

BERLINALE 90

VERJETI IN VIDETI

Normalno je (navadili smo se), da nas film prevzame, sicer »ni dober«. Da pri tem postavljamo za merilo sebe, niti malo ne moti, saj je prej vračunano v samo produkcijo – navsezadnje ne pravijo vsemu temu brez razloga »kultura narcizizma«. (Drugo je, morda, kadar se ga lotijo filmski zgodovinarji; toda vprašanje, ali je dober, zanje ni bistveno.)

Torej: kako ali s čim nas film prevzame? Čeprav je film priznано kompleksen produkt, je odgovor na to vprašanje nekako nujno zgolj parcialen ali v najboljšem primeru niz parcialnih odgovorov (naštejemo njegove dobre strani), ki je lahko krajši ali daljši, a nič več kakor to – ne glede na to, kako zapleteni so lahko posamezni odgovori.

Prvi je brez dvoma odgovor, ki ga je dal Eisenstein. In kaže, da je padel na najrodovitnejša tla v produkciji, ki ji gre najbolje, namreč ameriški. Američani so ga, kakor po navadi, napravili uporabnega: iz »montaže ekstaze« so razvili tehniko izzivanja emotivnih reakcij.

Toda hkrati je prav to razlog, da mi Stoneov **Rojen 4. julija** (Born on the 4th of July) ni bil všeč. Vse praveč očitno me je silil v »emotivne reakcije«. Kljub temu, da moram priznati, da Stone dobro opravlja svoj posel, vsaj če pomislim na seznam referenc (nekateri so prav zabavne, npr. 2001), se, po Barthesovo, filmu upiram – ne toliko efektno, ki me lahko prevzamejo in odpeljejo kdove kam (kar je seveda res), ampak kakor se človek normalno upira vsiljivosti.² Nekaj več veselja sem imel z nekaterimi drugimi »velikimi ameriški« filmi, npr. z Beresfordovim **Šoferjem gđc. Daisy** (Driving Miss Daisy) in tudi z Rossovim **Jeklenimi magnolijami** (Steel Magnolias), kjer je ista stvar opravljena veliko bolj dostojno. Sicer pa so to, skupaj z Allenovimi **Zločini in druge malenkosti** (Crimes and Misdemeanors), Costa-Gavrasovo **Glasbeno skrinjico** (Music Box) in DeVitovo **Vojno zakoncev Rose** (The War of the Roses³), bolj filmi za kino kakor za festival.

Nenehno se mi vrača v misel lanski paradoks, ko je v Berlinu, na tipično »pluralističnem« festivalu, zmagal (tj., dobil zlatega medveda, kolikor je pač to vredno) Davidsonov **Rain Man**, predstavnik takega (tj., »velikega ameriškega«) filma, medtem ko je v

Cannesu, na tipično »komercialnem« festivalu, zmagal (dobil zlato palmo) Sonderbergov **Seks, laži in video trakovi**, predstavnik neodvisnega filma (resda tudi ameriškega). Nasploh je, če primerjamo nagrade, canneski festival postal občutljiv za »ameriški kulturni imperializem«, medtem ko mu je berlinski, ki je še nedavno rad protežiral »vzhodne« filme, skočil v naročje.⁴

Vendar je dvomljivo, ali argument o ameriškem kulturnem imperializmu kakorkoli prizadeva vsakdanjega gledalca (v nasprotju s kritikom ali kulturnim politikom ali celo kakšnim »zavednim gledalcem« ali žirijo festivala). Prednosti, ki jih ima velika produkcija, so očitne, čeprav je tudi tveganje večje.

Estetika, toleranca in box-office

»Veliki ameriški film« je globoko humanističen.

Za kakšnega bralca bo ta izjava najbrž bolj humoristična in ne preveč »globoka«. Vendar jo bom, upam, lahko pojasnil. Torej: humanističen v obeh pomenih, standardnem »utemeljen v klasičnih vedah« in navešenem »filantropen«.

Najprej se moramo strinjati, da film pripada belles lettres: da je morda zadnja velika literarna zvrst, ki gradi zgodbe – z bolj ali manj prepoznavnimi socialnimi, psihološkimi, zgodovinskimi itn. situacijami – in pri kateri je mehanizem, ki konstituira občinstvo, identifikacija. Če z njim primerjamo televizijo, ki je »medij« (kar je film postal šele za nazaj), moramo reči, da slednja spada (kot pojem in pojav) nekam drugam, morda v posthumanizem⁶. V nasprotju s filmom, ki (še vedno) pripoveduje, TV (samo še) kaže, njeno občinstvo pa konstituira razcep.⁷ Lahko pa bi tudi rekli, da je identifikacija *cilja* (»videti«) nadomestila identifikacijo *objekta*, ki je temeljito reducirana – postal je nekaj, kar je lahko le bolj ali manj (ne)zanimivo.⁸

Ta razlika je morda najbolj vidna v ameriški kulturi. »Veliki« ameriški film pa smo vzeli za izhodišče zato, ker je bolje vidna v produkciji, odvisni od tržišča, kakor npr. v subvencionirani produkciji. Subvencije naredijo, da je produkcija relativno neodvisna od

občinstva – zato je sicer lahko še bolj odvisna od tistih, ki imajo besedo pri razporejanju »neodvisnega« denarja, toda hkrati je lahko prav zato, grobo rečeno, *karkoli* – tj., kar hočejo razporejevalci denarja, in včasih celo, (saj marsikdaj dajo denar ravno za to:) kar hoče in zmore avtor.⁹ Pravila, ki veljajo, če naj film doseže najširše občinstvo, tu vsekakor ne veljajo. Kakšna pravila so to?

»Veliki ameriški« film ne prenese eksperimenta v smislu »napravimo in pogledajmo, kaj se bo zgodilo« – nič ne bi moglo biti dalj od njega.¹⁰ Sploh ni mogoče dovoliti, da bi se mu zgodilo kaj nepredvidenega; treba je predvideti, vračunati, preveriti (seveda pa se vedno lahko kaj ponesreči). Zato, razumljivo, »veliki ameriški film« vztraja pri moštrstvu izraza v polnem smislu »izraza« kot izvedbe zamisli. Namreč zamisli, kako bo film pritegnil občinstvo. Za »veliki ameriški film« je važno, da ga vidi čimvečje občinstvo.

