

ma, ki bo sicer moral najti bolj zavezujoče teme, manj vsebinskega in filmskega blefa in več avtorskega pristopa.

O animiranemu filmu ni mogoče izreči kakšnih posebnih besed — (pod)povprečje, izživljanje v vsakršnih eksibicijah in domislicah, ki so se povečini zadovoljevale z nekakšnimi splošnimi obrazci in „resnicami“ o svetu, povečini na nivoju karikiranja . . . Ni bilo nikakršnih pretencioznejših niti medijskih niti miselnih projektov, ki bi bile omembe vredni . . .

Slovenci smo na letošnjem Beogradu znova dokazali, da je kratki film za nas povsem nekaj nepomembnega — najprej kot sredstvo za „bogatenje“ televizijskih programov“, potem kot poligon popolnoma inventivnih ali vsaj polpismenih avtorjev. Odveč je govoriti, da dilema, ki smo jo nazkazali na začetku ne velja za slovenski kratki film vse dotlej, dokler ne bo tudi na področju kratkega filma oblikovana „nekakšna“ kulturna in vsebinska politika in odnos do tega filma. Reči je mogoče celo to, da je prav nagrada za življenjsko delo Jožetu Pogačniku in letošnji slovenski kratki filmi (skupaj seve s Pogačnikovimi!) svojevrsten dokaz o *koncu* kratkega filma pri nas. Še več — vprašati se je mogoče celo, kako je mogoče, da nekdo pri zdravi pameti „pusti“ tak film, kot je npr. 40 minut dolgi **Portret Neže Maurer** famoznega Talal Hadija?! to vendar presega vse meje zdravega razuma! In Jože Pogačnik s svojo letošnjo **Budnico**!?

Kot povsem televizijski film, oziroma portret, je mogoče reči o **Vladu Kozaku**, da je povsem korekten, vendar nikakor ne zaradi kakršnihkoli režiserjevih domislic, ampak, predvsem zaradi Kozaka samega, Štihovih provokacij in njegove „režije“ pogovora. Podobno bi lahko rekli tudi za portret **Zvonimirja Rogoza** Janeza Drozga . . . Malo več intelektualnega in dramaturškega ukvarjanja s temo bi gotovo veliko pomenilo animirano/igranemu filmu **Copy** Borisa Benčiča, ki kljub vsakršnim domislicam, poznanim že iz prejšnjih avtorjevih del, neustavljivo drsi v praznino. Nekaj podobnega bi se dalo reči Slakovemu **Portretu Avgusta Černigoja**, ki pa kljub vsemu kaže vsaj to, da avtor obvlada filmsko artikulacijo, če že ne zmore reči kaj bistvenega in pomembnega o „predmetu“ svojega filma.

Gostobesedni in ironični film **Moj premalo slavni stric**, to nedeljsko dopoldnevno programska mašilo bi se vsekakor lepše podalo ljubljanski televiziji, kot pa kinematografu, kjer seveda bedasta in kislironična ploha besed Branka Miklavca mora ubiti še tako dobronamernega gledalca . . . Le komu je spomenik ta film?! In drugi?!

Očitno je, da je slovenski kratki film povsem mrtev rokav, popolna kastracija — „ojalovitev“ — vsakršne resnejše, zavezujoče miselne ali pa medijske geste. Kot da ne bi bilo tukaj, med Slovenci, ničesar, kar bi lahko vfilmali na res polnovreden način, nič tragično protislovnega, nič potlačeneega, kar bi izbruhnilo v film? Ali pa je prisotnost ZA-POVEDI na Slovenskem res tako močna, da „ojalovi“ vse kar je filmskega, mislečega?!

zgodovina filma

FILMI DOUG

AMERIKA, DRUŽINA IN PETDESETA LETA

Leta 1949 se je Douglas Sirk za krajši čas vrnil v Nemčijo, toda ta dežela mu ni imela veliko povedati in tudi on njej zelo malo. Videl je, kako so ljudje v gledališču slavili „Hudičevega generala“ in začutil, da njihovo navdušenje ne velja igri, temveč ljudem v nacističnih uniformah. Niso mu odpustili, da je bil emigriral, in doumel je, da se niso spremenili. Douglas Sirk se je spet odpeljal v Ameriko in tam za Universal posnel serijo manjših in v splošnem manj karakterističnih filmov — „američano“ — ki pa so v jedru že zametki njegovih melodram iz petdesetih let. Ne nazadnje je v tem majhnem ciklu malomestnih filmov, ki jih je sam imel za svoje „ameriške filme“ (majhna dvosmiselnost), prikazal doživljanje, ki si jih je nabral v ameriški provinci. Kljub izčrpane okorelim scenarijem je režiser tudi v teh filmih ustvaril zares izvedeno in kritično podobo ameriške družbe.

