

woody allen

blaž kutin



Film Woodyja Allena gledalec spozna že po prvih sekundah najavne špice. Bele napise na črni podlagi režiser uporablja že skoraj dvajset let. Tudi filmska ekipa, s katero dela, ostaja pretežno ista, spreminjajo se le imena igralcev. Poleg tega najavne špice njegovih filmov skoraj vedno spremlja podobna glasbena spremljava: avtor je zaprisežen jazzu, ki predstavlja njegov *trademark*, saj v sicer pretežno raznovrstnih zgodbah ustvarja značilno vzdušje. Zgodbe Allenovih filmov se skoraj vedno odvijajo v New Yorku, liki v njih pa so praviloma Manhattančani. Vsaj zadnjih petnajst let glavni protagonisti najpogosteje pripadajo zgornjemu srednjemu sloju, ki ima svoje značilnosti in svojo mentaliteto. Allen poleg tega v svoje scenarije redno vključuje paket tematik, ki zavoljo značilnega načina obravnave prav tako predstavljajo *trademark*. Naj jih naštejemo le nekaj: antisemitizem, nadnaravno, smisel življenja, seks, smrt, medsebojni odnosi (s poudarkom na medpartnerskih), poudarjanje kulturnih referenc, vprašanja o obstoju boga in smislu življenja, psihoanaliza idr. Kot stalnici je vsekakor treba dodati še značilno uporabo jezika in (tudi z njim) poudarjeno nevrotičnost likov. Vse to je več kot dovolj, da si Allenov film zapomnimo kot njegov, pa naj v njem (kot še en *trademark*) nastopi ali ne. Da pa ne bi zašel v dolgočasje, sta režiserju med drugim v pomoč žanrska raznolikost in neizčrpnost večine omenjenih tematik.

Woodyju Allenu je bila od nekdaj najpomembnejša beseda. Ko je začel snemati filme, je bil komik in prvi celovečerci so mu služili predvsem za nadaljevalno stopnjo televizijskih skečev in samostojnih nastopov na odru: filmska kamera je vizualizirala *gag*e, ki so postali bolj smešni, saj film ponuja boljše možnosti prikaza. Allen verjetno nikoli ne bi igral, če *gagi* ne bi bili pisani predvsem na njegovo kožo, in nikoli ne bi režiral, če mu v nasprotnem primeru ne bi predelovali scenarijev (na primer scenarij za film *Kaj je novega, mucka?*). Filmi *Vzemi denar in zbeži*, *Banane*, *Vse*, kar ste si želeli vedeti o seksu, pa si niste upali vprašati, *Povampirjeni Milles*¹ ter *Ljubezen in smrt* so t.i. *zany comedies*: ne le, da so norčave komedije, ki želijo le zabavati, tudi njihove zgodbe nimajo prav trdne zgradbe oziroma je niti nočejo imeti – so sestavljanke posameznih *gagov*. Njihova kakovost je povsem odvisna od duhovitosti scenarija in izvedbe komika. Allen se je torej v svojih zgodnjih filmih

držal preverjene formule, ki je slonela na njegovem že prej dokazanem in piljenem talentu komika in mu tako dala čas, da se postopoma izuči za režiserja. To je veljalo do *Annie Hall*, ki je pomenila prelom v njegovi karieri, saj ni šlo več za komedijo v dobesednem smislu te besede. Poleg tega pa je s svojim uspehom bistveno pripomogla, da mu je studio omogočil posneti *Notranjosti*, ambiciozno dramo, ki je bila zaradi svoje drugačnosti že vnaprej obsojena na finančni neuspeh.

Pogled na Allenov dosedANJI opus kaže tako glede režije kot tudi poglobljenosti vsebine očitno napredovanje. Filmski jezik postaja iz filma v film vse zahtevnejši, drznejši, čeprav je res, da pripovedna teža navadno ostaja na besedi, katere pomen je Allenu še vedno središče ustvarjanja filma. Tako velja tudi za njegove največje filmske dosežke, kot so *Annie Hall*, *Manhattan*, *Škrlatna roža Kaira*, *Hannah in njeni sestre*, *Zločini in prekrški* ter *Možje in žene*. V vseh Allenovih filmih je jezik oklevajoč, neodločen, nepopoln. Izraža praznino in odsotnost, ko nadvse zagnano poskuša doseči popolnost in celoto.

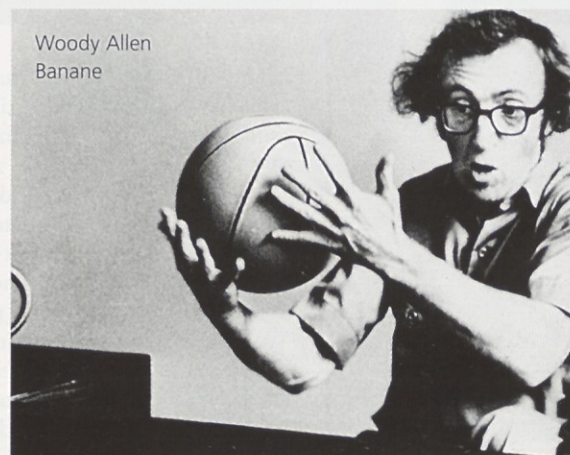
Scenarija za *Annie Hall* in *Manhattan*, ki ju je Allen podpisal skupaj z Marshallom Brickmanom, enkratno prikazujeta negotovost vsakdanjega govora; premori, praznine in množica različnih mašil kažejo na globoke negotovosti in prikrite strahove ter želje.

V nasprotju s tipično hollywoodsko dramo Allenovi protagonisti v najslabšem primeru ne prenehajo jecljati, v najboljšem pa se k temu vsaj nagibajo. Za Allena so, tako se zdi, praznine v jeziku in govoru najbližje resnici. Sam Girgus v zvezi s tem meni, da je Allen "iznašel jecljajočo poetiko nesigurnosti, poetiko, ki nam sugerira svet neznanih pomenov in realnosti."² Allenov humor nam to nesigurnost ne le predstavlja, temveč jo tudi uspešno izrablja, medtem ko režiserjeva vizualna inventivnost jezikovnim spodrseljajem daje globlji pomen, pri čemer iz njih ne ustvarja izumetničene ali nepravilne zveze.

