

# BERLINALE '89

## PRAZNIČNI DNEVI PRODUCENTOV

**Rain Man** gotovo ni bil najboljši film letošnjega Berlinala, kljub temu pa je zaslužen zmagal, saj na najbolj učinkovit način reprezentira tiste kinematografske tendence, ki v zadnjih letih bistveno opredeljujejo tudi temeljno usmeritev festivala. Pri tem bržkone ni docela nepomembno, da je to sicer privlačno delo še najmanj zanimivo prav po strogi cenenastični plati, kajti znano je, da na filmskih festivalih film „kot film“ nikoli ni ravno v ospredju — in berlinska prireditelj v tem pogledu ni nikakršna izjema. A to konec koncev zgolj dokazuje, da je **Rain Man** nadvse primeren *festivalski film*, s čimer pa še zdaleč ni pojasnjeno, zakaj je tako rekoč na kožo pisan ravno Berlinalu in zakaj bi bil veliki zmagovalca tega festivala, četudi ne bi osvojil nobene od nagrad (o slednjem pa bi bilo tako ali tako mogoče govoriti le v primeru, če bi se na festivalu pojavil zunaj konkurence). To svojevrstno razmerje med festivalsko prireditvijo in njenim letošnjim najljubšim „gostom“ pa nikakor ni zgolj naključno, saj se zdi, da za nazaj simbolčno označuje večletno etapo v razvoju Berlinala. Prav zato si kaže nekoliko pordobneje ogledati stične točke med filmom in prireditvijo.

1) **Rain Man** je ameriški film v najčistejšem pomenu besede, se pravi, hollywoodski film, kar — kot vemo — nikakor ni določilo geografskega, nacionalnega ali celo zgolj krajevno-produkcijskega izvora izdelka, ampak je predvsem generalna oznaka za „veliki kinematografski film“, za film potemtakem, ki je legitimen del množične kulture, za film kot proizvod kinematografske industrije, tržne ekonomije in marketinške pameti. In prav ameriški film je zadnja leta tista stalnica, ki bistveno opredeljuje programsko podobo Berlinala vsaj v njegovem najbolj izpostavljenem delu, se pravi, v glavnem programu. Ta trend se že nekaj časa stopnjuje in nemara je prav letos dosegel točko kulminacije, saj je bilo med šestimi ali sedmimi privlačnejšimi filmi sicer dokaj šibkega sporeda kar pet ameriških (pravzaprav štirje in pol, zakaj Frearsova **Nevarna razmerja** so nastala v ameriško-britanski koprodukciji). Pri tem ne preseneča toliko število ameriških filmov, ki je zadnja leta skorajda enako, pač pa njihova superiornost v primeri z ostalo, pretežno evropsko konkurenco. Poročilo o letošnjem Berlinalu je zatoorej hočeš nočeš predvsem poročilo o ameriskem deležu na festivalu, pri čemer ne kaže prezreti, da je bil ta delež letos res reprezentativen. O tem navsezadnje pričajo številne nominacije za oskarja, ki so jih bili deležni prav „berlinski“ filmi: **Rain Man**, **Nevarna razmerja**, **Mississippi v plamenih**, **Obtoženi in Talk Radio**, sem pa bi lahko prišteli še **Hotel Terminus** (nominacija za najboljši dokumentarni film), ki je bil predvajan v okviru Foruma mladega filma. Prav tako je znano, da so bili ti filmi v boju za najvišja ameriška filmska priznanja tudi dejansko nadvse uspešni.

2) **Rain Man** potemtakem ni nikakršen, denimo, „avtorski“ film, marveč je značilen producerski izdelek, o čemer pričča tudi množično menjavanje režiserjev, scenaristov in drugih sodelavcev pred in celo med snemanjem. Prav producenti pa so tisti, na katere v zadnjem času stavi berlinski festival, ne le v osrednjem sporedu, kjer imajo — kot rečeno — že lep čas glavno besedo Američani, ampak še občutneje v okviru tako imenovanega „filmskega sejma“, ki se iz leta v leto bolj razrašča in priteguje vse več znanih pa manj znanih producerskih hiš. Konec koncev bržkone ni naključje, da je bil celo osrednji del letošnje Retrospektive, ki pomeni nekakšen „zgodovinski spomin“ festivala, posvečen prav producentu — nemškemu Židu Erichu Pommerju, ki ima na vesti takšna dela svetovne kinematografije, kot so Wienejev **Kabinet doktorja Caligarija**, Langov **Dr. Mabuse**, Murnauov **Faust** ali Sternbergov **Plavi angel**, pa tudi Hitchcockov **Jamaica Inn** in številni Ophülsovi pa Langovi francoski filmi.

