



## 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 komentariji "...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 raju, 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 uglasitvi 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

o punčki Ponette, ki se ne more soočiti s smrtjo svoje (filmske) matere in jo zato vztrajno kliče nazaj v življenje. Ker je humanizem na tem mestu verjetno odveč in ker so otroci bolj realni od odraslih, je ob tem filmu vseeno pomembnejše vprašanje, kakšen delovni princip lahko ubere režiser, da zmore cel film igrati le na eno karto – na tako rekoč stoođstotno prisotnost dekletca v vsakem kadru, ne da bi mu kdajkoli spodrsnilo v razkritje prevare. Pravzaprav me je odločitev, da je letos najboljša ženska igralka prav neigralka, spomnila na pogovore, ki so se premetavali po raznoraznih bolj vljudnostnih kot pomembnih debatnih srečanjih letošnje Mostre. Med vprašanji o vlogi sodobnih tehničnih filmskih pomagal so načenjali tudi vprašanje mesta igralcev, ki se v eri simuliranih, računalniško izrisanih ali drugače vmontiranih likov-duhov, animacij, sendvič-igralcev itd. – kar naenkrat znajdejo pred praznim poljem oziroma pred luknjo in ne več pred sogovornikom. S tem odsotnim referentom, ki ga vstavi šele montaža, so danes igralci vse bolj potisnjeni v situacije, ko se gibljejo v praznini, so nekakšni manekeni, ki igra gradijo zgolj še na naučenosti, ne pa na vložku, ki ga lahko pridela konfrontacija tu in zdaj. Snemanje s Ponette je bilo najbrž podobno delo: zagotovo je vsak kader zahteval pripravo, atmosfersko razlago, maksimalno simulacijo časa in prostora. Je pa res, da je Jacques Doillon preveč režijske energije usmerjal v deklico, sicer ne bi pustil kar nekaj nepreoranih filmskih polj. Ponette pa pusti v nekoliko nerealnih okoliščinah: takoj po materini smrti jo očka brez večjih razlag prepusti kar teti, mati se na koncu vrne v obliki realnega srečanja in ne privida, deklica je za svojo starost preveč modra, zgodba s prenašanjem vlog odraslih na otroke je transparentna, zaključki psihoanalize in seksualnih impulzov pri otroku so poenostavljeni. Vsekakor pa Doillon, ki je sicer že obdeloval vsakdanje, a ekstremne situacije mladih ljudi (**Mladi Werther**, 1992; **Petnajstletnica**, 1988) s Ponette pridela zaključek, ki ga vleče čez cel film, ko otroški duši, ki se ni pripravljena soočiti s pojmom smrti, ponuja na stotine razlag odraslih duš, ki smrt vidijo in interpretirajo v skladu s civilizacijsko, kulturološko in religiozno pridobljenimi kodi. Vse te informacije o odhajanju duše na drugi svet ali pa razlage o njihovem vračanju, o posthumni prisotnosti telesa v drugačnih oblikah, o plačilu, ki ga mora zemljan vnovčiti za srečanje z odhajajočim, skratka – vse to kopičenje nešteti vizij, ki ne postavljajo v negotovost le otroško, temveč tudi odraslo bitje, ponuja Doillon kot vseprisotni sistem večne manipulacije z večnim in najbolj usodnim trenutkom človeštva – s smrtjo. Konec koncev, strah pred njo je temeljni problem človeštva. Toda če je nekoč film ponujal otrokom in ostalim upanje, ki ga je, recimo, nudil napitek svetega Grala, če risanke predstavijo življenje kot nikoli zaključeno nit, ki – četudi pretrgana – vedno najde svoj konec, potem Ponette ponuja stvarno razlago, da so stvari na tem svetu končne, da jih ne more priklicati nazaj ne velika vera, ne želja, preizkušnja ali žrtev in niti ljubezen.

M. Š.

## kolja

Češka republika režija Jan Sverák

Mogoče so selektorji enaintridesetletnemu češkemu režiserju Janu Sveráku zamerili stereotipnost, mogoče sladkost, znabiti da celo preveliko potencialno gledljivost – kakorkoli že, niso ga vmestili v tekmovalni program, pa čeprav je za njim stal Eurimages, običajni garant za manj priprta vrata v manj ovirano kinematografsko postfilmsko življenje. Ne glede na mogoče celo opravičen očitke manieristične obravnave in dejstva, da gre prej za vrhunski televizijski kot kinematografski film, pa ga izdavam zato, ker je – posebej za slovenskega kritika in gledalca – pravi predmet poželenja, vsekakor pa

optimističen preskok iz srednjeevropske v svetovno kinematografijo oziroma optimalen vzorec filma iz dežele, ki je prebrodila krizo tranzicije, zahvaljujoč močni filmski tradiciji in večjemu humornemu eksploataranju travmatične preteklosti.

