

BERLINALE
'91

SCHAUPLATZ BERLIN

Gotovo ni naključje, da so se v festival-skem biltenu, ko so predstavljali letošnji program Retrospektive, spomnili prav Rossellinijevega filma *Germania, Anno Zero*. Ne le zato, ker bi lahko rekli, da se je Nemčija po združitvi na neki način spet znašla v »letu nič«, ampak tudi zategadelj, ker Rossellinijev film, katerega pripoved se seveda odvija v Berlinu, opozarja na specifično »cinematičnost« tega mesta. Pravzaprav je celotna povojna zgodovina Berlina (če pač začnemo od Rossellinijevega »leta nič«, kajti sicer so kamere tu brnele že mnogo prej) dobesedno prepojena s filmom, pri čemer kajpak ne gre zgolj za mednarodni filmski festival, ki se tu dogaja že od leta 1951, niti za razmeroma močno kinematografsko produkcijo na obeh straneh zidu. Ne, tisto, zaradi česar si je Berlin dejansko prislužil vzdevek »filmsko mesto«, je nedvomno povezano z dejstvom, da je bil v minulih petinštiridesetih letih predmet in prizorišče nešteti filmov — od dokumentarcev, ki so prikazovali porušeno prestolnico, prek Rossellinijevega in drugih igranih filmov, ki so si za prizorišče dogajanja izbrali Berlin, do najnovejših dokumentarnih zapisov o padcu znamenitega zidu, k čemur lahko prištejemo še avtohtoni subžanr, tako imenovane »male umazane berlinske filme« z opusom Lot-harja Lamberta na čelu. Bržčas ni mesta na svetu, katerega novejša zgodovina bi bila temeljiteje dokumentirana na filmskem traku.

Prav zato berlinska *Retrospektiva* nikoli ni zgolj festivalska sekcija, ki se od drugih razlikuje pač po tem, da ponuja »kinotečni« program, marveč je zmeraj v večji ali manjši meri posebej zaznamovana s »krajem dogajanja«. Tudi letošnja, ki je potekala pod naslovom »Hladna vojna« in je obsegala okrog šestdeset filmov, posnetih zvečine v petdesetih in šestdesetih letih, ni bila izjema. Posamezne podsekcije programa so sicer nosile dovolj zgovorne naslove: »The Commies«, »Top Secret«, »Rouge Baiser« itn., osrednje mesto pa je bilo vendarle rezervirano za filme, ki so svoje pripovedi vezali na Berlin (»Schauplatz Berlin«), pri čemer je razpon segal od Bianchiyevega *Toto e Peppino divisi a Berlino* do Hamiltonovega *Funeral in Berlin*. A če je festival »hladno vojno« dokončno — morda nekoliko preuranjeno — potisnil v (filmsko) zgodovino, mu glede Berlina kot prizorišča neposrednih ideoloških, političnih in vohunskih konfliktov pa z betonsko mejo onemogočenih emocionalnih vezi podoben maneuver pač ni mogel uspeti. Berlin kot specifično prizorišče posledic »hladne vojne« je namreč še kako aktualen, pa četudi skuša sodobni politični žargon to na vse pretege prikriti s parolami o »naposled združenem mestu« in podobnimi publicami. »Hladna vojna« se v Berlinu nadaljuje, le da z drugimi sredstvi in to pot med Nemci samimi. »Govorijo isti jezik, vendar se med seboj ne razumejo nič bolj kot Eskimi in Indijanci«, je neusmiljeno ugotovil neki novinar. Zid je sicer padel, vendar je mesto ostalo



