

DRUŽINA V PRVEM PLANU

FESTIVALSKI POROČEVALCI, KRITIKI, LJUBITELJI UMETNIŠKEGA FILMA, ADVOKATI MAINSTREAMA ALI PREPROSTO CINEFILI REDKO SKLENEJO ROKE S POSLOVNEŽI IN DISTRIBUTERJI, KI NA CROISETTE HODIJO DELAT BIZNIS. LETOS JE OBVELJAL OBOJESTRANSKI KONSENZ TAKO NA SREDINI FESTIVALA KOT OB KONCU: ŠLO JE ZA SOLIDNO LETINO, A BREZ KONKRETNEGA PRESEŽKA OZIROMA FILMA, KI BI FESTIVAL PRESTAVIL V VIŠJO PRESTAVO.

SIMON POPEK

Distributerji so domov bojda hodili s praznimi vrečami, na drugi strani so poročevalci mrzlično iskali Veliko presenečenje.

»Problem« Cannesa je med drugim v tem, da so vsi favoriti vedno znani vnaprej, o večini filmov vsi vedo vse že pred festivalom, jasno, predvsem zaradi ziheraškega tekmovalnega sporeda, ki povečini stavi bodisi na preverjena imena bodisi na provokacijo. Če je za film *maudit* lani obveljal Tarantinov *Smrtno varen* (Death Proof), je bila konzervativna (in veteranska) liga poročevalcev v konkurenci za nagrade letos obvarovana pred žanrskimi ekstravagancami. Kar pa ljudi z dobrim okusom in zdravjo kmečko logiko ni obvarovalo pred terorističnim napadom Wima Wendersa in Fernanda Meirellesa, ki sta v uradni Cannes pripeljala tako abotna filma – prvi *Palermo Shooting*, nekakšen hi-tech rimejk *Sedmega pečata* (Det Sjunde inseget, 1957, Ingmar Bergman), drugi *Blindness*, patetično moralcko o človeški zlobi in izgubi človečnosti –, da se jima ni smejala samo cela dvorana, temveč verjetno tudi mrki festivalski varnostniki, ki pri vstopu v prenapolnjene prostore usmerjajo podivjane akreditirane poročevalce. Ronu Howardu je verjetno odleglo; od Cannesa '08 naprej njegova *Da Vincijeva šifra* (The Da Vinci Code, 2006) ni več najbolj zasmehovan film sodobnega festivalskega spomina.

Začnimo z zlato palmo; pri *The Class* (Entre les murs) ni toliko pomembno dejstvo, da gre za prvo francosko zlato palmo po Pialatovem *Pod satanovim soncem* (Sous le soleil de satan, 1987), kot redko vide-

na vrlina žirije, da nagradi dejansko najboljšega. V še posebno zadovoljstvo mi je, da je prejemnik nagrade Laurent Cantet, eden najboljših sodobnih francoskih cineastov, čigar maestralni *Izkoristek časa* (L'Emploi du temps, 2001) ni bil kriminalno spregledan le na beneškem festivalu, temveč tudi marsikje drugod. Spodrsrljaj s filmom *Proti jugu* (Vers le sud, 2005) mu velikodušno odpustimo, vrnil se je namreč z na videz preprosto, v resnici pa hudo kompleksno dramo o šolskem letu v enem od pariških predmestij, kjer se z multietnično, občasno nasilno, praviloma arogantno in selektivno ignorantsko srednješolsko mularijo spopada učitelj francoščine François, razpet med logiko uradnega kurikulumu in osebnimi prepričanji. Cantet je film posnel po knjigi François Bégaudeauja, resničnega učitelja, ki je tudi »odigral« samega sebe. Ne ravno laskav (avto)portret ne kritizira toliko šolskega sistema kot odslika realistično sliko učiteljevega vsakdana, neprestano borbo za pozornost učencev, nujnost balansiranja med etničnimi in kulturnimi razlikami, postavljanje tolerančnih meja tako pri verbalnih kot fizičnih izpadih ipd. Cantet se ne naslanja na model ameriške »vzgojne drame«, npr. moralnega kompandija kakšnega Richarda Brooksa, kjer je učitelj bodisi žrtev bodisi čudežni rešitelj kaotičnih šolskih razmer, temveč se približa principu Bertranda Tavernierja, ki je v *Začnimo takoj* (Ça commence aujourd'hui, 1998) naslikal še bolj brutalno sliko predšolske faze francoskega izobraževalnega (in socialnega) sistema. Brez moraliziranja, obtoževanja ali zavzemanja apriornih stališč.

