

ROTTERDAM 2005:

Salut les Cubains



Ydessa



Ulysse

višje, dlje, močnejše

simon popek

Rotterdamski festival se očitno spogleduje s podobnimi problemi kot festival v Locarnu; po odhodu obeh dolgoletnih direktorjev (Simona Fielda in Marca Müllerja) se festivala širita po obsegu in v organizacijskem smislu, vendar nazadujeta v programskem. "Nazadovanje" v primeru Rotterdama morda ni primeren kritičen termin, saj brez dvoma ponuja dovolj kvaliteten program, vendar se postavlja vprašanje, do kam lahko festival z vse bolj pavšalnim selekcioniranjem še seže. S Cinemartom, ki je v zadnjih letih postal osrednji producerski *pitching-point* filmarije "tretjega sveta" – kamor po novem lahko prištevamo vse razen Holivuda, tako ameriško neodvisno produkcijo, kot evropski, azijski, južnoameriški in afriški film, saj koproducente prek Cinemarta iščejo vsi, od neznanih azijskih debitantov do veličin tipa John Sayles in Peter Greenaway –, je Rotterdam postal tudi močna finančna baza, skratka gigant, težkokategornik, ki po svojem obsegu in vplivu že zdavnaj prekaša tako svoje B-festivalske rivale kot številne festivale A-kategorije (Karlovy Vary, Benetke). Še posebej Benetke v primerjavi z Rotterdamom izgledajo smešno; medtem ko Rotterdam svojih štiristo celovečernih in nekaj sto kratkometražnih filmov predvaja v dvajsetih kino dvoranah, infrastruktura Benetk premore tri prave dvorane, en aluminijast hangar in en šotor ...

Rotterdam seveda ostaja pri svojem velikem problemu; kako štiristo celovečernih filmov programsko osmisлити, da gledalec ne bo popolnoma izgubljen. Drobljenje sekcij na manjše podsekcije ne pomaga dosti, kar je letos občutil Janez Burger, čigar *Ruševine* je festival predstavil v sklopu *Cinema of the World: Time & Tide*, kar pomeni, da se je film izgubil v stotinji naslovov treh sklopov (*Cinema of the World: Time & Tide*; *Cinema of the Future: Sturm und Drang*; *Cinema of the Future: Rotterdamdämmerung*), "dedičev" nekdanjega *Main Programma*, s katerimi so očitno želeli kozmetično korigirati zmešnjavo, v resnici pa so jo še poudarili, saj sekcije nimajo ne prave identitete ne koncepta; vse skupaj je neprebran kaos, v katerem težko izluščiš svoje interesne skupine.

Če odštejemo stalne festivalske sekcije – predvsem retrospektivne, namenjene avtorskim, regionalnim ali tematskim pregledom –, lahko za edina programska sklopa z repom in glavo razglasimo *Exploding cinema*, ki se posveča novim tehnologijam in fenomenom znotraj avdiovizualne kulture (letos zvok kot figurativni efekt), in *Cinema Regained*, kamor so uvrščeni t.i. meta-filmi, dela, ki se ukvarjajo z lastnimi koncepti, estetikami, zgodovino, skratka, sama s sabo. Med njimi so najbolj izstopali trije kratki filmi Agnès Varda, tri intrigantne ode, ki jih je v časovnem razponu štiridesetih let posvetila svoji prvi ljubezni, fotografiji.





