

ŠESTERICA VETERANOV NA FESTIVALU, KI PROMOVIRA MLADOST

FESTIVAL V ROTTERDAMU JE POSTAL KRASEN RETROSPEKTIVNI KINO, NE SAMO V SMISLU AVTORSKIH ALI NACIONALNIH PREGLEDOV STAREJŠEGA ALI NOVEJŠEGA DATUMA, TEMVEČ TUDI V SMISLU PREREZA NAJNOVEJŠE PRODUKCIJE ... ZA LETO DNI NAZAJ.

SIMON POPEK

Festival je od nekdanj pobiral (in prebiral) najboljše filme poletno-jesenske sezone (Cannes, Locarno, Benetke, San Sebastian, Toronto, Viennale) ter jih v svojem programu osmišljaj skozi vizuro tematske ali nacionalne pripadnosti Rotterdamu. Kar je logična in povsem razumljiva poteza festivalske institucije, ki ne prikazuje zgolj filmov, temveč jih sofinancira oziroma pomaga producirati, konkretno s Hubert Bals Fundom (ta dodeljuje neposredna sredstva nerazvitim kinematografijam) in Cinemartom (ta predvsem povezuje producente z vsega sveta; v ožjem izboru se je letos, mimogrede, znašel projekt Igorja Šterka). Uspešni in prodorni filmi s Cinemarta ali Hubert Bals Funda pač doživljajo premiere skozi celo leto in po drugih festivalih (eden takšnih je bil lanski zmagovalec Cannesa, Romun Cristian Mungiu), rotterdamski festival pa jih »zgoj« reprimira.

Problem nastane, ko festival, ki je vedno promoviral mladost, drugačnost, izvirnost, pade v pretirano lagodnost pri odkrivanju mladih talentov in prvenec, namenjenih tekmovalni sekciji, v kateri že vrsto let ni odkril pomembnejšega avtorskega imena, kaj šele režiserja, ki bi talent potrjeval z naslednjimi filmi. Ne gre pozabiti, da je direkcija festivala pred dobrim desetletjem ignorirala željo pokojnega Huberta Balsa, ustanovitelja in dolgoletnega direktorja festivala, ki je želel, da festival ostane netekmovalne narave. Zdaj se zdi, kot da Balsov duh visi nad organizatorji in jih kaznuje za pretekle grehe, saj jim nikakor ne uspe sestaviti prepričljivega programa mladega filma, kaj šele konkretne tekmovalne sekcije. Kaj gledalcu potem takem preostane? Klasika, kvalitetno kurirane retrospektive (o četrti generacija kitajskih režiserjev Ekran poroča na sosednjih straneh), s katerimi je Rotterdam v zadnjem desetletju pokazal velik napredek, ali »re-

trospektiva« lanskoletne poletno-jesenske festivalske letine, filmi poznanih avtorjev, ki sem jih zamudil bodisi zaradi logističnih zapletov ali podvajanj terminov (Olmi v Cannesu, Rohmer v Benetkah), ki so zaobšli moj običajni festivalski cikel (Gopalakrishnan in Romero v Torontu, Benning na Viennalu), ali avtorji, o katerih se mi ni niti sanjalo, da obstajajo in da že desetletja ustvarjajo odlične filme.

Primer slednjega je Pere Portabella, katalonski maestro, ki ga v Benetkah nisem zaobšel zgolj podpisani, temveč kot kaže večina poročevalcev. Ko sem preveril njegovo filmografijo, so bile stvari jasne; danes 78-letni levičar in avantgardist je zadnji samostojen film posnel leta 1990, pred tem pa leta 1977, kmalu po Francovi smrti, ko je v štiriurnem dokumentarcu analiziral desetletja fašističnega terorja, ki ga je na začetku sedemdesetih, po prvih uspehih v Cannesu, na lastni koži doživljal tudi sam. *Die Stille vor Bach* (Tišina pred Bachom, op.p.) veliko pove že z naslovom; Portabella je prepričan, da je bila Evropa pred Bachom primitivna, nekdo v filmu celo opozori, kako je Bachova glasba »edina stvar, ki nas konstantno opozarja, da svet ni zgrešen.« Brez panike, *Bach* nikakor ni zaprašen, tradicionalno realiziran umetniški film, temveč lucidna, duhovita in nekonvencionalna obravnava velikega umetnika, deloma filmski esej deloma eksperimentalni film, namenoma anahronistična serija nepovezanih epizod, ki Bacha obravnava »brezčasno«, brez konkretne zgodbe ali časovnega okvirja, brez fiksnega filmskega izraza, saj Portabella Bacha v posamičnih sekvencah predstavlja tako z dokumentarnim, abstraktnim kot igranim jezikom. Film se, denimo, prične s posnetkom klavirja, ki s pomočjo robota »pleše« po prostrani sobani in igra eno avtorjevih skladb. V ospredju je seveda glasba; igrajo jo vsi, npr. simfoniki, skupina čelistov v vagonu dirjajoče podzemne že-

