

JOHN HUSTON, PUSTOLOVEC IN MOJSTER

MALTEŠKI SOKOL (THE MALTESE FALCON, 1941) JE PRVI HUSTONOV FILM IN MORDA NJEGOV NAJBOLJŠI. POSNEL GA JE ŠELE PRI PETINŠTIRIDESETIH LETIH, NATO PA SNEMAL VSE DO SVOJE SMRTI. POSLOVIL SE JE ŠE Z ZADNJO MOJSTROVINO.

MARKO GOLJA

Režiser. V svoji avtobiografiji *An Open Book* (1980) je John Huston omenil, da njegovi filmi nimajo skupnega imenovalca in da so osupljivo različni. Na prvi pogled je trditev točna. Kaj imajo skupnega trda kriminalka *Malteški sokol*, (protivojni dokumentarec *Bodi svetloba* (Let There Be Light, 1946), po ameriški literarni klasiki Stephena Crana posneta vojna drama *Rdeči znak hrabrosti* (The Red Badge of Courage, 1951), romanca *Afriška kraljica* (The African Queen, 1952), biografski film *Freud* (1962), erotična drama *Odsevi v zlatem očesu* (Reflections in a Golden Eye, 1967), vestern *Sodnik za obešanje* (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972), njegova zadnja mojstrovina *Mrtvi* (The Dead, 1987) o nemoči besed in vplivu mrtvih na žive ter mnogi drugi? Točna zato, ker se je Huston preskusil v mnogih žanrih, pravzaprav skoraj v vseh, ki so obstajali v zlatem obdobju Hollywooda – če ne v njegovem času, pa pozneje. Najprej je spoštoval in soustvarjal žanrska pravila, toda bolj ko se je (tudi geografsko) oddaljeval od Hollywooda, bolj jih je razkrajal. Če pa jih je občasno spoštoval, je seveda posnel najslabše filme v svoji karieri. V to skupnico sodijo spektakel *Biblija* (The Bible ... in the Beginning, 1966), *Fobija* (Phobia, 1980), *Pobeg v zmago* (Victory, 1981) in *Annie* (1982). Preskusil se je torej v večini žanrov, tudi v spektaklu, grozljivki in muzikalu, pa vendar bi bil sklep, da je bil predvsem žanrski režiser, prenašal. Kakšen režiser je bil, pove že njegov režiserski prvenec.

Začetnik in mojster filma noir. Dashiell Hammett je objavil svoj tretji roman z naslovom *Malteški sokol* leta 1929. Že dve leti pozneje je Roy Del Ruth posnel

prvo filmsko verzijo klasike trde kriminalke, leta 1936 William Dieterle drugo (*Satan Met a Lady*), tako da se je snemanje tretje zdelo samomorilska poteza. Toda ko so šefi studia Warner Brothers skoraj kot nagrado svojemu scenaristu Johnu Hustonu ponudili, da posname celovečerni film, jih je presenetil z odločitvijo, da želi posneti tretjo verzijo *Malteškega sokola*. Takrat štiriinštiridesletni Huston je vedel, kaj hoče, predvsem pa, kako bo to izpeljal. Če je bil Hammett v prvih dveh verzijah *Malteškega sokola* omiljen, se je Huston naslonil na knjigo ter spoštoval tako njeno črko kot duha. Še več: pripravil je zelo natančno snemalno knjigo, povabil k sodelovanju odlično igralsko ekipo (v njej so bili med drugim Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre, Elisha Cook ml. in začetnik na filmu Sydney Greenstreet), predvsem pa je kot režiser interveniral v pripoved s posegi, ki so bili hkrati zgodbi notranji in vizualno zelo sugestivni (na primer nastop korpulentnega Kasperja Gutmana, posnetega s spodnjega zornega kota, ali pa odhod *femme fatale* Brigid O'Shaughnessy iz filma, njen spust z dvigalom oziroma v pekel). Pozneje so mnogi režiserji zmerom znova uporabljali drobce iz *Malteškega sokola*, Huston pa ne bi bil on, če ne bi posnel še dveh odličnih filmov iz tega žanra. Prvi je *Otok Largo* (Key Largo, 1949), drugi *Asfaltna džungla* (The Asphalt Jungle, 1950) z mlado Marilyn Monroe v opazni stranski vlogi. Za nameček je Huston tudi parodiral *Malteškega sokola* z dolga leta podcenjenim filmom *Močnejši od hudiča* (Beat the Devil, 1953). Predvsem pa je že v prvencu razkril svojo poetiko: praviloma je spoštoval izbrano literarno predlogo, sodeloval z dobrimi igralci in se vedno znova vračal k temi ali dvema.