3) **Rain Man** je predvsem film dveh igralskih zvezd, še več, je celo neke vrste superzvezdniški film, saj sta Dustin Hoffman in Tom Cruise tako rekoč najvidnejša predstavnik obeh hollywoodskih igralskih generacij, obenem pa sta bila vseskozi tudi edini stalnici projekta, kajti ob vseh kadrovskih zamenjavah sta bila edino onadva vključena že od vsega začetka, pri čemer je Dustin Hoffman celo nekakšen „nosilec“ celotnega podviga, tisti, ki je bil najbolj zainteresiran za to, da bi film sploh nastal. Igralske zvezde pa so najbolj boleča točka Berlinala, zakaj ravno zvezd mu nenehoma primanjkuje, čeravno si jih na moč želi. O tem, da mu jih primanjkuje, nemara najbolj zgovorno priča dejstvo, da si je v tolažbo nadel vzdevek „delovni festival“ (se pravi, festival, ki je posvečen predvsem filmskim delom in seveda filmskim „delavcem“, ne pa zvezd niškemu blišču); o tem, da si jih vseeno želi, pa priča podatek, da je v svoje vsakoletne „mednarodne žirije“ vedno vključeval igralce bolj ali manj zvenceh imen, ki so bili praviloma določeni celo za predsednike teh teles, od katerih so bile odvisne najpomembnejše festivalske nagrade (Gina Lollobrigida; Liv Ullmann, Jean Marais, Jeanne Moreau, Joan Fontaine, Ingrid Thulin, Julie Christie, Senta Berger itn. itn.). S takšno sestavo žirij se je velikokrat osramotil, saj je bila žirij pogosto očitana strokovna nekompetentnost, obenem pa na ta sumljivi način seveda ni mogel občutneje ublažiti zadevne deficitarnosti. Dejstvo je namreč, da zvezde temu festivalu niso bile preveč naklonjene. Z Dustinom Hoffmanom pa je končno tudi berlinski festival zadel pravi dobiček — zvezdo, ki ne nastopa zgolj kot ime oziroma kot kakšen statist v žiriji, ampak deluje na sebi primeren način, „delovno zvezdo“, bi lahko rekli, ki se po eni strani poda „delovnemu festivalu“, po drugi pa docela ustrezno izpolnjuje njegove zvezdniške ambicije, toliko bolj, ker ne gre zgolj za zvezdo, ampak za superzvezdo.

4) **Rain Man** je nedvomno film, ki se odlično „razume“ s svojimi gledalci in za to ne potrebuje nobenih posrednikov, še najmanj pa je potreben pomoči filmske kritike. Medtem ko ga občinstvo povsod navdušeno sprejema, je kritike razdelil na več taborov, med katerimi nikakor ni najmanj številen tisti, ki ga zavrača — a vse to nič ne škodi njegovemu svetovnemu slovesu. In glej, kakšno naključje — mar se ni prav v času letošnjega Berlinala razvila diskusija o tem, al je filmska kritika že „odslužila“. Film je popularen kot že dolgo ne, toda film kot predmet kritiškega interesa in kulturološke analize je dokončno mimo — je jedrnat označil situacijo eden od razpravljalcev. „Reklama je izpodrinila kritiko“, je približ drugi — in tako naprej v nedogled. Vse skupaj očitno lepo sovпада: po eni strani se pojavlja zmeraj več filmov, ki celo v pravoverni Evropi ne potrebujejo več kritikov in ocenjevalcev, da bi dosegli uspeh (a ta fenomen pravzaprav ni nič novega), po drugi strani pa je po vsem sodeč tudi kritiki odbila zadnja ura, saj filmov, ki bi jih lahko s svojo „avtoriteto“ podprla („avtorskih“, „umetniških“, „kreativnih“ ipd. del), skorajda ni več ali pa so tako nebolgljeni, da jim tudi kritika ne more pomagati. Mesto kritike zdaj vse bolj prevzema reklama (natančneje: ekonomska propaganda), ki pa seveda spet skrbi za še boljši plasma tistih filmov, ki že tako ali tako dobro „gredo“, za vnaprej izgubljene primere pa se iz razumljivih razlogov ne meni. To situacijo je nadvse nazorno podčrtal tudi osrednji spored letošnjega Berlinala: tudi tako imenovano strokovno občinstvo (akreditirani poročevalci, ocenjevalci, kritiki, filmski publicisti, reporterji in drugi predstavniki odmirajočega stanu) je čezmerno napolnilo dvorano, ko je bilo na sporedu tistih šest ali sedem že omenjenih izstopajočih filmov, od katerih nobeden ne potrebuje kakšne posebne „strokovne“ podpore, veliko manj zanimanja pa je pokazalo za vrsto bolj „avtorsko“ koncipiranih filmov. Skratka, tudi strokovno občinstvo je očitno obupalo nad lastnim dvomljivim statusom in se je začelo obnašati kot običajna, „laična“ publika.

5) **Rain Man** je film o „genialnem avtistu“ („genialnem idiotu“), o človeku s kompjuterskimi možgani, ki je zmogel najzahtevnejših računskih in spominskih operacij, v praktičnem življenju pa je povsem nebolgljen, emocionalno blokiran in nesposoben normalnih stikov

