

festival

BERLIN 2003

Solaris



Umetnost simbioze podob, zvoka in besede doseže kar nekaj festivalskih vrhuncev na leto. Eden izmed teh je gotovo berlinski festival, ki je po obsegu in obisku že prešel beneškega, čeprav se slednji po kvaliteti premierne programa še vedno drži zelo solidno. Že nekaj let pa ne vzdrži več tempa zahtev industrije, tako da je drugi največji filmski sejem prav berlinski – za orjaškim Cannesom, seveda. Čeprav se baha z nazivom Evropski filmski sejem (EFM), tekmovalni program taktično okrona in vpelje na evropsko tržišče vse, kar se ambicioznega pridelava v ZDA. In ker je Miramax postal zaščitna znamka razmeroma kvalitetnega in obenem (za evropske razmere) visokoproračunskega ameriškega filma, smo v glavnem programu letošnjega berlinskega festivala videli kar štiri proizvode tega studia: *Confessions of a Dangerous Mind*, *The Hours*, *Chicago* in *Gangs of New York*. Poleg Miramaxovega programa pa še *The Adaption* Spika Jonzea, *The Life of David Gale* Alana Parkerja, *25th Hour* Spika Leeja in *Solaris* Stevena Soderbergha – nedvomno izpovedno bogatejšo polovico ameriškega programa v Berlinu. Skoraj tretjina najpomembnejše sekcije festivala je bila torej v znamenju ameriškega filma, ta statistika pa dobi pravi pomen samo ob dejstvu, da se je festival odprl s spektakelno praznim *Chicagom*, toda ob prisotnosti velikih hollywoodskih zvezd.

S pragmatično politiko uravnoveženosti med tradicijo evropskega avtorskega filma in ameriško industrijo zabave, ki temelji na zvezdniškem sistemu, je novi direktor Dieter Kosslick dokazal svojo poslovno modrost: dovolj kvalitetnega programa za zahtevne kritike in filmoljubce, obenem pa polna mera pompoznosti in bleščavega okusa po uspehu, da pritegne pozornost širše javnosti, lokalnega in nacionalnega političnega vrha, ki se je letos tako množično odzval vabilu na otvoritev. Dobra popotnica za kreiranje naslednjega proračuna!

Sicer je bil glavni program tudi tematsko dovolj zaključena celota. V ospredje sta se prerivali predvsem dve temi: aktualni problemi emigrantskih tokov v Evropo (berlinski zlati medved *In This World*, *Rezervni deli*, *Lichter*) ter univerzalni problem sprejemanja bolezni in umiranja (*Son Frere*, *Ma Vie Sans Moi*, *The Life of David Gale*, pa tudi *The Hours*, *Solaris* in posredno še *The Twilight Samurai*).