Malteški sokol

Literatura, scenariji. Huston je rad poudarjal, da je bil že kot deček strasten bralec in da je že v otroštvu prebral Melvillovo klasiko *Moby Dick*. Leta 1926 je v ugledni literarni reviji *American Mercury* objavil zgodbo o svetu boksa z naslovom *Norec* (Fool); čeprav je boks kot šport kmalu opustil, se je vrnil k njemu v eni izmed svojih poznih mojstrov, v filmu *Sito mesto* (Fat City, 1972), hommageu poražencem. Leta 1930 je objavil lutkovno igrico *Frankie in Johnny* (Frankie and Johnny), leto pozneje pa je zapustil New York in se naselil v Los Angelesu, kjer je kot pisec dialogov in scenarist med drugim sodeloval pri filmih *A House Divided* (William Wyler, 1931), *Law and Order* (Edward L. Cahn, 1932), *Jezebel* (William Wyler, 1938), *The Amazing Dr. Clitterhouse* (Anatole Litvak, 1938), *Juarez* (William Dieterle, 1939), *Visoka Sierra* (High Sierra, Raoul Walsh, 1941), *Sergeant York* (Howard Hawks, 1941), *Three Strangers* (Jean Negulesco, 1946) in *The Killers* (Robert Siodmak, 1946). Prva nominacija za oskarja za najboljši scenarij za film *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (William Dieterle, 1940) mu je zagotovila nagrado, snemanje prvenca, toda pisanja scenarijev ni nikoli opustil. Še več, režijo je razumel – na primer v dokumentarcu *Midge MacKenzie* z naslovom *War Stories* (1998) – kot nadaljevanje, kot dopolnitev scenarija. Pri večini svojih filmov je sodeloval kot (so)scenarist. Njegov delež je bil različen: Ray Bradbury je v knjigi *Green Shadows, White Whale* (1992) o snemanju filma *Moby Dick* zapisal, da si je Huston prilastil soavtorstvo scenarija. Toda dejstvo je, da je Huston posnel filme tako po Svetem pismu kot po žanrskih delih in klasikih moderne književnosti (med njimi so Herman Melville, Carson McCullers, Malcolm Lowry in James Joyce). Nobenega besedila



Huston kot Noah Cross z Jackom Nicholsonom v *Kitajski četrti*



Nepriklageno

se ni ustrašil in nobenega sodelavca. V avtobiografiji je na primer omenil, kako je oklestil peturni scenarij Jean-Paula Sartra za *Freuda*. Predvsem pa je zmerom znova izluščil jedro izbranega besedila, tako da je literarno delo na filmskem platnu zaživelo polno, novo življenje, pa naj je veljalo še za tako afilmsko, kar med drugim dokazuje *Pod vulkanom* (Under the Volcano, 1984), posnet po kultnem istoimenskem Lowryjevem romanu. Huston tako ni obvladal zgolj dialogov, ampak dramaturgijo zgodbe, ki je v njegovih dobrih filmih praviloma razvidna, smiselna in sklenjena.

Igralci. V Hustonovih filmih je odigrala zelo pomembno vlogo optimalna izbira igralske zasedbe. Režiser je izbral igralce za *Malteškega sokola* po svojem okusu, v naslednjem filmu *V tem našem življenju* (In This Our Life, 1942) je prvič in skoraj zadnjič izkoristil studijski sistem ter uporabil pogodbene igralce, pozneje pa je v večini svojih filmov, ki so bili pogosto neodvisne produkcije, izbral igralce po svoji presoji. Kdor je bil velik igralec, je nastopil v njegovem filmu. Hustonovi filmi so tudi zaradi impresivne galerije nastopajočih igralcev in igralcev galerija (predvsem) ameriškega filma. Pri njem so nastopili Humphrey Bogart, Peter Lorre, Bette Davis, Olivia de Havilland, Mary Astor, Walter Huston, Lauren Bacall, Edward G. Robinson, Jennifer Jones, Sterling Hayden, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, José Ferrer, Gregory Peck, Orson Welles, Robert Mitchum, Deborah Kerr, John Wayne, Errol Flynn, Trevor Howard, Burt Lancaster, Audrey Hepburn, Lillian Gish, Clark Gable, Montgomery Clift, Kirk Douglas, George C. Scott, Richard Burton, Ava Gardner, David Niven, Elizabeth Taylor, Marlon Brando, Max Von Sydow, Stacy Keach, Jeff Bridges,

