

# OBČUTENJA OBUPA IN NEMOČI

Ko je med letošnjim Berlinskim filmskim festivalom fizično razpadal zlovešči zid in so se njegovi drobcji pojavili na improviziranih štantih po pet mark za košček, simboličnosti in večpomenskosti rušenja zidu ni bilo mogoče v celoti dojeti. Evforija zahodnih in vzhodnih Berlinčanov, ki so po tolikih letih delitve mesta sproščeno prestopali na novo odprte prehode ali ob njih plezali čez zid in jim obmejni stražarji niso hoteli nič hudega, se je soočila z realiteto posledic. Check Point Charlie se je utrdil kot simbol preteklih časov in na festivalu prikazan zahodnonemški film **Prisrčno dobrodošli** je na posebno avtentičen način iz preteklosti osvetlil aktualno nemško situacijo. Režiser Hark Bohm, ki je že pred leti zatresel Berlinski festival, je namreč v svojem filmu vizionarsko presodil, kaj utegne aktualna združitev obeh Nemčij praktično pomeniti. Ne gre namreč samo za meje, ki jih postavlja politika, gre tudi, ali predvsem, za meje, ki so v ljudeh in med ljudmi.

In selektorji Berlinskega festivala so bili tako pod vtisom političnih premikov in vzhodnoevropskih realsocialističnih deželah, da so, bolj kot običajno za svojo levičarsko usmerjenost, festival obarvali s filmi iz teh dežel. Seveda izbrani filmi še niso rezultat teh političnih premikov in spreminjanja. Težko bi tudi rekli, da so znanilci novega; prej so odraz črno pesimističnega pogleda na realsocialističen način življenja, z vsemi globokimi posledicami, ki so se zarisale v posamezniku. Kakšen pomen namreč lahko pripišemo sporočilu očeta, ki pobeglim otrokoma po telefonu reče, naj se na Poljsko ne vračata, naj se nikoli ne vrmeta? Gre za film Macieja Dejczerja **300 milj do neba**, ki izpričuje globoko zakoreninjen dvom, da se lahko življenje spremeni, da je drugačna, boljša prihodnost kakorkoli realno dosegljiva. V evforiji ob spremembah je realno spoznanje o temačni prihodnosti, ki jo je zamečila odhajajoča realsocialistična preteklost. Opojni občutki obetajoče se svobodnosti tako pristanejo na trdnih tleh realne situacije popolne zavoženosti, ki jo lahko reši v za človeka sprejemljivem času edinole čudež. Grozovito je zavedanje ogromnih in usodnih deformacij, ki jih je sistem povzročil v človeku. O teh deformacijah in zaradi njih neprilagodljivosti civiliziranemu razvitemu, svobodnemu svetu so filmi ustvarjalcev iz Sovjetske zveze še posebej eksplicitni. Po meri sistema prisilno vzgojenega človeka, ubitega v volji in mišljenju, celo čustvovanju, kažejo kot izredno vprašljivo izhodišče za spreminjanje pogojev življenja. In, konec koncev, v čem so garancije, da bodo obljube novih oblasti tudi uresničene in niso le preteveza za prihod na oblast? Tudi dovčerajsnji politiki so namreč obljubljali nebesa na zemlji. Skepsa je potemtakem upravičena. Posledice sistema se kažejo v filmu Kira Muratove **Astenični sindrom**, ki je imel tudi v času perestrojke težave s sovjetskimi oblastmi. Ne zaradi tega, ker bi film kazal stanje sistema, temveč ker kaže stanje ljudi. Gre za film v filmu, v katerem ustvarjalka varira najrazličnejše situacije, v katerih ljudje

agirajo apatično, brezmočno, astenično. Film govori potemtakem o ljudeh, ki so rezultat sistema; na tako vsestransko kastriranih ljudeh pač ni mogoče pričakovati bistvenih sprememb na kateremkoli področju. To je eden izmed osnovnih problemov perestrojke. Muratova je ustvarila moreč film, ki s svojo dolžino in variranjem osnovne teme gledalca uniči. Astenični sindrom je eksperimentalno umetniško dejanje, katerega ustvarjalci se ne sprašujejo po občinstvu, zanima jih predvsem iskrenost in avtentičnost izpovedovanja spoznanj in občutij. Seveda je bil takšen film mogoč edinole v Sovjetski zvezi. Drugje bi zaradi nekomercialnosti njegovim pobudnikom kar takoj pokazali vrata. Tako pa je film naletel na težave kasneje, kar je za ideološko zamejene sisteme seveda značilno.

