

DOMINANTNI OUTSIDERJI

59. IZDAJA NAJELITNEJŠEGA FILMSKEGA FESTIVALA JE IZGLEDA, KOT BI SE PRIPRAVLJALA NA ŠESTDESETLETNICO – LENO, BREZ IZDATNEJŠEGA VALOVANJA IN IZRAZITEJŠIH PRESENEČENJ. KOT BI THIERRY FREMAUX S SODELAVCI VSE ADUTE ČUVAL ZA JUBILEJ.

SIMON POPEK



Regista di matrimoni

Ob objavi uradne selekcije sredi aprila smo zastrigli z ušesi, saj med izbranci ni bilo številnih imen, ki so jih caneskemu velikanu pripisali že med Berlinalom. Jih je festival zavrnil? Jih režiserji niso dokončali? Kdo ve. Zanesljivo smo vsi pričakovali Kusturičev dokumentarec o Maradoni, ki ga je režiser snemal že lani maja in ki bi v predmundialskem času vsekakor ogrel športno občinstvo. V uteho smo dobili kar dva filma o Zinedinu Zidanu, enega osebno izpovednega in enega eksperimentalnega. Drugo veliko razočaranje je prinesla novica o zavrnitvi novega filma Jiaja Zhang-keja, kitajskega maestra, minimalističnega poeta kitajske urbane alienacije, sploh zato, ker je v caneski uradni selekciji že gostoval, Cannes pa se svojim ljubljencem sila nerad odpoveduje.

Na festivalu letos nista štimali dve stvari: prvič, opazna sta bila očitna ignoranca do azijskega filma (v vseh sekcijah) ter posiljeno favoriziranje povprečnega evropskega filma, in drugič, tekmovalni spored, praviloma najboljši del festivala, ni prinesel niti enega velikega presežka. Kar je logična posledica selektorske geostrateške razporeditve, po kateri je bilo med dvajsetimi filmi v konkurenci za nagrade štirinajst evropskih, od tega samo en izven Evropske unije (Turčija). In od šestih neevropskih so štirje prišli iz ZDA

in zgolj dva iz t. i. tretjega sveta, en argentinski in en kitajski. Kar lepo odraža vse večje protežiranje »evropske kontinentalne substance«, ki jo že tretjo leto zapored ilustrira zbor kulturnih ministrov EU, ki se v Cannesu sprehodijo po rdeči preprogi, si ogledajo en film (letos, dovolj zgovorno, Morettijevega *Kajmana*), zmenijo pa se bolj malo. Še več, letos je šefica evropskega kulturnega resorja potožila, kako so ji proračun za podporo evropskemu filmu dodobra oklestili. Kar verjetno pomeni, da bodo naslednje leto potrebne še večje (neselektivne) promocije s strani festivalskih gigantov. Podpora evropskemu filmu je lepa gesta, toda če bo šlo tako naprej, bodo festivali (podprti s strani različnih evropskih skladov) služili samo še promociji starocelinske mediokritete in ne predstavitvi filmske umetnosti nasploh, kar naj bi bil osnovni namen. Lep primer najdemo že v naših logih; nedavno končani »festival« evropskega filma, organiziran na Obali, obstaja zgolj zaradi subvencij bodisi evropskih veleposlaništev bodisi evropskih kulturniških skladov. Spored in njegova kvaliteta nista pomembna, dokler se vrtijo izključno evropski filmi.

Caneski žiriji (predsedoval ji je Wong Kar-wai) potemtakem ni preostalo drugega, kot da nagrade podeli evropskim filmom. Verjetnostni račun ni zatajil

– zmagal je Ken Loach z *The Wind That Shakes the Barley*, filmom, ki ob normalni caneski letini verjetno sploh ne bi bil opažen. Nagrada ni neupravičena, gre za enega boljših filmov letošnje konkurence, standardno soliden film avtorskega dvojca Ken Loach - Paul Laverty (režiser - scenarist), postavljen v leto 1920, čas revolucionarnega konflikta, ko je angleška krona med irskim bojem za neodvisnost na vsak način želela ohraniti politični in ekonomski vpliv. Zato je na otok pošiljala t. i. Black and Tan Squads, brutalne policijske enote, ki so obračunavale z neposlušno irsko populacijo, tudi bratoma Damienom in Teddyjem, ki se nazadnje znajdeta na nasprotnih bregovih. Loach se je lotil zanimivega in malo izpostavljenega incidenta v boju za irsko neodvisnost, razkola v taboru republikancev in posledične državljanske vojne. Malce posiljena družinska paralela – »specialnost« scenarista Paula Lavertyja – je še najšibkejši del filma, ki v primerjavi z Jordanovim visokoproračunskim *Michaelom Collinsom* (1996) namesto nacionalnega zamaha raje izpostavlja lokalno gverilo in osebne konfrontacije. Naslov filma je vrstica iz irske domoljubne pesmi.

