

berlin

melodrama in groteska

bojan kavčič



Po letošnjem Berlinu bi se kdo nemara utegnil vprašati, kaj se dogaja z dobro staro melodramo, s tistim znamenitim žanrom "sreče in obupa", ki kajpak ni le žanr, ampak prej posebna kombinacija narativno-stilnih elementov, s katerimi je prepojen domala ves klasični hollywoodski film. Ne le, da so jo, kot vse kaže, posvojili azijski cineasti, marveč ji je vzhodni veter očitno odprl povsem nova obzorja. In Zahod, ki si jo je včasih lastil in jo zapiral v bolj ali manj tesne žanrske kalupe? Če pustimo ob strani ves tisti blišč, s katerim se ponasajo filmi, kot so *Angleški pacient*, *Ljudstvo proti Larryju Flintu* ali celo *Mars napada*, predelave starih uspešnic, kot je *Lov na čarovnice*, ter sveže obdelave klasičnih rasnih konfliktov kot je *Rosewood* (zgolj zaradi njih sicer tudi ne bi bilo vredno riniti v tisti festivalski vrvež, saj si jih je mogoče veliko udobneje in brez večjih zamud ogledati kar doma), mu očitno kot odgovor ostane le še groteska.

Vprašanje melodrame nikakor ni docela nepomembno, saj gre za tradicionalno žanrsko formo, ki je prehodila dolgo pot od "estetizacije ljubezni" pri Griffithu prek "estetizacije sadizma in mazohizma" pri Stroheimu, do "estetizacije razkroja (družine)" pri Sirku; za tisto melodramo potemtakem, ki je od Griffitha naprej veljala za izrazito ameriški žanr, a so jo očitno najbolje obvladali evropski avtorji (poleg obeh omenjenih še Sternberg, Curtiz, Litvak, Zinnemann, Preminger in drugi). V Fassbinderjevih filmih je naposled doživela radikalno reinterpretacijo svoje lastne zgodovine, Georg Seesslen pa jo je teoretsko osmisлил kot "meščansko formo tragedije" – kar pomeni, da je dobila specifičen vzhodnjaški pečat, zgolj nadaljevanje in oživitev tradicionalne žanrske oblike, ki se je zdela po Fassbinderju tako rekoč mrtva. Ali pa sploh ne gre več za isti žanr?

Najprej kaže seveda razčistiti nesporazum, ki zamegljuje celotno dogajanje. Nemara celo res drži, da je v strogo žanrskem pogledu ameriška melodrama tista "edina prava", da se je torej kot pomemben, vpliven filmski žanr razvijala predvsem v Hollywoodu (kot že rečeno, ob izdatni pomoči priseljenih evropskih režiserjev, ki so znali njene temeljne obrazce kreativno nadgraditi), kot forma pa deloma tudi v Evropi, kajpada ne posebno množično, ampak bolj s posameznimi dosežki priznanih avtorjev, ki so se ravno v njenem okrilju še najlaže otresli "antižanrskih" predsodkov. A po drugi strani je melodrama prav zato, ker ni zgolj žanr, marveč pomeni v širšem smislu posebno kombinacijo izbranih elementov oziroma melodramsko strukturo, ki jo najdemo tudi v filmih drugih žanrov in celo v nežanrskih delih, zmeraj učinkovala univerzalno

Tri istorii

in privlačila tudi druge kinematografije. Tu ne gre toliko za takšne, sicer količinsko bogate in s spoštljivo tradicijo podprte produkcije, kot sta, denimo, mehiška ali indijska, kjer prevladujejo "predžanrske" značilnosti. Te melodrame so namreč s svojo sentimentalnostjo in patosom praviloma bliže tistim pravzorom (popularnim oblikam gledališča in trivialni literaturi), iz katerih se je filmski žanr šele razvil – zato (in seveda zaradi specifične "kodifikacije") zvečine tudi ne presegajo lokalnega pomena. Veliko pomembnejši so filmi nekaterih japonskih režiserjev, ki so se že razmeroma zgodaj spoprijeli s formo melodrame in ji vtisnili prepoznaven avtorski pečat (npr. Mizoguchi), v novejšem času pa izstopajo zlasti zadevni dosežki kitajske (hongkonške, tajvanske) kinematografije. Zanimanje azijskih kinematografij za melodramo potemakem ni ravno od včeraj, še več, zdi se, da ravno Daljni vzhod ni nikoli preveč resno jemal trditve o izčrpanosti, izpraznjenosti te žanrske form(ul)e.