To pa vpelje nekaj omejitev. Film, ki računa z najširšim občinstvom, ne sme biti žaljiv do ljudi, nasprotno, biti mora »sočuten«, celo kadar se norčuje, kakor kdaj v kakšni komediji. Na kratko bi lahko rekli: da bi bil ljudem všeč, jim mora biti naklonjen.¹¹ Jasno je, da

⁹ Subvencioniranje umetniške produkcije je najbrž smiselno že kot nasprotje diktatu tržišča; brez tega nasprotja bi bila produkcija, v celoti vzeto, precej okrnjena. Toda na svoj zvit način ima »tržišče« tudi od svojega nasprotja profit: če nič drugega, se skozi subvencionirano produkcijo pokažejo talenti, ki potem začnejo pravo, tj. komercialno produkcijo, ali pa se pokažejo celo čisto nove kvalitete – novo občinstvo ali atraktiven nov tip produkcije ipd. Ampak za kaj takega mora biti »tržišče« – privoščimo si reči – primerno inteligentno.

¹⁰ Pač pa to delo, analogno osnovnemu raziskovanju, zanj opravlja subvencionirana produkcija.

¹¹ Mejo predstavlja samo identifikacija tistega posebnega objekta, ki mu rečemo negativac – pa še to ne vedno (ker je pač tudi »negativnost« lahko relativna).



PEDRO ALMODÓVAR

¹ Ko film vidimo; na to se omejujemo zato, ker nas pač zanima bolj ali manj ravno vprašanje, kaj vidimo. Seveda pa je prav mogoče verjeti, ne da bi videli. Spomnite se npr. filmov iz bunkerja, o katerih smo lahko prepričani, da bi jih bilo treba videti, čeprav potem, ko jih vidimo, nismo več nujno prepričani o tem. Tu že dejstvo, da je film »v bunkerju«, podeli določeno kredibilnost (kakor jo podeli tudi dejstvo, da je bilo vanj vloženega npr. toliko in toliko denarja, da ga je napravil ta ali oni človek itn.), pa ne le za liberalen um (ki sklepa takole: »Če je film v bunkerju, potem je gotovo vreden ogleda.«), temveč tudi za konservativnega, ki sklepa takole: »Če je film v bunkerju, potem so gotovo dobri razlogi za to.« Če se zdaj (mimogrede) vprašamo, kdo ima »bolj prav«, moramo brez omejevanja priznati, da slednji – ni pa nujno, da se strinjamo o vseh razlogih.

² Ah, in kaj naj potem rečem o velikih »državotvornih« filmih, kakršne dobro poznamo in ki jih je letos v Berlinu zastopala **Slava** (Glory) Edwada Zwicka? – Zanimivo pa je, da film ni bil uvrščen v tekmovalni program, čeprav je tudi po temi – vojaški prispevek temnopolnih Američanov v ameriški državljanski vojni – nedvomno »primeren« (v luči naslednjega poglavja).

³ Zgodovinarji se ob prevodu seveda nasmihajo, saj je »War of the Roses« ime družinske vojne Anjou-Plantagenetov (med Yorky z belo in Lancastri z rdečo vrtnico) za angleški prestol (1455-85).

⁴ To seveda ne pomeni, da si Costa-Gavras ni zaslužil nagrade; če si je ne bi s tem, bi si jo s kakšnim drugim filmom. Vendar v zvezi z nagradami ostajajo take nejasnosti, da smo v skušnjavi, da bi jih definirali kot ugibanje žirije, kateri film je dober.

⁵ Tudi kadar v njem ljudje sploh ne nastopajo ali le mimogrede, kakor npr. v Uysovih **Čudovitih bitljih** ali v eksperimentalnem filmu.

⁶ Karkoli že to je; verjetno se nanaša na »kulturo narcizizma«. V tem primeru je film prav gotovo najpomembnejši »vehicle of transition« iz humanizma v narcizizem (ali iz globine pomena na površino videza) in prvo »sredstvo« v osvajaletnem pohodu podobe, ki pa je tu še vedno samo člen diskurzivne verige (na TV pa že diktira diskurz).

(Kako je s predpono »post«, smo se nekoč že zabavali: razglasil sem jo za izraz, ki označuje razmerje s truplom (onega, pred čemer stoji.) Zdaj bi rad dodal, da nekatere stvari prav zaživijo šele s smrtjo, druge umrejo že pred smrtjo, tretje pa nikoli niso živele, čeprav morda še niso umrle.)

⁷ Tu ne gre za to, da občinstvo »ne verjame, čeprav vidi«, ampak mu tega, kar vidi, sploh ni več treba vzeti drugače kot zgolj videz. Postalo je čisto vseeno, ali verjame ali ne. V vsakem primeru lahko medij ustvari videz, ki je resničnejši od resnice.

⁸ Temu se zelo dobro prilaga naše današnje pojmovanje informacije kot »čiste informacije« ali celo »zgodil informacije«, ki ima še ne prav konceptualizirane, a nedvomno »posebne« performativne razsežnosti.

ta »filantropija« nima nobenega opravka s čustvi; gre za hladno računico, ki vključuje ugotovitev, da je tveganje brez tega večje.¹² Filmu se lahko zgodi npr. to, da ga napadejo ženske ali gayi ali kdove katera družbena skupina ali manjšina, ki je dovolj organizirana, da razvije kakšno akcijo proti, kar se je filmom (in producentom) že dogajalo. Da bi torej dosegel cilj, ki je vsaj v primeru »velikega ameriškega«, če ne filma sploh, občinstvo, mora biti film vsaj v tistih potezah, ki so občutljive za družbeno kritiko, tolerant¹³ (kar je seveda znamenita humanistična zahteva).¹⁴ O tem bi lahko rekli še marsikaj, tudi to, da seveda obstajajo načini, kako ta pravila v izvedbi sesuvajo svoje lastne predpostavke (in tudi naše lastne predpostavke)¹⁵; vendar ostajajo v veljavi. In dodajmo: ne zastonj.