Volver, zadnji film Pedra Almodóvarja, si je zaslužil več kot zgolj nagrado za scenarij in palmo v kategoriji ženskih igralskih kreacij, sploh če pomislimo, da se



Scanner Darkly
Spodaj: Marie Antoinette



je po dveh razmeroma mračnih filmih (*Govori z njo* [Hable con ella, 2002], *Slaba vzgoja* [La mala educacion, 2004]) suvereno vrnil v prepoznavni svet duhovite družinske drame. *Volver* (naslov pomeni »vračati se« ali »vrnitev domov«) po moško orientirani *Slabi vzgoji* pomeni vrnitev k režiserjevim »ženskim temam«; vrnil se je cvet Almodóvarjevih igralk (Carmen Maura, Penelope Cruz, Chus Lampreave), močan materinski lik, sam režiser pa se je vrnil v rodno La Mancho, kjer je kot prepričan agnostik zgodbo prvič postavil v nadnaravni okvir. Kaj se zgodi? Sestri Raimundo in Sole preseneti novica o smrti tete Paule iz La Manche, Raimunda se zaradi obveznosti ne more udeležiti pogreba, sestri se na večer pogreba prikaže podoba njene matere, ki naj bi skupaj z očetom pred leti umrla v požaru. Je mati živa? In ali je Agustina, štirinajstletna Raimundina hči, ki je zaradi poskusa posilstva do smrti zabodla svojega očeta, res samo hči ali še kaj drugega? Almodóvar se z minutažo tudi tokrat vse bolj nagiba v mračne vode travmatične preteklosti, a glavnina kompleksne družinske drame je tako zbadljiva in domiselna, da je evropskega veterana veselje gledati.

Enako ne moremo trditi za drugega velikana sodobnega evro filma, Akija Kaurismäki, čigar *Lights*

in the Dusk, prvi film po štirih letih, je pretirano she-matično in naravnost neambiciozno delo, zato ga ne morem razglasiti za kaj več kot režiserjevo standardno vajo o večnih poražencih. *Lights in the Dusk*, sklepni del režiserjeve neformalne trilogije o luzerjih, je najmanj romantičen in vizualno najbolj asketski med vsemi; *Daleč potujejo oblaki* (*Drifting Clouds*, 1996) je govoril o nezaposlenosti, *Mož brez preteklosti* (*The Man Without a Past*, 2002) o brezdomcu, *Lights in the Dusk* o osamljenosti. Glavni junak, Koistinen, utešanje naivnega, redkobesednega, nedostopnega posameznika, bi krasno funkcioniral v klasičnem filmu noir. Ko se pojavi fatalna blondinka (po finskih standardih), ga s pajdaši izkoristi in izpljune, in ker je Kaurismäki »starec mehkega srca« (kakor se je definiral sam), sklepni prizor vendarle osvetli žarek upanja.

Kaurismäki se v primerjavi z ostalimi evropskimi tigri drži povsem solidno. Brunu Dumontu s primitivno »poetiko« francoske province in njenih degeneriranih prebivalcev denimo še vedno uspeva očarati festivalske selektorje ... in člane žirije, ki so muodelili *grand prix*, veliko nagrado žirije. Po neartikuliranem kričanju, lasanju in ljubljenu junakov filma *29 Palms* (2003), smo zdaj fasali novo porcijo bestialne *amour fou* rustike (seks na njivi, seks v hlevu, seks v

puščavi ...), ki ga kontroverzni (kakor za koga) *auteur* povrh vsega začini še z aktualno »kritiko« iraške vojne in tematiziranjem ničevosti vojaškega konflikta. Pate-tično.