Has Anybody Seen My Gal? (Je kdo videl mojo nevesto? — 1951) je, denimo, komedija, ki govori o malikovanju denarja. Multimilijonar (Charles Coburn) se predstavlja kot revež, da bi tako preskusil hčerko svoje nekdanje ljubice in njeno družino, saj bi ji rad z oporoko zapustil svoj denar. Skriva uredi, da pride družina do večje vsote denarja, ki pa prične le nesrečo. Film je oris malomeščanske družbe v dvajsetih letih, ko človekovo miselnost obvladujejo denar, vzpenjanje na družbeni lestvici in prikriti užitki, omejujejo pa jo družbene sponje. Sistem, ki se tako poraja, ogroža čustva in upe, namesto njih stopajo v ospredje prevzetnost, samoprevara in laž.

Meet Me at the Fair (1952) govori o nagnjenju lastnika „medicine shown“ (Dana Daileya) do sirote, ki jo pobere na cesti. V **A Weekend with Father** (Vikend z očkom — 1951) se vdovec (Van Heflin) z dvema hčerkama poroči z vdovo (Patricio Neal), ki ima dva majhna sina. Poprej je seveda potrebno rešiti kopicu zapletov, pri katerih gre v poglavitnem za pravico do osebne sreče. Rešitve se nekoliko razhajajo z običajnimi modeli družinskih komedij, ko se družina slej ko prej postavi na trdne noge šele na temelju restavracije starševske avtoritete. Ravno otroci so tukaj razumevali, prilagodljivejši, in kakor so odrasli, ki jim je naloženo zgledno življenje, smešni v svojih prizadevanjih, da bi še ulovili kanček sreče, tako znajo otroci „vzgojne cilje“, ideologijo krepitve in strategije videza večše obrniti sebi v prid. Otroci, ki svojim staršem ne privlačijo ljubezni, so v Sirkovih filmih nekaj običajnega; so pôrok, da trpljenja ne bo konec.

Komedija z Divjega Zahoda **Take Me to Town** (Pustolovka — 1953) pripoveduje o odvozelem „rovrtarju“ (Sterling Hayden) in njegovih treh sinovih, ki najdejo v plesalki Vermillion O'Toole (Ana Sheridan) novo ženo in mater. Tudi tukaj gre za pravico do sreče, ki sta ji na poti konvencionalizem in družbenomoralna norma. Happy end se izteče na igralškem odru z melodramo iz devetnajstega stoletja. Srečni konec, kakršen v resničnem življenju ni mogoč, se udejanja v opojni fantastiki melodrame. „Kraljevi sli ne prijezdijo ravno vsakokrat,“ pravi Brechtovec Sirk. Otroški liki so razdvojeni. Četudi niso hudobni kot v drugih filmih, delujejo nekako tipsko kakor bi jih potegnili iz prikupne slikanice (Ulrich Kurowski).

Vsi ti komedijantsko obarvani, malce sarkastični filmi pripovedujejo o ljudeh, ki si pri izpolnjevanju preprostih želja lahko pomagajo s preprostimi sredstvi. Zmago individuuma nad družbeno zahtevo je bilo — domišljijsko — še mogoče upodobiti, ker je bila ideja o ljubeznivem outsiderju in o slovesu, ki ga je ta idealni lik ameriške mitologije užival tudi pri vsakdanjih ljudeh, še zmeraj — četudi ne absolutno — v veljavi. V njegovih melodramah, ki so sledile tem filmom, tudi najpreprostejše želje niso mogle več biti izpolnjene, v outsiderju pa protagonisti niso videli priložnosti za samouresničenje, temveč prejkone tisto najstrašnejše, kar se človeku lahko pripeti.