Besede protagonistom Allenovih filmov nikoli niti za ped ne pomagajo razjasnjevati medsebojne odnose. Tisto, kar zgladi razhajanja oziroma nasprotnika prepriča, da spremeni svoje mnenje, niso besede, ampak čas in čustva. Argumenti v verbalni obliki v Allenovih filmih nimajo prave teže, čeprav so še tako prepričljivi. Ali drugače: v Allenovih filmih beseda ne more prepričati že zato, ker je le beseda. Po Allenu jezik izkrivlja, pomeni nič manj kot ločitev oziroma globoko prepreko med mislijo in sogovornikom, ki mu je namenjena. Ni čudno, da Allenovi junaki to občutijo kot frustracijo. Ko Ike v *Manhattanu* spozna Yaleovo ljubimko Mary, ki bo kasneje začasno postala njegova partnerka, ob njeni rabi jezika reagira instiktivno nelagodno. Mary poskusi razložiti svoje filadelfijsko poreklo, rekoč: "Mi verjamemo v boga." Ike se razburi: "Kaj hudiča naj bi to pomenilo? Kaj je to... kaj... kaj misliš... kaj misliš... kaj neki misli... kaj neki misliš s tem?" Takšna frustracija z jezikom se kaže tudi drugod v *Manhattanu*. V eni kasnejši sceni se Allen sprčuje z Mary zaradi njenega poudarjanja intelekta in jezika. Medtem ko Mary našteva imena Saturnovih satelitov, je Ike celo zadovoljen, da jih ne pozna: "Nič, kar je vredno vedeti, ne moremo dojeti z razumom. Mislim, da so možgani najbolj precenjen organ." Mary se ne strinja: "Le kje bi bili brez racionalne misli?" pravi. Allen tako pretirano racionalnost oziroma ujetje v razum, ki predstavlja okolje skoraj vsem njegovim filmom, povezuje z nevrozami, ki jih povzročijo klobčiči nenehno zastavljanj vprašanj. Ob tem zmanjka časa

za njihovo razumevanje, če zanemarimo, da so ta vprašanja že sama po sebi popolnoma odvečna, kot pravi Ike, ko si diktira idejo za kratko zgodbo o "um, ccc, ljudeh na Manhattanu, ki si ne prenehajo ustvarjati te res, uh, nepotrebne nevrotične probleme, ker jih to zaposluje pred reševanjem, uh, bolj nerešljivih, strašljivih problemov v zvezi z, uh, vesoljem." Ike se ne more lepo izraziti, saj je tudi sam del opisanega problema. Leži na kavču in govori v mikrofon. Ta zamenjuje psihiatra, česar se, sodeč po njegovi držji in legi na kavču, Ike tudi sam zaveda. Mikrofon radikalizira stalno vlogo psihiatrov v Allenovih filmih, saj za razliko od slednjih ne predstavlja le nadomestka, temveč popolno odsotnost človeškega kontakta v za Ikea še enem trenutku velike potrebe po njem. Hkrati postavlja jezik in govor v položaj komunikacije s samim seboj (kot že v uvodni sekvenci istega filma), kjer se ne odrežeta nič bolje kot sicer.

Čeprav imata jezik in njegova raba v Allenovem opusu najvažnejšo, celo osnovno vlogo, Allen scen v svojih filmih ne gradi na besedi vedno in za vsako



Woody Allen
Banane



Gene Wilder
Vse, kar ste vedno želeli vedeti
o seksu...



Woody Allen, Diane Keaton
Annie Hall



Diane Keaton, Kristin Griffith, Marybeth Hurt
Notranjosti

ceno. V sceni iz *Manhattana*, ki sledi otvoritveni sekvenci in se odvija v gostilnici pri Elaine's, se jasno vidi pomen pravilne vizualizacije: gledalec, očaran nad lepoto velemesta, ki je zaznamovala prejšnjo sekvenco, se naenkrat znajde za nagnjeno mizo, v nagneteni gostilni, v nagnetenem mestu. Neznosna bližina daje občutek odtujitve in dehumanizacije; cigaretni dim in prenatrpanost sta zadušljiva – celo Ike prižge cigareto. Obrazi prisotnih (razen Tracyjinega) se zdijo popačeni kot v cirkuškem zrcalu. Tu in tam je polovica obraza ali kozarca odrezana, kar le še dodatno poudarja razbitost prizora. Različni deli teles drugih gostov hodijo mimo kamere in zakrivajo pogled za mizo. Humor in pogovor prisotnih sta prijazna, prijateljska, vendar slika sporoča nekaj povsem drugega. Slika tu na nek način pove več kot tisoč besed, ki bi jih ti ljudje morda izrekli.

Toda *Manhattan* sodi kljub omenjenemu primeru med Allenove izrazito estetske filme. S svojo črno-belo fotografijo je prava paša za oči. Ne smemo zanemariti, da je Allen do danes v svoji karieri posnel kopico filmov, ki se po filmski formi zelo razlikujejo. Med njimi najdemo tudi take, v katerih se vizualno povsem podreja vsebini. V filmu *Možje in žene*, na primer, slika ne olepšuje, temveč je povsem podrejena zgodbi, ki jo prikazuje. Njena funkcija je takorekoč dokumentarna: posneto na film naj izgleda čim bolj verodostojno. Ker vemo, da je zgodba izmišljena, je vse skupaj zgolj igra: kamera "igra" nekaj, kar v resnici ni. Moč in sploh smisel *Mož in žena* je v tem, da gledalec v filmu dejansko vidi sebe – tako v Judy, Sally, Gabeu, Jacku, kot tudi v drugih likih, v vsakem je ščepec resnice, tistega, kar se je oziroma se dogaja tudi gledalcu in njegovim prijateljem. Bolj ko so *Možje in žene* podobne dokumentarcu, bolj je Allenu uspelo. Kajti dokumentarcu verjameš, veš, da ni popolnoma izmišljen, in si hkrati domišljaš, da je popolnoma pristen. Film *Možje in žene* se že na prvi pogled močno razlikuje od Allenovih prejšnjih filmov, saj je posnet popolnoma drugače. Allen se je tu prvič odločil za snemanje iz roke, za kar je uporabil eno samo kamero. Poleg tega je očitno, da se v postprodukciji nihče ni kaj dosti ukvarjal s korekcijo barve, montažo in drugim; vse je koncentrirano na

