

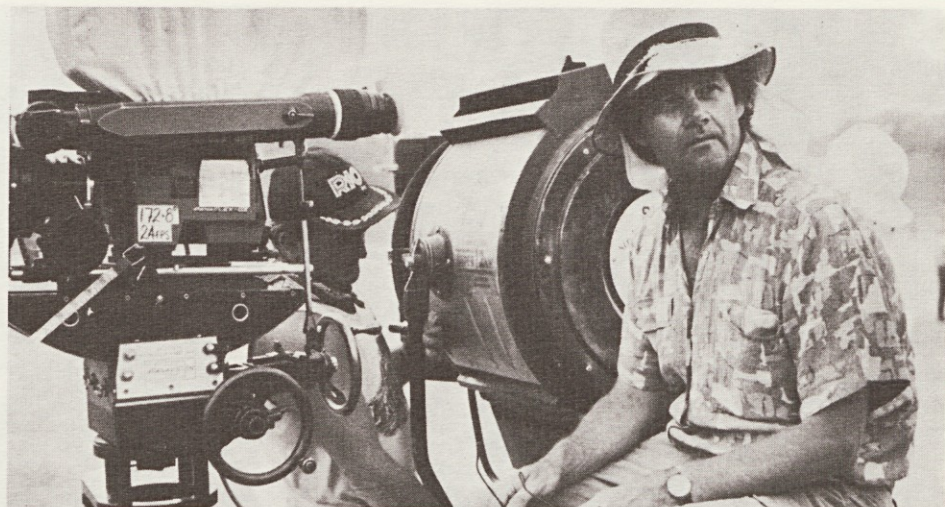
BERLINALE
'91

ČETVERICA BREZ DŽIPA

Med podobami, ki ilustrirajo naše besedilo, seveda ni težko opaziti vsaj dveh bistvenih lastnosti: Z ene strani gre za režiserje, ki so temeljito — o tem čivkajo že celo golobi — pretresli letošnji Berlin, pa niso pobrali nobene bistvene nagrade, z druge strani pa so vsi fotografirani tako rekoč v elementu, čeprav je ta videz dvakrat skrivljen. Na prava, kamera, s katero se postavljajo, sploh ni delovno sredstvo, ki živi v njihovih rokah, temveč šele posredno, iz njihovih glav prodre v roke pravega lastnika, direktorja fotografije; za navrh pa kar trije izmed njih — Bruce Beresford, Francis Ford Coppola in Fred Schepisi — nekako odmaknjeno, topo, afotogenično boljčijo vstran, v neki abstraktni predse; ko da niso zadovoljni ne s pogledom ne s posnetim; dokazujejo, da so fotografije dejansko nastale med snemanjem, ko je film treba šele najti. V kontemplaciji, v glavi. Čakajoč na snemalca.

Paradokso, toda Neil Jordan je edini, ki pozira; edini, ki je že zaključil s snemanjem in se lahko prepušča pogledu na film. Jordan gleda svoj film, ker ga že ima. Tega si ne zmišljujemo, tako pravi čisto empirično berlinsko dejstvo: Jordan je svoj film **Čudež** končal dobesedno tako hitro, da je bil v tekmovalnem sporedu na vrsti že prvi dan. Temu se lahko reče smola, zakaj v Fassbinderjevi dvorani odmaknjene Kongresne dvorane (ki ji Berlinčani pravijo »Polnjena ostriga«) nas je sedelo kakih tristo poročevalcev in gledalo njegovo izvrstno predstavo o ponevednem incestu. Množice — letos je bilo akreditiranih 2.300 novinarjev — so se usule šele naslednje dni, in ne le to, videti je bilo, da si tudi ocenjevalna žirija ni ogledala **Čudeža**. Šel je skratka popolnoma mimo. Zato ga njegov režiser na naši sliki gleda s toliko večjo pozornostjo; kakor lahko opazimo, gleda z obema očesoma.