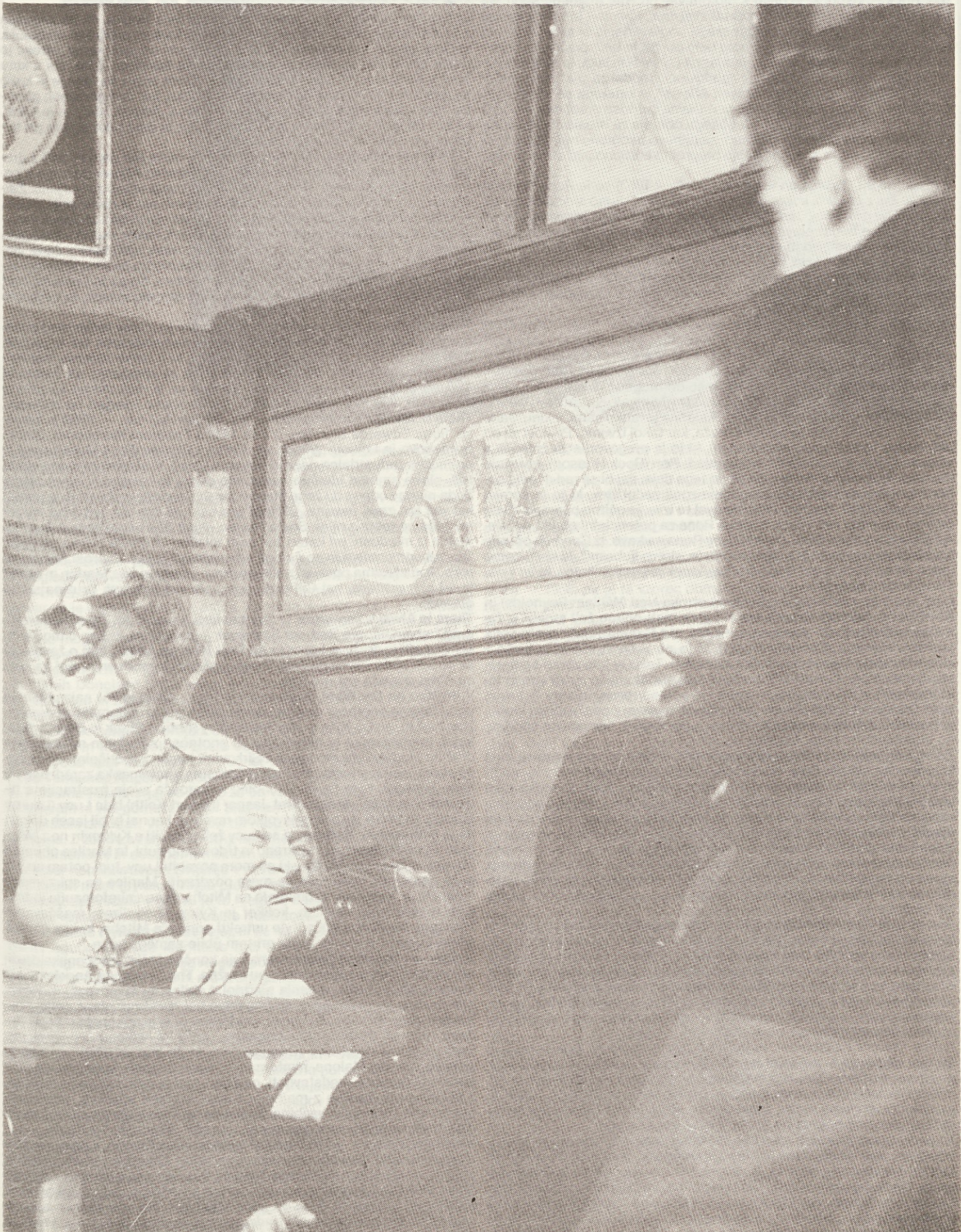
Outsiderka postane junakinja **All I Desire** (Vse moje hrepenjenje — 1953), zgodbe o Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck), ki se po desetih letih odsotnosti vrne v svojo družino, v svoje mestece. Sanje o igralški karieri so se ji razblinile. Družina, predvsem mož in najstarejša hči, jo sprejme hladno, ravno tako tudi meščani. Spet se nekoliko zbliža z družino, toda malomeščanska družba ji ne oprosti niti odsotnosti niti dejstva, da je imela nekoč razmerje z drugim. V oporo ji ostane le najmlajša hči Lily, ki je ravno debitirala na odru, toda hči jo bolj občuduje, kakor jo ima rada. Mir, ki ga Barbara Stanwyck išče in pred katerim je nekoč zbežala, ji ni dan, in ko se s svojimi zahtevami spet pojavi njen nekdanji ljubimec, postane zid nezaupanja in predsodkov nepremostljiv.