We Don't Live Here Anymore



Undertow



Primer

Cinévardaphoto

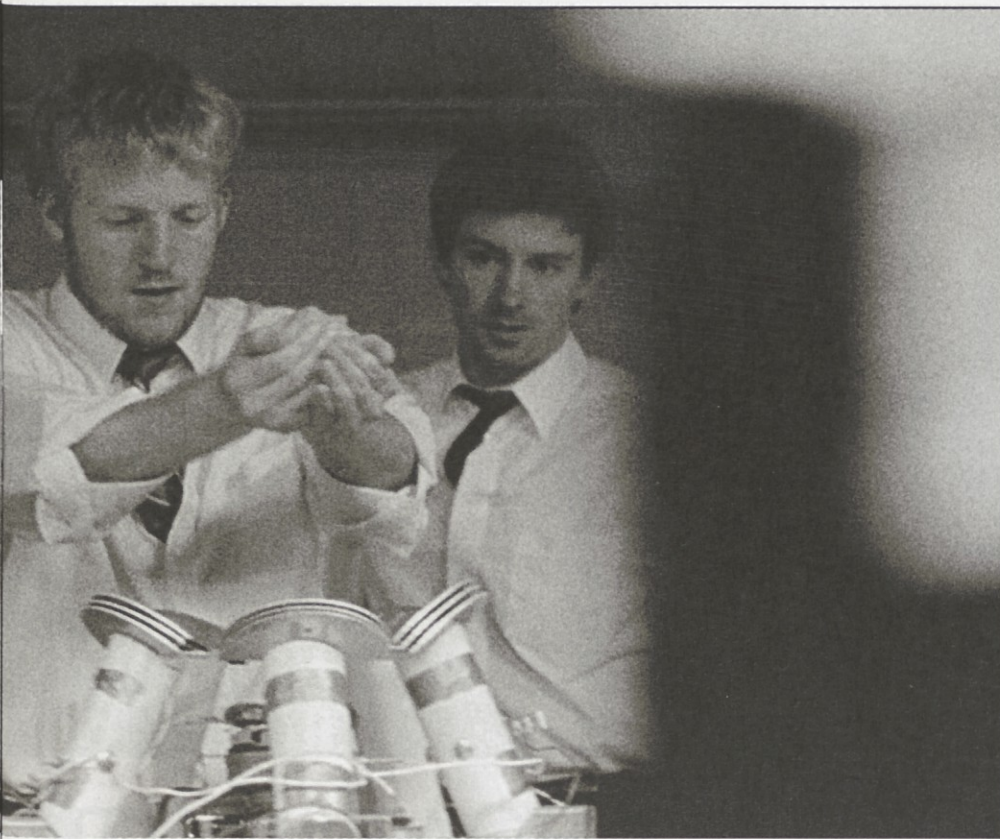
Pod skupnim imenovalcem *Cinévardaphoto* je Agnès Varda združila naslove *Salut les Cubains* (Pozdravljeni, Kubanci, 1964), *Ulysse* (1982) in svoj zadnji film, *Ydessa, les ours et etc.* (Ydessa, medvedki itd., 2004), tri filme, v katerih obdeluje fenomen fotografije – ne v formi monologa, temveč vedno v dialogu z gledalcem in njegovo percepcijo. Če se spomnite njenega izjemnega dokumentarca *Paberkovalci in jaz* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2001), kjer je iz navidez banalne teme pobiralcev poljščin, smeti in zavrženih predmetov ustvarila izjemno družbeno-socialno-ekološko-kulturološko študijo, potem bodo stvari bolj jasne. V *Ydessi* ji je pozornost pritegnila kanadska umetnica in kustosinja Ydessa Hendeles, potomka evropskih Judov, ki je v Münchnu – v galeriji, ki so jo nacisti uporabljali za propagando! – organizirala svojo razstavo s 3000 starinskimi fotografijami in razglednicami, na katerih so se znašli plišasti medvedki. V svojem značilnem slogu, malo raziskovalni nalogi ter malo iz osebne radovednosti, se Agnès zakoplje v genezo dela Ydesse – zbirateljice, kuratorice, lastnice galerije in umetnice – ter razkrije fascinantno zgodbo: Ydessin projekt izhaja iz strogo osebnih vzgibov, fotografije njenega bratranca – umrl je v koncentracijskem taborišču –, ki ga kaže s plišastim medvedkom. Odtlej Ydessa obsedeno zbira takšne ali drugačne medvedke (resnične, na fotografijah, olju ...), ki so postali simbol preživetja, družine, njenega otroštva. Fascinantno je, s kakšno erudicijo Agnès Varda prepleta historične fakte, umetnostno-zgodovinske koncepte in družbeno-politično ozadje. Kot mnogi francoski dokumentaristi in levičarski intelektualci se je tudi Agnès Varda po kubanski revoluciji odpravila na Castrov otok ter posnela več tisoč fotografij. Ne, Agnès tam ni posnela filma; film *Salut les cubains*, nekakšen foto-roman, je nastal v pariški montirnici, kjer je trenutke kubanskega post-revolucionarnega veselja,

glasbe in plesa – sama je temu rekla “socializem in cha-cha-cha” – slikala tako zagreto, da je serija fotografij človeškega giba ustvarila iluzijo gibljivih slik.

Ulysse je brez dvoma eden najboljših filmov Agnès Varda. Leta 1982 je režiserka ponovno našla fotografijo, ki jo je leta 1954, v času, ko je režirala svoj prvi film, posnela na plaži v Egiptu; na plaži so gol, odrasel človek, obrnjen proti obzorju, sedeči deček z imenom Ulysse in mrtva koza, ki je očitno padla s skale in se ubila. Iz te preproste – hkrati lirične in brutalne – podobe Agnès v prepoznavnem slogu sestavi esej o umetnosti, fotografiji, perspektivi, politični situaciji s sredine petdesetih let, vlogi kože v umetnosti, Homerju, Odiseji. Obenem poišče oba človeka s slike, Egipčana, ki je danes urednik pri časopisu *Elle*, in Ulysseja, zdaj lastnika knjigarne v Parizu, in ju izpraša o njunih spominih na tisti dan. Perfektno, lucidno, čista poezija.

