

OBMEJNI SELB '90 DNEVI FILMA

Nadnaslov in naslov sta kljub svoji prozaičnosti prav skrivnostna. Edino letnica je presojna. Pa vendar zemljevid filmskih festivalov brez Selba oziroma Obmejnih dnevov filma ni popoln. Festival, natančneje, tudi s simpatijami natipkano, festivalček je opozoril nase lani, ko je predstavil retrospektivo filmov slovitega poljskega režiserja Krištofa Kieslowskega, ko je skratka učinkovito združil svetovni trend in lastno programsko usmeritev. Kot napoveduje že uradno ime festivala, pa seveda lega samega mesta. Selb je namreč v neposredni bližini tako češko-slovaške kot (praktično nekdanje) vzhodnonemške meje. Obmejni dnevi filma so kot festival tako točka prešitja med Zahodom in Vzhodom, mesto, kjer Vzhod vstopa v Zahod, kjer film prestopa mejo. Uspešno izpeljani 12. obmejni dnevi filma so biti tako hkrati potrditev za dolgoletna prizadevanja udom filmskega festivala, ki sploh niso samo iz Selba. Mestece ima samo ustrezno lokacijo in razumevajočega župana, nadžupana, sicer pa ob Obmejnih dnevih filma združujejo voljo in zagnanost zlasti mladi ljubitelji filma iz okoliških mest pa tudi iz Berlina! Predvsem pa je uspešen lanskoleten festival zavezoval. Prvo zagato, retrospektiva katerega vzhodnoevropskega režiserja naj vsaj približno ohrani, ponovi odmevnost lanskoletne, je dopolnjevala druga zagata, nič manjša. V letih perestrojke in sploh velikih družbeno zgodovinskih sprememb, ki so med drugim dobesedno stopile zloglasni, a tudi kultni Berlinski zid, je vzhodnoevropski film počasi izgubljal fetišistično avro zatrtega, a počasi osvobajajočega se filma. Organizatorji in selektorji festivala tako v času, ko se bunkerske police samo praznijo, čedaje težje igrajo na »prepovedane« sadeže, na njihovo odkrivanje in posredovanje javnosti. Vendar jim je letos to nedvomno uspelo. Predstavili so namreč sovjetskega režiserja, ki ne samo, da je dober, ampak je dodobra skusil delovanje cenzorske re-presivne mašinerije. To pa še ni vse – retrospektiva sovjetskega filmskega režiserja *Eldarja Rjazanova* je sočasno tudi presek skozi zadnjih trideset let sovjetskega filma! Leta 1927 rojeni Rjazanov se je predstavil tudi kot poslednji Eisensteinov študent; vendar so njegovi odgovori na vprašanja o učnih letih bolj panegiriki velikemu režiserju, brez teoretske, zgodovinske razsežnosti. Rjazanov je tako predvsem režiser, ki se je v zgodovino sovjetskega filma vpisal kot režiser komedij. In to v času, ko praktično nihče ni snemal komedij, ko so mnogi zginili in emigrirali. Oziroma kot bi dejal sam, če bi še on umolknil, prenehal s snemanjem komedij, potem bi presahnilo 33 % sovjetske filmske komedije! Tudi takšna zanimivka povzema stanje stvari v sovjetskem filmu, v njegovi preteklosti. Za Rjazanova se zdi, da je zmeraj ujel »pravi« trenutek za posamezne svoje filme. Retrospektiva se je začela z njegovim prvencem *Karnevalska noč* (1956), s filmom, ki je nastal po Stalinovi smrti in nekolikšni popustitvi cenzorskih uzd. Film neubranljivo spominja na leta 1952 posneti jugoslovanski

