



Posebni igralci (Supesharu akutâzu, 2019)

»specialnih igralcev«. Japonci si kot običajno vzamejo čas, tudi *Posebni igralci* trajajo skoraj dve uri, toda vredno je potrpeti, saj je sklepni obračun več kot huronski in primerljiv z najboljšimi stvaritvami maestra Obayashija.

Očaral je tudi **Moj jutranji smeh** (Moj jutarnji smeh, 2019), prvenec srbskega režiserja Marka Djordjevića. Zelo »suha« in zelo trpka komedija je zreducirana na nekaj interjev in osredotočena na profil vase zaprtega, nesamozaveznega, v vseh pogledih asocialnega, celo avtističnega (anti) junaka, 28-letnega učitelja zgodovine iz Kragujevca, ki je pretirano navezan na mamo in nesposoben kakršne koli romantične zveze, čeprav se mu stanovska kolegica meče pod noge. Djordjević z narativno askezo v prvencu malce testira potrpljenje gledalcev, toda posamični prizori so male bravure v minimalistični balkanski komiki. Zelo dolg prizor z (zdaj že pokojnim) Nebojšo Glogovcem, ki kot vaški psiholog »analizira« junakovo aseksualnost, bo šel bržkone v klasiko »jugoslovanskega« mačističnega humora.

Končajmo s filmom **Nos ali zarota odpadnikov** (Nos ili zagovor netakih, 2020), celovečerno animacijo Andreja Hržanovskega, ki tematizira sovjetsko cenzuro oziroma odnos oblasti do ruskih avantgardistov dvajsetih in tridesetih let. Šostakovič, Bulgakov, Eisenstein in mnogi drugi so bili žrtve stalinističnih kulturnih čistk in poniževanj, Hržanovski pa vse skupaj zavije v tri poglavja, med katerimi vodilno vlogo odigra primer Šostakovićeve opere, ki jo je zasnoval na Gogoljevem *Nosu*. To je tudi najbolj mučen segment filma, saj skoraj polovico dolžine spremljamo animirano reprezentacijo operne premiere v Moskvi, ki naj bi se je udeležil sam Stalin. Škoda, ker Hržanovski ni vzel širšega zamaha; zgodovina brutalne cenzure seveda ni umrla s Stalinom, kar načeloma potrjuje vezna sekvenca v letalu, kjer potniki (vsi onemogočeni umezniki) na malih zaslonih gledajo bunkerirane filmske klasike.

FILMSKI FESTIVAL V BERLINU

SIMON POPEK

Infrastrukturni mrk

70. mednarodni filmski festival v Berlinu, 20. februar – 1. marec 2020

Zadnji veliki pred-korona festival se je za organizatorje končal srečno; čeprav so se že med potekom Berlinale pojavljali pozivi k predčasni ukinitvi, množic to ni ganilo. Berlinale ostaja z naskokom najbolj množično obiskan filmski dogodek na planetu, kjer se armadi novinarjev in »industry profesionalcev« pridružijo še mase lokalnega občinstva, ki dvorane s kapacitetami 1000+ do zadnjega stola polnijo od jutra do večera.

Berlinale je letos doživel še dve pomembni prelomnici: v celoti sta bili prestrukturirani in na novo zasedeni vodstvi uradnega programa (prevzel ga je Carlo Chatrian) in Foruma mladega filma (vodi ga Cristina Nord), kar ob nedavno prevetreni Panorami v mesto prinaša popolnoma osveženo programsko zasedbo, ki je morala prinesiti rezultate. Chatrianova domislica, da poleg uradnega tekmovalnega programa uvede še *Encounters*, paralelni uradni program z nagradami, je bila, verjamem, dobronamerna, a je vsaj ob premieri doživela kopico porodnih krčev, za katere, znova verjamem, objektivno ni bil odgovoren festival. Potsdamer Platz, kjer se odvije velika večina dogodkov za »profesionalce« in novinarje, je namreč doživel veliki mrk, totalni infrastrukturni »shutdown«, saj so se po dvajsetih letih od velikega odprtja in urbanistične prenove nekdanjega blatnega dola ob berlinskem zidu (kar je sovpadlo s preselitvijo festivala na novo lokacijo) kot kaže iztekle dvajsetletne najemne pogodbe. Stekleno-jeklena grdobija Potsdamer Platza brez duše in značaja je ob eksperimentu z javno-zasebnim partnerstvom kot kaže doživela klavrn konec; mestne oblasti so imele ob odprtju leta 2000 vizijo, da bo Potsdamer postal novo središče vele mesta, kjer bodo množice čez dan nakupovale, zvečer pa zganjale kulturo, a kot kaže, se ni izteklo tako. Ko je zasebni kapital, ki zdaj upravlja javno zgrajene nepremičnine, ugotovil, da dobički niso zadovoljivi, so najemnike zmetali na cesto.