Paul Newman, James Mason, Sean Connery, Michael Caine, Albert Finney, Jack Nicholson, Kathleen Turner, Anjelica Huston ... in John Huston. Ja, Huston je že zelo zgodaj igral v filmih. Njegova prva opazna vloga je bila vloga Američana, ki ga Humphrey Bogart v filmu *Zaklad Sierra Madre* (The Treasure of Sierra Madre, 1948) dvakrat prosi za miloščino. Sledilo je še več vlog, tudi v filmih drugih režiserjev. Njegova najbolj znana je vloga ultimativnega negativca v *Kitajski četrti* (The Chinatown, 1974) Romana Polanskega. Toda Huston ni le igral vlog, v katerih se ni ustrašil še tolikšnih brezen človeške duše, ampak je pogosto nastopal kot pripovedovalec, ki s svojim glasom preplavlja filmsko podobo in zgodbo. Da je pripovedoval svetopisemske dogodke tudi v svojem filmu *Biblija*, seveda ni bilo naključje.

Zmagovalci, poraženci. Huston je posnel šestintrideset oziroma sedemintrideset celovečernih filmov (pri vohunski parodiji *Casino Royale* [1967] je bil eden izmed petih režiserjev); k tej obsežni in kompleksni filmografiji pa je treba kot še en naslov prišteti njegovo življenje. Morda si je kaj izmislil, morda mehiško ruleto ali pa zgodbo o tem, kako je njegov ded dobil in izgubil celo mesto, verjetno pa je večina neverjetnih pustolovščin, opisanih v avtobiografiji, resnična. Zato ne preseneča, da je Clint Eastwood po romanu Petra Viertla *Beli lovec, črno srce* (White Hunter, Black Heart, 1950), ki je roman à clef o Hustonu, posnel istoimenski film. Seveda pa film ne dohiteva Hustona. Ta je praviloma stavil na vse. Tako tudi njegovi filmski junaki. Pogosto se znajdejo v skupini podobnih ljudi, katere združuje cilj ali želja dobiti iskano, zeleno v roke, pa naj bo to dragoceni srednjeveški sokol ali najdišče

uranove rude, kot v filmu *Močnejši od hudiča*, ali osvoboditi kraljestvo, kot to nameravata junaka filma *Mož, ki bi bil kralj* (The Man Who would be King, 1975). Tako kot iskani predmet oblikuje skupnico, jo pogosto tudi razkroji. To oblikovanje in razpadanje skupnosti je Huston včasih prikazal s precejšnjo mero cinizma, drugič humorja, lahko pa tudi zelo dramatično. Tako v filmu *Zaklad Sierra Madre*, ki mu je prinesel oskarja za najboljšo režijo in scenarij, za nameček pa je dobil pozlačeni kipec tudi njegov oče Walter Huston za najboljšo stransko vlogo. Po von Stroheimovem *Pohlepu* (The Greed, 1925) se največja študija človeškega pohlepa in njegove uničevalne moči konča s smehom, ki preplavi zadnji kader. Ta smeh ni le smeh ene izmed oseb, ampak že kar metafizičen smeh ob jalovih človekovih prizadevanjih, da bi našel košček sreče oziroma snov, iz katere so narejene sanje. Tudi junak v filmu *Močnejši od hudiča* se na koncu huronsko smeji – spozna namreč, da je bilo vse hlastanje zastonj.

