

Najprej kratek mitološki uvod: spomladi 1896 je po Nemčiji in Skandinaviji gostovalo »mehanično gledališče« bratov Hamilton, pravzaprav eden prvih potujočih kinematografov, ki je občinstvo navduševal z gibljivimi slikami najrazličnejših akrobatskih umetnij, ljudskih plesov in komičnih domislic, med katerimi je še posebno pozornost zbujal boksarski nastop pravega »živega« kenguruja. Kino Hamilton si je med drugim zagotovil tudi gostovanje v Parizu, vendar je bilo to iz »neznanih« razlogov v zadnjem hipu odpovedano. Za Pariz izguba ni bila posebno boleča, saj sta ga medtem s svojimi živimi podobami še osvojila brata Lumière, za kino Hamilton pa je to pomenilo začetek konca, kar obeh francoskih filmskih pionirjev kajpak ni ravno žalostilo. Nič čudnega, če upoštevamo, da sta se za psevdonimom Hamilton skrivala brata Max in Emil Skladanowsky, izumitelja legendarnega bioscopa, ki sta 1. novembra 1895 v berlinskem varietetu Wintergarten pripravila prvo filmsko predstavo, s čimer sta za slaba dva meseca prehitela podobno prireditev v pariškem Grand Caféju. Zgodovina je potem kakšnih sto let mlela po svoje, dokler se niso Nemci spomnili, da bi obnovili premierni program bratov Skladanowsky, in z njim odprli letošnji berlinski festival, s čimer so ubili dve muhi na en mah: na moč primerno so v slavnostnem ozračju počastili stoletnico filma, obenem pa brez velikih besed vsemu svetu nazorno pokazali, kdo je bil v resnici prvi. Francozi jim seveda niso ostali dolžni in so še v času festivala v »svojem« kinu Paris sredi Berlina predstavili rekonstrukcijo »prve filmske predstave bratov Lumière«, pravzaprav desetminutni film, sestavljen iz izvornih posnetkov, prvič prikazanih 28. decembra 1995 v Parizu, pospremljen s komentarjem v štirih jezikih, blagoslovljen s pečatom organizacije Europa Cinemas in zabeljen z geslom: »Pred sto leti je film pritegnil svojo prvo publiko«. Utemeljitev: tistega davnega dne je — prvič v zgodovini filma — 33 ljudi plačalo vstopnino, da bi lahko spremljali filmsko predstavo. In še smo pri jedru stvari, zakaj to, kar je danes zgolj nekakšna akademska bitka za čast in prestiž, je bil nekoč neusmiljen boj za tržišče. A v nasprotju s tedanjimi predvidevanji ni zmagal nobeden od obeh mitoloških partnerjev, ampak so nesporni zmagovalci Američani, ki so prav plačevanje vstopnine povzdignili v merilo vseh meril, hollywoodski film pa v merilo vseh drugih, v primeri z njim vselej zgolj nacionalnih

KDO JE BIL V RESNICI PRVI

produkcij. Da je tudi znamenito notorično ponavljanje zgodovine bolj ali manj v službi interesov zmagovalcev, je nazorno pokazal Robert Redford, ko je letošnji Berlinale spretno izkoristil zgolj za promocijo svojega filma *Kviz*, saj je svoj napovedani obisk festivala, ki je zbudil daleč največ pozornosti medijev in občinstva, v zadnjem hipu odpovedal. Vsaj hipotetično so Nemci spet potegnili kratko tudi v razmerju do Francozov, zakaj celo največjemu naivnežu je jasno, da se možakar s Cannesom nikoli ne bi drznil tako igrati. Cannes goji pač spoštljivejši odnos do zgodovinskega spomina na tistih 33 gledalcev, ki so »prvi« plačali vstopnino, zato mu »komercialnost« ne zveni kot psovka in zato se ga zvezdniki ne izogibajo.

