

**N**eki nemški novinar, ki ga je očitno spravil v obup estetizirani dolgčas Bertolucci-jevega **Malega Bude**, je zlobno zapisal, da so slavnostni uvodni filmi Berlinale zvečine tako ali tako polomije, zato pravzaprav ni nič čudnega, če so vedno prikazani zunaj konkurence. V resnici **Mali Buda**, ki je odprl letošnji Berlin, ni ravno najboljši primer otvoritvenega festivalskega filma, še zlasti pa ne primer, ki bi ga kazalo kar posloševati.

#### BERLINALE ODPIRA ZMAGOVALEC

V zadnjih desetih letih so namreč Berlinale odpirali tudi takšni filmi, kot so **Ples Ettorea Scole**, **Ginger in Fred** Federica Fellinija ali **Nevarna razmerja** Stephena Frearsa. Če bi se ti filmi potegovali za festivalske nagrade, bi jih žirija bržčas le stežka prezrla. Razlog za to, da otvoritveni filmi praviloma nastopajo zunaj konkurence, je pač v tem, da se festivalska slavnost kratko malo ne more začeti kar z neusmiljenim bojem za nagrade. Za bleščeč uvod je zatorej treba poiskati primerno spektakularen film dovolj znamenitega avtorja, ki mu festivalske nagrade niso več potrebne, še bolje pa je, če se sploh ne more potegovati za nagrade, ker ne zadovoljuje zadevnih propozicij (prikazovanje filma zunaj matične dežele že pred nastopom na festivalu ipd.). Drugače povedano, otvoritvenim filmom gre posebna pozornost ravno zato, ker na neki način kršijo festivalska pravila, saj so — spričo slovitih imen svojih avtorjev in izdatne medijske promocije — že vnaprej nekakšni »zmagovalci«, in to brez konkurence. Zato tudi ni težko razumeti razočaranja spričo izdelka, kakršen je **Mali Buda**, ki formalno sicer ustreza vsem kriterijem otvoritvenega filma, dejansko pa je vse prej kot »zmagovalec«. Prav ta primer opozarja, da je izbira otvoritvenega filma kljub vsemu tvegan posel.

#### FESTIVALI SO ORJASKE PREMIERE

Tu pa se seveda odpira problem velikih filmskih festivalov, ki skušajo biti obenem »slavnostne igre« (*Festspiele*) in prvi prikazovalci izbranih filmov, kar je po navadi težko uskladiti. Kot »slavnostne igre« si prizadevajo pridobiti čim bolj slavna režiserska imena, kot premieri prikazovalci pa morajo poskrbeti za zadostno število svežih filmov. Od tod dvojna narava tekmovalnih festivalskih programov, ki na eni strani ponujajo dela uveljavljenih cineastov (mnogokrat so znamenita imena režiserjev edina kvaliteta teh filmov), na drugi strani pa dokaj neizenačen izbor bolj ali manj ne-

# BERLINALE

znanih avtorjev z vseh koncev sveta. A problem ni le v tem, da festivalska ponudba vključuje tudi dela tako povprečnih kvalitete, da bi zunaj festivalskega programa komajda zbudila kakšno pozornost, marveč tudi v tem, da najboljši prikazani filmi nimajo skoraj nikakršne specifične festivalske teže, saj se, denimo, v Berlinu pogostokrat dogaja, da jih že dan po festival-ski projekciji vključijo v redne kinematografske sporede. Še več, letošnji berlinski zmagovalec **V imenu očeta**, je skoraj v istem trenutku, ko je doživel festivalsko slavo, že začel krožiti celo po slovenskih kinih. Vse torej kaže, da so postali veliki festivali zgolj orjaški premierni kinematografi, vse drugo, kar ponujajo, pa je le nekakšno mašilo v prizadevanju, da bi s kvantiteto ohranili videz veličine.

#### TVEGANJE JE SOL USPEHA

In vendar zadeva ni tako črna. Kje drugje kot na festivalu, natančneje, kje drugje kot na Berlinale, bi sicer lahko v okviru enega in istega programa videli dva tako različna filma, kot sta **Skrite strani** Aleksandra Sokurova in **Carlitov način** Briana de Palme — hermetično črno-belo poemo, ki sistematično ubija vsakršno akcijo, celo vsakršno gibanje, in dinamično gangsteri-ado, ki temelji na ubijalski akciji. Draž velikega festivala je ravno v tem, da ima svoje »skrite strani« in obenem ohranja naklonjen odnos do spektakla, da brez usmiljenja razkrije, kaj v izbranem trenutku ponuja svetovna kinematografija (praviloma peščico dobrih filmov in velik kup otrob), hkrati pa vsem programskim tegobam navkljub goji kult filma. Vse skupaj pa mora biti vendarle začinjeno s tveganjem, zakaj prav tveganje je, kot dobro vemo, sol vsakega filmskega festivala, ki hoče biti »velik«.