¹² Zato bi lahko podvomili, da je ta »filantropija« kaj prida globoka. Ta izraz smo v zvezi s »humanizmom« opravičili tako, da smo ga povezali z intencami pomena (globina resnice v nasprotju s površino videza). Tu ga lahko opravičimo tako, da ga povežemo s pogoji tržne produkcije. Seveda pa se stvar prav lahko ponesreči: normalno je ravno to razlog, da film propade.

¹³ V smislu, da je zastavljen tolerantno in da promovira toleranco: zgled, kjer gre izrecno za to, je npr. **Sofer gdc. Dalsey**.

¹⁴ V večini primerih je rezultat teh prizadevanj enostavna jukstapozicija različnih ali celo nasprotnih vrednosti brez posebne refleksije. Vrh tega je to oblika kompenzacije, ki je refleksija ne sesuje, saj jo (namreč kompenzacijo) vsakdanji gledalec nadvse potrebuje – refleksija jo le dopolnjuje in tu in tam kaj popravi, tako da so filmi boljši.

¹⁵ Za zgled tipa produkcije, ki odstopa od vsega, kar smo navedli doslej (in vsekakor ne sodi v razred »velikih ameriških«), lahko navedemo **Annie Monice Treut** (z lanskega Berlinale pa **Fingered** Richarda Kerna & Lydie Lunch), ki sodi v razred »offensive films«. Annie Sprinkle je gospodinja srednjih let, newyorška performing artist in porno zvezda, ki »demistificira« Cronenbergove **Dead Ringers** tako, da ljudem kaže (s pomočjo »speculuma«) notranjost svoje vagine. Toda ta tip produkcije je »offensive« (žaljiv ali brezobziren) zgolj za vrednosti kakšne »moral majority«. Značilno je, da ima po pravilu izrazito feministično perspektivo. **Annie** je najboljša zloraba metafore grdega račka, kar sem jih kdaj videl.

Normalen odnos do mamil

Gornje poglavje sem hotel najprej zastaviti kot uvod v omembo **Lekarniškega kavboja** (Drugstore Cowboy), a se je razrastlo v nekaj, kar ni več to ali ni več zgolj to. Toda režiser Gus Van Sant se je povzpел po vseh pravih stopnicah. Začel je z majhno, delno subvencionirano produkcijo – in napravil sijajen nizkoprorračunski film **Mala noče**, ki je bil opažen (o njem sem pisal v poročilu z Berlinale leta 1986), ne glede na »marginalno« tematiko ali pa celo z njeno pomočjo (toleranco!), zaradi izredno duhovite obravnave, s čimer je dokazal mojstrstvo v izrazu. Po njem in nekaj še bolj »marginalnih« (a vedno odličnih) kratkih filmih je dobil predlani ponudbo za režijo večje produkcije (štiri milijone dolarjev je po ameriških merilih zmerno velik proračun) po lastnem scenariju (no, »kooperativnem«, in po romanu Jamesa Fogala). In ostal zvest »marginalnim« temam.

Seveda je tudi to film za kino, ne za festival ali celo za Forum, ki ga je predvajal. Ampak v problem notranjih festivalskih razvrstitev se tu ne bi spuščali (drži pa, da vsako leto bolj dobiva poteze lokalne vojne).

Lekarniški kavboj je ljubezniva zgodba o praznovrnem narkomanu in njegovi družini in njihovih skrajnih akcijah, da bi prišli do česarkoli že. Njegovo praznovrje je zanj pravzaprav odrešilno: zaradi »bad omens« mu spodleti podvig za podvigom, in ko povrh še nekdo iz skupine umre zaradi prevelike količine, se odloči za zdravljenje (mimogrede: po metadonskem programu). Matt Dillon (v naslovni vlogi) je v obeh

situacijah enako stoičen in sijajen. Med zdravljenjem (ta izraz je dvomljiv, kakor je v marsikaterem primeru koncept »boleznih« sploh; tu bi bilo treba reči *odvajanjem*, kar nikakor ni isto) sreča drugega (na pol bivšega) narkomana patra Toma, ki ga igra (seveda) William S. Burroughs; temu so položene v usta naslednje besede: »Oblasti bodo uporabile histerijo okoli mamil, da vzpostavijo mednarodno policijsko mrežo.«

Normalen odnos do zgodovine

To je seveda zelo široka tema. Lahko bi začeli z množico trabantov, ki se pretikajo med normalnimi zahodnoberlinskimi avtomobili in delajo gnečo na cestah še bolj neznosno. Toda vozniki so zelo uvidevni in se sploh ne razburjajo...

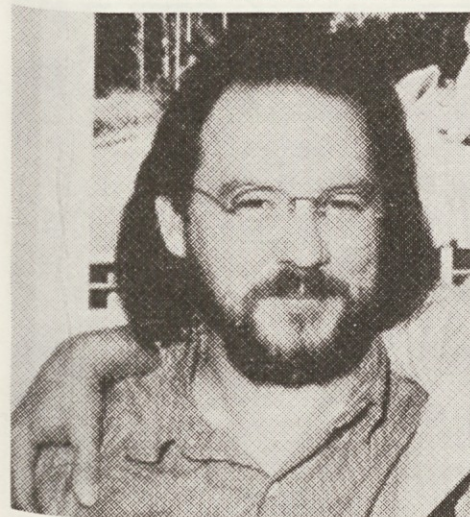
Nadaljevali bi lahko z demonstracijami Azarbejdžancev (proti Armencem, Gorbačovu): spredaj nekaj moških, zadaj veliko pokritih žensk z otroškimi vozički (in otroci v njih)...