Dvakratna canska lavreata, Belgijca Jean-Pierre

& Luc Dardenne, sta tako po prisotnosti na festivalu kot po kvaliteti postala enako konstantna kot nemška avtomobilska industrija. Čeprav se zdita »nezmotljiva« oziroma sposobna v prepričljivo naracijo pretopiti še tako banalno topiko, njun zadnji, s palmo za scenarij nagrajeni film *The Silence of Lorna* (Le Silence de Lorna) kaže prva znamenja »stagnacije«. Ali pa sta brata s serijo izjemnih, minimalističnih socialnih dram standarde dvignila na tako visoko raven, da se nam v vseh pogledih suvereno realizirana zgodba o dogovorjeni poroki in posledicah naenkrat zdi povprečna. Ali vsaj malce klišejska.

Dardenna morebiti stopata v »loachevsko« fazo opusa, ko se čutita poklicana obdelovati aktualne probleme nove, vse bolj razširjene Evrope in njenega socialnega dna. Brata sta se po lastnih besedah želela lotiti »mednarodne« teme evropskih tretjekategornikov in sta v ospredje postavila Lorno, albansko dekle, ki se v želji po belgijskem državljanstvu poroči z narkomanom Claudyjem. Kmalu pa izvemo, da Lornina dogovorjena poroka ni bila njena ideja, saj je punca samo člen v profitabilni verigi (jasno, ruske) mafije. Lornina poroka s Claudyjem je za njene »delodajalce« zgolj vmesna postaja do resničnega zaslužka, ki ga bo z novo dogovorjeno poroko (z Lorno, potem, ko se ona znebi Claudyja) prinesel ruski magnat. Največja pomanjkljivost *The Silence of Lorna* je prestop iz vsakdanjega naturalizma, ki je krasil njune najboljše filme, v (pogojno) žanrske vode oziroma v formo premišljeno skonstruiranega (spet pogojno) trilerja. Žanr sam po sebi ni moteč, moteča je razmeroma neprepričljiva dramska razrešitev nastavljenega problema: Claudy,



A Christmas Tale



The Class

ki naj bi po predvidevanjih mafije v najkrajšem poskrbel za overdose in s tem vdovstvo mlade Lorne, se nenadoma sklone očistiti in z Lorno zaživeti kvaliteto življenje, kar za mafijce predstavlja nesprejemljiv dramski zasuk, zato zaradi časovne stiske (Lorninemu ruskemu »snubcu« se mudi, uradni ločitveni postopki pa trajajo) zahtevajo hitro Claudyjevo eksekucijo. To Lorno pahne v veliko dilemo, saj je razpeta med zločinom (oziroma moralno soodgovornostjo za zločin) in načrtovano prihodnost s pravim ljubimcem. Potem pride še ena neprijetna novica: Lorna je zanosila, oče je Claudy.

Če je bil novorojenček v *Otroku* (L'Enfant, 2005) bratov Dardenne prekletstvo, je prihajajoči novorojenček znamenje upanja. Ali pač? Brata sta iz misterija, ali je Lorna res noseča ali si je vse skupaj le izmislila, ustvarila svojevrsten suspenz, ki ga nikoli zares ne razrešita. V resnici poteza niti ne funkcionira najbolje, saj se *The Silence of Lorna*, kot rečeno, v sklepnem delu sprevrže v pretirano skalkuliran triler, ki mu za prepričljiv zaključek zgodbe o krivdi in odrešitvi manjka banalne, vsakdanje iskrenosti.

Trije tekmovalni filmi so bili bolj ali manj spregledani. Da bo ignoriran novi film kitajskega maestra Jia Zhang-keja, je bilo pričakovano. *24 City* (Er shi si cheng ji) je namreč drzen križanec med dokumentarnim filmom in fikcijo, in čeprav govori o svetu, v katerem živimo (živijo Kitajci), ga je žirija spregledala, kljub izjavi predsednika Seana Penna, ki je pred festivalom napovedal simpatiziranje s filmi, »ki se zavedajo realnosti sodobnega sveta in se v tem svetu dogajajo«. *24 City* se je še najbolj ukvarjal tako s sedanostjo kot s preteklostjo; žirija je verjetno imela problem z reži-

