

festivala, kajti izbor filmov najnovejše svetovne produkcije v celoti vzeto ni bil posebno prepričljiv. „Kino-tečnih“ filmov pa ni ponujala samo sekcija „Posebni efekti“, ki je bila temu izrecno namenjena (zajemala je izredno širok izbor zadevnih proizvodov: od kratkih filmov Georges Mélièsa do vesoljskega spektakla **Imperij vrača udarec**), ampak jih je bilo mogoče veliko videti tudi v drugih programih. Tako je, denimo, Mednarodni forum mladega filma predstavil dopolnjeni in dodelani verziji filmov **Queen Kelly** Ericha von Stroheima in **Kabinet dr. Caligarija** Roberta Wieneja, poleg tega pa še retrospektivo tako imenovanih „jazz filmov“; navsezadnje pa sodi v to kategorijo — namreč med „kino-tečne“ filme — tudi japonski dokumentarec **Tokijski proces**, ki smo ga videli v osrednjem sporedu, saj je zmontiran izključno iz arhivskega gradiva.

Velika večina teh filmov je — kot že rečeno — predstavljala boljši del letošnje berlinske ponudbe, mnogi med njimi pa so učinkovali bolj sveže in celo bolj aktualno kot marsikakšno delo najnovejše proizvodnje, ki jih je bilo mogoče videti v festivalskih programih. Naj samo omenimo ponesrečeni vesoljski spektakel **2010**, ki naj bi bil nadaljevanje Kubrickovega **2001 — vesoljska odiseja**, a je le karikatura nadaljevanja, ali nič manj ponesrečen izdelek Jean-Luca Godarda **Zdrava Marija** (Je vous salue Marie), ki so ga predvajali v „paketu“ s krajšim filmom

Godardove sodelavke Anne-Marie Mieville (*Le livre de Marie*) in naj bi bil prav tako nekakšno „nadaljevanje“ (uspešnega opusa tega režiserja), vendar ni kaj več kot dolgočasna meditacija na že prežvečeno temo. Gre kajpada za povsem različna filma, ki pa jima je vendarle skupno to, da sta se znašla v glavnem sporedu (prvi je celo odprl prirediteljev na podlagi nekih „zunanjih“, lahko bi rekli „historičnih“ referenc, ne pa zaradi dejanskih avdiovizualnih kvalitete, s katerimi naj bi se ponašala. Docela nejasno pa je, po kakšnih kriterijih so se znašli v osrednjem programu (in sploh na festivalu) takšni izdelki, kot je abotna grška vojaška komedija **Prikrivaj in varaj** ali „folkloristična“ prispevka Sovjetske zveze (**Potomec belega leoparda**) in Japonske (**Zgodba Seburu**), da o dolgovemnem angleškem „psihoanalitičnem“ traktatu **1919** (režija Hugh Brody) niti ne govorimo. Ob takšnih in podobnih proizvodih sta učinkovala prav osvežilno celo oba ameriška „farmer-ska“ filma — **Prostori v srcu** (Places in the heart, režija Robert Benton) in **Podeželje** (Country, režija Richard Pearce), čeprav v resnici z ničemer ne segata prek okvirov utečenih in

dodobra izrabljenih pripovednih obrazcev. Zato pa blede nemški selekciji, ki je bila sicer številčno še kar močna, niti takšna družba ni kaj prida pomagala, da bi prišla kaj bolj do izraza — tudi program „Novi nemški filmi“ in izbor nemških filmov v okviru Foruma nista prispevala nič posebno izrazitega. Skratka, „kriza svetovne filmske produkcije“, na katero so se diskretno sklicevali selektorji in organizatorji letošnjega Berlinala, ko so skušali opravičiti neprepričljivo festivalsko ponudbo, je očitno še posebej temeljito zajela nemško kinematografijo.

Kakorkoli že, najboljše filme v času festivala so vrteli zunaj njegovih okvirov — v redni kinematografski mreži, ki je med drugim ponujala Formanovega **Amadeusa**, Wendersov **Paris, Texas** in Leonejevo delo **Bilo je nekoč v Ameriki**, če se omejimo le na najbolj „štrleče“ primere.

Za obiskovalce iz krajev, ki se ne morejo pohvaliti s posebno aktualnim filmskim sporedom, je bil potemtakem tudi letošnji Berlin kljub vsemu več kot privlačen.

Bojan Kavčič

POLITIKA ZABAVE

Če se vam bo zdelo, da pismo vsaj majčkeno razodeva, za kaj bi utegnili iti v življenju, bi vam bil hvaležen, če mi telefonirate domov. (Kurt Vonnegut ml.)

Življenje je strukturirano kot zgodba.

