

ODPOR IN MODROST: JEAN-CLAUDE IN JEAN- MARIE, GENEZA CANNESA

O VRNITVI JEAN-CLAUDE VAN DAMMA, ŽIVALIH IZ KAZAHSTANSKE STEPE, EASTWOODOVEM PREDVOLILNEM NAGOVORU IN FILMSKIH KRITIKIH, KI SE BODO CVRLI V PEKLU – ALTERNATIVNO POROČILO O CANSKIH ALTERNATIVAH

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: LENA BODLAJ

V največ bilancah so Cannes 2008 označili za festival, pri katerem se je (znova) zabrisala meja med dokumentarnim in fikcijo. Ta ocena sploh ni bila neupravičena. Kljub temu je pomenljivo, da filma, ki so ju najbolj izpostavljali, nikakor nista bila med izstopajočimi filmi festivala: eden je bil te časti bržkone deležen, ker je na koncu zmagal. V dobniku zlate palme *The Class* (Entre les murs), ki ga poganjajo dialogi, je Laurent Cantet priredil avtobiografski roman nekdanjega učitelja Franciosa Bégaudeauja (ki je v filmu odigral tudi glavno vlogo): šolsko leto v pariškem srednješolskem razredu, ki so ga odigrali naturščiki, upodobljeno z dokumentarnimi sredstvi in obdelano po metodi delavnice. Izredno naklonjeno dojetje Cantetove šolske drame je posledica njene multikulturalnosti in tematike, ki odraža duh časa. Ne nazadnje gre ravno za film, ki ga Francija in globalna filmska kultura, ki nerada sprejme dejanske izzive, hočeta. (Pomislmo le na novejšo uspehe Abdellatifa Kechicha.)

Še osupljivejši je primer izraelskega tekmovalnega prispevka *Waltz with Bashir*, ki je bil prikazan prvi dan in je odtlej veljal za enega od favoritov, bržkone zaradi mnogih novinarjev, ki so – zaradi nevednosti ali lenobe – brez razmišljanja ponavljali trditev iz materiala za medije, da gre za prvi animirani dokumentarni film (kot da ne bi bilo, samo kot primer, z rotoskopijo obdelanih del Boba Sabistona, ki je znan predvsem po tem, da je s svojo tehniko sodeloval z Richardom Linklaterjem pri filmih *Waking Life*, 2001, in *A Scanner Darkly*, 2006). Ampak avtobiografska obdelava masakra v Libanonu leta 1982 režiserja Arija Folmana je po pravici ostala praznih rok, četudi je bila bistveno zanimivejša kot *Persepolis*, ki je bil leto poprej kot »izviren« animirani film z lahkoprebavljivim hu-

manističnim sporočilom na istem mestu v premišljeni canski ponudbi. Animacija je za Folmana enostavno sredstvo za doseganje absurdnih učinkov, ampak njegove surrealne iritacije se na koncu umaknejo (tudi estetskemu) priznanju neuspeha: tu mu za šokanten prikaz genocida pride na misel le še nenadno poseganje po realnih slikah iz poročil.

Poleg tega je bila na ogled cela vrsta različno zanimivih križanj dejstev in fikcije: kot na primer *24 City* (Er shi si cheng ji), nov primerek vedno rahlo surreálnih kronik Kitajske v (kapitalističnem) prelomu, katerega avtor je eden najboljših kitajskih režiserjev Jia Zhang-Ke. Mešanica resničnih in igranih (na primer Joana Chena) intervjujev z delavci tovarne letalskih delov v Sečuanu predstavlja še en korak naprej v Jiaovem formalnem eksperimentiranju, četudi rezultati niso nujno izdatnejši kot na primer v njegovem beneškem zmagovalcu iz leta 2006, *Mirno življenje* (Sanxia hao ren): v bistvu gre mogoče prej za korak vstran.

Morda vendarle tudi pomembno: dejansko so bili najmočnejši primeri združitve metod igranega in dokumentarnega filma tako in tako zunaj tekmovalnega programa, v filmih, ki so nastali daleč stran od prisile ugleda in pritiska izbire tekmovalnega programa, ki jo narekuje svetovna prodaja. Tak primer je monomanski in famozen pripovedni film *Tyson* Jamesa Tobacka (prikazan v sekundarni sekciji Un certain regard, kjer je bil všečen tudi očarljiv sozmagovalc, živali poln *Tulpan* (2006) režiserja Sergeja Dvorcevoja, predvsem zaradi svojih resnično etnografskih elementov v včasih preosladni študiji stepe iz Kazahstana). *Tyson* je nominalno portretni intervju slavnega boksarja, zaradi popolne identifikacije obsesivneža z drugim pa se pogosto približa biografski filmski hagiografiji. Toback se popolnoma zaupa samopredstavitvi Mika