razdeljeno, praznina, ki zeva namesto zidu, pa je toliko bolj travmatična, kolikor bolj jasno postaja, da je zid očitno mesto vsaj toliko povezoval, kot ga je delil. S to praznino je bil na poseben način zaznamovan tudi letošnji filmski festival, prireditev, ki je sicer znala v prejšnjih letih spretno igrati prav na karto zidu. Dokler je ta še trdno stal, se je Berlinale namreč rad razglašal za »filmski most med Vzhodom in Zahodom«, s padcem zidu pa se je očitno podrl tudi »most«, kajti o njem ni bilo letos ne duha ne sluha. Morda je razlog v tem, da pravzaprav ni bilo kaj dosti premoščati, zakaj kljub »odprtim mejam« je prišlo z vzhoda zelo malo novih filmov in med njimi še manj takšnih, ki bi jih bilo vredno omenjati, zahodna ponudba (če izvajamo Američane, ki so v kinematografiji tako ali tako pojem zase) pa navzlic številčnosti tudi ni bila ravno impresivna.

Še dobro, da ima festival svojo *Retrospektivo*, bi spriču vsega tega lahko pomislili, ko ne bi bilo velikih ameriških filmov, kot sta, denimo, Coppolov *Boter III* ali Costnerjev *Pleše z volkovi*, kajti če so se Američani prejšnja leta z vsemi sredstvi in ne zmeraj uspešno rinili v ospredje, so tokrat dobesedno rešili festival in v naskoku osvojili Berlin (ne glede na razdelitev nagrad, ki tako ali tako nimajo nobene zveze z realnim razmerjem sil). In prav Američani so (v sodelovanju z Britanci) med drugim opozorili, da »hladne vojne« ne kaže prehitro odložiti

v ropotarnico zgodovine. Film Freda Schepisija *Ruski dom* (The Russia House) bi namreč lahko po svoji tematiki in tudi v marsikaterem drugem pogledu sodil v Retrospektivo, se pravi, v krog filmov o dozdnevno izčrpani temi »hladne vojne«, ko ga ne bi današnja dogajanja v Sovjetski zvezi uvrščala med aktualna kinematografska dela. *Ruski dom* je namreč film o današnji Sovjetski zvezi in današnjih pogojih vohunskega delovanja, obenem pa je to melodrama, ki na določen način korespondira z razmerami v današnjem Berlinu, ko stikov med ljudmi z obeh strani nekdanjega zidu nihče več neposredno ne ovira, pa so vseeno bolj izjema kot pravilo.

Vsekakor se zdi, da gre za nekoliko ambivalenten, celo dvoumen film, ki na eni strani označuje zaton določenega žanra in tako rekoč tudi sam sodi nekako v filmsko preteklost, na drugi strani pa skuša vzpostaviti kritično distanco do tega žanra. Za mnoge je dovolj zgovorno že dejstvo, da je posnet po romanu Johna Le Carréja, mojs-tru vohunskega žanra in potemtakem nekakšnega »apostola hladne vojne«, da gre za dovolj razločno koncipirano vohunsko zgodbo, prežeto z značilnim nezaupanjem britanske in ameriške tajne službe do vsega, kar prihaja z ene strani nekdanje železne zaves, navsezadnje pa tudi to, da je glavna vloga zaupana Seanu Conneryju, ki je pač proslavil Jamesa Bonda, znameniti lik iz obdobja »hladne vojne«.

KAČJI UGRIZ (DANDAN — E MAR), REŽIJA MASUD KIMIAI

GOSPOD JOHNSON (MISTER JOHNSON), REŽIJA BRUCE BERESFORD



vojne», tako tudi ta zgodba ni več nikakršna prava vohunska zgodba, ampak bolj pretveza, za katero se skriva dovolj značilna melodramska pripoved. Navsezadnje tudi igralski lik Seana Conneryja nima nič več skupnega z dinamično in »trdo« figuro Jamesa Bonda.