K temu je seveda mogoče marsikaj pripomniti. Denimo to, da gre lahko za zelo dolgočasno zgodbo, zlasti če življenje pritiče subjektu izjavljajnja, in za prav napeto, če se, hvala bogu, dogaja komu drugemu.

K temu spada tudi tisti tip zgodbe, ki mu rečemo „zgodba brez repa in glave“. Tu bi lahko spregovorili o vsem mogočem, med drugim o sredstvih javnega obveščanja. Resda ne zmerom, ker je ta žival lahko le ne- navadna, ima rep spredaj, glavo zadaj ipd. Lahko bi, kdaj pa kdaj, pomislili celo nase. (Od kod ta nenavadni napad samokritičnosti? Op. ur.)

Zgodbi si sploh ni treba izmišljati. Vsi sijo na kavljih in čakajo, da jih kdo sname (kot ve medved Pu). Žal se pri tem lahko poškodujejo.

Zgodbe je kajpak mogoče kupiti: sveže, postane, mlete, surove, pripravljene, tekoče, trde, cenene, kičaste. Itd. Doma jih potem lahko ponavljamo ali predelujemo naprej. Imajo lahko različne okuse, so različnih barv in celo frekvenc.

Nikakor pa ne velja obratno: da bi bila zgodba strukturirana kot življenje. Ni bolj brezoblične in izmuzljive stvari, kot je življenje, ni bolj neopredeljive glede tega, za kar gre (kot dokazuje filozofija).

„Zgodbe, ki jih piše življenje“, to je seveda neumnost, tudi če ne bi vedeli, da se pod tem imenom prodajajo najbolj stereotipne, klišejske pogrošne zgodbe. Pač pa je življenje zlahka in pogosto strukturirano kot stereotipna, klišejska pogrošna zgodba.

Zato velja biti pozoren do še tako odbijajoče zgodbe.

Zgodba, to je vse, kar „ima smisel“: to so pomeni, tu so podobe, ideologije, estetike, metafore, parafore (blodnje), arhetipi, prototipi, stereotipi, tipi . . .

Kdaj bo že konec tega nakladanja in bomo prišli k filmom? Ta hip.

Če gledamo berlinski festival skozi prizmo tekmovalnega sporeda, hitro pristanemo pri nizki oceni „kvalitete“ festivala (to se je v Berlinu večkrat slišalo, čeprav bi nas že ta sumljivi izraz lahko opozoril, da je v oceni nekaj hkrati presplošnega in preozkega). Izbor je seveda eklektičen in prav v tem je težava. Ni lahko preskakovati iz sloga v slog, iz žanra v žanr, iz ideologije v ideologijo, ne da bi se pri tem apliciral kakšen privaten model, ki se takemu preskakanju upira in nateguje heterogene reprezentacije na svoja preprosta kopita.



filmu nastopa množica ruskih disidentskih pribežnikov v ZDA) stvari še malo ne reši. Zanimiva je kvečjemu Halova zgodba: tukaj ga ponovno vključijo — to napravi njegov konstruktor, Hal dojame svojo pravo zapoved (službo) in zanj (ter druge Zemljane, ki so takrat na Discovery) žrtvuje svoje elektronsko življenje. Nekaj čisto drugega je bil (v sporedu „posebni efekti“) **Glava radirke** (Eraserhead) Davida Lyncha, ki so ga snemali pet let in dokončali leta

Problem je morda v tem, da se v takem eklektičnem sporedu vsako delo navezuje na svojo lastno zgodovino; suverenost nad zgodovinami pa gledalca napravi za cineasta, vzvišeneja sprehajalca med bolj in manj dolgočasnimi podobami.

Psihotik pa postane, če se ne zaveže tekmovalnemu sporedu (ali z drugimi besedami strahu, da ne bi bil „v toku“ sodobnega film in pogledov nanj). Odpre se mu kak ducat drugih sporedov, med katerimi je tudi filmska zgodovina, a nikakor kot zavezujoč spored. Festival se spremeni v delirij podob, delirij brez opore — to je svet filma par excellence.