Skratka, na letošnjem Berlinu se po tej plati z melodramo ni dogajalo nič posebnega dramatičnega, nič takšnega, s čimer ne bi bilo mogoče računati že na podlagi preteklih izkušenj. A če so se vodilne azijske kinematografije prejšnja leta pojavljale le s posameznimi uspelimi deli tega tipa, so letos presenetile s celim melodramskim "paketom", ki ga preprosto ni bilo mogoče zaobiti. Kvaliteta teh filmov pa vrh vsega ne dopušča nobenega dvoma o tem, da gre za resen trend, pri čemer to pot prednjačita Hong Kong in Japonska, prvi z bolj "čistimi" melodramskimi zgodbami, druga s cepljenjem melodramskih prvin na druge pripovedne podlage. Seveda v resnici ne gre za nikakršno obnovo žanra, zakaj ti filmi so slogovno na moč različni, vsak po svoje, a dovolj prepoznavno prepojeni s tako imenovano avtorsko poetiko, največkrat pa se razhajajo celo v pojmovanju najbolj temeljnih principov pripovedi. Prej bi lahko rekli, da gre za reafirmacijo melodramske strukture.

Dokaj različna pristopa najdemo že v obeh hongkonških filmih, ki sodita v razred "čiste" melodrame, saj ne premoreta nobenih drugih sestavin, iz katerih bi bilo mogoče izpeljati kakšno vzporedno pripoved. Prvi, **Kitchen** (Kuhinja, v izvirniku *Wo ai chufang*; režija Yim Ho), sicer posnet po japonskem romanu in z japonsko igralko (Yasuko Tomita) v glavni vlogi, kar je spričo naklonjenosti obeh kinematografij do melodrame več kot golo naključje, se bolj kot dogajanju posveča atmosferi pripovedi, bolj kot naraciji estetiki slike in bolj kot odnosom med liki montažnemu ritmu. To je tudi razumljivo, zakaj razmerja med osrednjima junakoma ne obremenjujejo konkretne ovire, ampak ravno njihova odsotnost, ne živi ljudje, marveč mrtvi, ne nasilje okolja ali družine, temveč bolečina izgube (družine), kar jima vsiljuje skorajda nadrealno distanco do okolja. Drugi, ki ga je producent na zahod poslal pod naslovom **Comrades – Almost a Love Story** (Tovariša – skorajda ljubezenska zgodba, v izvirniku *Tian mi mi*; režija Peter Chan), je bolj socialno profiliran, saj sta osrednja junaka emigranta iz matične Kitajske v