zgodbi. To daje filmu dodatno surovost: gledalec ima občutek, da je vse skupaj posnel nek vsiljivi televizijski novinar in se je drama, ki jo gleda, v resnici zgodila. Poleg tega se je Allen v maniri Jean-Luca Godarda odločil za preskoke v kadru (uporablja jih skozi celoten film), ki dodatno povečujejo vzdušje realističnosti, hkrati pa poudarjajo nervozo in občutek nevrotičnosti protagonistov. Allen pravi, da si je tak film želel posneti že dolgo. "Tudi *Sence in meglo* bi lahko posnel na tak način, če bi hotel," trdi. "Prav tako *Alice*. In celo vrsto drugih. Kajti tisto, kar da film občinstvu na čustvenem, duševnem nivoju, je vsebina. Torej osebe, zgodba. Filmska forma je le preprosta, funkcionalna stvar."³

Može in žene lahko brez zadržkov uvrstimo med psevdodokumentarce. Zanimivo je, da to ni prvi Allenov film, ki se spogleduje s formo dokumentarca. Že Allenov prvenec *Vzemi denar in zbeži* je narejen kot dokumentarni film, ki nam predstavlja kariero znanega roparja. Tu je seveda pripovedovalec v *offu* dodan povsem v komične namene. Precej drugače pa je z *Zeligom*, ravno tako psevdodokumentarcem, kjer je v tej smeri storjen še precejšen korak naprej. Film je posnet v slogu obdobja, v katerem poteka zgodba (20. in 30. leta 20. stoletja). Ko je bil *Zelig* posnet, so ustvarjalci namerno zmečkali filmski trak, da bi gledalec dobil občutek, kot da dejansko gleda posnetke iz tistega časa. Med prikazovanjem "arhivskih" posnetkov, ki kažejo človeka-kameleona, torej obravnavano osebo (*Zeliga*), o njem pripovedujejo tisti, ki so ga poznali – med najetimi igralci vidimo tudi resnične osebe, tako na primer Susan Sontag in Bruna Bettelheima. Za *Zeliga* bi lahko rekli, da se od pravih dokumentarcev razlikuje le po tem, da na odjavni špici piše *Igrali so*, torej po tem, da je zgodba izmišljena.

Vzemi denar in zbeži ter *Zelig* sta narejena kot klasična dokumentarca, ki pripovedujeta zgodbo neke osebe in njegovega časa. *Vzemi denar in zbeži* je sicer komedija, pri kateri je vse sredstvo edinega cilja – nasmejati. *Zelig* pa, čeprav še vedno komedija, meri mnogo višje, ko analizira človekovo željo po sožitju z okoljem in sprašuje po stopnji prilagoditve, ki smo je sposobni. *Može in žene* v primerjavi z omenjenima filmoma po formi še najbolj spominjajo na *Real World*, MTV-jevo voajeristično oddajo, v kateri gledalci opazujejo življenje skupine mladih, ki so jih posebej za to priložnost za več mesecev naselili v skupno stanovanje. V *Možeh in ženah* spremljamo bivanje določenih ljudi na določenem območju, še vedno pa nas zanimajo izključno medosebni odnosi, s poudarkom na tistih med spoloma. Protagonisti bi prav lahko tako živeli tudi zunaj filma, le da tam ne bi bilo kamere, ki bi to beležila, in izpraševalca, ki bi iz njih izvabljal neizrečene misli in občutja.

Ko Alvy Singer v *Annie Hall* kot argument v prepiru s profesorjem v vrsti za vstopnice izza filmskega panoja privleče kar predmet spora, torej Marshalla McLuhana, je očitno, da gre le za šalo. Alvy namreč gledalcu takoj potem potoži: "Fant, ko bi bilo tako tudi v življenju." Take čarovnije so torej možne le na filmu, a ker so možne, jih Allen prav rad uporablja. Liki v njegovih filmih so v glavnem izrazito razumske osebe, ki si nenehno zastavljajo morje racionalnih vprašanj – od preprostih, kot so: "Zakaj me ne mara?" ali "Kje sem ga polomil?", do temeljnih, kot so smisel življenja in veselje. Vsi veliko govorijo, so zelo razumski, a jim, kot že rečeno; to kaj dosti ne pomaga (jih celo ovira). Naj se posamezen lik vzrokov določenega problema zaveda ali ne, nikoli v

resnici ne ve, kako problem tudi uspešno rešiti. Čeprav si prizadeva po svojih najboljših močeh, stvari nikakor ne uspe spremeniti sebi v prid. Reševanje težav je v Allenovih filmih najpogosteje prepuščeno materi Naravi, pred katero smo vsi, na filmu ali zunaj njega, tako ali tako nemočni, oziroma življenju samemu, katerega smisel ni nikomur v resnici jasen. Da bi Allen to poudaril, do rešitev velikokrat pripelje po nadnaravni poti: na razumska vprašanja, zastavljena zavoljo razumljivih, logičnih težav, odgovarjajo magična, nelogična dejanja in dogodki oziroma rešitve.

