

Free Jafar Panahi*

SIMON POPEK

61. Berlinale (10.-20. februar 2011)

Simon Popsek

... in na koncu je zlatega medveda prejel film, za katerega so vsi vedeli, da bo zmagal. *Nader in Simin: Ločitev* (Jodaeiye Nader az Simin) režiserja Azgarja Farhadija je še pred začetkom Berlinale obveljal za favorita; prvič, ker je prihajal iz »vročega« Iranu, in drugič, ker je festival na čelu z direktorjem Dietrom Kosslickom že od konca decembra lani odkrito in zelo agresivno pozival oblasti, naj izpustijo na dolgoletno zaporno kazen obsojena Jafarja Panahija in Mohammada Rassoulofa. Ker zmagovalnega filma nisem videl, odločitve žirije ne morem komentirati, so se pa kolegi poročevalci, ki so spremljali tekmovalno sekcijo, praviloma najšibkejši del festivala, strinjali, da je obveljal politični predznak. A letos presenetljivo soliden izbor manj znanih avtorjev je do neke mere zasenčil celo običajno najkvalitetnejši Forum mladega filma, ki mu sam namenjam največ pozornosti.

Berlinale je bil od vseh treh velikih festivalov od nekdaj najbolj politično motiviran; v času železne zavese so tam predstavljali prepovedane ali obsojane filme z Vzhoda, rehabilitirali dolgo bunkerirane filme (npr. *Komisarko* [Komissar, 1967–1987] Aleksandra Askoldova ali *Škrjančke na nitki* [Skřivánci na niti, 1969–1990, Jiří Menzel]), zdaj enako zavzeto predstavljajo filme in avtorje iz drugih represivnih režimov. Jafar Panahi ni bil le povabljen v uradno festivalsko žirijo, festival je zavrtel vseh pet njegovih celovečernih filmov, po enega v vsaki od sekcij.

Čustveno motivirana bi utegnila biti tudi velika nagrada žirije Béli Tarru madžarskemu virtuozu minimalističnega nelagodja in vsakdanjega prekletstva, ki je pred premiero *Konja iz Torina* (A torinói ló) izjavil, da gre za

***Osvobodite Jafarja Panahija**

Nader in Simin: Ločitev

15

FESTIVALI



Konj iz Torina

njegov poslednji film. Takšnega medijskega trika od pregovorno zadržanega avtorja vsekakor nismo pričakovali, sploh ker so tovrstne poteze imanentne holivudskemu sistemu, zvezdniškemu kiču in bolešni obsedenosti s priznanji, ki so Tarru povsem tuje. Očitno je poteza vžgala, je pa imel Tarr že sicer goreča podpornika vsaj v dveh članih žirije, predsednici Isabelli Rossellini in Guyu Maddinu, zapriseženemu ikonoklastu in častilcu črno-belih podob, ki jim je Madžar ostal zvest vso kariero, če izvzamemo kratek izlet v TV-format z *Macbethom* (1982).

Tarr nam tudi tokrat ni prizanašal. *Konj iz Torina* je asketska, do kosti obrana drama o »pomanjkanju svetlobe« na tem svetu, na konec 19. stoletja postavljena legenda o kočijažu in njegovem konju, ki naj bi nekega jutra sredi Torina »provocirala« Friedricha Nietzscheja, da je skočil pred kočijo, objel prebičanega konja in se potem tiho umaknil v svoj notranji mir ... in norost. To zgodbo nam še pred prvimi podobami prebere off

glas, nakar duhovito doda, da »usoda konja ni znana«. *Konj iz Torina* je torej špekulacija o usodi konja in lastnika, ki se v prvih kadrih vrača na odročno kmetijo, kjer bo v naslednjih dveh urah in pol z družico v silovitem neurju – povečini bolščeč skozi okno – skušal preživeti (in pobegniti) ob krompirju, palinki in moralnih naukih razočaranega znanca. *Konj iz Torina* je radikalen celo za Tarrov status, moreč, scela nekomunikativen in peklensko monoton film, v primerjavi s katerim še sedemurni *Sátántangó* (1994) izpade kot veselica.

Nagrada za režijo je šla v roke nemškemu filmu *Spalna bolezen* (Schlafkrankheit) Ulricha Köhlerja. Presenečenje ni le nagrada, ampak že dejstvo, da se je predstavnik t. i. Berlinske šole filmskega minimalizma sploh uvrstil v tekmovalni program. »Berlinčanov« odkrito ne sovraži le lokalna mainstreamovska kritika (kaj šele publika, ki plačuje vstopnice), doslej jo je »uspešno« ignoriral tudi uradni Berlinale, saj je bila večina njihovih avtorjev (Petzold,

Schanelec, Arslan ...) predstavljena v Forumu ali v najboljšem primeru v Panorami.

Köhler je šel tokrat v Afriko, kamor je postavil novo družinsko eksistencialno dramo. Za razliko od *Oken v ponedeljek* (Montag kommen die Fenster, 2007), kjer se je odtujila žena ter pustila moža in hčer, se tule »odtужи« oče, zdravnik na misiji v Kamerunu, čigar žena se po dveh letih s hčerko vrne v Nemčijo, sam pa ostane v Afriki. Na tej točki se film prelomi, Köhler vpelje drug lik, mladega francoskega nadzornika, ki naj bi evropskim komisijam poročal o učinkovitosti tamkajšnjega zdravniškega dela. *Spalna bolezen* iz razmeroma »trezne« obravnave prvega dela prestopi v spiritualne vode, v ospredje stopita pragozd in noč, film skratka dobi prepoznavne »apichatpongovske« obrise, ki jih potrdi tudi sklepni prizor filma, ko se zdravnik, ki je medtem lokalni črnki zaplodil otroka in po treh letih skoraj pozabil na družino, reinkarnira v povodnega konja.

