

Na nadstrešku osrednjega festivalskega kina, ki nosi po naključju ime Zoo Palast, se je letos šopiril orjaški King Kong, naslovni junak legendarnega Schoedsackovega in Cooperjevega filma iz leta 1933, s katerim so skušali popestriti glavni program letošnjega Berlinala. Slavna opica je med drugim zasedla eno od naslovnih festivalskega žurnala, Georg Seesslen, avtor tudi pri nas znane Rowolthove (rororo) serije monografij o filmskih žanrih, pa ji je posvetil obsežen članek v uglednem *Tagespiegelu*. King Kong je skorajda zasenčil slavo samega Billyja Wilderja, ki se je moral tistega usodnega leta, ko se je znamenita filmska opica rodila, pred nacisti umakniti iz Berlina in sploh iz Nemčije, zdaj pa se je pri šestinosedesetih letih vrnil v ponovno združeno metropolo in med drugim obiskal studije nekdanje družbe UFA v Babelsbergu, kjer je začel svojo kariero. Seesslen je sicer tudi njemu posvetil članek v *Tagespiegelu*, na naslovnico festivalskega žurnala pa se mojster ni uspel prebiti. A Billy Wilder je bil vseeno veliki zmagovalc letošnjega Berlinala. Čeprav ni prispeval nobenega novega filma (tri njegova dela so vrteli zgolj v retrospektivi), so ga novinarji množično spremljali na vsakem koraku in vestno beležili njegove duhovite izjave, vrh vsega pa si je prislužil še častnega zlatega medveda. Povsem upravičeno, zakaj spričo anemičnega aktualnega festivalskega programa je že spomin na izjemni Wilderjev opus deloval več kot spodbudno.

Z osrednjo tekmovalno ponudbo, ki sicer že po tradiciji ne sodi ravno med največje privlačnosti Berlinala, so bile letos še posebne težave. Marsikomu je zbujal dvome že napovedani program, saj je ponujal le malo znanih avtorskih imen in še manj zanimivih ameriških filmov, s katerimi si je sicer festival v zadnjih letih lepo »opomogel«, zato pa toliko več najrazličnejših koprodukcijskih izdelkov, s kakršnimi že doslej ni imel posebne sreče. Dejansko je bilo vse skupaj še za spoznanje slabše, saj so redki znani avtorji, katerih dela so se znašla v programu, bolj ali manj zatajili (Ferreri, Makavejev, Costa-Gavras, Kusturica), ameriškim režiserjem je zvečine spodletelo (Spike Lee, Levinson, deloma DeVito), tako imenovani neveljavljeni cineasti pa v glavnem niso izkoristili priložnosti. Selektorji so se očitno dobro zavedali zagate, v katero sta jih spravili Evropa in Amerika, saj so se odločili vse tri osrednje programe (tekmovalnega, Panoramo in Forum mladega filma) okrepiti z večjim številom kitajskih (iz LR Kitajske

STARO ZA NOVO

in s Tajvana) in hongkonških filmov. In že dejstvo, da sta si zlatega medveda razdelila oba kitajska filma v uradni konkurenci, najbrž dovolj zgovorno potrjuje uspešnost njihovega rešilnega manevra.

Kljub temu pa kaže opozoriti na ironijo usode, saj ima najboljši tekmovalni film letošnjega Berlinala bržčas vse tiste značilnosti, zaradi katerih bi se nam sicer morali ježiti lasje na glavi: je avtorsko delo, evropski koprodukcijski izdelek in vrh vsega še komedija, kar je v takšni kombinaciji običajno pogubno. Gre za špansko-portugalsko-francoski film **Belle époque**, ki ga je spretno zrežiral Fernando Trueba. Film se začne kot groteska, nadaljuje v slogu komedije in konča z blago melodramatičnimi toni, vendar vseskozi ohranja nekoliko protislovno ravnotežje med sumljivo spokojnim vzdušjem španske province in napetimi dogodki v Madridu leta 1931, ko se končuje obdobje monarhije. Najprej je tu krvava, vendar z ironijo prežeta scena, ko dva orožnika ob prazni podeželski cesti ujameta mladega dezertarja iz kraljeve vojske. Po divjem prepiru, ko prvi predlaga, da