Filmi Woodyja Allena najpogosteje vsebujejo elemente, ki zgodbo, naj je še tako resno zastavljena, vsaj delno poenostavijo in gledalcu, če to želi, omogočijo umik pred bolj poglobljenim sprejemanjem ponujene snovi. Lahko bi rekli, da to ne velja le za štiri filme, ki jih je posnel do danes: *Notranjosti*, *September*, *Skrivnost neke ženske* in *Možje in žene*, ki pa, razen slednjega, niso tipični Allenovi filmi in hkrati ne skrivajo vpliva evropskega filma. Predvsem gre za spogledovanje s filmi Ingmarja Bergmana: prvič, zaradi tematske sorodnosti, saj zgodbe razkrivajo zapletene in večplastne odnose, polne frustracij in napak iz preteklosti, bodisi kot izvor stisk v sedanjosti bodisi kot povod za končni obračun s samim seboj; drugič, ker je takšna snov prikazana na pretežno molčeč način, ki niti malo ne spominja na siceršnje Allenove gostobesedne scenarije, v katerih je večina misli in čustev protagonistov gledalcu posredovanih skozi usta in ob živahni spremljavi ameriškega jazza; tretjič, po načinu snemanja, pri katerem je kamera precej statična, s številnimi velikimi plani (pri *Skrivnosti neke ženske* je bil Allenov direktor fotografije prvič Sven Nykvist, ki je dve desetletji sodeloval prav z Bergmanom); in četrtič, zavoljo umirjene igre, ki ji predvsem precejšnja

odsotnost gestikuliranja in drugih neposrednih, agresivnih zunanjih znakov razpoloženj daje ton, ki ni značilen za Allenove filme. Včasih se dejansko zdi, da Allen, kadar želi posneti resen film, oponaša skandinavsko kinematografijo. In da bi ga obravnavali popolnoma resno, sam v takšnem filmu nikoli ne nastopi. Pravzaprav je do danes kar precej njegovih filmov bilo označenih za "preveč" podobne filmom različnih znanih režiserjev. Tako je njegova zgodnejša komedija *Ljubezen in smrt* po mnenju mnogih predelava Hopeovega *Monsieurja Beaucaireja*. Douglas Brode, avtor knjige *The Films of Woody Allen*, pravi, da je Allen "namesto, da bi bil pod pozitivnim vplivom Fellinija (vsak umetnik ima pravico, da si izbere smernice iz del starejšega umetnika), naredil *Stardust Memories*, ki so neposredna kopija filma *8 1/2*. Kot da bi bila Woodyjeva skrivna fantazija nastopiti v *8 1/2*, ki je ni le izživel, ko je posnel *Stardust Memories*, ampak od nas tudi pričakoval, da bomo za ta njegov trip plačali vstopnico"⁴. Italijanskemu mojstru veliko dolgujejo tudi *Dnevi radia*: zgodbo, ki se odvija v času avtorjevega odraščanja v Brooklynu, namreč zaznamuje podobno vzdušje kot *Amarcord*. Toda v Allenovih filmih je Bergmanov vpliv zagotovo najopaznejši, kot je v likih, ki jih igra Allen, opazno tudi ponavljajoče se poudarjanje, da je Bergman za njih največji filmski režiser. Bergmanov vpliv je bil prvič zaznaven v *Notranjostih*, ki jih brez njega zagotovo nikoli ne bi bilo. Vse v tej sicer presenetljivo dobri drami o treh sestrah, njihovih možeh in ločenih starših spominja nanj: posnetki, odsotnost glasbe,



Diane Keaton, Woody Allen
Manhattan



Woody Allen, Mariel Hemingway
Manhattan

igra, vprašanja, ki se zastavljajo likom, ne nazadnje bližina morja. Po drugi strani je enega Allenovih najlahkotnejših filmov, posnetih po letu 1975, in edinega, ki opeva naravo, *Seksi komedijo kresne noči*, zgodbo o treh parih, ki konec tedna preživijo na podeželju in razpravljajo o filozofiji in znanosti ter se prepuščajo navzkrižnim romancam, še najlažje opredeliti kot poklon švedskemu režiserju in njegovemu *Nasmehu poletne noči* (*Sommarnattens leende*, 1955). Allen je odšel nedvomno najdlje v tej smeri, ko je posnel *Skrivnost neke ženske*. Podobnost med slednjo in Bergmanovimi *Divjimi jagodami* (*Smultronstället*, 1957) je tako očitna, da lahko v tem primeru pogojno govorimo že kar o *remakeu*. *Skrivnost neke ženske*, *September* in *Notranjosti* so filmi, kakršne Allen – čeprav redko – najraje snema: resni so in po možnosti tragedije, žanr, ki ga avtor ceni veliko bolj kot komedijo. Douglas Brode pravi: "Ironično je, da bodo njegovi komični filmi preživeli domnevno resne, kot sta *September* in *Skrivnost neke ženske*, za katere bi avtor rad, da bi se ga po njih spominjali."⁵

V svojih drugih, ne tako osebno ambicioznih filmih, Allen v sicer resno zasnovo rad vključuje elemente romantičnosti: *Manhattan*, komičnosti: *Zelig*, *Sence in megla* ali najpogosteje elemente obojega: *Škrlatna roža Kaira*, *Hannah in njeni sestri*. Navadno je glavni nosilec poenostavljanja prav lik, ki ga odigra Allen sam. Allen do danes ni igral v sedmih filmih, ki jih je režiral. To so *Krogle nad Broadwayem*, že prej omenjene tri drame, v katerih Allen-avtor ni dal

Charlotte Rampling,
Woody Allen
Stardust Memories

prostora Woodyju-komiku, *Škrlatna roža Kaira*, *Alice* in *Dnevi radia*, v katerem pa ima vlogo pripovedovalca in je tako kljub temu, da se nikoli ne pojavi, ves čas prisoten. Glede na to, da je Allen do danes režiral 28 filmov, se torej v veliki večini filmov tudi pojavlja – navadno v glavni vlogi. Vendar paleta likov, ki jih igra, ni ravno široka. To lahko delno ponazorijo tudi poklici, ki jih opravljajo liki, katere igra Allen. V *Odnehaj in še enkrat poskusi*⁶ je igral filmskega kritika, v *Hannah in njeni sestri* je delal na televiziji, v *Annie Hall* je bil komik, ki kasneje postane dramatik, v *Manhattanu* komik, ki postane pisatelj, v *Stardust Memories* ter *Zločinih in prekrških* filmski režiser in v *Možeh in ženah* pisatelj. Allen torej navadno igra tistega, katerega delo zna tudi sam opravljati in se družiti z ljudmi, s katerimi bi se prav lahko družil tudi v resničnosti. "Ne morem igrati znanstvenika, ne morem uspeti kot mehanik. Poznam le jezik določenih ljudi," pravi.⁷