Hong Kongu, torej tipična deprivilegiranca; kljub temu pa je humornejši in premore bolj dinamično dogajanje – ne le zato, ker se zgodba "seli" vse tja do New Yorka, marveč predvsem zaradi številnih zapletov in obratov. A nekaj imata oba filma vendarle skupnega: v enem in drugem primeru gre za mlad par, za fanta in dekle, ki se ljubita, ne da bi si to upala priznati, in obakrat mora miniti celo desetletje najrazličnejših preizkušenj, preden si drug drugega "zaslužita". Navidez filma nimata veliko opraviti s klasično melodramo, vendar izrabljata vse njene poglavitne prvine, kot so naključje, sreča, obup, usoda ipd., predvsem pa igrata na značilno neskladje med presojo gledalca in filmskega lika, ko gre za izbiro ali prepoznanje "pravega" partnerja. Nekoliko manj razviden je tretji hongkonški predstavnik, film **Ah Kam** (Kaskaderka; režija Ann Hui), kjer se zgodba o spodletelem ljubezenskem razmerju glavne junakinje prepleta z njenimi kaskaderskimi podvigi, duševne muke s fizičnimi bolečinami (ob padcih, udarcih ipd.), fiktivni svet pripovedi pa z realnostjo filmske mašinerije. Ta film o filmu (bolje: o snemanju filmov), ki njegovo zakulisje hočeš nočeš sproti spreminja v fikcijo, govori hkrati o želji in fantaziji ter ovirah, ki jima stojijo na poti, s čimer pravzaprav zadene tradicionalno bistvo melodrame. Vsekakor nekoliko drugače kot japonska **Setouchi Moonlight Serenade** (Serenada v mesečini; režija Mashiro Shinoda), amarkordovski film nostalgije, ki pa znotraj okvirnega "spominjam se..." govori o krizi družine tik po drugi svetovni vojni, še globoko v senci japonskega poraza, a skuša v strastni ljubezni najstarejšega, odhajajočega sina in njegove izbranke odkriti obrise drugačne prihodnosti. Seveda zadeva še zdaleč ni tako dramatična kot v drugem japonskem filmu, **Yume no ginga** (Labirint sanj; režija Sogo Ishii), rašomonskem suspenzerju o ljubezenskem razmerju, porojenem iz strahu in želje po maščevanju. Usoda, naključje, strast in dvom v kombinaciji s spontanimi emocijami, ki za nekaj časa celo prevladajo, preden treščijo v obup – skorajda kot ilustracija Seesslenove teze, da uprizarja melodrama skrajno točko meščanskega obupa spričo nenehnih krivic v svetu, ki ne pozna več ne boga, ne nebes, ne sekulariziranega raja levih utopistov.

Nekoliko bolj distanciranemu pogledu pač ne more uiti, da se nobeden od teh filmov ne ujema povsem s tradicionalnim obrazcem melodrame, še zlasti pa ne s tisto zadušljivo atmosfero, ki ne omogoča nikakršnih imaginarnih izhodov, ampak ponuja v najboljšem primeru kratko tolažbo v obliki bežne ljubezenske



Kitchen

sreče. Žanrsko so ti filmi bliže drugim modelom: ljubezenski romanci (ki jo zapečati obvezni *happy end*), akcijskemu filmu, filmu nostalgije, socialni drami in kriminaliki; njihova estetika pa sega od trdega realizma do prefinjene fantastike, od romantičnega lirizma do prvin, ki jih najdemo le še v takšnih delih, kot jih ponuja *film noir*. In vendar so vsi po vrsti tudi melodrame, bolje rečeno, tisto, kar jih drži skupaj, so ravno selektivno vkomponirani elementi melodramske form(ul)e, saj so drugi formalni vzorci, na katere se dozdevno opirajo, preveč ohlapni, da bi lahko sami nosili vso težo pripovedi. Drugače povedano, gre za tipično postmoderno križanje različnih formalnih in motivnih sestavin, utemeljeno na zavesti o izčrpanosti tradicionalne melodramske oblike, še zlasti njenih bolj populističnih variant, vendar tudi na prepričanju, da je tisto, kar je v melodrami trajnejše od nje same in kar bi lahko imenovali melodramska struktura, neizogibna komponenta vsakega narativnega filma. To so azijske kinematografije dojele ravno tako dobro kot Hollywood, le da v nasprotju z njim puščajo pri vsem skupaj dovolj prostora tudi avtorski imaginaciji. Zato se zdi, da so trenutno edine, ki znajo dediščino melodrame kreativno izrabiti in nadgraditi. V evropskem filmu, ki ima z dojemanjem teh zakonitosti nenehne težave, in zato seveda gladko izgublja bitko s hollywoodskim manierizmom, pa sta najbolj očitni dve skrajnosti: sterilna avtorska poza in groteska. Da je lahko prva bolj groteskna od druge, dokazuje pretenciozna, polintelektualistična, polekshibicionistična "umetniška" stvaritev Bernarda Henrija Lévyja, *Le jour et la nuit* (Dan in noč); da zna biti druga neprimerno bolj avtorska kakor prva, pa bržkone ni treba posebej dokazovati. A bilo bi prav kratkovidno, ko bi skušali Lévyja na hitro odpraviti, češ, stvar je preveč neokusna, da bi ji bilo vredno nameniti kakršno koli pozornost – narobe, zakaj ravno ta film najbolje razkriva pravo resnico jalovega avtorskega intelektualizma, ki jo druga, nekoliko manj ponesrečena dela še za silo skrivajo. Denimo, film Helme Sanders-Brahms, *Mein Herz - niemandem!* (Moje srce - nikomur!), razvlečena, anemična, povsem nevznemirljiva pripoved o eni najbolj vznemirljivih osebnosti novejši nemške kulture, pesnici Else Lasker-Schüler. V ospredju je ljubezensko razmerje med to muzo medvojne berlinske umetniške scene in pesnikom Gottfriedom Bennom, med židinj in človekom, ki se je vsaj za nekaj časa pridružil