serjevo razmeroma radikalno filmsko govorico, ki ne podlega populizmu in trendovskim slogovnim prijemom. Jia je eden najpomembnejših azijskih cineastov tudi zato, ker od začetka kariere odločno preizprašuje vlogo posameznika v nenehno (in vse hitreje) spreminjajoči se kitajski družbi. Njegov opus je analitična zakladnica »stanja stvari« na Kitajskem od sredine sedemdesetih let do danes; od drugega filma *Peron* (Platform, 2000) dalje nam kontinuirano predstavlja socialne in družbene spremembe in anomalije, npr. brezperspektivnost katatonične mladine (*Neznani užutki* [Unknown Pleasures, 2002]), čas postopne liberalizacije v osemdesetih letih (*Peron*), katastrofalne učinke projekta jezja treh sotesk (*Mirno življenje* [Sanxia haoren, 2006]), ali vlogo Kitajske in t. i. švic-fabrik v času globalizacije (*Useless*, 2007). V *24 City* si preteklost in sedanost znova podata roki. Gre za naziv novega zazidalnega projekta, kjer naj bi stale luksuzne stanovanjske četrti; ne kjer koli, temveč znotraj umetno ustvarjenega mesta v provinci Chengdu, globoko v notranjosti države, kamor je Mao v petdesetih letih preselil orožarsko industrijo. Tovarno so vmes zaprli, mesto je postopoma pričelo propadati, z neartikuliranim napredkom proste ekonomije pa so se začele dogajati velike transformacije; te so pod sabo, jasno, največkrat pokopale malega človeka, ki v Jiajevem filmu spregovori. V bistvu spregovorijo tri generacije, od prvih priseljencev izpred pol stoletja do novodobnih menedžerjev, vse njihove zgodbe (nekatero dokumentirane, druge rekonstruirane v fiksijski obliki) pa govorijo o vplivu realpolitike na njihova življenja. Brutalno in ganljivo hkrati.

Klasično, s številnimi usodami prepleteno in več-

plastno naracijo nam je pripravil Atom Egoyan, ki od *Sladkega poslej* (The Sweet Hereafter, 1997) dalje ni zares navdušil. S filmom *Adoration* se je znova znašel na »svojem« teritoriju, v svetu novih tehnologij, množičnih komunikacij, politične in verske nestrpnosti ter družinskih afer. Egoyan kot pogosto poprej raziskuje, kako ljudje komuniciramo drug z drugim in kako tehnologija dopušča drugačne načine komunikacije in predstavljanja svetu. Vse se začne, ko Sabine (Arsinee Khanjian), srednješolska učiteljica francoščine, učenec naloži prevod besedila o teroristu, ki je v smrt, z bombo za pasom, poslal nosečo zaročenko. Zgodba pretrese mladega učenca Simona, zato prevod nadgradi z fiksijskim vložkom (terorist postane njegov oče) in jo postavi v kontekst lastne družinske tragedije. Primer avtomobilске nesreče, v kateri sta umrla Simonova oče in mati, namreč nikoli ni bil povsem razrešen, sam pa je še vedno prepričan, da ni šlo za nesrečo. Ko Simon zgodbo predstavi na spletnih klepetalnicah, sproži burno debato o vlogi religije in terorizma v sodobni družbi. *Adoration* je težko rezimirati v nekaj stavkih, saj je Egoyanova sestavljanka preveč prepletena z množico stranskih likov, med katerimi vsak nosi svojo zgodbo, preteklost in moralno prtljago, npr. Simonov ksenofobični stric in skrivnostna muslimanka, ki po-maga osvetliti resnico o Simonovi družini.

Adoration na trenutke morda deluje malce shematično in poln naključij, česar pa Egoyanovemu ambicioznemu družinskemu trilerju ne gre zameriti. Če bi podeljevali palme za najambicioznejši film festivala, bi si ga verjetno razdelil s Soderberghovim *Chejem*, dodelno in skoraj peturno odo gverilskemu vojskovanju in liku Ernesta Cheja Guevare, ki v tej obliki bržkone



Serbis



Modern Life

ne bo ugledal komercialne distribucije. Kar je škoda, saj je predvsem drugi del diptiha (*Gverila*) eden najbolj konsistentnih in (na osebno tragedijo idealističnega posameznika) fokusiranih filmov katerega koli ameriškega režiserja zadnjega časa, brez slogovnih prijemov, eksperimentiranja v formi ali nepotrebnega mitiziranja topike.

