

FILMSKI FESTIVAL V ROTTERDAMU

SIMON POPEK

Kaotični programski avanturizem

49. mednarodni filmski festival v Rotterdamu, 22. januar – 2. februar 2020

Podobno kot Berlinale, ki je letos predstavil povsem osveženo programsko ekipo, se je Rotterdam poslovil od programskega direktorja Bera Beyerja, ki je mesto prepustil Ekranovi stari znanki Vanji Kaludjerčić. Leta 2021 bo tako zanimivo spremljati program, ki ga bo oblikovala dolgoletna sodelavka številnih filmskih festivalov, prodajnih agentov ali platform za pretakanje filmskih vsebin. V tem času, negotovem za film, se zdi, da Vanja s svojimi izkušnjami združuje tako rekoč vse znanje za vodenje mastodonta, ki mu – vsaj v Evropi – po programski širini in produkcijsko-poslovnem potencialu parira le Berlinale. Pustimo tradicijo Locarna in Benetk ali prestiž Cannesja; rotterdamki festival je že dolga leta – vsaj od radikalne ekspanzije po letu 2000 – eden najbolj avanturistično usmerjenih in ne-prestano spreminjajočih se festivalov, vedno med prvimi v promociji izraznih možnosti novih tehnologij. Če bo festival uredil še svojo kaotično programsko shemo, ob kateri nikoli ni docela jasno, kam kateri film spada in katera sekcija je podsekcija (ali nadsekcija) drugi, bomo vsi skupaj še bolj veseli.

Kakor koli, pogledjmo, kaj je Rotterdam ponudil v svoji 49. izdaji.

Pri rotterdamskem tekmovalnem programu se še vedno držim načela, da najprej počakam na »glas ulice« in šele potem krenem v kino. Razporeditev festivalskega urnika to že vrsto let omogoča, saj so projekcije posamičnih filmov razmetane po vsej dolžini festivala, kar je še ena prednost pred A-festivali, kjer je film, če ga zamudiš na prvi ali drugi projekciji, za obiskovalca praviloma izgubljen.

Zmagal je kitajski prvenec režiserke Zheng Lu Xinyuan **Oblak v njeni sobi** (Ta fang jian li de yun, 2020) in s tem demantiral novinarskega kolega, ki je trdil, da dva črno-bela kitajska filma res ne moreta pobrati glavne festivalske nagrade dve leti zapored. *Oblak* je vizualno osupljiv avtobiografski film in govori o dekletu, ki se po daljšem času vrne v domače

mesto. Staro družinsko stanovanje razpada, kot je razpadla njena družina. Oče se je odselil, mama živi z novim moškim, sama ne ve čisto dobro, kaj bi počela, pa malo vandra, se zapleta v aferice in družijo z nekdanjimi znanci. Narativno dokaj abstrakten film občasno dobi še vizualno abstraktno naravo, režiserka se rada poigrava z negativom filmske fotografije, kar učinkuje povsem korektno. Za prvenec solidno.

Navdušil je še en črno-beli film, ki ga je podpiral ruski veteran, skoraj osemdesetletni Andrej Smirnov. Režiser se je konec sedemdesetih let umaknil iz sveta filma, no, vsaj režirati je zaradi nenehnih političnih pritiskov prenehal, medtem ko je kariero nadaljeval kot scenarist in igralec. Potem se je leta 2011 po več kot tridesetih letih vrnil z novim filmom – in kot kaže bo zdaj nadaljeval. Smirnov, eden vidnejših predstavnikov sovjetske odjuge šestdesetih let, je s **Francozom** (Frantsuz, 2019) bržkone posnel posvetilo času, ko se je sam umetniško uveljavljal. Film se odvija leta 1957, leto dni po tistem, ko je Hruščov na dvajsetem partijskem kongresu denunciral Stalina in obsodil njegov kult osebnosti. Odjuga se uradno začne, Mihail Kalatozov z mojstrovino **Letijo žerjavi** (Letyat zhuravli, 1957) istega leta zmaga v Cannesu – in to pomlad v Moskvo v sklopu študijske izmenjave prispe mladi Francoz ruskih korenin Pierre. Študiral naj bi ruske klasike, razjasniti pa želi tudi nekaj družinskih in osebnih skrivnosti. Njegova mati je leta 1931 – noseča z njim – prebegnila v Berlin in takoj za tem v Pariz, zato Pierre upravičeno domneva, da je njegov oče Rus, na gulag večkrat obsojeni oporečnik, ki ga po krajši raziskovalni nalogi najde v provincialnem mestecu. Slog filma je čudovito zadržan, netendenciozen in antidogmatičen; *Francoz* je v žlahtni sovjetski tradiciji realizirana drama velikega formata, ki učinkuje tako na intimni kot družbenokritični ravni. Še posebej piker pa je v smešenju francoskih intelektualcev petdesetih in šestdesetih



Oblak v njeni sobi (Ta fang jian li de yun, 2020)



Francoz (Frantsuz, 2019)

let, simpatizerjev komunizma, ki jim v zvezi s Stalinom in sovjetskim komunizmom ni bilo jasno popolnoma nič.