Sirk o tem: „V tem filmu igralko (Stanwyckovo) zagrinja nesentimentalna žalost spričo uničenega življenja. To je bila študijska osnova za 'igralko' v **Imitation of Life** (Imitacija življenja — op. prev.). Vrača se iz imitiranega življenja. Imelo me je, da bi filmu dal naslov „Stopover“. Stanwyckova ne doseže več cilja svoje ljubezni — nekaj jo pri tem ovira. Vrne se domov z vsemi svojimi sanjami, s svojo ljubeznijo — in ne najde drugega kot to prostaško, nizkotno ameriško družino iz srednjega sloja.“ („Stopover“ je naslov romana Cara Brinka in je bil uporabljen kot osnova za scenarij, pomeni pa vmesno postajo, postanek na poti.). Družine, kakršno je Sirk orisal že v svojih nemških filmih, se pri njem

LASA SIRKA

...kaj najraje počuje in sicer kot najhiti socialni sistem, karstni glavni napor je varovanje lastnine in statusa. Ti sistemi pa so ogrojeni, če mislate gojijo erotične potrebe. Šifrovi filmi posredujejo, da družina v skladu s populatno mitologijo še bolj kot na „kaskadnih“ moških temelji na seksualni razstavljeni žene. Družina — kajor jo nase Sirka — je zadnja točka v razvoju civilizacije in konec človeka. Ki ima naravo in ne samo naravo. Ti filmi prikazujejo, kakšne kazni doletijo ljudi, če ne krotijo svojih „divjih“ instinktov.

...tako isto kot All I Gaze je nastal tudi Sirka edini dramatični vestment. Taka, Son of Cochise (Taka, Cochiseov sin), melodrama o sožitju med belci in Indijci, kakor so tudi drugi navedeni filmi melodrama o sožitju med ljudmi in njih naravnih instinktov ter delo, puščansko dr.



kar najprej pojavljajo, in sicer kot majhni socialni sistemi, katerih glavna naloga je varovanje lastnine in statusa. Ti sistemi pa so ograjeni, če matere gojijo erotične potrebe. Sirkovi filmi pojasnjujejo, da družina v skladu s popularno mitologijo še bolj kot na „kastaciji“ — moža temelji na seksualni razlastitvi žene. Družina — kakor jo riše Sirk — je zadnja točka v razvoju civilizacije in konec človeka, ki ima naravo in ne samo navade. Ti filmi prikazujejo, kakšne kazni doletijo ljudi, če ne krotijo svojih 'divjih' impulzov.

Isto leto kot *All I Desire* je nastal tudi Sirkov edini dramatični western *Taza, Son of Cochise* (Taza, Coshisov sin), melodrama o sožitju med belci in Indijanci, kakor so tudi drugi njegovi filmi melodrame o sožitju med ljudmi (ki jih navdajata strast in čutnost) ter belo, puritansko družbo. Rock Hudson, ki je delal s Sirkom vse od *Has Anybody Seen My Gal* (in ki bi brez Sirkova teško postal zvezdnik, kakršnega je bil ob koncu petdesetih let), igra Tazo, indijanskega poglavarja, ki bi svoje ljudstvo rad pripravil do tega, da bi priznalo belo oblast in tako preživel. Tudi v tem filmu igra tistega „vmes“, Indijanca nič-več-divjaka, ki se je bil pri siljen sprijazniti s civilizacijo; je zgodovinski model za „naravnega fanta“ kot, denimo, v *All That Heaven Allows*, v katerega se zaljubljuje tudi matere, vdove pionirjev, sklala naravne čutnosti sredi morja odpovedovanj, in vendar tudi poln globokega občutja za rituale civiliziranih, za njihovo ponarejenost kakor tudi za njihovo neogibno nujnost, naposled nekdo, ki mora žrtvovati svojo preprosto erotično silo ali pa propasti.