Berlinu bi — nemški pedantnosti in zanesljivosti navkljub — le težko očitali, da si ne upa tvegati; prav narobe, s svojo izbiro in izborom je pogostokrat drzen in celo predrzen. In tako mu tudi v najbolj sušnih letih uspeva, da v osrednjem tekmovalnem sporedu ponudi vsaj kakega pol ducata nadpovprečnih filmov (in seveda najmanj toliko popolnih strelcev v prazno, če tistih »vmes« sploh ne omenjamo).

Drznosti selektorjev se moramo zahvaliti tudi za nemara najbolj nenavaden film letošnjega Berlina, za **Skrite strani** ruskega režiserja Aleksandra Sokurova (rusko-nemška koprodukcija), ki je bil sicer prikazan zunaj konkurence, toda kljub vsemu v osrednjem programu, se pravi v okviru ponudbe, ki nikakor ni namenjena zgolj cinefilom. Pa vendar je to predvsem film za cinefile, pravzaprav za tisto vrsto najbolj zagriženih cinefilov, ki jih v kinodvorane nenehoma žene upanje, da bodo naposled videli kaj novega, drugačnega, izjemnega.

#### STIMMING JE BOG

Sokurov jih gotovo ni razočaral, zakaj njegove črno-bele podobe, v katerih je le tu in tam mogoče zaslutiti nekaj barvnih odtenkov, imajo kaj malo opraviti s konvencionalno filmsko pripovedjo. Kar veže te podobe skupaj, je zgolj nekakšna mračna atmosfera človeške osamljenosti, odrinjenosti, zatrtosti in brezupa. Celo napoved, da je film posnet »po motivih ruske proze devetnajstega stoletja«, potemtako nekolikanj zavaja, zakaj Sokurov skuša s svojimi osenčenimi slikami zajeti predvsem »ozračje«, atmosfero, depresivno vzdušje te literature, prelito v podobe in posredovano s skrajnje reduciranimi sredstvi filmske govornice. Prav zato, ker v resnici ne upodablja motivov, ampak ponuja zgolj specifično avtorsko interpretacijo duha ruske proze prejšnjega stoletja, docela ločenega od njenih pripovednih vzorcev, je film radikalno neliteraren, domala brez dialogov, dogajanja in kakršne koli razvidne naracije. Celo njegov Junak (tako poimenovan v špici filma) je docela neopredeljiva, temačna, molčeča figura, tihi spremljevalec mračnih podob iz brezčasnega »podtalja« urbane pustinje. In v teh podobah je svet brezupno stisnjen in domala klavstrofobično zaprt vase: mesto je videti kot hiša, hiša kot zapor, soba kot jetniška celica. Kamera se leno sprehaja po sivih fasadah in temačnih prehodih, sledi brezciljnemu nočnemu tavanju svojega Junaka, tu in tam ujame sled živega dogajanja, uličnega pretepa ali prepira, nato pa spet zdrсне v mrak. V zvoku prevladuje kapljanje, curljanje in klokotanje vode, vmes pa se oglašajo Mahlerjeve *Pesmi za umrle otro-*

ke. Si je sploh mogoče zamisliti bolj dolgočasen, puščoben, mračen in brezupen film? A izjemnost Sokurova je prav v tem, da te kljub vsemu pritegne, zakaj s svojim doslednim cineastičnim minimalizmom doseže ravno tisto, kar manjka mnogim veliko bolj spektakularnim filmom. Naj se nam še tako upira govoriti o tako neoprijemljivi zadevi, kot je »atmosfera«, »ozračje« ali »vzdušje«, torej o nečem, kar je mogoče zgolj občutiti, a še to le v živo in na skrajnje subjektivni ravni, je treba priznati, da je Sokurovu uspelo ujeti to neulovljivo in ga predstaviti kot glavni »predmet« filmske pripovedi. **Skrite strani** zatorej nemara res niso film v konvencionalnem pomenu besede, prej bi lahko govorili o filmu-projektu, vendar pa nedvomno prinašajo tisto, kar obljublja v naslovu, s tem pa odpirajo magiji gibljivih sličic nova, doslej skrita vrata.

