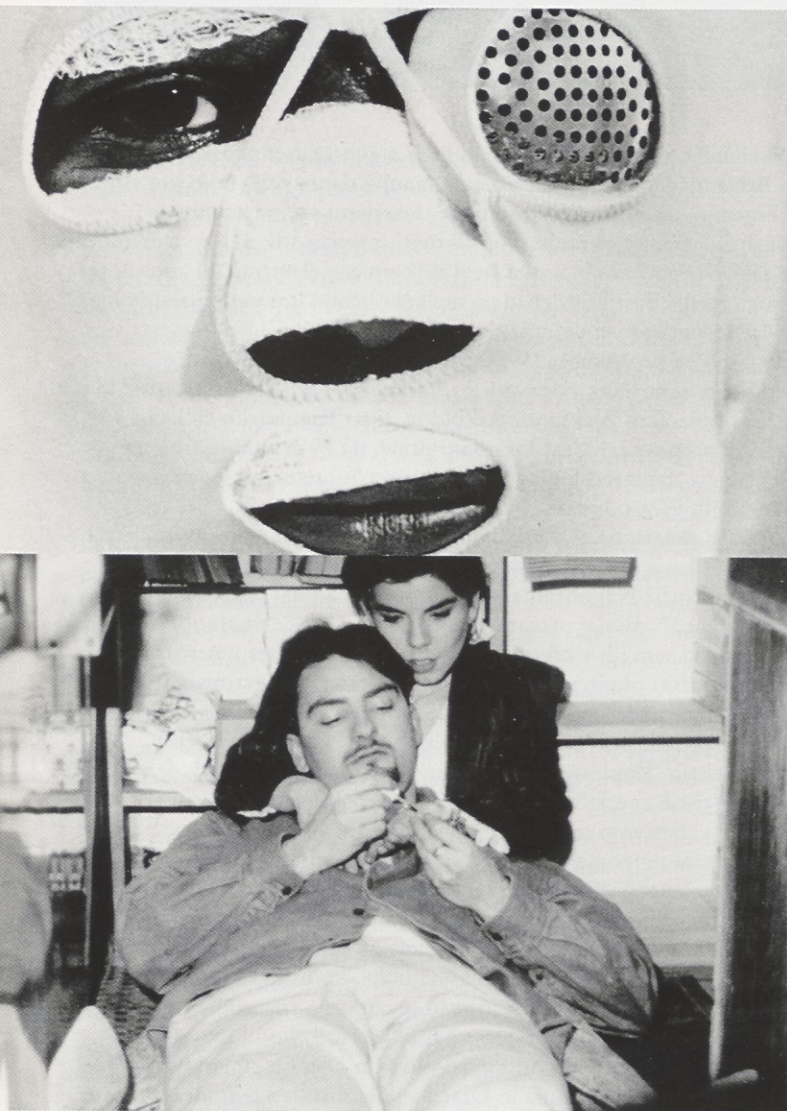


"poljubite me, neodvisen sem"



Suture

Clerks

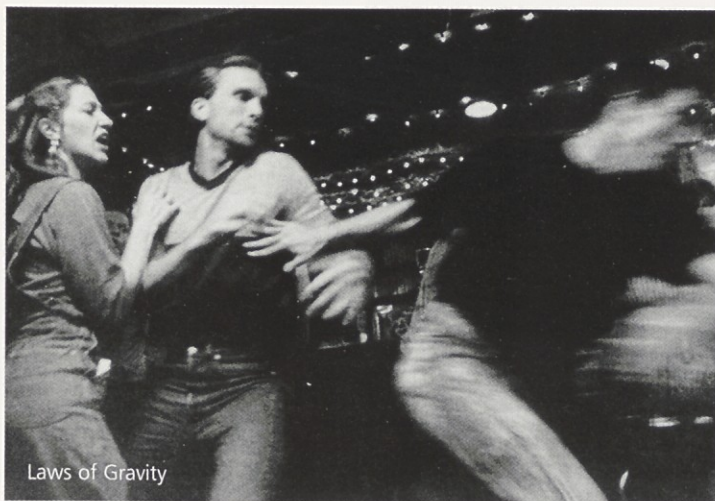
V začetku devetdesetih smo morali ameriški neodvisni film strogo ločevati od hollywoodske *mainstream* produkcije, kar je bilo kajpak povsem normalno. Hollywood že od konca sedemdesetih naprej ni imel kaj prida pokazati; povedano drugače, ni si več upal. Kriminalke, horror, *blaxploitation* in ostale žanre, ki so pisali sedemdeseta, so počasi, a zanesljivo zamenjale korektne, diplomatsko pozitivistične družinske drame, sijajni B-režiserji tipa Michael Ritchie, Joseph Sargent, Larry Cohen ali Monte Hellman so kar naenkrat izginili z zemljevida; v najboljšem primeru so jim bile zaupane drugorazredne komedije tipa *Fletch*. Osemdeseta so za ameriški film (v generalnem) pomenila prvo občutnejšo krizo, a že sredi desetletja so se pričeli pojavljati prvi indici "drugačnosti", tako z družbo Miramax kot z Redfordovim Sundance Institutom, ki je pričel resno propagirati izključno neodvisni film. Nato je leta 1989 počilo...

