITA ZAJC

Iz sence neorealizma: presek sodobnega italijanskega dokumentarnega filma

77. Beneški filmski festival, 2.–12. september 2020

Ob vsem hudem je epidemija covid-19 prinesla tudi nekaj dobrega. Prebivalci severne Italije, ki so prvi izkusili uničevalno moč novega virusa, so danes dobro pripravljene na to, da se soočijo z njim, zato ni presenečenje, da je bil prav mednarodni filmski festival v Benetkah tisti, ki je film znova postavil v kino. Pomembno, saj sta bila prekinitvev filmskih festivalov in zaprtje kinodvoran za tradicionalni film težak udarec. Virus je prekinil tudi proizvodnjo številnih filmov, ki so še danes zaustavljeni v prehodnem stadiju produkcijske ali postprodukcijske faze. Tako so ob odsotnosti ljubljencev festivalskega