Podoba Potsdamerja je bila (vsaj letos februarja) šokantna; samo ruševine so manjkale in znašli bi se v letu 1945. Zaprta je bila večina trgovin, restavracij, kavarn in vsega ostalega, kar zagotavlja osnovne človeške potrebe. In če pomislim še enkrat, je Potsdamer v principu ponudil korona karanteno pred uradno korona karanteno. Poročevalci smo se nekako znašli, toda malo težje se je znašel festival, ki mu je za sekcijo *Encounters* v festivalskem središču zmanjkalo kinodvoran; Chatrianova povsem legitimna in programsko zanimiva domisljica – v *Encounters* naj bi tekmovali zahtevnejši, radikalnejši filmi, kakršne je promoviral na festivalu v Locarnu – je ostala brez platen, postala je kolateralna škoda javno-zasebnega kolapsa. Multipleks CineStar v Sony Centru z osmimi dvoranami so pač zaprli. Adijo, Berlinale. Posledično so bili organizatorji prisiljeni *Encounters* filme raztresti po vsem mestu, kar je pomenilo logistično nočno moro; nekaterih del iz te sekcije, tudi zavoljo manjšega števila projekcij, enostavno ni bilo mogoče ujeti, npr. novega Cristija Puijua **Malmkrog**, ki je bil zame najbolj pričakovan film festivala.

A posvetimo se tistim, ki smo jih lahko videli. Ker mi je ušel tudi zmagovalni film Mohammada Rasoulofa **Zlo ne obstaja** (Sheytan vojud nadarad, 2020), bom najprej omenil nekaj favoritov tekmovalnega programa. Philippe Garrel je s **Soljo v solzah** (Le Sel des larmes, 2020) posnel eno svojih bolj komunikativnih del zadnjega časa, v romantičnih avanturah (anti) junaka je priklopil turbo pogon. Mladi Luc, mizarski vajenec iz province, se zaljublja v dekleta in jih zapušča, kot mu paše, jim dela otroke in nato sili v abortus, da bi nazadnje v Parizu, kjer obiskuje lesarsko šolo, eno dekle celo delil z drugim moškim! Garrel je verjetno poslednji romantični cineast stare francoske šole, njegovi liki ljubezen doživljajo na popolnoma elementarni ravni, predvsem pa kot impulzivno, nepremišljeno izkušnjo. Čustva vodijo v melodramatične reakcije, občasni, popolnoma

naključni off-glas poudarja usodnost dejanj, pred nami je skratka neki novi, *laissez-faire* Garrel s kopico duhovitih dialogov, ki niso posledica njegovega nemalokrat okornega fabuliranja. Skratka, dobrodošla novost v njegovem opusu.

Christian Petzold v filmu **Undine** (2020) predela mit o zapeljivem podvodnem bitju in ga prestavi v sodobni Berlin, kjer naslovna junakinja (Paula Beer), kustosinja v državnem muzeju, predava o preteklem Berlinu, mestu, ki je v 13. stoletju zrastle na močvirju in postalo politični center sveta. Undine je navzven samozavestna, v resnici pa čustveno razrvana tridesetletnica, ljubimec jo zapušča, zato pa jo istočasno očara industrijski potapljač Christoph (Franz Rogowski), ki pod jezersko gladino najde tako svoj poklic kot fantazijske (ali resnične?) podobe romantičnih bitij. Pri Petzoldu so razmerja vedno hudo usodna, Undine tako nastopa kot dominantna sila, neke vrste črna vdova, ki k sebi veže in nato pogublja nevedne ljubimce. To je film o ljudeh in stvareh (predvsem zgodovine Berlina), ki se uničijo in ponovno sestavijo. In kot vedno se Petzold poigrava z noir elementi.

Pobriši zgodovino (Effacer l'historique, 2020, Benoît Delépine in Gustave Kervern) je malce infantilna, pod črto pa precej relevantna satira na temo sodobne spletne zasvojenosti, še boljše, zasužnjenosti in podrejenosti korporativnemu bombardiranju z vseh koncev in krajev. Benoît Delépine in Gustave Kervern svojo sociološko tezo po stari navadi postavita v okolje delavskega, tehnološko »nepismenega« razreda, ki med brkljanjem po spletu sprejema piškotke, pristaja na deljenje osebnih podatkov in se v vseh pogledih podreja imperativu »velikih«. Veliko stvari je karikiranih, kar pa ne pomeni, da se pretiravanja ne dogajajo v resničnem življenju. Izhod je kvečjemu v ludizmu, ki ga protagonisti izvedejo z vrnitvijo k arhaičnim načinom komunikacije, z jogurnimi lončki in vrvice, ali z »mobitelom« v školjki!



