

RESNICA IN DRZNOST*

OD DALEČ SE JE ZDELO, DA JE CANNES LETOS PRINESEL PRECEJ DOBRIH FILMOV. S TEM PA SE NE STRINJA FILMSKI KRITIK AVSTRIJSKEGA DIE PRESSE TER EKRANOV STALNI SODELAVEC CHRISTOPH HUBER, KI NAM POŠILJA NADVSE BESNO FESTIVALSKO POROČILO.

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: JURIJ MEDEN

Slogan letošnjega tekmovalnega programa v Cannesu bi se lahko glasil tudi »vrtenje v prazno«, sodeč vsaj po izobilju dvomljivih vaj v slogu, v razponu od patentiranih postmodernih pastišev (res mi ni jasno, kako je mogoče resno jemati poslednje spogledovanje z resnobnostjo bratov Coen) do smrtno resne samoparodije (Wong Kar-wai, Kim Ki-duk itd.). Zato je bilo tolikanj bolj ironično, da se je s temu sloganu ustrezno podoba odprl izjemen film Ulricha Seidla *Import Export*, čigar nenadni, šokantni interes za resnični svet je nekje na polovici festivala dobesedno na nivo palčkov ponižal slabotne motnje v obliki prej predvajanih filmov, ki so tako postali to, kar zares so: nepomembni (resnično so bili vsi ostali filmi tekmovalnega programa, vredni besed, predvajani kasneje). Seidlov film se odpre s podobo možaka na zasneženem polju pred neko betonsko gmoto arhitekture, ki skuša z nožnim pedalom zagnati svoj motocikel. Znova in znova. Napis »film Ulricha Seidla«, ki sledi, se na podlagi tako odločnega avtorskega podpisa zazdi skorajda odvečen: pikolovsko komponirana freska glomazne, izžete lepote; simetrično ravnoesje, ki poudarja njeno konfrontacijsko naravo (kot običajno liki, ujeti v skrbno sestavljene kompozicije Seidlovih kadrov, zrejo nazaj v gledalca in mu tako strme vračajo pogled voajerja); pa seveda komično absurdna in/ali boleče nadležna ponavljanja kot ključne značilnosti življenja. Kar bi se lahko samo po sebi gledalo kot odprta zanka, je z naslovom novega Seidlovega filma nadgrajeno v dialektični premik.

Seidlova dialektika je bila že od nekdaj obdana z bodičasto žico, še zlasti na primeru trenja med realnostjo in fikcijo, ki ga Seidl preseže na preprost in čudežen način, tako da v bistvu oboje obravnava kot umetna konstrukta, kot delo človeških rok (nič čudnega, da

je bil eden zgodnjih oboževalcev Seidla prav Werner Herzog, ki sorodno raje stavi na »ekstatično« kot na »računovodsko« resnico), ter tako podčrtava vznemirljivo naravo svojega dela – obstajajo tudi daljne povezave z anti-monoformno zavezanostjo Petra Watkinsa. Seveda so nekateri očitno »zrežirani« prizori v Seidlovih zgodnjih dokumentarcih poželi prav toliko kontroverznosti kot avtorjevo neudobno »avtentično« približevanje protagonistom v njegovih kasnejših »igranih« filmih. Kot je Seidl že večkrat pojasnil, je golota (pogosto tudi zelo dobesedna) njegovih protagonistov možna zgolj po zaslugi zaupanja, ki se med leti priprav na snemanje splete med njim in njegovimi protagonisti. To zaupanje jim omogoči, da nastopajo brez sramu, kar nikakor ni isto kot brezsravno nastopanje – gre za razliko, ki tiči v jedru marsikatega nesporazuma pri vrednotenju Seidlovega dela. Gre tudi za razlog, zakaj njegovi liki – tudi, kadar se obnašajo neizmerno kruto – še vedno vzbujajo občutek tragičnega sočutja.