nacizmu, skratka, sijajna snov za pravo melodramo. A namesto tega nam film raje postreže z obsežnimi recitacijami poezije, povsem nepotrebnimi dokumentarnimi vložki in bolj ali manj solističnimi igralskimi ekshibicijami. Značilno je, da režiserka izkorišča poezijo in pomembnost zadevnih medvojnih umetnostnih dogajanj kot alibi za lastno nedomiselnost, s čemer ji uspe vsaj malce odvrniti gledalčevo pozornost od dejanske filmske bede, ki mu jo prodaja. Še bolj značilno je, da se skuša tudi Lévy sklicevati na umetnost, saj nam servira lik pisatelja v krizi, vendar pa je ta tako nepomemben in filmsko nezanimiv, da le še podčrta jalovost njegove salonske režijske "metode". Skratka, evropski "umetniški" film se ukvarja kar z umetnostjo samo, torej sam s sabo, pravzaprav kar s svojo krizo, vendar na takšen način, da to krizo generira. Zares groteskno. Nekaj drugega je groteska kot avtorski koncept, ki izhaja iz spoznanja, da se zgodovina ponavlja kot farsa, da je torej druga možnost reinkarnacije melodrame prav v samoironičnem, sarkastičnem poudarjanju njene žanrske izčrpanosti. V tej poziciji očitno ni lahko vztrajati, o čemer najbolje pričajo številni obetavni, a slej ko prej spodleteli poskusi. Britanski film *Twin Town* (Mesto dvojčkov; režija Kevin Allen), denimo, zdrži le do tretjine, ko se še nekako zdi, da si lahko obetamo odtrgano satiro o življenju v provincialnem valižanskem mestecu, potem pa zdrsne v obsceno burko brez glave in repa. Luhrmannova modernizirana, rockovska, z erotiko in divjimi strastmi nabita adaptacija *Romea in Julije* (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*) se veličastno prebije do polovice, potem pa podleže patosu in spektakelski koreografiji. Še najbolj konsekventna je ukrajinska veteranka Kira Muratova, vendar si je pomagala tako, da je svojo črno, sarkastično, z gogoljevsko norostjo podloženo anatomijo umora *Tri istorii* (Tri zgodbe) – kot pove že naslov – razdelila na tri epizode. Osrednji motiv, umor kot akt osvoboditve in mračnega užitka, se razvija skozi tri stopnjevanja – od divje ekscesnosti do mile poetičnosti zločinske otroške duše. Bolj lahkotna, skorajda pravljica, a nič manj dosledna avstrijska satira z neprevlečljivim naslovom *Der Unfisch* (režija Robert Dornhelm), pa se poigrava z logiko želje in perverzijo njene izpolnitve, kar seveda pripelje do groteskni rezultatov. Groteska kajpada ni žanr v pravem pomenu besede, vsaj ne v takšnem kot melodrama, prej bi lahko rekli, da označuje nek poseben vidik zanikanja žanra. Učinek grotesknosti je lahko načrten ali povsem nenameren in celo nezaželen, vendar pa ne v enem ne v drugem primeru ne moremo zanesljivo identificirati "groteskne strukture" oziroma prepoznavne strukture groteske kot specifične form(ul)e. A značilno je, da se ravno kot zanikanje žanra še najbolj obnese v primerih, ko meri na melodramo, seveda na njene bolj ali manj tradicionalne oblike. V tem pogledu je še najbližje sodobni avtorski melodrami, zlasti tisti, ki jo gojijo azijske kinematografije, saj gre tudi v tem primeru za svojevrstno zanikanje tradicionalnih žanrskih obrazcev. Razlika je "le" v predznaku. •

Comrades, almost a love story