Po drugi strani je francoski odnos do zgodovine veliko bolj pragmatičen, o čemer priča tudi primerjava obeh omenjenih rekonstrukcij »prvih predstav«. Nemci so se zadeve lotili na moč prizadevno, pedantno in predvsem strokovno; oboroženi z najsodobnejšo računalniško in digitalno tehnologijo so rekonstruirali in na novo izdelali celo izgubljene sličice, vse skupaj prečistili, osvežili in izostrili, pri tem pa na vse kriplje pazili, da bi ohranili avtentičnost izvornika in mu ne bi ničesar dodali ali odvzeli. Nastala je odlična kopija, ki po kvaliteti nedvomno daleč prekaša original — in se ravno zato zdi kot najhujši ponaredek. Prizadevanje, da bi bilo vse videti »kot takrat«, pač skuša ukiniti stoletno distanco, ki pa se vtihotapi nazaj v po-

The John Lurie Orchestra, Giancarlo Esposito in Lily Tomlin v Blue in the Face



?

dobi tehničnega perfekcionizma kot očitne izkaznice sodobne tehnologije. Rezultat je nekoliko prazen, skrepenel nasmešek filmske zgodovine. V nasprotju s tem postopkom so Francozi preprosto zložili skupaj ohranjene Lumiérove posnetke, jih prilagodili hitrosti 24 sličic na sekundo ter opremili z uvodom in komentarjem, ki jih postavljata v ustrezen zgodovinski okvir, pri čemer je časovna distanca kajpak že vračunana. In nastal je izdelek, ki ne ponuja le nepotvorjene filmske zgodovine, ampak jo obenem še tudi reflektira.

Dva različna pristopa skratka, ki ju je bilo v inverzni obliki mogoče zaznati tudi v obeh celovečercih, neposredno posvečenih stoletnici filma: v **Tisoč in eni noči** (*Les cent et une nuits*) Agnès Varda in v **Noči rešis-**

erjev (*Die Nacht der Regisseure*) Edgarja Reitzja. Izhodišče Agnès Varda je na prvi pogled nemara nekoliko naivno, zakaj njen Monsieur Cinéma (Michel Piccoli), nekoliko betežni stoletnik, ki živi v fevdalnem dvorcu in tam sprejema svoje (filmske) goste, je kar preveč direktna inkarnacija filma oziroma njegove stoletne zgodovine. Toliko bolj, ker je dvorec opremljen kot nekakšen filmski muzej — z ustreznimi predmeti, fotografijami in plakati, ki krasijo vse prostore in stene — njegov lastnik pa v celoti potopljen v filmski spomin. A starec je ravno prav sklerotičen, da vse skupaj izveni kot ironična demontaža filmske historiografije, ki ji po drugi strani ne manjka pristne nostalgije. Prizorišče in lik osrednje osebe sta seveda izvrstna priložnost za vpeljavo številnih gostov (Marcello Mastroianni, Jean-Paul Belmondo, Robert De Niro, Alain Delon, Catherine Deneuve, Harrison Ford, Hanna Schygulla, Daryl Hannah itn.) in filmskih citatov (od Murnauovega **Nosferatuja** do Fellinijevega **Osem in pol**). Film seveda ni kakšna velika mojstrovina, je pa dovolj domisel in vrh vsega še zabaven prispevek k soočenju s filmsko zgodovino.

Veliko bolj naiven je v resnici Reitzov poskus spojitve virtualne realnosti in refleksije o nemški filmski preteklosti, nekoliko bizarna kombinacija računalniške tehnologije, montažnih trikov in bolj ali manj globokoumnega besedovanja. Gre za fiktivno srečanje tridesetih nemških režiserjev v fiktivni superkinoteki, opremljeni z vsem tistim, kar bi lahko bil seštevek potreb in želja kinotečnih ustanov z vsega sveta, tu pa je le v službi »utopije ob stotem rojstnem dnevu nemškega filma«, kot se glasi podnaslov Reitzevega prispevka. Wima Wendersa, Volkerja Schlöndorffa, Margarethe von Trotta, Franka Beyerja, Hansa Jürgena Syberberga, Alexandra Klugeja, Leni Riefenstahl, Wernerja Herzoga in druge je bilo mogoče zbrati na enem mestu samo s pomočjo elektronske montaže, zato je seveda »atmosfera« tega simpozija o preteklosti, problemih in perspektivah nemškega filma precej sterilna, pač primerna ravni današnje nemške filmske ustvarjalnosti. Vse namreč kaže, da lahko nemški film kot pomembna svetovna produkcija nastopa le še v fikciji, njegovo realno podobo in (ne)moč pa boleče razgalja že dejstvo, da zadnja leta ne more prispevati nič pomembnega niti v osrednji program Berlinala, čeprav mu organizatorji — razumljivo — še zdaleč niso nenaklonjeni. Od letošnjih nemških prispevkov — **Zobljuba** (*Das Versprechen*; Margarethe von Trotta), **Hades** (Herbert Achternbusch), **Transatlantis** (Christian Wagner) in še

omenjena **Noč režiserjev** — je bil brzokone še najzanimivejši prav Reitzov film, če ne zavoljo drugega, pa vsaj zato, ker je (tudi s svojo lastno puščobnostjo) dovolj nazorno nakazal pravo »stanje stvari« v nemškem filmu.

