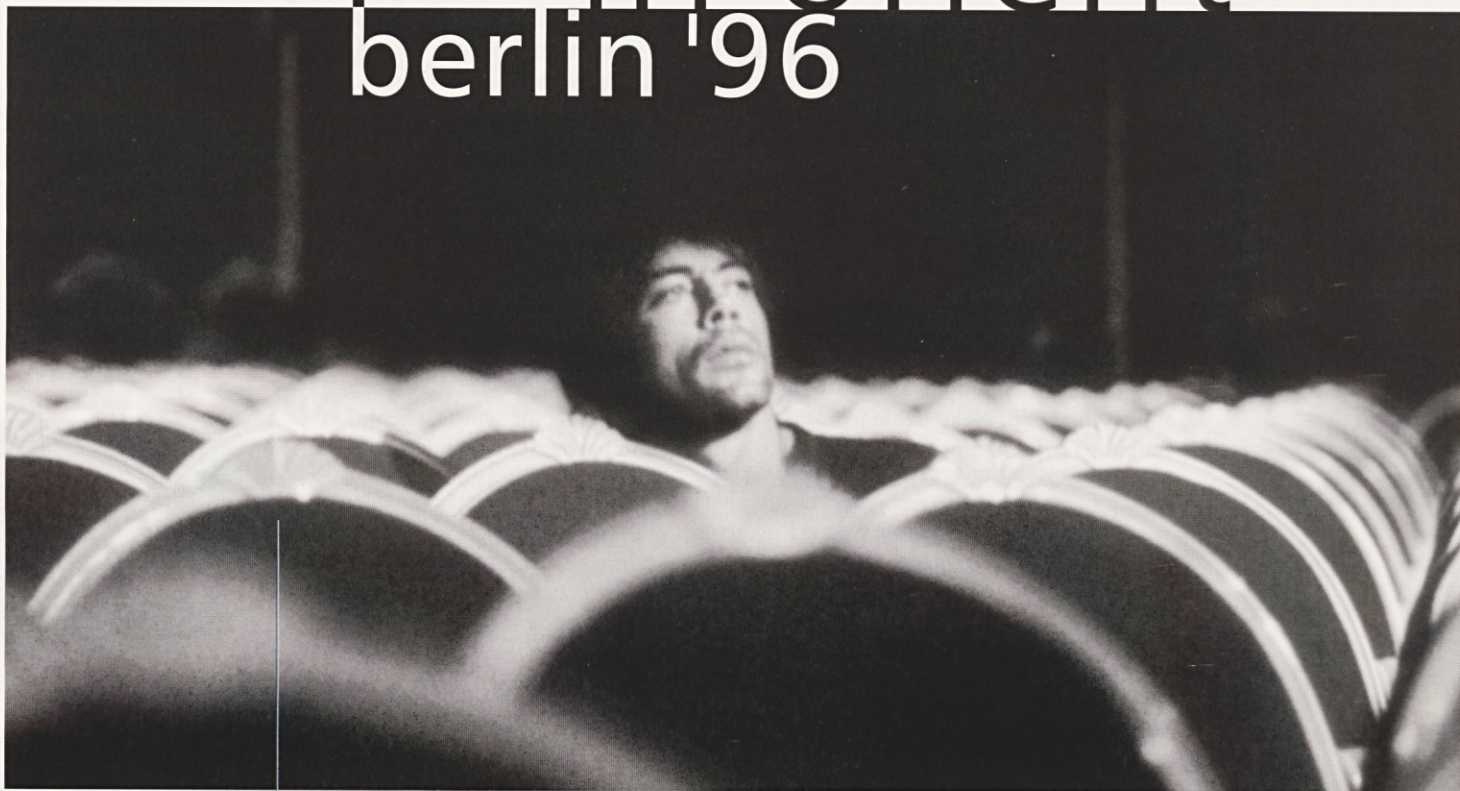


evropa in orient

berlin '96



bojan kavčič

Ekstaze

Pred leti, ko je naš filmski spored po aktualnosti opazno zaostajal za sočasno ponudbo evropskih kinematografov, obenem pa je poleg ameriških vendarle zmožal ponuditi še nekaj filmov drugih kinematografij, je bil Berlin predvsem priložnost za ogled vsaj dela najnovejše ameriške proizvodnje in svežih stvaritev nekaterih uglednih evropskih avtorjev, druge, še posebej manj znane kinematografije, pa so bile za naše poročevalce bolj nujno zlo kot resen predmet zanimanja. Razmere so se odtlej korenito spremenile, saj ameriške uspešnice prihajajo včasih v naše kinematografe še hitreje kot v velika evropska središča, uglednih evropskih avtorjev je vse manj, druge, manj znane kinematografije pa se vsako leto izdatno predstavljajo na ljubljanskem Festivalu avtorskega filma ter potemtakem postajajo vse bolj resen predmet našega zanimanja. Festivalski poročevalec, ki naj bi občinstvo obveščal o filmskih novostih, se je tako znašel v kočljivem položaju, da ne rečemo v krizi. Še posebej to velja, če piše za specializirano revijo, ki izhaja v daljših časovnih presledkih (denimo dvomesečno – kot Ekran), saj se mu lahko zgodi, da bo "poročal" o filmih, ki so medtem že na rednih sporedih v naših kinematografih (seveda ustrezno predstavljeni v dnevnem in tedenskem tisku) ali pa, kar je še huje, niso več na sporedu, ker so jih vsi zainteresirani gledalci že videli. Tudi "poročanje" o filmih, ki ravnokar čakajo na vključitev v spored, ali pa o tistih, ki bodo na sporedu čez teden ali dva, se ne zdi posebej smotno; ne le zato, ker bodo tako ali tako v kratkem kritiško obravnavani, ampak predvsem zato, ker v kontekstu nekega festivalskega zapisa kratko malo ne morejo