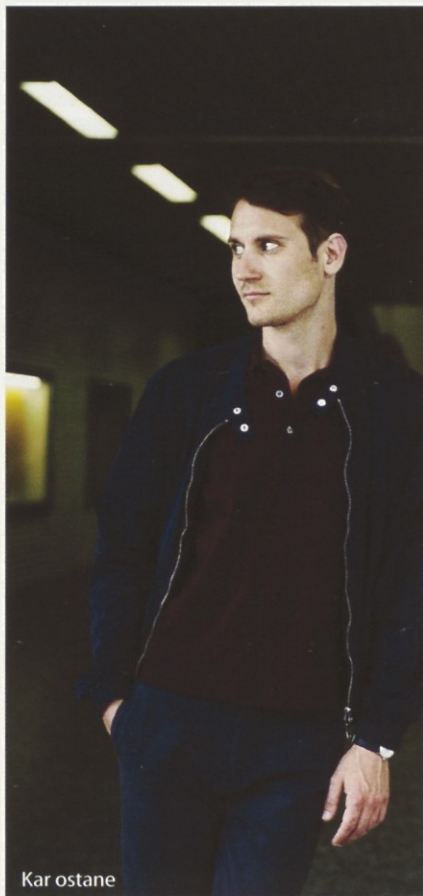


Dominantni Nemci

62. Berlinale (9.-19.2. 2012)

Simon Popek



Kar ostane



Na Berlinale smo se po nekaj letih znova odpravili z zmernim optimizmom, vsaj kar se tiče tekmovalnega programa. Na papirju se niso bohotila zgolj afirmirana imena ali, še huje, upehani tigri evropske »tradicije kvalitete«, temveč lepo število režiserjev, ki jih ne moremo pospremiti s predsodki, ker so preprosto neznana. Med »odpisanimi« smo prepoznali zgolj Benoïta Jacquot (Zbogom, kraljica/Les adieux à la reine, 2012), Benceja Fliegaufa (Samo veter/Csak a szél, 2012) ter Paola in Vittoria Taviani (Cesar mora umreti/Cesare deve morire, 2012), častitljiva osemdesetletna starčka, ki sta večino posla opravila pred tridesetimi leti. Taviani sta bila tako spoštovana in za seboj sta imela tako dolgo kilometrino,

da jima je Berlinale že pred četrto stoletja (!) podelil nagrado za življenjsko delo. No, zdaj sta s *Cezarjem* še uradno zmagala, česar ne morem komentirati, ker sem film – malo iz strahu in spoštovanja do preteklega opusa in malo zaradi konfliktov znotraj natrpanega urnika – izpustil. Zadnjih deset let mi je sicer v času festivala uspelo ujeti samo dva zmagovalca, *Grbavico* (2006, Jasmila Žbanić) in *Med* (Bal, 2010, Semih Kaplanoglu). *Cesar mora umreti* je sicer videti zanimivo, gre za dokumentarec (ti na festivalih A kategorije zmagujejo izjemno redko) o pripravah na uprizoritev Shakespearovga *Julija Cezarja*, ki se ne dogaja kjer koli, temveč v strogo nadzorovanem rimskem zaporu Rebibbia, kjer dolgoletne kazni preživljajo roparji,

morilci in posiljevalci. Taviani sta pol leta dokumentirala priprave na premiero, film pa – tako pravijo – potrjuje, da so Bardovi teksti brezčasni in univerzalni.

Velika nagrada žirije je šla še drugemu (na papirju) »odpisanemu« avtorju, Madžaru Benceju Fliegaufu, čigar socialno realistična drama *Samo veter* obdeluje naraščajoče nasilje nad romskimi manjšinami na Madžarskem. Vse skupaj precej spominja na južno-ameriške meditacije o sodobnem nasilju, kakšnih smo bili vajeni v preteklem desetletju. Ti meditativni umotvori so bili praviloma videti takole: ves film se ne zgodi nič, junaki brezciljno tavajo po opusteli urbani krajini, gledalec pa se muči v pričakovanju Dogodka (praviloma kratkega, grafičnega izbruha nasilja), ki ga režiser dostavi po devetdesetih minutah »zgovorne praznine«.