In This World



solaris steven soderbergh

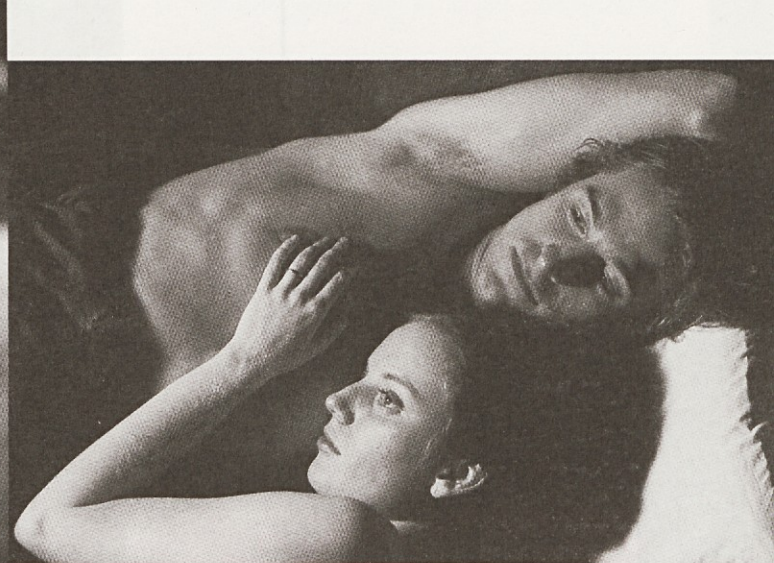
zda

S čim je Steven Soderbergh prepričal 20th Century Fox, da so investirali v produkcijo tako hermetičnega tipa, bi morali izvedeti tudi drugi ambiciozni režiserji in scenaristi. Gre za rimejk istoimenskega filma Andreja Tarkovskega (1972), čeprav je scenarij narejen po knjižni predlogi Stanislava Lema. Vpliva Tarkovskega ni mogoče spregledati: enaka skrivnostna in brezizhodna atmosfera, minimalizem scenografije (relativno seveda – glede na siceršnje v studijski produkciji uveljavljene kinematografske standarde), psihologija medsebojnih odnosov, le da je ta pri Soderberghu bolj artikulirana, manj vizualna kot pri Tarkovskem. To dejstvo večina razume kot slabost filma, saj je jasno, da si Tarkovski, četudi bi tako hotel, ni mogel privoščiti niti bolj futuristično opremljenega prostora. Tako bi lahko prikimali ameriški kritiki, da je Soderberghov *Solaris* bolj ruski kot *Solaris* Tarkovskega. Film je od začetka do konca ujet v labirinte duševnosti, sicer pa je glavni junak psiholog, poslan na pomoč posadki raziskovalne ladje, ki se znajde v hudih stiskah; dogajajo se samomori, izolacije, depresije, frustracije in drugi pojavi iz slovarja klinične psihopatologije. Film je pogumen produkcijski podvig, parabola o izoliranosti v veselju emocij, o medsebojni odvisnosti, ki je ne more prekiniti niti smrt. To je tista vrsta znanstvene fantastike, ki izraža izkušnje s tega planeta s fantastičnimi projekcijami v zagonetnost vesoljskih pojavov. Nenavadnost in nerazložljivost pojavov v vesolju je samo prisposodba za iracionalnost sveta občutij; kemija tuzemskega razmerja je izražena s kemijskimi reakcijami pod vplivom nam neznanih bitij in njihovih fizikalnih zakonov. Mora nemogočega in usodnega razmerja se tako udejanja v stalno ponavljajoči se reinkarnaciji partnerja/partnerke.

in this world michael winterbottom

vb

Najnovejši film hiperproduktivnega Michaela Winterbottoma je formalno adekvaten tematiki, ki jo obravnava. Lotil se je aktualne teme emigrantov z Vzhoda in uporabil zadnja leta zelo popularno kvazi-dokumentaristično formulo pripovedovanja filmske zgodbe. Za svoj podvig angažira dva afganistanska naturščika. Spoznamo ju v enem izmed begunskih zatočišč, ki so jih po bombnih napadih postavili v pakistanskem mestu Pešavar, na meji z Afganistanom. Jamal je sirota in za preživetje dela v tovarni opeke. Ima še strica, ki se odloči poslati svojega sina na boljše, v Anglijo. Ker Jamal govori angleško, prepriča družino, da ga spremlja. Podata se na pot, ki se je vsako leto udeleži približno milijon ljudi. Pot tveganja prebežnikov. Žalostna lepota filma je prav v spremljanju te poti z vsemi različicami kultur in navad ljudi, s katerimi se srečujeta: iz Pakistana do Irana, prek kurdskih gora do Turčije, kjer se v Istanbulu začne dobro znana "svilena pot". Fanta vkrajo v nepre-



My Life Without Me

dušno zaprt kamion, ki pelje naravnost v Italijo. V kontejnerju jih bo preživela le pečica.

