

BERLINALE 90 ENI IN DRUGI

Panoramski učinek

Berlin, ki se rad ponaša z vzdevkom »filmsko mesto«, je svoj jubilejni festival dočakal bogatejši še za eno kinodvorano, s katero je dobesedno zaokrožil svojo zadevno ponudbo. »Panorama Berlin«, kot se nova pridobitev imenuje, namreč ni kinematograf v čisto običajnem pomenu besede, ampak spektakularen filmsko-tehnični dosežek, ki premore orjaško krožno platno, šestkanalni stereo zvok ter nadvse učinkovit projekcijski sistem. V primeri z drugimi panoramskimi eksperimenti in raznimi sejmskimi atrakcijami podobne vrste, ki skušajo doseči iluzijo »zaokrožene« slike z bolj ali manj nasilnim kombiniranjem najrazličnejših optičnih pomagala, gre tu za pravi 360-stopinjski film, posnet z eno samo kamero in projiciran prek enega samega projektorja, centralno nameščenega pod stropom kupolaste dvorane. Panoramska iluzija je tako postala popolna, slika in zvok gledalca dobesedno obkrožata, zaradi česar je neki časnik vzneseno zapisal: »V tem kinu se počutite kot glavni igralec«. Že mogoče, vendar pa še toliko bolj drži, da ste kot gledalec v tem kinu popolnoma izgubljeni.

Najbrž ni naključje, da nosi najobsežnejši program berlinskega festivala prav naziv »Panorama«, zakaj občutek izgubljenosti, ki pesti gledalca, prepuščenega na milost

in nemilost obilju festivalske ponudbe, je na moč podoben tistemu, ki ga preveva ob 360-stopinjski projekciji pod impozantno kupolo. Še posebej, če se vse skupaj odvija v tipično berlinskih razsežnostih in še toliko bolj, če se to dogaja ravno v času rušenja znamenitega zidu. Ne le, da se človek v takšnih razmerah ne more prav odločiti, kateri spektakelski zvrsti naj posveti več pozornosti – obsežnim nočnim akcijam podiranja zidu ob spremljavi huronskega »navijanja« večtisočglave množice ali nekaj sto filmom v različnih festivalskih programih – povrh vsega se mora otepati še z armado bolj ali manj »uradnih« obiskovalcev prireditve, ki je bila spričo novih političnih razmer in jubilejnega značaja festivala letos še precej večja kot minula leta. Najsi se še tako obračša, da bi v vsem tem cirkusu ujel vsaj bistveno, vedno se kaj »pomembnega« – podobno kot v panoramskem kinu – dogaja za tvojim hrbtom, zunaj tvojega vidnega polja.

Nič čudnega potemtakem, če obiskovalci festivala, že tako preveč izpostavljeni »panoramskemu učinku«, niso kazali kakšnega posebnega zanimanja še za novo berlinsko kinematografsko pridobitev, ampak so se raje gibal v krogu festivalskih dvoran. Tu je bilo vsekakor dovolj zanimivo, kajti organizatorje in selektorje je po nekajletni apatiji očitno zgrabila jubilejna vnema, dopol-

njena z nekoliko večjo mero kritičnosti. Tako je, denimo, glavni program ponudil toliko omembe vrednih filmov kot že dolgo ne.

Čeprav tudi udarcev v prazno ni manjkalo, kar je pač že kar tradicionalna poteza osrednje selekcije, so bili ti tokrat manj opazni, ne nazadnje tudi zaradi nadvse zanimive razmejitve znotraj boljšega dela paradnega programa. Vsekakor je nekoliko paradokso, da je prav v času padca berlinskega zidu (kar je med drugim nedvomno omogočilo bolj enakovredno zastopnost filmov izza nekdanje »železne zaves«) prišlo do najizrazitejše polarizacije filmskega profila osrednjega programa na »zahodni« in »vzhodni« del. Pri tem nista igrala kakšne posebne vloge ne tematski okvir in ne žanrska usmeritev, saj je znano, da je Berlin vselej dajal prednost tako imenovanim »kritičnim« filmom, ki se ukvarjajo z najrazličnejšimi konfliktnimi situacijami, perečimi družbenimi vprašanji, političnimi obračuni in socialnimi tegobami, medtem ko žanrskim proizvodom in še zlasti komediji ni bil nikoli posebno naklonjen (žrtev takšne usmeritve je bil letos Danny DeVito, saj je bila njegova izvrstna **Vojna zakoncev Rose** pri razdeljevanju nagrad skoraj povsem prezrta). Odločilnejši se zdi vsekakor tako imenovani formalno-estetski pristop, kajti po tej plati je bilo zlasti pri vzhodnoevropskih filmih opaziti



nekatero prevladujoče skupne značilnosti, kot so ohlapna naracija, dokumentaristična tehnika pripovedi, razmeroma statična ka-

Out); žrtev političnega procesa, ki bo od spominov na uradno »neobstoječe« do- godke prej ali slej zanesljivo »znorela«

SKRJANCJI NA NITKAH, REŽIJA JIŘÍ MENZEL



STRAŽA, REŽIJA ALEKSANDR ROGOSCHKIN

mera, počasen montažni ritem in monokromatska fotografija, če omenimo samo najpomembnejše. Vse to ima kajpak tudi svojo »vsebinsko« težo, saj gre za specifična filmska sredstva, s pomočjo katerih skušajo ti filmi izpostaviti depresivnost razmer in nerešljivost problemov, ki jih obravnavajo. Vojak, ki ga represivni sistem požene v »norost«, tako da v slabi minuti postreli celotno stražarsko posadko kazenskega vlaka (sovjetski film **Straža**); homoseksualec, ki »znori«, ker v okolju družbene uravnilovke ne more uveljaviti svoje »drugačnosti« (vzhodnonemški prispevek **Coming**