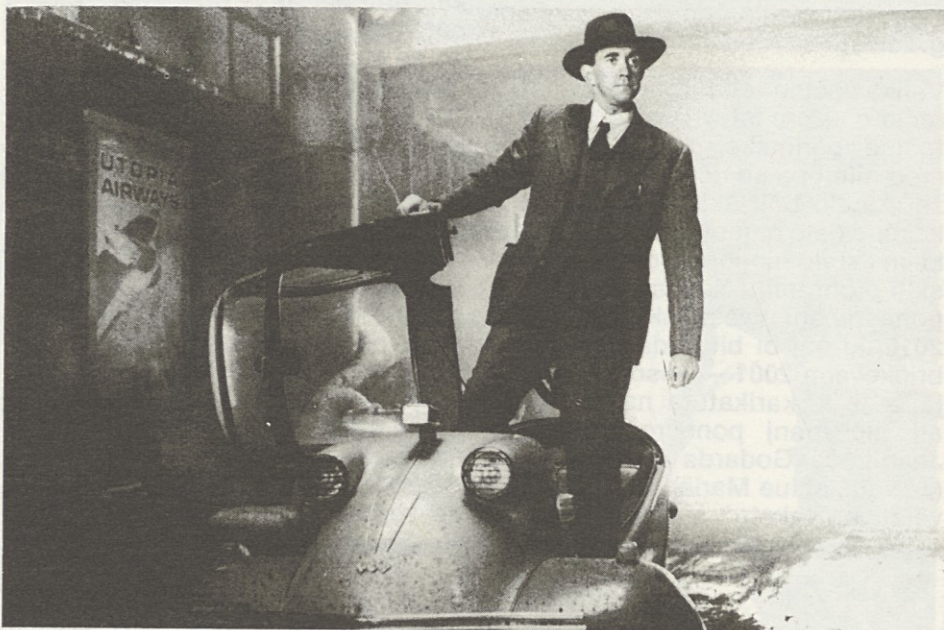
„Brez opore“ je sam pogled, če ga rekonstruiram; ne pa to pisanje, ne tisti razmislek po filmu, ki ga vodi (ne užitek, temveč) demontaža užitka.

Užitek lahko napade subjekt ob nečem, za kar po razmisleku ne bi dal pet par. Ali še huje, popade ga lahko ob nečem, kar ga je prvi hip pustilo hladnega ali ambivalentnega — lahko šele razmislek privede subjekt do užitka. To se pravi, da užitek in predmet (uživanja) lahko tudi nista sinhronizirana.

Ali je torej užitek treba obravnavati ločeno od predmeta in v zvezi s to intelektualno operacijo? Potem demontaža užitka ne pove ničesar o filmu, ampak le nekaj o njegovem gledalcu.

Po Lacanovi demontaži užitka (Zakon ukazuje: Uživaj (**Jouis**), na kar lahko subjekt odgovori le: Slišim (**J'ouis**)) je uživanje le (bržkone zmeraj premalo vestna) služba Zakonu. Potem je v dokaz subjektive poslušnosti, ko ugotavlja, da je tam konec koncev bilo kaj uživati, ali pa, ko se sramuje, da je užival, in celo ko zatrjuje, da ni užival. — V dokaz subjektive poslušnosti je prav ta „intelektualna operacija“, ki ji lahko rečemo tudi racionalizacija.

Takoj lahko navedem dva filma s festivala, ob katerih nisem užival, pa sem ju „rehabilitiral“, toda to, da



sem šel gledat **Star Wars** na 70 mm filmskem traku, se mi zdaj zdi bedasto.

Jaz sem pravzaprav zelo ubogljiv. In tole je seveda poročilo o užitku festivala.

Slišim že, si ugovarjam, toda kaj vidim? Pogled brez tega v pravem smislu akuzmatičnega glasu (glasu Zakona) gleda le samega sebe, kakor subjekt gleda svoj manko ali — uporabimo izraz v psihoanalitičnem smislu — svoj konflikt. To pa je mesto, kjer zija rana, in na tem mestu Zakon zahteva uživanje. Moje uživanje.

Ko sem se odpravljal na otvoritev festivala, sem bil močno vznemirjen. Eden od razlogov je bil, da sem upal, da bo 2010 Petra Hyamsa nadaljevanje (in verjetno konec) **2001: Odiseje v vesolju**, razvilo kakšne fascinantne zaplete in posebne efekte. Efekti so še kar bili, zapleti pa so ostajali nekako manjkavi, preveč psihološki, celo Hal 9000 je nazadnje že kar nezanosno altruističen. Spektakularna igralska zasedba (v

1976. Postavljen je (prav tako kot 2010) v bodočnost, v razpadajoči postnuklearni svet. Grozljive fantazije, ki tvorijo večji del pripovedi, pa pri osebah ne izzovejo nobenih pretesljljivih psiholoških reakcij (celo otrok ne, ki se rodi naključnima staršema, čeprav je po videzu nekaj med E.T. in osmim potnikom). Grozljiva je vsakdanost prizorišča, vsakdanja grozljivost življenja.

Razlika med perspektivama je očitna: medtem ko prvi film razvije vizijo „svetle prihodnosti“ (subvertirane le s tem, da pride od zunaj — ljudje je niso sposobni razviti — tako rekoč zadnji hip), razvije drugi precej drugačno vizijo. Po kateri se bo usmerilo „življenje“?