biti več zanimivi. Letošnji Berlin je tako med drugim (v osrednjem sporedu) ponudil celo vrsto ameriških filmov, ki so medtem bili, pravkar so, ali pa v kratkem bodo na sporedu slovenskih kinematografov, zaradi česar o njih ne kaže izgubljati prav veliko besed: **Razsodnost in rahločutnost** (*Sense and Sensibility*), **Kdo bo koga** (*Get Shorty*), **Svet igrač** (*Toy Story*), **12 opic** (*12 Monkeys*), **Nixon**, verjetno pa tudi **Počitnice doma** (*Home for the Holidays*, Jodie Foster), **Zvest** (*Faithful*, Paul Mazursky) in britanski **Richard III.** (Richard Loncraine), da o filmih **Baby Doll** (Elia Kazan, 1956) in **Rešite tigra** (John G. Avildsen, 1973), ki sta bila prikazana kot *hommage* Jacku Lemmonu, niti ne govorimo. In če upoštevamo, da sta od evropskih veličin letos sodelovala s svojima filmoma le Bo Widerberg in Andrzej Wajda, je nemara videti, da nam za spodobno festivalsko poročilo ne ostane prav veliko snovi. A na srečo je čar pomembnih festivalskih prireditev prav v tem, da poleg blišča zvencevih imen in velikih produkcij ponujajo tudi množico "navadnih" filmov, med katerimi se zmeraj najde kaj, kar omogoča cinefilske užitek, da poleg osrednjega, tekmovalnega sporeda premorejo še vrsto drugih programov, ki so praviloma celo zanimivejši, in da ne delajo prav velikih razlik med manj znanimi in bolj znanimi kinematografijami, manjšimi in večjimi produkcijami, uveljavljenimi in neveljavljenimi režiserji. Skratka, v navidezni zmešnjavi nepregledne ponudbe je resda veliko zanemarljivega, nevznemirljivega in pozabe vrednega, vendar pa nikoli ne kaže povsem obupati, zakaj vsake toliko časa se tudi kaj zasveti. Takšnih svetlih trenutkov je bilo nekaj tudi v drugi polovici festivala.

vas mojih sanj

(E no naka no boku no mura)