Tretjo nagrado po teži – tisti za režijo – je za *Barbaro* (2012) zaslužno prejel Christian Petzold, v *Vzhodno Nemčijo* leta 1980 postavljeno zgodbo o zdravnici, naslovni junakinji (igra jo režiserjeva muza Nina Hoss). Ker je vložila prošnjo na selitev na Zahod, kjer jo čaka ljubimec (in lepše življenje), jo kazensko premestijo v težko, sivo provinco na severu države. To je osnova Petzoldovega slogovno umirjenega in psihološko pretanjenega filma, ki ga tokrat ni inspirirala nobena filmska klasika (kot denimo *Carnival of Souls* v primeru *Yelle* [2007] ali *Poštar zvoni samo dvakrat* v primeru *Jerichowa* [2008]), pač pa želja po avtentičnem prikazu časa, ko je tudi vzhodnonemški komunizem počasi pričel razpadati. Petzolda ne zanima poudarjanje socialistične ikonografije, na stenah ni Honeckerjevih portretov in na ulicah ne vihrajo zastave v čast partijskim idealom. Petzold po stari navadi gradi prepričljiv suspenz, gledalci vse bolj dvomimo v to, ali bo Barbari uspelo preko morske zveze pobegniti, *Barbara* pa kljub vsemu ne prestopi meje žanra, temveč ostaja v vodah prepričljive psihologizacije in subtilnih dvomnosti. Prevladata junakinjina poklicna etika in duh politične filantropije. *Barbara* je vrhunska slogovna minimalka o zadržanih emocijah in kodirani komunikaciji, in vsaj v tem segmentu se je Petzold znova naslonil na klasiko, Hawksovo predelavo Hemingwayjevega romana *Imeti ali ne* (To Have and Have Not, 1944), kjer morata Bogart in Bacalova svojo romanco v podobno zatiralnem okolju kamuflirati ter komunicirati v kodah in s sugestivnimi asociacijami. Nemci so bili na Berlinalu v dobri formi. Hansa-Christiana

Schmida sicer nikoli nismo povsem prištevali k t.i. Berlinski šoli (znotraj katere je bil Petzold pionir), toda njegov zadnji film *Kar ostane* (Was bleibt, 2012) bi bil lahko lep primer žlahtne tradicije in sopotnik tiste veje, ki ji s svojimi potreti disfunkcionalnih družin pripada Ulrich Köhler. Ko se družina premožnega založnika po dolgem času zbere okrog domačega ognjišča, se namesto prijetnega vikenda prične pot v pekel. Vsi imajo svoje pomembne novice, obenem pa skrivajo male (ali malo večje) skrivnosti. Oče napove prodajo založbe in upokožitev ter posvečanje pisanju knjig; mati, ki je svoj manično depresijo trideset let zdravila z velikimi odmerki zdravil, razkrije, da že mesec dni ni več na tabletah; mlajši sin je kot zasebni stomatolog pred bankrotom, medtem ko starejši sin prikriva propadlo zvezo z ženo in morebitni boj za skrbništvo nad osemletnim sinom. Po maminem nenadnem izginotju Schmidov film iz dialoške preskoči v psihološko fazo ter dokončno razgrne vse nakopičene zamere.

Werner Herzog, čigar *Death Row* (2012), dokumentarno televizijsko serijo v štirih delih, so prikazali izven konkurence, je na stara leta vse bolj produktiven; v razmiku pičlega leta dni je predstavil kar štiri nove dokumentarce, koncem leta 2010 *Vesele ljudi v tajgi* (Happy People: A Year in the Taiga, 2010, režiser Dimitrij Vasjukov), na lanskem Berlinu *Jamo pozabljenih sanj* (Cave of Forgotten Dreams, 2010), vmes pa še *Čakanje na usmrtitev* (Into the Abyss, 2011), ki se tematsko navezuje na *Death Row*, saj govori o na smrt obsojenih Američanih, ki čakajo na usmrtitev. V uvodnem monologu, ki se ponovi v vsaki od štirih

Na papirju se niso bohotila zgolj afirmirana imena ali, še huje, upehani tigri evropske "tradicije kvalitete", temveč lepo število režiserjev, ki jih ne moremo pospremiti s predsodki, ker so preprosto neznana.