Zlo ne obstaja (Sheytan vojud nadarad, 2020)



Pobriši zgodovino (Effacer l'historique, 2020)

Sibirija (Siberia, 2020) je brez dvoma najbolj divja, anarhična, dvoumna in preprosto nora vizija obsedenosti Abela Ferrare. Willem Dafoe igra odpadnika, ki sredi divjine (Sibirije?) išče identiteto, stik z nekdanjimi družinskimi člani, podobami iz preteklosti. Z redkimi tujci komunicira v njemu nerazumljivih jezikih, med »potovanjem« v divjino se mu prikazujejo podobe iz nekega pretekega časa, kjer »sreča« očeta, sina, nekdanjo ljubimko in kopico fantazmagotičnih bitij; ta dogajanje začinijo s surrealno kvaliteto, ki ji v modernem filmu težko najdemo par. Film je seveda radikalno razdelil občinstvo – a kateri Ferrarov film ga ni? Za vsaj približno razumevanje te delirične delikatese bodo potrebni večkratni ogledi.

Nova miniatūra Hong Sang-sooja z naslovom **Ženska na begu** (Domangchin yeoja, 2020) spremlja mlado Gamhee, ki bo po petih letih zakonske zveze prvič preživela dan brez moža, odsotnega zaradi službene poti. V tem času sreča tri prijateljice in v treh pogovorih smo priča podrobnim razpravam o osebni sreči in službenih obveznostih. Vsa tri srečanja prekinejo obiski treh nervoznih in tečnih moških antagonistov, ki žensko dinamiko postavijo v drugačno (nekateri bi rekli feministično) perspektivo. Priča smo čudovitemu, karakteristično skrivnostnemu Hongu (kdo je ženska na begu?), dolgim kader-sekvencam z nenadnimi zoomi in neskončnimi pogovori, med katerimi je dolga sekvenca s sosedom, ki se pritožuje nad hranjenjem uličnih mačk, naravnost maestralna.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020), impresivni tretji film ameriške režiserke Elize Hittman, se loti na papirju zdelane, prežvečene teme najstniške nosečnosti in splava, toda obdela jo tako trezno in v tako realističnem dispozitivu, da ji je treba samo čestitati. Sedemnajstletna Autumn iz ruralne Pensilvanije se zave, da je noseča. Lokalne medicinske sestre govorijo o desettedenski

nosečnosti, toda ko s sestrično Skylar odpotuje v New York, da bi splavila, jo seznanijo z dejstvom, da je v 18. tednu ... kar nju-no ad-hoc, staršem prikrito in finančno podhranjeno avanturo vrže v eksistencialno krizo, saj bosta morali zaradi kompleksnejše procedure v velemestu ostati dlje, kot sta načrtovali. Film je zrel predvsem na psihološki in emotivni ravni, s katero se spopada med vrstniki pregovorno nepriljubljena Autumn. Prizor, v katerem psihologinja pred posegom dekle izprašuje o morebitnih spolnih napadih in fizičnem izživljanju – in kjer so možni štirje odgovori iz naslova filma –, pa je sploh nekaj najbolj ganljivega, kar je filmsko platno navrglo zadnje čase.

Dau je bil najprej gigantska galerijska simulacija, s katero je Ilja Hrzanovski obdelal totalitarni sistem pod Stalinom, zdaj pa bo kot kaže postal še film v več inkarnacijah. Na Berlinu so predvajali dve »epizodi« predvidoma daljše kino-serije; sam sem videl prvo z naslovom **Dau. Natasha** (2020). Nataša je osrednji lik pričujoče asketske, rigorozno zasnovane in v peščico interjerjev postavljene hiper realistične drame o dveh natakarih iz menze raziskovalnega inštituta, ki jo obiskujejo znanstveniki in tuji gostje, med njimi Francoz Luc Bigé, ki ima romantično razmerje z Natašo. Kar je dovolj, da se tam pojavijo agenti službe za državno varnost in Natašo privijejo v šraufstok. Kar sledi, je demonstracija zastrašujočih metod zasliševanja in poniževanja »sumljivih elementov« države, toda še pred tem Hrzanovski z Natašo in sodelavko uprizori enourno pivsko ekshibicijo s prepiranjem, klevetanjem, lasanjem, bruhanjem – ter debatiranjem o pomenu (in pomembnosti) ljubezni. *Dau. Natasha* bo brez dvoma polariziral občinstvo, a je Hrzanovskemu treba priznati, da kljub solipsističnim umetniškim ekshibicijam ustvari film globokega nelagodja. Pravi ruski art film.