A pri vsakem filmu, naj v njem kasneje nastopi ali ne, se mora režiser odločiti o vlogi predvsem po tem, ali film dopušča lik Woodyja, saj ima občinstvo o njem že izoblikovano določeno predstavo. Allen pred kamerami povzroča smeh ne le s svojo specifično pojavo in obnašanjem, temveč tudi zaradi številnih komičnih vlog, ki jih igra že vse od začetka kariere. To pomeni, da mora biti film, če naj v njem igra, temu primeren, saj v nasprotnem primeru obstaja nevarnost, da bo napačno dojet. V filmu, ki naj bi ga sprejeli z vso resnostjo, se Allen ne sme pojaviti v glavni vlogi. Potrdilo takšne teze je nemara film *Krinka* (*The Front*, 1976), eden redkih, v katerih Allen zgolj igra. Tako je bilo zato, ker je šlo za prvi film, ki je obračunal z obdobjem makartizma, kot tudi zavoljo ekipe, ki ga je naredila (režiser Martin Ritt, scenarist Walter Bernstein in Allenov soigralec Zero Mostel so se v preteklosti tudi sami znašli na črni listi), pričakovati skrajno resen, jezen film. Toda v *Krinki* je zgodba izpeljana na način, v katerem se tragično prepleta s humorjem in nosilec slednjega, ki je tako situacijski kot verbalni, je prav Woody Allen. Ni pomembno, ali je film zato boljši ali slabši, pomembno je, da so ustvarjalci takšen učinek hoteli, sicer Allena ne bi bili povabili k sodelovanju. Brez njega v glavni vlogi namreč film ne bi deloval pol

tako duhovito, pa čeprav je scenarij, vključno s komičnimi zapleti, napisal nekdo drug. In čeprav je Allen v filmu karseda resen. Po tej plati so *Možje in žene* izjema. V njih Allenov lik ni ne komičen ne kakorkoli lahkoten, torej ne predstavlja tisti pol svojega filma, ki je namenjen temu, da si gledalec odpočije. Prav tako vloga Gabea Rotha, ki jo igra, ni stranska, vsaj nič bolj kot ostale. Kljub naštetemu pa presenetljivo ne izgubi na prepričljivosti. V *Možeh in ženah* se Allen sooči z likom Woodyja in ga presenetljivo uspešno preobrazuje: prvič se zgodi, da kot igralec ne soustvari vzdrušja na platnu, temveč se mu popolnoma prilagodi.

Allenovi filmi se z leti vedno bolj odvijajo v zaprtem svetu, v kakršnem živi tudi avtor sam. V svetu, v katerem ni prostora za naravoslovje, domače živali, popularno glasbo (napisano po letu 1950), socialna vprašanja itd., skratka za stvari, ki Allenu niso blizu oziroma z njimi nima opravka. Ker nikoli ne piše o tistem, česar ne pozna, pozna pa le življenje, ki ga živi – njegov način življenja, tako kaže, ne dopušča spoznavanja drugih načinov življenja – vedno znova poudarja tisto, kar mu je blizu, oziroma kritizira, kar mu ni. Allenovi filmi so vedno veljali za sodobne in napredne, hkrati pa so z leti postajali vse bolj branišča stališč ali elementov, ki se desetletja niso spreminjala. Allen pravi: "Spremembe so smrt. To je moje mnenje. Sem proti spremembam, kajti spreminjanje je enako staranju, spreminjanje je enako teku časa, uničenju starega reda. (...) Sprememba je včasih tvoj začasni zaveznik, a ne bo nikoli tvoj prijatelj."⁸ S tem seveda misli na spremembo v absolutnem smislu, češ na koncu zavoljo nje vsi umremo, umreti pa noče nihče. Toda za tem stališčem se skriva tudi odgovor na vprašanje: Zakaj se Allenovi filmi, ki si neprestano prizadevajo biti kar se da različni, zdijo vendarle tako podobni? Junaki Allenovih filmov se iz zgodbe v zgodbo znajdejo v različnih vlogah, filme bi lahko spredalčkali v različne žanre, vendar vse to najpogosteje ne skrrije ponavljajočih se začimb. Lik, kakršnega igra Allen, bi lahko odpeljali na Himalajo ali k Amazonki, lahko bi bil krojač ali zidar, vedno bo razlagal in krilil z rokami, češ da je Bergman super in da obožuje kitajsko hrano. Redni gledalec Allenovih filmov spremlja avtorjev okus od najljubših restavracij in hrane prek glasbe, arhitekture in slikarstva do filma, literature in vrste drugih reči. In da bi ne bilo kakšne dileme, zagovarja okus Woodyja Allena seveda njegov alter ego.

Zdi se, da se od Allenovih prvih filmov pa do danes avtorjev filmski pogled spreminja od mladega levičarja v smeri vse večje konservativnosti. Douglas Brode meni: "Allen je v svojih zadnjih filmih, ki kažejo njegovo vse izrazitejšo konservativnost (v filozofskem, ne socialnem smislu), že nakazal, kakšna tematika ga bo v prihodnje zanimala. Privlačnost, ki jo v zadnjih nekaj filmih čuti do krščanstva, ni ne hec ne naključje. Allen bo v prihodnje cenil, celo strahospoštoval, preprosto, ustaljeno družinsko življenje."⁹ V filmu *Alice* dr. Yang vpraša naslovno junakinjo: "Mislite, da so pingvini katoliki?" Tako se že drugič v istem filmu postavi vprašanje, ali je *Alice* dobra katoličanka. V *Alice* je najzanimivejša in tudi vsebinsko najvažnejša ter najusodnejša prav zveza med katolištvom kot utrdbo vrlin in nadnaravnim. Katolištvo pa je bilo v Allenovih filmih sicer prikazano raje negativno kot pozitivno. Dr. Yang v eni kasnejših scen v svoji polomljeni angleščini vpraša Alice: "Ga. Tait verjame v duhove?" Alice ne ve