CANNES-SUNDANCE-MIRAMAX

Danes že lahko mirno zatrdimo, da je ameriški neodvisni film opravil svoje; kar je imanentno vsem eksplozivnim gibanjem, je doletelo tudi njega, precej kratko obdobje kreativnega vrhunca namreč, ki ga lahko zelo natančno umestimo med leti 1989 in 1994 ali natančneje: med dva zmagovalca canneskega filmskega festivala, še natančneje: med dva "produkta" inštituta Sundance in še natančneje: med dve produkciji hiše Miramax. Letnici 1989 in 1994 odpirata in zapirata zelo fascinantno obdobje *booma* med ameriškimi neodvisnimi filmarji, ko se je za hip zazdelo, da ameriški mladini ni več mar za hollywoodski blišč, da iščejo lastno identiteto, lastno estetiko in predvsem lastne vire financiranja. V tem času so s prvenci presenečali Allison Anders (*Gas, Food, Lodging*, 1993), Kevin Smith (*Clerks*, 1994), Todd Haynes (*Poison*, 1990), Carl Franklin (*One False Move*, 1992), Edward Burns (*The Brothers McMullen*, 1994), David O. Russell (*Spanking the Monkey*, 1994), Hal Hartley (*Unbelievable Truth*, 1989), Scott McGehee in David Siegel (*Suture*, 1994), Lodge Kerrigan (*Clean, Shaven*, 1994), Nick Gomez (*Laws of Gravity*, 1993), James Gray (*Little Odessa*, 1994), Matthew Harrison (*Spare Me*, 1991), Robert Rodriguez (*El Mariachi*, 1993), Richard Linklater (*Slackers*, 1991), Tom DiCillo (*Johnny Suede*, 1992) in mnogi drugi. Ter seveda Steven Soderbergh in Quentin Tarantino, ključna člena teze "zlatega obdobja 1989–94".

Konkretizirajmo torej navezo Cannes-Sundance-Miramax. Leta 1989 je canneski žiriji predsedoval Wim Wenders, avtokrat in žirijski tiran, ki je od članov žirije zahteval dnevna poročila in mnenja o posameznih tekmujočih filmih, da na koncu, ko bi se odločalo o nagradah, slučajno ne bi prišlo do nepredvidenih vdorov podkupljenih subjektov in favoriziranja sumljivih filmov. Ali so bili žirantje soglasni ali ne, niti ni pomembno – dejstvo je, da se je Wenders odločil zlato palmo podeliti novincu, zelencu Soderberghu, za njegov režijski prvenec *Seks, laži in videotrakovi* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989). Prebrskajte zgodovino canneskih zmagovalcev in videli boste, da so palmo pobrali le redki novinci. Nagrajeni prvenci (in še posebej zmagovalci) tako rekoč ne obstajajo, saj prvence težko sploh najdemo v tekmovalni sekciji. Zlata palma za Soderbergha je pomenila dvoje: formalno potrditev kakovosti ameriškega neodvisnega filma ter odskočno desko za družbo Miramax, ki poprej za večino poznavalcev sploh ni obstajala, čeprav sta jo brata Weinstein ustanovila deset let nazaj, leta 1979. Od tedaj je slava Miramaxa le še rasla, Soderbergh pa je bil hkrati prva žrtev "minutnega booma", saj se po uspehu prvenca ni pobral celo desetletje, do filma *Daleč od oči* (*Out of Sight*, 1998).