Leta 1940-41 (leta nastanka) preskrbijo filmu (še vedno „posebni efekti“) **Nevidna ženska** (The Invisible Woman) posebno referenco. Zgodba sama ni nič posebnega: znanstvenik najde serum nevidnosti, za poskusnega kunca pa se javi čedna mlada emancipirana ženska (mimogrede izkoristi nevidnost za to, da se maščuje nekdanjemu delo-

dajalcu). Nekje vmes je tudi prizor (nastal verjetno zaradi tehničnih zapletov), ko ona — nevidna — pušča svojo senco na steni! Ženski telesnosti se ni mogoče kar tako odreči. Mednarodni Forum mladega filma si je za otvoritev privoščil svetovno premiero **Kraljice Kelly**, Ericha von Stroheima nedokončano delo iz leta 1928. Dokončal ga menda ni zato, ker so se vmešali cenzorji, in tako smo gledali kako tretjino tekočega filma, potem pa fotografije, oprem-



Boy Toro, režija Amable (Tikoy) Aquiluz VI



Ne spleta se biti pošten državljan, režija Jakob Burckhard

mi je tudi maroški **Cauchemar** (Mora) Ahmeda Yachfina. Naštevam pa že filme iz ožjega izbora, kjer je še ostalih 300 filmov.

Duo Valentianos Gertrude Pinkus je spadal v spored novih nemških filmov in ni utrujal. Seveda filmi, ki računajo z občutljivim gledalcem, na festivalu nimajo veliko možnosti. Šele po njem. **Duo V.** je film o potujočem rokohitrskem paru v času nacizma — in o strahu, ki ga preživlja človek, ko dela za odporniško gibanje.

Nemški film je postregel še z dvema kulturnima imenoma: Lothar Lambert je posnel **Dramo v blondnem** (Drama in Blond), Rosa von Prauenheim pa **Strah pred praznino** (Horror Vacui). Njuna koraka sta precej različna. Medtem ko gre Lambert po stopinjah Prauenheimovega **Mesta izgubljenih duš** in uporabi skoraj isto zasedbo (razen Jayne County), ki pa je razred zase in nikakor ni znamenarljiva), je Prauenheim zgodbo o ljubimcih, od katerih gre eden v neko sekto, drugi pa ga skuša izvleči iz nje, zastavil po „retro principu“.

Estetika tega filma je povsem ekspresionistične (izrecno po **Kabinetu dr. Calgarija**). Po filmu nam je igrallec, ki je bil na platnu vdani ljubimec poglavarja sekte Madame C, hotel zapeti še nekaj pesmi, toda nihče ni počakal. „Liebe, Liebe, Liebe, Liebe!“

Lambertov film je zgodba o človeku, ki odkrije, da je transvestit, in že smo pri danskem dokumentarcu Teita Titzau **Raj ni naprodaj** (Paradiset Er Ikke Til Salg), ki pripoveduje zgodbo o transseksualcih. Film je s svojo povsem asertivno naravnostjo čista subverzija. Že na samem začetku je šala, ko voditeljica odpre srečanje „heteroseksualnih transseksualcev“. Šala je seveda v tem, da ni čisto jasno, ali so bili „heteroseksualni“ pred zamenjavo spola ali so to postali po njej — ali pa

ljene z naracijo, in še nekaj prizorov, ki jih je režiser posnel vnaprej. Zgodba je strašno zapletena, tako da imam na sumu producenta, da so se projektu odpovedali bolj zaradi raztrganosti in žanrske nekonsistentnosti. Gre pa v osnovi za 1001. zgodbo o Pepelki, tukaj s smešnim obrazom Glorie Swanson.

Kratki film Martina Hofererja **Kein Tango** (Noben tango) je rockovska in nekoliko zakrinkana zgodbica o prijateljstvu, ki ga ne more razdreti noben „zunanji pritisk“. Sodil je v „informativni spored“, vrteli pa so ga pred **Prevaro** (La triche) francoske režiserke Yannick Bellon („posebne projekcije“), melodrame o ljubezni med policijskim komisarjem in barskim glasbenikom. Komisar, ki je srečno poročen in oče, ne zmore peze te ljubezni, zato se mu mladi glasbenik maščuje in ga hkrati odreši — s svojo smrtjo.

Potem sem nevemkolikič videl Langov **Metropolis** (1925-26), ki ga imam za antaloški filmski krč. Vendar to ni bila računalniško obarvana verzija z nasnetim tonom in sinhroniziranimi dialogi in posebej zanj napisano

rock glasbo; to verzijo so vrteli drugod. O tem posegu mislim, da je zelo tvegana reč in po vsem sodeč tudi brutalna. Redki bi se torej zanj lahko navdušili — in res sem slišal praviti, da je slab.