Z nekaj zlobe bi nemera lahko rekli, da **Ruski dom** ravno zaradi vsega tega, zaradi česar se izmika »svojemu« žanru in obenem nevarnosti, da bi bil uvrščen kar v *Retrospektivo*, tudi ni najbolj uspelo filmsko delo. Brez dvoma mu je mogoče očitati dolgovoznost, gostobesednost v dialogih in nekoliko komplicirano ter zato težko pregledno pripoved — toda obenem je vse skupaj izpeljano na zanimiv način zgodbe v zgodbi, pri čemer se robova obeh zgodb ne pokrivta z razmerjem med vohunko in melodramo. Zgodba o »prisilnem« vohunu, založniku Blairu, ki ga napotijo v Sovjetsko zvezo, da bi preveril verodostojnost podatkov sovjetskega »informatorja«, atomskega fizika Danteja, a se namesto tega zaljubi v Dantejevo sodelavko Katjo (s čimer se vse skupaj sprevrže v melodramo) — ta zgodba je namreč uprizorjena kot zaključena drama znotraj okvirne filmske pripovedi. »Občinstvo« predstavljajo agenti britanske in ameriške tajne službe, ki so akcijo skrbno pripravili in jo zdaj ves čas budno spremljajo, pri čemer morajo hočeš-nočeš slediti tako tistemu, kar jih zanima (Blairovo srečanje z Dantejem), kot tistemu, kar jih ne zanima (ljubezensko razmerje med Blairom in Katjo). Prav to nepredvidljivo, element »improvizacije«, ki ga prinese ljubezenska romanca, se pravi, tisti del zgodbe, ki ga ni bilo mogoče načrtovati in s katerim »režiserji« dogajanja niso mogli računati, je obenem najprivlačnejša plat filma, saj se ravno zaradi tega agentje iz tako rekoč strokovnih nadzornikov akcije proti svoji volji spreminjajo v gledalce melodrame. Skratka, vse skupaj se odvija kot gledališki komad, ki so ga pripravile tajne

službe, vendar je ušel njihovem nadzoru in se zdaj pred njihovimi očmi spreminja v nekaj povsem drugega, s čimer se seveda spreminja tudi status opazovalcev. Še enkrat se je torej pokazalo, da je melodrama mnogo bolj subverziven žanr, kot so ji pripisovali.

Nekaj podobnega, le da v obrnjeni obliki, se pravi, na način »negativne melodrame« je pravzaprav pokazal ruski režiser Viktor Aristov s filmom **Satan**, edinim sovjetskim predstavnikom v glavnem programu Berlinale in obenem edinim vzhodnoevropskim filmom, ki ga je sploh vredno omeniti. Malo, ampak dobro, bi lahko rekli, zakaj čeprav je **Satan** edina svetla točka z Vzhoda, je na moč učinkovito in odločno branil čast teh, nekoč močno zastopanih kinematografij v berlinski konkurenci. Film bi sicer po temeljni zastavitvi in nekaterih narativnih postopkih bolj sodil v ameriško »črno serijo«; kar ga od tovrstnih filmov ločuje, je predvsem radikalni cinizem pripovedi in tipično ruska bizarnost nastopajočih likov, ki se nenehoma gibljejo na robu »norosti« in uspejo iz povsem običajnih, celo naključnih srečanj vedno znova proizvesti ekscesne situacije. V temelju imamo opraviti z mračno kriminalko, v kateri se takoj na začetku zgodi umor, vendar v nadaljevanju ne gre za vprašanje, kdo je morilec (saj smo ga pač videli pri delu), ampak izključno za vprašanje motiva. Problem je v tem, da morilec ubije svojo žrtev — desetletnega otroka — dozdevno povsem brez razloga, saj skuša potem njegovim staršem vse skupaj prikazati kot ugrabitev in skladno s tem iztržiti precejšnjo odkupnino. Umor je videti toliko bolj nesmiseln, ker je mati navsezadnje pripravljena plačati zahtevano vsoto, vendar pa prav na tej točki pride do ključnega preobrata, ki zločin retroaktivno »osmisli« kot akt morilčevega meščevanja nad materjo zaradi neuslišane ljubezni. Povsem nov pomen pa dobi zdaj tudi denar, saj je očitno sumljivega (črnoborzijan-