Post-Sundance

Ameriški neodvisneži letos/lani niso presenetili z izbrano filmsko letino, kljub vsemu pa je Rotterdam izbrskal par zanimivih naslovov. Med drugokategorniki velja omeniti vsaj ameriški prvenec avstralskega režiserja Johna Curana *We Don't Live Here Anymore*, ljubezenski štirikotnik, pripoved o krizi srednjih let, krizi ustvarjanja in krizi identitete, kjer se zakonska para (Mark Ruffalo in Laura Dern; Peter Krause in Naomi Watts) intimno pomešata in nazadnje katarzično očistita, ter *Undertow*, ohlapni, redneckovski *rimejk* Laughtonove *Noči lovca* (*Night of the Hunter*, 1955), tretji film Davida Gordona Greena, ki ga ameriška filmska kritika po izjemnem prvencu *George Washington* (2000) in porazno sentimentalnem *All the Real Girls* (2003) še vedno šteje za prvi up domače kinematografije, “izvirni glas ruralne Amerike”. Osebo vsaj od Greena še vedno pričakujem velike stvari, malce manj pa od Jonathana Caouetta, neprilagojenega, samode-



Tarnation

struktivnega filmskega samouka, avtorja hvaljenega prvenca *Tarnation*, nekakšnega intimnega video dnevnika, ki ga je snemal od sredine osemdesetih let dalje. Od video dnevnika gledalec pričakuje vsaj izdaten avdiovizualen arhiv, vendar ga Caouette kronično primanjkuje. Njegova življenjska zgodba je šokantna in tragična, vendar poglavito vprašanje ostaja nerazrešeno – ali gre za resničnost ali za dobro ukrojeno manipulacijo? Caouette je bil rojen leta 1972, oče je mamo zapustil, še preden mu je sporočila novico o svoji nosečnosti. Sledilo je 25 let pekla: mamo so starši “po nesreči” predali psihiatrom in elektrošokom; Jonathana so si podajali socialna služba, mama in stari starši; pri petnajstih so mu droge skurile možgane, zato se odtlej ni več zmožel koncentrirati; spustil se je v svet newyorške *underground* scene in spoznal je, da je homoseksualec. V tem času je začel snemati video dnevnik. *Tarnation*, ki ga je odkril Gus van Sant in Caouette omogočil postprodukcijo, izgleda kot mešanica psihadeličnega video spota, javne spovedi, foto kolaža in t.i. *found-footage* filma; prepreden je z obsežnimi mednapisi (*off-glasu* se Caouette ne poslužuje), s katerimi Caouette nadomešča manjkajoče “dokazno gradivo” in pripoveduje svojo zgodbo. Resnično ali izmišljeno? Morda ni pomembno, a gledalec vseeno malce podvomi v etiko režiserjevega početja.

Formo video dnevnika veliko lepše izkorišča Bruce Weber v *A Letter to True*, nenavadnem filmu, ki ga je težko definirati. Izhodišče je režiserjevo pismo lastnemu psu Trueju, ki ga lahko gledamo na družinskih videih in fotografijah. Weber kasneje pokaže posnetke iz svoje mladosti, ko je živel ob vojaški bazi, fotografije svojega mrtvega prijatelja, materiale, ki jih je ne Haitiju snemal za *Agronomista* (2003), dokumentarec Jonathana Demma. Film brez jasne strukture ima vodilni *leitmotiv*, podobe psov, ki se pojavljajo v večini epizod oziroma “anekdot”; med dru-

gim vidimo kolaže domačih posnetkov z Liz Taylor in Dirkom Bogardom (in njunimi psi), režiserjeve poglede na Ameriko po 11. septembru ipd. Včasih se zdi, da je Weber skrenil s poti (če “pot” sploh obstaja), a generalno gledano je film tip iskrenega, igrivega dnevnikega zapisa z družbeno kritično ostjo. Gre za malo rariteto ameriškega psevdodokumentarca; lahko bi ga postavili ob bok sijajnemu *Svetlemu listju* (Bright Leaves, 2003) Rossa McElweeja, družinsko-detektivski kroniki, ki je v Rotterdamu navduševala lani – v Kinodvorskem D-Dayu pa pred kratkim.

Nobenega dvoma pa o svoji fantaziji – kljub gverilskemu videzu, grobi, zrnati sliki – ne pušča Shane Carruth v prvencu *Primer*, enem bolj nenavadnih, spiralno zapletenih, bistroumnih – in dvoumnih – filmov zadnjega časa. Zmagovalec Sundancea 2004 je bil posnet za 7.000 dolarjev in je takoj razdelil kritiško občinstvo. Eni ga razglašajo za prvega pravega naslednika Kubrickove *Odiseje 2001* (2001, 1968), drugi za pretirano zapleten konstrukt. *Primerju* se nizek proračun niti malo ne pozna, saj se povečini odvije v interierju, garaži, kjer štirje mladi in samozavestni japiji v kravatah razvijajo skrivnostni projekt. Nihče ne ve, kaj fantje razvijajo, vemo le, da bo odkritje pomenilo revolucijo. Aaron (igra ga režiser; nasploh so se igralci in tehnično osebje podvajali) in Abe hitro prevzameta krmilo projekta, njuna “škafra” ju vse bolj obseda. Čez čas lahko prvič domnevamo, da sta razvila časovni stroj ter da po vrnitvi iz stroja isti dan podoživljata dvakrat. Kar skušata spretno izrabljati za borzne špekulacije. *Primer* je brez dvoma markantno delo, evocira mnoga dela, ki “upogibajo čas” – od Markerjevega *Mesta slovesa* (La jete, 1962) do Kellyjevega fantastičnega *Donnie Darka*, velikega odkritja leta 2001 –, hkrati pa film, ki ga je nujno treba videti še drugič. Ali tretjič. •