Čudež ponavlja geografijo, melanholijo in status **Mone Lise**. Irec Neil Jordan se je od statusa ločil, da bo z vsakim projektom menjaval Hollywood in domovino. V slednji mora tako ali tako delati z britanskim denarjem, če hoče sploh kaj posneti. Zato se drži irskega roba, brega, obrežja, njegovi irski filmi gledajo čez morje, proti Veliki Britaniji, težava pa vanje vedno zaide iz Združenih držav. Zdaj v obliki mešanice žanrov, zdaj v podobi ženske. **Čudež** združuje oboje: Niha med musicalom in melodramo, gugalnico pa pooseblja Renée (Beverly D'Angelo), ameriška pevka, ki v obmorskem mestecu gostuje s predstavo *Destry Rides Again*. Takoj jo opazi pubertetniški par (Jimmy & Rose; nekaj nevrotični in bodoča psihoanalitikinja) in jo zalezuje med kopanjem. Jimmy se zalubi, Rose pa se v odmaknjenosti maščuje s predajanjem drugim fantom in mu vsake toliko kaj pametno svetuje. Incestne zveze seveda ne predvidi, ne kapne ji, da je Jimmy naletel na lastno mater. Tudi sam Jordan je zadržan do incesta: spregleda global in niansiran detail; predvsem pa spelje reč do enigmatičnega konca z vzporedno, sila počasno zgodbo o ostarelem parčku, ki se



BRUCE BERESFORD

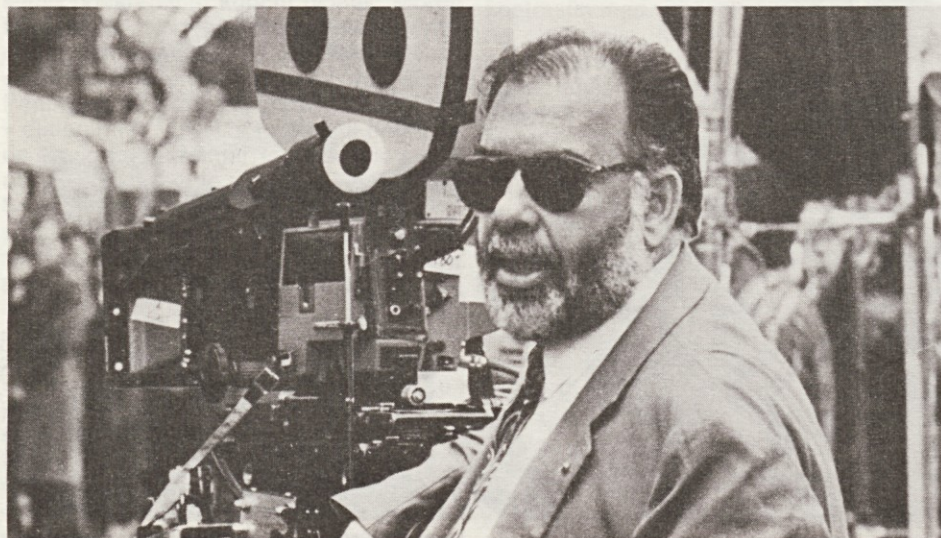


FRED SCHEPISI

leta, morda desetletja, vsak dan srečuje na pomolu, pa ne spregovori niti besedice. Pač nima skupnega znanca, da bi ju predstavil. Zbližanje jima brani starodavni, bržda angleški kodeks; Renée in Jimmyju zbližanja ne brani noben kodeks, v filmu ni nobene vzvišene prepovedi. Seveda obstaja samo oče in bivši mož, in to zadošča. Če v **Čudežu** nahajamo indifferenčni krvni prestop, se nam v **Fortune Express** Olivierja Schatzkega ista moč v nemoči ponovi na ravni finančnega hudodelstva: Paraplegika se v bednem sanatoriju odmakneta od kričave športne ekipe in se začneta strastno ukvarjati z računalniki. V kakih treh letih se jima posreči prodreti v sistem sosednje banke. Zdi se že, da je to njuno poslednje obdobje, ko pride v sanatorij nekdanji alpinist; nekaj časa ne ve, ali bi bil športnik ali marginelec, potem pa oboje združi in z vrvmi spuščajoč se po rokah oropa banko. Navodila so kakopak izpiljena od zadnje podrobnosti. Konec pa tragičen: Kakor v **Čudežu** mati in sin neka ne veta več, kaj bi drug z drugim in padeta v strasten poljub, tako paraplegiki ne vedo, kam z denarjem. Zato šope bankovcev zabašejo v glinaste prašičke-hranilnike, ki jih izdelujejo v prostem času, in bogastvo po koščkih pošljejo v neznano.