(madžarski film **Na smrt obsojen**) – to so zgolj tri značilne teme, ki izpričujejo, da postajajo za vzhodno Evropo realsocialistične norosti vedno bolj zgodovina in zato- rej hkrati predmet umetniške (filmske) obde- lave. Za gledalca, ki se otepa s kaotičnimi jugoslovanskimi razmerami, so ti filmi se- veda veliko bolj aktualni, kot bi si morda želel. Zato pa mu je nemara precej manj blizu črni humor, kakršnega si je že leta 1966 privoščil vzhodnonemški režiser Frank Beyer (**Sledi kamna**), še bolj pa kajpada Jiří Menzel v svojem delu **Skrjanci na nitkah** (1969) – oba filma sta po več kot

dveh desetletjih doživela v Berlinu svoji premieri.

A prav črni humor je bil obenem tista »disciplina«, v kateri je bil Zahod to pot močnejši od Vzhoda, seveda odločno v barvah, z dinamično montažo, razgibano fotografijo in bolj ali manj čvrsto naracijo, pač v skladu s standardi, ki že lep čas veljajo v tem delu sveta, če seveda zanemarimo izrazite »avtorske« usmeritve. Ob DeVitovem filmu **Vojna zakoncev Rose** (The War of the Roses), ki mu gre nemara največ zaslug za takšen vtis, kaže v tem kontekstu omeniti vsaj še **Zločini in druge malenkosti** (Crimes and Misdemeanors) Woodyja Allena, v večji ali manjši meri pa sodijo v to katego- rijo številni drugi filmi: **Grozno dekle** (Das schreckliche Mädchen) Michaela Verhoeve- na, **Navidezni zakon** (Les nocés de papier) Kanadčana Michela Braulta, hongkonški ak- cijski spektakel **Glineni bojevniki** (The Terra-cotta Warrior) itn. Skratka, če so »vzhodne« filme označevale formalno- estetske poteze, ki smo jih omenili, je bil za »zahodne« pretežno značilen prav črni hu- mor, kolikor pač odmislimo tiste redke (npr. Costa-Gavrasova **Glasbena skrinjica** /Mu- sic Box/ ali **Rojen 4. julija** /Born on the 4th July/ Oliverja Stonea), kjer se problemi za- stavljajo z vso ostrino, tako rekoč »na nož« in vsaj na videz brez vsakršne očitejše ironije, kaj šele humorja.

V polje črnega humorja sodijo navsezadnje tudi nekateri zvezdniški filmi bolj ali manj znanih režiserjev, ki so bili očitno posneti s povsem resnimi nameni in velikimi ambicija- mi, a so spričo skromnega končnega učinka izvabili iz gledalcev le privošljivo hahljanje. Sladkobne **Jeklene magnolije** (Steel Mag- nolias) Herberta Rossa (s Sally Field, Shir- ley MacLaine, Dolly Parton, Darryl Hannah, Olympio Dukakis itn.) so po tej plati že dovolj razvpite, vendar jim je mogoče posta- viti ob bok še nekaj dovolj značilnih »dosež- kov«: Schlöndorffov ponesrečeni ameriški sci-fi izlet **Zgodba služkinje** (The Han- dmaid's Tale – s Faye Dunaway, Robertom Duvallom, Natasho Richardson itn.), Rei- zov neuspeli spoprijem s kriminalko **Nihče ni na zgubi** (Everybody Wins – z Debro Winger, Nickom Noltejem, Jackom War- dnom itn.) ali Joffejev medli prispevek k zgodovini atomske bombe **Izdelovalci senc** (Shadow Makers) s Paulom Newmanom v precej blede izdaji. A vse to še ni nič v primeri s filmom Francesca Masellija **Skriv- nost** (Il segreto), ki se je očitno zadovoljil zgolj s tem, da podolgem in počez razkazuje Nastassjo Kinski, katere igralske sposobno- sti ostanejo vse do konca filma dobro ču- vana skrivnost.

Vzhodno od raja

Film Aleksandra Rogoškina **Straža** (Karaul) je tako rekoč »arhetipski« predstavnik for- malno-estetske usmeritve, ki je – kot rečeno – bistveno označevala vzhodnoevropski de- lež v programu letošnjega Berlinala. Rogo- škin je nedvomno prispeval eno najbolj mračnih, a tudi najbolj neprizanesljivih del v polju filmske anatomije totalitarizma in terorja; delo, ki se bolj slabo prilega pojmu množična kultura, kamor film po definiciji sodi, kajti s svojo depresivno atmosfero, monotonim ponavljanjem mučnih situacij in izredno počasnim, skorajda neopaznim stopnjevanjem napetosti med akterji pripo- vedi zanesljivo ne more računati na širši interes občinstva – vsaj ne zunaj meja matične dežele. Čeprav je jasno, da je film – strogo tehnično gledano – posnet po vseh pravih igranega filma, zaradi omenjenih