Lepota filma je v kinematografski aдекватnosti, saj se vse prvine produkcije zlivajo v eno: dokumentaristična fotografija, ročno vodena digitalna kamera, eksotične pokrajine z napisi o kraju in času dogajanja, uvodni *voice over*, ki nas vpelje v zgodbo beguncev, stil direktnega dokumentarca pri spremljanju prizorov z naturščiki, enostavni, nepretenciozni dialogi, ki nevsiljivo razkrivajo značajske in kulturne značilnosti nastopajočih. Nikjer preveč in nič premalo: dovolj, da razumemo motiv Jamala in sočustvujemo z njim. Kakšno olajšanje je videti film, pri katerem ti ni treba zafrustrirano ugotavljati, zakaj te ni prevzel, kateri lik je premalo poglobljen, kje je neustrezen stilistično ipd. Gotovo je pomenljivo tudi to, da se film začne po ameriškem napadu na Afganistan in v času ameriških groženj z maščevanjem v Iraku. Vsekakor gre za aktualen izdelek, ki so ga zasluženo nagradili z zlatim medvedom za najboljši film.

my life without me isabel coixet

španija

Španska režiserka in scenaristka Isabel Coixet (njen film *Things I Never Told You* je bil leta 1996 festivalski hit), direktor kinematografije Jean-Claude Larrieu, Almodóvarjeva produkcijska hiša El Deseo, dialogi v angleščini; vse to je garancija, da bo film pridobil širše občinstvo, čeprav gre za depresivno tematiko umiranja. Smrtna bolezen mladega človeka gotovo ni tema, za katero bi pričakovali, da se bo nadgradila v komedijo, toda Coixetovi uspe zrežirati duhovit in celo optimističen film, ne da bi padla v ceneno sentimentalnost. Gre za že večkrat uporabljen preobrat v življenju človeka, ki izve, da je neozdravljivo bolan. Vedno obstaja nevarnost za solzavo melodramo, toda junakinja tega filma se odloči, da bo o svoji bolezni molčala; nič je ne sme ovirati, da ne bi postorila stvari, ki se ji zdijo nujne in s katerimi želi vsaj malo nadoknaditi zamujeno. Naredi si seznam opravil in načel, ki se jih mora držati v tistih nekaj mesecih življenja, kolikor ji ga je še ostalo. Skuša se oddolžiti najbližjim, ker pa je povsem normalno in bistro dekle, si omisli tudi ljubimca, saj je bil soprog, ki ga je spoznala pri sedemnajstih, njen prvi in dotlej edini partner. Almodóvarjev slog je blizu in režiserke, ne glede na sentimentalnost in absurdnost tematike, nikoli ne zanese v patetičnost. Plemenitost Annine zgodbe je v tem, da ob tragičnem spoznanju lastne minljivosti zmore zbrati toliko energije, da preusmeri življenja svojih najbližjih v pravo smer.



son frere njegov brat

patrice chéreau

francija

Son frere



La fleur du mal

Patrice Chéreau je ljubljenec tega festivala, saj je njegova *Intimnost* predlani v Berlinu triumfirala. Upravičeno. Tudi v svojem najnovejšem filmu ima podoben režijski pristop: minimalno dogajanje, redki, a težki dialogi, dolgi kadri, predvsem veliko bližnjih planov obraza in teles igralcev. Toda gre za dosti bolj usodno tematiko: umiranje, usodna bolezen in bratovska ljubezen na preizkušnji. Dolgi kadri pozornega gledalca ne dolgočasijo; zdi se, kot da bi redkobesednost nadomestila preiščljena konstrukcija prizorov. Chéreau s svojim zadnjim filmom prav gotovo ne stavi na popularnost, prej nasprotno: loti se teme, v zanižanju katere temelji krščanska civilizacija, in tvega refleksno zavračanje. Kamera se prilepi na degradacijo telesa, usihanje in odtekanje življenja (glavni junak ima redko krvno bolezen, ki preprečuje strjevanje krvi). Thomas svoje stanje prenaša veliko bolje kot njegovi bližnji: brat je zmeden, zaročenka obupa, starši se pripravljajo in obnavljajo stare nepomembne zamere. Ko bolezen nerazumljivo hitro napreduje, se Thomas s svojim odhodom dokončno sprijazni. Bolečina je prevelika, trpljenje nerazumno dolgo in odloči se, da si bo sam skrajšal muke. Na koncu mu ostane le še brat, čigar navezanost iz otroštva edina preraste v nesebično spremljanje slovesa "velikega" brata.