Beasts Clawing At Straws (Ji-pu-ra-gi-ra-do jap-go-sip-eun jim-seung-deul, 2020) Kim Yong-hoona, učinkovit, dinamično zrežiran korejski triler, se vseskozi giblje okrog ukradene usnjene torbe s kopico denarja, ki jo je nekdo pustil oziroma »pozabil« v omarici predmestnega wellnessa. Po naključju jo najde tam zaposleni služabnik, mož v finančni stiski, toda posameznikov z mafijskimi dolgovi, bančnimi posojili za študij otrok ali preprosto pogoltnih oportunistov je v tem filmu toliko, da mora Kim Yong-hoon za režiteev sestavljanke uporabiti veliko domišljije, časovnih preskokov in ekscesnega nasilja. Kar včasih deluje učinkovito, včasih pa tudi ne, ampak tega smo pri Korejcih vajeni. Skratka, *Claws* je dovolj domišljen žanrski ringelšpil, da nazadnje zadovolji tudi malce klišejska moralna poanta: ko se vsi pobijejo med sabo, plen v naročje pade tretji, dotlej povsem nevpleteni osebi.

Grški »weird wave« se nadaljuje s prvcem režiserke Janis Rafa **Kala azar** (2020). Spremlja tridesetletni par, ki po opusteli, skoraj postapokaliptični industrijski krajini s kombijem izvaja upepelitve domačih ljubljencev. Jemljeta vse, pse, mačke, celo kanarčke in ribe, ki jih preko javne agencije upepeljujejo in lastnikom vrneta v roku 24 ur. Tako vsaj pravita, čeprav v resnici tudi malo goljufata, agencijo nategujeta z obcestnimi crkvinami in si izplačujeta dodatke, medtem ko »žalujočim« prinašata pepel iz skupnega žaklja ... V novem grškem filmu smo bili priča že vsem mogočim prikazom degeneriranosti civilizacije in zdaj Janis Rafa postavlja nove standarde. Rudimentarni, narativno skoraj abstraktni *road movie* z na minimum okleščeni dialogi ustvari predvsem nelagodno vzdušje, da bi s sklepnim prizorom postavil še spomenik teatru absurda: pihalni orkester v livreji pred tisočglavim pernatim »občinstvom« odigra koncert na piščančji farmi!



Kala azar (2020)

Novica o smrti Nobuhika Obayashija nas je doletela po eksploziji korona pandemije; malo pred tem je v Rotterdamu predstavil svoj, kot kaže, zadnji film **Filmski labirint** (Umibe no eigakan – Kinema no tamatebako, 2019). Obayashijeva sklepna norost je postavljena v kinodvorano, kjer se skupina mladeničev in mladenk nenadoma znajde v vrtincu nasilne japonske zgodovine; na platnu se jim rolajo številne filmske reprezentacije, od vojn med cesarstvom in šogunati v 17. stoletju do gangsterskih obračunov tridesetih let in druge svetovne vojne na Pacifiku. Da vse skupaj izpade kot divji kolaž avantgardnih prijemov, kiča in *camp*, je jasno samo po sebi, sploh ko se tudi mladina iz kina znajde v različnih epizodah ne le japonske zgodovine, temveč tudi zgodovine filma, z vsemi žanrskimi in estetskimi pritisklinami. Za Obayashijem bomo seveda žalovali, dal nam je veliko več, kot smo lahko pričakovali, saj so mu že pred leti napovedali le še nekaj mesecev življenja. In če je kljub vsemu moral oditi, lahko rečemo, da je odšel z Velikim pokom.

Obayashijevi tradiciji bi lahko sledil mladi Shinichiro Ueda, ki je po kulturni stvaritvi **Smrt v enem kadru** (Kamera wo tomeruna!, 2017) posnel svobodno variacijo na Fincherjevo **Igro** (The Game, 1997). Zgodba govori o mladeniču z nevsakdanjim problemom: pod stresom izgublja zavest, kar mu preprečuje, da bi postal igralec. Potem ga brat zvabi v posebne vrste »igralski ansambel«, ki ga ljudje lahko najamejo za pretvarjanje, vse tisto, kar je v sijajnem dokumentarcu **Družinska romanca** (Family Romance, LLC., 2019) obdelal že Werner Herzog. Prva naloga? Preprečiti verskemu kultu sumljivega slovesa, da bi sestre njihove naročnice izpulil podedovano vilo. **Posebni igralci** (Supesharu akutāzu, 2019) so komedija absurdov, ki dolgo daje vtis nekompetentne, tipično japonske norosti brez repa in glave, a v sklepnem delu razkrije karte in artikulira vse manipulativne postopke



Posebni igralci (Supesharu akutâzu, 2019)

»specialnih igralcev«. Japonci si kot običajno vzamejo čas, tudi *Posebni igralci* trajajo skoraj dve uri, toda vredno je potrpeti, saj je sklepni obračun več kot huronski in primerljiv z najboljšimi stvaritvami maestra Obayashija.