Francozi so kajpak slavili, zakaj njihov edini pravi tekmovalni film **Vaba** (*L'Appat*; Bertrand Tavernier) ni pobral le zlatega medveda, kar po dolgoletnih izkušnjah sodeč ni ravno prepričljivo merilo kvalitete, ampak se je tudi dejansko vpisal med najboljše filme festivala. Čeprav tudi slednje samo na sebi še ni kakšen poseben dosežek, saj je bila ponudba omembe vrednih filmov letos več kot pičla, je treba Tavernierju vendarle priznati, da je s svojo interpretacijo »anatomije umora« prispeval novo poglavje v antologijo filmskega nasilja in zločina. Pri tem je še najmanj zanimiva temeljna zgodba, ki je tako banalna in preprosta, da jo je mogoče povzeti v nekaj besedah: osemnajstletna Nathalie in njena dva prijatelja sklenejo oropati kakšnega premožnega gospoda, da bi prišli do denarja za pot v Ameriko, kjer želijo odpreti verigo trgovin z oblačili; pri tem zagrešijo dva umora, ki navržeta zgolj nekaj drobiža, naposled pa končajo v rokah policije. Veliko zanimivejša je karakterizacija oseb, še zlasti nekoliko zdolgočasene Nathalie, ki mladeničema služi kot vaba za dozdevno bogate moške srednjih let in vse skupaj jemlje kot zabavno igro, iz katere je mogoče kadarkoli izstopiti (na koncu, ko policajem izda svoja prijatelja in jim postreže tudi z vsemi drugimi informacijami o zločinih, je prostodušno prepričana, da je zadeva zanjo opravljena in da lahko gre domov praznovat božič). Toda prava draž filma je v ostrem nasprotju med neobvezujoče lahkotnim, mladostniško velikopoteznim kovanjem nerealnih načrtov in konkretno brutalnostjo njihovega početja, med sproščenim gledanjem televizije in grizljanjem arašidov ter neusmiljenim sadizmom zločinske akcije, med površnim prikazovanjem vsakdanjega življenja in domala naturalistično izdelanimi scenami krvavega, zaradi amaterske nespretnosti storilcev nadvse mučnega, vendar zato nič manj neusmiljenega ubijanja. Ta »neznosna lahkost krutosti« je še toliko izrazitejša, ker ne prinaša nobenega oprijemljivega dobička, zato pa prinaša dobesedno psihično realizacijo nekega fantazmatskega načrta. Prav slednje tudi pojasnjuje, zakaj v Tavernierjevem filmu ni prostora za nikakršno moraliziranje ali za iskanje tako imenovanih globljih motivov ravnanja njegovih junakov.

Še bolj drastično, vendar tudi bolj enoznačno je v tej smeri zakoračil britanski





Amanda Plummer
v *Butterfly Kiss*

režiser Michael Winterbottom s filmom **Metuljev poljub** (*Butterfly Kiss*), kjer namesto treh nastopata le še dve osebi in še ti istega spola: »odtrgana« serijska morilka (neki kritik je zapisal »serijska emancipiranka«) Eunice in materinsko dobrohotna naivka Miriam, ki se srečata povsem po naključju, a sta potem vse do konca (do Eunicine smrti) neločljivi. Kolikor bolj divja in nasilna postaja Eunice, kolikor več trupel pušča za sabo, toliko bolj je Miriam nad njo fascinirana. Umor, pravzaprav serija umorov — kajpada predvsem moških — tu zares deluje kot akt emancipacije, kar začuti tudi v patriarhalnem okolju vzgojena Miriam, ki Eunice sicer blago kara, češ da ubijati ni prav in se nekako ne spodobi, vendar jo v resnici neznansko občuduje. Iz perspektive gledalca pa je Eunice videti kot popolnoma »nora«, raskavo vreščava babnica nadvse zopnega obnašanja, kar nima nič opraviti z njenimi umori, ki delujejo tako nerealno, da jim je mogoče pripisati samo simbolno funkcijo. Prav ta pogled na stvar, ki ga film dobesedno vsiljuje gledalcu, vrača dozdevno »feministično« naravnano pripoved v bolj tradicionalne okvire, kjer ima emancipacija zgolj kozmetičen značaj, če jo kdo vzame preveč zares, pa lahko hitro dobi predznak ekscesa. In Eunice ni nič drugega kot personifikacija takšnega ekscesa — zato mora na koncu umreti.