z drugimi. Je maniak reda in suženj vsakdanjih navad, v vsaki zanj nepredvideni ali „neprepoznalni“ situaciji pa pade dobesedno v šok; večmestna števila lahko množi s presenetljivo naglico in natančnostjo, uporabna vrednost enega samega dolarja pa je zanj neresljiva uganka. Tudi berlinski festival se ponaša z neko potezo, ki je na določen način podobna „genialnemu avtizmu“: celotna prireditev je organizirana s pomočjo centralnega računalnika, ki skrbi za tako rekoč vse njene elemente — od terminskega in prostorskega raporeda filmov do prodaje kart, od obsežnega sistema informacij do statusa in nastanitve gostov. Vse je natančno načrtovano in preračunano in v predvidenih oziroma normalnih okvirih tudi izvršno izpeljano, toda problem je „človeški faktor“, tisto, kar za Raymonda v filmu **Rain Man** pomeni vsakdanje praktično življenje, običajni stik z ljudmi oziroma nepredvidena situacija. Velikanska množica gostov, ki so sicer lepo razporejeni po statusu, rangi, specialnostih itn. in temu ustrezno označeni z izkaznicami različnih barv, se pač obnaša v skladu s svojimi običajnimi, povsem človeškimi interesi, željami, navadami, motivi itn. Polovica je tako ali tako „simulantov“, ki jih v resnici sploh ne zanima tisto, zaradi česar so v resnici prišli (in kar jemlje računalnik za suho zlato), v drugi polovici pa je veliko takih, ki si pomagajo z najrazličnejšimi „bližnjicami“, „zvijačami“ in podobnimi prijemi, da bi si utrli pot do tistega, kar jih konkretno zanima (v nasprotju z njimi pozna računalnik le uradne poti in za takšno človekovo iznajdljivost seveda ni programiran). In tako se od časa do časa pojavljajo situacije, ko množica gostov kolne zaradi računalniško vodenega „slepega reda stvari“, kompjutersko podprta organizacija pa se pod pritiskom številnih individualnih interesov obiskovalcev znajde v pravicnem šoku, ki meji na kolaps. Problem je pač v tem, da festival po organizacijski plati, po kapacitetah in kadrovskem potencialu kljub še tako skrbnemu načrtovanju zmeraj zaostaja za potrebami množice gostov, ki se iz leta v leto bolj razrašča in zmeraj znova prehitava organizatorje. Stvar je že zdavnaj dosegla kritično točko in tako je, denimo, vsako leto več novinarjev, ki ostanejo brez svojih novinarskih predalčkov s tekočimi dnevnimi informacijami, prav tako pa je vsako leto tudi več gostov, ki si zaradi pretirane navala ne morejo ogledati izbranega filma. Skratka, festival se vse pogostejše sooča s situacijo „genialnega avtista“ (v temelju je namreč še zmeraj izvršno organizirana prireditev), ki ga praktično življenje meče iz tira. Rešitve tu bržčas ni, kot je ni za Raymonda.

6)

**Rain Man** je nenazadnje film o problemu komunikacije: naj se Charlie še tako trudi, Raymond ga ne razume — in rezultat je slejkoprej ta, da govorita drug mimo drugega (pri čemer je seveda veliko vprašanje, ali Charlie prav razume Raymonda). Podobno je z najrazličnejšimi diskusijami v okviru Berlinale: vsi govorijo drug mimo drugega. Novinarji zastavljajo vprašanja, postavljajo ugovore in si od časa do časa privoščijo celo kakšno obtožbo, kar vse režiserji, igralci in drugi filmski ustvarjalci bolj ali manj upravičeno preslišijo; filmarji pa po drugi strani odgovarjajo na vprašanja, ki jim jih ni nihče zastavil, ali pa pojasnjujejo reči, ki nikogar ne zanimajo. Številne okrogle mize in tematska srečanja, kolokviji in simpoziji so že v temelju čisti nesporazum. Vse te komunikacijske oblike namreč predpostavljajo, da gre udeležencem predvsem za film, pri čemer se pač pozablja, da so vpete v okvir filmskega festivala, kjer film po definiciji ni pravi predmet zanimanja. A to že ni več specifičen problem Berlinale.

## 6) Nevarna razmerja

Če pomeni **Rain Man** nekakšen koncentrat tendenc, ki dovolj razvidno, tako rekoč na površju usmerjajo tudi sam berlinski festival, bi lahko za film Stephena Frearsa **Nevarna razmerja** (Dangerous Liaisons) rekli, da uprizarja njegovo drugo, skrito plat, skratka njegovo „nezavedno“. Temeljno razmerje, za katerega tukaj gre, je kajpak razmerje med filmom in teatrom, maškarado, cirkusom — se pravi, razmerje med „resnicoljubnostjo“ filmske kamere in neizprosno logiko filmske montaže na eni strani ter zmeraj nekoliko karikirano govorico debelo napudranih obrazov in bogato kostumiranih teles na drugi. To razmerje je za film tudi najbolj nevarno,

saj je v svoji zgodovini nešteto krat podlegel prav teatru, še najbolj zlahka seveda takrat, kadar se je lotil ekranizacije gledaliških del. Tudi v tem primeru imamo sicer opraviti z ekranizacijo gledališkega dela — odrskega komada Christopherja Hamptona, tudi avtorja filmskega scenarija, ki pa samo ni izvirno, ampak pomeni zgolj „prenos“ Laclosovega romana na odrske deske. Toda kljub temu ali celo prav zato je Frearsovo delo predvsem film o teatru, ne pa filmano gledališče, torej predvsem film, ki jemlje teater kot predmet obravnave, s čimer se že od vsega začetka dovolj jasno distancira od zgodovine zablod „teatraliziranega“ filma.

Film se pravzaprav začne še preden steče njegova „zgodba“, da bi nam na skorajda dokumentarističen način predstavil oba srednja protagonista v fazi priprav na „start“, se pravi, v trenutkih pudranja, ličenja, friziranja in oblačenja. Ta ironična dvoumnost — omenjene priprave namreč lahko veljajo tako za filmska igralca kot za filmska lika, saj sovpadajo s šegami in modo obdobja, v katerem se pripoved odvija — nas potem spremlja vse do konca filma, do trenutka, ko se glavna protagonistka vsede pred ogledalo in prične brisati z obraza ličilo oziroma „snemati masko“. Šele potem, ko je igra že nekaj časa končana, se lahko konča tudi film, če naj ostane zvest svoji začetni zastavitvi. A vendar tu ne gre za popolno simetrijo, zakaj eden od obeh glavnih protagonistov — de Valmont je pred tem izdihnil še v okviru „zgodbe“, kar je pač dodaten ironičen poudarek, saj gre za pravo, krvavo smrt znotraj lažnega dogajanja oziroma za pristno filmsko smrt v okviru teatskega komada. Dovolj zgovorno opozorilo, da je razmerje med gledališčem in filmom še zmeraj (in bržčas za zmeraj) nevarno. Še več, to razmerje očitno nosi v sebi nekaj samomorilskega (za film), kajti način, kako se Valmont nastavi nasprotnikovemu meču, nam daje dovolj zgovorno vedeti, da ne gre zgolj za običajno smrt v dvoboju.