leznice, tovarnjakarji, ki Bacha igrajo na orglice itd. Portabella vmes vstavlja igrane prizore iz Bachovega življenja, različne anekdote in dokumentirana dejstva, kratka Bachov vpliv na zahodnoevropsko civilizacijo ni bil še nikdar orisan tako ekscentrično kot tule. Portabella ni izgubil niti kančka mladostne igrivosti, v kar sem se prepričal po vrnitvi domov, ko sem si ogledal njegov celovečerni prvenec *Cuadecuc-Vampir* (1970), »uradno« dokumentarni film o snemanju *Drakule* Jesusa Franca s Christopherjem Leejem in Soledad Miranda v glavnih vlogah, v resnici pa eksperimentalno grozljivko, ki hitro zaživi lastno življenje, nadgradi Stokerjevo klasiko in jo približa abstrakciji.

Drugi velikan evropskega filma je pri 77. letih napovedal upokožitev. Ermanno Olmi bo odslej snemal le še dokumentarce, kar ni tako presenetljiva odločitev, če upoštevamo, da je prvih deset let kariere snemal izključno dokumentarce, ki navkljub slavi njegovih igranih celovečercer sestavljajo večino opusa. Poslovil se je z malce čudaškim, a veličastnim filmom, polnim kristoloških in bibličnih referenc. Kar še ne pomeni, da gre v *Centochiodi* (Sto žebeljev, op.p.) za kakšno zadržto krščansko tematiko. Zgodba o univerzitetnem profesorju filozofije iz Bologne, ki nekega dne v knjižnici, polni neprecenljivih iluminiranih rokopisov, napravi nepopravljivo škodo tako v zgodovinskem kot heretičnem smislu – skozi sto rokopisov zabije žebelje, s kakršnimi so križali Kristusa –, nato pobegne in najde drugo življenje ob reki Pad, kjer se v iosselianijevskem slogu spoprijateljeli s skupino ostarelih in socialno zavrženih starcev in stark, je lahkotna, duhovita, vseskozi dvoumna (in zadržana) »satira« na nepredvidljivo človeško naravo. Tujca imajo (tudi zaradi videza, brade in dolgih kodrov) vsi za inkarnacijo Jezusa Kristusa, ki naj bi delal čudeže (vodo spreminjal v vino, jih branil pred nasilno izselitvijo, ki jo načrtuje lokalna oblast



Four Women



Romance of Astrée and Céladon



Diary of the Dead

...), ko pa bi se »Jezus« moral najbolj angažirati ... ne nadoma izgine. Brez dvoma eden najbolj navdihujočih filmov zadnjega časa.

Malce manj navdihujoč, a prepričljiv v klasični eleganci, je *Four Women* (Naalu Pennungal) Adoorja Gopalakrishnana, omnibus štirih zgodb o represiji žensk v Indiji, ki jo režiser časovno umesti v čas od štiridesetih do šestdesetih let prejšnjega stoletja. Štiri zgodbe pripovedujejo o prostitutki, devici, gospodinji in neporočeni tridesetletnici; vse so zatirane ali zapostavljene, celo s strani družinskih članov. Situacija se do danes – predvsem na podeželju, kjer se odvija zgodba – verjetno ni bistveno spremenila, kar pomeni, da je Gopalakrishnanov film časovno univerzalen.

Časovne univerzalnosti pa nikakor ne moremo pripisati Rohmerjevi ekstravaganci *Romance of Astrée and Céladon* (Les Amours d'Astrée et de Céladon), sentimentalni romanci o pastirjih iz 5. stoletja in enemu najbolj (nenamerno?) duhovitih filmov Erica Rohmerja. Režiser tako očitno pretirava z bukolično idilo galskega okolja, kjer se v petem stoletju (*anno domini*) odvija zgodba o pastirski skupnosti in naslovnih ljubimcih, da rezultat ni jasno sugerirana motivika trpeče ljubezni, temveč komedija značajeve, ki bi jo z malce domišljije lahko postavili v kontekst Rohmerjeve sedemdelne serije *Komedije in pregovori* (1980–87). Zgodbo je treba natančno povzeti, da bi ji lahko verjeli: Astrée je šokirana nad Céladonovim nedolžnim flirtanjem s prijateljico, zato ga ne želi več videti. Rahločutni Céladon dekletovo »obsodbo« vzame dobesedno, zato se vrže v deročo reko. Vsa vas je prepričana o fantovem uspelem samomoru, v resnici pa ga rešijo prelepe (in napol gole) nimfe in odpeljejo v svojo graščino. Z asistenco lokalnega druida (in pre-ware) ga bodo znova združile z ljubljeno Astrée. Kako? Céladona oblečejo v žensko, ki Astrée postopoma raz-