bi mladeniča iz taktičnih razlogov vendarle izpustila, saj utegnejo v kratkem prevzeti oblast republikanci, drugi pa zagovarja trdo monarhistično linijo, počita dva usodna strela. Mlajši orožnik, navidez neizprosni monarhist, najprej v afektu ustrelj starejšega, ko pa dojame, da je pravkar pokončal svojega lastnega tasta, v obupu ustrelj še sebe. Nekakšno samouničenje represivnega aparata starega režima potemtakem, ki seveda napoveduje zmago republike, obenem pa ta groteskno-krvava scena odpre glavnemu junaku prosto pot v podeželsko idilo in kajpak v uživanje. Uživanje pa je tu res vsestransko, saj zajema erotični, gastronomski in umetnostni vidik. Prvi je potenciran oziroma multipliciran v podobi štirih privlačnih sester, hčera starega slikarja Manola; za drugega poskrbi glavni junak sam, saj se izkaže kot izvrsten kuhar; tretji pa je kajpak nekoliko karikiran — s praznim slikarskim platnom (Manolo pač meni, da so najboljše slike že naslikane) in s pevskimi podvigi Manolove bivše žene in matere omenjenih štirih lepotic, ki je po domnevno uspešni »svetovni



Lepo obdobje
režija Fernando Trueba

turneji« prišla obiskat družino. Burno politično dogajanje vdira v to okolje le kot oddaljen odmev, ki ima za posledico zgolj to, da vaški veljaki kar čez noč spreminjajo politične barve. Zato pa so manj nedolžne slikarjeve hčere, ki Fernando (ni mogoče prezreti, da je režiser posodil junaku svoje ime) nikakor nočejo služiti kot »čisti« objekt poželenja oziroma užitka. Prva se razkrije kot lezbijka in se s Fernandom spusti v erotični odnos zgolj po »nesporazumu«, ki ga pripravi sama, ko mladeniča v karnevalski noči maskira v žensko, sebe pa v brkatega oficirja. Druga se skuša z njegovo pomočjo znebiti vsiljivega snubca, tretja pa ga izkoristi zgolj kot orodje spolnega užitka. Šele četrta, najmlajša in seveda »najlepša«, je tista prava izbira, vendar pa mora ravno ta (v domala klasični maniri) počakati na svojo priložnost vse do končnega razpleta. Fernando potemtakem še zdaleč ni pravi hedonist, saj ga ves čas zgolj izkoriščajo, na koncu pa namesto v polju neomejenega užitka pristane v mejah zakona. In nekaj podobnega velja tudi za Truebov film: čeprav je videti kot »razposajena«, na trenutke kar karnevalsko karikirana komedija, vendarle ves čas upošteva temeljne zakonitosti naracije in žanra, predvsem pa zna izvrstno izbrati dialektiko videza in resnice. V tem filmu ni nič takšno, kot je sprva videti. Španija leta 1931 ni prizorišče divjih političnih bojev in krvavih spopadov, ampak podeželska idila, ta idila pa spet ni tako nedolžna, kot se zdi, ampak je v resnici polna pasti. In prav skozi te drobne pasti se na tako rekoč zasebni ravni razkriva ironična plat velike zgodovine.

V tem pogledu je »radikalnejši«, čeravno

filmsko manj učinkovit, prispevek Jonathana Kaplana **Polje ljubezni** (*Love Field*), kjer služi zgodovinsko »ozadje« (umor J. F. K.) kot neposreden povod za komično-dramatične zaplete v zasebni sferi tako imenovanih malih ljudi. Glavno breme nosi seveda sijajna Michelle Pfeiffer v vlogi avšaste Lurene, obsedene s svojim idolom — Jackie Kennedy. Umor Johna Kennedyja je za Lurene dvakratno travmatičen, saj je po eni strani prizadeta kot državljanka, ki je izgubila »svojega predsednika«, po drugi pa zaradi svoje identifikacije z Jackie občuti vse skupaj še kot osebno tragedijo. To naivno in obenem z nesramnim humorjem prežeto izhodišče, ki prisili Lurene, da se proti volji svojega zagovedenega moža odpravi na 2000 milj dolgo pot iz Dallasa v Arlington, kjer naj bi se udeležila pogreba in stala ob strani občudovani Jackie, proizvede seveda celo vrsto drugih, docela nepredvidenih posledic. Na avtobusu skuša s svojo prijazno klepetavostjo na vsak način pritegniti pozornost temnopoltega Paula, ki potuje s svojo hčerko in mu gre vsiljiva blondinka vidno na živce. Njegova zadržana molčečnost, s katero se skuša zaščititi pred možnimi nesporazumi in zapleti na črncem neprijaznem ameriškem jugu, pa rodi povsem nasprotni učinek, saj Lurene posumi, da je otroka ugrabil, o čemer na prvi postaji tudi obvesti policijo. Mimo potovanje se v hipu sprevrže v divji *road movie* s preganjanjem, menjavanjem prevoznih sredstev, rasističnimi ekscesi in seveda obveznimi melodramatskimi sestavinami. Pri vsem skupaj se zdi najbolj posrečena distanca do spet in še zmeraj konjunkturne teme — umora J. F. Kennedyja, ki jo film