Nasprotno pa spletkarska markiza „umre“ na gledališki način — kot glavna oseba pripovedi je zaradi Valmontovega posthumnega maščevanja dobesedno odpisana, fizično oziroma filmsko pa seveda preživi, da bi se film sploh lahko končal. Podobno razmerje med resnico in videzom se ponovi tudi na ravni same „zgodbe“, kjer so ljubezenske vezi in dozdevno nežnejši intimni odnosi zgolj rezultat splet, sporazumov, vnaprejšnjih dogovorov in pogodb. Ne gre torej za preprosto uživanje v zapeljevanju, ampak tako rekoč za poslovni dogovor, za kalkulacijo in podroben delovni načrt. Okvirnemu razmerju med gledališčem in filmom tako ustreza razmerje med „teatrom ljubezni“ in realnim ozadjem tega teatra na ravni pripovedi, pri čemer postanejo stvari zares nevarne šele v trenutku, ko pride do kršitve sporazuma med markizo in Valmontom, v trenutku namreč, ko se Valmont zares zaljubi v dekle, ki bi ga moral zgolj „poslovno“ zapeljati. Z drugimi besedami: nevarno postane, ko videz in resnica sovpadeta, ko videz postane resnica, zakaj končna točka tega sovpadanja je pač smrt, ki v tem primeru ni zgolj kazen za kršitev, ampak je neogibna posledica ukinitve razlike med videzom in resnico. Na drugi strani se nekaj podobnega primeru tudi sami markizi, ki jo maščevalna poteza umirajočega Valmonta popolnoma družbeno onemogoči, saj spletka sovpadе z resnico, da osrednja junakinja pripovedi ni nikakršna velika dama, za kar se izdaja, ampak čisto navadna prevarantka. Spletkarjenje je sicer nevarno, celo smrtno nevarno, ni pa kaznivo, če ni dokazljivo oziroma dokumentirano — in vsemogočno markizo izda ravno dokument, pismo, ki bi moralo ostati skrito. Ne dejanje, beseda je tista, ki povzroči katastrofo — performativna moč besede je še enkrat izpričana.

Seveda pa slednje velja zgolj na ravni „zgodbe“, ki jo Frearsov film uprizarja, zakaj vse skupaj je „od zunaj“ temeljito zrelativizirano z izrazito filmskimi sredstvi, tako rekoč razstavljeno na niz posnetkov, med katerimi prevladujejo zlasti veliki plani obrazov, in znova zlepljeno v filmski diskurz, ki gledalca „lovi“ na zgodbo le toliko, da bi ga na koncu ujel na sliko golega markizinega obraza, obraza brez make-upa in zaigrane nadutosti, obraza, ki izpričuje, da je igra končana, da so maske padle. Film je potemtakem do konca dosleden in pokaže tudi to (oziroma ravno to), da so maske končno padle, pokaže obraz igralkе, ki je svoje delo opravila. A tudi to je navsezadnje zgolj videz, odsev v ogledalu. Še eno ironično opozorilo: Kot nam film zdaj, na koncu poti ne kaže neposredno obraza, ampak zgolj njegov odsev v ogledalu, tako nam ni skušal nepo-



RAIN MAN, REŽIJA BARRY LEVINSON, 1988



DANGEROUS LIAISONS, REŽIJA STEPHEN FREARS, 1988



MISSISSIPPI BURNING, REŽIJA ALAN PARKER, 1988

sredno pripovedovati „zgodbe“, ampak je govoril o njej. Gre, skratka, za film, ki je hkrati pripoved in njen komentar, ki „zgodbo“ pripoveduje in nam jo hkrati ponuja z distance, da ne bi sam postal žrtev nevarne vezi.