Nekaj podobnega stori s svojo osebo Sara (Julia Roberts) v pelikuli **V postelji s so-vražnikom** Josepha Rubena, le da ima njen prašiček hudo smolo in jo pod konec filma sooči z vzrokom za odhod. Njen soprog Martin (Patrick Bergin) je namreč zahteval pretirano gospodinsko natančnost pa še pretepal jo je. Spremenjena identiteta jo seveda oropa vse druge svobode, zato se reč mora končati z umorom, da se lahko rodi sveža ljubezen. Kdo, koga in s kakšno pravico, že po skupih besedah ni skrivnost. Bolj nas zanima nekaj drugega: Kako se je posrečilo režiserju sfižiti dovolj subtilen roman Nancy Price in ga ponižati do tal psevdofeminističnega in zelo šolskega suspensnika. Na kratko bi rekli, da se je pognal v grob in besen odgovor na **Usodno privlačnost** in nasploh na ameriški neokonservativizem, pa pri tem ni več mogel nadzirati delitve vlog. Kar zadeva slednje, si ne moremo kaj, da ne bi občudovali tistih nekaj minut, ko Julia Roberts koketira s trojno identiteto: Ni več poslušna Sara, pač pa obremenjena Laura, ko si mora za obisk matere v oddaljenem domu za ostarele nalepiti celo brke.

Če smo že pri načinih, kako povzeti logiko odnosov v ožjem sorodstvu, potem gotovo ne moremo brez **Berdela**, izborne turške



melodrame (Atifa Yilmaza). Uspeva ji namreč nekaj domala nemogočega — čisti etnološki zastavek stisne v žanrsko mrežo. Predstavljajte si, da bi kdo na Slovenskem tako storil z *Desetnico*, pa boste tudi vsebinsko zelo blizu **Berdelu**: Beseda namreč pomeni posebno dovoljenje, ki v turškem običajnem pravu stopi v veljavo, kadar se mož odloči za dodatno ženo. Vzrok je lahko preprosto dejstvo, da mu ena sama leta in leta ne more roditi sina. Takrat staršem svoje nove neveste ne izplača denarja, temveč njihovi rodbini pošlje svojo najstarejšo hčer. Yilmaz nas noče prepričevati, da je to kaj posebnega, ne kritizira, ne moralizira, niti ne ljubi pretirano svoje patriarhalne domovine. Institucija berdela je zanj kratko malo zgodba. Yilmaz je etnološki funkcionalist.

Kevin Costner se bo — za razloček — v tej stroki zapisal med strukturaliste: Že sam sebe je razdelil v takšne vloge, da je Indijance plemena Sioux lahko opazoval znotraj in zunaj. Ne le da so pretekli meseci, preden je iz poročnika Dunbara postal Tisti, ki pleše z volkovi; ne le da skupaj z njim polovico filma raziskujemo Indijance kakor da bi brali knjigo, potem pa v drugi polovici pustimo Indijancem, da kaj povedo o nas;

ne le da se je Costnerju posrečilo z raziskavo neke posebnosti med ameriško državljansko vojno razložiti vse obče bistvo ameriške zgodovine; ne, Costner je dejansko z vso življenjsko težo besede nastopil znotraj in zunaj filmskega polja; v zgodovini se je že kar z *débutom* v režiji/igri povzpel k mojstrom kakor Laurence Olivier. **Pleše z volkovi** ne pušča praznega prostora. Če bi ga hoteli primerjati s štirimi režiserji na naših slikah, bi to morda najlažje storili tako, da bi zmontirali simetrično podobno: Na eni strani gleda skoz kamero Costner, na drugi strani gleda skoz svojo kamero Indijanec. Kar se prekrije, ujame, ne uniči, prepozna, razume, je velika kolaboracija, **Pleše z volkovi**.