Woody Allen, Mia Farrow
Broadway Danny Rose

zagotovo, ampak pravi, da domneva. "Kaj ne verjamejo v duhove vsi katoliki?" spet vpraša dr. Yang in si zavoljo prepričanosti v svoj prav odgovori kar sam: "Duhovi. Katoliki verjamejo v duhove." Nadnaravno, ki naj bi bilo ena od značilnosti katolištva, pomaga Alice, ki je katoličanka. Značilno je, da sta tu tako katolištvo kot nadnaravno prikazana strogo resno, brez vsakršnega humorja oziroma razdalje in ju je zato treba tako tudi jemati, kar je glede na ostale Allenove filme dokaj čudno. Celo Allenovo spogledovanje s katolištvom štiri leta pred tem, ko je kot Mickey Sachs v *Hannah in njeni sestri* v različnih religijah (tako tudi v katolištvu) iskal smisel življenja, se je končalo z njegovo odvrnitvijo od njega ("Ne morem gledati razpela.") – iz krize mu ni pomagal bog, ampak bratje Marx. V *Alice* pa se zdi, kot da katolištvo kot edino absolutno dobro pomaga naslovni junakinji, zaradi česar se mu ta poskuša na koncu tudi oddolžiti, ko odide v Kalkuto, da bi pomagala redu Matere Tereze. Alice je kot prototip pravega katolika že kot majhna punčka občutila pravo srečo samo takrat, ko je pomagala nesrečnim in starim. Torej je nosila katolištvo v sebi, še preden je vstopila v katoliško dekliško šolo in si je kot mlado dekle želela postati nuna. Katolištvo tako ni nekaj, česar se človek lahko nauči ali nekaj, kar lahko izgubi. In tu nastopi nadnaravno, ki verniku ponovno pokaže pravo pot. Za Alice to pomeni zapustiti višji družbeni sloj, ki je že sam po sebi v nasprotju z "religijo malega človeka", ter zapustiti moža in z njim spolnost (Alice zadnjega od predpisanih zelišč, to je "močnega ljubezenskega napoja", kot mu pravi dr. Yang, s pomočjo katerega si lahko izbere kateregakoli moškega, sploh ne uporabi).

Vse večjo konservativnost Allenovih filmov je moč občutiti tudi v socialnem smislu. Glavnim likom v Allenovih filmih že v 70-ih letih ni bilo vseeno, s kom se družijo. Vedno so bili zaprti in polni kritike, celo predsodkov do ljudi, ki so počenjali tisto, česar sami niso odobraval. Navadno je šlo za drobne reči, ki naj bi označevale celotnega človeka, na primer kateri časopis nekdo bere in ali posluša rock'n'roll (kar naj bi bilo znamenje pomanjkanja okusa). Toda ob gledanju teh filmov gledalec nima občutka, da se za

kritiko in posmehljivostjo skrivata prezir in vzvišenost. Alvy Singer v *Annie Hall* spi z novinarko Rolling Stonea, ki mu deklamira pesem Boba Dylana in razlaga o karizmatičnosti Micka Jaggerja. Alvy sicer odgovarja s ciničnimi pripombami, a vse to medtem, ko z njo čaka na nastop Maharishija, ki je prav tako v območju njegovega nezanimanja: "Ne morem resno jemati religij, ki oglašujejo v *Popular Mechanics*," pravi. Ike se v *Manhattanu* z Mary Wilke spoprijatelji, še več, postaneta celo ljubimca, ki v postelji razmišljata o skupnih otrocih. Pa vendar je v sceni, v kateri se prvič srečata, Mary predstavljena kot Ikeov intelektualni antipol, oziroma če uporabimo Ikeovo definicijo, kot "psevdointelektualistična smet". Na koncu njuna zveza sicer razpade, vendar je ne prekine Ike, ampak Mary, vzrok za prekinitve pa spet ni razumske, temveč čustvene narave. Gabeova in nato Jackova reakcija na astrologijo in aerobiko v *Možeh in ženah* se zdita v primerjavi s tem precej bolj radikalni. Jack na zabavi svojo punco Sam prekine sredi pogovora, v katerem ta skuša skupino skeptičnih intelektualcev prepričati v moč planetov, jo dobesedno zveče ven v avto, pri čemer ona kriči, on pa se zaleti v sosednji avto. Nastane, skratka, grda scena in edina utemeljitev, s katero Jack opravičuje svoje ravnanje, je: "Ljudje bi radi navezali pogovor na intelektualni ravni, ti pa jih moriš s temi svojimi bedarijami!" Alvyja in Ikea je sicer vodil motiv seksa, vendar njunega dejanja ne gre enačiti z Jackovim joggingom in vegetarijanstvom. Ta si nastopa Maharishija prav gotovo ne bi ogledal, kajti intelektualcu Jackovega kova se je na kulturnem področju precej težje prilagoditi, še težje pa bi pomislil imeti otroke z nekom, ki bodisi izhaja iz drugačnega družbenega okolja bodisi z njim ne deli simpatij ali antipatij do istih kulturnih referenc. New York je prizorišče skoraj vseh Allenovih filmov. Allenova navezanost na to mesto je več kot znana, zato o njej ne gre izgubljeni besed. Zanimivo pa je, da se režiser iz "svojega" mesta nemalokrat ponorčuje. V *Ojdipovih tegobah* se tako nihče preveč ne vznemirja nad dejstvom, da nad njihovimi glavami lebdi ogromna ženska glava, ki neprestano vrti jezik. Vsak sicer vidi dobre ali slabe strani tega pojava (recimo Sheldon), nihče pa si ne beli glave nad pojavom samim. Župan mesta, na primer, meni, da "smo ji lahko le hvaležni in upamo, da bo tam ostala za vedno, saj nam v marsičem pomaga – recimo pri odkrivanju kriminala". Čudeži so za sicer strogo racionalne, a že vsega navajene Newyorčane nekaj, česar ne priznavajo, a se po drugi strani ob pojavu nadnaravnega tudi prav dosti (ali celo nič) ne vznemirjajo. Allen se je večkrat tako posmehoval tej pragmatičnosti svojih someščanov, med drugim v filmu *Alice*, ko Alice in njen ljubimec Joe Ruffalo nevidna izstopita iz taksija in Joe pripomni: "Newyorških taksistov res nič več ne preseneti." A ne gre le za posmeh, ampak za še nekaj globljega. Allenovi junaki se vse manj čudijo skrivnostim življenja, še posebej tistim, ki se jih najbolj ne tičejo in na katere tako ali tako nimajo vpliva. Res je, da se ne prenehajo spraševati o zakonitostih sveta okoli sebe, vendar menijo, da je najbolje, če stvari (nepričakovane obrate, presenetljive dogodke, nelogične spremembe) sprejemajo take, kakršne so. Hkrati ohranjajo svoja strogo razumska stališča, kar je ne le paradoks, temveč nakazuje tudi praznoverje: razum jim, čeprav brez vsakršne moči, služi za obrambo pred nerazumljivim. Allen, ki je izrazil deloholik, že od nekdaj snama po