Dejstvo, da je to sočutje poudarjeno še bolj izrazito, je najverjetneje največje presenečenje filma *Import Export*. In to ne samo za avtorjeve privrženke. Presenečeni, celo prevzeti so bili tudi nekateri nekdanji nasprotniki. Seveda še vedno ni nikakršne bojazni, da se je Seidl prodal. Zadosten razlog so (z dvema, morda tremi izjemami) katastrofalne ocene, ki so jih filmu prisodili francoski novinarji. Gre za še en lep primer vsesplošne nevednosti kritikov te domnevno velike cinefilske nacije, ko se soočajo s stvarmi, ki še niso postavljene na oltar oziroma niso vsajane v kakšen vroč novi val ali gibanje (primer je precenjeni dobitnik letošnje zlate palme iz Romunije, novega Irana), pri čemer se Seidl za nameček nahaja na skoraj diametralno nasprotnem koncu avstrijskega filmskega spektra v razmerju z buržoazno linijo, kakršno predstavlja Haneke in se ji klanjajo francoske filmske revije, ki bolj spominjajo

na stripe. Izrazita nežnost Seidlovega filma sicer ostaja predvsem stvar tistega dela zgodbe (*Import*), ki spremlja ukrajinsko medicinsko sestro Olgo (Ekateryna Rak) na poti v Avstrijo z upanjem na boljše življenje. Vzporedna linija (*Export*) spremlja Paula (Paul Hoffmann), nezaposlenega dunajskega varnostnika na poti v Ukrajino. Zgovorno je dejstvo, da v filmu nobene vloge ne igrajo nacionalne meje (pokrajina iz uvodnega prizora, kasneje prepoznana kot ukrajinska, bi mirno lahko ležala v Avstriji); na teži tako pridobijo socialne in bivanjske pregrade. Ko Olgo pot naposled pripelje do bolnice, dunajske klinike Lainz za ostarele, ji kot enega prvih napotkov zaukažejo, da se ne sme več dotikati pacientov, saj je zdaj navsezadnje samo čistilka. Olgo graja medicinska sestra (Maria Hofstätter, nepozabna štoparka iz Seidlovega prejšnjega igranega filma *Dog Days*); med ženskam se kmalu razvije rivalstvo s čudnimi seksualnimi podtoni, ki jih – zelo očitno, tako kot večino celotnega filma – hranijo predsodki. Rivalstvo kulminira v resnično nerodnem spopadu med ženskama, ki se odvije med praznovanjem, na katerem neokusno našemljeni otopeli pacienti poslušajo s sintesajzerjem podloženo žvrgolenje nekega solo zabavljača, ki prepeva šlager klasiko *Glücklich ist, wer vergisst* (v grobem prevodu: *Srečni tisti, ki pozablja, česar ni mogoče spremeniti*).

Kontrapunkt temu je sentimentalna ruska melodija, ki spremlja Olgo v nekaterih najbolj ganljivih prizorih filma. Najprej jo zaslišimo med Olginim zunajzemeljskim poplesavanjem na rdeči preprogi nekega orjaškega ukrajinskega bara; kasneje jo po telefonu zapoje hčerki, ki jo je pustila za seboj; naposled na isto melodijo zapleše v kleti bolnišnice pred ljubeznivim (in seveda usodno bolnim) pacientom s srčnimi težavami. Razlika v nastopu Hofstätterjeve je še boljši pokazatelj spremenjenega vzdušja po neumorni, ag-



Import Export

resivni intenzivnosti *Pasjih dni* (Hundstage, 2001): če je bila v tem filmu izključno živce parajoča, je v *Import Export* pritajeno neusmiljena. Še vedno pa je vsak kader z isto odločnostjo zaznamovan s Seidlovim pečatom: neverjetno je to, da je absolutno nemogoče ugotoviti, kateri izmed dveh direktorjev fotografije (Wolfgang Thaler in Ed Lachman) je posnel kaj. Nahajamo se pred obličjem zanesljive, strokovne rabe surove sile in močnim okusom po dokumentarnih prvinah. Številne lokacije so resnične, vštveši ukrajinsko spletno seks središče, kjer nenadajena Olga nelagodno skuša svojo srečo s poziranjem po diktatu pornografskih napotkov v polomljeni nemščini, ki vleče na *South Park*, dokler je nezadovoljna stranka ne nadere v angleščini. (Vrhunec režiserjeve nagnjenosti k *real-satiri* kot tipičen Seidlov trenutek, kakršnega je nemogoče oponašati, je prizor, v katerem Olgo na njenem prvem delovnem mestu v Avstriji podučijo, kako pravilno očistiti zobovje nagačene lisice). Kot običajno, je pretežni del Seidlove igralske ekipe sestavljen iz naturščikov; dementni pacienti v oddelku za ostarele so seveda resnični.