Naj omenim še peščico dokumentarcev, ki so presegali meje običajnega in formalno konvencionalnega. Kamboški



Sol v solzah (*Le Sel des larmes*, 2020)



Vlaki so speljali (*Iesirea trenurilor din gara*, 2020)



Velike črke (Uppercase Print, 2020)

mag Rithy Panh se je za hip odpovedal kroniki terorja rdečih Kmerov, da bi nas »razveselil« s filmom **Obsevani** (Irradiés, 2020), kroniko človeškega terorja v dvajsetem stoletju, času, ko so bila sredstva za množično uničevanje izpopolnjena, od strupenih plinov med prvo in krematorijev med drugo svetovno vojno do atomske bombe, napalma in še česa v času po njej. Panh filmsko platno razdeli na triptih – kot Abel Gance v finišu **Napoleona** (1927) –, kar še intenzivira podobe groze in uničenja, medtem ko občasni off-glas Andréja Wilmsa poetično kontekstualizira misli Panha, človeka, ki je preživel uničenje, da bi zanamcem pripovedoval o njem. »Zlo seva in prinaša bolečino, celo naslednjim generacijam,« pravi Panh, čigar filmski esej je za lastno dobro malce pretirano natrpan z informacijami, da bi ga širše množice lahko sprejele. Kar je škoda, saj je poanta seveda v tem, da bi ga široke množice morale videti.

Romunski klasik Radu Jude je na Berlinale pripeljal kar dva dokumentarca. V prvem z naslovom **Velike črke** (Uppercase Print, 2020) Jude ne brzda svoje kritične, a tudi igrive analize romunske polpretekle zgodovine. Tokrat se nasloni na arhivsko gradivo in arhiv Securitateja, ki je na začetku osemdesetih let odločno zatiral kakršno koli javno protestno grafitiranje. V tem procesu izpostavi srednješolca, ki je s kredo pozival k uporabi proti Ceausescuju in zahteval družbene spremembe ter svobodo. Film je mešanica raziskovalne naloge, insceniranega dokumentarca in filmskega eseja, za svoje dobro pa je malce pretirano ohlapno strukturiran, saj »case study« o študentskem protestniku redno zanaša v smešenje sistemske medijske krajine, ki je bila sama po sebi groteskna in bi si verjetno zaslužila svoj film.

Boljši, a formalno veliko bolj rigorozen je triurni dokumentarec **Vlaki so speljali** (Iesirea trenurilor din gara, 2020), ki ga je Jude realiziral z Adrianom Cioflancom. Če bo nadaljeval s to intenzivnostjo, bo Radu Jude kmalu predelal vso



Obsevani (Irradiés, 2020)

zgodovino romunskih pogromov, vojnih zločinov, socialistične represije in vsega, kar spada pod ohlapni pojem kratenja človekovih pravic. V tem monumentalnem dokumentarcu popiše vse žrtve pogroma, ki se je okrog mesta Jași zgodil 29. junija 1941, na začetku vojne v Romuniji, ko so lokalne milice aretirale in kasneje ubile več tisoč Judov. Judejev princip je preprost, asketski in brutalno zgovoren, ob imenu in fotografiji posamičnih žrtev glas naratorja pojasni okoliščine aretacije in smrti. Velika večina jih je umrla na »vlakcu smrti«, v katerem so se žrtve zaradi vročine in odvrženih kemikalij zadušile ali pokončale same. Nekatere so do smrti pretepli ali ustrelili že na policijski postaji. Zelo redkim je uspelo preživeti pot in kasnejšo internacijo. Tri ure »suhoparnega« naštevanja žrtev so križev pot, a izjemno pomemben dokument človeške krutosti.

Na soroden, strukturno strog način zgodovino nasilja pod argentinsko vojaško hunto v filmu **Korporativna odgovornost** (Responsabilidad empresarial, 2020) popiše Jonathan Perel. To je kritični dokumentarec o obdobju med letoma 1976 in 1983 ter »prijateljskem« sodelovanju velikih korporacij z izvrševalci terorja. Perelov princip je preprost, asketski, kot bi bil v sozvočju z Judejem; kamera iz notranjosti avtomobila snema (sodobna) pročelja tovarnih inkriminiranih korporacij, medtem ko (znova »suhoparni«) off glas bere dejstva o preganjanju, onemogočanju in ubijanju tovarniških delavcev, povečini aktivistov in sindikalistov, ki so v teku let bodisi »izginjali« bodisi umirali. Nekateri so preživeli. Enako šokantne kot številke o terorju so številke povečevanja dobička (do 40 %), ki so jih te korporacije dosegale kljub radikalnemu nižanju delovne sile, pa tudi dejstvo, da so pri denunciranju »sovražnih elementov« sodelovale mnoge ugledne firme zahodnih demokracij, npr. Ford, Fiat in Mercedes-Benz. Slednji je en odstotek svojega dobička celo podarjal oblastem za odkrivanje »sovražnih elementov«!