Mia Farrow, Barbara Hershey, Dianne Wiest
Hannah in njeni sestri



Martha Plimpton, Gena Rowlands
Skrivnost neke ženske



en film na leto – ko je prejšnji še v postprodukciji, že končuje scenarij za naslednjega; ko ima prejšnji svetovno premiero, se je režiser navadno ne udeleži, kajti ravno snema naslednjega. Tak tempo je za scenarista/režiserja/igralca precejšen in bržkone pogosto prispeva k slabšemu rezultatu, predvsem pa povzroči, da so njegovi filmi skoraj vsi po vrsti "majhni" – v smislu intimnosti, nespektakularnosti in nepretencioznosti. Toda ves ta čas, odkar snema filme, Allenu uspeva, da vsakih nekaj let posname takšnega, ki se zapiše v zgodovino ameriškega filma. Vendar tudi te filme vidi le maloštevilno občinstvo. Zato imajo njegovi filmi v najboljšem primeru minimalen zaslužek (največ zaslužka do danes je z 45,7 milijona dolarjev prinesel *Manhattan* davnega leta 1979) in še ta praviloma prihaja iz Evrope, kjer je avtor bolj cenjen kot v domovini. Kljub temu ima Allen s studiom sklenjeno ekskluzivno pogodbo, ki mu zagotavlja stalen, čeprav za ameriške razmere majhen proračun, in pa popoln nadzor nad vsakim filmom, ki se ga odloči posneti, kar je med režiserji redkost. Tako že dve desetletji ne glede na relativno nekomercialnost svojih del lahko posname dobesedno vse, kar hoče.

Woody Allen je konec 70-ih let štel za glasnika svoje generacije, t.j. razmeroma liberalne generacije srednjih let, ki je preživela Woodstock in pometla z marsikaterim predsodkom svojih staršev. Allenovi

filmi so bili odsev urbanih predelov ameriške družbe, ki se je ukvarjala s feminizmom, psihoanalizo, proučevanjem religioznih odgovorov na metafizična vprašanja idr., hkrati pa sta jo pretresala vojna v Vietnamu in Watergate. Vse to je opaziti v filmih, kakršna sta *Annie Hall* in *Manhattan*: v nevrotičnih, pogosto zmedenih likih, polnih dilem in obremenjenih s prav vsem možnim, so gledalci prepoznali sami sebe. Ni čudno, da je *Annie Hall* v boju za oskarje premagala *Vojno zvezd* (*Star Wars*, 1977). Toda Allen takih filmov ni želel snemati v nedogled: ponovno – prvič je to storil, ko je prenehal snemati burkaške komedije – je skrenil z utečene in varne poti uspeha in se podal po poti snemanja manj opaznih, majhnih filmov o majhnih ljudeh, ki niso več neposredno v stiku s tako širokim krogom ljudi, kot jih predstavlja povprečni ameriški meščan. Gledanost je v trenutku padla in do danes ostala precej nizko. Le še enkrat so ljudje množično odšli gledat Allenov film – to so bile *Hannah in njeni sestri* leta 1986. Ta film se je namreč približal širšim tematikam, ki jih je Allen nekoč že obravnaval, če zanemarimo, da predstavlja hkrati tudi njegov doslej najbolj pozitiven pogled na ljubezen, ki se konča s klasičnim *happy endom* (to je sicer za Allenove filme nekaj nepredstavljivega). Allenov položaj danes še najbolj spominja na položaj "simpatičnega prežitka": stroka in kritika ga cenita kot enega najpomembnejših še živčih ameriških filmarjev, vendar njegovih filmov, čeprav jih kritike pretežno hvalijo, praktično nihče več ne hodi gledat. Čeprav v senci, se Allenov opus iz leta v leto bogati in vsaj za zdaj še ni čisto jasno, ali je avtor že posnel vse svoje najpomembnejše filme ali ne.

Kratek življenjepis

Allan Stewart Konigsberg se rodi leta 1935 v newyorški četrti Bronx. Tri leta kasneje vidi prvi film (Disneyevo *Sneguljčico*). S šestimi leti prvič stopi na Manhattan. Leta 1944 se Konigsbergovi preselijo v Brooklyn, kjer bo Allan preživel otroštvo. Pri trinajstih se začne v prostem času ukvarjati s čarovniškimi triki, pri petnajstih v roke prvič prime klarinet. Leta 1952 se mladi Konigsberg preimenuje v Woodyja Allena. Newyorškim kolumnistom začne pošiljati svoje šale. Istega leta si s prijatelji ogleda film Ingmarja Bergmana *Poletje z Moniko*, ker naj bi bil v njem prizor z golo žensko. Pri osemnajstih začne za svoje šale prejemati tedensko plačo, ki znaša 2 \$. Istega leta na newyorški univerzi pade na sprejemnih izpitih, smer film. Pri 21. letih se poroči z Harlene Rosen, zakon traja pet let. Naslednje leto začne pisati za Sida Caesarja. Leta 1959 prvič obišče psihiatra. Zdaj zasluži že 1700 \$ na teden. Pet let kasneje svoje šale že pripoveduje sam, s čimer si tedenski zaslužek za nekajkrat poveča. Sredi 60. let pride v kinematografe film *Kaj je novega, mucka?*, za katerega je Woody napisal scenarij. Leta 1966 se poroči z Louise Lasser, napiše dramo *Don't Drink the Water* in sinhronizira japonsko različico bondijade *Kagi No Kagi*, ki jo, predelano v parodijo, v ZDA prikazujejo pod naslovom *What's Up, Tiger Lily?*. Harlene Rosen Woodyja in NBC toži za milijon dolarjev, češ da se njen bivši mož iz nje dela norca. Leta 1969 režira svoj prvi film *Vzemi denar in zbeži*. Na Broadwayu igra glavno vlogo v svoji drami *Odnehaj in še enkrat poskusi*. Loči se. Dve leti kasneje začne s svojo skupino New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra redno nastopati v Michael's Pubu. Založba Random House izda njegovo prvo zbirko črtic *Getting Even*. Leta 1976 začne v