film *Ciguli Miguli*. Seveda ne gre za realen vpliv, kajti jugoslovanska cenzura je spustila film šele leta 1977. Zelo privlačna je torej misel o homologiji. Kajti tako kot Branko Marjanović je tudi Rjazanov zastavil svojo kritiko »državnega socializma« na njegovi morda najbolj zlovešči točki, pri njegovem poseganju v kulturo. V filmu *Karnevalska noč* je tako kulturniški aparatčik tisti, ki »ve«, kaj je kultura in zato neprestano posega vanjo. V filmu ima kultura status narave, nečesa pollaščanega, hkrati pa se zmeraj znova vrača, da bi na koncu tudi aparatčika vpisala v svoj register – seveda kot osmešeno, karikirano, bebasto figuro. Nekateri filmovi gagi so (kljub svoji historični grobosti) še zmeraj smešni; gledalci v Sovjetski zvezi se filmu bojda še zmeraj smeji, kar pa Rjazanova malce žalosti, saj naboj prvencu priča o trdoživosti, otipljivosti sovjetskega aparatčikarstva. Misli (zgolj hipotetični in esejistični) o homologiji v filmskih zgodovinah socialističnih držav pritrjuje tudi naslednji v retrospektivi prikazan film *Pazi na avto* (1966). Ki je analogen jugoslovanskemu filmu pred nastopom t.i. črnega filma. Rjazanovov junak je tokrat creatura humana, dobrodušni mali človek, ki korumpiranim uslužbencem krađe avtomobile, jih prodaja, izkupiček pa namenja v dobrodolne name-ne. Za film je značilna premestitev z dru-

žbene problematike na etično: kar generira zlo, je nekarakternost posameznikov, ne pa recimo nefunkcionalnost celotnega družbenega modela. Prispevek k zgodovini sovjetske civilne družbe pa je tudi sama zasedba vlog – tako v vlogi avtomobilskega tatu Detočkina nastopa Inokentij Smoktunovskij, ki je pred tem filmom odigral vlogo Vlafimirja Uljanoviča Lenina. Aparatčiki so sicer nasprotovali, vendar je Rjazanov na koncu uspel. Sovjetski gledalci so tako lahko videli utelešenje zgodovinskega Uma, kako nekaj brklja, dobrodušno sicer, a vendar... Osemdeseta predstavljajo kar trije filmi. Prvi med njimi je največji komercialni hit režiserja Rjazanova, film *Kolodvor za dva* (1983), katerega si je v Sovjetski zvezi ogledalo 70 (sedemdeset) milijonov gledalcev. Če je film o moskovskem Robin Hoodu, skratka Pazi na avto zaznamoval precep komičnega in drobcev kriminalke, potem je podobno sinkretičen pristop značilen tudi za »Kolo-dvor«, le da se tukaj komično prepleta z melodramatičnim. Za film je zanimiva zlasti okvirna pripoved, filmska zgodba namreč steče v taborišču nekje v Sibiriji, ko glavnega junaka obvestijo, da ga v bližnji vasi čaka žena in da imata na razpolago eno samo noč. Med potjo skozi mrzlo pokrajino se filmski junak spominja, kako se mu je zapletlo življenje... Obsežna evokacija na



ELDAR RJAZANOV

srečanje z natararico na nekem kolodvoru, vrsta nesporazumov, počasno zблиžanje je tisti prostor, po katerem Rjazanov nasuje vrsto družbenokritičnih detaljkov, zaradi katerih je jasno, da je Kafkova proza dokaj ustrežna metafora za sovjetski vsakdan. Sibirsko taborišče je Rjazanov posnel na najbolj ustrezni lokaciji – v sibirskem taborišču! Preprosto je vložil prošnjo na notranje ministrstvo, ki mu je ljubeznivo odgovorilo, da lahko njegova ekipa..., tako Rjazanov. Natančno srečanje komedije in družbenokritičnega filma pa je možno seveda v satiri, in prav to je *Melodija za flavto* (1987), prvi Rjazanovov film v obdobju perestrojke. Avtor prestopi mejo, biti aparatčik ni več zgolj karakterna poteza, ampak simptom družbene psihopatologije. »Junak« filma je ponovno kulturniški birokrat, ki »vztraja« v svoji udobni komformistični drži. Pri tem filmu krepi sinkretičnost forme zlasti občasni prestop v groteskno, fantastično. Rjazanov tako v osemdesetih letih soustvarja verjetno glavni tok sodobnega sovjetskega filma, v katerem se včasih divje prepletajo sentimentalnost, komično, groteskno, fantastično in družbenokritično; naj dodam, da je Rjazanov med zmernimi melanžisti. S svojim zaenkrat zadnjim filmom *Draga Jelena Sergejevna* (1988) se je Rjazanov vrnil k enostavni formi, se je skratka »discipliniral«; ne nazadnje zato, ker je scenarij za film nastal po dramskem tekstu (Ljudmile Rasumovskaje, ki je tudi avtorica scenarija). Film je onkraj komedije, je drama srhljiva v svoji natančnosti in doslednosti. Štirje dijaki obiš-