V Magnificent Obsession (Čudovita moč — 1953) se je Rock Hudson prvič srečal z žensko, kakor je bila Jane Wyman. Njuno srečanje se odigra na robu groteske: Jane Wyman je vdova slavnega zdravnika, Rock Hudson pa je bogat playboy, ki ji dvori na svojstven arogant način. Zaradi njegove vsiljivosti se zaplete v nesrečo, pri kateri izgubi vid. Da bi poravnal svojo krivdno, se Hudson spet loti študija medicine, ki ga je nekoč pretrgal, in tudi sam postane slaven zdravnik. Na koncu se mu posreči, da Jane Wymanovi, ki jo v resnici ljubi, z neznansko težavno operacijo vrne vid.

All That Heaven Allows (Vse kar nebo dopušča — 1954) je Universal založil z namenom, da bi ponovil presenetljiv uspeh, ki ga je „Magnificent Obsession“ doživel pri občinstvu; spet gre za tehnikolorni film z Rockom Hudsonom in Jane Wymanovo. Toda v svoji kritiki gre Sirk dlje kot doslej; kolikor je to pri njem sploh mogoče govoriti, je v njem gotovo ključ za razumevanje drugih njegovih filmov. Na začetku vidimo hišo z velikim vrtom; jesen je, jesen, kakršna je lahko samo v kinu. Jane Wyman, lastnica hiše, je izgubila moža, kar takoj izvem. Poslovi se od prijateljice Sare (Agnes Moerhead), ki jo je pregovorila za zmenek v vaškem klubu. V njenem vrtu dela mladi Ron (Rock Hudson); obrezuje drevesa. Pravzaprav mu ni nič več do tega dela, saj bi se rad docela posvetil gojenju dreves; tako izpolnjuje zgolj zadolžitev, ki jo je sprejel njegov rajni oče. Ko Cary (Wymanova) to izve, je očitno očarana. (Šele dejstvo, da nima več očeta, napravi Rona za potencialni objekt pozelejnja.) Ker Sara nima časa, povabi Cary Rona na kavo. Iz Carynih oči sije hrepenjenje po Ronu. Na njenem vrtu je „drevo ljubezni“, ki cveti samo tedaj, če se dva ljubita; Ron ji podari šopek jesenskih listov, ki jih v naslednji sceni razvršča.

Cary ima lepo rdečo obleko in njuna otroka Ned (William Reynolds) in Kay (Gloria Talbott) opazita, da si njuna mati očitno želi stopiti iz žalostne osamljenosti. Vendar pa mislita, da Caryna nova lepota velja staremu Harveyju (Conradu Naglu), ki jo ob večerih včasih odpelje v klub in ki si ga Ned in Kay želita za očima. Tako bi bile stvari spet postavljene na pravo mesto. Toda Cary kratkoma noče igrati igre in tako zapolniti vrzeli v družini, v resnici je polna hrepenjenja po ljubezni. Neki umazani tič, kakršnega je najti v slehernem podeželskem klubu, jo poskusi poljubiti, ampak to skupaj s Harveyjevo neznansko spodobno impotenco ni tisto, kar išče.

Barvna dramaturgija filma zelo natančno razločuje oba svetova, med katerima se nahaja Cary: hlad v njeni družini, ta bledorumeni in modri svet, v katerem je poleg svojih otrok osamljena, Ned, ki meša tako slastne martinije, Kay, ki besediči o psihologiji in ki prijatelju odpredava vse o libidu, preden mu pusti, da jo poljubi; na drugi strani pa svet njenih čustev, topla rdeča in oranžna barva hrepenjenja, upanja in izpolnjenja erotičnih impulzov. V Carynih očeh se svet nenehno spreminja, neprestano niha med dvomom in vdanostjo. (Sirk je, denimo, spremenil osvetlitev sredi scene, v kateri se Ned postavi po robu materinemu načrtovanemu zakonu z Ronom, kakor da bi mati hotela zagrešiti zločin.)

