

Kramer proti Kramerju

proizvodnja: Warner Bros-Columbia, 1979
 scenarij: Robert Benton (po romanu Averyja Cormana)
 režija: Robert Benton
 kamera: Nestor Almendros
 montaža: Jerry Greenberg
 igrajo: Dustin Hoffman, Merly Streep, Jane Alexander, Justin Henry

**»Kramerjeva« ideologija**

Neko novejšo politično dejstvo je navrglo možnost širše utemeljitve interpretacije filma *Kramer proti Kramerju*. To novejšo politično dejstvo je seveda izvolitev R. Reagana za predsednika ZDA. Konservativizem »gibanja za člen 13« in različnih skupin za ohranitev družine, proti abortusu itd. je v tem filmu melodramatskem pletivu na ravni »realnosti«, ki jo ta film v svoji formi nosi kot zaščitni znak zoper vsakršno »levo subverzijo«. Obrazec ideologije, ki poziva k obnovi vsakršnih »starih vrednot« od privatne (t. j. drobne) iniciative na ekonomskem področju do utrditve reprodukcijske celice družbe, se v filmu »ponavlja ali natančneje: se *podstavlja* in se tako daje posredovati v dano ideološko polje preko realističnega instrumentarija *Kramerja proti Kramerju*.

Melodrama je, kakor dokazuje tudi *Kramer proti Kramerju* ena zahtevnejših zvrsti filma in zagotovo je mogoče navesti veliko argumentov za trditve, da filmska melodrama ni »preprosto« prevedljiva (primerljiva) v gledališko melodramo, ali »Herzroman«. Realistični učinek je pri filmski melodrami močnejši in lažje dosegljiv, kakor v melodramskem diskurzu cenenega romana. Poleg tega pa moramo nujno upoštevati tudi sam razvoj »lažjih zvrsti«, saj je pogrošna literatura, ki je poskrbela za scenarijske šablone prvih melodram neparalelna v svojem razvoju s filmom. Iz tega je že razvidno, da je razmerje različnih medijev melodramskega nezvedljivo na en sam imenovalec, in da filmska melodrama terja posebno obravnavo. V zvezi z obravnavanim filmom seveda samo opozarjamo na določeno estetično polje, v katerem pa tukaj nimamo namena razviti kakšne širše konceptualizacije.

Na razsežnost problematike melodrame opozarjamo samo zato, ker *Kramer proti Kramerju* nedvomno sodi v val *obnove melodrame* v najboljši hollywoodski tradiciji, pri čemer se tudi ne mislimo globlje spuščati v vprašanje razmerja gospodarskih kriz in produkcije melodramskih tvorb v okviru ogroženih družbenih razmerij. Zaenkrat naj le konstatiramo akcidenčno koincidiranje vsaj dveh gospodarskih kriz s produkcijo velikega števila filmskih melodram, pri čemer pa je potrebno ugotoviti, da žanr melodrama le ni »vmes« povsem odmrli. Persuasivni potencial melodramatičnega so že dokaj zgodaj odkrili »komunisti« v hollywoodski tradiciji in domet njihovih minucioznih izdelav je še vedno teoretsko insuficientno obdelan. Najbolj je k uvidevanju udeležbe melodramatičnega v razrednem boju prispeval seveda Fassbinder.

Vendar vse to še zdaleč ne pomeni, da je forma melodramatičnega »na sebi« recimo »levičarska«, in da vzporedno in proti toku »levičarske« melodrame ni tekel drugi tok z »desne«.

Pri filmu *Kramer proti Kramerju* je dokaj razvidna osnovna politična udeležnost tega filma - govorimo o politični ne samo ideološki naravnosti - v ideološkem »utrjevanju terena« za nastop konservativne politične strukture, ki med drugim seveda nastopa s parolo »rešitve zdravja družine«. Film *Kramer proti Kramerju* nastopa kot posebna artikulacija te parole.