obveznosti, kajti dekleta jemlje vse skupaj povsem resno. Iluzija, da bi to neuravnoteženo razmerje kljub vsemu lahko preraslo v trajnejšo vez, se razblini v trenutku, ko Carowov junak sreča partnerja po svojem okusu, mladeniča, s katerim se zaplete v pristen emocionalni odnos. Soočenje vseh treh členov melodramatskega trikotnika je neizbežno, pri čemer je junakov položaj brezizhoden, kajti s svojo dvojno igrjo se je ujel v past, iz katere ni rešitve – v obeh primerih bo ostal prazen rok. »Preboj« torej ni uspel, saj se junak znajde tako rekoč na začetku, obremenjen z izkušnjo poraza in odrinjen na rob družbenega prostora, zato pa je filmu uspelo na dokaj učinkovit način porušiti enega zadnjih »tabujev« nekdanjega realsocialističnega kozmosa. To seveda nikakor ne pomeni, da se je Carow uspel izogniti vsem naivnostim in poenostavitvam, ki običajno spremljajo podobne pionirske podvige, kljub temu pa mu ni mogoče odreči prepričljivosti, doslednosti in prodornosti, še zlasti v scenah, ki afirmirajo doslej »neobstoječi« svet vzhodnoberlinskih marginalcev.

Tema »coming out« se v takšni ali drugačni obliki pojavlja v številnih filmih, ki so v zadnjem času nastali v vzhodni Evropi, kar seveda ni naključje, saj so šele najnovejše politične spremembe v tem delu sveta omogočile, da je postala ta dolga desetletja zatrta težnja legitimna občanska pravica, njena donedavna prepoved pa ena ključnih sestavin tako imenovanega zgodovinskega spomina. Naj v tej zvezi omenimo samo izvrstni film Macieja Dejczerja **300 milj do neba** (300 mil do nieba), ki je nastal v poljsko-danski koprodukciji, teme »coming out« pa se loteva metaforično, ampak v njeni neposredni konkretno-fizični dimenziji. Navidez preprosta zgodba o prebegu dveh mladoletnih bratov iz revnega poljskega podeželskega naselja na Dansko je uprizorjena v slogu napetega akcijskega thrillerja, začnjenega z elementi lakoničnega humora. Večina filma se dogaja pod šasijsko danskega tovarnjaka, kamor se skrijeja bežeča dečka, in njuno potovanje je iz te perspektive, le nekaj deset centimetrov od cestišča, bolj podobno grozljivemu drvenju v neznano kot otroško prostodušnemu odhodu v obljubljeno deželo, kakor je videti spočetka. Nevarnost je več kot očitna in vse skupaj se odvija tako rekoč na robu tragedije, prav v takšnih razmerah pa pride še posebej do izraza sijajna karakterizacija obeh osrednjih junakov, katerih neuklonljiva odločnost, da dosežeta zastavljeni cilj je v ostrem nasprotju z omahljivostjo odraslih in njihovo vdanostjo v usodo. Obenem ta odločnost izpričuje, da sta otroka mnogo temeljiteje dojela brezupnost položaja v domačem kraju, kot bi bilo mogoče od njiju pričakovati, kar navsezadnje potrdi tudi njuna odločitev, da bosta skušala za vsako ceno ostati na Danskem, čeprav ju muči domotožje in bi ju danske oblasti rade vrnile. Po režijski in izvedbeni plati, po dinamiki in profesionalnosti akcijskih posnetkov ta film vsekakor daleč prekaša številne konkurente z »vzhoda«.

V nasprotju z Dejczerjevim filmom, ki mu ne manjka neposredne aktualnosti, posega delo madžarskega režiserja Jánosa Zsombolyaija **Na smrt obsojen** (A halálraítelt) v polpreteklost, v znamenito leto 1956, ki pomeni še zmeraj nepreseženo travmatično točko novejše madžarske zgodovine. Če je usoda junakov doslej omenjenih filmov vse do konca negotova, je tu že od prvega filmskega kadra vse jasno: Ferenc Gergő,

obsojen zaradi kontrarevolucionarne dejavnosti, sedi v ječi in čaka na usmrnitev (to, da ga prav na koncu filma »pomilostijo« in mu kazen spremenijo v dosmrtno ječo, seveda ne pomeni nikakršnega preobrata). Zato pa je Zsombolyaijev film po formalni plati bistveno bolj kompliciran, saj je skoraj v celoti grajen retrospektivno, pri čemer se časovno bolj oddaljeni dogodki iz Ferencevega življenja prepletajo z bližnjimi in na trenutke tudi s filmsko sedanostjo, ne da bi to za gledalca pomenilo kakršnokoli težavo, zakaj madžarski režiser je očitno pravi mojster tovrstne pripovedne tehnike. Skratka, junakovo življenje je zreducirano na množico »spominov«, iz katerih se polagoma izlušči politična melodrama, polna zapletov in preobratov ter naključnih srečanj z usodnimi posledicami, predvsem pa se izkaže – kot pač lahko slutimo že od začetka – da je Ferenc zgolj še ena v vrsti nesrečnih žrtev političnih procesov. Še več, Zsombolyaijev junak ni nikakršne revolucionar ali politični funkcionar, niti ni dejavno vpleten v dogodke, zaradi katerih mora plačati kazen, je zgolj žrtev spleta okoliščin, »mali človek«, ki ga je zgodovina v enem svojih prelomnih trenutkov ujela nepripravljenega. To seveda nima nič skupnega z moralizatorsko tezo, da v trenutkih velikih družbenih prevratov nihče ne more biti povsem nevin, marveč gre prej za stališče zmagovite totalitarne oblasti, da v takih trenutkih nihče ne more biti nedolžen, če ni izrecno na strani zmagovalcev.