Tudi v filmu Alana Parkerja **Mississippi v plamenih** (Mississippi Burning) imamo opraviti z „nevarnimi vezmi“, vendar to pot na bistveno bolj neposreden in skladno s tem tudi veliko bolj brutalen način. A ta brutalnost je spet zgolj navidezna, zakaj film se po vseh spopadih in peripetijah vendarle izteče v vsaj nekakšen pozitivno-upravičen, če že ne srečen konec. Zgodba se sicer odvija na ameriškem jugu v šestdesetih letih tega stoletja in s pridom izkorišča značilno ozračje rasne nestrpnosti, zadržanosti zaniknega mesteca, izgubljenega v širni deželi, lokalnega primitivizma in organiziranega nasilja nad „drugačnimi“ — vendar videz tudi v tem pogledu vara. Kljub vsem naštetim in nenaštetim sestavinam še zdaleč ne gre za film, ki bi se ukvarjal s problematiko rasizma, kot so napačno sklepali nekateri kritiki in Parkerjevemu delu v zvezi s tem očitali kup slabosti, nedoslednosti in nemarnosti (pripisali so mu celo latentni rasizem) — pač pa gre za napeto akcijsko kriminalko z elementi političnega thrillerja. Po eni strani se soočamo z vprašanjem, kdo je morilec oziroma kdo so morilci, torej s klasično žanrsko zastavitvijo detektivskega filma, po drugi strani pa s problemom, kdo bo koga bolj prestrašil in prisilil, da odneha, kar je spet klasična koncepcija filmov napetosti in akcije. To komplementarno dvotirnost lepo utelešata oba osrednja akterja, agenta FBI, ki raziskujeta umor treh mladih borcev za državljanske pravice: lisjaški praktik, bivši šerif iz Mississippija in potemtakem poznavalec lokalnih posebnosti Anderson (Gene Hackman) ter šolani policijski birokrat, arogantni quasi-liberalec Ward (Willem Dafoe), ki so mu lokalne razmere kajpada španska vas. Medtem ko skuša Ward rešiti problem sistematično, s pomočjo regularnih policijskih metod, ki vključujejo velike organizirane akcijske oddelke, se Anderson loti zadeve kot individuallec, ki išče nasprotnikovo šibko točko. Najbrž ni treba posebej omenjati, da je dejavnost obsežnega Wardovega aparata jalova, saj to sodi v tradicijo žanra, prav tako pa je že vnaprej jasno, da bo zviti Anderson našel, kar išče. Nasprotnikova šibka točka je kajpak — ženska, zane-marjena, sama sebi prepuščena in avanture željna žena enega od storilcev, ki se ji Anderson „človeško“ približa in ji brez predsodkov izvabi resnico. Skratka, dokaj preprosta in razmeroma izlizana štorija, ki sama na sebi ne ponuja posebno spodbudne podlage za filmsko obdelavo. In resnici na ljubo v tem pogledu film sploh ni zanimiv, še več, če bi ostalo zgolj pri tem, sploh ne bi bil vreden omembe. Kar ga dela zanimivega in privlačnega, je pravzaprav šele „meso“, ki je pripeto na opisani „skeleton“: izvrstno koncipirani in posneti akcijski prizori, katerih ostrina in eksplozivnost presegata običajno raven podobnih kinematografskih podvigov, sijajna kamera, ki so jih posebno uspeli posnetki nočne zmede, skrbno oblikovani dialogi in prepričljiva igra obeh osrednjih akterjev, predvsem pa izredno uspelo pričarana atmosfera nakopičenega nasilja v navidez povsem običajnih in miroljubnih državljanah. Če je sploh mogoče govoriti o problemu rasizma v tem filmu, potem ga zagotovo ni treba iskati v spektakularnih nočnih izbruhih nasilja, ki kulminirajo v požarih črnskih hiš, zakaj ognjeni zubljji so tu bolj scensko-spektakelski okvir dogajanja kot znamenje rasne nestrpnosti. Problem rasizma je prej nakazan v tem, da črnsko prebivalstvo pri belem dnevu nima besede in da tega tudi zvezne policijske enote ne morejo in pravzaprav sploh ne nameravajo spremeniti, saj navsezadnje sploh niso prišle zato, da bi karkoli spremenile. Ko je pojasnjen trojni umor, ki ima neprijetno politično konotacijo, je njihovo delo opravljeno; neposredni krivci so prijeti, vse drugo pa ostane tako, kot je. In to je konec koncev čisto v redu, saj bi ne bilo prav nič okusno, če bi se kriminalni film sprenevedal, da rešuje socialne pa politične probleme.

Prav posebni vrsti „nevarnega razmerja“ je posvečen film Jonathana Kaplana **Obtoženi** (The Accused), ki bi ga pogojno lahko označili kot „sodno dramo“ na temo posilstva. Pogojno zato, ker dogajanje pretežno sploh ni vezano na sodno dvorano, po slogu pa je film bližje kriminalki oziroma detektivki. Gre, skratka, za postopno odkrivanje resnice o posilstvu natakarike Sarah, ki se je očitno odigralo pred številnimi pričami, pa vendar ni dokazljivo,

ker nihče noče nastopiti na sodišču in s tem priznati svoje pasivne soudeležbe. Potemtakem ne gre zgolj za razmerje med žrtvijo in storilci, ampak tudi za razmerje med opazovalci, žrtvijo in storilci (so opazovalci zgolj priče ali tudi soudeleženci?), za povrh pa je tu še problem pravniške kombinatorike ekskluzivno ameriškega tipa, ki omogoča sporazum med predstavniki tožitelja in obtoženec na podlagi razpoložljivih dokazov, čeprav je vsem jasno, da dejanje po teži presega trenutno težo dokazov. Kot pri **Nevarnih razmerjih** smo tudi tu priče situaciji, ko ni odločilno dejanje, ampak beseda — in dokler se ena od prič ne odloči spregovoriti, posilstva tako rekoč ni. Kaplanu seveda ni mogoče očitati, da je vse stavil zgolj na besedo, zakaj izjavo priče je navsezadnje filmsko uprizoril (posilstvo, o katerem govori priča, je v filmu spektakularno vizualizirano), toda značilno je, da se mu je to zdelo izvedljivo šele tedaj, ko je bila izrečena beseda priznanja. Šele beseda je proizvedla sliko in prav skozi sliko je bila izpričana performativna moč besede. Ta slika pa ni prav nič tenkočutna niti do same žrtve, saj nam da slutiti — in v tem je presežek glede na besedo — da nemara tudi ta ni povsem brez krivde; njene „sokrivde“ se seveda ne da določno opredeliti, kljub temu pa ni mogoče spregledati njene izzivalnega obnašanja in očitnih poskusov zapeljevanja. To kajpak ne more biti neposreden povod in še manj opravičilo za posilstvo ter s sodno-pravnega vidika sploh ni pomembno, za samo filmsko pripoved pa ima že večjo težo, saj žrtev zdaj ni več zgolj žrtev, čista, nepokvarjena, nedolžna in tako rekoč brezmadežna devica, ampak ženska iz mesa in krvi. Razlika je pač v tem, da čisto, nedolžno, tako rekoč eterično žensko bitje lahko na nedoumljivo grozoten način posili le kakšna brezoblična machistična pošast, medtem ko so grešnice iz mesa in krvi lahko loti tudi kakšen priden študent, kot se je zgodilo v tem primeru. In le posilstvo takšne ženske se lahko sprevrže v gostilniško-pijanski ritual, ki se ga udeležijo vsi — neposredni storilci in pasivni opazovalci. Če je prvo posilstvo domala misteriozna strahota, je drugo sicer vsega obsojanja vredno dejanje, ki zasluži pravično kazen, še zdaleč pa ni nedoumljivo in nepojasljivo.