Sicer pa je pri Britancih tako ali tako vse postavljeno na glavo: vozijo se po levi, feministične filme snemajo moški, filme o moški homoseksualnosti pa ženske, ki so pri tem očitno veliko uspešnejše. To velja zlasti za film **Duhovnik** (*Priest*) režiserke Antonie Bird, brščas najsvetlejši trenutek letošnjega festivala, ki je v Berlinu sicer doživel evropsko premiero, vendar pa — spet ta britanski narobe svet — sploh ni nastopal v osrednjem programu, marveč je bil predstavljen zgolj v tako imenovani Panorami. Glavni junak, duhovnik Greg Pilkington, ki ima na vesti homoseksualno razmerje z nekim mladeničem, se mora soočiti še s problemom štirinajstletne Lise, ki mu pri spovedi pove, da jo oče spolno zlorablja. Greg in Lisa — oba nič kriva za svoje težave, oba žrtvi puritansko-patriarhalnega sistema, katerega nasilje morata trpeti — sta deprivilegiranca, ki ju je usoda sicer povezala, vendar ne moreta pomagati ne sebi ne drug drugemu. Grega, denimo, omejuje zaveza molččnosti (tudi ko skuša govoriti z Lisinim očetom, ga ta sarkastično spomni nanjo), Lisa pa mu ne more odvzeti bremena, ki mu ga je naložila, ker si ne upa povedati materi za očetovo ravnanje. Ko mati naposled sama odkrije grozljivo resnico, se seveda nemudoma spravi

nad Grega, češ, da je vedel, pa ni povedal; še hujši udarec pa pomeni zanj javno razkritje njegovega homoseksualnega ljubezenskega razmerja. Junakova popolna katastrofa in edina, ki ga pri vsem skupaj zares razume, je ravno Lisa, v tem pogledu nedvomno nekakšna režiserkina »delegatka« znotraj filmske pripovedi. Film odlikuje sijajna igra osrednjih akterjev, izvrstna režija in montaža, številni kritično-ironični prebliski in duhovite domislice, predvsem pa večše formulirani konflikti in dileme ter dobro oblikovani dramatični zasuki. Kaže, da gay problematiko še najbolje razumejo ženske.

Britanci so, skratka, večni posebnosti, a zadnje čase se tudi Američani obnašajo nekam čudno: ne le, da jim najzanimivejše filme izdelujejo neodvisni producenti, ampak se jim vse pogosteje dogaja, da jim da pravo lekcijo iz režije kakšen nespoštljiv debitant, kot na primer Frank Darabont s filmom **Rešitev iz Shawshanka** (*The Shawshank Redemption*), predvajanim — spet zaradi nekakšnih igrice s pravili — v letošnji berlinski Panorami, ali pa kar priseljeni Kitajec, denimo Honkonžan Wayne Wang, ki je letos tekmoval s filmom **Dim** (*Smoke*), zunaj konkurence pa je v osred-