Chéreaujev slog zelo spominja na slog bratov Dardenne in spada v krog "mlajših" francoskih avtorjev (npr. Zonca, Dumont), ki so se zavestno odločili, da bodo ustvarjali premosorazmerno nasprotno slogu komercialnega filma zabave in njegovega sporočila. Prav ob otvoritvenem filmu *Chicago* sem pomislila na cinizem scenarija in njegove obdelave v slogu mjuzikla: kako nehumano lahkotno preskakovanje trupel v imenu dosega nečimrne in prazne slave, kakšna banalna ironizacija Von Trierjeve *Plesalke v temi* (Dancer in the Dark, 2000), kako kičast perfekcionizem koreografije, scenografije! Vse to v imenu všečnosti in lahkotnosti pozabe.

ljubezenski zapleti), političnega trilerja (vzpon in padec lokalnega funkcionarja, ki se želi maščevati), celo elemente grozljivke najdemo, največ pa razpravljanja o erotiki. In tako kot pri Chabrolu je pred koncem nekdo umorjen, pozneje pa se izkaže, da je šlo le za poskus umora: ko smo prepričani, da na platnu gledamo pogreb glavnega junaka, se ta prikaže kot zadnji pogrebec, s povito roko ... Skratka, veliko prezapleteno in klišejsko, da bi bilo res učinkovito, zato pa smo priča duhovitim dialogom, kar je dokaz, da je Bonitzer boljši scenarist in teoretik kot režiser in praktik. Iz zmešnjave žanrov vendarle lahko razberemo sporočilo filma, ki ga pripovedujeta on in ona, ko citirata odlomek iz Dantejeve *Božanske komedije, Pekel*, 1. pesem. Gozd je seveda prisposoda aktualno-političnih dogodkov in socialnih sprememb, ki prehitvejajo Bruna, prej samozavestnega komunista, tako da pod nogami izgublja ideološka tla. V majhnem kraju blizu Grenobla obišče strankarskega prijatelja, bivšega župana, ki mu zaupa, da ima žena ljubimca. Ker prijatelj grozi s samomorom, se Bruno pusti prepričati, da odnese pismo njegovemu političnemu tekmecu. Ne pozna poti, zato se v gozdu izgubi. Pri neki žagi bi rad povprašal za pot, tam pa mu tujci (verjetno Rusi, cinično rečeno, prebivalci bivše socialistične Sovjetske zveze) grozijo z umorom; ker se k njemu zateče neko dekle, ga obtožijo, da jo je hotel ugrabiti. Tudi fizično se zaleti v drevo, kot se sicer zaletava v nova ljubezenska razmerja z ženskami, ki jih ne ljubi. Skratka: tragikomedija zmešnjav, popolnoma nepotrebnih zapletov in razpletov. Lepljenka prizorov brez logične povezave (kot rdeča nit med posameznimi aferami popolnoma suficitarno služi prstan), le zato, da bi doumeli brezizhodnost položaja modernega levičarja, še slabše, komunista, ki poleg krize idej, v katere je verjel, doživlja še krizo srednjih let. Film bi lahko bil odlična farsa, če bi se avtor le zmožal dokončno odločiti za enovit stil.

la fleur du mal cvet zla

claudio chabrol

francija

petites coupures drobni rezi

pascal bonitzer

francija

Drugi francoski avtor v konkurenci, legendarni Claude Chabrol, s *Cvetom zla* ni prepričal. Čeprav je žanrsko film odlično izpeljan (ostaja seveda zvest kriminalki), je scenarijska podlaga prezapletena, preobrati so izumetničeni in premalo življenjski, da bi si film lahko pridobil naklonjenost festivalskega občinstva, kaj šele prisotnih novinarjev.