Zaključna beseda, ki jo zajecja eden protagonistov, je »smrt«, vendar film le stežka označimo za fatalističen – pravzaprav ena najbolj neizbrisnih podob celotnega Cannesa kaže Olgo, kako stoji sredi sobe za brezupne primere in strmi v kamero, kakor da bi bila izgubljena v mislih, obkrožena z blebetanjem pacientov: ambientalna glasba umiranja v tistem trenutku drhti s transcendentno lepoto. Kakorkoli že, Olgina tiska je prvenstveno ekonomske narave, medtem ko si Paul lahko privoščiti zahodnjaški luksuz v obliki krize identitete (za nameček še na kredit). Kontrast z Olginim pretežno tihim drsenjem je na začetku precej močan, ko opazujemo kričeče treniranje varnostnika in ponižujočo nesrečo, ki ga stane službe – da niti ne

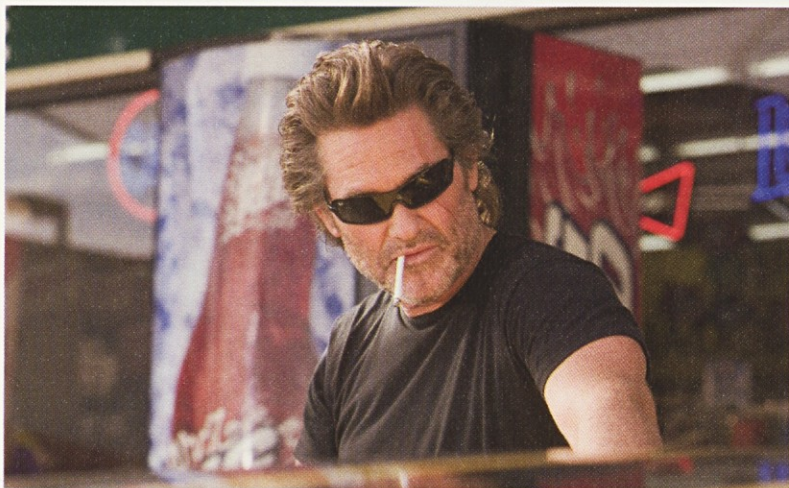
omenjamo še enega tipičnega seidlovskega prizora, v katerem Paul izgubi dekle: na domu jo preseneti z velikim psom (»2000 kilogramov ugrizne moči«) in se na dekletov vidni strah odzove s hvaljenjem vrhunske predanosti te živali, ki medtem na koščke razcefra ljubkega plišastega medvedka.

Paulovo brezciljno življenje se preusmeri na nove tirnice, ko ga očim (Michael Thomas) vzame s seboj na izlet na Vzhod, kjer bosta inštalirala video naprave in avtomate za žvečilne gumije. Bolj ko lokacije okrog njiju postajajo nadrealistične, bolj se stopnjuje mačo napetost med njima, podžigana z vedno večjimi količinami popitega alkohola. (Drzen vstop v zloglasno naselje slovaških Romov Lunik IX se gleda skoraj kot alegorija Seidlovih neustrašno konfrontacijskih metod dela). Naposled se, v Ukrajini, neka dolga noč v diskoteki zaključi s trosmernim stopnjevanjem v hotelski sobi: močan in briljantno odigran prizor se zdi kot povratak k *Pasjim dnevom*, potem ko se je novi film že premaknil naprej, vendar se naposled vseeno osmisli kot odločilen izraz Seidlovskega strastnega humanizma pred obličjem sveta, ki ga krojita tržna logika in ponižanje: Izvoz denarja dopušča izkoriščanje mladega ženskega telesa z Vzhoda – popoln kontrast z *Uvozom* senilnih let, kar omogoča bogastvo Zahoda.

Na hitro je treba omeniti, da se je konceptu najboljšega filma, kar sem jih videl v Cannesu, posmehoval najslabši: Seidlov *Import Export* ima strukturo, *The Edge of Heaven* (Auf der anderen Seite) Fatiha Akina ima scenarij, kar je samo najbolj bedast izmed številnih problemov, ki jih film ustvari na relaciji Hamburg-Istanbul: v osnovi gre za *Babilon* (Babel, 2006, Alejandro González Iñárritu) za tiste, ki so se jim zdeli *Edukatorji* (Die Fetten Jahre sind vorbei, 2004, Hans Weingartner) preveč osebni. Akinova iskrenost ne odtehta njegovega nemško-turškega mišmaša pa-

rol (»Tekmovalec iz EU!!!«), okorno skonstruiranih povezav (tistega tipa, kjer premik kamere opozori na mišji kurec, da bi tako podčrtal njegovo subtilnost) in senzacionalno numnega simbolizma (lezbični seks med pobeglo turško teroristko in nemško bejbo, ki bo kmalu postala razsvetljena, naj bi bržkone izražal alternativen slog življenja nasproti ideji »odjebajmo globalizem«, vendar se za vse tiste, ki tega niso razumeli, »odjebajmo globalizem« ponovi v prizoru, v katerem žal lahko zaznamo edini poskus filma k vzpostavitvi političnega dialoga). Da je Seidlov film, zdaleč najbolj politično delo tekmovalnega programa, ostal neopažen s strani žirije, rahlo preseneča. Da je Akinov dobil nagrado, vse pojasni.