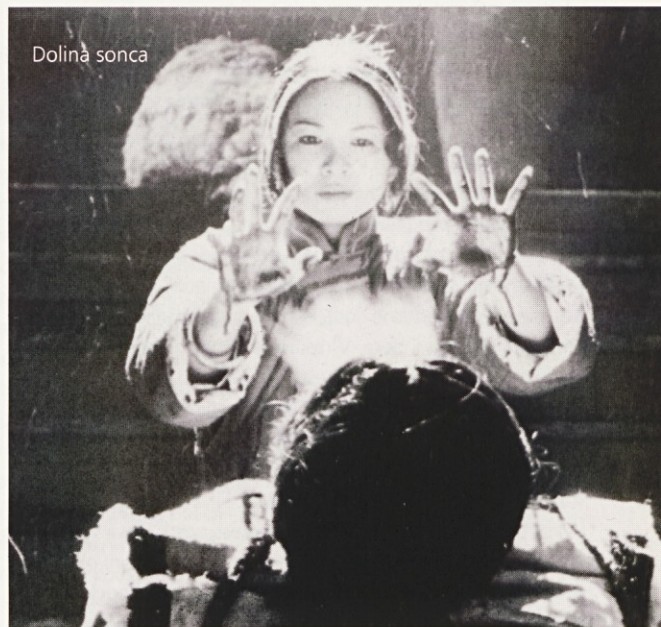
režija Yoichi Higashi Japonska

Med japonskimi filmi, kolikor jih spričo ne ravno odprtega "pretoka" v resnici sploh poznamo, je to delo Yoichija Higashija v mnogočem izjemno in pomeni pravo odkritje – ne le zaradi pridušene, prav nič solzave nostalgije, ki še najbolj spominja na evropske "spominske" filme, kakršne poznamo od Fellinijevega **Amarcorda** naprej, ne samo zaradi sproščene igre obeh mladih igralcev, pa tudi njihovih starejših partnerjev, ki se opazno odmika od znanih in uveljavljenih obrazcev, značilnih za japonsko igralsko tradicijo, in nemara še najmanj zavoljo spretnega, v nobenem pogledu pretiranega kombiniranja vsakdanjosti podeželskega življenja s fantastičnimi, mitičnimi prikaznimi, pač pa predvsem zaradi pretanjene, kompleksne karakterizacije navidez preprostih osrednjih likov in izjemnega smisla za vizualno "povnanjanje" njihovih otroških travm, strahov in želja. Glavni čar filma je brez dvoma v podrobnostih, kar je tudi razumljivo, saj sta njegova osrednja junaka dvojčka, ki ju pač ne ločujejo grobe, v oči bijoče razlike, ampak komaj opazne malenkosti. Pripoved o odraščanju Seiza in Yukihika Tashime je postavljena v mirno podeželsko okolje in zajema razmeroma kratko obdobje njunega otroštva med letoma 1948 in 1950, posneta pa je retrospektivno, na podlagi Seizove knjige z istim naslovom in iz perspektive odraslih mož, ki že dolgo živita vsak v svojem okolju in delujeta docela samostojno, čeprav ju poleg bližnjega sorodstva povezuje tudi področje dela: oba sta priznana slikarja in avtorja slikanic. Ta pripovedni okvir, ki deluje kot simbolični ostanek, pravzaprav zgolj kot nekakšna sled nekdanje tesne vezi med dvojčkoma, omogoča memoarsko strukturo naracije brez trdne osrednje zgodbe, vendar obenem namerno zavaja, zakaj film se v resnici posveča prav tistemu obdobju njunega odraščanja, ko se začeta formirati kot samostojni osebnosti, se pravi, obdobju ločevanja, razlik in celo nasprotij. V domala idiličnem vaškem okolju učinkujeta dvojčka, ki sprva delujeta dosledno v paru, kot izrazito moteč, čeravno v očeh filmskega gledalca tudi nadvse simpatičen element, saj s svojimi "podvigii" nenehno ogrožata ustaljeni red in mir, še več, sta rojena kršilca veljavnih norm in pravil obnašanja. "Problem" sta ravno zato, ker delujeta po načelu "v slogi je moč", ker torej delujeta v paru, s tako rekoč podvojeno domiselnostjo in energijo ter svojo podobnost spretno izkoriščata za najrazličnejše ukane in prevare. Navidez obrabljena formula, ki pa vendarle ne izzveni kot kliše, saj se že od vsega začetka izogne patološki razsežnosti "krvne vezi", ampak preprosto govori o dveh mulcih enake starosti, ki živita v isti družini, v istem okolju, soočena z istimi prepovedmi, zahtevami in grožnjami, kar ju pač poveže v dozdevno neločljiv par. Ker pa ne gre za tako imenovani otroški film (film za otroke), je razumljivo, da ta brezmadežna povezanost, ki v svojem širšem okolju seveda učinkuje ravno kot madež, ne more trajati v nedogled, še bolj jasno pa je, da je ni mogoče resno skaliti s kakšnim časnim, bolj ali manj navideznim konfliktom, ki bi po pravljичno preprosti rešitvi spet omogočil pravno uglasenost. Kljub idiličnemu podeželskemu okolju namreč človekov svet ni več cel, enoten, povezan in nedeljiv, marveč je že dodobra razkosan, parcialen in poln nerešljivih nasprotij. To dokazujejo tudi mitološki okruški, s katerimi je tu in tam pretkana pripoved, denimo tri čarovnice (nekakšna japonska varianta