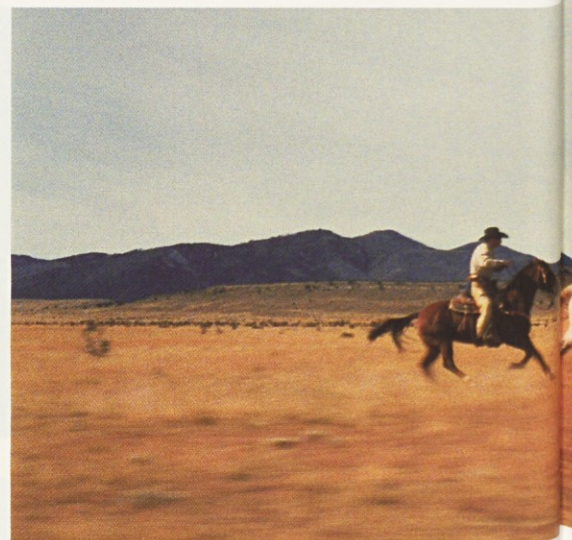
Nanniju Morettiju je s politično satiro *Il caimano* (Kajman, vrsta južnoameriškega aligatorja) uspelo tisto, česar pred dvema letoma ni Michaelu Mooru, z oblasti sklatiti predsednika države, Silvia Berlusconi. Če bi bil Italijan, bi mu kompromitiranje in zvrhano mero levičarskega populizma še odpustil, kot čustveno manj motivirani tujec lahko sklenem le eno: žalostno je gledati, kako politično najbolj izpostavljeni (in drzni) italijanski cineast zadnjega časa obstane na pol poti, se potuhne, svojo »kritiko« desničarskega primitivizma pa sklene v diplomatski maniri. Ostaja nam vsaj *April* (Aprile, 1998).

Drugemu velikemu italijanskemu levičarju, Marcu Bellocchio, gre veliko bolje. *Il regista di matrimoni* (Režiser poročnih filmov) je resda precej apolitičen film, toda v antiburžoaznem in antiklerikalnem duhu, razpuščeni formi in eliptični strukturi je tako duhovit in (pri režiserjevih 67. letih) vitalen kot nihče drug na letošnjem festivalu. Bellocchio je ustvaril drzen, morda rahlo konfuzen, a čudovit, s surrealnimi prebliski prepreden film o znanem režiserju Francu Elici (genialni Sergio Castellito), zgroženem nad dejstvom, da se bo njegova hči poročila s katolikom. Po nešteti prošnjah producenta, naj se že loti ekranizacije krščanske tematike, Franco pobegne na Sicilijo, kjer sreča kopico čudaških likov, se zaljubi v prinčev hčerko in jo mimogrede reši pred poroko z vnaprej določenim ženinom. Bellocchio se ne ozira na linearnost, logiko in nepripravljenost (oziroma nedokončanost) pripovedi; *Režiser poročnih filmov* skozi serijo navidez nepovezanih sanjskih sekvenc o ljubezni, svobodi in fasciaciji do filma pove več kot marsikateri »tezni« film.

Zakaj Bellocchio ni tekmoval za nagrade, je bil prvi misterij festivala, naravnost kriminalno dejanje pa je žirija storila s popolnim ignoriranjem turškega filma *Climates* (Iklimler), favorita na vseh lestvicah in enega redkih v celoti zadovoljivih filmov konkurence. *Climates* morda ni na ravni *Majskih oblakov* (Mayis si-



Election



kintisi, 2000) ali mojstrovine *Oddaljen* (Uzak, 2003), toda Nuri Bilge Ceylan s potrpežljivim opazovanjem, dolgimi kadri, umirjeno pripovedjo in izrazitim smislom za usklajeno kompozicijo, nadaljuje prepoznavno osebno poetiko, ki jo tokrat načini še z osebnim igralskim prispevkom; doslej so umetnike oziroma Ceylanove alter ege (filmski režiser v *Majskih oblakih*; fotograf v *Oddaljen*) igrali drugi, v prvi ljubezenski zgodbi njegovega opusa mu očitno ni preostalo drugega, kot da za vloži nastavi svojo ženo in samega sebe. Isa in Bahar preživljata počitnice na jugu Turčije. Njunjo dolgoletno razmerje je očitno v krizi, neskončni prepiri se množijo, zato ona Isi predlaga, naj se razideta. Isa se vrne v Istanbul, kjer poučuje umetnostno zgodovino, Bahar kot umetniška direktorica dela za televizijsko produkcijo. Po ločitvi skuša Isa obnoviti razmerje z nekdanjim dekletom, a hitro ugotovi, da v resnici še vedno ljubi Bahar. Decembra se Isa odpravi v notranjost države, kjer ona pripravlja televizijsko produkcijo. Ceylanu tokrat morda umanjka čustveni presežek, estetsko popolni kadri občasno izpadejo malce prazno, toda izjemni sklepni prizor je vreden več kot celotna uradna konkurenca: Isa se po obisku Bahar na prizorišču snemanja, po čustvenih prizorih prepričevanja, z letalom razočaran vrača domov; v naslednjem prizoru Ceylan pokaže prizorišče snemanja, priprave na snemanje novega prizora, ki ga s hrupom in vdorom v kader nenadoma zmoti prelet letala, s katerim se Isa (tako predvidevamo) vrača domov. Ima par torej prihodnost ali ne?