Posilstvo z množično aktivno in pasivno udeležbo, o kakršnem govori film, je sicer (tudi za filmsko uprizoritev) mnogo bolj spektakularno, kot so običajna, povsem „vsakdanja“ posilstva, o kakršnih lahko beremo v črnih kronikah časopisov, kljub temu pa v svetu moškega šovinizma ne pomeni nič posebno pretresljivega. In prav nekaj tega moškega šovinizma je mogoče očitati tudi Kaplanovemu filmu, saj je v njem skorajda več uživanja spričo Sarahine izživajoče „pokvarjenosti“ kot resnega obravnavanja problema, katerega simptom je inkriminirani dogodek. S tem se lepo ujema tudi dejstvo, da gre konec koncev za zvezdniški film, v katerem je levji delež pač pripadel igralkama osrednjih vlog: Jodie Foster, ki igra izzivalno žrtev, in Kelly McGillis, ki kot tožilka zastopa njene pravice na sodišču. Skratka, **Rain Man** „z drugimi sredstvi“.

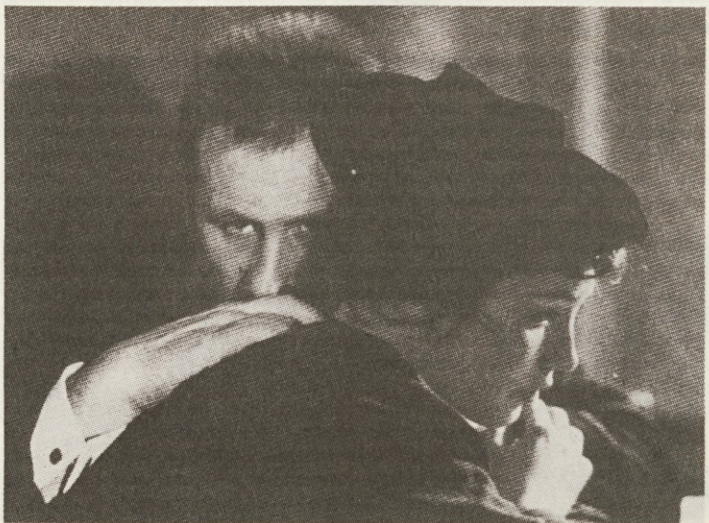
Veliko radikalnejši je v tem pogledu **Talk Radio** Oliverja Stonea, kjer je vse prepuščeno eni sami zvezdi: nadvse spretnemu, iznajdljivemu, zgovornemu in primerno ciničnemu voditelju popularne radijske oddaje „Nighttalk“ Baryju Champlainu oziroma igralci Ericu Bogosianu, ki je hkrati avtor filmskega scenarija, prirejenega po njegovem lastnem dramskem delu. To je film o norosti, ki se ji pravi „shock-radio“, o norcu, ki vodi ta radijski program in o norcih, ki mu telefonirajo, da bi slišali njegovo mnenje o svojih problemih. Nevarne vezi se tukaj vzpostavljajo prek mikrofona in zvočnika, prek radijskih valov in telefonskih žic, v neposrednem dialogu, ki se odlikuje z agresivnostjo in cinizmom, gostobesednostjo in sarkazmom, nastopaštvom in ironijo, v pogovoru, ki je bolj podoben monologu moderatorja, v izbruhih veselosti in duhovitosti, ki se izmenjujejo z žaljivimi in poniževalnimi izpadi, v zaigranih izjavah kesanja ali pomilovanja in v zlobnih pripombah na račun sogovornika. Vsak poskus iskrenejšega komuniciranja je v kali zatrt, pogovor, ki arogantnemu voditelju ni po volji, pa enostavno prekinjen (tehnika je pač tudi tukaj na strani močnejšega, tistega, ki vodi igro). Barry je absolutno zvezda večera, totalni voditelj, pripravljen navidez poslušati vsakogar, dejansko pa nikogar, samozadostna oseba, narcis, ki rabi druge samo za potrditev lastne superiornosti. Kljub temu ali prav zato je neznansko priljubljen, pa tudi osovražen — v vsakem primeru je prav on vozlišče emocio-