V zvezi s tem sta zanimiva tudi oba filma, ki so ju po več kot dveh desetletjih potegnili iz »bunkerja«, kajti »obsojena« sta bila ravno zato, ker sta si dovolila ironizirati vladajočo verzijo resnice. Podobno kot številni sovjetski filmi starejšega datuma, ki so se v zadnjih letih pojavili na mednarodnih festivalih, tudi Menzlovo delo **Škrjanci na nitkah** (Skrivanci na nitích) iz leta 1969 danes deluje povsem sveže in humorno, še bolj pa to nemara velja za Beyerjev film **Sledi kamna** (Spur der Steine, 1966). Realsocialističnim oblastnikom pač ne bi mogli očitati, da niso imeli nosu za dober film, saj so se očitno najbolj bali prav tistih del, ki so kritiko norosti njihovih režimov uprizarjala s pomočjo vrhunskega obvladovanja filmskih sredstev. Tako je Menzlov film iskriava satirična metafora o na propad obsojenem projektu izgradnje socializma – deponija starega železa, kjer se zgodba odvija, pa je že sama na sebi dovolj zgovorna lokacija. Če k temu dodamo skupino »buržoaznih elementov« (intelektualcev in malih podjetnikov), ki naj bi jih prevzgojilo fizično delo, ženski kazenski oddelek na prisilnem delu, funkcionarja, ki naj bi skrbel za izpolnitev plana, in policaje oziroma stražarje, ki naj bi zagotavljali red in disciplino – ni težko predvideti, kako bo omenjena »izgradnja« potekala v duhoviti Menzlovi režiji. Pravzaprav v filmu ni trenutka, ko ne bi funkcionar in stražarji lovili koga, ki je »ušel z vajeti«, pri čemer seveda prednjačijo poskusi prepovedanih stikov med člani moške in ženske delovne skupine. V vse bolj kaotičnih razme-

značilnosti vendarle učinkuje bolj kot dokument neizprosne vladavine nekega sistema. To »dokumentarnost« še poudarja nevtralna črno-bela fotografija (nekaj barvnih kadrov tik pred koncem filma zgolj nakaže, da je možna tudi bolj »pristranska« optika), svoje pa prispeva tudi »nezainteresirana«, statična kamera. Slednje je razumljivo, kajti vse skupaj se dogaja v polmraku tesnega kupeja in še tesnejšega hodnika kazenskega vagona, ki prevaža dobro zastražene jetnike po eni od neskončnih ruskih železniških prog (da gre za »sibirsko smer« je mogoče le slutiti, a je tudi nebistveno). Toda represivna narava vojaškega aparata se ne kaže toliko v razmerju do jetnikov, ki so tako ali tako zreducirani na raven »predmetov«, s katerimi se sploh ni več vredno kaj dosti ukvarjati, pač pa navznoter, v razmerju nadrejenih do navadnih vojakov. Neusmiljeno, že kar patološko »sistematično« nasilje, ki nazakuje notranji razkroj sistema, je pravzaprav osrednja tema tega nenavadnega filma, pri čemer je krvavi razplet dobesedno izsiljen, samomorilsko izzvan. Podoficir, ki trpinči in ponižuje novince, navadnega »prostaka«, namreč prav nič ne skriva, da je pripravljen in celo odločen iti do konca, kajti še predobro se zaveda, da pravi ujetniki sistema niso arestanti, ki jih straži, ampak on sam in njegovi tovariši. Prav ta obrnjena optika, ko jetniki pripadajo nekemu drugemu, »zunanjemu« svetu, medtem ko so pravi, dejanski ujetniki stražarji sami, je temeljna odlika Rogoškinovega filma. Šele skozi takšno optiko se stražarska posadka, ki se formalno podreja cinizmu vojaške hierarhije, sprevrže v izolirano socialno skupino, v okviru katere je navidezni hierarhični red zgolj izgovor za brutalno uveljavljanje zakona močnejšega, ki v temelju ruši še tako domišljeno zgradbo sistema. Končni obračun, ko terorizirani, maltretirani in do skrajnosti poniževani novinec kratko malo pograbi brzostrelko in pobije celotno stražarsko posadko, pomeni le dosledno realizacijo tako uveljavljene načela, ki je – kot rečeno – v bistvu samomorilsko. Tudi »ponoreli« vojak je s tem navsezadnje podpisal svojo smrtno obsodbo, še več, kljub temu, da je ukrepal »v afektu«, je dobro vedel, kaj počne – zato se na koncu niti ne poskuša izogniti kazni.

Manj krvav, čeprav nič manj brezupen je »razplet« vzhodnonemškega filma **Coming Out** (režija: Heiner Carow), katerega angleški naslov opozarja, da se loteva teme, ki doslej na Vzhodu ni imela domovinske pravice, obenem pa naznaja, da imamo spet opraviti s problemom izolacije. »Jetnik« je to pot homoseksualec, se pravi, pripadnik marginalne socialne skupine, ki je družba kratko malo ne priznava, njegov pglavitni problem pa je v tem, da je naseljen diktatu vladajočih socialnih norm in si nadel videz »normalnosti«, ne da bi mogel v resnici zatajiti svoje avtentične interese. Njegovo ljubezensko razmerje s privlačno sodelavko, v katero za trenutek celo sam iskreno verjame, je dejansko zgolj igra po vsiljenih pravilih, ki pa vendarle prinaša s seboj moralne

300 MILJ DO NEBA, REŽIJA MACIEJ DEJCZER



ZLOČIN IN DRUGE MALENKOSTI, REŽIJA WOODY ALLEN

rah se polagoma tudi predstavniki oblasti prepustijo običajnim človeškim nagibom – in vse, kar na koncu še ostane na svojem mestu, so kupi starega železa, ki se jih nihče ni utegnil dotakniti. Filmu je mogoče očitati edino to, da po sijajni prvi tretjini, ki je nabita z duhovitimi situacijami in dialogi, nekoliko pade v intenzivnosti in izgubi na ostrini, kar ni čisto v sorazmerju z razvojem temeljne pripovedi.