Vas mojih sanj

sojenic), ki čepeč za grmom ali sedeč na drevesu komentirajo dogajanje: v resnici gre za tri žlobudrave babure, ki s svojim protislovnim čvekanjem vse skupaj bolj zamegljujejo kot pojasnjujejo. A prav v tem je njihova funkcija, saj napovedujejo skorajšnji razpad neugnanega tandema, zakaj prav tesna povezanost dvojčkov je razlog za vse pogostejše spore, v katerih se kristalizirajo poteze dveh različnih individualnosti, ki bosta ubrali samostojni poti v neceli svet. Temeljna odlika filma je, da tega dogajanja ne dramatizira, ampak skuša ves čas ohraniti humorno distanco, ne da bi se hkrati odrekel čisto človeški neposrednosti. A slednjega ne kaže razumeti preveč dobesedno, saj je pripoved ravno dovolj stilizirana, da se odvija v skladu z zakoni avtonomne filmske fikcije. Prav zato je prepričljiva, zaradi sproščene igre obeh mladih akterjev očarljiva, zaradi izvrstne fotografije in spretno režije pa tudi estetsko učinkovita.



sonce lahko sliši

(Tai yang you er)

režija Yim Ho Kitajska

dolina sonca

(Ri guang xia gu)

režija He Ping Hongkong/Kitajska

Zgolj po naključju imata oba filma v naslovih (prevodih?) opraviti s soncem, saj se sicer precej razlikujeta, tako po produkciji kot po pripovedni tehniki, tematiki in vizualnih značilnostih. Prvi je tipična – kajpada dobro izpeljana in prepričljivo posneta – socialna drama, s kakršnimi je Kitajska v zadnjih letih zaznamovala vse večje svetovne festivale, film, ki ga zaradi nespornih kvalitet preprosto ni mogoče spregledati, čeprav bi težko rekli, da prinaša v tem okviru kaj bistveno novega. Drugi je nekakšna gorska balada oziroma filmska saga o življenju na obrobju zahodnega kitajskega visokogorja, kombinirana s kratkimi, spretno vpleteni borilnimi vložki, kar na neki način zrcali tudi koprodukcijsko naravo tega projekta, kajpada v najboljšem pomenu besede. Kljub vsem razlikam pa imata filma vsaj tri skupne značilnosti: oba postavljata v ospredje usodo ženske, oba govorita o

ekstremnih življenskih razmerah in v obeh prevladuje izrazito depresivna atmosfera.

Yoyo, junakinja filma **Sonce lahko sliši**, je postavljena pred kruto izbiro: življenje v revščini in lakoti, ob povsem nemočnem možu, ki ji ni sposoben nuditi niti minimalnih eksistenčnih pogojev – ali vloga metrese lokalnega mogočnega Pan Haoa. Resnici na ljubo je treba reči, da sploh nima izbire, saj jo mož tako rekoč proda Pan Hao v zameno za zaščito pred svojim gospodarjem, ki hoče od njega za vsako ceno izterjati zapadle dolgove. Kaotične razmere na kitajskem podeželju v zgodnjih dvajsetih letih tega stoletja, kjer vlada popolno brezzakonje, edino oprijemljivo in jasno ločnico pa pomeni ostro začrtana meja med obupno revščino večinskega prebivalstva in blagostanjem privilegirane manjšine, ponujajo pač dovolj značilen socialni okvir za dramo, ki si ne more obetati srečnega konca. A ironija je v tem, da se Yoyo, ko dozdevno prestopi omenjeno mejo, ne znajde v blagostanju, ampak pade v divji vrtinec brutalnega, brezobzirnega in krvavega boja za oblast, zakaj Pan Hao je v resnici vodja polvojaške organizacije, ki z nasiljem, ropanjem in poboji obvladuje celotno pokrajino. Spričo vsega tega niti ni tako pomemben razplet drame, ki ponuja vizijo samoosvoboditve glavne junakinje, saj navsezadnje tudi ta ne prinaša nobene prave perspektive, pomembnejše se zdi to, da drama v teh okoliščinah – kljub vsem predpostavkam – sploh ne more zares funkcionirati, saj jo blokira pomanjkanje vsakršne prave alternative.