Očaral je tudi **Moj jutranji smeh** (Moj jutarnji smeh, 2019), prvenec srbskega režiserja Marka Djordjevića. Zelo »suha« in zelo trpka komedija je zreducirana na nekaj interjerjev in osredotočena na profil vase zaprtega, nesamozaveznega, v vseh pogledih asocialnega, celo avtističnega (anti) junaka, 28-letnega učitelja zgodovine iz Kragujevca, ki je pretirano navezan na mamo in nesposoben kakršne koli romantične zveze, čeprav se mu stanovska kolegica meče pod noge. Djordjević z narativno askezo v prvencu malce testira potrpljenje gledalcev, toda posamični prizori so male bravure v minimalistični balkanski komiki. Zelo dolg prizor z (zdaj že pokojnim) Nebojšo Glogovcem, ki kot vaški psiholog »analizira« junakovo asexualnost, bo šel bržkone v klasiko »jugoslovanskega« mačističnega humora.

Končajmo s filmom **Nos ali zarota odpadnikov** (Nos ili zagovor netakih, 2020), celovečerno animacijo Andreja Hržanovskega, ki tematizira sovjetsko cenzuro oziroma odnos oblasti do ruskih avantgardistov dvajsetih in tridesetih let. Šostakovič, Bulgakov, Eisenstein in mnogi drugi so bili žrtve stalinističnih kulturnih čistk in poniževanj, Hržanovski pa vse skupaj zavije v tri poglavja, med katerimi vodilno vlogo odigra primer Šostakovićeve opere, ki jo je zasnoval na Gogoljevem *Nosu*. To je tudi najbolj mučen segment filma, saj skoraj polovico dolžine spremljamo animirano reprezentacijo operne premiere v Moskvi, ki naj bi se je udeležil sam Stalin. Škoda, ker Hržanovski ni vzel širšega zamaha; zgodovina brutalne cenzure seveda ni umrla s Stalinom, kar načeloma potrjuje vezna sekvenca v letalu, kjer potniki (vsi onemogočeni umezniki) na malih zaslonih gledajo bunkerirane filmske klasike.

FILMSKI FESTIVAL V BERLINU

SIMON POPEK

Infrastrukturni mrk

70. mednarodni filmski festival v Berlinu, 20. februar – 1. marec 2020

Zadnji veliki pred-korona festival se je za organizatorje končal srečno; čeprav so se že med potekom Berlinale pojavljali pozivi k predčasni ukinitvi, množic to ni ganilo. Berlinale ostaja z naskokom najbolj množično obiskan filmski dogodek na planetu, kjer se armadi novinarjev in »industry profesionalcev« pridružijo še mase lokalnega občinstva, ki dvorane s kapacitetami 1000+ do zadnjega stola polnijo od jutra do večera.

Berlinale je letos doživel še dve pomembni prelomnici: v celoti sta bili prestrukturirani in na novo zasedeni vodstvi uradnega programa (prevzel ga je Carlo Chatrian) in Foruma mladega filma (vodi ga Cristina Nord), kar ob nedavno prevetreni Panorami v mesto prinaša popolnoma osveženo programskoasedbo, ki je morala prinesiti rezultate. Chatrianova domislica, da poleg uradnega tekmovalnega programa uvede še *Encounters*, paralelni uradni program z nagradami, je bila, verjamem, dobronamerna, a je vsaj ob premieri doživela kopico porodnih krčev, za katere, znova verjamem, objektivno ni bil odgovoren festival. Potsdamer Platz, kjer se odvije velika večina dogodkov za »profesionalce« in novinarje, je namreč doživel veliki mrk, totalni infrastrukturni »shutdown«, saj so se po dvajsetih letih od velikega odprtja in urbanistične prenove nekdanjega blatnega dola ob berlinskem zidu (kar je sovpadlo s preselitvijo festivala na novo lokacijo) kot kaže iztekle dvajsetletne najemne pogodbe. Stekleno-jeklena grdobija Potsdamer Platza brez duše in značaja je ob eksperimentu z javno-zasebnim partnerstvom kot kaže doživela klavrn konec; mestne oblasti so imele ob odprtju leta 2000 vizijo, da bo Potsdamer postal novo središče vele mesta, kjer bodo množice čez dan nakupovale, zvečer pa zganjale kulturo, a kot kaže, se ni izteklo tako. Ko je zasebni kapital, ki zdaj upravlja javno zgrajene nepremičnine, ugotovil, da dobički niso zadovoljivi, so najemnike zmetali na cesto.