proizvede vsaj na dveh ravneh: skozi optiko avšaste oboževalke, ki »žaluje«, ne da bi pravzaprav vedela, zakaj, in skozi zadržan, skorajda ignorantski odnos črncev na jugu ZDA do izgube predsednika, ki je vendar »toliko storil za njih«. In če naivna idolomanija zgolj na humoren način označuje sprevrnjeno perspektivo obravnavanja velike zgodovinske teme, prispeva drža črncev pristno ironično distanco, saj je več kot očitno, da se dejansko nihče kaj dosti ne meni za njihove državljanske in občanske pravice, pri čemer je čisto vseeno, kdo je predsednik ZDA in za kaj se deklarativno zavzema. Tu pa nastopi melodrama, filmski žanr, ki lahko preseže tudi najbolj nepremostljive razlike — in glede na okoliščine je docela razumljivo, da se sestavine road movieja, komedije in socialne drame naposled zlijejo v melodramatski razplet, ki postavi zgodovinsko ozadje pripovedi v oklepaje, Paula in Luren pa vrže v objem. Težava je le v tem, da je ta happy end nekoliko »akademski«, izpeljan bolj iz zakonitosti imputiranega melodramatskega žanra kot iz same zasnove in konkretnega filmskega dogajanja. Po logiki tega dogajanja je namreč takšen razplet skoraj nemogoč.

S te plati je veliko bolj dosleden tajvansko-kitajski film **Poročna gostija** (*Hsi yen*) režiserja Ang Leeja, kjer je nemožnost *happy enda* tako rekoč osrednja tema pripovedi. To pravzaprav narekuje že izhodiščni položaj glavne figure, mladega tajvanskega yuppieja Wai—Tunga, ki sicer uspešno deluje v New Yorku, a mu ni uspelo prekiniti vezi s kulturo, običaji in strogimi družbenimi normami domačega okolja. Še več, razdalja 10.000 milj, ki ga