Dolina sonca si pušča v tem pogledu več prostora, a paradokso je, da tu ravno prostor v čisto fizičnem smislu "duši" dramsko dogajanje – kajpada ne zaradi svojih skromnih razsežnosti in zaprtosti, ampak prav zaradi poudarjene veličastnosti, zaradi naravnost epskih dimenzij in masivnosti, kar vse navidez potisne ljudi, njihove probleme in medsebojna razmerja povsem k tlom. V resnici je dovršen del dramskega dogajanja "povnanjen", prenešen na naravno okolje, ki ni le katalizator konfliktov, ampak njihova bistvena sestavina. Malo je filmov, ki bi znali tako dobro izkoristiti naravno kuliso in jo vplesti v logiko drame, ji dati tako rekoč narativno funkcijo in z njeno pomočjo premostiti najbolj kočljiva mesta pripovedi. A vse to ne more pregnati njene depresivnosti, zakaj vse nastopajoče osebe so brezizhodno ujete v ta naravni okvir, z njim usodno zaznamovane in od njega povsem odvisne. Mlada vdova, lastnica gorskega gostišča, ki je v zimskem času po cele mesece odrezano od sveta, njen izbranec, potujoči mečevalc, ki ji ga pripelje usoda, in njen nekdanji občasn ljubimec, ki se po odjugi spet prikaže in skuša obračunati z rivalom, pa so zaznamovani še vse drugače, zakaj – ne da bi se tega zavedali – jih povezuje skrivnostna smrt vdovinega moža. Tudi tu je razplet v ženskih rokah, vendar je vprašanje, ali je sploh odločen, saj ne more bistveno spremeniti ničesar.



v krempljih

(Vite strozzate)

režija Ricky Tognazzi Italija/Francija/Belgija

Zgodba o arhitektu in vodji gradbenega podjetja, ki zaradi megalomanije zaide v finančne težave, o prijatelju, ki mu navidez priskoči na pomoč, v resnici pa ga pokoplje, ker ima seveda drugačne načrte, o mafijski organizaciji, ki stoji za vso zadevo, in o pravični kazni, ki doleti lažnega samaritana, pravzaprav ne bi bila nič posebnega, če ne bi premogla tako radikalnih zasukov in toliko strupenega cinizma. Nesrečni arhitekt Francesco ima pač to smolo, da naleti ravno na "prijatelja" Sergia (v sijajni interpretaciji Luca Zingarettija), pravzaprav nekdanjega šolskega tovariša, o katerem dejansko ve toliko kot nič, predvsem pa se mu niti ne sanja, da "pomoč" ni prišla naključno, ampak si ga je Sergio izbral kot žrtev za kritje pravih mafijskih poslov. A glavna Francescova težava ni v tem, da je padel v kremplje mafije, marveč v tem, da je elegantni, vljudni, uglajeni, simpatični in prijazni Sergio do kraja brezobziren, sadističen uživač, ki se ne kani zadovoljiti zgolj z opravljenim poslom, kot mu je bilo naročeno, ampak ga hoče v svoje lastno veselje do kraja zlomiti in ponižati. Tako mu ne spelje le firme, s čimer je posel tako rekoč opravil, ampak mu zapelje še ženo in finančno uničiti njenega mlajšega brata, Francesca pa z nenehnim poniževanjem spravi na rob samomora. A Sergio, ki s svojimi podrejenimi ne ravna nič bolje kot s Francescom, je vendarle preveč eksplozivna mešanica samoljubnosti, nadutosti in skrajnega cinizma, da ne bi prestopil še zadnje meje: ko veliki šefinji oholo navrže, da jemlje seks z njo le kot del posla, je njegova usoda zapečaten. Kljub nemara drugačni zamisli in izhodiščni zasnovi je prav lik Sergia daleč najzanimivejši prispevek tega spretno posnetega filma, ki iz drame polagoma prerase v pravo, čistokrvno srhljivko.