Ne spomnim se, kdaj so bili vsi trije osebni vrhunči caneskega festivala predvajani izven tekmovalnega sporeda. Dva zaradi eksperimentalne (*Zidane*) in raziskovalno-teoretske narave (*Requiem for Billy the*

Kid) tja res nista spadala, medtem ko bi se tretji ob malenkost drznejšem programiranju lahko znašel tudi v konkurenci, sploh ker je Cannes zadnja leta (z gangstersko sago *Election* Johnnieja Toja; s *Starim* [Oldboy] Park Chan-wooka) že nakazal premike v konzervativni miselnosti.

The Host, tretji celovečerec korejskega *wunderkinda* Bong Joon-hoja (*Memories of Murder*, njegov prejšnji film, je mojstrovina sodobnega trilerja), je perfekten primer t. i. *monster movieja*, urbane akcijske extravagance, ki odraža vso samozavest in žanrsko predanost mladega režiserja. V predmestjih Seula se ob reki Han zaradi izlitja radioaktivnih substanc v parih letih razvije in mutira ogromna pošast, ki nekega dne brez opozorila napade ljudi v parku. V širši okolici povzroči paniko, pobije na desetine ljudi, s seboj odnese še par »talcev« in jih odvrže v odročni jašek, med drugim hči 40-letnega prodajalca Gang-duja, ki je prepričan, da je hči mrtva. Ko se mu čez čas javi po mobilnem telefonu, Gang-du organizira iskalno odpravo in pošasti napove vojno. Oblasti, prepričane, da gre za morilski virus, »grožnjo človeštvu«, medtem razglasijo obsedeno stanje in območje zaprejo v karanteno, Gang-duja in bližnje sorodnike pa razglasijo za okužene in ljudem nevarne individualce. Suspensiven in predvsem neznanstveno duhovit film neprestano preskakuje iz enega žanrskega obrazca v drugega; združuje akcijski spektakel, grozljivko, črno komedijo, adolescenčno dramo, družbeno refleksijo in politično paranojo 21. stoletja. Če bo Bong nadaljeval v tako suverenum slogu, ga bomo – ne glede na »profano« žanrsko provenienco – kmalu gledali v uradnih selekcijah A festivalov.

Vizualna umetnika Philippe Parreno in Douglas Gordon sta se lotila filma o nogometni ikoni Zinedinu

Zidanu, najboljšem in najbolj dominantnem nogometašu zadnjega desetletja – kar je pred mundialom v Nemčiji popestrilo dolgočasni festivalski vsakdanjik. Kaj je nastalo iz nenavadnega sodelovanja? Film *Zidane, un portrait de 21ème siècle* (Zidane, portret 21. stoletja), skorajda eksperimentalno delo. Parrenoja in Gordona Zidanovi biografski detajli, profesionalni uspehi in linearna naracija ne zanimata; odločila sta se posneti eno samo tekmo, ki se je na stadionu Santiago Bernabeu v Madridu med domačim Realom in ekipo Villarreal (2:1) odvila marca 2005. S šestnajstimi kamerami (direktor fotografije ni bil nihče drug kot Darius Khondji) sta se osredotočila izključno na Zidana, njegovo gibanje, dihanje, podaje, driblanje, frustracije ob neuspešnih akcijah, hipne pogovore s soigralci itd. Jasno, ker tekma traja 90 minut toliko traja tudi film. Edini »tujek« nastopi v polčasu, ko avtorja v hipni montaži pokažeta, kaj se je tega dne dogajalo po svetu (s čimer evocirata Karanovićevo serijo *Na vrat na nos* [Grlom u jagode, 1978]), in se sprašujeta, ali je kaj pomembnejšega od nogometne tekme. Film je med drugim fascinanten z zvočnega vidika, saj avtorja poleg občasnih (in nepotrebnih) glasbenih vložkov skupine Mogwai občasno izolirata posamezne zvoke, Zidano vo dihanje, šum hoje po travi, brcanje žoge, celo krike posameznikov iz občinstva! Gre za očitno manipuliranje z realnim zvokom, kar bi puristi označili za nedopustno početje, sam pa sem postopek doživljal kot dobrodošel dodatek v impresivnem avdiovizualnem eksperimentu, verjetno prvem športnem avantgardnem filmu.