Tysona in sledi samo njegovi perspektivi – ne glede na to, kaj Tyson enostavno prezre. Zato pa film veliko pridobi na intenzivnosti. Drug primer je prijetno omračen in ljubezniv portret umetniškega boema *Chelsea on the Rocks* režiserja Abela Ferrare (prikazan v okviru Séances Spéciales zunaj tekmovalnega programa, kjer je bil prikazan tudi presunljiv in pri vsem sarkazmu dostojanstven izkaz spoštovanja domačemu mestu Liverpool Terencea Daviesa *Of Time and the City*, ki predstavlja najbolj ganljiv film v uradni selekciji, in to ne samo med glasbenimi obeležji). V svojem prav tako genialnem dokumentarcu o legendarnih tipih in dogodkih v hotelu Chelsea v New Yorku se Ferrara ne ustavi niti pred tem, da v pomilovanju vrednih odigranih scenah rekonstruira škandalozni konec Sida (Viciousa) in Nancy. Preboj najdenega in insceniranega pa je bil nedvomno najbolj senzacionalen v čudovito divjem epu o podeželskih muzikantih *Our Beloved Month of August* (Aquele Querido Mês de Agosto) Portugalca Miguela Gomesa, ki je bil prikazan v Quinzaine des Réalisateurs.

Več o tem v nadaljevanju, najprej pa je vredno zapisati, da so tudi na prvi pogled popolnoma tradicionalni epi v tekmovalnem programu posegli po resničnih zgodbah. Kot najteže pričakovan film tega dela programa je *Che* Stevena Soderbergha neizmerno razočaral (štiri ure in pol dolga ilustracija ideje), zato pa so vtis popravili najboljši filmi v tekmovalnem za zlato palmo. V mafijemskem epu *Gomorra*, zaslužen nagrajenem z veliko nagrado žirije, ki velja za drugo najvišje priznanje, je Matteo Garrone postregel z bistveno bolj razburljivo ekranizacijo dejanskih dogodkov kot Cantet. Po knjižni uspešnici Roberta Saviana z istim naslovom je v petih epizodah prikazal, kako se Neapelj in okolica znajdeti v precepu kriminalne združbe,



Of Time and the City



24 City

imenovane Camorra, pri čemer sta najbolj prepričljiva ravno nenavadno trezen ton in Garronejev talent, da seveda najde nadrealistična prizorišča. V drastičnem nasprotju z napeto izvirnostjo njegovega rojaka Paola Sorrentina (čigar naravnost smešen manierizem v biografiji politika *Il Divo*, nagrajeni z nagrado žirije, je marsikdo zmotno razumel kot satiro) nima Garronejev vroče-hladen gangsterski film ničesar iskanega, niti ko klasične žanrske pripovedne prizore (inicijacija najstnika, neizogibna usoda notorično puntarskega sleparskega podmladka) zoperstavlja neobičajnejšim stranem organiziranega kriminala (posel z odvozom smeti, krojaške delavnice med visoko modo in polnimi delavnicami izkoriščanih Kitajcev). Situaciji primerna imenitnost tega opisa stanja italijanskega kotla korupcije je posledica neprisiljenosti njegovih skoraj absurdnih slik, začenši z izdanimi mafijskimi šefi, ki se na začetku sončijo v domnevno varnem sončnem studiu, kjer jih postrelijo, kar da slutiti počasi, a neustavljivo stopnjujoč se cikel (maščevalnega) nasilja.

Clint Eastwood pa je v zgodovinski kriminalki *The Changeling* (katere naslov bo mogoče spremenjen v *The Exchange*) na osnovi skoraj neznanega in neverjetnega primera iz Los Angelesa v poznih 20-ih letih prejšnjega stoletja zopet zarisal monumentalno podobo družbe. Izginotje devetletnega otroka matere samohranilke (presenetljivo sprejemljivo: Angelina Jolie) vodi v bombastično in virtuosno ozobljen kalejdoskop popularnega kinožanra te dobe (sodna drama in melodrama, korupcijska kriminalka in ženski film, zaporniški film in grozljivka), predvsem pa h kritičnemu in natančnemu razmisleku o krizah v ameriški samopodobi. Zdi se, da ni naključje, da je namigov poln film razsvetljenega konzervativca Eastwooda na ogled ravno v ameriškem volilnem letu, ampak aktualne vzporednice ostajajo nepretenciozne: kot