Louka (igra ga režiserjev oče Zdenek Sverák) je dober violončelist, ki pa zaradi maščevanja komunističnega funkcionarja, s katerim je kokerirala njegova žena, igra le še na pogrebih in – da bi nekako preživel – obnavlja črke na pokopaliških spomenikih. V stiski pristane na zakon za zeleno karto z neko Rusinjo, ki pa kmalu po poroki zbeži k svojemu moškemu v Nemčijo, njemu pa pusti petletnega Koljo. Louki, ki nima nobenega odnosa do otrok nasploh, kaj šele do ruskih, ki živi svobodno in se lagodno vpenja v priložnostne vezi, je Kolja odveč, sploh pa mora njegovo poreklo skrivati, saj noben Čeh ni zbrisal odpora do ruske besede. Zgodi se to, kar se običajno (torej stereotipno) dogaja v podobnih prisilnih ljubim-sovražim vezeh: Louka in Kolja se navežeta, otrok počasi zleze pod kožo starejšemu violončelistu, njuna različna jezika nista več neznanka, njuna svetova si nista več tuja. Zato je potem, ko se odsotna mati vrne, obema hudo. Vendar se istočasno vrne tudi demokracija, ki z žametno revolucijo zmehta nekdanje krivice in Louko vrne tja, kjer je njegovo mesto: v orkester, kjer ga posluša – v zadnjem času nekoliko zapostavljena – kolegica z že okroglim trebuščkom. Diplomant Famu, tudi kandidat za oskarja za najboljši tuji film (**Osnovna šola**, 1991), dobitnik nagrade kritikov na beneški Mostri 93 (za **Akumulator 1**) in velike nagrade (za **Tekmo**) v Karlovyjih Varyjih 1995 nima nikakršnih jezikovnih jecljanj. Film mu teče gladko, mogoče še preveč, je dopadljiv, mogoče še preveč, vsekakor pa ni sramežljiv pri iskanju podobnosti z bolj dopadljivimi kinematografijami. A pri tem pristajanju na vsem všečno zahodno govorico ne spregleda specifik lastne dežele – še več: vnovči jo z vso švejkovsko duhovitostjo, pa četudi jo sooča s temami, ki bi se jim še Švejk težko smejal. Skratka, Sverák naredi nekaj, kar si nekdanji Vzhod želi in hkrati prezira: uspešen film, ki združuje pogled nazaj z distanco in preseženo ironijo ter pogled naprej z optimizmom, zagotovo nelastnim dejanskim razmeram. Toda prav ta optimizem, ki resda ne potlači dejstva, da so kovalci nove demokracije tudi preoblečeni kovalci nekdanje komunistične vizije, ta nasmejani pogled na urejene in poravnane končne račune bo tujcu dal vedeti, da je Češka pravzaprav simpatična dežela, samemu Čehu pa bo dvignil samozavest. Logičen in pričakovan sentimentalizem, ki je v tovrstnih scenarijih doma v Franciji, Kanadi ali pa v ZDA (koliko porok za zeleno karto smo že videli!) zlika s simpatičnimi emocionalnimi filmskimi praznimi – nemimi, vendar močnimi – teki (Kolja in Louka najprej kot nema sovražnika, Louka, ki kupi Kolji čevljičke, Kolja, ki se izgubi na podzemni, Louka, ki trepeta zanj, njun odrešujoči shod, mali, ki je očaran nad mozaikom rdečega trga podzemne, strah pred tekočimi stopnicami, suspenz z velikim planom čevljička, ki nakazuje nesrečo, a le poveča veselje, ko pride do snidenja, Kolja in Louka na biciklu, spoznavanje narave in družbe, Loukine ženske, ki namesto Louke skrbijo za Koljo tako, da mu po telefonu čitajo pravljice v ruščini...). In še enkrat: Sverák je vgradil v svoj film preteklost svoje dežele, kjer je bil degradiran človek in njegovo dostojanstvo. Ni pa se nad tem razjokal, temveč je norost pokosil z norostjo. Na ta način je svojemu

Zdenek Sverák