Ron povabi Cary v drevesnico; ta se tam navduši nad starim mlinom, iz katerega bi bilo — kakor meni — mogoče napraviti ljubko stanovanje. Ljubezensko zgodbo med Ronom in Cary podkrepi Ronovo prizadevanje, da bi njeno idejo prestavil v dejanje; šele precej kasneje bo ugotovila, kako se ji je s tem približal. Še drugače se Cary seznanj z Ronom na majhni zabavi z njegovimi prijatelji: snidejo se mladi in stari, se pogovarjajo, jedo in plešejo; nikakršnih pregrad ni med njimi, pregrad, ki so tako nepremostljive v njeni družini ali v klubu.

Rainer Werner Fassbinder, ki je Sirkova zelo občudoval, takole opisuje storijo: „Rock pa je petnajst let mlajši od Jane in Jane je docela integrirana v družbeno življenje majhnega ameriškega mesta; Rock je primitivec in Jane lahko zares marsikaj izgubi, svoje prijateljice, ugled, ki ga dolguje umrlemu možu, svoje otroke. Rock je spočetka zaljubljen v naravo, Jane pa najprej ne ljubi ničesar, ker ima vse.

To je nekaj zasrčkanih izhodišč za veliko ljubezen. Ona, on in okolje. V bistvu pa je takole. Ona je blago materinska, dela vtis, da se bo ob primernem trenutku stopila. In človek kar razume, da se je Rock vnel zanjo. On je drevesno deblo. Čisto prav ima, ko hoče biti notri v ženski. Okolje je hudobno. Vse ženske imajo velika usta. Razen Rocka v filmu ni drugih moških, tukaj so pomembnejši stoli ali pa kozarci. Po filmu je ameriško malo mesto zadnji kraj na svetu, kamor bi se podal. Stvari se

zgodovina filma

potem iztečejo tako, da Jane nekega dne reče Rocku, da ga zapušča zaradi prismukljenih otrok in tako naprej. Rock se pretirano ne bojuje, saj ima vendar naravo. In Jane sedi pred nami na sveti večer, otroka jo bosta zapustila, za božič pa sta ji podarila televizor. Zdaj nas v kinu stre. V tem trenutku doumemo marsikaj o tem svetu, kakšen je in kako se igra z nami. Pozneje se Jane vrne k Rocku, ker ima glavobol; glavobol ima vsakdo med nami, ki prerediti kavsa. Ampak zdaj, ko je tukaj, to še ni happy end, čeprav sta skupaj. Kdor si dela take težave pri ljubezni, pozneje ne more biti srečen.

Torej o tem dela filma tale Sirk. Človek ne more biti sam in tudi z drugimi ne. En sam obup so ti filmi. **All That Heaven Allows** pričinja s panoramo malega mesta. Nad njo so imena. Vse je videti zamorjeno. Zervav se nato popelje nizdol do Janine hiše, pred njo je ravno prijateljica, ki prihaja vrniti staro posodo. Resnično pusto! Oddaljen za zasuk žerjava stoji v ozadju Rock Hudson, nejasno viden, kakor statist v kakšnem hollywoodskem filmu. In ker prijateljica ne more spiti kave z Jane, popije Jane kavo s statistom. Tudi tukaj je v ospredju še zmeraj samo Jane Wyman. Rock še zmeraj ni zares pomemben. Ko pa to postane, tudi njega kamera posname od blizu. Tako je preprosto in lepo. In vsakemu jasno.“

Ta opis do neke mere razodeva tudi razločke in stične točke med melodramo petdesetih let in nemškimi filmom sedemdesetih let. Iz problemov je nastala nekakšna slogovna oblika, ki ji lahko rečemo manierizem, razhajanje za dvajset let, za ocean in za vprašanje, ali živimo in delamo filme zoper obup ali zanj. Vseeno pa je melodrama še zmeraj edini žanr, v katerem gre za srečo, ki jo moramo izterjati od življenja.