In če se zdaj vrnemo k filmu, smo takoj pri armenskih dokumentarjih, ki so bili tako neverjetno dolgočasni (»estetski«), da je edini sprejemljivi razlog za njihovo uvrstitev na program pač politični...¹⁶ (Seveda pa gre pri tem za nenormalen odnos do filma, ne zgodovine.)

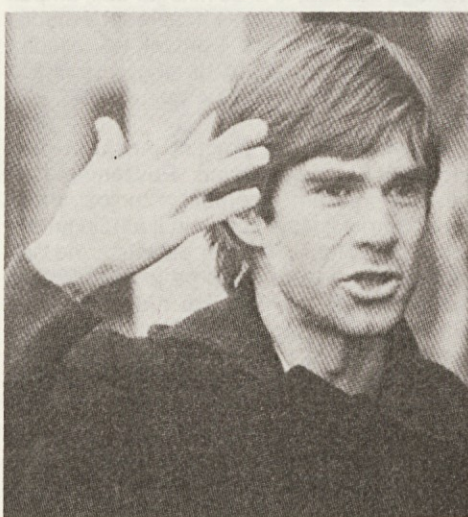
In tako smo že (spet) pri dokumentarjih: zdi se, da so njihovi viri neizčrpní.¹⁷ Denimo, o

¹⁶ Kljub marsikateri zanimivi temi (naglavni sta pač vera in Karabah), kakor je npr. prihod Sergeja Paradžanova iz zapora v Gevorkianovem filmu **V mojem svetu** (Ashkharumes).

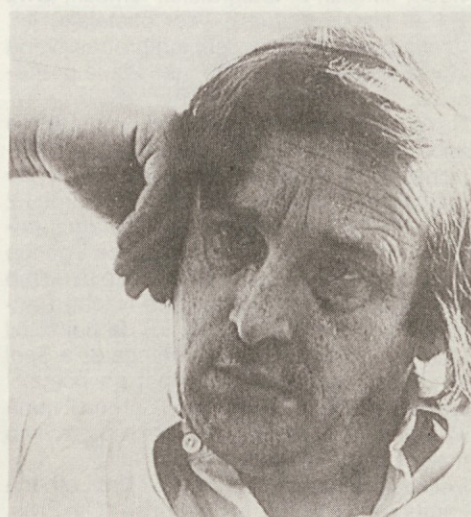
¹⁷ Toda citirajmo Michaela Moora, avtorja dokumentarca **Roger In jaz** (Roger and Me): »Na splošno ne maram dokumentarcev, zdijo se mi dolgočasni, nezanimivi in ponavljajo se – mislim, da bi morali več dokumentarcev narediti ljudje, ki jih ne marajo!«



BRUCE MCDONALD



GUS VAN SANT



HEINER CAROW

tretjem rajhu je nepregledna množica filmov in še vedno se najdejo novi (neznani) posnetki, nove priče itn. (npr. Weissmanov **Terezinski dnevnik**, Terezin Diary, o taborišču, ali Kaplanovi **Izgnanci**, The Exiles, o ljudeh, kakor so Bettelheim, Lang, Wilder, in organizacijah, ki so jim pomagale čez), Zadnji čas so seveda atraktivni dokumenti o stalinističnem terorju (npr. **Zgodba o taborišču za prisilno delo**, RECSK, 1950–53, Livije Gyarmathy in Géze Böszörményi-ja) – ta tema se je šele prav začela. Filmi o socialistični izgradnji, ki smo jih morali gledati kot otroci, so vključeni bodisi za smeh bodisi za grozo.¹⁸ Tretja velika tema dokumentarcev je leto 1968 (npr. Kitchellov **Berkeley v šestdesetih**, Berkeley in the Sixties). O delavskem gibanju letos nisem opazil nobenega.¹⁹

Iz vse te produkcije izstopajo dela, ki konstruirajo zgodovino kot zgodbo s suspensom, tj. skoraj vsi ameriški dokumentarci. To, da zgodovino »konstruirajo«, ne pomeni, da si jo kakorkoli izmišljajo, ampak da so zadovoljni šele, ko lahko iz podatkov sestavijo kakšno smiselno zgodbo (ali jih vključijo v kakšno smiselno zgodbo). In med vsemi dokumentarci, kar sem jih videl, najbolj izstopa **Skupna nit: Zgodbe s Plahte** (Common Threads: Stories from the Quilt). Brian Epstein & Jeffrey Friedman pripovedujeta zgodbe o najhujši stvari, ki je doletela človeštvo ob koncu 20. stoletja, aidsu, ali natančneje, zgodbe o ljudeh, ki so zaradi njega umrli. Plahta je sešita iz tisočev koščkov blaga z imeni žrtev, in pokriva griče okoli Bele hiše v Washingtonu. V zgodbah nastopajo preživeli, posnetki na različnih video, filmskih in fotografskih formatih, javni TV ali filmski posnetki (kjer obstajajo) itn. Vsaka zgodba ima v sebi kaj pretresljivega in vse skupaj je narejeno tako, da je pretresljivo.²⁰

Nasproti dokumentarcem lahko postavimo zgodovinske filme, tj., literarizirane (ali »fiktionalizirane« (če se temu ne da lepše reči)) »zgodovinske« zgodbe (v nasprotju z bolj vsakdanjimi zgodbami, ki so zgolj postavljene nekam v zgodovino), npr. zgodbe o zgodovinskih osebah. Sem lahko uvrstimo **Weinigerjevo noč** (Weinigers Nacht) Paulusa Mankerja, kjer gre za to, da naj bi bil Otto Weiniger, avtor znamenitega dela Spol in značaj, mazohistično pripet na očeta.²¹ Nasproti obema gornjima opredelitvama »zgodovinskosti« filma pa lahko postavimo mesto, ki ga ima film v zgodovini. Veliko vprašanje je, ali bo novi film Lotharja Lamberta **Ti Elvis, jaz Monroe** (Du Elvis,

ich Monroe) kdaj prišel v filmsko zgodovino, sodi pa v mojo filmsko zgodovino. In v avtorjevo: popolnoma tak je, kakor bi ga naredil v začetku osemdesetih, ko smo vsi v Škucu iskali selotejp, ker je Hermeju padel kolot s projektorja.