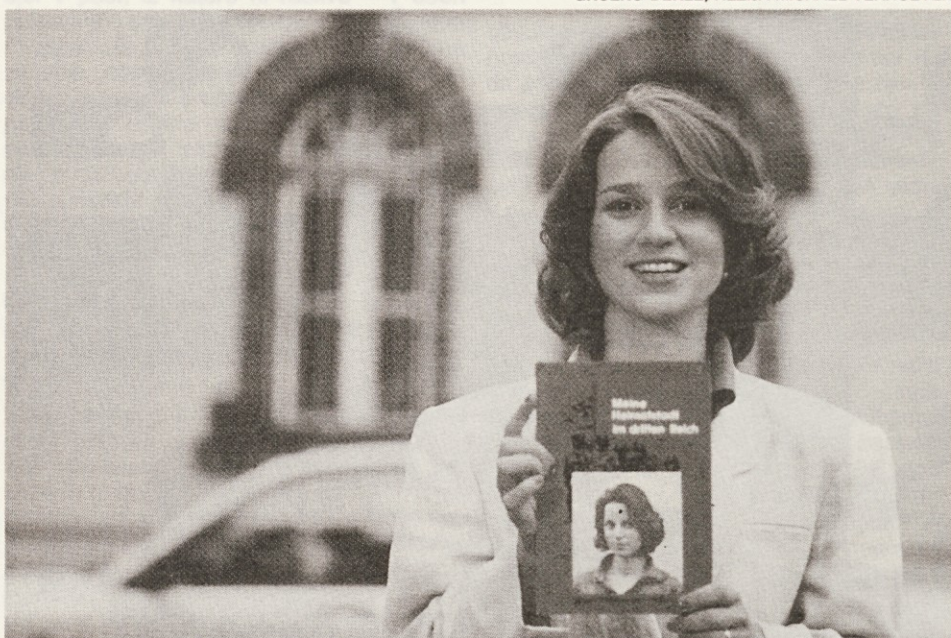
Bolj dosleden je v tem pogledu Beyer, ki učinkovito stopnjuje melodramatsko zgodbo o privlačni tehnologiji v nekem velikem gradbenem podjetju, ki jo poskušata osvojiti dva povsem različna konkurenta – partijski sekretar in vodja tesarske ekipe. Prvi bi njenim ambicijam bolj ustrezal, a ima žal to »pomanjkljivost«, da je poročen, drugi je sicer nevezan, vendar kot morebitni partner nima prave »teže«, povrh vsega pa je še nepoboljšljiv »macho« tip. Kot filmski lik je seveda slednji veliko močnejši, kajti v nasprotju s sekretarjem, ki zastopa birokratsko brezdušno, čeravno nekoliko naivno »humanizirano« linijo sistema, je tesarski mojster personificirana kritika oblasti in njene anemične planske logike. Z razgrajanskimi člani svoje delovne skupine, ki se že po obleki ločijo od drugih zaposlenih (podobnost njihovih noš s »kavbojsko« opravo zagotovo ni naključna), skrbi namreč za številne duhovite gage, pretepe in popivanja v pravem »zahodnjaškem« stilu, s čimer vnaša v sivino realsocialističnega vsakdanjika rušilne burleskne elemente. Prek njega in njegove skupine si film privoščijo ostro, zajedljivo in do kraja neprizanesljivo kritiko vsega tistega, kar na drugi strani reprezentira partijski sekretar kot eksponent socialistične oblasti – od sistema petletnih planov in dogmatskega kolektivizma do totalitarne ideologije in same ideje socializma. Ironija je pač v tem, da je »divja horda« tesarjev daleč najučinkovitejša, najbolj organizirana in strokovno najbolje usposobljena delovna ekipa na gradbišču. Pri vsem skupaj niti ni tako pomembno, kako se bo razpletel melodramatski trikotnik, saj temeljni konflikt ne poteka med osebami znotraj pripovedi, marveč je uprizorjen na generalnem filmskem planu, kjer se nenehoma srečujeta dva antagonistična svetova: svet jalovega birokratskega »načrtovanja« in svet dinamične, učinkovite akcije, ki se ne podreja vnaprej danim obrazcem. Že vpeljava tega sveta v realsocialistično kinematografijo je očitno dovolj subverzivno dejanje, saj je filmu kot mediju veliko bližji in zato deluje na platno neprimerno bolj prepričljivo kot sterilna ideologija, ki naj bi ji film sicer služil. V izvrstni Beyerjevi izvedbi je to tolikanj očitno, da je bila njegovemu filmu celih petindvajset let onemogočena pot v kinodvorane.