### ZLO ZMAGUJE

Ne glede na to pa je Sokurov v kontekstu festivalskega programa deloval skorajda neznosno, saj je na koncentriran način zajel vse tisto, kar so si drugi filmi lepo razdelili. Še več, neimenovano in nedefinirano zlo, zaobseženo zgolj v mračni atmosferi njegovega filma, je drugod dobilo konkretnije oblike in imena: aids (**Philadelphia**), rak (**Senčne pokrajine**), terorizem in državni teror (**V imenu očeta**), nasilje socialne države (**Pikapolonica**) itn. S tem je vse skupaj postalo znosnejše, filmi pa seveda bolj gledljivi. Najbolj dosledno in obenem na filmsko dovolj izviren način sta se svojih tem lotila Ken Loach (**Pikapolonica**) in Jim Sheridan (**V imenu očeta**), zato ni čudno, če se njunima filmoma ni mogla upreti niti festivalska žirija.

Še najpreprosteje bi bilo reči, da je film **V imenu očeta** (*In the Name of the Father*) neprizanesljiva obsodba dvoilčnosti pravne države, in to tiste njene enačice, ki jo uteleša vzorni britanski sistem. Neprizanesljivost obsodbe je premosorazmerna z neizprosnostjo sistema, ki dosledno vztraja celo pri svojih napakah, pri izsiljenih priznanjih in z njimi povezanih sodnih zmotah, skratka pri stališču, da »drobne« krivice ne morejo in ne smejo ogroziti celostne podobe pravičnega sistema. Tu pa se vsakršna simetrija neha, ne le zato, ker Sheridanovemu filmu ni mogoče očitati kakšnih opaznejših napak, marveč predvsem zato, ker namesto deklarativne obsodbe uprizarja dramo nedolžnih žrtev državnega terorja, predvsem dramo očeta in sina, ki ju šele krivična kazen prisili, da končno razčistita medsebojne odnose. Na eni ravni imamo potemtakem odnos med vsemogočno državo in njenim nemočnim

podanikom, na drugi klasično konfliktno razmerje med očetom in sinom, oboje pa preči IRA, ki skuša s terorizmom spodnesti utečeni red in porušiti ustaljena razmerja. Najzanimivejši je zatorej trenutek, ko se mlademu Gerryju in njegovemu očetu Giuseppeju (kljub italijanskemu imenu stoodstotnemu Ircu) v zaporu pridruži irski terorist Joe, eden od šefov IRE in pravi krivec bombnih atentatov, zaradi katerih po nedolžnem sedita prva dva. Joe s svojo avtoriteto v hipu vzpostavi »red« v zaporu, saj da sojetnikom jasno in odločno vedeti, kdo je glavni in tako rekoč nedotakljiv, obenem pa spodnese komaj za silo vzpostavljeni odnos med očetom in sinom, saj skuša za vsako ceno zasesti mesto očeta in Gerryja na hitro predelati v terorista. Država (policija), ki dobro ve, da je Gerry nedolžen, mu torej pošlje v zapor pravega krivca, da bi ga pridobil za IRO, s čimer bi državi pomagal iz zagate, zakaj kot prepričani pristaš IRE Gerry pač ne bi mogel več veljati za nedolžnega. Perverzen poskus, ki sicer spodleti zaradi Joejeve pritirane nadutosti in nasilnosti, vendar pa razkriva, da je IRA za državo še kako uporabna. In ena temeljnih kvalitete Sheridanovega filma je ravno v tem, da nenehoma opozarja na to perverzno logiko in z njo povezano nasilnost tako imenovane pravne države. Navsezadnje, ko Gerry s pomočjo prizadevne odvetnice naposled »zmaga«, je za njim že petnajst let ječe. Je potemtakem sploh še lahko nedolžen?

### PRAVE VREDNOTE SO PREPOVEDANE

O nekoliko drugačnem »zaporu«, ki nima nič opraviti s pravno državo, zato pa toliko več z ideologijo, govori kubanski (uradno: kubansko-mehiško-španski) film **Jagoda in čokolada** (*Fresa y chocolate*) režiserjev Tomasa Gutierrez Alee in Juana Carlosa Tabia. Prizorišče je otok Kuba, država-zapor, ki trmasto drži na vejatih milijone, vendar se filmska zgodba zadovolji le s tremi osebami, povrh vsega pa je — splošnim razmeram na otoku navkljub — še zabavna. Vse skupaj se začne, ko se lepega dne srečata študent sociologije David, sicer naiven in ortodoksen zagovornik revolucije, skratka nekakšen kubanski »komsomolec«, in njegovo v nebo vpijoče nasprotje — izobraženi, kulturni in celo blago religiozni homoseksualec Diego, ki govori o tako imenovani revoluciji zgolj s sarkazmom. Srečanje, ki sprva prav malo obeta, saj se zdi, da prefinjeni Diego s svojo zgovornostjo in neskrto homoseksualnostjo zaprepadenega Davida v najboljšem primeru odbija, če mu že ni kar zoprn, sčasoma prerase v pravo prijateljsko vez. Pozneje se v igro vključi še temperamentna