V retrospektivi sem najprej videl de Palmove **Pozdrave** (Greetings) iz leta 1969, po formuli cinémà verité X svobodna ljubezen. De Palma je zbral odličen team (npr. Robert de Niro) in napovedal, da bo postal sijajen režiser.

Neznansko pa sem trpel ob **Nižavju** (Tief-land), ki ga je Leni Riefenstahl posnela v letih 1940–44 in končala leta 1954. V tej ljubezenski zgodbi iz nekakšne Španije so menda nastopili Romi, ki so jih posebej za film pripeljali iz koncentracijskih taborišč (potemtakem je bil vsaj za nekaj dober). Edina proučevanja vredna stvar v filmu je Riefenstahl v glavni (ženski) vlogi; njeni gibi so še bolj groteskni od gibov Grete Garbo, ko pleše Mato Hari, le da niso tako elegantni.

Avantura

Kako narediti velik film z malo denarja? Najenostavnejši odgovor je seveda: težko. A ne nemogoče.²²

Zgled za to je **Roadkill**, ki ga je posnel Bruce McDonald in bi ga lahko bolj ali manj posrečeno prevedli Zajec na cesti – zajec, ki množično tvega, da ga bodo povozili, in tudi ga, medtem ko Ramona išče bend za menadžerja, ki jo je zaposlil. Bend se je raztepel, pevec je postal verski fanatik (namesto da bi se enostavno zakadil), Ramona pa srečuje nenavadne tipe, med njimi množičnega morilca, ki ni še nikogar ubil, ampak je to po vokaciji, in ko se mu prodor v medije že skoraj posreči, ga – ampak ne, zgodba ima tako dober razplet, da bi ga bilo škoda razkriti. Morda se film kje pojavi.

Pa vseeno: kako?

Za to mora biti na pravem mestu in prav storjeno kar nekaj stvari. Povzamemo jih lahko s pravilom: uporabiti razpoložljiv material (kar vključuje scene in ljudi), in kriterijem: duhovitost. Če stvar oklestimo na najnujnejše, je to vse. Zato pa je seveda zelo normalno, da se kdaj kaj tudi ponesreči. David Hayman je imel za **Nemi krik** (Silent Scream) nekaj več denarja in ga je tudi dobro uporabil. Film je oblikovan kot blodnja; avtor pa je (tako piše v gradivu) umetniški direktor Škotskega ljudskega gledališča in kodirektor Kraljevega dvornega gledališča v Londonu – kaže, da precej razdvojen osebno.

Še več denarja je imel na razpolago Tokijčan Go Riju za **Zazie**. Fanta (ki je med drugim igral v **Mišimi**) je odkril Nagisa Ošima. Film odlikuje navzočnost številnih japonskih rock zvezd, zbija pa (nekoliko) filozofska meditativnost.

Toda prava priložnost za drzne avatnure je kratki film. Tako moram nujno omeniti **Cvetlični otok** (Ilha das flores) Jorgeja Furtada,

ki je veliko smetišče (namreč otok). V 12 minutah zveste (ali so res?) vse o smeteh, kako nastanejo in zakaj so dobre, pa še marsikaj drugega – s pomočjo enostavnega ponavljanja kadrov v različnih sekvencah. Gre za tisto vrsto resnega humorja, ob katerem mi pridejo najprej na misel Monty Python.

Če ste se kdaj vprašali, ali je mogoče posneti 15 minut dolg musical, si oglejte **Vsak dan je lep dan** (Every Day is a beautiful Day) Miguela Artete, ki se kar blešči od iskrivosti. To velja tudi za **Vile** (The Fairies), v katerih kot princ Toma Rubnita nastopi Michael Clark (nekoč je živela mati z dvema hčerama, eno grdo in neprijazno, drugo lepo in prijazno...). Najbolj tvegana avantura pa je vsekakor tako imenovani »umetniški film«²³, ki je pogosto pretveza bodisi za to, da avtor streže kakšnim svojim obsesijam, bodisi za to, da pravzaprav nima kaj posebnega povedati in upa, da bomo v nizu slik že našli kakšen smisel. Zgledov se ne splača navajati, razen enega, ki je na meji: **Rožnati Odisej** (Pink Ulysses) Erica de Kuyperja. Njegov problem ni v tem, da bi mu kaj manjkalo, ampak v preobilju. Ideja sama je odlična: Odisejevo potovanje je sestavljeno iz insertov drugih obdelav te teme (filmov, opere, misicala itn.), samo da je vse skupaj daleč preveč razvlečeno (na skoraj 100 minut). Sicer pa je že dolgo znano, da za dober (ali vsaj, recimo, posrečen) film tržna

²³ V slovenščini se to sliši skoraj kakor vprašanje, kdaj je film umetnost. No, gre zgolj za intenco, ki jo bolje pojasnjuje angleški termin »art film«: da bi s filmom napravili umetniški vtis.



COSTA-GAVRAS

¹⁸ Tudi v »fiktionskem filmu« (če je to nasprotje »dokumentarnemu filmu«), kjer sicer nekaj del o tem že obstaja, je na to temo nastal pravi plaz; omenil pa bi le odlično in jedko satiro Sergeja Ovčarova **Ono**, ki je med drugim tudi pastiche (ali travestija) »filmskih novosti« (seveda o socialistični izgradnji).

¹⁹ Dandanes je težko biti levičar tako na Vzhodu kakor na Zahodu. O tem mi je pripovedovala neka nizozemska aktivistka (ni se predstavila). Ko sem omenil, da se mi zdi nizozemski sistem socialne varnosti še najboljši, je odvrnila, da je zanjo Nizozemska zgled popolnega sistema, ki se je ponesrečil.

²⁰ Temu se ne upiram; izzvani afekt ima tukaj čisto drugačno »kredibilnost« (vsaj če ostanemo trezni).