S pritoževanjem bi seveda zlahka lahko nadaljevali. Nad tem, kako sentimentaliziran in premazan z vsiljivo »delikatno« estetiko na čelu z *en-vouge* mistifikacijo narave je presenetljivi dobitnik velike nagrade žirije, razočarajoči *The Mourning Forest* (Mogari no mori) Naomi Kawase, ki sicer vsebuje lik dementnega pacienta. Ali nad tem, kako so vsi podlegli položčnim in poceni horor trikom, ki vdirajo v *vérité* slog ne tako presenetljivega dobitnika zlate palme, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (4 luni, 3 saptamini si 2 zile) Cristiana Munguija, ki se – navzlic nekaterim čudežno spregledanim in očitnim manipulacijam v scenariju – ponaša vsaj s pretanjenim občutkom za podrobnosti barantaškega sloga življenja na tržnici v začetnih nekaj kolutih. Vendar se zdi bolj pomembno osredotočiti na spregledano, kar na primeru tekmovalnega programa pomeni predvsem zanemarjanje resnično osupljivega letošnjega vložka Američanov. Smo lahko sploh presenečeni, da je bil v letu zmotnih konsenzov najbolj oboževan prav najšibkejši ameriški tekmovalec, »veliki povratek« bratov Coen s komičnim trilerjem *No Country for Old Men*?



Death Proof



Smiley Face

Najverjetneje ne, kar še najlepše demonstrira z izobiljem naphani *Death Proof*, najboljši izmed petih ameriških tekmovalnih filmov, skoraj uniformno in nerazumno sprejet s prezirom. Tarantino nam tokrat postreže s premeteno žlobudravim, ponosno analognim, z akcijo napolnjenim primerkom meta-filma zamenjanih spolnih vlog brez mamutskih pretenzij, ki so zaznamovale *Ubila bom Billa* (Kill Bill, 2003-2004), z bistro dvodelno strukturo (od noči k dnevu, od znotraj k zunaj, od »posilstva« do »maščevanja«) in vrhuncem v obliki ljubečega post-feminističnega posvetila mačo B-filmom in njihovi fenovski kulturi. Vizionarska žirija bi nagrado za najboljšo igralko/e podelila zboru Tarantinovih igralk, nagrado za moško vlogo pa Kurtu Russellu, ki je kot skulirani negativec preprosto sijajen, še bolj pa zablesti kot cmerava propalca! (Pričakovana nagrada za najboljšo igralko, ki jo je za svoje impresivno delo pobrala Jeon Do-yeon za nastop v sicer solidni, bujni de-dramatizaciji živčnega zloma sredi religioznih obljub v filmu *Secret Sunshine* [Milyang] Lee Chang-Donga, je izpadla skoraj jalovo, če upoštevamo, da je ob Seidlovem tudi Leejev film poskušal doseči nekaj drugega – in obenem ohranjal zanimiv odnos do filmične realnosti kot neposredovane izkušnje.)

Kot običajno se je nagrada ob (šestdeseti) obletnici festivala zdela kot smešnica, vendar si jo je Gus Van Sant za svoj *Paranoid Park*, še eno študijo razcepljene mladosti, izdatno zaslužil. Njegovo prevpraševanje socialnih in moralnih pritiskov, lepota mladih dečkov na rolkah in absurdnost pubertete so nemara res zgolj še eno formalistično zapeljevanje, vendar poslednjo sodbo zaenkrat omejujem samo na to, kako izjemen je film – med novinarsko projekcijo se je namreč pokvaril (digitalni) projektor, kar je za tovrsten tip filmov, ki tako zelo veliko stavijo na vzdušje, še zlasti destruktivno. (Projekcija se je nadeljevala s prave filmske kopije: toliko o toliko opevanenih posebnih