THE ACCUSED, REŽIJA JONATHAN KAPLAN, 1988



TALK RADIO, REŽIJA OLIVER STONE, 1988



CAMILLE CLAUDEL, REŽIJA BRUNO NUYTTEN, 1988

nalnih vezi. Glede na to, da se v svojih stikih s poslušalci ves čas giblje na nevarnih tleh, tako rekoč po ostrini britve, saj obravnava skoraj izključno „vroče“ teme (fašizem, antisemitizem, rasizem, seksizem, homoseksualizem in antihomoseksualizem, narkomanijo itn.), je že vnaprej jasno, da se zanj vse skupaj ne more dobro končati. Toda tragični konec, ko ga na parkirišču ustrelji užaljeni mladi desničarski ekstremist, ni zgolj posledica Barryjevega „nevarnega“ vodenja dialogov s poslušalci, ampak sovпада z veliko bolj nevarnim priznanjem voditelja, da dvomi v svoje početje (v trenutku slabosti javno prizna, da je hinavec, da mu gre zgolj za moč, denar in prestiž, prav malo pa so mu mar poslušalci itd.). Ta dvom, to priznanje lastne dvoličnosti je pravzaprav napoved konca velike medijske zvezde, kajti celoten sistem temelji na prevari, zato je zadavno priznanje več kot pogubno. Barryjeva fizična smrt na koncu filma je zatoorej le še formalnost, zakaj mrtev je že veliko prej. Čeprav je zvok v tem filmu veliko pomembnejši, kot je sicer običajno, saj je „Nighttalk“, ki se odvija v znamenju parole „Vse je dovoljeno“, pač izrazito retoričen projekt, pa ima filmski medij pri tem vendarle svojo odločujočo vlogo. S sliko namreč pokaže tisto, kar je dejanski komentar Barryjeve nebrzdane retorike, namreč njegove kretnje, poglede, grimase, zakaj prav ti „vizualni“ elementi se povezujejo z govorico drugačne vrste, govorico, ki nam že veliko pred moderatorjevimi odkritosrčnim priznanjem razkrije, da je vse kar Barry gubeza v mikrofoni zgolj igra. Besede v tem primeru pač služijo bolj prikrivanju kot razkrivanju — in šele filmska slika je tista, ki zares demaskira voditeljevo početje.

Še eno variacijo na temo „nevarnih vezi“ je ponudil film Bruna Nuyttena **Camille Claudel**, tako rekoč edini evropski predstavnik v glavnem sporedu Berlinale, ki se je lahko kolikor toliko enakovredno meril z ameriško selekcijo. Gre kajpada za zvezo med Camille Claudel in Augustom Rodinom, za petnajstletno razmerje, o katerem bi lahko rekli, da se je na eni strani (Rodinovi) končalo s starostjo, na drugi (Camillini) pa z norostjo. Že način, kako se junaka prvič srečata, obeta nadvse strastno, tako rekoč uničujočo vez. Obojestranska zadržanost, skorajda ignoranca le slabo prikriva dejansko napetost, zadrževano silo, divjo strast ipd. — opraviti imamo kratko malo s položajem, ko „prizadeta“ še ne veda, da sta zaljubljena, vendar je to že dejstvo. A prav iz te začetne ignorance je obenem moč sklepati, da se bo iz omenjenega dejstva razvil kup težav, med katerimi bodo nemara še najmanj opazne, a bržčas odločilne tako imenovane težave „umetniške komunikacije“. Značilno je, denimo, da Camille sprejema Rodina kot učitelja, čeprav tega v resnici sploh ne prenese in tudi ne potrebuje — nje-no pristajanje na Rodinovo tutorsko vlogo je povsem emocionalno. Nasprotno pa Rodin dobro ve, da Camille sploh ne potrebuje učitelja, ker jih je vse po vrsti že zdavnaj prerasl, vendar tudi on izkoristi odnos učitelj-učenka za utrditev emocionalne vezi. Kar je tu nevarno, je predvsem različno izhodišče obeh „strank“: Camillin odnos je absolutističen, saj hoče Rodina zgolj in samo zase, in to v vsej njegovi „troedinosti“ (kot ljubimca, kot „očeta“ in kot umetnika-učitelja); v primeri s tem pa je Rodinov odnos uživaško-liberalen, saj hoče Camille predvsem kot žensko ali, bolje, kot eno izmed žensk, kajti zaradi nje nikakor ne kani opustiti drugih zvez, kot umetnik pa je v času srečanja s Camille po lastnem priznanju tako v stagnaciji. Ko se ta dva interesa izčistita in soočita, je katastrofa kajpada neizbežna, kot je neizbežno dejstvo, da bo tu edina prava žrtev Camille, zakaj Rodin ima pač na voljo več različnih možnosti. Za Camille enostavno ni tretje poti: ali osvojiti Rodina samo zase ali pa se mu povsem odreči. Če ne prvo potem drugo — in ko to drugo postane dejstvo, se zlomi. Film odlikuje zlasti izvrstna, skorajda estetiistična fotografija, nič manj pa je izjemna igra Isabelle Adjani v naslovni vlogi, njena poglobljena slabost pa je pretirana dolžina, za katero sama pripovedna faktura ne ponuja zadostnega opravičila. Zlasti tisti del filma, ko Camille zblazni, je po nepotrebnem razvlečen, saj režiser ni uspel doseči nujnega stopnjevanja, ampak se je povsem izgubil v ponavljanju scen blaznosti, ki so si podobne kot jajce jajcu.