²¹ To je pač lahko bolj ali manj kredibilna (& prepričljiva & verjetna) interpretacija; v to se ne spuščamo. Niti ne moremo reči, da je v tem (ali takem) primeru to, ali je film posrečen, odvisno od tega, ali je interpretacija kredibilna; prej narobe.

²² To je navsezadnje pogoji, da ga kdo opazi. Če pa ga, je to pot vsaj k srednje veliki produkciji – McDonald iz naslednjega odstavka je Kanadčan.

ekonomija ne zadošča; treba je obvladati vsaj še ekonomijo izraza.²⁴

Normalen odnos do spolnosti

Tu se seveda takoj zastavi vprašanje: je mogoče imeti »normalen odnos« do spolnosti? Ni spolnost ravno nekaj, kar napravi odnose »nenormalne«, jih sprevrže za svoje lastne cilje²⁵, in potemtakem sprevrča tudi »odnos« do same sebe? Ali pa je ravno narobe?

Na to temo sem izbral tri filme.

Španskega režiserja Pedra Almodóvarja poznamo po filmih **Zakon želje** in **Ženske na robu živčnega zloma** – če pa že ne po njih, vsaj po tem, da je dobil Felixa. Letos je pokazal ljubek film **Zveži me!** (Atame!), ki pa, kakor sem nekje že napisal, ni bil všeč feministkam, ker je videti, kakor da (citiram) »je žensko treba zatirati, da je zadovoljna« (mlad psihopat ugrabi žensko, s katero se hoče poročiti, in jo zatira tako dolgo, da se zaljubi vanj). Sam bi se odločil film braniti – kar ne pomeni, da branim tezo v narekovajih, nasprotno, zdi se mi, da je v njem dovolj nastavkov, ki omogočajo čisto drugačno branje. *Najprej* nam mora biti jasno, od kod je zgodba pripovedovana, kam je vpisan »subjekt izjavljanja«: to je stari režiser pornografskih filmov (Francisco Rabal), ki je hrom in z žensko ne more početi nič drugega, kakor da jo zatira. Da mora biti v samem odnosu utelešen v mla-

dega, lepega »psihopata«, je samo še dodaten dokaz, kako na psu je. Vendar snema filme – to je edini realni odnos, ki ga je sposoben.

Vzhodnonemškega režiserja Heinerja Carowa ne poznamo, čeprav ima za seboj precej dolgo filmografijo in dobrih šestdeset let življenja. V spominu pa bo ostal njegov film **Coming out** (izraz se uporablja v pomenu »priti v javnost«, ne več skrivati svojo homoseksualnost²⁶). Toda coming out za Vzhodno Nemčijo ni tako presenetljiv, kakor se zdi, ker je vpliv zahodnih sosedov tudi v tem pogledu že dolgo precejšen.²⁷ Normalen odnos do spolnosti je izražen kratko malo s tem, da pride do krize, ker junak ne pride ven.²⁸

Prav tako neznan nam je Argentinec Jorge Polaco (v filmografiji ima s tukajšnjim vred tri filme), več pa vemo o njegovi usodi, potem ko je posnel film **Vrtec** (Kindergarten): film je bil doma prepovedan, sam pa je na meji izgnanstva. Razlog ni političen (vsaj ne v smislu, kakor se preganja politično prepričanje), ampak moraličen²⁹, češ da je film pornografski. Dotaknil se je teme, ki razburja javnost že od dr. Freuda: otroške spolnosti. Toda hujše je po mojem to, da govori o tem, kako so med otroško spolnost

in nekrofilijo (ne manjka niti balzamirano očetovo truplo v kleti), kar sta verjetno skrajni točki na osi, recimo, življenja (če je tu kakšna os), razpeti *odrasli*. Če je »normalen odnos«, recimo, uravnovešen, potem je Polacov film zelo normalen, saj govori (in sicer ljubeče) o stvareh, kakor so: groteskne.

Z jezo

Jeza se dobro prilega naši seriji »normalnih odnosov«. Je najbrž eden najnormalnejših odnosov, kar jih je. Zanj je vedno dovolj razlogov. »Jezzen biti« je vedno »imeti kaj povedati« in pogosto kaj relevantnega. Izvrstni, enourni **Razvezani jeziki** (Tongues Untied) Marlona T. Rigga se razvežejo v močan črni rap. Se je pa tu težki orientirati: na koga sem pravzaprav jezen? Na koga sem *lahko* jezen? Na nikogar ne morem pokazati s prstom – seveda je to zmeraj mogoče, a če dobro pomislim (predpostavimo, da je misel kritična in dosledna), ni mogoče kratko malo reči, da so za rasno diskriminacijo krivi belci (to je navadna posplošitev problema) ali politiki (to je neučinkovita premestitev problema); in prav tako ne gre kratko malo reči, da je vsakdo »sam kriv«, da se mu kaj ni posrečilo ali da je šlo narobe, ali pa, da so črnci sami krivi za rasno, ženske za spolno diskriminacijo itn. (to je neutemeljena redukcija problema). Kaj nazadnje preostane »razvezanim jezikom«? Govorijo zato, da bi predrl molk. To je podobno izhodišču, da je »treba nekaj napraviti«, kadar je težko reči, kaj. Pa vendar ima zahteva, če jo ubogamo (in »napra-

²⁶ »We're coming out... out of the closet,« kakor pravi Lou Reed.

²⁷ Ko izide ta tekst, »Vzhodne Nemčije« morda sploh ne bo več.

²⁸ V nasprotju s pogostejšim in absolutno nenormalnim primerom, kjer pride do krize, ker pride ven, tj., ker se stvar pač tako ali drugače pokaže, če pojem (coming out) ustrezno posplošimo. Klasičen zgled je Deardenov film **Žrtve**, kjer mora uspešen odvnetnik (Dirk Bogarde) žrtvovati kariero, da bi napravil konec izsiljevanju.