in občasno depresivna Diegova sosedica Nancy, ki pa se pojavi le zato, da zapelje Davida in potrdi njegovo trdno heteroseksualno usmerjenost. Ta dokaz nikakor ni brez pomena, kajti prijateljski odnosi med mladeničema potekajo prav na liniji homoseksualnost — heteroseksualnost, pri čemer homoseksualnost označuje kulturnost, tenkočutnost, altruizem, historizem ipd., heteroseksualnost pa slepo ideološko pravovernost, nerazgledanost, nekulturnost itn. A zadeva vendarle ni črno-bela, kajti homoseksualnost je v resnici nekakšna metafora za marginalnost, izrinjenost in obenem pristnost, za tisto pravo kulturo in zgodovino Kube, ki je izrinjena iz ideološko sprane zavesti, skratka — za vse prepovedano, a dragoceno. In ko ideološko indoktrinirani heteroseksualec končno le dojamе prijatelja, ki se je namenil emigrirati, in mu pade v objem, postane jasno: naposled je spregledal in spoznal, da so prave vrednote prepovedane in da so ravno zato prave. Potlačena zgodovina in kultura sta vsemu navkljub zmagali, za Kubo je potemtakem vendarle še upanje.

### DOMOVINA JE PAST

Kubanski film se z emigracijo konča, disto ne v brezupu, film Krzysztofa Kieslowskega **Belo iz niza Tri barve** (*Trzy kolory: Biały*) pa se z njo začne. Nesrečni frizer Karol je namreč poljski emigrant; v domovini je spoznal svojo francosko ženo in jo neustavljivo zapeljal, po junji preselitvi v Francijo pa je postal impotenten in Dominique se je zato ločila od njega. Karolu, ki je ostal brez fیکا v žepu, ne preostane drugega, kot da se s pomočjo prijatelja v kovček pretihotapi nazaj na Poljsko. Ob prihodu kovček na letališču ukradejo, nato pa Karla še neusmiljeno pretepejo, kljub temu pa ves potolčen, pretepen in premražen sredi zapuščene zasnene pokrajine radostno vzklikne: Končno spet doma! Ali v prostem prevodu: Končno spet potenten! Zdaj je treba na Poljsko zvabiti le še Dominique. Karol se loti sumljivih poslov in čez noč obogati, nato pa inscenira svojo smrt. Na pogreb pride seveda tudi Dominique, ki ji je v oporoki zapustil svoje bogastvo. Čeprav uradno mrtev, ji dokaže, da je v postelji še kako živ. Naposled jo s prirejenimi dokumenti o njenem prihodu (žig kaže, da je prišla štiriindvajset ur prej, kot je v resnici pripotovala) spravi v zapor, saj jo kot glavno dedinjo osumijo, da ga je umorila. Maščevanje je popolno, tako popolno, da je že kar nesmiselno. Absurd in ironija, s katerima nam v tem filmu postreže Kieslowski, izzvenita v dokaj mračnih tonih. Pri tem ne gre le za prozorno poigravanje z

dvojcama domovina-potentnost in tujina-impotentnost, ampak nemara predvsem za to, da je potentnost v povezavi z domovino, če gre za dežele postsocializma, mnogokrat izrazito avtodestruktivna. In prav to je past, v katero se je ujel junak filma *Belo*.

### DE PALMA JE AUTEUR

Ko smo že pri pasteh, ni mogoče spregledati filma *Carlitov način* (*Carlito's Way*) Briana de Palme, s katerim se je ta po daljšem času spet vrnil med žive. Past, v katero se ujame portoriški gangster Carlito Brigante, je namreč stara kot kriminalno podzemlje samo. Čeprav po petih letih zapora prepričuje samega sebe, da mora začeti na novo, »pošteno« in docela drugače, je tako narcisoidno navezan na svojo nekdanjo slavo, da se pusti v njenem imenu zvaliti v najbolj sumljive posle. Temu se pridružuje še tradicionalna moralna obveznost gangsterske družbe, ki mu narekuje, da mora »poravnati dolg« do prijatelja. A njegov prijatelj, advokat Kleinfeld, se je v teh petih letih, ko je bil Carlito za zapahi, zapletel v nadvse sumljive posle z mafijo in se naposled znašel v na moč kočljivem položaju. Res se je zavzel tudi za Carlita in ga predčasno spravil na prostost, vendar očitno le zato, ker ga potrebuje. In prav v tem je past. Carlito skuša prijatelju pomagati iz zagate, toda ta je v resnici že zdavnaj odpisan in počne vedno večje neumnosti, v