projekcijah »digitalne obletnice«). Celo David Fincher je z *Zodiacom* napravil soliden film, ki za spremembo dejansko govori o nečem, na trenutke nekoliko štorasti (zlasti pri dialogih), vendar srčni in konzervativni primerek žanra *We Own the Night* Jamesa Grayja, pa je poleg klasičnih užitkov postregel z enim najboljših avtomobilskih pregonov, kar sem jih kdaj videl (so bili curki dežja tisti, ki so stopnjevali napetost?), ter tako zaokrožil dober ameriški kvartet. Grayev film je bil v tekmovalnem programu brez izjeme izžvižgan, kar je še en dober znak letošnjega zmotnega konsenza, ki je predvidljivo vodil do slapov ljubezni, ki so se nato sipali na filme, kakršen je francoska animacija *Persepolis*, ljubka zbirka »modrosti«, kakršne sicer polnijo liberalne ženske revije.

Daleč najboljši francoski film, kar mi ga je bilo dano uzreti, je bil predvajan izven tekmovalnega programa (in bil vsesplošno ignoriran, kar se je zgodilo tudi čudovitemu poslovljnemu govoru Ermanna Olmija *Centochiodi*): čudežno je vstal nihče drug kot Nicolas Philibert, čigar zadnji film *Biti in imeti* (Être et avoir, 2002) je takisto sodil v kategorijo ljubko-liberalno-popularno, in se predstavil s filmom *Return to Normandy* (Retour en Normandie), navdahnjenim pri obdobju, ki ga je Philibert preživel kot asistent režije na snemanju zgodovinske študije umora I, *Pierre Rivière...* (Moi, Pierre Rivière ..., 1976) Renéja Allia. Philibertov povratak na kraje in k ljudem, povezanim s starejšim filmom, se spočetka zdi nepovezan, vendar raztegljiva struktura nato omogoča neprimerljivo polnost pri portretiranju snemanja filma in doseže srce parajočo harmonijo, ko se vsi aspekti življenja – od hrane od politike – zrcalijo v razsvetljenem filmu. (Nemi zaključni posnetek je osupljiv v svojem zlitju najbolj intimne zasebnosti in zakasnjene javnega razprtja, ki v eni sami neizbrisni podobi preplete teme filma, življenje, zgodovino, raziskavo in spomin). Podobno razodetje sicer odločilno bolj farsičnega duha najdemo

v striptiz-mojstrovini Abela Ferrare *Go Go Tales*, ki je resnično tisti film, za kakršnega privrženci Jeana Renoirja označujejo njegov *French Cancan* (1954): bogata refleksija življenja in umetnosti, družbe in trgovine, špasa in plesa, (vseh vrst) nastopov in (zamrznjenih) organskih hotdogov, kronana z Asio Argento, ki med slačenjem zalizuje svojega rotvailerja!

Divja in čudovita Asia – ki poživila tudi zabavno zgodovinsko dramo *An Old Mistress* (Une vieille matresse) Catherine Breillat in zažiga platno v podcenjeneni B filmski variaciji na priljubljene teme *Boarding Gate* Olivierja Assayasa – je bila nesporna Kraljica Cannesa, vendar je vseeno treba priznati, da ji je krono skoraj snelo največje presenečenje v vzporedni sekciji Quinzaine des réalisateurs: v filmu *Smiley Face* Gregga Arakija, pošteni, panteona vredni odbiti komediji (v njej se za hip pojavi celo John Cho), glavna igralka Anna Faris uprizori najbolj nepopustljivo demonstracijo kuleševskega efekta, kar jih pomnim: učinek prepleta res marsičesa z njenim popolnoma zadetim, zagonetno nasmejanim izrazom na obrazu je neverjeten – morda bi celo lahko rešil pretežno grozljiv omnibus, ki si ga je Cannes podaril za rojstni dan. Jokavi kratki filmi, ki so paradirali v nostalgичni paradi velikih imen z naslovom *To Each His Own Cinema*, so povečini namigovali, da je film mrtev, kar v tem primeru tudi dejansko drži – če ne bi bilo veličastnega prispevka Manoela de Oliveire, subverzivnega dragulja o edinem srečanju med Hruščevim (Michel Piccoli) in papežem. Tako kot lahкотen sprehod 99-letnega režiserja po rdeči preprogi na otvoritveni večer, neustrašen pred grozečo prikaznijo v obliki Wongovega filma *My Blueberry Nights*, tudi kratki film namiguje, da sta razumnost in bistrost tista, ki lahko nekoga (in njegove filme) ohranjata večno mladega.

[*] Naslov v izvirniku je *Truth and Dare*, gre za parafrazo ameriške družabne igre »Truth or dare«.