Zgodba z zahodne strani

Vojna zakoncev **Rose** in **Rojen** 4. julija sta bržkone tista dva filma, ki označujeta skrajna robova »zahodne« ponudbe v osrednjem programu letošnjega berlinskega festivala, prvi kot najbolj značilen predstavnik črnega humora, drugi kot najradikalnejši

zastopnik usmeritve, ki zastavlja probleme tako rekoč »na nož« in brez distance, kakršno omogočata ironija in humor. Kljub temu, da gre potemtakem za docela različni deli, pa ju vendarle družijo vsaj ena skupna poteza: v obeh primerih imamo namreč opraviti z razmeroma »blagim« uvodnim delom, ki ne daje slutiti kasnejših zaostritev in konfliktov. Tako se **Vojna zakoncev Rose** začne kot nedolžna, celo romantično obarvana komedija, pozneje, ko se spor med zakoncema vse bolj razvema, pa polagoma dobiva naravnost groteskne razsežnosti, dokler naposled ne prerase v pravi pravcati thriller. Stoneov film pa se začne z dobesedno otroškim pogledom na idilično slavnostno dogajanje v malem ameriškem provincijem mestecu in se nato polagoma razvije v ostro družbenokritično dramo. Gre, skratka, za tehniko stopnjevanja pripovedi, ki jo je do skrajnosti razvila ameriška kinematografija in je bolj ali manj značilna za vse boljše »zahodne« filme letošnjega Berlinala, medtem ko jo v delih iz vzhodnoevropskih dežel praviloma pogrešamo.

Film Coste-Gavrasa **Glasbena skrinjica** (Music Box) je v tem pogledu vsekakor izredno učinkovit, še več, lahko bi rekli, da je to sploh prvo Gavrasovo delo, ki ne daje vtisa nekakšne dokumentaristične rekonstrukcije »resničnih dogodkov«, ampak se odlikuje s pristno dramaturgijo igranega filma. Namesto političnih spletk in represivnih metod totalitarne oblasti so tu v ospredju družinska razmerja, še zlasti odnos med očetom, madžarskim emigrantom Mikom Lászlom in njegovo hčerko, priznana ameriško odvetnico. Ko Lászla ameriške oblasti obtožijo vojnih zločinov, ki naj bi jih storil kot pripadnik posebne oddelka madžarske policije med drugo svetovno vojno, sprejme to družina sprva kot slabo šalo, v nadaljevanju postopka, ko se vedno bolj kopičijo obremenilni dokazi, pa dobi vsa zadeva dramatične razsežnosti. Hči, ki na očetov pritisk prevzame njegovo obrambo, se znajde pred dilemo: verjeti očetu, da za vsem skupaj tiči zgolj spletko madžarskega komunističnega režima, ki se mu hoče maščevati zaradi njegovega antikomunističnega prepričanja, ali dokazom in pričevanjem, ki ga bremenijo. Hči seveda ne more pristati na možnost, da bi bil njen oče lahko vojni zločinec, obenem pa še odlična odvetnica – zato je izid procesa tako rekoč vnaprej določen. A kljub temu, da je László formalnopravno oproščen, je kot oče obsojen, kajti možnost njegove krivde postane za hčer travmatična točka, ki je z nobenimi pravnimi sredstvi ni mogoče izbrisati. Ta podvojitev oziroma prenos težišča iz javne sfere v zasebno, na raven intimnega razmerja oče-hči, kjer dobi očetova krivda (dokazana s fotografijami, ki jih hči najde v stari glasbeni skrinjici) simbolni pomen, je nemara največja odlika Gavrasovega filma. Pri tem je treba še zlasti omeniti domišljeno vlogo Armina Muellerja-Stahla (očeta), ki s svojo zadržano igro gledalca vse do konca drži v napetosti in obenem v dvomu glede svoje krivde.



GROZNO DEKLE, REŽIJA MICHAEL VERHOEVEN

Nemalo dvomnosti najdemo tudi v filmu Woodyja Allena **Zločini in druge malenkosti** (Crimes and Misdemeanors), kjer gre v osnovi za dve paralelni zgodbi – eno bolj ali manj komično in drugo, v kateri ni navidez nič lahkotnega – filmsko »soočenje« obeh pripovednih linij pa proizvede groteskne učinke. Osrednji lik prve zgodbe je režiser neuspešnih dokumentarnih filmov (igra ga kajpada sam Woody Allen), ki se strastno zaljubi v očarljivo televizijsko redaktorico, vendar kljub dozdevno vzajemnim čustvom na koncu ostane praznih rok, saj se dekle odloči za vplivnega producenta. Druga zgodba pa govori o uspešnem očesnem zdravniku, ki skrbno goji videz zvestega in v vseh pogledih solidnega soproga, vendar pa za ženinim hrbtom obenem prizadevno vzdržuje razmerje z drugo, mlajšo žensko. Ko ta postane preveč zahtevna, saj ga izsiljuje, naj zapusti ženo ali pa ji bo sama razkrila njuno razmerje, se je kratko malo znebi s pomočjo svojega brata, ki ima dobre zveze s podzemljem. Pri vsem skupaj je najbolj zanimiv dvojni preobrat: medtem ko se prva zgodba razvija na moč obetavno, s številnimi komičnimi vložki in zabavnimi dialogi, je njen konec domala tragičen; v nasprotju z njo pa se druga zgodba, ki sicer zveni v bolj dramatičnih tonih, konča poudarjeno ironično. Nesrečnega filmskega režiserja, ki ga je pred kratkim zapustila žena in si od zveze z redaktorico veliko obeta, namreč neuspeh dobesedno »podre«, zdravnik, ki si je privoščil naročen umor, pa občutek krivde preprosto odplakne z nekaj kozarci pijače in dobre volje ugotovi, da je mogoč tudi zločin brez kazni. Tragikomičnost, ki je sicer značilna poteza Allenovih filmov, je potemtakem to pot zgolj razstavljena na tragično in komično komponento, da bi na koncu spet prišlo do »srečnega« spoja.