ekstaze

(Extasis)

režija Mariano Barroso Španija

Upornik, sovražnik veljavnega reda, borec proti vladajočim normam in vrednotam, ki se pusti ob prvi pravi priložnosti zapeljati čarom sveta, proti kateremu tako zavzeto nastopa – mar si je sploh mogoče zamisliti bolj obrabljeno in večkrat razmnoženo zgodbo? A prednost pravih cineastov je prav v

tem, da znajo na svež način variirati najbolj izluzane klišeje in v navidez povsem izčrpanih temah dodati nove elemente, poiskati starim zgodbam drugačne kontekste in najti še neprehojene poti. Da je Mariano Barroso iz takšnega testa, priča že izhodiščna zamisel njegovega filma: Rober, Max in Ona so resda tipične uporniške prikazni, ki za uresničitev svojih velikopoteznih, kajpak utopičnih "alternativnih" načrtov potrebujejo - tako kot vsi podobni tiči - precejšnja finančna sredstva, vendar pa se do njih ne kanijo dokopati na konvencionalen način, z ropom, vlomom ali podobnimi nezanesljivimi metodami. Ne, najprej nameravajo pomesti pred svojim pragom, zato brezkompromisno vzamejo na muho premoženja svojih družin. Prva žrtev naj bi bil Maxov oče, ugleden, mednarodno uveljavljen gledališki režiser, ki pa svojega sina ni videl že od devetega leta starosti. Ker ima Max zadržke, se Rober ponudi, da bo odigral sinovsko vlogo, navezal stike z "očetom", si pridobil njegovo zaupanje in odprl pot do njegove blagajne. A svojo vlogo še preveč dobro odigra, tako dobro, da začne v njej uživati, še več, tako dobro, da se zares počuti kot sin velikega režiserja. Pri tem pa niso toliko odločilne materialne dobrine kot dejstvo, da v sebi odkrije igralski talent, ki ga vnovči kar dvakrat: v vlogi "sina" Maxa in v vlogi, ki mu jo ponosni "oče" dodeli v svoji predstavi. To dvojno igralsko breme ima za posledico izgubo identitete: Rober preprosto izpuhti, ostane le še igralec v vlogi Maxa in lažni Max v pravi gledališki vlogi. Pri tem je tako prepričljiv, da stari režiser tudi potem, ko je prevara razkrita, ne pokaže nobene posebne užaljenosti in hoče Roberja "posvojiti" vsaj kot igralca. Skratka, Barrosu je uspelo iz navidez neobetavne teme izpeljati privlačno, duhovito in mestoma naravnost presenetljivo pripoved, ki dokazuje, da v filmu niso problem obrabljene zgodbe, pač pa le obrabljeni režiserji.

veliki teden

(Wielki tydzień)

režija Andrzej Wajda Poljska/Nemčija

Paradoks vojnih dram je v tem, da se z vojno, ki že sama na sebi pomeni nadvse dramatično dogajanje, praviloma bolj malo ukvarjajo, še več, včasih jo zgolj nakažejo in nam dajo preprosto vedeti, da jim služi le kot dobrodošel okvir za obravnavanje povsem drugih tem in problemov. Ekstremne politične, družbene in navsezadnje eksistenčne razmere pač proizvajajo razpoke, skozi katere vdrejo na plan potlačene travme. Tudi v Wajdovem **Velikem tednu** je vojna le katalizator procesa, ki bi mu lahko rekli samorazgaljanje antisemitizma, pri čemer ne gre za znamenito fašistično oziroma nacistično koncepcijo "židovskega vprašanja", ampak za tematizacijo latentne rasne nestrpnosti in predsodkov tako imenovanih malih ljudi, ki svojo nemoč in strah pred okupatorjem preusmerijo v bes zoper njegovo najbolj izpostavljeno žrtev. Zgodba o Ireni Lilien, mladi Judinjki, ki se ji posreči rešiti iz gorečega varšavskega geta, potem pa se zateče v stanovanje prijateljev na obrobju mesta, kjer navzočnosti Nemcev skorajda ni čutiti, je potemtakem predvsem zgodba o vsakdanjem, drobnem, skorajda "nedolžnem" antisemitizmu, ki pa ima seveda katastrofalne posledice. Hiša v skorajda idiličnem predmestnem okolju, nekakšni oazi miru sredi vojne kataklizme, je svet zase; njeni maloštevilni prebivalci imajo dovolj časa za svoje male želje in probleme, hkrati pa se čutijo ravnolično ogrožene, da tudi najbolj malenkostni spori med njimi preraščajo v resne konflikte. Irenin prihod jih dokončno razdeli v dva sovražna tabora – na tiste, ki menijo, da jo je treba za vsako ceno rešiti pred Nemci, in na one, ki vidijo v navzočnosti Judinje smrtno nevarnost ter ter zahtevajo, naj čimprej odide. Po nizu nesporazumov, zapletov in nezgod, ob katerih ste stopnjuje