Gledamo namreč prikaz neke »konkretne« družine, potem ko razpade. Pri tem film uspeva doseči izreden učinek realističnosti, kar pa ni funkcija zgolj odlične obrtniške izdelave. Nadalje se filmu posebno izide njegovo igranje na asimetričnost prikazanega razmerja. To sta namreč tisti dve komponenti kompleksnega (ideološkega) učinka tega filma, ki sta obenem »forma in vsebina«, ki se vzajemno sopodpirata, ena drugo konstituirata itn., ter tako vzpostavita polje, ki se zdi filmu zunanje, ker je v funkciji percepcije. Realistični učinek (če najprej opredelimo prvo komponento) je vedno navržen kot koncept samoumevnega kot predstavitev »stvari kakršne so« v realnosti, pri čemer pa je takšen učinek predpostavljen z določenim trikom realističnega proizvodnega postopka. Instanca *predstavitve* (stvari kakršne so . . .) je vmeščena v polju ideološke percepcije tako, da se sama *predstavitev* (ki ima funkcijo reprezentacije) *zabrisa kot predstavitev*, saj »predstavlja« stvari »kakršne so« in je tako kar ena izmed teh stvari; to torej pomeni, da je predstavitev enega primera razpadle družine navržena kot »resnica« vseh razpadlosti vseh družin, ali vsaj družin, ki razpadejo na določen način. Predstavitev je vmeščena v isti red z »realnimi« dogodki. Na osnovi tega je torej predstavitev zamenljiva s katerikoli od »realnih dogodkov« na isti ravni. Do te točke še ni vzpostavljen ideološki učinek, še vedno je možno alternativno razviti: eno po poti v smeri »entfremdungseffekta«, drugo v smeri ohranitve/prikritja distance kot reprodukcije družbene »odtujenosti« subjekta, katero je le-temu potrebno postaviti kot željeno stanje, torej kot stanje zadovoljene želje. Jasno je, da »pravi« realistični učinek nastane ravno v tej drugi smeri, v kateri se materialistični kritiki realizma pokaže v svoji analogičnosti z apologetsko ideologijo, saj je iz zgornjega preprostega razvija razvidno, da je v realistični formuli ponovljen obrazec ideologije: reprezentacija realnosti, ki je »realnost« sama. Asimetričnost prikazanega razmerja zadeva postopek »konkretizacije« načela izdelave realističnega filmskega objekta. V *Kramerju proti Kramerju* je »realnost« meščanske družbe ponovljena tako, da ima na tehnični spolne razlike en spol večjo težo zaradi svoje funkcije v delovnem procesu in seveda svoje pozicije v družinskem razmerju. Pomembno je seveda, kako film to fabulativno asimetričnost razvije, pri čemer bi se morali spustiti v podrobnejšo analizo ideološke funkcije tudi samega relativno avtonomnega in do neke mere kodiranega igralskega prispevka v celotni učinkovitosti filma. Očitno je predvsem, da igralec v tem filmu »igra« v ideološkem polju, ki ga v realističnem postopku film dovolj jasno zariše: njegova igra je obvezana k organiziranju učinka spontanitete, ki utemelji tisto, kar povzroči možnost prostora sublimacije emocionalnega v perceptivnem polju. Spontano je namreč tista »iluzija«, ki vzpostavlja raven identifikacije, kajti kadar gre za identifikacijo, nikoli ne gre za »identifikacijo z usodo junaka, kakor da bi šlo za gledalčevo usodo«, kot predpostavlja določen tip kritike, ampak je identifikacija vez med tisto točko zgostitve v pomenskem polju, katere *petitio principii* je spontanost in med prepoznavanjem paradigme »iz življenja« v točki zgostitve v perceptivnem polju subjekta. Identifikacija je tako nujno vedno možna v abstrakcionizmu ideološkega učinka. Identifikacija, ki je hkrati ideološki učinek tega filma, je obsodba feminizma, ne pa kritika feminizma v smislu, v kakršnem je bil npr. film »Unmarried Woman« kritični obračun s falokratizmom z določenih »feminističnih« pozicij. »Kramer« je tako v svoji posebnosti izdelal identifikacijsko polje ravno z naslonitvijo na omenjeno ideološko obsodbo feminizma, katere šele proizvede učinek »življenjskosti« filma. »Kramer« se s pomočjo vsega tega situira v šolsko nazorno srednjesejlojno ideološko sfero zaradi svojega akcenta »ogroženosti družine«, pri čemer pa ne kaže prezreti, da niti najmanj ni napadena »seksualna svoboda«, ki vsemu navkljub ostaja značilnost srednjesejlovske ideologije.

O tem, da je tako substancialna investicija v ideološko polje boja zoper »destabilizacijske« ideologije izdelana s *pravim navdihom* in veliko mero obrtniške in umetniške spretnosti, pa najbrž ne kaže govoriti posebej.

Darko Štrajn