Nekoliko drugače učinkujejo tragikomične sestavine v filmu kanadskega režiserja Michela Braulta **Navidezni zakon** (Les noc

de papier), kajti tu ne gre za nikakršen paralelizem pripovedi ali za kakšno zapleteno kombiniranje tragičnega in komičnega, ampak za razmeroma preprosto, tako rekoč komorno intonirano zgodbo, ki resne eksistencialne probleme predstavlja skoz optiko drobnih vsakdanjih nesporazumov. Južnoameriški politični emigrant, ki ga nameravajo kanadske oblasti izgnati, ker nima dovoljenja za bivanje, bi bil v kakšnem drugem kontekstu nemara zgolj tragična figura, tu pa je njegov dvomljivi politični in socialni status uporabljen zgolj kot izhodišče za duhovit melodramatski zaplet. Edina rešitev za Južnoameričana je namreč poroka s kanadsko državljanko, in tu mu priskoči na pomoč njegova levičarsko nastrojena odvetnica, ki pregovori svojo emancipirano, ne več rosnio mlado sestro, da sklene z njim formalno zvezo, tako imenovani »papirnat zakon«, kar naj ne bi nobenemu od partnerjev prinašalo nikakršnih konkretnih obveznosti. Ampak težava je v tem, da ima policija v takšnih primerih pravico preverjati, ali je zakonska zveza tudi dejanska »realizirana«, se pravi, ali zakonca zares živita v skupnem zakonskem življenju – šele v takšnem primeru je namreč zveza res veljavna in prinaša tujemu partnerju pravico do bivanja in druge državljanske ugodnosti. Navidezna mladoporočnica sta torej prisiljena igrati »prava« zakonca, to pa seveda sproži vrsto dvomnih situacij, drobnih nesporazumov in komičnih zapletov, kajti meje med »formo« in »vsebino« v takšnih okoliščinah pač ni mogoče vselej trdno zakolčiti. Razplet seveda ni presenetljiv, kajti vedno več znamenj daje slutiti, da bo navidezno zgolj formalna vez prerasla v pristno ljubezensko razmerje, vendar pa je po zaslugi odlične Braultove režije in nevsiljive igre obeh osrednjih akterjev vse skupaj izpeljano brez kakršnekoli sentimentalnosti, cenene razkazovanja emocij in banalnih šablon. Iz razmeroma skromne zasnove je tako nastal sijajen film, ki prinaša dovolj gledalskega



užitka, ne da bi pri tem izkoriščal populistične metode. Bolj radikalne prijeme uporablja Michael Verhoeven v svoji filmski satiri **Grozno dekle** (Das schreckliche Mädchen), ki pomeni nekakšen obračun z latentnimi »podaljški« nacional-socialistične ideologije v povojni Nemčiji. Kljub politični temi, ki se je loteva z nekakšno namerno naivno neposrednostjo, film ne učinkuje prav nič deklarativno in niti za trenutek ne nasede neproduktivnim simplifikacijam. Radikalnost Verhoevenovih prijemov je bolj vizualne narave, saj je film po tej plati dokaj nekonvencionalen, njegova navidezna naivnost pa je predvsem posledica dejstva, da se teme loteva iz perspektive svoje osrednje junakinje, nadebudne srednješolke, ki se ne zaveda, da je dregnila v osir, ko skuša v šolski nalogi za vsako ceno obdelati temo »Moje mesto v Tretjem rajhu«. To sproži satirično jaro kačo o izgubljenih, založenih, zaradi varovanja tajnosti nedostopnih ali kako drugače nedosegljivih arhivskih dokumentih, o ljudeh, ki so izgubili spomin ali odšli na dopust, pa tudi o takšnih, ki so polni dobronamernih nasvetov, alternativnih predlogov in seveda na moč »prepričljivih« argumentov, zakaj izbrana tema ni ravno najbolj posrečena. Številne vizualne metafore, presenetljivi montažni prijemi, narativni preskoki in odrezavi dialogi v tem kontekstu kajpada niso zgolj sredstva formalnega ekshibicionizma, ampak se prav dobro prilagajajo ostrini problema, ki se ga film loteva, obenem pa preprečujejo, da bi

vsa reč – spričo nenehno se ponavljajočih situacij zavračanja – postala monotona. V celoti vzeto je zatorej **Grozno dekle** dokaj atraktiven, čeprav po »vsebinski« plati nekoliko nedorečen filmski izdelek.