sovrastvo, podprto z značilnimi predsodki, češ, Judje prinašajo nesrečo ipd., doleti Ireno neizbežno: izgon iz "raja", ki seveda pomeni smrt. Strogo formulirano, skoraj težno pripoved je Wajda omilil z dokaj prepričljivo karakterizacijo nekaterih ključnih oseb (žal ne vseh) in z vrsto drobnih, v glavnem prav učinkovito izpeljanih zapletov. Dovolj za spodoben končni vtis in premalo za mojstrovino.

vroča streha

(Gyae-got-un nalui ohu)

režija Lee Min-Yong Republika Koreja

Ostra, brezkompromisna, filmsko domiselno realizirana in s številnimi pikrimi detajli pretkana satira o uporih žensk v neki prenaseljeni mestni sooseski, v kulturnem in civilizacijskem okolju, kjer je moški tudi v razmerah razsvetljene postindustrijske družbe še zmeraj bog. Film se v uvodnem delu ironično sklicuje na vročinski val, ki je zajel mesto in stanovanjske silose spremenil v mučilnice, iz navadnih smrtnikov naredil popadljive blazneže, nedolžne prepire pa prignal do skrajnega roba, kjer se začne boj na življenje in smrt. In prav eden takšnih preprirov, ki se kar sredi ceste sprevrže v brutalno fizično obračunavanje moža z ženo, postane detonator eksplozivnega dogajanja. V spopad se namreč z nepričakovano odločnostjo vmeša skupina sosed in tako temeljito opravi z nesrečnim nasilnežem, da mu tudi hiter prevoz v bolnišnico ne more več pomagati. Ženskam je jasno, da so prestopile skrajno mejo, zato se v paniki umaknejo na streho bližnjega bloka in tam zabarikadirajo, s čimer se začne njihova štiridnevna prostovoljna izolacija, ki zbudi najširšo pozornost in preraste v prvovrsten medijski dogodek.

V temelju preprosta zgodba je izdatno obogatena z neštetiimi duhovitimi domisljicami, stranskimi dogodki, komičnimi zapletmi in celo napetimi akcijskimi prizori, med katerimi še posebej izstopa spektakularen nočni podvig ženske enote policije za posebne naloge, ki upornice solidarno oskrbi s hrano in pijačo ravnolično v trenutku, ko se njihovim moškim kolegom že zdi, da so jih z blokado vseh dostopov do "vroče" strehe že povsem izčrpali. A pri vsem skupaj ne gre zgolj za zapleteno in na trenutke celo protislovno razmerje med izolirano skupino na terasi in širnim "zunanjim" svetom, ampak tudi za nič manj zapletene odnose znotraj uporniške desetine. Ne le zato, ker je ta na moč heterogena, saj jo sestavljajo domala vsi tipični profili ženskega socialnega spektra – od gospodinje do prostitutke –, marveč zlasti zato, ker se mora nepričakovano spoprijeti z lastnim travmatičnim jedrom v podobi ženski stvari predanega transvestita, moškega v ženski preobleki ali ženske duše v moškem telesu. Šele ko upornice opravijo s tem nepredvidenim problemom in zatiranemu marginalcu podelijo enakopraven status, so zmožne razčistiti notranje odnose; in šele ko jim to uspe, so sposobne vzpostaviti ustrezno razmerje z zunanjim svetom, se pravi, formulirati in uveljaviti zahteve, ki pomenijo rešitev konflikta. Do prave emancipacije je še daleč, ampak nekdo mora storiti prvi korak. Pravzaprav se film duhovito poigra s perspektivo moškega šovinizma, iz katere je vsak poskus ženske emancipacije videti kot eksces, ki pa obenem optiko tudi že obrne in odnose med spoloma uprizori kot farso. Ostro in dosledno, a zato nič manj zabavno. •



Veliki teden