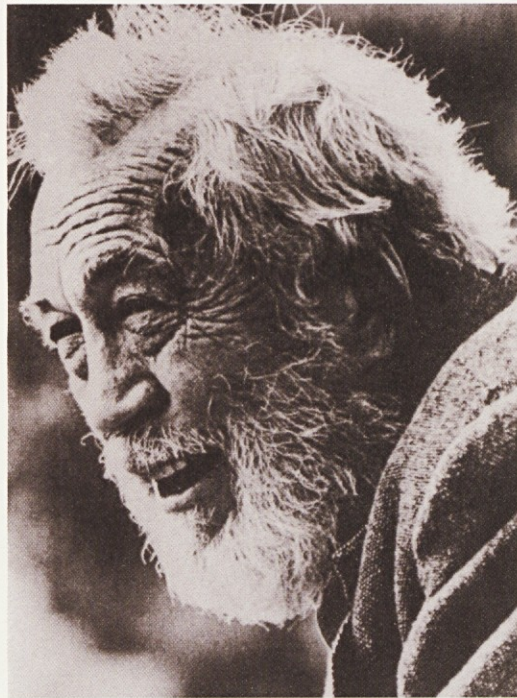
Srečen konec, ha ha ha. Na še težje iskanje se odpravijo tisti Hustonovi junaki, ki se uprejo Bogu oziroma poskušajo preživeti brez njega. Najbolj razvpiti med njimi je seveda kapitan Ahab, ki svoj lov na belega kita doživlja kot upor proti božjemu redu. Duhovnik Shannon v filmu *Noč igvane* (The Night of the Iguana, 1964) je svojo vero izgubil, odrešil pa se bo s pomočjo ženske, ki ga ljubi. Antijunak filma *Modra kri* (Wise Blood, 1979) na religiozno vročičnem Jugu Združenih držav Amerike naznani Cerkev brez Jezusa, namesto odrešitve pa na koncu čaka na smrt. Sploh so *happy endi* v Hustonovih filmih nehollywoodski in asketski. Zelo redko boste na koncu filma videli poljub, ravno nasprotno. Sam Spade reši svojo kožo tako, da preda

Moby Dick



žensko, ki ga privlači, policiji, v filmu *Sprehod z ljubeznijo in smrtjo* (Walk with Love and death, 1969) mlad par vdano v usodo čaka, da ju ujamejo zasledovalci, še najbolje jo je odnesel par v filmu *Neprilagojeni* (Misfits, 1961), ki se ponoči vozi proti domu, kar koli že to pomeni. Toda tako duhovnik v *Noči igvane* kot kavboj v *Neprilagojenih* preživita zato, ker sta spoštovala svobodo drugega, naj bo to nagubani legvan ali iskri žrebec. Nasprotno Ahab v svoji brezbožnosti in nepopustljivosti, zaradi svoje želje ubiti kita, ne more preživeti in ne preživi. V enem izmed najbolj podcenjenih Hustonovih filmov, v *Kremeljskem pismu* (The Kremlin Letter, 1970), filmski junak na koncu filma zgolj za hip uzre svojo ljubezen, za kaj več bo moral ubijati nedolžne. Še najbližje srečnemu koncu je konec v *Afriški kraljici*. Toda, ali je verjeten? Vsekakor je Huston, ki je bil zaradi svojega življenja na veliki nogi in hazardiranja pogosto brez denarja in je verjetno marsikateri film posnel za zelene bankovce, poskušal ponoviti uspeh *Afriške kraljice* z variacijo nanjo s filmom *Nebo ve, gospod Allison* (Heaven Knows, Mr. Allison, 1957), hkrati pa je poskušal preprečiti kakršno koli možnost, da bi mu producent vsilil svoj konec filma. Zato je bil roman Charlesa Shawa idealen: na mestu device iz *Afriške kraljice* je v omenjenem romanu in posledično filmu nastopala – nuna. Drugače pa ženske bolj redko nastopajo v Hustonovih filmih, pogosto pa preoblikujejo, spreminijo ali ogrozijo zaprto moško skupnost, na primer *femme fatale* v *Malteškem sokolu*, prostodušna Roslyn (Marilyn Monroe v svoji zadnji vlogi) v *Neprilagojenih* ali profesionalna morilka v trilerju *Čast Prizzijevih* (Prizzi's Honor, 1985). Toda če se je poskušal Huston včasih zavarovati pred

John Huston



vsiljenimi srečnimi konci z izbiro znanih literarnih del, je – tako avtor v *Open Book* – skušal zaplesti zgodbo tudi drugače. Ko so ga med snemanjem filma *Čez Pacifik* (Across the Pacific, 1942) vpoklicali v vojsko, je Huston v zadnjem prizoru, ki ga je posnel pred odhodom, okrog zvezanega Bogarta razpostavil oborožene nasprotnike, nato pa zapleteni položaj prepustil svojemu nasledniku.