V istem času se je vse hitreje uveljavljal festival v Sundanceu (film *Seks, laži in videotrakovi* so nagradili tudi tam) in njegova filmska šola; Redford je napovedoval verigo kinodvoran, ki naj bi vrtele izključno neodvisne filme, pa televizijsko postajo s podobnim sporedom. Nakar se je na inštitutu pojavil fant iz Knoxvillea, Tennessee, nekdanji videotekar, čigar mentor je bil med drugim Ulu Grosbard, še eden tistih, ki po nekaterih odličnih filmih iz sedemdesetih v osemdesetih ni imel ne priložnosti ne kaj prida povedati. Izkazalo se je, da Quentin Tarantino ni bil le največji up



ameriškega (neodvisnega) filma v devetdesetih, temveč tudi njegov sodnik, rabelj in grobar hkrati. Prvenec *Mestni psi* (*Reservoir Dogs*, 1992) je postal hipna klasika, najbolj citiran in obdelan film dekade, film, ki ga je znal vsak resen cinefil na pamet. Stal je borih milijon dolarjev, pa še to le zato, ker se je za projekt ogrel Harvey Keitel. Danes se zdi, kot da je Tarantino do filma prišel zlahka, v resnici pa je sredstva iskal več kot dve leti; bil je že povsem obupan, zavrnil so mu tako scenarija za *Pravo stvar* kot za *Rojena morilca*, ki sta ju kasneje realizirala Tony Scott in Oliver Stone, projekt pa je bil nazadnje pripravljen realizirati tudi po povsem gverilski metodi, za drobiž.

Nakar pridemo do usodnega leta 1994. Znova canneski festival, znova karizmatični predsednik žirije – tokrat Clint Eastwood – in še ena zlata palma za ameriški neodvisni film – ponovno za družbo Miramax. *Šund* (*Pulp Fiction*) je bil daleč najbolj težko pričakovani film festivala, Tarantino pa tako rekoč vladar filmskega sveta, ki ga obožujejo tako Američani kot Evropejci. In je zmagal. Zmagalo je nasilje, inventivnost, turbulentna, eliptična naracija; zmagala je Tarantinova lucidnost pripovedovanja. A sama zmaga seveda še ni pokopala ameriškega neodvisnega filma; sekira je padla kasneje, z gromozanskim finančnim uspehom, ko je *Šund* po celem svetu priigrall za 250 milijonov dolarjev dobička (mimogrede, stal je devet milijonov). Kar naenkrat se je mulariji posvetilo, da se da s filmom tudi pošteno služiti, da se nasilje prodaja, da se prodaja turbulentna naracija, pa logistična pretiravanja, lahki humor in citiranje popularnih filmov. Problem in travmo ameriških neodvisnežev je bilo kar naenkrat moč strniti v dve besedi: Quentin Tarantino; vsi so hoteli biti kot on, slavni kot on in "inovativni" kot on. In se je začelo. Kar naenkrat je bilo vse polno krvi, vsi so citirali filme, ki jih sploh niso videli, vsi so iskali kar najbolj bizarne, nemogoče in "smešne" situacije. Ameriški neodvisni film je šel po zlu.

ZATON SUNDANCEA, DVIG MIRAMAXA, IGNORANCA CANNESA

Uspeh *Šunda* je povzročil še druge usodne posledice: festival v Sundanceu je naenkrat postal valilnica karieristične mladine, ki dela karseda vsečne, simpatične in hitropotezne nizkobudžetne filme, vse v nameri, da jih opazijo predstavniki velikih studijev in jih povabijo v Hollywood. Hollywood se je v hipu zgrnil nad Sundance, in to tako intenzivno, da Redford sploh ni dojel, kaj se dogaja z njegovim "neodvisnim" festivalom. Nihče ni več hotel delati malih, osebnih filmov, temveč le še trendovske akcionerje. Režiserji so hodili naokrog z napisi "kupite me", tisti, ki so bili nekdanj underground, npr. Gregg Araki, so v hipu pozabili na svojo izvirno smer (v njegovem primeru homoseksualnost) in prekipili na ultra nasilje. Tako je Araki svoj film *Doom Generation* (1995) podnaslovil kar "A Heterosexual Film by Gregg Araki", da ga slučajno ne bi istovetili z nekdanjim slovesom.