odločno klasičen kino je *The Changeling* najboljše delo ameriškega starešine od njegovega *chef d'oeuvre* *Space Cowboys* (2000). Tudi dominanten francoski tekmovalni film so zaznamovale velike hollywoodske melodrame: filmska saga *A Christmas Tale* (*Un conte de Noël*) Arnauda Desplechina, ki je inscenirana s popolno gotovostjo in radikalno spreminja ton ter je na splošno pretirana, močan, mavričen slog njegove zadnje tragikomedije *Kralji in kraljica* (*Rois et reine*, 2004) kombinira tudi z resničnimi koreninami – avtobiografsko galerijo prednikov in vrnitvijo na domače posestvo Desplechinovega medtem že dokončanega dokumentarca *L'aimée* (2007). Igro z dokumentarnim jedrom bi lahko še nadaljevali, v absurdne višine; absurdno kot neverjetna vloga dive koproducentke Martine Gusman kot (dejanske) nosečnice v solidnem argentinskem ženskem zaporniškem filmu *Lion's Den* (Loenera) Pabla Trapera – ali kot peklenški hrup velemesta, v katerem Brillante Mendoza v filmu *Serbis zdrži celih 70 minut*. Tudi zaradi tega je bila Mendozova kinoalegorija po krivici najbolj osvrženo delo tekmovalnega programa, kamor mu je kot prvemu filipinskemu filmu (po desetletjih, odkar je tam tekmoval Lino Brocka) brez dvoma uspelo priti zaradi francoskih koprodukcijskih sredstev in z njimi povezane distribucije. Kakorkoli že: prav tako podcenjeno nasprotje agresivne *arte povera* *Serbisa* je bil tudi režijski prvenec scenarista Charlieja Kaufmana, s katerim od filma *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999) ravnajo kot s postmoderno kulturno figuro. Njegov film *Synecdoche, New York* najprej zabava na pričakovan način, po kakih 45 minutah pa začne z vedno bolj baročnimi ekscesi iritirati – na koncu pa zmore kljub temu ganiti, veliko bolj kot vse ekranizacije njegovih scenarijev drugih režiserjev, ker postane jasno, da gre kljub vsej zamotanosti dogajanja prvič

za brez okraskov insceniran zasutek Kaufmanovih obsesij (civilizacijskih, smrtnih, pa tudi kreativnih) in strahov: kot dokumentaren posnetek njegovega mišljenja, varljiva rentgenska slika blaznih vijug v njegovih možganih.

A četudi je letos tekmovalni program izpadel bolje kot v preteklih letih (vključno s precejšnjo jubilejno izdajo 2007), še vedno ni merodajen, čeprav poročila iz tega v resnici zelo grdega kraja na Azurni obali, ki so osredotočena na glamurno rdečo preprogo festivalske palače, rada dajo misliti, da je tako. (Veliko bolečega z njegove temne strani, začenši z zlobnim Turkom Nurijem Bilgejem Ceylanom in segajoč daleč prek dementnega Nemca Wima Wendersa, tu iz dobrega razloga ni omenjeno; in seveda so bila tudi manjša razočaranja kot *The Silence of Lorna* [*Le silence de Lorna*], popolnoma neverodostojen novi film bratov Dardenne, ali zgolj dejstvo, da so idiotski novinarji izžvižgali ravno mogočno delo Philippa Garrela *Frontier of Dawn* [*La frontière de l'aube*] in se mu posmehovali – zaradi njegove odlike: nadnaravnega elementa; vprašati pa se je bilo treba tudi, zakaj so film *Tokyo Sonata* Kurosawe Kiyoshija, ki je prekašal toliko konkurentov in predstavlja izkaz spoštovanja Yasujiro Ozuju, degradirali v *Un certain regard*.)

Pravzaprav je Cannes hrupen, stresen, tako ozek kot skoraj vse vrste sedežev v festivalskih kinodvoranah in zaznamovan z neprekinjeno histerijo. Idealen ustreznik na filmskih platnih torej ne uteleša nobene programske sekcije, ampak pridružen gigantski filmski trg, kjer v tem poldrugem tednu poteka na stotine projekcij za plačnike, ki jih spremlja stalno vstopanje v dvorano in izstopanje iz nje, šumenje papirja in zvočenje mobilnih telefonov. (Epidemija stalno prižigajočih se ekranov mobilnih telefonov pa je že zdavnaj



Itinéraire de Jean Bricard



Frontier of Dawn

zajela tudi uradne projekcije, in vedno več kritikov – ki se bodo zaradi tega nedvomno cvrli v peklu – to uporablja kot svetilko za svojo beležnico.) Tako gledano je bilo več kot pravično, da so tam predvajali tajno mojstrovino festivala (kot tudi čudovit, natančen in introvertiran zadnji film Olivierja Assayasa, melodramo *Summer Hours* (L'heure d'été), ki jo je festivalski cirkus ponižujoče prezrl in ki naj bi bila komplementarna Desplechinovi družinski zgodbi).