Enako črn je izredno estetiziran film **Čuvaji** režiserja Aleksandra Rogoškina, v katerem se kažejo dogajanja v vagonu za transport zapornikov do kraja prestajanja kazni. Železniški vlak vozi preko opustelih ruskih ravnin zapornike, za njihove delikte ne vemo, ker za sam film niti niso tako pomembni, spremljajo pa jih vojaški čuvaji. Usoda je zapornike in njihove čuvaje povezala in v bistvu posebnih razlik med njimi ni, morda so čuvaji v ritualnosti strogo določenega reda veliko bolj omejeni in zato manj svobodni od čuvancev. Za čuvaje je perspektiva neprestanega ponavljanja enega in istega »posla« brez vsakršne perspektive. In v trenutku, ko niso pod nadzorom – prisilo – podivjajo in drobne nasilnosti in medsebojne krutosti se spremenijo v masakar pekinpachovskega tipa. Nesmiselno nasilje, nasilje strogo kontroliranega sistema zgori v lastni nasilnosti. Film **Čuvaji** je metafora, neizprosna in dokončna, vizija prihodnosti pa črna – vzpostavljeno nasilje se ne more končati drugače

kot z nasiljem, s samouničenjem. V **Čuvajih** so zaporniki samo medij, nemočni, zaresetkani opazovalci »zunanjega« ponorelega sveta. Svoboda postaja tako relativna in film **Čuvaji** pesimistično odgovarja ruskemu filmu **Svoboda je raj** (nagrajen je bil na lanskoletnem Montrealskem filmskem festivalu), v katerem je vseeno še kanec upanja za prihodnost propadajočega socrealističnega sistema. Ali pa je iskanje »izboljšav« in alternativ znotraj realsocializma sploh smiselno? Rogoškin je prepričan, da ne. Tudi v njegovem filmu so deformacije posameznika pregloboke, tako kot Muratova ne verjame v posameznika okuženega s socializmom.

V Berlinu je bil zanimiv fenomen prepovedanih filmov, med katerimi so Menzlov film **Škrjančki na nitkah** (nastal je leta 1969) uvrstili v tekmovalni spored in nagradili, vzhodnonemški film **Sledovi kamenja** (1966) pa prikazali v uradnem sporedu izven konkurence. Zdi se mi vprašljiva uvrstitev več kot dvajset let starih, torej že kinotečnih filmov v uradni festivalski spored. Čeprav je to, da jih je lahko občinstvo videlo, več kot koristna informacija. V kontekstu sodobnega kritičnega filmi iz nekdanjih ali komaj še sedanjih dežel realsocializma delujeta oba filma nekako izgubljena, neaktualna, predvsem sta dokument minulega časa. Menzlov film izstopa iz konteksta češkoslovaške filmske ustvarjalnosti šestdesetih let. Nastal je namreč v specifičnih pogojih sovjetske intervencije leta 1968 in je pravzaprav sarkastičen odgovor na nove oblike nasilja nad posameznikom in njegovo integriteto. Menzel kaže absurdno situacijo premeščanja nesomišljenikov na povsem neustrezna delovna mesta zaradi njihove ideološke prevzgoje in kaznovanje tistih, ki so poskušali zbežati iz socialistične države.

Gre za omejevanje, zatiranje svobode mišljenja in svobode gibanja. Dežela je spreminjena v zapor, katerega čuva ne posebno prepričani policaj, ki bo tudi moral v prevzgojo. Vsi so nanizani na nevidne nitke, ki jih usmerja neka nevidna sila. To je bilo leto 69, prvo leto okupacije Češkoslovaške. Takrat je še bil možen satiričen odgovor na nerazumljivo situacijo.

Takratna prepoved Menzlovega filma je bila znanilec črnih časov za svobodo misli in ustvarjanja in od takrat si češkoslovaška filmska ustvarjalnost 50 filmom vsako leto navkljub še ni opomogla.