SATAN (SATANA), REŽIJA VIKTOR ARISTOV

A stvar le ni tako preprosta, zakaj roman, po katerem je film posnet, pomeni nekakšen Le Carréjev obračun z lastno preteklostjo (po mnenju nekaterih kritikov precej naiven, po avtorjevem lastnem prepričanju pa zgolj dokaz, da »kdor hoče biti realist, mora biti tudi idealist«), pri čemer med drugim izpričuje svojo naklonjenost do aktualnih dogajanj v Sovjetski zvezi, še zlasti do perestrojke. In kot Le Carré tu ni več avtor vohunskih romanov in obdobja »hladne

skega) izvora, zaradi česar mati ne more prijaviti morilca, ne da bi sama padla v roke zakona. Vse se pravzaprav razplete in obenem dokončno zaplete v eni sami, bistveni sceni filma, ko se glavna junakinja oglasi pri morilcu (ne da bi vedela, s kom ima opraviti), ki ga pozna že od prej in ga zdaj prosi za pomoč oziroma za posredovanje. Njegovo priznanje je tako direktno, kot je lahko le še izpoved ljubezni, vendar pa hkrati hermetično zapre prostor pripovedi: on ima njo v past, ker ve, da skriva v hiši velike količine na sumljiv način pridobljenega denarja, ona pa zanj ve, da je morilec njenega otroka — toda nobeden od njiju ne more ničesar več ukreniti, ne da bi hkrati pokopal samega sebe. Verjetno najbolj mučen »mrtvi tek« v zgodovini filma, pri čemer temni toni interierov in mračne podobe ulic, ki jih slika izjemna, v tem pogledu skorajda zoprno dosledna kamera, samo podkrepljuje končni učinek. Morda bi se lahko v tem pogledu s **Satanom** primerjal samo še ameriški film **State of Grace** (režija Phil Joanou), ki so ga predvajali v Panorami, vendar pa je »črnina« tukaj tako v dialogih kot v sliki in pripovedi prignana do karikature, s čimer film seveda zgreši učinek, s katerim je računal.

S precej večjim občutkom za filmsko prepričljivost se je svoje teme lotil iranski režiser Masud Kimiaei v filmu **Kačji ugriz**. Čeprav gre tudi tukaj za na moč depresivno izhodiščno situacijo, za junaka, ki mu je pravkar umrla mati, s katero je živel, ki mu je v iraško-iranski vojni padel brat oziroma velja za pogrešanega, ki se mu sestra ločuje (kar spriči patriarhalnega okolja nikakor ni preprosto), ki mu odpoveduje vid, poleg tega pa ga že nekje na začetku filma oropajo, če vrste drugih neprijetnosti niti ne omenjamo — se pripoved vendarle čisto spodobno razvije, ne da bi film preveč mučil gledalca z junakovo »krizo« in ne da bi se ujel v past breuzpnega slikanja neznanskih socialnih razmer, čemur bi šibkejši režiser od Kimiaiea gotovo podlegel. Nič takšnega se kajpada ne zgodi, prav narobe, film nam z dokaj enostavnimi sredstvi in brez vsakršnega »umetniškega« sprenevedanja ponudi sicer že znano zgodbo o transformaciji pasivnega intelektualca v aktivista, vendar v sveži obliki in v doslej neznanem okolju teheranskega »podzemlja«. Pri tem je bistveno, da je pripoved polna dobro profiliranih likov in izvrstno insceniranih prizorov teheranskega vsakdanjika, katerih razpon sega od suburbane mestnega obrobja do bahaškega okolja šefa prekupčevalcev. Obe srednji liniji pripovedi — bratov spoprijem s teheranskim »podzemljem« in sestrin konflikt s sadističnim soprogom — se na koncu združita v dinamičnem razpletu, ki subverzivno spreverne utečena in navidez večno veljavna socialna razmerja. Prav skozi ta razplet, ki vzpostavi glavnega junaka kot človeka akcije, kot tistega torej, ki je sposoben opraviti tako z zoprnim svakom kot z oderuškim šefom prekupčevalske mreže, se nemara najbolje uveljavi Kimiaiev občutek za filmsko realnost, saj se kljub utopič-