Da so na opus »sterilnega«, slogovno hladnega Köhlerja vplivali »tropski ritmi« Apichatponga Weerasethakula, potrjujejo tako struktura na videz nepovezanega diptiha (značilnega predvsem za Joejeva filma *Blaženo tvoj* in *Tropska bolezen*) kot spiritualna moč deževnega pragozda in motiv reinkarnacije, pa tudi anekdota nemškega kolega Olafa Möllerja, znanca režiserja in producentke filma Maren Ade: filmu so s skupnimi močmi iskali primeren naslov, pri čemer so bile vnaprej izključene vse aluzije na »tropsko« motiviko, češ da ima Joejev opus na prodajni potencial tako pogubne učinke. *Tropska bolezen* je tako postala *Spalna bolezen*.

BERLINALU JE LETOS MORDA PRIMANJKOVALO ZVEZDNIŠKEGA PRAHU, ZATO PA NI MANJKALO TEHNOLOŠKIH ATRAKCIJ. TRUJE RENOMIRANI REŽISERJI SO NA TREH MEDUSKO NAPIHNJENIH PROJEKCIJAH PREDSTAVILI SVOJE DEVIŠKE POSKUSE V 3-D. Različno uspešno; Wim Wenders je s *Pino*, dokumentarcem o pokojni baletni legendi Pini Bausch bojda (nisem videl) še najbolje izkoristil izrazne možnosti treh dimenzij, predvsem v smislu organizacije prostora in globine odra, v filmu pa nastopi tudi plesalec Aleš Čuček. Werner Herzog je imel s filmom *Jama pozabljenih sanj* (Cave of Forgotten Dreams) precej večje probleme. Pa ne, ker ne bi znal uporabiti tehnologije, temveč ker preprosto ni imel dovolj atraktivnega materiala za celovečerno dolžino, zato njegov dokumentarec o leta 1994 najdenih stenskih poslikavah v jami

Chauvet na jugu Francije, ki s častitljivimi 32.000 leti za več kot dvakrat presegajo starost poslikav v Lascauxu ali Altamiri, izgleda kot na silo sestavljen dokument za hitro kinematografsko eksploatacijo. Dokler je 3-D še vroč. Francoske oblasti so jamo filmski ekipi prvič odprle šele leta 2009 na zelo omejenem prostoru in v strogo odmerjenem času. Posnetki jame v treh dimenzijah so fascinantni, gledalec občuti reliefnost, dinamiko in »gibljivost« stenskih poslikav, žal pa film trpi zaradi pomanjkanja materiala. Malce bizarno je, če v 3-D »spektaklu« več kot dve tretjini njegove dolžine spremljamo pisarniške pogovore z umetnostnimi zgodovinarji in arheologi, neatraktivno *talking-heads* konvencijo torej, za katero zadostuje že TV-format.

Še eno razočaranje v 3-D tehniki so bile *Nočne zgodbe* (Les contes de la nuit, 2011, Michel Ocelot), animirani film v tradiciji senčenja Lotte Reiniger in njenega *Princa Achmeda* (Die Abenteuer des Prinzen Achmed, 1926). *Nočne zgodbe* so sestavljene iz šestih kratkih epizod, vse pa temeljijo na starih mitih in bajkah, ki jih v opusteli mestni kinodvorani vizualizirajo oče in otroka, nekakšni povezovalci Ocelotovega imaginarija, ki nas popelje na vse konce sveta, od Tibeta in podsaharske Afrike do pacifiških otokov in Egipta. Film preprostih življenjskih resnic je bolj kot odraslim namenjen otrokom, predvsem pa v ničemer ne upraviči potrebe po treh

dimenzijah. Velike evropske filmske nacije so kot kaže detektirale porast zanimanja za 3-D in tudi same pričele producirati tovrstno robo, se pa postavlja vprašanje, koliko potenciala ti (predvidoma zelo dragi) polizdelki sploh imajo, sploh v konkurenci z ropotajočo holivudsko mašinerijo. Evropa skuša 3-D kot kaže pripeljati v art film, kar je najmanj razpisno, če že ne povsem zmotno. Ocelotov film denimo v primerjavi s filmom *V višave* učinkuje kot Béla Tarr v primerjavi z Nolanovim *Izvorom*.

MED ART FILMI IN KOMERCIALO SE JE TUDI TOKRAT ŠE NAJBOLJE OBNESLA DOBRA STARA, POLITIČNO NEKOREKTNNA ČRNA KOMEDIJA, NPR. IRSKI STRAŽNIK (The Guard) John Michaela McDonagha, zgodba o ciničnem, zdolgočasenem, vsega naveličanem provincialnem policistu (Brendan Gleeson), ki, jasno, dobi novega partnerja iz velikega mesta (no ja, Dublin), ob tem, jasno, nabaše na »velik primer« (trgovino z drogo), nakar mu, jasno, vsakdanji mir kratijo pomembni fantje, ne le dublinski škrici, temveč tudi ameriški FBI v podobi temnopoltega agenta (Don Cheadle). Kar je, jasno, dobra priložnost za demonstracijo irskega nacionalnega karakterja in latentnega rasizma. *Stražnik*, ki transcendirna vse klišeje gangsterske komedije, je bil najbolj uživaški film letošnjega Berlinala; v njem se v štirih prizorih – v vlogi hrvaške (!) žene ubitega policijskega partnerja – pojavi tudi Katarina Čas.



Stražnik