Jerry Orbach, Martin Landau
Zločini in prekrški



Joe Mantegna, Mia Farrow
Alice



Jennifer Tilly
Krogle nad Broadwayem

Opombe:

- 1 Tako se glasi slovenski prevod filma *Sleeper*, pod katerim je igral v redni distribuciji.
- 2 Girgus B., Sam: *The Films of Woody Allen*, Cambridge University Press, 1993, str. 35.
- 3 Björkman, Stig: *Woody Allen on Woody Allen*, Faber and Faber, 1993, str. 246.
- 4 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, str. 131.
- 5 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, str. 132.
- 6 Tako se glasi slovenski prevod filma *Play It Again, Sam*
- 7 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, str. 188.
- 8 Björkman, Stig: *Woody Allen on Woody Allen*, Faber and Faber, 1993, str. 230.
- 9 Spignesi J., Stephen: *The Woody Allen Companion*, Plexus, 1992, 133.

180. časopisih v 60. državah izhajati strip *Inside Woody Allen*. Riše ga Stuart Hample, šale pa so Woodyjeve. *Annie Hall* je leta 1977 med drugim nominirana za najboljši film, scenarij in režijo (nazadnje se je to posrečilo Orsonu Wellesu za *Državljana Kanea* leta 1941). V času podelitve oscarjev Woody igra klarinet v Michael's Pubu ("Fantov iz skupine nisem mogel pustiti na cedilu," pravi). Skoraj vsi njegovi naslednji filmi bodo nominirani za oskarje v vsaj eni kategoriji. Leta 1979 spozna Mio Farrow. Osem let kasneje mu ta rodi sina Satchela O'Sullivanova Farrowa. Leta 1991 začne snemati *Može in žene*, zadnji film z Mio Farrow v glavni vlogi in prvi film, ki ga po devetih letih ne bo posnel za Orion Pictures – ta se je znašel v finančnih težavah –, ampak za TriStar Pictures. Nekaj mesecev kasneje Mia Farrow najde fotografije gole posvojenke Soon Yi, ki kasneje postane Woodyjeva žena. Woody še naprej snema en film na leto. Zadnji se imenuje *Celebrity*. Predstavljen je bil na letošnjem beneškem festivalu. •

woody allen

filmografija



Zelig

Pravo ime: Allan Stewart Konigsberg
Rojen 01.12.1935, Brooklyn, New York, USA.

kot režiser:

- 1966 Kaj je novega, mucka? (What's Up, Tiger Lily?)
- 1969 Vzemi denar in beži
(Take the Money and Run)
- 1971 Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story
(TV)
- 1971 Banane (Bananas)
- 1972 Vse, kar se vedno želeli vedeti o seksu,
pa si niste upali vprašati
(Everything You Always Wanted to Know
About Sex But Were Afraid to Ask)
- 1973 Povampirjeni Milles (Sleeper)
- 1975 Ljubezen in smrt (Love and Death)
- 1977 Annie Hall
- 1978 Notranjosti (Interiors)
- 1979 Manhattan
- 1980 Stardust Memories
- 1982 Seksualna komedija poletne noči
(A Midsummer Night's Sex Comedy)
- 1983 Zelig
- 1984 Broadway Danny Rose
- 1985 Škrlatna roža Kaira (The Purple Rose of Cairo)
- 1996 Hannah in njeni sestri
(Hannah and Her Sisters)
- 1987 September
- 1987 Dnevi radia (Radio Days)
- 1988 Skrivnost neke ženske (Another Woman)
- 1989 Zločini in prekrški
(Crimes and Misdemeanors)
- 1989 Newyorške zgodbe (New York Stories)
- 1990 Alice
- 1991 Sence in megla (Shadows and Fog)
- 1992 Možje in žene (Husbands and Wives)
- 1993 Umor na Manhattnu
(Manhattan Murder Mystery)
- 1994 Krogle nad Broadwayem
(Bullets Over Broadway)
- 1994 Don't Drink the Water (TV)
- 1995 Mogočna Afrodita (Mighty Aphrodite)
- 1996 Vsi pravijo 'ljubim te'
(Everyone Says I Love You)
- 1997 Razstavljanje Harryja (Deconstructing Harry)
- 1998 Celebrity

kot igralec (v filmih drugih režiserjev):

- 1964 That Was the Week That Was (TV serija)
- 1967 Casino Royale (r: John Huston, Ken Hughes,
Val Guest, Robert Parrish, Joe McGrath)
- 1970-71 Hot Dog (TV serija)
- 1972 Zaigraj še enkrat, Sam / Odnehaj in še enkrat
poskusi (Play It Again, Sam; r: Herbert Ross)
- 1976 Krinka (The Front; r: Martin Ritt)
- 1986 Meeting Woody Allen / J.L.G. Meets W.A.
- 1987 Kralj Lear (King Lear; r: Jean-Luc Godard)
- 1991 Scenes from a Mall (r: Paul Mazursky)
- 1994 Don't Drink the Water (TV)
- 1995 The Sunshine Boys (TV)
- 1997 Cannes... les 400 coups (TV)
- 1998 The Impostors (r: Stanley Tucci)
- 1998 Antz (samo glas)
- 1998 Wild Man Blues