Pričujoče besedilo smo naslovili s parafrazo znanega švicarskega filma **Četverica v džipu** (Leopold Lindtberg, 1950), prav tako prikazanega v Berlinu, v retrospektivi »Hladna vojna«. Naj nas še tako spominja na dunajske strateške položaje, ko so si Američani, Francozi, Britanci in Sovjeti po drugi svetovni vojni razdelili sedeže v avstrijskem političnem vozilu, ne moremo mimo nekdanjega Berlina, pa tudi ne mimo asociacije današnjega Berlina s štirimi s fotografij, s štirimi brez džipa, s štirimi, ki jih

druži nemogoče razmerje med neko na-pravo in človeško idejo, ki jo nosijo v sebi. Stroj in misel se pri njih delita, kakor se deli tudi današnji Berlin, mesto, ki je postalo uradno eno, pa ima vendarle pred sabo toliko težav, da bo popravilo vse zastarelo in poglano vse zaprašeno; zenačilo vrhunske kinematografske dvorane na »Zahodu« s propadajočo infrastrukturo na »Vzhodu« in zbralo dovolj denarja, da bodo znameniti »vzhodni« studii DEFA-Babelsberg/Potsdam spet postali, kar so bili, torej nekdanja UFA. Berlinu gre za prestiž, mesto pa je na robu bankrota: Z denarjem, ki je bil prej namenjen manj ko dvema milijonoma meščanom, mora po novem vzdrževati več ko štiri milijone ljudi. *Stadt* ima zdaj pet opernih hiš, štiri letališča in nobene normalne železniške postaje. Domačini vedo povedati, da nikomur ni jasno, kako lahko vlaki že zdaj kolikor toliko normalno komunicirajo z vso Nemčijo, čeprav večina vozi na relativno majhno postajo ZOO, ki je bila svoj železni čas namenjena le koridor-skim vožnjam skoz Vzhodno Nemčijo. »Vzhodni Berlin« ima sicer nekakšno postajo na Alexanderplatzu, a se je »Zahod« odkrito sramuje in namerava novo graditi tam, kjer je nekoč stala ena najlepših postaj v Evropi, podzemna postaja na Potsdamerplatzu.

Sicer pa tudi v nobenem **Botru** ne zvemo, s čim Vito in Michael Corleone potujeta na Sicilijo. Tja je prihod verjetno še toliko bolj neugleden kakor v Berlin. Pomembneje je, da gresta rada v Evropo in da brez tega ne bi bilo nobenega zapleta. Tudi na Berlinalu nismo zvedeli, kako je tja prispelo 4410 metrov **Botra III**, nadaljevanje in konec sage o klanu Corleone. Pomembneje je, da ima družba Paramount rada Berlin in da si ga je spet izbrala za mesto svoje evropske premiere. Zunaj vseh tekmovalnih programov, zunaj vseh primerjav. **Botri** so v filmski zgodovini nekaj posebnega.

S tretjim delom **Botra** je rodovina Coppola naposled močnejša od rodovine Corleone; tiste, ki ji je dala kruh in srce. In ne le to: Coppolovi bi ne bili nikakršen klan, ko bi jih dvajset let ne bili spremljali Corleonejevi. V vseh treh srečanjih so se ujeli: isti zrak, enake barve, ena želja. Ko se v **Botru III** Michael Corleone (Al Pacino) spominja znamenite sicilijanske poroke iz prvega dela, je režiser Francis Coppola za njegov spomin našel identično ozračje; posnetki iz 1972. so videti kakor ves drug rjavkasti pastel, ki se razliva po posnetkih iz 1990. Pauline Kael, kronistka *The New Yorkerja*, je zapisala, da je film po svojem videzu tak, ko da bi že bil na televiziji. Zrnat, mračen, odmaknjen. Toda prej bi rekli drugače: Zdi se, da smo o vseh treh **Botrih** že razpravljali; za družinskim omizjem. To je seveda zelo blizu televizijskemu ogledu, ki je tudi eden izmed načinov združevanja družinskih članov, a vendarle drugače. Omizje evocira prarodovne tlačilke kakor so odločitve, skupnost, bratstvo; nikoli ne pozablja na grehe, še več, nenehno je na robu incesta. Michael Corleone stoično ugotavlja: »Vsaka rodovina ima kak slab spomin,« nezakonske otroke, neporavnane račune, nepremišljene korake.

MIHA ZADNIKAR