Oliver Platt v *Funny Bones*

njem programu pokazal še **Zariplost** (*Blue in the Face*), zmontirano iz ostankov prvega, a zato nič slabši izdelek. O odličnem Darabontovem filmu ne kaže izgubljeni besede, saj bo kmalu na ogled v naših kinih, Wangov »dvojni paket« pa je poglavje zase. Ne le zato, ker ne v prvem ne v drugem primeru ni sledu o konvencionalni naraciji, preverjeni dramaturgiji in utečenih režijskih prijemih, marveč predvsem zaradi Wangove paradoksalne velikopoteznosti na ravni majhne forme, ki iz še tako neobetavne scene naredi »pripoved«, akterjem pa omogoča, da »igrajo« domala sami sebe, vendar jih vselej še pravočasno zapre v prostor fikcije. Čeprav je **Dim** bolj »resen« film, posnet po trdni scenaristični predlogi Paula Austerja in precizno grajen kot sestavljanje, v kateri se navidez povsem samostojni liki in njihove usode naposled prepletejo v »zgodbo«, pa ga ravno wangovski ekvilibrizem med fikcijo in dokumentarnostjo povezuje z improviziranim dogajanjem (pravzaprav bolj besedovanjem) **Zariplosti**, ki učinkuje kot nekakšna dekompozicija **Dima**. Navsezadnje imata oba filma skupno osrednje prizorišče (trafiko v Brooklynu) in glavno osebo (trafikanca Harveya Keitela), pa tudi to skupno značilnost, da se velik del pripovedi odvija na ravni dialoga. Slednje je kajpada veliko bolj očitno v **Zariplosti**, kjer ravno duhoviti dialogi in številni znameniti gostje (Lou Reed, Jim Jarmusch, Lily Tomlin, Michael J. Fox, Madonna) nadomeščajo primanjkljaj na ravni naracije. Wang je pač po svoje počastil stoletnico filma.

S precej bolj konvencionalnimi prijemi, vendar v najboljši hollywoodski maniri, se je svoje zgodbe brez zgodbe s težko prevedljivim naslovom **Nobody's Fool** lotil Robert Benton, sicer mojster melodramskih pripovedi. Tudi tu se nenehoma giblje na robu melodrame, ki pa jo vztrajno preusmerja v komedijo, tako da je končni rezultat ravno pravšnja zmes emocionalne žgečkljivosti in blago zašiljenega humorja, kar nas še najbolj spominja na zlata leta ameriške filmske industrije. Film z zvezdniško zasedbo (Paul Newman, Jessica Tandy, Bruce Willis, Melanie Griffith), ki bo kajpak prav kmalu očaral tudi občinstvo v naših krajih. Precej manj možnosti za to ima žal mehiški film **Ulica čudežev** (*El callejon de los milagros*) režiserja Jorgeja Fonsa, prava pravcata melodrama, v kateri je dovolj prostora za velike emocije in divje strasti, da o tragičnih zasukih niti ne govorimo. Fons je bil zlahka kos bogati snovi (gre za adaptacijo romana egiptovskega nobelovca Nagiba Mahfuz, kar je le še en dokaz, da je melodrama res univerzalen

žanr), ki jo je kljub epizodni členitvi obdelal v enem samem, skorajda virtuoznem zamahu, in se mimogrede uvrstil v skupinico tistih petih ali šestih filmov, s katerimi se je najbolj ponašal letošnji Berlinale. Domala klasično koncipirana okvirna zgodba o fatalni ljubezni med očarljivo Almo in frizerjem Abelom, ki zaradi nasprotovanja Almine matere odide v ZDA (da bi obogatel in tako postal upoštevanja vreden snubec), ko pa se po dveh letih vrne, lahko zgolj z grenkobo ugotovi, da je bil ves trud zaman, saj se je oboževani objekt ljubezni medtem prelevil v objekt plačane naslade - ta zgodba, ki se je v najrazličnejših variantah že tolikokrat sprevrgla v plehek kliše, učinkuje v Fonsovi interpretaciji neustavljivo privlačno in obenem na moč »zemeljsko«. Nekaj podobnega je uspelo samo še kanadski režiserki Patriciji Rozemi z lezbično romanco **Ko se znoči** (*When Night is Falling*), ki je iz navidez skromne zgodbe o strastni ljubezni med profesorico klasične mitologije (!) in cirkuško artistko razvila pretanjeno analizo emocionalnih vezi, družbenih prepovedi in individualnih zagat. Ljubezensko razmerje med tako različno profiliranimi in po statusu neenakima partnericama, kakršni sta s krščansko vzgojo obremenjena intelektualka Camille in tako rekoč poganska nomadinja Petra, se ne more končati drugače kot z radikalnim preobratom v življenju ene izmed njiju. In povsem razumljivo je, da mora to storiti Camille, ki ima kaj izgubiti, zakaj šele ta izguba, pravzaprav žrtev, bo premostila prepad med njo in Petro ter utrdila njun odnos. Seveda ni mogoče preprosto trditi, da gre pri vsem skupaj za površen koncept trganja nekakšnih lažnih družbenih vezi v imenu avtentične ljubezni ali za kakšno podobno naivno izhodišče, vsekakor pa je treba upoštevati, da imamo opraviti s strukturo melodrame, kjer junak nujno trči ob takšno ali drugačno blokado, ki jo mora premagati, da lahko sploh vzpostavi razmerje z ljubljeno osebo. In prav v tem je Rozema do kraja dosledna, pri čemer se ne zadovoljuje zgolj z vpeljavo lezbične tematike kot tiste »osvežitve«, ki naj omogoči novo interpretacijo klasičnega melodramatskega zapleta, marveč zna poiskati tudi ustrezne narativne zasuke in vizualne rešitve, ne da bi se pri tem ujela v past cenenege ekshibicionizma.