nosti projekta vse skupaj odvíja docela v mejah verjetnega, predvsem pa se tudi v teh trenutkih ohranja stilno-formalna enotnost filmske pripovedi. A nekaj je gotovo, Kimiaieva »estetika« ne pozna nikakršnega vizualnega ekshibicionizma (celo pogosta uporaba velikih planov je izpeljana tako, da gledalec to komaj opazi), prav tako tuj pa mu je očitno tehnološki perfekcionizem (kar seveda še ne pomeni, da film po tej plati ni vseskozi korekten), navsezadnje pa ni docela nepomembno niti dejstvo, da je sposoben pripovedovati svojo zgodbo brez vsiljivih montažnih prijemov. **Kačji ugriz** potemtakem po čisto vizualni plati bržčas ni ravno atraktiven film, kljub temu pa deluje sveže in formalno domišljeno. Nekaj podobnega bi lahko pravzaprav rekli za film Bruca Beresforda **Mr. Johnson**, le da imamo tu opraviti z veliko bolj impresivnim slikovnim materialom, ki temelji na kontrastih med značilnimi elementi zahodne civilizacije in etnološkimi sestavinami ter eksterierji afriškega okolja. Filmu bi nemara lahko očitali, da zaradi pretirane osredotočenosti na osrednjo figuro, črnca Clauda Johnsona, ki hoče biti za vsako ceno angleški gentleman in temu podredi vse svoje ambicije, nekoliko zanemara druge like pripovedi, ki so zaradi tega premalo artikulirani in učinkujejo zvečine kot statisti. A kakorkoli že, Claude je tisti, o katerem navsezadnje ta film govori, je ena tistih bizarnih antologijskih figur, brez katerih bi bila filmska zgodovina na moč dolgočasna. V sijajni interpretaciji Maynarda Eziashija je nastal tragikomični lik črnca, Afričana, ki hoče biti za vsako ceno Anglež, pri čemer s pravo angleško trmo vztraja vse do usodnega konca. S svojim oblačenjem, vedenjem, načinom govora in celo »domotožjem« (npr. v izjavah: »Pri nas doma v Angliji...«, čeprav Anglije nikoli v življenju ni videl) deluje sprva kot karikatura, postopoma pa postane za kolonialiste, ki jim vse preveč vneto služi, moteč in celo nevaren. Problem je v tem, da Claude ni eden tistih »koloniziranih« črncev, ki so ravno dovolj civilizirani, da jim je mogoče lagodno vladati, obenem pa še zmeraj dovolj vezani na svoj »naravni« način življenja, da ne povzročajo problemov. Pri Claudu je ravno narobe, pravzaprav je on tisti, ki je »koloniziral« kolonizatorje, navidez naivno je prevzel njihove navade in način razmišljanja, vendar je šel še korak naprej, pokazal je iniciativnost in iznajdljivost, ki presegata sposobnosti belih oblastnikov, zavladal jim je tako rekoč »od znotraj«, kajti navzven jim še vedno zvesto služi. Edino, kar dokazuje, Claudova transformacija ne more zares uspeti, je njegova pretirana vnema, s katero uvaja v poslovanje lokalnih oblastnikov takšne »pridobitve« zahodne civilizacije, kot so poneverba, kraja, rop in naposled celo umor. Težava je v tem, ker vse to počne »v dobri veri«, v prepričanju, da bo na ta način koristil »svoji domovini Angliji«, celo v prepričanju, da je pravim gentlemanom, med katere se kajpak sam prišteva, vse to nekako dovoljeno. Čeprav je po svoje ravno s tem pravilno do-