Na pultu Jugoslavija filma (skupne distribucijske hiše jugoslovanskih distributerjev) sem spoznal neko tovarišico; nikoli ni bilo nikogar drugega. Edina konsistentna informacija, ki se je valjala okoli, je bila publikacija Viba filma, ki je v besedilu opravljala tudi funkcijo turistične propagande. Po designu pa ne preveč.

Čeprav je bilo na sporedu vsaj sedem filmov o jazzu, nisem šel gledat nobenega. To pa o njih — v množici sporedov — seveda še ničesar ne pove. Prav tako se mi ves čas festivala ni posrečilo videti niti enega od treh delov eksperimenta Petra Ungerleiderja („photoplays“) **Ime za vsak kraj** (A Name for Each Place), ambientalno zastavljena predstava, ki naj bi v celoti usmerila in obvladala vid in sluh.

Nisem videl filma **Stico** Jaimeja de Arminana, čeprav sem ga želel. Ušel

EX-GI BECOMES BLONDE BEAUTY

Operations Transform Bronx Youth



so s spolom zamenjali tudi predmet. Bistvena za film pa je neka druga subverzija: vsi in še posebej trije transeksualci, ki so v središču zgodbe (dve ženski in moški), so najpopolnejši predstavniki srednjega razreda, kar si jih je mogoče zamisliti. Morda bi kdo to razumel kritično, češ da se poskušajo mogoče zamisliti. Morda bi kdo to razumel kritično, češ da se poskušajo kamuflirati (Ana Freud bi temu morda rekla „identifikacija z agresorjem“); toda to je vsekakor novo pojmovanje srednjega razreda — da je legitimna realizacija perverzности.

Ta in še nekaj naslednjih filmov so sodili v „informativni spored“. Vrstili so se drug za drugim.

Pred Stonewallom (Before Stonewall, Greta Schiller & Robert Rosenberg), se pravi pred znamenitimi demonstracijami leta 1969, so se v Ameriki obnašali, kakor da so homoseksualci po definiciji del podzemlja. V filmu nastopi kakih dvajset moških in žensk, aktivnih v ameriški homoseksualni subkulturi, in pripoveduje o tem, kako je bilo nekoč. Allan Ginsberg je govoril o homoseksualnosti med hipiji. „Ko ni bilo prav nič važno, kaj si, le da si pripadal gibanju“.

Še dva dokumentarca na to temo. **Čas Harveja Milka** (The Times of Harvey Milk) Roberta Epsteina in Richarda Schmiechna pripoveduje o prvem homoseksualnem aktivistu, ki je zasedel pomembnejšo politično funkcijo v ZDA; postal je „supervisor“ (župan) dela San Francisca. Leta 1978 ga je ustrelil policist White. Kako je slednji poskušal očistiti

svet (in bil obsojen na simbolično zaporno kazen, ki je ni odsedel), zve mo iz filma **Ljudstvo proti Danu Whitu** (People vs. Dan White) Steva Dobbinsa in Kena Ellisa.

Napravimo tukaj kratek ekskurz na področje dokumentiranega filma. Ta me preganja že od nekdaj, in ne samo zaradi nasprotnih učinkov, ki jih pušča na meni: lahko me strahovito dolgočasi, lahko pa me bolj angažira, kot se to posreči igranemu filmu. Poglavitni problem se pojavlja na neki drugi ravni. V okviru določenih konceptualizacij sta pojma dokumentarnega in igranega filma kaj meglena. Poznamo teze, da je vsak film v temelju dokument o snemanju filma (ta pogled je upoštevanja vreden že zato, ker se premika od „vsebine“ k „formi“, k „materialnemu“ predmetu filmske umetnosti — samemu filmu kot proizvodu), in po drugi strani pojmovanje medija kot „posrednika“, ki v prvem rezu zmerom „ideološko motivira“ svoj predmet (ga vstavi v svoj ideološki dispozitiv), v drugem rezu pa že kar vzpostavlja (ga v svojem ideološkem dispozitivu proizvode). Učinki razlike, ki seveda ostajajo, so se nam zato premestili na raven retorike — na raven, kjer je pojem že predpostavljjen in se konstruira le njegova podoba, njegova perspektivna (ideološka, interpelacijska, ne nazadnje afektivna) forma. Ne moremo zanikati, da je za dokumentarec konstitutivno prav stališče do pojma; to je zanj podoba pojma; njegova predstava pojma.

