

teorija/kritika

začetki marksistične misli v Hollywoodu

Lawson in dileme filmskega radikalizma

Darko Štrajn



John H. Lawson na zaslišanju zaradi "proti ameriške dejavnosti".

"V temelju sta dve vrsti filmov — njihovi in naši. Ti dve kategoriji ne kaže določiti na temelju primera do primera, kot nekateri pristopajo k temu. Na primer v šestdesetih letih so bili to tisti, ki so mislili, da so filmi z Johnom Wayneom "njihovi", Goli v sedlu (*Easy Rider*) in Diplomiranec pa "naša". Med marksisti se ta nazor površno deduje v pristopu, ki je prevladoval v levičarskem in komunističnem mišljenju v tridesetih letih, ko so imeli eksplicitno reakcionarne in rasistične filme za "njihove", medtem ko so filme z neko mero družbene zavesti, kakor Sadovi jeze (*Grapes of Wrath*) ali Juarez šteli za "naše".

Vsi zgoraj omenjeni filmi so "njihovi". To se pravi, da so ideološke dobrine, ki jih je proizvedel kapital za "prosto" tržišče. Vsi ti produkti in prevladujoča količina komercialnega filmskega sejma, proizvedenega v kapitalističnem svetu, so v lasti in jih na ta ali oni način z denarjem financirajo podjetniki, katerih namen je neizbežno definiran s težnjo po profitu. Celo tisti, katerih neposredna zavest je morda "politična" ali "estetska", so obvezani računati na nujnost profita, če upajo, da bodo pridobili finančno zaledje, in če nameravajo nadaljevati z izdelovanjem drugih filmov."

Irwin Silber v reviji "Cineaste" Vol. IX. No. 4/jesen 1979, str. 18

I. Citat, ki smo ga navedli na začetku pričujočega prispevka, je izveček iz sodobne ameriške marksistične filmske kritike, o kateri pa tokrat ne bomo natančneje govorili. Gre le za določen poudarek in za problem, ki ga vsebuje citat iz zapisa kontroverznega filmskega kritika tednika *The Guardian*. Gre nam namreč za to, da bi vzpostavili neko raven interpretacije starejšega ameriškega "filmskega marksista" Johna Howarda Lawsona, ki ga sodobna ameriška marksistično obarvana filmska teorija odkriva kot del svoje lastne tradicije. Marksistična filmska kritika gotovo ni prevladujoča niti danes, niti ni bila nikoli (tudi pri nas ne). Vendar pa je dejstvo, da nekatere vsaj načelno marksistične filmske kritike srečamo tudi v tisku, ki ni ravno marksističen. To torej pomeni, da je marksistična kritika po renesansi marksizma sploh na Zahodu vendarle osvojila pomembne pozicije. Pisanje levičarjev je zaseglo prostor inteligentnega filmsko-kritičnega diskurza, ki je spričo naraščajoče izobraženosti množic vse bolj razširjen in se reprezentira kot tisti pristop, ki najbolj prodorno razvozlava strukturo filmskih produktov, saj sodi med obvezni del tega pisanja določeno upoštevanje družbenega konteksta, ki ga posamezni filmi reprezentirajo ali pa zakrivajo.

To kar smo povedali, ne pomeni, da se že gibljemo na ravni razrešenih problemov marksistične filmske kritike, da ne govorimo o daljnosežnejšem problemu same produkcije filmov, katerih proizvodna praksa bi navrgla neko tradicijo filmskih postopkov reprezentiranja npr. razrednega boja, kritike vladajoče ideologije itd. Stopnja, ki je dosežena, je pravzaprav še dokaj nizka, saj tako imenovana marksistična filmska kritika prav na področju, kjer je posnetih največ najbolj prodanih filmov (v ZDA), še ni zabeležila takšnih dosežkov kot sodobna francoska in nemška filmska kritika. Toda stvari se vendarle vse hitreje razvijajo in lahko govorimo o tem, da se je na angleško govorečem področju začela oblikovati vse bolj točna terminologija radikalistične filmske teorije, podcenjevati pa ne smemo tudi velike količine natiskanih knjig. Ta razcvet je prispeval k precejšnji diferenciaciji med levimi kritiki in teoretiki filma in obenem k preseganju legitimnosti nekaterih problemov, ki so karakteristični za "staro levico" na področju pisanja o filmu. Odkar so vendarle izginile črne liste ipd., se je problem samega obstoja marksizma v filmski kritiki premestil: ne gre več za to vprašanje; v veliko večji meri gre za vprašanje razvijanja koncepcij znotraj že formiranega polja kritike vladajoče ideologije skozi medij filma, kakor za sholastično razpravo, kaj naj bi sploh bila marksistična kritika. Ravno na tej doseženi stopnji modernega filmsko-kritičnega diskurza se obnavlja interes za samosvoj pojav tridesetih in štiridesetih letih v hollywoodski scenaristiki in filmski teoriji, ki ga predstavlja John Howard Lawson.