Na drugi strani je Miramax stopil v veliko ligo. Najprej je *majorjem* pričel odžirati tržni delež, kar pa mu še ni bilo dovolj; množično je pričel krasti še oskarje, ki seveda prav tako pomenijo denar. In to ne

kakšnih stranskih, temveč kar glavne: *Šund*, *Angleški pacient* (*The English Patient*, 1996) in *Zaljubljeni Shakespeare* (*Shakespeare in Love*, 1998) so nazoren primer Miramaxovega triumfa nad Hollywoodom. Že dolgo je jasno, da Miramax ni več zgolj "indie" producent, temveč kar "mini major", predvsem pa, da ne producira več zgolj "malih", "kvalitetnih" filmov, temveč se še kako prilagaja pravilom tržne logike. Drži pa, da sta brata Weinstein zaslužna za (ponovno) popularizacijo marsikaterega pozabljenega segmenta filma; s *Krikom* (*Scream*, 1996) sta za trenutek ponovno obudila povsem zanemarjeni horror, še posebej uspešno pa v redno ameriško distribucijo lansirata sicer mainstream, a vseeno neangleško govorečo produkcijo (pretežno) evropskih filmov. O kvaliteta denimo Benignijevega filma *Življenje je lepo* (*La vita e bella*, 1998) ali Hanekejevih *Smešnih iger* (*Funny Games*, 1997) se da razpravljati, a velja se tudi vprašati, če bi oba filma brez Miramaxovega interesa ugledala temo ameriških kinodvoran izven festivalskih programov.

In Cannes (da zaključimo krog)? Nič, vidi se, da ameriški neodvisni film stagnira. *Šund* je bil zadnji zmagovalec (in sploh vidnejši dobitnik nagrade, če odštejemo brata Coen). Izjemno popularnost in kvaliteto ameriškega neodvisnega filma v devetdesetih nenazadnje ilustrirajo tudi štirje zmagovalci canneskega festivala (*Seks, laži...* (1989), *Lynchev Divji v srcu* (1990), *Barton Fink* bratov Coen (1991) in *Šund* (1994)), dobitniki zlate kamere za najboljši prvenec (*Mac*, 1992, John Turturro; *Clerks*, 1994, Kevin Smith) ter nagrajenci številnih drugih festivalov. Ja, to so bila leta, ko so uspehi utišali kritike, ki so vseskozi trdili, da "Američani v Cannesu res ne morejo zmagovati", ko so z angleško govorečimi filmi zmagovali le "tujci", npr. Wim Wenders (*Pariz, Teksas*, 1984) ali Roland Joffe (*Misijon*, 1986).

Preostane nam še kratek prelet med leti 1995 in 1999, ko se resnično ni zgodilo veliko. Sundance je s svojo očitno pro-hollywoodsko držo postal predmet posmeha; med samim festivalom so se pričele pojavljati nove, neodvisne sekcije in celo samostojni festivali, ki so si nadeli pomenljiva imena (npr. Slamdance), nekaj medijske pozornosti pa so končno dočakali številni mali, a kvalitetni veteranski festivali (Telluride v Koloradu). Vsi "mali" neodvisneži so presegli svoje okvire in nadaljevali v sicer odličnem slogu, a vendarle v strogem *mainstream* okviru (brata Coen, Abel Ferrara, Hal Hartley...), predvsem pa se je kot redkost, prava kuriozitet, "ohranila" kontinuirana avtorska drža. Če že doživimo dober neodvisni film, gre skoraj brez izjeme za enkratni pojav; režiserji s svojimi naslednjimi filmi bodisi pogorijo bodisi sploh ne dobijo nove priložnosti (npr. Scott McGehee, David Siegel, James Gray), redki so tudi posamezniki, od katerih sploh lahko še pričakujemo ustvarjalno prihodnost. Med režiserji, ki so svoje prvence objavili po letu 1995 in z drugim filmom ohranili nivo, je Todd Solondz (*Welcome to the Dollhouse*, 1995; *Happiness*, 1998), verjetno edini, ki ga je vredno resno obravnavati. Za večino ostalih tega ne moremo trditi. Sicer pa za pravega raziskovalca novih filmskih smernic zaton ameriške *indie* srenje ni pomenil nobene katastrofe; žarišča inteligence so se preprosto pomaknila za par geografskih širin na Vzhod – v Francijo, Iran in na Tajvan. •