Prava izjema v glavnem programu letošnjega festivala pa je bil hongkonški film **Glineni bojevniki**, nenavaden, nekoliko pravljичno obarvan akcijski spektakel, ki spretno prepleta elemente melodrame, kostumskega zgodovinskega filma, kung-fu tradicije in komedije. Pripoved se odvija v časovnem razponu, ki zajema več kot tri tisoč let, njena osrednja figura pa je cesarski vojščak Mong, ki se zaplete v prepovedano razmerje z lepo dvorjanko, za kazen pa ga doletita smrt in večno življenje hkrati – smrt v obliki glinene prevleke, s katero ga »obzidajo«, večno življenje pa v obliki »eliksirja nesmrtnosti«, ki mu ga tik pred smrtjo pokloni njegova izvoljenka. Tako »živ zazidan« preždi tisočletja, da bi v tridesetih letih tega stoletja ponovno naletel na reinkarnirani lik svoje izvoljenke, ki je zdaj filmska igralka in ga seveda ne prepozna. Tu se pravzaprav začne glavni del filma, poln zapletov in preobratov, borilnih prizorov, preganjanj, divjih voženj in bravuroznih jahalnih veščin. V ospredju je konflikt med Mongom, ki se bori za svojo reinkarnirano izvoljenko, in lažnim filmskim zvezdnikom, v resnici pa vodjo gangsterske bande, v katerega je zaljubljeno nič hudega sluteče dekle, ki prepozno dojame, kaj se dogaja in kdo je v resnici Mong. Smrt spet prekine tisočletno romanco, vendar ne za zmeraj, kajti prav na koncu filma, štirideset let pozneje se bosta srečala še tretjič in to pot – vsaj v okviru filmske zgodbe – tudi zadnjič. Na prvi pogled se zdi ta bizarna filmska pripoved nekoliko nepregledna, nasilno razsekana z neverjetnimi časovnimi preskoki in še bolj neverjetnimi narativnimi prehodi, toda najbolj osupljivo pri vsem skupaj je, da film vendarle deluje kot učinkovita celota. Velikopoteznost v inscenaciji in izrabi filmskih sredstev se pri tem odlično ujema z orjaškim razponom diegetskega časa, dinamična montaža pa lepo sledi hitremu tempu pripovedi.

Na koncu se zdi potrebno vsaj na kratko omeniti še nekaj filmov, ki v Berlinu niso bili tako »na očeh«, saj so se vrteli v drugih festivalskih programih, ki praviloma ne uživajo tolikšne publicitete kot osrednja, tako rekoč paradna selekcija, vendar pa si jih kaže zapomniti zaradi njihovih nespornih kvalitet. V okviru »Foruma mladega filma« ni bilo mogoče zaobiti Finca Akija Kaurismäkija, ki je tokrat prispeval kar dva filma, oba z letnico 1989: **Dekle iz tovarne vžigaliv** (Tulitikkutehtaan tyttö) in **Leningrajski kavboji gredo v Ameriko** (Leningrad Cowboys Go America). Prvi se – kot da slutiti že naslov – sicer ukvarja s tako imenovano »socialno« tematiko, vendar v značilnem, lakoničnem Kaurismäkievem slogu, brez kakršnega koli pomilovanja junakov in obtoževanja nemogočih razmer, v katerih živijo, za njihove tegobe, pač pa z določeno mero skorajda brezobzirnega črnega humora, ki

ne pozna milosti za nikogar. **Leningrajski kavboji** pa so svojevrstna komedija o razglašeni glasbeni skupini, ki se iz ruske tundre napoti naravnost v Ameriko, pri čemer skušajo vzbuditi pozornost bolj s svojim izzivalnim videzom in vedenjem kot z glasbo – kajpada docela brez uspeha, kajti v Ameriki jih komajda opazijo. Pri tem pa vendarle ostajajo eden najbolj neverjetnih bendov, kar smo jih doslej videli na filmskih platnih. V filmu mrgoli duhovitih osti na ruski odnos do popularne kulture, na ameriško country in rock sceno, vse skupaj pa je karikatura subžanrskih obrazcev, značilnih za »road movie«.

Film **Drugstore Cowboy** Gusa Van Santa (z Mattom Dillonom v glavni vlogi) so kritiki razglasili za sodobno, aktualizirano verzijo zgodbe o Bonnie in Clydu, kar do neke mere bržčas drži. V bistvu gre za tako imenovani »črni film« o skupini mladih narkomanov, ki ropa apoteke in se na ta način oskrbuje z mamili, kjer niso toliko v ospredju akcijski prizori kot izkrivljena optika pogleda, skozi katero filmski junaki dojemajo lasten socialni položaj. Drugi ameriški prispevek v programu »Foruma«, ki je zbudil nemalo pozornosti, pa je bil **Roger in jaz** (Roger and Me) Michaela Moora, odlična dokumentarna satira o neuspešnih avtorjevih poskusih, da bi naredil intervju s šefom General Motorsa Rogerjem B. Smithom, ki je zasnoval »varčevalni« načrt, po katerem naj bi delo izgubilo več deset tisoč delavcev. Čeprav gre za resno socialno vprašanje, je ta filmski lov na Smitha, ki spominja na igro mačke z mišjo, poln komičnih momentov in humornih prebliskov. Takšen je tudi končni učinek: ko Moore Smitha naposled le dobi pred kamero, slednji zgolj izjavi, da nima kaj povedati.

V sekciji »Panorama« je bil eden najbolj opaženih filmov **Blue Steel** režiserke Kathryn Bigelow in z Jamie Lee Curtis v vlogi policistke, na katero se »obesi« psihopatski morilec. Njuno razmerje se sprevrže v pravi dvoboj, v katerem Jamie sicer naposled zmaga, vendar mora pri tem »pozabiti« vsa policijska pravila. Dobro narejen psihološki thriller. Za sklep naj omenimo še hongkonški prispevek **Full Moon in New York** Stanleya Kwana, ki govori o treh kitajskih emigrantkah in njihovih »prilagoditvenih« težavah v New Yorku. Problem stika različnih kultur, ki je v tem filmu obdelan na svojevrsten način, vendar prepričljivo in učinkovito, je konec koncev tista točka, okrog katere se vrtijo »pogonska kolesa« skorajda vseh velikih mednarodnih kulturnih srečanj – in filmski festival v Berlinu po tej plati zagotovo ni nikakršna izjema.

BOJAN KAVČIČ