Za vzhodnonemškega režiserja Franka Beyerja je pomenil film **Sledovi kamenja** praktično konec filmskega ustvarjanja. To je bilo davnega 66. leta, in zgodba o ljudeh z gradbišča, o načinih njihove stimulacije, o prepovedani ljubezni med partijskim sekretarjem in mlado tehnologinjo Kati, vse to je bilo preveč, da bi mogel ta v bistvu še vedno socrealističen film ugledati svetlobo kinematografskih platen. Spomnimo se, da je v tistem času pri nas nastal film Dušana Makuvejeva **Človek ni ptica** in Beyerjev film z njim sorodnosti teme navkljub težko vzdrži primerjavo.

Mnogo bolj vznemirljiv in za Vzhodno Nemčijo tudi izredno provokativen je film **Coming out** režiserja Heinerja Carowa. Gre za ljubezenski film, za ljubezenski trikotnik med dvema homoseksualcema in ženo enega od njiju. Glede na pravni in ideološki odnos do homoseksualizma je ta trikotnik še toliko bolj usoden in se mora za vsakega izmed udeležencev končati žalostno. Gre za odpiranje drugačne tematike in problematike, za obračanje k človeku in njegovi intimnosti. Režiser Carow je v vseh elementih subtilen, delikaten in human. In to je svež veter, ki pri-

naša drugačen odnos do posameznika, predvsem v priznavanju njegove individualnosti in vsega, kar je s to individualnostjo povezano. Gre, skratka, za osvajanje novih svobod, in v tem je vzhodnonemški film **Coming Out** še kako političen film. Za Madžare je leto 56 še vedno travmatično leto in filmski ustvarjalci iščejo vedno nove razsežnosti takratnega tragičnega dogajanja na Madžarskem. Tako tudi János Zsombolyai v filmu **Smrtna obsodba** razmišlja o človekovi pokončnosti, o odgovornosti in moralnosti, o vztrajanju pri lastnem prepričanju. Tako junak njegovega filma, obsojenec na smrt, ne pristane na kompromis in ne podpiše listine o lojalnosti z novim režimom. S tem podpisom bi si utegnil rešiti življenje, toda spomini na krvave dogodke in na osebne drame, s katerimi je bil tisto usodno leto povezan, mu preprečuje, da bi se zatajil in s tem izdal svoje drage. Variacija iste teme in spraševanje: kako ste se takrat opredeljevali, Madžari? To je spraševanje o kolektivni krivdi, o potuhnjenju naroda in njegovih politikantskih predstavnikov, kar je omogočilo več kot tridesetleten političen mrak na Madžarskem. Spraševanje o lastni krivdi v podtekstu filma; krivda velikega brata in njegovih bratrancev pa je tako evidentna.

Naposled tudi Kitajci. V Berlinu so pokazali film **Črni sneg** (film z drogo nima nikakršne zveze) režiserja Xie Feija, ki je nastal pred lanskoletnimi tragičnimi študentskimi nemiri. Črni sneg predstavlja kitajsko odpiranje v življenje, kjer ideologija nima vodilnega mesta. Film pripoveduje o bivšem zaporniku, ki pričenja svoje novo življenje na mestnem obrobju, kjer se dogaja vse, kar je za vele mestno obrobje značilno, od prestopništva, črne trgovne, malega kriminala, ameriške idolatrije (junakov idol je Rambo), zahodnja-

ške glasbe in zametkov zvezdniškega sistema. Fei skrbno zarisuje podobe kitajskega življenja, kakršnega ne poznamo; fizični propad njegovega junaka je logičen, v zaporu je zamudil spremembe in se v nove čase ni znal prav vključiti.

Razmišljanje o »realsocialističnih« filmih se mora znova vrniti k poljskemu filmu **300 milj do neba** in stavku očeta, naj se otroci nikoli več ne vrnejo na Poljsko. Občutenje domovine, pa naj gre za katerikoli film, je obupano. Obupano je tudi spoznanje o dolgem času, ki bo potreben, da bodo psihične in materialne škode popravljene, da so že izgubljene generacije, da je astenija prevladujoč fenomen.