Polje ljubezni
režija Jonathan Kaplan

dramatično, da ne rečemo kruto, se usoda poigra z junakinjo kitajskega filma **Ženske z jezera dehtečih duš** (*Xian Hunnu*), ki ga je režiral Xie Fei (pred tremi leti je zbudilo precejšnjo pozornost njegovo delo **Črni sneg**). V počasnem ritmu in s sugestivno, domala likovno domišljeno fotografijo, brez patosa in sentimentalnosti nam film pripoveduje kitajsko »zgodbo o uspehu«. V zaostalem podeželskem okolju kitajske province je pridelovalki sezamovega olja Xianyang uspel pravi podvig, saj so se spričo vrhunske kvalitete njenega izdelka zanj začeli zanimati celo japonski investitorji. A to je zgolj okvir filmske pripovedi, zakaj v ospredju je vendarle družinska drama, ki pa ponuja le malo elementov za kolikor toliko srečen razplet, čeprav je Xianyang tudi na tej ravni s spretnimi potezami vzpostavila vsaj navidez znosne razmere. Kljub temu ima nenehne težave s svojim invalidnim in bebavo samozadovoljnim možem, ki ga pijača in pornofilmi (oboje mu je na voljo v vaški gostilni) spodbujajo k divjim nočnim skokom v ženino posteljo, in z duševno zaostalim ter tudi telesno prizadetim sinom, ki pa vseeno kaže neznanski apetit po nasprotnem spolu. Prvega prenaša s stoičnim mirom, drugemu pa s pomočjo precejšnje vsote denarja priskrbi neprostopoljno nevesto. Iz docela depresivnega položaja jo rešuje edino večletno razmerje z ljubimcem, pravim očetom njenega drugega otroka — najstniško muhaste hčerke. Vse skupaj potemtakem obvladuje nekakšno krhko, a vseeno dovolj učinkovito ravnovesje, ki navznoter zagotavlja relativno znosne odnose med akterji dogajanja, navzven pa dopušča možnosti za poslovni uspeh. A prav v trenutku, ko se zdi, da so stvari prek »japonske zveze« končno stekle, se začne krhka zgradba podirati. Pijani mož pobesni ob spoznanju, da Xianyang že dolga leta jemlje pilule proti zanositvi, ker pač noče dobiti še enega (idiotskega) otroka, ljubimec jo zapusti, ker mu postane jasno, da se bliža katastrofa, snaha ji zbeži, ker ne more več prenašati svojega degeneriranega moža, itn. Življenje se neusmiljeno obrne zoper glavno junakinjo in navidez »uspešna zgodba« se sprevrže v polom. Film vse to uprizarja v slogu nekakšnega poetičnega realizma, s primerno distanco in brez vsakršnih znamenj morebitnega popuščanja pod bremenom »socialne« razsežnosti pripovedi. Igra je izrazito filmska, dobro kontrolirana in zato daleč od pretiravanj, ki smo jim bili še donedavna priča v kitajskih filmih, režija pa skorajda dokumentaristično neprizadeta in vse do zadnjega kadra zvesta izhodiščni estetiki slike. Drugače povedano, temeljna odlika tega filma je prav v tem, da se dosledno izogiba

pretiranim dramaturškim poudarkom in spektakularnim vizualnim prijemom — pa vendar doseže izjemne dramatične učinke. Podobne kvalitete krasijo tudi Doillonov film **Mladi Werther** (*Le jeune Werther*), le da tu ne gre za nikakršen poetični realizem na ravni vizualizacije, ampak je »poetična« sama obravnavana tema, vtis »realizma« pa prispevajo neprofesionalni igralci. Doillonova interpretacija znamenitega Goethejevega junaka in njegovega »trpljenja« nikakor ni povsem brez subverzivnih potez. Tako je njegovemu Wertherju, denimo, ime Ismael (igralcu pa Ismael Jole), kajti Evropa sama očitno ni več zmožna aktualizirati wertherjanskih občutij. Znamenita tema »ljubezen in smrt« je obrnjena v »smrt in ljubezen«, zakaj film se začne z vestjo o samomoru Ismaelovega najboljšega prijatelja, ljubezen pa pride na vrsto šele kasneje. In ne nazadnje, družina mladoletnikov, znotraj katere se pleče mreža od-

nosov, je prikazana kot samostojna družbena skupina s svojimi specifičnimi problemi, tipi odnosov in komunikacijskimi modeli. Film sicer ne zanika njihove vpetosti v širši družbeni kontekst, vendar pa se s tem preprosto ne ukvarja, ker ga zanima predvsem njihov univerzum, v katerem tako ali tako odmeva širše zaledje. Skratka, gre za redke primer filma z adolescentsko problematiko, ki ravnanja svojih junakov ne utemeljuje s takšnimi ali drugačnimi socialnimi referencami (družina, soseska itn.), ki torej ne išče nikakršnega alibija za njihovo početje in se ne sklicuje na zunanje omejitve, da bi opravičil njihovo pasivnost. Njihov univerzum zato ni nekaj marginalnega in podrejenega, prehodnega, začasnega in naključnega, marveč funkcionira po vseh pravilih in zakonih družbenih odnosov ter z vso serioznostjo in humornostjo medčloveških razmerij. Po drugi strani pa je ta svet očitno še posebej



Ženske z jezera dehtečih duš
režija Xie Fei

»kinematičen« oziroma filmsko izredno funkcionalen, saj Doillonu omogoča, da temo smrti in ljubezni, ki je sicer univerzalna, a jo običajno prekrivajo debele plasti najrazličnejših »problemov«, razvije v kar najbolj čisti obliki. To nikakor ne pomeni, da gre za sterilno, tako rekoč kliničen film (čeprav je v obravnavi svoje teme klinično natančen), saj v njem mrgoli drobnih banalnosti, duhovitih dialogov in celo komičnih situacij, res pa je, da ni obremenjen z drugimi velikimi temami. Nemara je **Mladi Werther** Doillonov najbolj »komunikativen« film doslej, kar pa ni toliko posledica želje po ugajanju občinstvu, marveč prej sad precizne dramaturgije in režije ter spretnega vodenja mladih igralcev.