II.

Ne gre za naključje. Lawsona lahko reduciramo na nekatere njegove poenostavitve, lahko zavrnemo marsikaterega izmed njegovih posameznih stavkov ipd., vendar pa se moramo nedvomno soočiti s tistim, kar ostane po takšni redukciji.

Del ostanka je tudi vprašanje o pogojih formiranja marksističnega pristopa v pogojih hollywoodske buržoazne tovarne sanj. V pogojih, v katerih je deloval Lawson in njegovi niti ne tako maloštevilni levičarski tovariši (menda je bilo v Hollywoodu v tridesetih letih kakšnih 300 članov komunistične partije, ki so bili jedro širše leve grupacije), je bila vsaka praksa radikalnega pisanja soočena ne samo z zunanjo represijo vladajoče ideologije, ampak tudi z določeno težavo, ki jo je producirala sama nerazvitost kategorij radikalnega slovarja. Vladajoči marksizem tistega časa ni dosegal intelektualne ravni, s katere bi se lahko sploh formirale njegove osnovne analitične figure za razumevanje filma. Del marksizma, ki je bil v tistem času zunaj stalinske

orbite — gre namreč za struje znotraj in v bližini frankfurtske šole — se še ni prebil iz slonokoščenega stolpa.

Najdaljnosežnejše koncepcije, ki jih je razvil Benjamin, so bile dolgo neznanе in morda je potrebno ugotoviti, da sta Horkheimer in Adorno s svojo obsodbo masovne kulture (npr. v Dialektiki prosvetljenstva) prispevala k zastrtju pomena nekaterih Benjaminovih prodornih koncepcij. Toda če govorimo o milieui, v katerem se je formiral Lawsonov diskurz, ne moremo najti navezave na te smeri. Lahko naletimo na nekatere paralele, ki seveda pričajo o tem, da je dani zgodovinski trenutek produciral določene podobnosti med teoretičnimi iskanji, ki sicer medsebojno ne korespondirajo.

Če namreč upoštevamo kapitalistično naravo filmske produkcije v Hollywoodu, mora v tej produkciji na osnovi vsakega marksističnega razumevanja nastajati polje, v katerem se rišejo sledi razrednih nasprotij, ki so nujno inherentna tudi takšni proizvodnji kulturnih produktov, kakršna je filmska. Konstitucija polja, ki ji moramo prišteti še vrsto konkretnih zgodovinskih elementov, seveda še ni nujno sama po sebi avtomatizem produkcije antikapitalskega diskurza bodisi v proizvodnji filmov, bodisi v proizvodnji paradigem in sintagem v pisavi o filmu. Po drugi plati je treba zavrniti nekatera "marksistična" gledanja, ki vidijo v kapitalski naravi hollywoodske proizvodnje filmov razlog za povezavo te konkretne masovno-kulturne produkcije s celotno verigo mediatorjev enoznačno usmerjene manipulacije, ki so ji množice dane kot objekt delovanja. V tej točki nas Lawsonovo pisanje prepriča o tem, da je mreža kapitalske ideologije polna lukenj. Kajti samo Lawsonovo pisanje je v določeni meri produkt danih hollywoodskih razmerij ravno v času največje ekspanzije "tovarne sanj." Uradni marksizem v Evropi je npr. celotno hollywoodsko produkcijo štel za komercializem in je načrtno spregledoval drugo plat ideološkega naboja tudi omladnih melodramatičnih filmskih tvorb.