In tako pridemo do osebnega favorita letošnjega Cannesa, dokumentarca *Requiem for Billy the Kid*. Ameriški paradni žanr je znova deležen neortodoks-



Levo zgoraj: Requiem for Billy the Kid
Zgoraj: Babel
Levo: Volver



nega pristopa; lani so se gejevski podtoni prikradli v urbani in elegični western Anga Leeja, letos se bodo nekateri (isti ljudje?) zmrdovali nad obravnavanjem ene največjih legend Divjega zahoda, Williama Bonneyja alias Billyja the Kida. V čem je problem? Prvič, film je režirala ženska, Anne Feinsilber; drugič, film je nastal v francoski produkciji; in tretjič, režiserka legendarnega revolveraša spiritualno poveže z Arthurjem Rimbaudom, nič manj notoričnim francoskim poetom s konca 19. stoletja. Bonney in Rimbaud? Zveni kot šala iz Morretijevega *Kajmana*, kjer se »mojstrovina« čustveno in finančno skrahiranega filmskega producenta imenuje *Maciste vs. Freud*.

S provokativnimi cineasti, ki prosto upogibajo klasične žanre ali se z njimi poigravajo, nisem imel nikdar težav. Anne Feinsilber, režijska debitantka (rojena leta 1970), se perfektno vklaplja v podobo modernega

filmskega ikonoklasta; izbrala je legendo in nad njeno realno/mitično podobo postavila velikanski vprašaj. Je Kida res ubila Garretova krogla? Je bil ustreljen v hrbet ali ne? So bile njegove poslednje besede res »kdo je tam?« Bi človek na begu pred zakonom, znameniti morilec, res najprej postavljaval vprašanja in streljal pozneje ali obratno? Se je Kid nemara pogodil s Patom Garretom, pobegnil v Mehiko, živel mirno življenje in umrl v petdesetih letih 20. stoletja, ter si po vsej verjetnosti ogledal vsaj eno izmed številnih filmskih interpretacij njegovega življenja (oziroma mita)? Kdo ve? Nas zanima? Bi nas moralo zanimati? Toma Sullivana, nekdanjega šerifa okrožja Lincoln, vsekakor zanima, saj si že vrsto let prizadeva odkopati posmrtno ostanke Bonneyja in njegove mame ter z analizo DNK potrditi oziroma ovreči domneve, ali njegovo truplo res leži v »uradnem« grobu, v Fort Sumnerju v zvezni državi

New Mexico, ali tam leži neznanec. Bonneyjev »uradni« grob je seveda romarska postojanka, ki v revno skupnost privablja turiste, zato sodnikove vztrajne prepovedi izkopa (Sullivanove težnje med drugim obsoja kot finančno motivirane) nikogar ne presenečajo.

Requiem for Billy the Kid je lepo zamišljena sestavljanka, deloma dokumentarec, deloma družinska saga, deloma raziskovalni projekt in deloma zgodovinska analiza. Rudy Wurlitzer, scenarist Kidove najznamenitejše ekranizacije (Peckinpahove verzije iz leta 1973), denimo z žalostjo ugotavlja, kako se je Kidova legenda v očeh gledalcev sčasoma »odmaknila od romantiziranja Kidove neodgovornosti, ter zavzela pozicijo, bližjo Garretovi odgovornosti.«

In kje je režiserka v analizi revolveraškega mita našla mesto za Arthurja Rimbauda, dinamično živčnega in arhetipskega upornika, čigar življenje so zaznamovali zgodnji triumfi, nepremišljeni škandali in dobičkaželjne pustolovščine na eksotičnih lokacijah? Zgodovina kaže, da je bil Rimbaud enako divji in nepredvidljiv kot Bonney; njegovo poezijo bere Kris Kristofferson, Peckinpahov Billy the Kid, film pa zavzame distinktivno stališče z režiserkino drzno tezo o spiritualni vezi med obema sodobnikoma (kar se je zdelo ameriškim kritikom naravnost nezaslišano): Kidovo orožje je bil revolver, Rimbaudovo orožje je bilo pero; oba sta kariero končala pri natančno enaindvajsetih letih, Kid zavoljo smrti (ali pobega), Rimbaud zaradi nikoli obrazložene prekinitve vseh literarnih ambicij. Drži? Drži. Marlon Brando bi verjetno ljubil Feinsilberjin film; vraga, v *Enookem Jacku* (One-Eyed Jacks, 1961), svojem edinem režijskem poskusu, je Kida (igral ga je sam) videl kot lepega in poštenega kavboja, ki na koncu preživi ...