Ko smo že pri komunikativnosti in režijski natančnosti oziroma doslednosti, je treba omeniti vsaj še dva filma, ki sta opazno prispevala k celostni podobi osrednjega programa letošnjega Berlinala: nemški **Znamo tudi drugače ...** (*Wir koennen auch anders ...*) in nizozemski **Povračilo** (*Op afbetaling*). Prvi pomeni radikalno uveljavitev principa komunikativnosti, pri čemer mu gre seveda bolj za zabavnost in gledljivost kot za plehki populizem; drugi je do skrajnosti prignal princip dramaturške in režijske doslednosti. Prvi je kljub vsemu humorju (dejanskemu in namišljenemu) razmeroma spodletel izdelek, drugi nikakor ni slab film, a bi lahko bil še boljši. Filma sta si kajpada na moč različna, skupno jima je le to, da nista v celoti izkoristila možnosti, ki so se jima v zasnovi ponujale. **Znamo tudi drugače ...**, ki ga je zrežiral Detlev Buck in so ga domači kritiki označili za »nemško—nemški« proizvod (pač zaradi »združene« produkcije in okolja, v katerem se odvija pripoved), skuša že z naslovom sugerirati, da zna nemški film tudi zabavati. Kljub temu vključuje to filmsko popotovanje dveh nemških bratov in ruskega dezerterja na »divji vzhod« v prvem delu, ko še nekako upošteva zakonitosti žanra, tudi izrazito satirične poteze. Če bi scenarist in režiser nadaljeval v tej smeri, bi bil končni rezultat bržčas čisto zabaven road movie s številnimi pikrimi bodicami na aktualne nemške razmere, ker pa je v drugem delu zanemaril tudi najbolj elementarna pravila naracije in povsem izgubil občutek za mero, se je vse skupaj sprevrglo v niz neobvezujočih gagov, ki merijo v prazno. Duhovita zasnova o »divjem vzhodu« je doživela predčasen zaton, kar je (če že nič drugega) porazno vplivalo tudi na »komunikativnost« tega filma.

Povsem nekaj drugega je **Povračilo**, mračna kriminalka v slogu *filma noir*, ki jo je z že kar pretirano doslednostjo zrežiral Frans Weisz. »Črna« ni le zgodba o ljubo-

sumju, ki meji na psihozo, črna prevladuje tudi na ravni fotografije, saj skorajda ni prizora, ki bi se odvijal v kolikor toliko normalni svetlobi. Tema, mrak, polmrak, v šibki svetlobi le napol vidne postave in zasenčeni obrazi — vse to sicer prispeva k »črni« estetiki tega filma, vendar pa v končnem učinku deluje bolj duhamorno kot zares moreče. Enako je pravzaprav z zgodbo o prevaranem soprogu, bolesto ljubosumni figuri, ki se odloči, da se bo za to ponižanje maščeval »v obrokih«, čeravno ga je žena prevarala samo enkrat in četudi je šlo pri vsem skupaj bolj za trenutek slabosti kot za željo po prevari. Njegovo maščevanje je metodično in temeljito, saj ne zajame samo žene in njegovega sodelavca, s katerim ga je prevarala, ampak tudi prijatelja, ki se mu je žena navno zapala. Nič manj metodična in temeljita ni režija, ki se v celoti podreja razvlečenemu ritmu dogajanja in se niti za trenutek ne »spozabi« s kakšno domisljico, ki bi nekoliko poživila mrtvi tek pripovedi. Čeprav film, kot že rečeno, kljub vsemu sploh ni slab, pa se zdi, da je v svoji estetski, narativni in režijski doslednosti kratko malo pozabil na gledalca. In film ni ravno medij, ki bi zlahka prenesel tako radikalno zanikanje lastnih predpostavk.