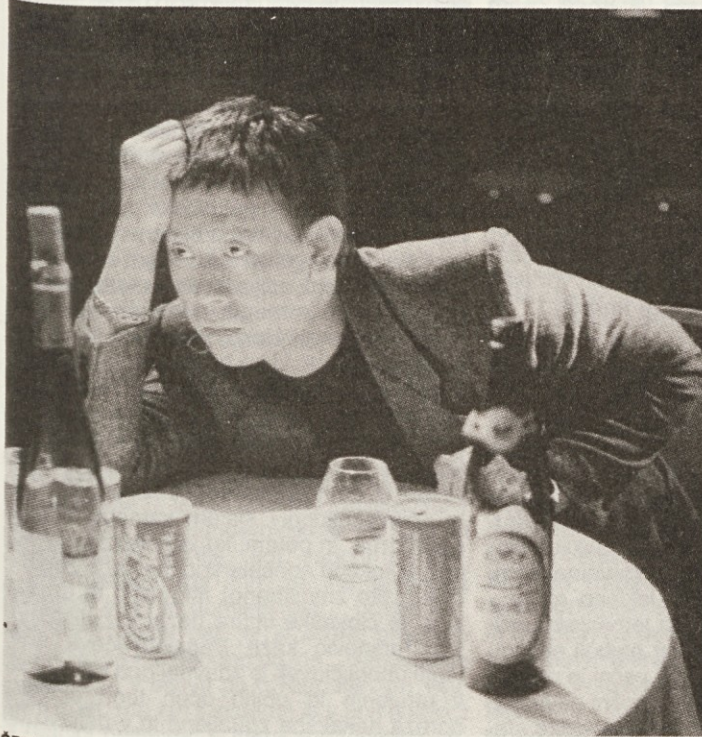
Ob filmih, ki jih je pokazal letošnji Berlin, je seveda mogoče pisati tudi na drugačen način, toda občutenje zgroženosti je v njih tako prevladujoče, da mora človek razmišljati o okoliščinah in nujah, zaradi katerih so nastali. V tem primeru pa estetika in obvladanje metierja stopita v ozadje. Sporočila filmov so močnejša, njihovo ozadje pretresljivejša, da bi človek mogel spregledati muko ustvarjalcev, da bi izpovedali svojo in skupne stiske na vpajoč način.

Takšnim filmom so naklonjeni samo festivali. Le redki bodo zašli v redni kinematografski spored. Prej jih bodo pokazale televizije. Ko človek opazuje razprodajo koščkov berlinskega zidu na stojnicah, se mora spraševati tudi o krivici, ki se tem in podobnim filmom dogaja. Konec koncev, festivali se lahko ponašajo s svojim levičarstvom in takšne filme prikažejo, še posebej z zadovoljstvom, če so bili v domovini prepovedani, saj je za festival to žgečkljiva atrakcija. Tudi zaradi tega se mi je zdelo potrebno te filme potegniti iz festivalskega konteksta.

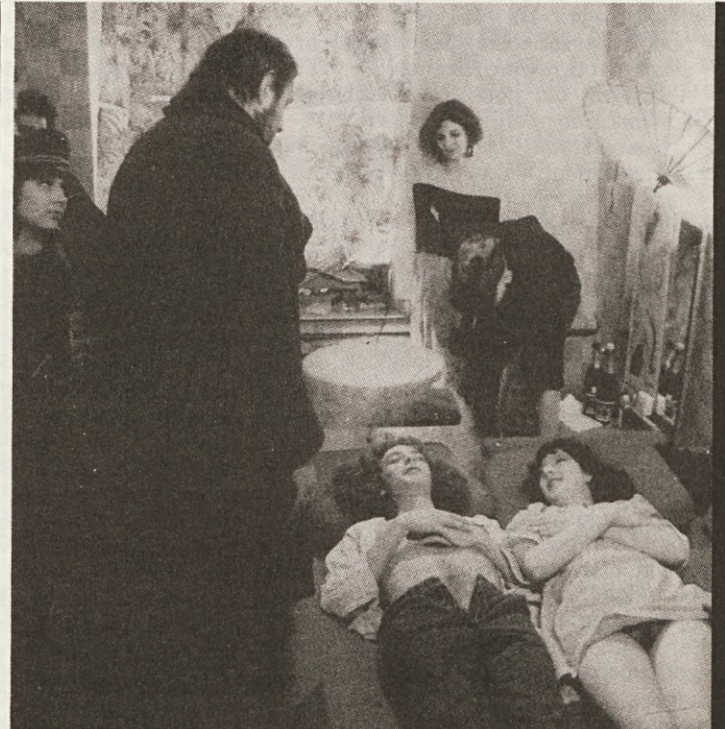
**MATJAŽ ZAJEC**



SMRтна OBSODBA, REŽIJA JANOS ZSOMBOLYAI



ČRNI SNeg, REŽIJA XIE FEI



ASTENIČNI SINDROM, REŽIJA KIRA MURATOVA