V okviru glavnega programa je bilo mogoče videti tudi dva zanimiva „protivojna“ filma: kitajske **Večerne zvonove** (Wan zhong, režija: Wu Ziniu) in **Vojni rekviem** (War requiem) Dereka Jarmana. Kitajski film temelji na dogodku, ki je dovolj tipičen za azijsko poj-

movanje vojskovanja: Jeseni leta 1945, ko je vojna med Japonsko in Kitajsko že tako rekoč končana, naleti skupina pripadnikov kitajske armade neke v zapuščenem kamnitem gričevju na povsem sestradanega japonskega vojaka, ki jih pripelje do votline, v kateri se skriva še 32 njegovih tovarišev, ki so se znašli osamljeni in odrezani od svoje umikajoče se armade. Za Kitajce pomeni to srečanje problem, kako obvladati Japonce, kako jih prepričati, naj se mirno predajo, ker je vojna pač že mimo; za Japonce pa soočenje prerase v vprašanje, ali naj se borijo do konca (v jami namreč hranijo zalogo streliva in eksploziva), naj storijo skupinski obredni samomor ali pa naj se vendarle predajo. Bolj kot sam problem tega srečanja je vsekakor zanimiv način filmske obdelave dogodka. Brez vsakršne spektakularnosti, brez scen boja in nasilja, v dolgih impresivnih posnetkih je Wu Ziniu s skorajda naturalistično jasnostjo, ne da bi pri tem količkaj zapadel v naivnost ali podlegel ideološko obarvanemu „humanizmu“, prikazal ta konflikt brez boja, to dilemo, ki nosi v sebi razdiralno, samomorilsko silo. Predaja Japoncev je v tem kontekstu zmaga nad slepo pokoriščino sistemu in nad naduto pozo, poosebljeno v liku višjega oficirja, ki dozdevno ne prizna poraza, „zmagoslavje“ Kitajcev pa je oropano vsakršnega blišča in je bolj podobno trpkemu spoznanju pirove zmage.

**Vojni rekviem** pa je poskus „ekranizacije“ znanega Brittnovega glasbenega dela, pri čemer si je Jarman pomagal z dokumentarnimi posnetki iz vseh mogočih vojn, z naturalistično igranimi detajli in s stiliziranimi igranimi prizori. Še več, gre za poskus komunikacije med dvema medijema — sliko in zvokom, filmom in glasbo. Divji ples vizualnih vtisov in zvočnih učinkov je Jarman zgradil na „kontrapunktu“ med sliko in zvokom, pri čemer mu je uspel eden najnenavadnejših filmov, kar smo jih videli v zadnjem času. Prav za konec pa velja omeniti še film, ki je v Berlinu pritegnil veliko pozornosti predvsem zaradi prejšnjega filma njegovega avtorja. Govorimo kajpada o **Kratkem filmu o ljubezni** (Krátký film o lásce) Krzysztofa Kieslowskega, ki prav tako kot njegov proslavljeni **Kratki film o ubijanju** sodi v razred „kratkih, poceni, majhnih“ filmov, kot pravi sam Kieslowski. Natančneje povedano, gre za drugi film iz serije o desetih božjih zapovedih, ki se je je lotil prizadeveni poljski režiser. Kljub bistveni spremembi teme pa njegov novi izdelek ni nekakšno nasprotje **Kratkega filma o ubijanju**, kot so mnogi pričakovali — prej narobe, kakaj zdi se, da ga prežema podobna atmosfera tesnobnosti, zadržanosti in ujetosti v nekakšen zaprt krog vsakdanjosti, ki ga ni mogoče prebiti. Če se v **Kratkem filmu o ubijanju** kaže kot „rešitev“ umor, ima tukaj to funkcijo ljubezen, a kot tam umor v resnici ni nikakršna rešitev, ampak prej dokončen pristanek na brezizhodnost, tako ni rešitev niti ljubezen, saj se izkaže zgolj kot videz, kot nekaj, kar je v resnici še bolj banalno od same vsakdanjosti. Seveda se ta film ne more meriti s **Kratkim filmom o ubijanju**, predvsem pa ni posebno izviren. Močno namreč spominja na grški film **Nasproti** (režija: George Panoussopoulos), ki smo ga pred leti prav tako videli v Berlinu. Tudi pri Panoussopoulosu imamo opraviti z mladeničem, ki skoz daljnogled oziroma teleskop opazuje svojo sosedo, pri čemer ta instrument deluje kot podaljšek očesa kamere, zraven pa spretno izkorišča telefon, da opazovano osebo v pravem trenutku zvabi na pravo mesto (za opazovanje) in ji da obenem slutiti, da „ni sama“. Pri tem seveda ne gre za goli voyeurizem, zakaj fant svojo željo navezadnje realizira in dejansko zapelje sosedo, voyeurji v najbolj dobesednem pomenu ostanejo le gledalci filma.

Pri Kieslowskem je nekoliko drugače, saj njegovemu junaku fizični kontakt z „objektom ljubezni“ povsem spodleti, zato pa se mu — ne da bi vedel — le izpolni poglobljena želja: sosedo v njunem nenavadnem razmerju prepozna ljubezen in na koncu je ona tista, ki oprezuje skoz teleskop. Čeprav torej najnovejši filmski prispevek Kieslowskega ni niti tako izviren niti tako prepričljiv kot **Kratki film o ubijanju**, ga je vseeno mogoče uvrstiti med boljše dosežke letošnjega Berlinale, v okviru usihajočega Forumu mladega filma, kjer je bil prikazan, pa je tako ali tako predstavljal razred zase.