V precejšnji meri ta ocena velja tudi za film Pascala Bonitzerja. Čeprav to ni žanrski film in gre za drugačen, avtorski pristop, Bonitzer preveč očitno in nasilno lepi posamezne sestavine žanrov: melodrame (številni

goodbye, lenin wolfgang becker

nemčija

Tudi pri tem filmu je pglavitni vzrok za vse dogajanje padec berlinskega zidu, čeprav veliko bolj neposredno kot pri filmu Pascala Bonitzerja. Nemški film je bil na letošnjem festivalu dokaj skromno zastopan, če seveda odmislimo posebno sekcijo Perspektive: pregled nacionalne produkcije desetih mlajših avtorjev. Če bi sodili po letošnji udeležbi v Berlinu, nemška produkcija za seboj nima najbolj posrečenega leta. Lani je film *Na žaru* (Halbe Treppe) Andreas Dresena celo prejel enega izmed medvedov (za igro), letos pa izbrani film ni premožal izpovedne moči lanskega favorita, čeprav gre za celo bolj izkušenega režiserja, Wolfganga Beckerja. Loteva se največje družbeno-politične spremembe v Nemčiji, padca berlinskega zidu, in skuša prikazati, kako je preobrat vplival na življenje vzhodnonemške družine; prizadeva si biti poglobljen, nostalgičen in hkrati zabaven. Zadal si je težko nalogo, saj so zapleti oziroma preobrati v zgodbi dostikrat naivni in prevečkrat skrajni: uboga mama, ki po odhodu soproga, zdravnika, ostane v vzhodnem Berlinu



Petites coupures



Io non ho paura

sama z dvema otrokoma, ob prvem šoku enostavno preneha govoriti, ob drugem, ko je priča prvim demonstracijam, v katerih sodeluje celo njen sin, pa jo zadene kap. Zopet je odrezana od sveta. Za šest mesecev pade v komo, ravno prav, da zamudi ukinitvev njej (vsaj na prvi pogled) tako ljubega socializma in seveda rušenje legendarnega zidu. Ves humor in duhovitosti izhajajo iz tega nenavadnega pripetljaja, saj si sin v skrbi za mamino zdravje na vse načine prizadeva prikriti resnico. Restavrirani prizori so res zabavni, toda nekako težko nam je verjeti, da so mama in konec koncev tudi oba otroka tako lahkoverni (še le v banki na primer izvedo, da je rok za zamenjavo vzhodnonemških mark potekel pred dvema dnevoma), zato pretvarjanje vse bolj spominja na farso. Scenarij poskrbi za nenaden preobrat: mama razkrije dokončno resnico o vzrokih izginotja očeta na Zahod, ki je še manj verjetna kot prva štorija. Najslabši del filma je zadnja tretjina, ko se komedija sprevrže v melodramo. Mama je zopet na smrtni postelji in pomagajo ji uresničiti poslednjo željo: rada bi še enkrat videla bivšega moža. Izkaže se, da je ta ponovno poročen, spet ima dva otroka, velik avto in še večjo hišo. In da mu je seveda tako zelo žal, ker mu mama ni hotela slediti. Skratka: spet se je izkazalo, da je premlevanje aktualnih dogodkov v luči političnih sprememb zelo zahtevna naloga, predvsem ko režiser meni, da mora te dogodke komentirati (*voice over* je dokaz, da mu gre prav za to) in jih objektivno ovrednotiti, pa čeprav le skozi like svojega filma. Za takšno nalogo je potrebna kritična distanca, ki pa v samo desetih letih težko rezultira v objektivno razumevanje.