epizod, se Herzog »kot Nemec, ki prihaja iz drugačnega zgodovinskega in kulturnega okolja«, ter kot »gost, ki živi v ZDA«, distancira od smrtne kazni in jo obsoja. Nato v vsaki od epizod obdela po enega obsojenca. Prvi »portret« predstavi Jamesa Barnesja, izjemno inteligentnega in pravniško načitanega morilca, ki je bil zaradi umora žene sprva obsojen na dosmrtno ječo, toda ko je v zaporu sprejel islamsko vero ter priznal še drugi, veliko starejši umor, so ga obsodili na smrt. A to še ni vse, v pogovorih s Herzogom – ki mu na začetku jasno pove, da z njegovo usodo sočustvuje, da pa mu kot morilec ni všeč – Barnes razkrije vsaj še možnosti dveh nerazrešeni umorov!

Drugi portret predstavi izjemno zgodbo Hanka Skinnerja, ki naj bi ubil drugo ženo in njena dva otroka, čeprav sam vseskozi trdi, da je nedolžen. Skinner je že imel določen datum usmrtitve, sedel je v celici zraven sobe za eksekucijo, pojedel zadnji obrok, ko je prišel guvernerjev klic in prestavil usmrtitev, saj je Skinnerjev odvetnik uspešno izvedel precedenčni primer v zgodovini ameriškega pravosodja, ko je tožil javno tožilko, češ da je nezakonito zadrževala dokaze o DNKju, ki naj bi potrjevali Skinnerjevo nedolžnost! Fascinantno pričanje se »bere« kot prvovrsten triler, še več, Skinner se izkaže kot izjemno lucidna osebnost, je zelo duhovit in načitan sogovorec, obseden s citiranjem pop kulture in literarnih klasikov (od *Epa o*

Gilgamešu do Cone somraka!), lastno usodo pa vidi kot splet ironičnih naključij, skratka pred nami se razkrije kot herzogovski tragični (anti)junak.

Zadnji dve epizodi – portret notorične »teksaške sedmerice«, ki je leta 2001 uprizorila spektakularen pobeg iz zapora, ter neverjetno dejanje temnopolte Linde Carty, ki možu ni mogla poviti potomca, zato je načrtovala ugrabitev še nerojenega otroka (!), ki ga je bila »pripravljena Joani Rodriguez izrezati iz maternice« – sta za odtonek bolj konvencionalni, saj izpadeta kot proceduralni drami, ki v megli nasprotujočih se dokazov iščeta resnico, toda nobenega dvoma ni, da je serija še veliko več od strastne kritike smrtne kazni. Herzog se izogiba polemiziranju, temveč raje izpostavi razpravo o humanosti storilcev in potencialnih nepravilnostih med preiskavami, predvsem pa osvetli arogantno pozicijo zveznih držav (največkrat Teksasa), ki se jim kljub predložitvam novih dokazov praviloma zelo mudi z eksekucijami.

Med dokumentarci z Berlinu velja omeniti vsaj še *Nikogaršnja cono* (No Man's Zone/ Mujin chitai, 2012) Toshija Fujiwara. Čunami in nesreča v jedrskem reaktorju v Fukušimi marca 2011 sta že sprožila kopico dokumentarcev, no, verjetno bodo tragedijo le redki obravnavali tako meditativno in elokventno kot Fujiwarov dokumentarec, ki dogodke v Fukušimi vzame kot osnovo za širše razmišljanje na teme človečnosti, žalovanja, odzivanja na naravne (in tehnološke) katastrofe ter sodobne obsedenosti s podobami. Fujiwara obravnava Fukušimo s stališča medijske reprezentacije katastrof in zagovarja tezo, da danes v mediji obsedenem svetu nesrečo zaznamo (in se je spominjamo) zgolj v primeru vizualne oziroma medijske »pokritosti«. Če ni podob (kot se je zgodilo v primeru potresa v Armeniji leta 1988), potem danes tudi ni zavesti in spomina na katastrofo. Obenem je *Nikogaršnja cona* meditacija na temo japonske tradicije in njenega zanesljivega izginjanja; Fujiwara trdi, da je Japonska napačno percipirana kot »dežela samurajev«, da je v resnici dežela poljedelcev, ki je danes v kontaminiranem območju seveda resno ogrožena.



Barbara