



basquiat

ZDA **režija** Julian Schnabel

Še najbolj zgovoren je tisti prizor, ko Jean-Michel Basquiat prvič sreča Andyja Warhola. To je bilo v času, ko je še spal v kartonskih škatlah in je svojo likovno dejavnost omejeval na ulično grafitiranje. Andy Warhol izstopi iz ogromne črne limuzine in se s kolekcionistom Brunom Bischofbergerjem napoti v bližnji lokal. Jean-Michel ju opazi in svojemu prijatelju namigne, da bo Warholu poklonil nekaj svojih slikic. Prijatelj ga takoj podučí, da naj ne bo nor in naj slike prodaja, ne pa poklanja, saj cena dela ceno, darilo pa ne. Tako Basquiat Warholu ponudi svoje risbice na majhnem formatu – za 10 dolarjev, pravi. Warhol (David Bowie), ki že tu, kasneje pa sploh, daje vtis velikega stiskača, ga hoče preusmeriti h galeristu Bischofbergerju (Dennis Hopper), nazadnje pa med komentari "...oh, naivna, nova, neumna, smešna umetnost," lepo zmomlja: "Nisi se kaj dosti trudil, pet ti dam..." in že žica Bischofbergerja, naj mu posodi denar. Jean-Michel odvrne, da se tudi on ni kaj posebej trudi s svojimi; pomembna je Bischofbergerjeva dopolnitev, češ, da ne gre toliko za to, koliko truda vložiš v sliko, ampak za to, koliko lahko zanjo iztržiš. In prav ta prikaz galerijskih politikantstev oziroma kovalcev – *makerjev* zvezd kot tudi manipulacij samih likovnikov, ki jim lahko zgolj zaradi pravega trenutka uspe, da se iz anonimnosti prebijajo v orbito znanih, cenjenih in tržno dobro vrednotenih likovnikov, je temeljna nit Schnablovega filma. Konec koncev je prav Julian Schnabel sam podoben produkt galerijskih potez – v katere morda danes že dvomijo, kljub temu pa Schnabel visi v prestižnih muzejih (Muzej moderne umetnosti in Whitney Museum of American Art v New Yorku, Los Angeles Museum of Contemporary Art, Center Georges Pompidou, Tate Gallery v Londonu, Metropolitan v Tokiu ...) in ne v anonimnih galerijah. S svojim prvencom naj bi Schnabel – po njegovih interpretacijah sodeč – le beležil pot genialnega likovnika haitsko-portorikanske krvi Jean-Michaela Basquiata, s tem pa glorificiral njegovo tragično življenje, ki se je končalo s prezgodnjo in s slavo pogojeno smrtjo (prevelika količina mamil pri sedemindvajsetih letih). Ta interpretacija pripelje do romantične in klasične, tako rekoč stereotipne življenjske poti boema, ki mu po eni strani ni niti malo do slave, denarja in uspeha, po drugi pa – potem, ko se do tega dokoplje – vse skupaj zaničuje in zato prav uspehu pripiše svoj propad.

To, da so prav mehanizmi tržne, galerijske, promotivne in sistemske politike oblikovalci zvezdniškega in cenovnega sistema, ni ne novost in ne slabost sodobnega mecenstva, ki na ta način vzpostavlja približne kriterije likovnih vrednostnih lestvic. Tudi to, da se etablirani, že utrjeni in utrjeni Warhol, nasloni na mlado Jean-Michelovo neoprimitivno slikarstvo, ni v generacijskem pretoku prevzemanja in oddajanja mest na teh lestvicah ne novost in ne slabost, saj se klasik (Warhol) – kot vse druge njemu podobne ikone – ni obdajal s preživeli, temveč je svoj notranji strah pred lastno preživelostjo lahko uravnaval prav z druženjem in podpiranjem nekoč sebi podobnega norca, naivca, privrženca novuma in drugačneža – kot je bil takrat intuitivni in ekscentrični Jean-Michael. Z njim si je Warhol podaljševal življenje. Prav s to večno sintagmo navezave starejših klasikov na mlade potencialneže velja razumeti v filmu večkrat izražen dvom, češ, da Warhol svoje prijatelje izkorišča sebi v prid. Skratka, vse opcije, ki jih nakazuje film (trg, preboj, izguba nedolžnosti v umetnem raj, iskanje lastne identitete v novem svetu kaviarja in šampanjca, osebnostni dvomi, ustvarjalne stiske...) so insiderju zanimive, tako kot je outsiderju lahko zanimiva že sama interpretacija filmskega Warhola, oziroma Bowieev trud, da bi čim bolj veristično povzegal Warholovo podobo. Toda prav ta splet in-