jel kolonizatorski princip, mu to ne more kaj dosti pomagati, ker ni obenem zapopadel tudi principa dvojne morale, s pomočjo katerega je mogoče elegantno uskladiti še tako vpajoča nasprotja med civilizacijskim kodeksom oblasti in praktičnimi metodami vladanja. Skratka, mr. Johnson je »preveč« Anglež, da ne bi Angleži v njem prepoznali afriškega črnca, obenem pa ravno v svoji vnemi, da bi bil Anglež, preveč črnc, da bi v Angliji prepoznal tisto »neangleško« potezo, brez katere ni mogoče biti Anglež. Zato se njegov življenjski projekt kajpada ne more končati drugače kot s polomom. Naposled kaže omeniti še dva filma, ki sta bila sicer predvajana v programu Panorame, vendar bi bila zagotovo dovolj opazna tudi v osrednjem, tekmovalnem sporedu: **Hagin' With the Homeboys** Joseph B. Vasqueza in **Kajev rojstni dan** (Kajs Fod-selsdag) Loneja Scherfiga. Prvi sodi v ameriško »neodvisno« produkcijo in se uvršča med najbolj zabavne prispevke letošnjega Berlinala, pri čemer seveda ne kaže spregledati številnih satiričnih osti, s katerimi je nabita navidez lahkotna pripoved o štirih prijateljih, dveh črncih in dveh Portoričanih iz Bronxa, ki se odpravijo na lov za zabavo po Manhattanu. Skoz sijajne karakterizacije velemestnih marginalcev in skoz spretno inscenirane komične situacije, prepletene z duhovitimi dialogi, nam ta film brez jasno opredeljene »zgodbe« in s skorajda improviziranimi zapleti ponuja vpogled v tisto plast ameriških socialnih razmer (brez kakršneoli vsiljivosti, opozarjanja na »krivice« ali ideološke navlake), ki jih »veliki« hollywoodski film v najboljšem primeru maskira. Najbrž ni naključje, da je temeljna poteza osrednjih junakov tega filma — poleg hvalisavnosti, gostobesedne vsevednosti in igrane vzvišenosti nad problemi okolja — prav neuspešnost. Celo tam, kjer naj bi bili pravi mojstri, ko namreč iščejo zabavo, žur, dekleta, ples itn., jim vsi poskusi po vrsti spodletijo — edini, ki se ob tem res zabava, je gledalec, čeprav tudi njegov smeh ni zmeraj čisto sproščen, kajti film premore ob vsem komičnem in humornem ravno pravšnjo mero jedke ironije. S to zadnjo lastnostjo pa je še bolj zaznamovan danski film **Kajev rojstni dan**, kjer imamo prav tako opraviti s skupino marginalcev iz manjšega danskega mesteca (Kaj je, denimo, prodajalec klobasic), ki se odpravijo na lov za zabavo na Poljsko, seveda v okviru organiziranega izleta. Scherfig se neusmiljeno norčuje iz svojih rojakov, tako iz nič hudega slutečih izletnikov kot iz organizatorjev izleta, ki skušajo bedo Poljakov izrabiti za hiter zaslužek, pri čemer tudi v tem primeru vse skupaj neslavno spodleti. Izlet in zabava se sprevržeta v pijanski škandal, iz navidez organizirane akcije nastane prava zmešnjava, v katero so poleg Dancev in Poljakov vmešani še ruski vojaki, vsi, ki so si od izleta obetali takšne in drugačne koristi, pa imajo na koncu samo škodo. Izjema je le Kaj, ki so ga v vse skupaj tako zvlekli drugi in si od izleta ni nič posebnega obetal, kajti prav on se zaplete v pristno razmerje s simpatično učiteljico in se vrne domov z resnimi zadevnimi načrti. V filmu je veliko »češkega« humorja, predvsem v scenah zabave, plesa in popivanja, vse skupaj pa je posneto v skorajda dokumentaristični maniri, z nevsiljivo, distancirano kamero in nadvse sproščeno igro nastopajočih. Skratka, film, kakršnih je bilo na letošnjem Berlinalu malo, vsekakor premalo za spodobno celostno podobo.

BOJAN KAVČIČ