Naposled kaže zapisati še nekaj besed o treh popolnoma različnih filmih, ki so vsak po svoje zaznamovali letošnji Berlinale in jih nemara družijo le skupna poteza nekakšne nesentimentalne nostalgije. Norveški režiser Marius Holst se s svojim prvencem **Deset nožev v srcu** (*Ti kniver i hjertet*) vrača v daljnja petdeseta leta in

obenem v travmatični svet odrasčanja dvanajstletnika, se pravi, k tematiki, ki jo ravno skandinavski filmarji tako suvereno obvladajo. Tudi Holst ni izjema, pri čemer zna z zgodbo o nekoliko nenavadnem prijateljstvu med osrednjim junakom in čudaškim mladeničem, ki se nekega poletnega dne pojavi v junakovem domačem kraju (na koncu se izkaže, da je njegov starejši polbrat), ustvariti ravno dovolj napetosti, da drži gledalca ves čas na vajetih. Prav tako v petdeseta, čeprav le posredno, prek iskanja korenin sodobnega klovnovstva v zabaviščnem življenju tedanjega Blackpoola, se vrača Britanec Peter Chelsom s **Funny Bones**, enim najduhovitejših filmov zadnjega časa, polnem virtuoznih klovnovskih točk, raznih gagov in komičnih domislic, črnega humorja in na trenutke tudi tiste značilne otožnosti, če še ne kar tragike, brez katere si ni moč misliti velikega klovna, pa tudi ne filmske burleske oziroma *slapstick* komedije. Odkritje tega filma je genialni Lee Evans, bržkone najbolj talentirani situacijski komik današnjega časa, ki zna spraviti »v pogon« vsako mišico svojega obraza in vsak členek svojih okončin ter vse to uporabiti v obliki povezanega gaga. Za nostalgično protiutež sta poskrbela veterana Jerry Lewis in Leslie Caron, oba Oliverja — Platt in Reed — pa sta ostala nekje vmes. A biser posebne vrste je vendarle komedija Toma DiCilla **Živeti v pozabi** (*Living in Oblivion*), iskrivo ironičen nizkopračunski film o snemanju nizkopračunskega filma, ki so ga prikazali v Forumu mladega filma, brez dvoma eno najinteligentnejših, najzabavnejših in obenem najbolj cinefilskih del na temo »film o filmu« oziroma »film v filmu«. Zvezdniki tega ameriškega neodvisnega prispevka k jubileju filma so tako člani filmske ekipe kot igralci, zapleti pa so povezani z nenehnimi, nadvse komičnimi spodrseljaji pri snemanju posameznih prizorov. Pri tem pa zaradi »sanjskih sekvenc« (junaki filma se nenehoma zbuja iz morastih sanj o ponesrečenih snemalnih poskusih) ni v nobenem trenutku povsem jasno, kaj se dogaja v fiktivni filmski realnosti in kaj je zgolj fikcija v fikciji — dokler se na koncu vse skupaj ne preplete v nekakšni realnosti filmskega snemanja. Razumljivo je, da takšen film ne sodi v osrednji program velikega festivala, kot je Berlinale, saj bi povsem zasenčil kakšne tri četrtine pretenzionih »tekmovalnih« filmov in spravljal v zadrego uradno žirijo, ki bi morala zanj izumiti posebno nagrado.

BOJAN KAVCIC