padcu Jean-Michaela Basquiata. Če bi Schnabel posnel dokumentarec, če bi se izognil fiktivnemu pogledu – torej vsemu inventarju, ki opremi nek realni spomin – v kolikor bi pozabil na Warholovo lasuljo, Bowieev trud za simulacijo njegovih gest, na garderobo, na identificiranje konkretnih galeristov, galeristk in celo samega Schnabela (ki ga igra Gary Oldman) – skratka: če bi film preskočil vse simulacije zagotovo preinterpretirane stvarnosti, bi bil dokument o Basquiatu in celotni newyorški umetniški sceni bistveno bolj dragocen in insidersko koristen. Tako pa ostaja vpet v vsečnost in trženje čim večjega števila gledalcev, ki so doslej konzumirali podobne melodramske biografije likovnikov, le da močnejšega formata (van Gogh, Velazquez, Michelangelo, da Vinci...). Schnabel pa je s fenomenom osemdesetih preskočil cela stoletja. Vsekakor bi Schnabel – kot visokotiražni avantgardist osemdesetih – lahko posegel po bolj radikalnem filmskem izrazu, kot je njegova debitantska konvencionalna pripoved. Ravnozar zapisano je pravzaprav izrekel tudi sam, ko je v postfilmskih razgovorih primerjal akt slikanja z aktom filmanja, češ, da je pri slikanju vse mnogo bolj enostavno, intimno in lepo, saj mu ni treba skrbeti, da bo tisti, ki sliko gleda, sliko potem tudi razumel. S sliko je sam, s filmom pa ne. Pri filmu je vedno treba skrbeti in misliti tudi na to, da gledalec ne bo le razumel, temveč, da mu bo produkt tudi všeč. In Julian Schnabel je pač preveč skrbel za to, da nam bo njegov zamah čopiča čim bolj dopadljiv.

M. Š.



Delphine Schiltz, Victoire Thivisol

ponette

Francija **režija** Jacques Doillon

Nagrada za najboljšo žensko vlogo mali Victoire Thivisol v Doillonovem filmu **Ponette**, je bila – pragmatično gledano – povsem na mestu, saj je tako na deklici Ponette (kot tudi na Nicole Kidman v filmu **The Portrait of a Lady** režiserke Jean Campion, ki pa ni bil v tekmovalnem programu) kamera skoraj nenehno vztrajala na velikem planu. Veliki plan sicer še ni nikakršen garant za nagrado, v obeh primerih pa sta prav njuna izpostavljena obraza, sešita z maksimalno senzibilnostjo – tako tisti štiriletne deklice kot krhki portreti Isabel Archer Henryja Jamesa v vizuri Jane Campion – pridelala največ beneških emocij. Zgolj emocije pa ne prinašajo tudi nagrad, četudi je solza, ki se v velikem izrezu počasi lušči iz očesa nemalokrat kriterij izrazne, angažirane in dobro zdresirane igre. Vseeno pa sta v obeh primerih igralki le brezhiben instrument, ki ju je nekdo izvrstno uglasil. In Jacques Doillonu je bilo pri uglasjevanju deklice s kamero zagotovo težje kot Jean Campion – ne le zato, ker je vodil otroka, temveč zato, ker je bil otrok soočen s travmatično zgodbo o smrti, kar pa odpira več kot zgolj režijske preokupacije. Tako se je vsakdo spraševal, kako se je Victoriji Thivisol usedla tema

Jeffrey Wright