katero zapleta tudi Carlita. Kakšen bo njegov konec, lahko že slutimo, vendar nas De Palma preseneti z bravurozno izpeljanimi akcijami, presenetljivimi obrati in bliskovitimi preskoki. Kamera se giblje kot v njegovih najboljših časih, način, kako obvladuje prostor, je na trenutke prav fascinanten, ritem zasledovanj in obračunov pa je ubijalski. Dodajmo k temu vedno odličnega Ala Pacina — in vsaka nadaljnja beseda je odveč. Pač, najlepše čaka gledalca na koncu, kajti petnajstminutni končni obračun na newyorški železniški postaji je brez dvoma antologijski.

### OSVOBODITELJI SO PREKLETI

De Palma se je torej »vrnil«, ampak to velja nemara še bolj za skoraj osemdesetletnega Maria Monicellija, zakaj njegova vagabundska komedija *Dragi prekleti prijatelji* (*Cari fottutissimi amici*) je eksplozivna zmes mladostne energije, obešenjaškega humorja in strupene ironije. Ta duhoviti *road movie* o skupini diletantskih »boksarjev«, ki se avgusta 1944 v osvobojenih Firencah zberejo okrog nekdanjega profesionalca, potem pa z razmajanim tovrnjakom odpravijo na turnejo po okoliških zaselkih, da bi s cirkusantskimi nastopi v času vsesplošnega pomanjkanja zaslužili nekaj denarja ali vsaj hrane za preživetje, ni nič drugega kot Brancalonova vojska v drugem času in z drugimi sredstvi.

Morda res ne zmore toliko črnega humorja oziroma grotesknosti, zato pa ne manjka pristnega burkaštva, akcije v slogu slapstick komedije, zabavnih zapletov in tragikomičnih preobratov. »Dragi prekleti prijatelji« so seveda osvoboditelji, Britanci in zlasti Američani, s katerimi imajo Monicellijevi junaki tudi največ opraviti in od katerih pravzaprav največ iztržijo, vendar le navidez, zakaj od vsega skupaj jim na koncu ne ostane nič. Pravzaprav manj kot nič, zakaj »ekspedicija« se po vseh mogočih in nemogočih zapletih neslavno konča, njeni udeleženci se znajdejo tam, kjer so začeli, le da so še revnejši kot prej, saj so ostali celo brez starega tovornjaka in skromnega začetnega kapitala, najhuje pa je, da jih je povsem zapustila borbena morala. Skratka, film se konča — prava ironija — v domala neorealističnem slogu, s popolno deziluzijo, brez najmanjšega upanja, da bi bilo mogoče po bližnjici ubežati kruti realnosti.

### TISOČ IN EVA SOLZA

In že smo pri *Senčnih pokrajinah* (*Shadowlands*) Richarda Attenborougha, pri ljubezenski zgodbi, ki jo kruta realnost spremeni v tragedijo. Pravzaprav je scenaristu, režiserju in osrednjima akterjema uspelo tako rekoč nemogoče — iz preproste zgodbe, ki bi se v manj večjih rokah zanesljivo prelevila v ceneno ganljivko, so razvili prepričljivo pripoved, film velikih emocij, ki sicer govori o večnih temah, kot so ljubezen, bolečina, bolezen in smrt, vendar se pri tem v največji možni meri izogne patosu in znanim klišejem. Prepričljivost te ljubezenske drame je potemtakem plod uspešne »nadgradnje«, dobrih dialogov in spretno režije, predvsem pa sijajnih igralških sposobnosti Anthonyja Hopkinsa in prodomega prispevka Debre Winger. Hopkins je še enkrat dokazal, da zna s svojo nesentimentalno in čustveno ravno prav zadržano igro doseči izjemne učinke ter rešiti tudi najbolj kočljive situacije, Debra Winger pa je nazorno pokazala, da je mogoče prepričljiv vtis neposrednosti doseči le s strogo kontroliranimi sredstvi. Če je torej v tej filmski zgodbi o pozni ljubezni med oxfordskim profesorjem in ameriško pisateljico, ki jo prekine neusmiljena bolezen, kaj res velikega, je to prav gotovo prispevek obeh glavnih igralcev, še posebej seveda Hopkinsova vloga — brez tega bi utegnila biti vsa reč precej manj privlačna. Vsekakor pa gre za lepo tekočo, gledljiv in dovolj sugestivno film, ki bo zagotovo namočil veliko robčkov.



BOJAN KAVCIC