Na koncu še beseda ali dve o **Hoffi**, ambicioznem projektu Dannyja DeVita, ki se je izrodil v dokaj povprečen in precej predolg film. Glavna atrakcija te ekranizirane biografije razvpitega sindikalnega voditelja je vsekakor Jack Nicholson v vlogi Jimmyja Hoffa, pri čemer nas bolj od njegove (resda sijajne) igre očara enkratna maska, pod katero je dobri stari Jack povsem neprepoznaven. Pozornosti vreden je tudi DeVito v vlogi Hoffovega šoferja, telesnega stražarja, tajnika, kurirja in pomočnika, vse drugo pa je standardna zmes spektakularnih množičnih prizorov, ravno prav krvavega nasilja, dramatičnih verbalnih konfliktov in melodramatskih scen. Kot da se DeVito ni mogel odločiti, ali naj da prednost komunikativnosti ali pa naj raje upošteva princip dramaturške in režijske doslednosti. Vsekakor mu ni uspelo učinkovito združiti obeh principov (kot se je to izvrstno posrečilo, denimo, Doillonu), zato njegov film vse prevečkrat zaniha iz ene v drugo skrajnost. Prav primeren festivalski film potemtakem, kajti tudi za program Berlinala so bila značilna precejšnja nihanja, ki jim je bilo včasih kar težko slediti.

BOJAN KAVCIC

EL MARIACHI

Robert Rodriguez, ZDA

El Mariachi je bil peneč koktail berlinskega filmskega festivala. S svojim *low budget* filmom je španski režiser Robert Rodriguez vzbudil pozornost tako pri publiku na ameriškem prestižnem Sundance festivalu kot pri skozi blagajniški izkupiček gledajočih zastopnikih Columbia Pictures. **El Mariachi** je nabit s sestavinami B filmov, toda vizualno tako inventiven in kričeč, da dobiš skoraj isti srhljiv občutek kot, denimo, pri prevencih **Krvavo preprosto** in **Boyz'n the Hood**. Rodriguez je začel delati svoj mehiški akcioner z denarjem, ki ga je zaslužil kot prostovoljec za medicinske raziskave, in s podporo **Boyz** — avtorja Johna Singletona. Z vratolomno hitrostjo spremlja film *mariachi* pevca, ki ga zaradi identičnih črnih kovčkov za kitare zamenjajo za plačanega morilca. Kinetični stil in udarna kinematografija približata film Tsui Harkovski *The Good, the Bad and the Ugly* izkušnji. Rodriguez je že podpisal pogodbo s Columbia Pictures za šestmilijonski remake **El Mariachi**.
C.B.

ARIZONA DREAM

Emir Kusturica, Francija

Tragikomična antivizija ameriškega sna, bi lahko označili prvi Kusturicin film posnet zunaj Jugoslavije. Kljub temu, da ta geopolitično ni več tisto, kar je bila, ko je še delal na tem prostoru, je to pomemben podatek, saj se je Kusturica soočil z drugačnim načinom dela, na katerega pa očitno ni bil navajen. Rezultat, ki ga prinaša ta francoska produkcija, posneta z ameriškimi igralci na ameriških lokacijah, namreč niti slučajno ne opravičuje svojih visokih finančnih vložkov (cena je bila okoli 20 milijonov dolarjev). Drugače pa je ta dosežek vizualno zelo bogat (izjemna fotografija Vilka Filača ter odlična *production design* Miljena Kreke Kljakovića, sicer dobitnika feliksa za scenografijo filma *Delicatessen*). Zvezdniška zasedba (Johnny Depp, Faye Dunaway, Jerry Lewis...) je ob omenjenem finančnem *backgroundu* Kusturici omogočila uresničitev avtorske vizije, vendar je že med filmom, še bolj pa po njem, moč čutiti razkorak, ki ga pusti irealna zasanjanost, ki se vleče skozi scenarij — od Inuitskega (Eskimskega) mita o ogromni leteči ribi nad Aljasko (o čemer sanja tudi Axel — Johnny Depp) do zelo šibkih scenarijskih mest, ki najedajo ne ravno trdno zgodbo. Film ponovno dokazuje, da je Kusturica sicer pravi filmski *auteur* izjemne imaginacije, vendar pa hkrati eden redkih srečnežev, ki so mu producenti omogočili popolno realizacijo njegovih avtorskih idej in s tem šli v