kriva svojo identiteto ter ji nazadnje pade v objem! Na papirju se vse skupaj sliši idiotsko, toda Rohmer, čigar junaki so bili od nekdanj maskiranja, prevnar in manipulacij, potrpežljivega gledalca s svojo pastoralno idilo nazadnje osvoji.

Diary of the Dead, peti film iz zombijevske serije, je George A. Romero po izletu v Universalovo holivudsko produkcijo (*Dežela živih mrtvecev* [Land of the Dead, 2005]) znova posnel z izjemno nizkim proračunom. Novi film iz *Dead* serijala spet nosi izrazito aktualen družbenopolitični komentar; Romero tematizira obsedenost ljudi s podobami in množičnimi mediji na eni strani ter manipulacijami taistih medijev na drugi. Skupina študentov v gozdovih okrog Pittsburga snema grozljivko o mumiji, ko jih doleti novica o prihajajoči invaziji živih mrtvecev. Večina ekipe se razbeži, režiser pa se odloči kontrirati spoliranemu in nekonfliktnemu poročanju *mainstream* medijev, zato gre s kamero in peščico pomočnikov snemat lastno reportažo, ki jo kakopak sproti – kot *work in progress* – objavlja na YouTubeu ... Nekdo v nekem trenutku zavpije: »Če dogodek ni zabeležen s kamero, potem ne obstaja!« Romero ves film posname v skladu z omenjeno ugotovitvijo, vsi viri avdiovizualnega zapisa so namreč jasno vidni oziroma definirani, film je med drugim satira na reality showe, mešanje številnih virov/zapisov (digitalne kamere, varnostne kamere, webcami ...) pa deluje veliko bolj učinkovito kot v De Palmovi pretirano skonstruirani antivojnji tiradi *Redacted*. Romero je znova formalno samorefleksiven, v kritiki družbenih anomalij pa enako prepričljiv kot v *Dawn of the Dead* (1978), verjetno najbolj uspelem delu pentalogije.

Castig a Glance, predzadnji film Jamesa Benninga, je klasični primer režiserjeve subtilne ironije in elegantne manipulacije. Režiser, ki svoje filme redko pospremi s komentarji ali razlagami, je tokrat za potrebe

medijev sestavil neznačilno dolg uvodni tekst. Začne se takole: »Between May 15, 2005 and January 14, 2007 I made 16 trips to The Spiral Jetty. Created in 1970, the Jetty is a 1,500 - foot long spiral-shaped jetty extending into the Great Salt Lake in Utah constructed from rocks, earth, salt and red algae. The resulting film maps the Jetty back onto its own 37 year history - looking at and listening to its reoccurring changes.« Benning je torej med leti 2005 in 2007 16-krat obiskal Veliko slano jezero v Utahu, kjer je Robert Smithson leta 1970 postavil umetniško instalacijo, krajinsko znamenitost The Spiral Jetty (Spiralni nasip). V številnih kratkih (in datiranih) posnetkih nam Bennig prikaže spreminjanje nasipa, ki so ga povzročali vremenski in atmosferski vplivi (v osemdesetih letih je bil zaradi dviga gladine jezera dolgo časa neviden, poplavljen, v devetdesetih pa se je – tudi zaradi vpliva tople grede – znova pojavil). Menjajo se slanosť nasipa, barvni spektri, onesnaženost, »vidnost« glede na letne čase, plimo in oseko, skratka Benning nam s simulacijo časovnega stroja izriše spreminjanje podobe unikatne umetnine. Ker režiser vsako serijo stacionarnih posnetkov datira vse od začetka sedemdesetih let do danes, nepozoren gledalec (oziroma bralec) dobi občutek avtorjeve malce romantične in izginjajoče zavezanosti dolgoročni, *work-in-progress* mentaliteti. V resnici nas Benning vleče za nos, saj se ne razkriva kot potrpežljiv umetnik, zavezan kredo herojske vztrajnosti pri sledenju spremembam umetniške instalacije, temveč kot prefinjen manipulator. Je Benningovo početje neetično? Zakaj le, v resnici nam sploh ne laže, temveč samo malce prireja kronologijo lastnega produkcijskega procesa ...