Pri petem filmu v istem kinu, **Ne spleča se biti pošten državljani** (It Don't Pay to Be an honest Citizen) Jacoba Bruckhardta, pa sem zaspal kljub temu, da v njem nastopita Allan Ginsberg in William Burroughs.

Se pravi, prespal sem vse razen nastopov obeh literatov. Vsakega je bilo videti po pet minut, čeprav je bil Burroughs (pojavi se na koncu filma kot mafijski don) s svojim kačjim obrazom in jeklenim glasom nosilec drugače pustega filma.

Kdor pove resnico, naj umre (Whoever Says the Thruth Shall Die) Phila Bregsteina je spet dokumentarec (v sklopu Foruma) in plete svojo pripoved na tezi, da je bil umor Piera Paola Pasolinija politično motiviran. Tu kaj nemara lahko radikaliziramo razmerje med dokumentarcem in resnico: ne gre za to, ali je bil umor res „političen“ (se pravi naročen zaradi pokojnikovih preostrih intervencij v običajno embalažo kulture in moten rahločutnega ravnovesja političnih moči v njen), marveč za to, da ga sploh ni mogoče gledati drugače kot političnega. Pa ne le zato, ker je vsak umor javnega delavca politično dejanje, temveč prav posebej zato, ker je Pasolini svoje „javno“ delovanje izrecno utemeljeval v svojem „privatnem“ interesu in slednje ga s tem nujno politiziral. Pasolini je umrl v okoliščinah, ki naj bi ga dokončno inkriminirale, vendar se je zgodilo nasprotno; ko je želja, ki ji je brezkompromisno sledil, postala docela javna (natanko to se je zgodilo z njegovo smrtjo), je dobila najbolj politične razsežnosti. Pokazal

se je neki paradoks kulture, njeno grozovito nelagodje: utemeljena je v nečem, kar v zadnji instanci západe rablju (varuhu kulture).

Kaže, da so se na tem festivalu dokumentarci zapisali nelagodju v kulturi (jaz pa dokumentarcem); in naslednji je bil nekoliko preveč celo za tako okorelega gledalca, za kakršnega se imam: **Domina — die Last der Lust** Klausa Tuschena (Forum). Uporabljena je skrita kamera v javni hiši za sadomazohistične usluge! Stranke ostajajo, kot se to v prostituciji spodobi, anonimne (njihovi obrazi so „cenzurirani“), zato pa delavke (posebej glavna med njimi, „Domina“) postanejo prave pravcate zvezde. Moji vtisi o tem filmu pa so tako mešani, da ne bom nadaljeval. Sadomazohizem je ena od pogostih tem tega festivala. Za kaj gre pri

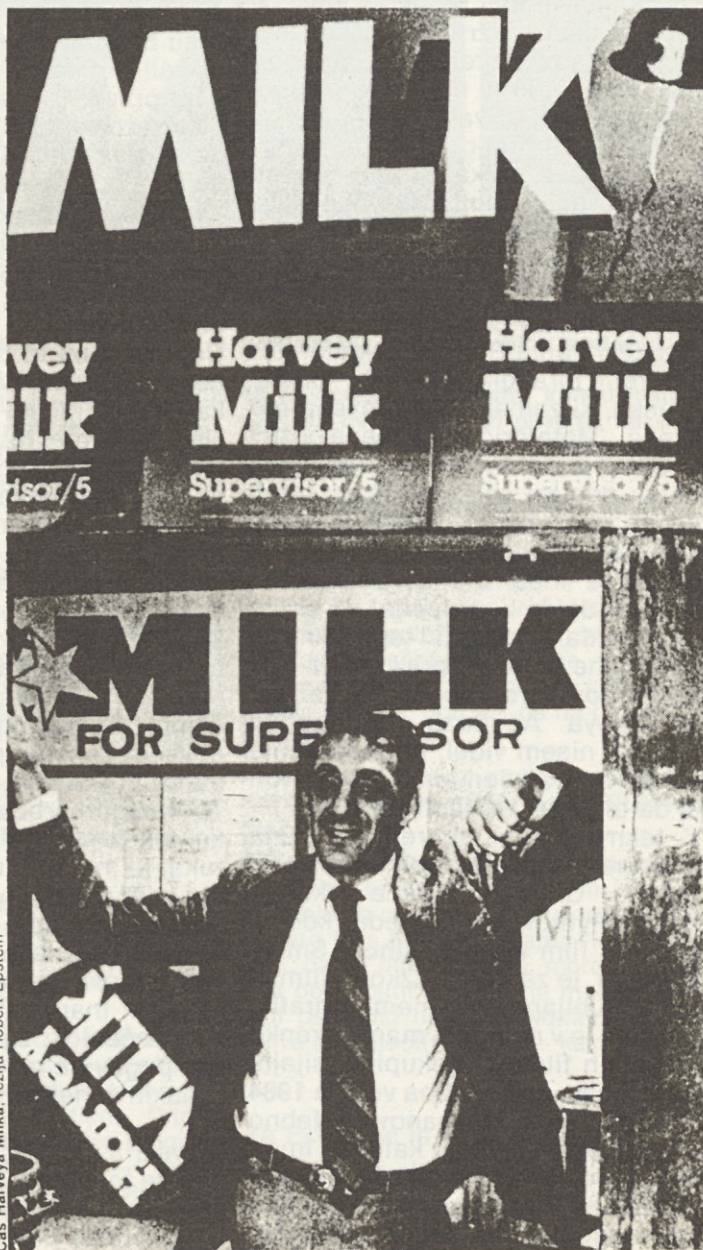
tem? Zgolj za „spolno varianto“, katere odmev slišimo sicer tudi v povsem „vsakdanjem“ spolnem odnosu — denimo v vzajemnem mučenju partnerjev? Ali pa gre za „resnico“ neke civilizacije, utemljene v dominaciji in podrejanju? Za resnico Kantovega kategoričnega imperativa, če še enkrat pripeljemo v zgodbo Lacana, ki se glasi prav: Uživaj!