čejo svojo učiteljico, malce osamljeno in starejšo Jeleno Sergejevno, da ji voščijo rojstni dan. Toda to je zgolj pretveza. Od svoje učiteljice želijo dobiti ključ šolskega sefa, v katerem so naloge za zaključni izpit. Kljub svoji ranljivosti pa ima Jelena Sergejevna svoje etično jedro, notranjo oporo, tudi voljo; se ne zlomi, ampak kloni, da bi rešila svojo učenko pred nasiljem enega izmed izsiljevalcev. Za razliko od nje so nasilni dijaki (iz vseh slojev sovjetske družbe, kar je malce grobo!) slabiči, labilne osebnosti, ki se »pozitivirajo« zgolj skozi negacijo. Če je resnica perestrojke smešnica o ruskem Ivanu, ki stoji na križišču, pred semaforjem in pogleduje v prazen cekar in ne ve, ali gre na tržnico ali z nje, potem je resnica glasnosti prav film *Draga Jelena Sergejevna*. Svoboda besede, dejanja je (tudi) nastop agresivnega, netolerantnega, nedemokratskega. Zato je konec filma napram gledališki postavitvi še zlasti učinkovit. V teatru je Jelena Sergejevna mrtva, v filmu je preprosto odsotna, za zaprtimi vratmi, v oklepaju, hkrati pa še zmeraj, morda »tukaj«... Tako se Eldar Rjazanov tudi s svojim zadnjim filmom predstavlja kot režiser, ki je zmožen ujeti družbeno psihopatologijo v gledljivo, nikakor ne banalno filmsko formo.

Med filmi, ki so jih predstavili v Selbu v enem izmed štirih programov, velja vsekar omeniti *Sled kamnov* (Spur der Steine, 1966) režiserja Franka Beyerja. Film ne samo prešiva Vzhod-Zahod, ampak tudi preteklost-sedanost. V sredini šestdesetih

je namreč Honeckerjeva »kulturna revolucija« pometla z vsem nihilističnim, brezizhodnim; pod udarom se je znašel tudi Beyerjev film. Njegova subverzivnost je bila v šestdesetih dvojna. Najprej ker je inauguriral skupino »negativcev« kot precej simpatične: skupina gradbenih delavcev ne pristaja na socrealističen ritual, ampak neguje »kavbojsko« ikonografijo, za nameček pa ima obvezno pozitivni lik-partijski sekretar-madež na svojem imagu, vzdržuje namreč izvenzakonsko razmerje. Filmček je sicer še danes mestoma smešen, pa vendar precenjen. Je pa nedvomno dokument o norem času, ko so bili filmi lahko Partiji in Državi sovražni! Sic!