²⁹ Nekje že omenjena »moral majority« grozi, da bo ušla iz vseh proporcev in postala moralna milica različnih fundamentalizmov, ki se, preden se zgrizejo med seboj, odlično ujamejo v definiranju, recimo, profanega.

²⁴ Hočem reči, da ni v redu sestaviti stominutnega filma samo zato, ker je na razpolago dovolj poceni materiala. Malo je gledalcev, ki bi že v tem opazili kakšno duhovitost.

²⁵ Ali pa, če drugače pogledamo na stvar, za varstvo pred svojimi cilji.



vimo nekaj«), pomembne učinke: predreti molk (ki je zelo odporna stvar) je veliko ustvarjalno dejanje: je kakor premagati smrt.

Prav za to gre Davidu Wojnarowiczu, newyorškemu umetniku, ki ima (kakor še dvesto do štiristo tisoč drugih Newyorčanov) aids in je eden najbolj izpostavljenih članov organizacije Grand Fury. Z njim sta se ukvarjala dva filma. Phil Zwickler (tudi newyorški aids-aktivist) je z njim posnel **Strah pred razkritjem** (Fear of Disclosure), eno samo besnečo poezijo, »belim rapom«, ki pojasnjuje, kaj se pravi, biti »oseba z aidsom«.

Z vprašanjem, »kaj napraviti«, pa se ukvarja Rosa von Praunheim v filmu **Positiven** (Positiv): kako naj ljudje z aidsom vzamejo stvari v svoje roke, da ne bo iniciativa zgolj v rokah politikov, zdravstva in vedno lačnih medijev. Najbolj očitna pot je organiziranje, in tako je nastalo več radikalnih organizacij za varstvo pravic. Najbolj militantna med njimi se imenuje Act Up.

Wojnarowiczova jeza ima glavno besedo tudi v še bolj ekstremnem Praunheimovem filmu **Molk = Smrt** (Schweigen = Tod)³⁰. Ekstremizem ni le sredstvo, da bi prebili molk kot družbeno napravo varovanja pred neprijetno resnico, ampak je za ljudi z aidsom zelo ekstremna tudi čisto vsakdanja situacija; zato lahko tu pričakujemo še veliko produkcije.

Ta, tisti, oni, isti

Prav presenetljivo je, kako se lahko, če berem tekst v vzratnem ogledalu, kljub

številnim »velikim temam«, ki jih tako ali drugače evocirajo filmi (ali pa prav zaradi njih), nazadnje ponesreči povedati kaj bistvenega; nezadovoljni lahko ostanejo tako ti, ki želijo vedeti več o filmih, kakor tisti, ki hočejo bolj konsistentno obravnavo evociranih tem, kaj šele oni, ki bi se radi pripeljali do kakšnih dokončnejših sklepov. Vsi me lahko potem napadejo: kaj pa to? pa tisto? in kako si mogel izpustiti ono?³¹

Potem, možna so tudi vprašanja, ali so trendi, ki smo jih vzeli za izhodišča,³² res obstajajo, ali sploh obstajajo trendi v kakšnem nenaključnem smislu (npr. kot »normalni odnosi«) in kako je treba to razumeti. Znano je, da stvari niso nujno take, kakršne so videti, in tudi take ne (nujno), kakor jih kdo prikazuje.

Pri tem je lahko za zgled »primer Andy Warhol«, o katerem me je poučil Chuck Workman s filmom **Superstar**. Morda je res, morda ne, da je Warhol iznašel medijsko »površino«; vsekakor je res, da se je dobro ujel nanjo. »Če hočete zvedeti vse o Andyju Warholu,« je rekel, »si pogledajte zgolj površino mojih slik in filmov in mene; tam sem, zadaj ni ničesar.« Če pa je tako, nam njegova produkcija kaže vsaj dve »površini«. Na eni je osvojil svet Andy Cool,³³ ki se z vsem navdušuje in vedno uživa, friendly Andly, ki je promoviral na desetine neznanih ljudi (ki niso vsi končali tako slabo kakor

Joe D'Alessandro ali tako dobro kakor Lou Reed). Druga je bila manj opazna – razen seveda za bližnje, nekaj pa je tudi napisal v dnevnik. Če premislimo, je zelo realistično domnevati, da je imel vsak kakšen razlog za jezo in odpor: zato nas ne bi smelo presenetiti, ko slišimo, da je imel o ljudeh, ki jih je hvalil, pravzaprav precej slabo mnenje.

Pravo ime za njegovo znamenito »uživanje« bi bilo simulacija uživanja. Ta stvar sama zase seveda ni kakšno posebno odkritje – pri filmu, denimo, obstaja vsaj že tako dolgo, kakor obstaja pornografija – nova pa je njena transplantacija v vsakdanje življenje, ki s tem pridobi poteze nekakšne parafikcije. In kakor vidimo, se je presaditev odlično zarasla: simulacija uživanja je postala ena najpomembnejših socialnih obveznosti. Vendar ne smemo pozabiti, da jo (morda nujno) spremlja ta druga razsežnost, ki jo lahko na kratko povzamemo zgolj kot razsežnost ne-uživanja, saj ji še mazohizem (ki je vsekakor uživanje) ni mogoče reči.³⁴ Ali sploh smemo vzeti izjavo, kakršna je Warholova, »at face value«? Ne gre tu spet samo za ustvarjanje vtisa, ali, če hočete, za širjenje vere, da lahko vzamemo produkcijo kot tako in opustimo interpretacije? Tako lahko »primer Warhol«, če nič drugega, pokaže, katero dejanje je potrebno za prehod od humanistične resnice k narcisnemu videzu³⁵: če za medije že velja, da je vse-