Hollywoodska tovarna filmov je nedvomno pomenila vrhunec učinkovite kapitalistične produkcije blaga za zabavo množic, v kateri so bili sami posamezniki, ki so bili vključeni v produkcijo, prav tako kakor eksploatirana delovna sila, podvrženi desubjektivaciji; na njeni domačiji pa njihovi intelektualni proizvodi sploh niso bili zaščiteni pred zlorabami producerske samovolje. In vendar se je v Hollywoodu izoblikovalo jedro progresističnih intelektualcev, ki so uvideli, da je treba sprejeti teren, ki ga je začrtovala tako organizirana hollywoodska produkcija. Filmski delavci v Hollywoodu so poleg sindikalnega organiziranja in tudi direktne revolte razvijali načine subverzije hollywoodske mašinerije.

III.

Ugotoviti moramo, da leva struja v Hollywoodu ni imela veliko možnosti za to, da bi sama sebi artikulirala svojo pozicijo, kaj šele, da bi lahko organizirala sistematično osvajanje nekaterih ključnih pozicij v proizvodnji filmov kot je sicer danes že možno. Radikalni elementi v Hollywoodu so imeli predvsem kaj malo opore v politični strukturi ameriškega prostora, saj o kakšnem večjem vplivu marksizma v celotnem prostoru ameriške družbe ni mogoče govoriti. Antikapitalistična fronta je bila brezupno izolirana, teoretski material si je v takšnih pogojih le stežka utiral pot med intelektualce, kaj šele med širše množice. Prav zato lahko razumemo pojav delitve na "njihove" in "naše" filme, o kateri govori uvodni citat. Lawsonov diskurz je torej dosegel svojo artikulacijo v polju, v katerem je za marksistično orientiranega pripadnika "filmskega sveta" delovala določena cenzura, ki se ji upre šele filmska teorija novejšega datuma, inspirirana s semiologijo. Za kakšno cenzuro gre? Ko opazujemo strukturiranost hollywoodske produkcije, moramo zajeti tudi prostor, v katerem se je sploh lahko proizvedla težnja po levi investiciji v polje popolnoma buržuaznega proizvodnega procesa. Sama takšna težnja se mora nujno orientirati v figurah danega proizvodnega establishmenta. Ko se hollywoodski marksist v iskanju alternative postavlja na *nasprotno* pozicijo, lažje opazi *odsotnost* tem, kakršne projicira v sklopu svoje lastne investicije, kakor da bi se lotil podrobnejše dešifracije dane produkcije, ki bi ob ustrezni interpretaciji izkazala določeno bilanco ideološko eksplozivnih socialnih tematik. Vendar pa moramo pripomniti, da ta formulacija velja za Lawsona le v splošnem. Ob natančnejšem branju namreč opazimo sledi ravno tistega razkrivanja inherentnih socialnih vsebin v hollywoodskih proizvodih, na katero lahko z vso gotovostjo pokažemo seveda šele potem, ko se povzpemo na raven te nove marksistične in materialistične interpretacije ideološke konstitucije filmskih proizvodov.

Lawson je v osnovi razpoznal, da je film del ideologije in v svojih konkretnih analizah pokazal na utemeljenost svojega stališča. Tako je npr. opozarjal na filme, v katerih se pojavlja razizem, opozarjal je na položaj ženske v fantazmih, ki jih izločajo hollywoodski filmi itd., toda obenem je štel film za "popularno umetnost, znotraj katere v kapitalizmu ni možna prava demokratizacija", kljub temu pa je za Lawsona film forma umetnosti, ki je inherentno progresivna. Iz teh stališč, ki so v osnovi zelo moderna Lawson sicer ni izpeljal vseh ustreznih konsekvenc v smislu nakazane moderne izpeljave podobnih stališč. Kot zavora je gotovo deloval sam pojav fašizma; njegove elemente je Lawson odkrival tudi v nekaterih hollywoodskih filmih.