Brez olepševanja se stvari že skozi vso kariero loteva tudi francoski dokumentarist Raymond Depardon, ki je z *Modern Life* (La vie moderne), tretjim delom serije o portretih gorskih kmetovalcev (Profils paysans: La vie moderne), prispeval najbolj neobremenjen in bržkone najbolj iskren film festivala. Depardon se z izginjajočimi gorskimi kmetijami ukvarja že od konca osemdesetih let, ko je za Libération o problematiki spisal serijo tekstov. Deset let kasneje je s sodelavko Claudine Nougaret posnel prvega iz serije (zaenkrat) treh dokumentarcev, ki se spreminjanja stanja stvari ne loteva z vidika nepotrebnega dramatiziranja ali, bogne daj, nostalgije (tudi sam je odrasčal na kmetih), temveč pri vsej zadevi gleda v prihodnost. Od tod naslov *Modern Life*; čeprav realnost in perspektiva teh kmetovalcev nista rožnata, je večina njih – v nasprotju s splošnim mnenjem – ne le v stiku s sedanjostjo, temveč še posebej v ekološkem smislu precej bolj napredna.

In osebni favorit? Arnaud Desplechin je že dolga leta prvak francoskega »klepetavega« filma, dramsko ambiciozne in z nešteto liki nabite dialoške drame z elementi absurdnega in črnega humorja, sicer pa najljubši režiser igralca Mathieuja Amalrica, ki v *A Christmas Tale* (*Un Conte de Noël*) nastopa v vlogi Henrija, rahlo neartikularanega in psihološko nestabilnega člana šte-

vilčne družine, ki se za Božič zbere v družinski hiši v Roubaixu (od koder prihaja Desplechin). Družinsko razpoloženje diktirata dva mračna dogodka, spomin na smrt najstarejšega sina Josepha pred več kot tridesetimi leti in novica o bolezni mame Junon (Catherine Deneuve). Še najbolj tragična figura med večno sprtimi, a nekako solidarnimi družinskimi člani je Henri, čigar življenjska zgodba je hkrati ganljiva in strašljiva. Če Joseph v rani mladosti ne bi potreboval darovalca kostnega mozga, ki bi mu rešil življenje, Junon in Abel sploh ne bi spočela Henrija! Ker brata nista bila kompatibilna, je Joseph umrl, Henri pa postal »prekleti sin«; starejša sestra se je nepremišljenemu Henriju pred časom odrekla in mu prepovedala vse stike, Junon mu je dala večkrat vedeti, da ga ne ljubi. Zdaj je Henri znova edini preostali kandidat za darovanje kostnega mozga, ki bi lahko rešil Junon, zato se cela (pred)božična zabava, ki traja več dni, sprevrže v analizo oziroma evaluiranje Henrijevih preteklih in aktualnih »grehov« in v družinski prepir, kjer se bratje in sestre, vsi trideset-do-štiridesetletniki, neprestano provocirajo in obnašajo kot mularija. Henri seveda ni edini čudak v Desplechinovem pandemoniju, polnem igrive, črnohumorne brutalnosti, ki jo lahko detektiramo v večini režiserjevih filmov. Je pa simptomatičen lik v filmskem svetu Arnauda Desplechina, kjer režiser od nekdaj dokazuje, da za kolekcijo negativnih likov ali dogodkov vedno preži pozitivna energija.

Cannes 2008 je v tekmi za palme ponudil solidno in nenavadno konsistentno izdajo. Novega velikega upa nismo dočakali, veterani so povečini zadovoljili: Pablo Trapero z žensko zaporniško dramo *Lion's Den* (Leonera); Clint Eastwood s *The Changeling*, svojo

najbolj sentimentalno izdajo zadnjega časa; Lucrecia Martel s *The Headless Woman* (La mujer sin cabeza), novo dekonstrukcijo povprečne argentinske družine; Brillante Mendoza s *Serbis*, posvetilom usihajočim grindhouse kinom, ki bi ga strateško lahko umestili med *Zbogom*, *Dragon Inn* (Goodbye, Dragon Inn, 2003) Tsai Ming-lianga in *Fantasma* (2005) Lisandra Alonsa; Nuri Bilge Ceylan s pretirano estetiziranim, a stabilnim prikazom notranjega razkola v družini. In konec koncev, z Matteom Garronejem (*Gomorra*) in Paolom Sorrentinom (*Il Divo*) se je, vsaj za hip, vrnil italijanski politični film. Kar ni majhna stvar.