Dejansko pa nobena kombinacija resnice in izmišljenega ni bila tako omamna kot film, s katerim se je na prizorišče vrnila belgijska akcijska ikona Jean-Claude Van Damme, ki v *JCVD* igra samega sebe. Nadvse šaljiva najava tega osupljivega filma Mabrouka el Mechrija je lani na internetu poskrbela za blazno navdušenje in ljudje so pričakovali čisto komedijo, ampak absurдна zgodba odstavljenega akcijskega junaka *JCVD*, ki se zaplete v bančni rop, ob vsej šaljivosti predstavlja visokointeligenčno, ganljivo in globoko humanistično spopadanje z zvezdniško slavo, s poštenjem in z nezdružljivostjo javne podobe in zasebnosti v dobi medijev. Med mnogimi motivi filma, ki zrcalijo drug drugega, izstopata dve sekvenci brez reza: dobrih pet minut trajajoč začetek filma, briljantno koreografirana akcijska scena filma v filmu, in še daljši monolog, v katerem Van Damme v posnetku od blizu odkritosrčno poroča o svojem življenju in svojih idealih. Že samo ob tej sceni – eni najbolj neverjetnih v filmski zgodovini – so tudi najnaprednejši poskusi v uradni sekciji delovali majhno.

Z eno izjemo: daleč stran od vse zmede zaradi dejstev in fikcije je veliki, radikalni cineastični duo, Danièle Huillet in Jean-Marie Straub, v štirideset-

minutni zapuščini – Danièle Huillet je oktobra 2006 umrla za rakom – *Itinéraire de Jean Bricard* ostal zvest svojemu monumentalnemu materializmu. V Quinzaine des réalisateurs so film prikazali skupaj s Straubovim 25-minutnim samostojnim delom, *Le genou d'Artémide*, variacijo in nadaljevanjem zadnjega skupaj dokončanega celovečerca *These Encounters of Theirs* (Quei loro incontri, 2006) in, ob vsej zanj običajni strogosti, globoko ganljivo poslovilno izjavo. Kar pa je naredilo mogoče še strožji črno-bel film *Itinéraire de Jean Bricard* še bolj pretresljiv, je spoznanje, da bo boj teh brezkompromisnih filmskih ustvarjalcev deloval naprej, dokler bo obstajal film. V slikah in vožnjah (ki zaradi svoje natančnosti in preprostosti plapolajo v vsej jasnosti) načrtovano raziskovanje otoka, na katerem je Jean Bricard odraščal med nemško okupacijo med drugo svetovno vojno, ki ga spremljajo ustrezni spomini na tonskem traku, je formalno in tematsko konsekvantno nadaljevanje dela Strauba in Huilletove, ki se napaja iz nezlomljivega bojevitiga duha.

Stavek na tonskem traku voljo do upora pripelje do bistva: »*Ko sem imel dvanaest let, sem prvič držal v rokah strojnico.*«

Sploh je imela sekcija Quinzaine des réalisateurs dostojanstven 40. rojstni dan: ob prekinitvi canskega festivala leta 1968 je bila ustanovljena kot alternativa avtorskega kinofilma tekmovalnemu programu, ki ga zaznamuje uradna nacionalna predstaviška politika. Že zdavnaj sicer konkurenca sledi tudi ideji avtorskega kinofilma, ampak sedanja politika svetovne distribucije je spet omogočila nasprotje. Tako je bilo ob s strahospoštovanjem navdajajočih filmih Strauba in Huilletove kot tudi dokumentarni drami Miguela Gomesa, ki jo zaznamuje strastna ljubezen do glasbe,

še nekaj resnično neodvisnih vizij, na primer zabaven, zmešan in pogosto očarljiv film o svetih treh kraljih *Birdsong* (El Cant dels ocells) Katalonca Alberta Serre in suverena študija potovanja režiserja Lisandra Alonsa, *Liverpool*. Oba sta zastopnika kina, ki ostaja preveč samosvoj za območje rdeče preproge.

To je veljalo tudi za drugi veličasten canski povratak. Poljski velikan Jerzy Skolimowski se je po več kot poldrugem desetletju vrnil k režiji s filmom *Four Nights with Anna* (Ctery Noce z Anna). Na koncu grenkosladka tragikomedija, ki se začne kot mračna študija pokrajine, prepričljivo demonstrira moč nezamenljive režije. Zagotovo, razen nekaj podrobnosti, bi lahko Skolimowski film o kapljici, ki ponoči skrivaj vstopi v stanovanje občudovanke, posnel že recimo leta 1972 – ampak prav to daje zgodbi prevratno moč: le kdo bi še v dobi obsedenosti z nadzorom pripovedoval tako ljubezensko zgodbo? Za tekmovalni program bržkone že preveč drzno, za Quinzaine pa velik otvoritveni film v jubilejnem letu. V dostojanstveni gesti ključovalnosti se je Skolimowski potem postavil na oder in rekel, da ima sporočilo za vse svoje prijatelje: »*Vrnil sem se.*« In enega za vse svoje sovražnike: »*Vrnil sem se.*« Lepše ne bi mogel povedati niti Van Damme.