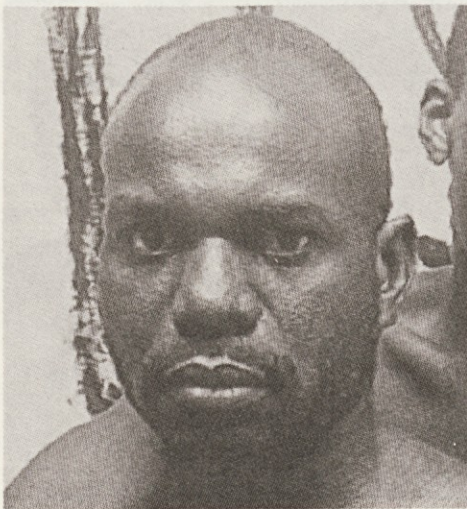
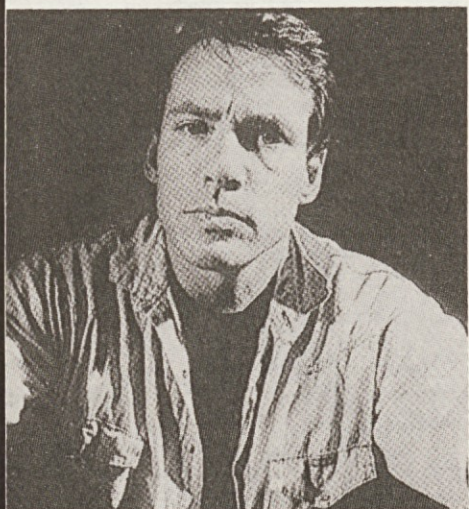
³¹ Npr. **Nekoč je bilo**, dokumentarni »train movie« Aleša Verbiča; vendar bi moral potem omeniti tudi poldokumentarni Hollanderjev film **Jezdec na vlaku** (Riding the Rails), ki se ukvarja z ameriški hoboji, itn.

³² Če niti ne omenjamo vseh tistih trendov, ki jih ne omenjamo.

³³ Rečeno je bilo, da je prodajal bolj svojo »osebnost« kakor svojo umetnost.

³⁴ V tej luči je gotovo zanimiv podatek, da vedo o Warholovem spolnem življenju celo najbližji zelo malo povedati; še najbolj določno je tole: »Ja, verjetno je bil gay...«

³⁵ Ti pojmi so provizorični in bi zahtevali podrobnejši razmislek. Uporabljam jih le zato, da bi na zgoščen način nakazal smeri, ne zato, da bi se kakorkoli obesili nanje.



SEZNAM OMENJENIH FILMOV Z BERLINALA 1990
(PO ABECEDNEM REDU IZVIRNIH NASLOVOV)

Annie, Monica Treut. Panorama: Kratki film

Atame! (Zveži me!), Pedro Almodóvar. Tekmovalni program

Ashkharumes (V mojem svetu), Ruben Gevorkianc.

Panorama: Armenski dokumentarec

Berkeley in the Sixties (Berkeley v šestdesetih), Mark Kitchell.
Panorama

Born on the 4th of July (Rojen 4. julija), Oliver Stone.

Tekmovalni program

Coming out, Heiner Carow, Tekmovalni program

Common Threads: Stories from the Quilt (Skupna nit:

Zgodbe s Plahte), Brian Epstein & Jeffrey Friedman. Panorama

Crimes and Misdemeanors (Zločini in druge malenkosti),

Woody Allen. Tekmovalni program: Zunaj konkurence

Driving Miss Daisy (Šofer gđ. Daisy), Bruce Beresford.

Tekmovalni program

Drugstore Cowboy (Lekarniški kavboj), Gus Van Sant.

Mednarodni forum mladega filma

Du Elvis, ich Monroe (Ti Elvis, jaz Monroe), Lothar Lambert.

Panorama

Every Day is a beautiful Day (Vsak dan je lep dan), Miguel
Arteta. Panorama: Kratki film

The Exiles (Izgnanci), Richard Kaplan. Panorama

The Fairies (Vile), Tom Rubnitz. Panorama: Kratki film

Fear of Disclosure (Strah pred razkritjem), Phil Zwickler &

David Wojnarowicz. Panorama: Kratki film

Glory (Slava), Edward Zwick, Panorama

Greetings (Pozdravi), Brian de Palma. Retrospektiva: Solo Funny

Ilha das flores (Cvetlični otok), Jorge Furtado. Tekmovalni
program: Kratki film

Kindergarten (Vrtec), Jorge Polaco. Panorama

Music Box (Glasbena skrinjica), Costa-Gavras. Tekmovalni
program

Nekoč je bilo, Aleš Verbič. Tekmovalni program: Kratki film

Ono, Sergej Ovčarov. Mednarodni forum mladega filma

Pink Ulysses (Rožnati Odisej), Eric de Kuyper. Mednarodni
forum mladega filma

Positiv (Pozitiven), Rosa von Praunheim. Panorama

RECSK. 1950–53, Egy titkos kényszermunkatábor

története (Zgodba o taborišču za prisilno delo), Livia

Gyarmathy & Géza Bőszörmenyi. Panorama

Riding the Rails (Jezdec na vlaku), Neil Hollander. Filmski trg

Roadkill (Zajec na cesti), Bruce McDonald. Mednarodni forum
mladega filma

Roger and Me (Roger in jaz), Michael Moore, Mednarodni
forum mladega filma

Schweigen = Tod (Molk = smrt), Rosa von Praunheim.
Panorama

Silent Scream (Nemi krik), David Hayman. Tekmovalni program

Steel Magnolias (Jeklene magnolije), Herbert Ross.

Tekmovalni program: Zunaj konkurence

Superstar, Chuck Workman. Panorama

Terezin Diary (Terezinski dnevnik), Dan Weissman. Panorama

Tiefland (Nižavje), Leni Riefenstahl. Retrospektiva: Leto 1945

Tongues United (Razvezani jeziki), Marlon T. Rigg.

Panorama: Kratki film

The War of the Roses (Vojna zakoncev Rose), Danny DeVito.
Tekmovalni program

Weinigers Nacht (Weinigerjeva noč), Paulus Manker. Panorama

Zazie, Go Riju. Mednarodni forum mladega filma

eno, ali občinstvo verjame ali ne, potem
(lahko vidimo, da) tu še ni »vseeno«: da bi
kaj videli, moramo sprejeti vero v površino.

BOGDAN LEŠNIK