Resnične žrtve. Kot častnik v ameriški vojski je John Huston zrežiral tri dokumentarce: *Poročilo z Aleutov* (Report from the Aleutians, 1943) je propagandni film o položaju ameriške vojske na odmaknjenih otokih in o ameriškem bombardiranju Japonske; *Bitka za San Pietro* (The Battle of San Pietro, 1945) je rezki dokument o napadu ameriške vojske na nemško, utrjeno v italijanskem mestecu San Pietro; *Bodi svetloba* pa je presunljiv dokument o ameriških vojakih, ki so se zaradi vojnih grozot zlomili. Če prvoomenjeni dokumentarec še govori o vojni, pa sta naslednja dva protivojna. *Bitko za San Pietro* so spustili v obtok šele, ko jo je odobrila načelnik generalštaba, general George C. Marshall (z argumentom, da mora vsak mlad vojak videti, kaj ga čaka v vojni!), *Bodi svetloba* pa je obležal v bunkerju za več desetletij. Sicer pa je bila *Bitka za San Pietro* najverjetneje prvi Hustonov film, ki je končal drugače, kot si ga je zamislil. Pred napadom na San Pietro je posnel razmišljanja ameriških vojakov o smislu in poteku vojne, nato pa je omenjene posnetke uporabil v offu ob prizoru, ko mrtve junake spravljajo v mrtvaške vreče. Omenjenih prizorov v končni verziji *Bitke za San Pietro* ni, tako da ta film napoveduje dolgi niz Hustonovih filmov, ki so jih zmasakrirali produ-

centi ali pa glavni igralci. Morda najbolj razvpit med njimi je *Rdeči znak hrabrosti*, ki so ga vodilni pri studiu MGM skrajšali na pičlih 69 minut. Strahopetnost in pogum v svetu brez ženske in le nekaj let po končani vojni nista bili dobrodošli temi. Manj znan primer je *Barbar in gejša* (The Barbarian and the Geisha, 1958), v katerem je glavno vlogo odigral John Wayne, ki je – potem ko je Huston odpotoval na snemanje *Korenin neba* (Roots of Heaven, 1958) v Afriko – s podporo producentov poenostavil filmsko zgodbo. Podobna je bila usoda *Freuda*.

Tudi slikar. Hustonovi filmi pa niso trpeli zgolj zaradi okrajšav in poenostavitve, ampak tudi zaradi posegov producentov v kakovost fotografije in njene barve v njegovih filmih. Huston, ki je že v mladosti slikal, je pogosto eksperimental s filmsko fotografijo, zlasti z barvami. Že pri filmu *Moulin Rouge* je poskušal doseči monokromatsko kakovost fotografije z uporabo filtra, ki so ga sicer uporabljali za ustvarjanje videza megle. Čeprav naj bi šlo za značilen biografski film (o Toulouse-Lautrecu), pa se režiser ni zadovoljil zgolj s faktografijo, slikovitostjo Pariza druge polovice 19. stoletja in melodramatičnimi drobcji, ampak je poskušal poustvariti videz umetnikovih plakatov (brez globine polja). Tudi *Moby Dick* sodi v skupino filmov, pri katerih je režiser predvsem v tesnem sodelovanju z direktorjem fotografije Oswaldom Morrisom iskal filmski zgodbi ustrezno fotografijo, na koncu pa so ga producenti opremili z bolj konvencionalno barvo. Najdlje sta šla Huston in Morris pri tesnobni drami *Odsevi v zlatem očesu* (Reflections in a Golden Eye 1967), ki sta jo posnela v monokromatski »zlato« oziroma rumenkasti barvi. Toda tudi ta film so predvajali v integralni verziji le nekaj dni, nato pa so ga zamenjali s komercialno. Še huje: vsi ti avtorski podvigi, o katerih pripoveduje Huston v *Odprti knjigi*, so najverjetneje izgubljeni.

Legenda. K usodi svojih filmov je svoje prispeval tudi Huston. Res je včasih leta in desetletja sanjaril in načrtoval kak film, toda res je tudi, da je film kmalu po snemanju zapustil in (pogosto) odpotoval na drug konec sveta snemat nov film. To njegovo snemanje na vseh petih celinah je legendarno. Bil je prvi ameriški režiser, ki je film velike ameriške družbe (Warner Brothers) posnel zunaj ZDA. Je daleč od Hollywooda in svojih producentov snemal, da bi imel mir pred njimi, ali zaradi avtentičnosti, katere mu ni mogel zagotoviti filmski studio? Naj bo odgovor kakršne koli, njegovi najboljši filmi prepričljivo pripovedujejo o ljudeh, pustolovcih in nekomformistih (podobnih njihovem režiserju), ki so segli po zvezdah, izzvali usodo, a v tem svojem podvigu propadli. Ta usoda Hustonovih junakov pa dokazuje, da imajo nekaj skupnega in da se je njihov ustvarjalec pri oceni svojih filmov vsaj nekoliko zmotil.