Fantazijo Elfi Mikesch in Monike Treut z naslovom **Zapeljevanje: kruta ženska** (Verfuehrung: die grausame Frau; Forum) bi prav lahko imenovali „zgodbo o obrnjenem razmerju“ (seveda pa ostaja vprašanje, ali je obrnjeno na glavo ali na noge), kjer v vlogi gospodarja nastopa ženska. Vendar ta vloga še ne obrača razmerja; navsezadnje je tudi v **Domini** (ki jo je napravil moški) ženska „gospodar“. Le da v slednjem filmu

ženska še zmerom izpolnjuje željo moškemu, v **Zapeljevanju** pa se prav to spremeni: ženska se postavi na mesto gospodarja, na mesto Zakona, in moškemu ne preostane drugega, kot da uboga. Res pa v tem spet najde izpolnitev — svojih najbolj potlačenih fantazij... in tako smo spet pri tistem nesrečnem vprašanju: kaj poganja krogotok želje — in se kaj spremeni, če na mesto enega gospodarja stopi drugi? Toda ženske, ki so ustvarile **Zapeljevanje**, so se tega posla lotile z izjemno trdno in agresivno ideologijo. Zato ni nič čudnega, da so ženskam, ki so ustvarile **Razbita ogledala** (Gebroken Spiegels; „posebne projekcije“; režija Marleen Gorris), očitale „popustljivost“: **Razbita ogledala** da ne pokažejo žensk v „zmagoviti luči“. Ta argument se mi zdi podobno



Pred Stonewallom, režija Greta Schiller, Robert Rosenberg



Cas Harvey Milk, režija Robert Epstein

bejav kot zahteva, naj bo film veren posnetek življenja. Gre za nasprotni zahtevi (čeprav je morda kdo — in najbrž ne čisto neupravičeno — to razumel kot vzporedbo): prva, naj film prikazuje stvari takšne, kot bi morale biti, in druga, naj jih prikazuje takšne, kakršne so. Težko bi kateri od teh zahtev dali prednost (nazadnje se nam zdi povsem upravičena zahteva, ponekod uzakonjena, da naj film in drugi mediji ne žalijo tako ali drugače „posebnih“ skupin državljanov) in nazadnje se bomo odločili, da je ta dilema lažna.

Razbita ogledala so mi bila, v razliko do prejšnjih dveh filmov, vseč. Zgodba je prav tako postavljena v javno hišo in ženske, ki tam delajo, so prikazane brez posebne sentimentalnosti. Niso zvezde kakor **Domina**, niti „zmagovite“, kakor **Kruta ženska**, in vendar prebijejo klišeje o prostitutkah kot žrtvah moške dominacije. Nadvse pretresljiva je epizoda o ženski, ki jo ugrabi in izstrada neki manijak, uživajoč ob tem, da ga moleduje za hrano. In ko se ženska končno zave, za kaj gre, in se neha poniževati, ji ponuja čokolado in vse mogoče, samo da bi še prosila...

In ko smo že pri ženskah, si pogledmo še sijajno parodijo **Lust in the Dust** (Pohota v prahu; „posebne projekcije“) Paula Bartela, „western“, v katerem igra glavno vlogo Divine, ženska, ki zaman išče pravega moškega. „Metaforično“ je njena pozicija označena z začetkom in koncem filma: priplazi se po puščavi, odide pa po vodi, sama, kakor je prišla. Vmes pa vrsta neuspelih srečanj, ne nazadnje med dvema polovicama zemljevida, ki bo pripeljal do skritega zaklada. Za tiste, ki tega še ne vedo: Divine je pravzaprav moški.