Posebno poglavje je Lawsonovo scenaristično delo, v katerem je deloma uveljavil svoj projekt drugačnega, t. j. političnega filma. Morda ni paradoksalno, če ugotovimo, da je v estetskem pogledu represija vladajoče ideologije učinkovala celo produktivno. Politična težnja v filmu ni smela biti povsem eksplicitna, celo v času preden se je pojavila črna lista v Hollywoodu ne, četudi je šlo za "neodvisno filmsko produkcijo", za katero se je Lawson močno zavzemal. Tako tudi Lawsonovih realiziranih scenarijev ne moremo šteti za pozitiven odgovor na vprašanje, kakšen bi pravzaprav moral biti progresiven film, ki bi bil proizveden brez zunanjega diktata in omejitev? Gotovo je, da je takšno vprašanje samo po sebi depasirano, saj lahko odgovor nanj posreduje le določena filmska proizvodna praksa, za katero v Lawsonovem času ni bilo pogojev.

Zato ni čudno, da je Lawsonov odgovor na vprašanje, ki sledi iz pozicije kritike hollywoodskega filma, nujno nepopoln, kajti reducira se na zahtevo po prisotnosti določenih socialnih in političnih tem v filmski proizvodnji, ne da pa nikakršne celotnejše estetske projekcije takšnih filmov. Stvar je v tem, da zahtevo producira dana situacija, v kateri so določene teme diskriminirane; onemogočen jim je torej vsak razvoj. Ko Hollywood sedemdesetih let omogoči tudi socialne in politične teme, se nenadoma pojasnijo, da je sama socialno eksplozivna tema estetsko nezadostna. V nekaterih novejših ameriških delavskih filmih, ki jim ne moremo očitati nobene intence po zavajanju, je ekranizacija določene zgodbe iz delavskega okolja, ki npr. slika konfliktno situacijo med delodajalci in delavci, delavci in korumpiranimi sindikalnimi voditelji ipd., v svojem hotenem empirizmu "prekratka", da le sliko "socialne nepravilnosti", nemogoče pa je iz nje izvleči močnejše utemeljeno, celostnejšo kritiko vladajoče ideologije in celotnega sistema. Kljub temu, da bi utegnil biti predmet diskusije problem, pa je mogoče trditi, da je tovrstni podvig mnogo bolj izrazito in vidno uspel v nekaterih filmih, katerih tematika je situirana med srednje sloje, ali tudi najvišje sloje.

Lawson seveda ni mogel predvideti estetskih problemov, za katere še ni razpolagal z ustreznim materialom. Toda njegov temeljni prispevek je pravzaprav v intenci, ki v njegovem pisanju izstopa kot osrednja. Lawson verjetno niti sam ni videl estetskega elementa, ki ga v njegovem lastnem projektu (npr. v filmu *Blokada*) producira cenzura vladajoče ideologije, ki se ji skuša izogniti z "umetniškimi tancicami". Sam poskus izogibanja producira neko večjo kompleksnost filma in prav v elementih zastiranja mu uspeva, da deluje subverzivnejše kakor v sami osrednji politični poanti. V Lawsonovih analizah mnogih hollywoodskih filmov pa je razvidna v

osnovi invetivna linija diskurza, ujetega v dileme sprejetja ali odklanjanje vladajoče formiranosti filmske produkcije.

V tem okviru je manj pomembno dejstvo, da je Lawson vključeval v svoj ideološki analitični instrumentarij tudi stalinsko ideologijo, da je nematerialistično deloma odklonil Freuda itd. Tudi določen simplicitizem v njegovem pisanju nas ne sme motiti pri odkrivanju jedra Lawsonovega prispevka in njegovega zgodovinskega mesta.

Slej ko prej še vedno ostaja dokaj nerešeno vprašanje radikalnega filma in tudi vprašanje metodologije, terminologije ter predvsem možnosti ideološke investicije radikalistične filmske teorije. Ravno spričo nerazrešenosti vseh teh vprašanj, med katerimi se skrivajo tudi možni začetki stranpoti, nimamo vzpostavljene platforme, s katere bi lahko Lawsona enostavno prezrli, saj so njegove dileme še vedno aktualne, kljub prispevkom modernejšee teorije. Čeprav je ta aktualnost lahko produktivna predvsem v določenem premiku ideološkega polja in v različnejši konfiguraciji novih konstelacij, pa je jasno, da vsi ti premiki itd. vsebujejo osnovne Lawsonove dileme. Če nič drugega, je jasno, da radikalistična estetika nastopa kot destrukcija meščanske estetike in zato nima namena producirati receptov, niti ni mogoče pričakovati, da so takšni recepti sploh možni, kar je radikalizmu očitno inherentno ne samo na področju estetike.