Obmejni dnevi filma so predstavili tudi nekaj mladinskih filmov; opazna sta bila zlasti dva, katera je družila ideja mirnega sožitja in odgovornosti za svoja dejanja, celo za dejanja svojih rojakov. *Sigurd, Ubijalec zma-*



KARNEVALSKA NOČ, REŽIJA ELДАР RJAZANOV



SLED KAMNOV, REŽIJA FRANK BEYER

UMETNIŠKI

jev (1988), norveški filmček režiserjav Knuta Jorfalda in Larsa Rasmussena predstavi naslovnega junaka kot dečka, ki se ves film krčevito trudi, da bi nastopil možato kot se za kraljevega sina spodobi. Toda na koncu zbere pogum za še večje dejanje – s sosednjim plemenom sklene premirje. Poleg takšne humanistične note ima film vsaj še dva aduta – odlično scenografijo in kostumografijo! Drugi, pogojno označen kot mladinski film, je *Po vojni* (1989) francoskega režiserja Jean-Loupa Huberta. Trije mulci obvestijo sovaščane da prihajajo osvoboditelji – Američani; toda namesto njih se pripeljejo Nemci in skupi jo vaški župan, ki navdušeno maha z ameriško zastavo! Mulcem ne preostane drugega, kot da se skrijejo pred jezo svojih bližnjih. Tako srečajo nemškega dezerterja, ki ima vojne vrh glave. Skupaj doživijo marsikatero smešno, da bi na samem koncu znova vzniknil ostri rob, nepreklicnost. Nem-

ški vojak, čeprav se sam ni udeležil pomora talcev, prevzame soodgovornostjo za dejanje, kajti nosi nemško uniformo. Beg pred odgovornostjo se tako izteče v srečanje z njo. Lep, humoren film, kateremu sklepni prizor ne odvzame lepote, doda pa mu kanček ostrine, grenkobe...

Če bi organizatorji Festivala podeljevali Grand Prix, bi ga verjetno dobil film *Atlantic Rhapsody – 52 slik iz Torshavna* (1989), še en film, ki si povsem zasluži oznako »filmček«. Film je nastal v fererski produkciji in je ves zavezan mestu Torshavn, glavnemu mestu Fererskih otokov. Ne samo, da je film »hvalnica«, »manifest« Fererskih otokov, to je tudi njihov prvi celovečerni film! Je izrazito nizkoprorračunske produkcije in ima vse poteze prvenca, kajti *Atlantic Rhapsody* je tudi prvi film režiserke Katrin Ottarsdóttir. Danes (verjetno) triintridesetletna režiserka je zasnovala *Atlantic Rhapsody* kot

niz bolj ali manj ohlapno povezanih sekvenc, v katerih se pozornost prenaša na zmeraj nove in nove prebivalce fererskega glavnega mesta. Kot »glavni« »junaki« filma tako nastopajo »statisti«, precejšnja množica povprečnikov, ki zvečinoma igrajo same sebe; drugim tako izrazijo tudi svoj odpor do Dancev! Karin Ottarsdóttir je prevladujoče veristične poteze dopolnila z nekaterimi stilizacijami in tako presešla na prvi pogled prevladujoče dokumentaristične poteze. Prehodi, vsaj večina, z lika na lik, iz epizode v epizodo, so lahkotni in spretni, tako da *Atlantic Rhapsody* izveni kot miniaturna miniaturna, pravo nasprotje filmom, ki v časih malih zgodb simulirajo in blefirajo, da pripovedujejo velike. Tudi potem, ko je že jasno, da »zgodbe« ne bo, ampak da je razpršena, komaj ulovljiva, samo deloma, ohranja režiserka gledalčevo zanimanje z zanimivimi, često presenetljivimi detailji (recimo: porod)... Skratka, *Atlantic Rhapsody* je simpatičen filmček!

Tak pa je tudi filmski festival v Selbu, Obmejni dnevi filma. V dnevih, ko je Berlinški zid že kar zastarela metafora in ko Evropa verjetno potrebuje sveže, se Selb oziroma festival Obmejni dnevi filma ponuja kot nova, sicer res rahlo nenavadna metafora za svetlo prihodnost Evrope brez meja in v kateri bodo tudi mali (festivali, festivalčki!) imeli svoj prostor na Zemljevidu.

MARKO GOLJA



PO VOJNI, REŽIJA JEAN-LOUP HUBERT