Filma **Boy Toro** filipinskega režiserja Tikoya Aguiluza (informativni spored) nisem videl, pa nisem imel nič pri tem: že doma mu niso dovolili, da bi prišel na festival.

V tekmovalnem sporedu, a zunaj konkurence je nastopil film **Brazil** Terryja Gilliama, člana skupine Monty Python (mimogrede: kdor je zamudil film **Monty Python: Smisel življenja**, je zamudil bržkone film leta v ljubljanskih kinematografih). Narejen je v najboljši maniri grenkomičnih filmov te skupine, sijajna produkcija. Je sodobna verzija **1984**: film o pranju možganov, o tehnobirokratskem svetu, v katerem imajo sanje vse pomembnejšo vlogo, a še zdaleč ne odrešujočo. In ker ima vsaka zgodba svoj konec, naj bo ta v



Razbita ogledala, režija Marleen Gorris

stilu **Brazila**: kolikor bolj ste ob njej uživali, toliko bolj vas konec zaloti nepripravljenost, toliko bolj se, ko pride streznitev, znajdete na mestu bedaka. Nasedli ste demagogiji, ki je v kulturi razvita najbolje: mislili ste, da boste kaj izvedeli, v resnici pa ste zgolj poslušno sledili avtorjevi ambicioznosti — ne temu, kar proizvede, marveč temu, kar njega proizvede kot avtorja.

Čeprav bi bil to lahko učinkovit konec tega zapis, nam je ostalo še nekaj filmov, ki jih hočemo obdelati. Na prvem mestu **Angelic Conversations** (Angelski pogovori; informativni spored) Dereka Jarmana, avtorja, ki se je — v nasprotju z običajno potjo — po treh celovečercih in nekaj velikih produkcijah, v katerih je sodeloval kot scenograf (**Demoni, Divji Mesija**), vrnil k formatu super 8 in na ta način posnel tudi omenjeni film (kasneje povečan na 35 mm). V običajnih pojmovnih okvirih bi bil to povsem „eksperimentalni“ film, toda mi bi mu raje rekli poetični film. Ta kategorija bi v kakšnem drugem kontekstu delovala peyorativno, toda tukaj jo moramo ubraniti ne le zato, ker nam poezija nasploh uhaja v neke meglene vode, marveč tudi zaradi dobesedne navzočnosti poezije v tem filmu: avtor, ki je celo svoj novovalovski manifest **Jubilee** zasnoval na soočenju z zgodovino, je **Angelske pogovore** razvil ob večnih ljubezenskih sonetih Williama Shakespeara.

V zvezi s formatom S-8 lahko omenim še to, da mu je bil posvečen cel program v okviru Foruma. Videl sem hongkonške filme, vendar nisem bil

navdušen. Zdi se mi, da imamo sami precej boljše, a (ob dejstvu, da ta format v svetovnem merilu spet pridobiva na veljavi) zelo zanemarjeno produkcijo.

Med filmi, ki so tematizirali drugo svetovno vojno in nacizem (festival je bil sploh posvečen 40-letnici zločina nacizma), je bilo veliko zanimivih, med njimi dva (Forum, ki sta nastala vzporedno: **Wundkanal: Hinrichtung für vier Stimmen** (Eksekucija za štiri glasove) Thomasa Harlana in med snemanjem tega posnet **Notre Nazi** (Naš nacist) Roberta Kramerja. V obeh je glavna oseba stari zlizani esesovec (igra samega sebe!), seveda ne „glavna oseba“ v smislu heroja, marveč kot tip „pisarniškega morilca“, ki je, ne da bi si umazal roke, odgovoren za tisoče življenj, in čigar zgodba ima prav posebno vrednost za dojetje mehanizmov nacistične vladavine. Ta del je povsem enoznačen, povsem nedvoumen. Metode torture in strahovanja, ki jih razkriva prvi film, so najgrozlivejše prav kot „zgjolj tehnični problem“, ki ga je ta človek obdeloval. Toda drugi film vpelje še drugo razsežnost, neki „preostanek“ teh metod, še kako navzoč „40 let pozneje“: to je način, na katerega se mediji lotevajo svojega predmeta, tortura medijev, prav tako „tehnični problem“, podprt z zelo močnim dejavnikom — s tem, da to nasilno „obravnavanje“, medijsko torturo, množično zahtevajo potrošniki. Tudi vi, dragi bralci.

Bogdan Lešnik