io non ho paura ni me strah gabriele salvatores

italija, španija

Salvatores je bil edini italijanski režiser v tekmovalnem programu. Film *Ni me strah* je narejen v tradiciji italijanskega neorealizma: zgodba reže v od vseh pozabljenem zaselku nekje v Apuliji, na jugu Italije, uprizorjena z veliko socialnega občutka, kakor tudi občutka za intimno doživljanje posameznikov, predvsem otrok. Zgodba se zdi, kot bi jo Salvatores našel na kriminalni strani kakega časopisa; govori o skupini obupanih ljudi, ki se odločijo ugrabiti devetletnega dečka, sina bogatih staršev iz Milana. Z odkupnino bi lahko celo vas rešili revščine. Toda sam film je zrežiran tako, da se skrivnost ugrabljenega dečka razpleta zelo počasi, skozi oči drugega devetletnika, v ritmu, ki ga narekujejo njegova doživetja. Režiserju uspe po začetnih kadrih prizorov brezskrbnega otroštva sredi ogromnih žitnih polj ustvariti vedno bolj napeto ozračje: od šoka odkritja drobcenega ugrabljenca nas prek posameznih sumničenj vodi do končnega razkritja, da zločin načrtuje cela vas. Film se niti malo ne prevesi v vzgojno moralčko ali poceni triler, pač pa vse-skozi vzdrži enak pristop: veliko prezgodnja socialna levitev malega dečka, ki je v enem samem poletju prisiljen dozoreti, spoznati nevarnost in tvegati svoje življenje, da bi rešil vrstnika. Katarzičnost konca je zagotovljena, ko na lastnega sina, v prepričanju, da je ugrabljeni deček, strel-

ja *padre familias*. Če Salvatores na koncu ne bi pripeljal helikopterja ter hipoma demonstriral dosežkov sodobne elektronike, bi lahko sklepali, da se je vse zgodilo nekje na začetku stoletja, ne pa v politično pregretilih sedemdesetih, ko je dal javnemu dogajanju usodni pečat terorizem Rdečih brigad.

the twilight samurai yoji yamada

japonska

Yamadov film je bil v primerjavi s *Herojem* Zhanga Yimouja manj opazen zastopnik azijske kinematografije, vendar je japonski režiser ustvaril veliko manj pretenciozen in larpurlartistično estetiziran film. Montaža zagotavlja, da si dogodki in prizori sledijo kakor v popolnoma "naravnem" zaporedju, brez ambicioznega umetniškega načrta: podati končno sporočilo filma. Nasprotno z veličino ideje, ki jo film izraža, je dogajanje umeščeno v skromno okolje revne družine z dna samurajske lestvice: vdovec, dve hčerki ter ostarela in senilna babica. Samuraj (Seibei) Iguchi najde smisel življenja v skrbi za odrasčajoči hčerki. Ker je zaradi pogreba svoje mlade žene popolnoma ubožal, mora sam opravljati večino gospodinjstkih del. V delovni vniemi se zanemari in postane predmet posmeha stanovskih tovarišev. Toda Iguchi se za to ne zmeni kaj dosti in zdi se, da se je sprijaznil z mukotrpnim vsakdanom, čeprav ga opozarjajo, da ima obveznosti do svojega samurajskega stanu. Kodeks obnašanja in socialni rituali so bili na Japonskem vedno zelo natančno predpisani, nemogoče se je bilo zapreti v zasebnost, čeprav se je Iguchi v imenu te zasebnosti odpovedal pomoči sorodstva in priložnostim za izboljšanje statusa. Ker ne želi tvegati, se namerava odpovedati celo ljubezni svojega življenja, ločenki Tomoe, ki izhaja iz veliko bogatejše samurajske družine. Toda privlačna in pametna Tomoe je znanilka sprememb v japonski družbi, je izobrazena, družni se celo s kmeti, predvsem pa zbere nezaslišano veliko poguma in zapusti moža, pijanca, ki jo je pretepal. Edino ona tudi razume Iguchijeve stiske, zato je njuna združitev smiselna. Najlepši in najmočnejši prizori tega filma so ravno prizori Iguchijeve odpovedi, odklanjanje izzivov samodokazovanja in izražanje njegove načelne neambicije, ki jo šele proti koncu razumemo kot veliko modrost. Tragika te modrosti je le v tem, da je bila prezgodnja. Prezgodnja samo za eno, zadnjo samurajsko vojno, med kdove katerima klanoma, vojno, v kateri je Iguchi ustreljen. V filmu so prav neverjetno usklajeni prizori zamolčane ljubezni in tihe medsebojne naklonjenosti s prizori izjemne brutalnosti, tako lastni za vedno izginulemu načinu življenja v deželi vzhajajočega sonca.