There Is Always Tomorrow (Zmeraj pride jutrišnji dan — 1956) je 're-make' filma Edwarda Slomana iz leta 1934 s Frankom Morganom, Binnie Barnesovo in Loisom Wilsonom. Clifford Groves (Fred MacMurray) je premožen industrialec, lastnik tovarne igrač. V njegovem svetu vlada red, giblje se med idealno harmonijo doma in uspehom zunaj njega. Toda njegov odnos do žene Marion (Jean Bennett) in do otrok je komaj kaj več kot zgolj navada. Clifford gre sam na dopust, ker žena zaradi nesreče ne more z njim. Sreča Norma Miller (Barbara Stanwyck) prijateljico iz mladosti, pri kateri želi najti tolažbo. Starejša otroka ga obtožita zakonolomstva in se še bolj odvrteta od njega. Zaproši Normo za roko. Toda Norma poskusi rešiti družino; pogovori se z Marion in otroki in od njih zahteva, naj Cliffordu pokažejo več ljubezni. Družina se bo ohranila.

There Is Always Tomorrow je črnobel film, kakor je **All That Heaven Allows** barven (lepota Barbare Stanwyck je črnobela), je film o moškem, ki hoče uiti iz družine, kakor je **All That Heaven Allows** film o ženski, ki se počuti ujeta v svoji družini. **There is always tomorrow** izzveni na koncu filma domala kot grožnja.

V Written on the Wind (Zapisano v vetru — 1956) je kar najznačilnejše upodobljena enotnost družine, doma (lastnine) in malomeščanske družbe: brat in sestra Kyle in Marilee Hadley (Robert Stack in Dorothy Malone), predstavnika in hkrati žrtvi te enotnosti z imenom milijonske družine Hadley, sta med vsemi Sirkovimi junaki z erotičnimi obsesijami skoraj najbizarnjša: Marilee je žalostna nimfomanka zaradi neuslišane ljubezni, Kyle pa je alkoholik, ki sprošča svoje frustracije s histričnimi ekscesi. Njegov brat Jasper (Robert Keith) izda Lucy (Lauren Bacall), da ima Kyle pod zglavnikom revolver, kar naj bi bil jasan dokaz, da je impotent. Vseeno pa se Lucy želi poročiti s Kylom in ne z Mitchem (Rock Hudson), ki jo iskreno in trdovratno ljubi. In Marilee obupuje ob svoji ljubezni do Mitcha, ki ne more pozabiti Lucy, tudi potem ne, ko je že poročena. Lucy Kyla ne more pozdraviti, Marilee pa spi z vsemi moškimi, ki kakorkoli spominjajo na Mitcha. Njena nimfomanija je tolikanj maščevanje moškimi, kolikor je Kylv alkoholizem maščevanje ženskam. Na koncu hoče Kyle ustreliti prijatelja Mitcha, ker ga ima za očeta Lucynega otroka, toda pri tem ubije samega sebe.

Written on the Wind nekako označuje končno točko meščanske družine na njeni poti po zgornjem robu družbe, **The Tarnished Angels** pa slika mejo obubožanja, drsenja navzdol. Labilnemu ravnovesju meščanske družine je enako nevarno bogastvo kot revščina, oboje pelje v nekakšen duhovni kaos. Za konec se Marilee, ki si je nakopala mnogo hudega, posveti družinskemu bogastvu, naftnim vrelcem vseprek po svetu, očetovi dediščini. „Douglas Sirk, ki jih ima za ušesi, na koncu prikaže Dorothy Malone, nimfomanko, v prepanem kostumu, da si je strožje ni mogoče predstavljati, na kraju, kjer je umrl njen oče, kakalo se z vitkimi prsti igračka z majhnim zlatim vrtalnim stolpom, simbolom njene nove življenjske vsebine: penilo se bo črno zlato (in nič več sperma), toda Ojdip bo vseeno zmeraj navzoč!“ (Francois Truffaut).

Interlude (Medigra — 1957) govori o potovanju v Evropo, kakor nekateri njegovi nemški filmi obravnavajo potovanje v Ameriko; v obeh primerih pa gre za izpolnitev nejasnega hrepenjenja. Film se odigrava v nekakšnem Münchnu, kakršnega naj bi doživel ameriški turist, pijani reklamni fotograf, ali nekdo, ki je do ušes zaljubljen. Na poti skozi mesto je vsakdanja geografija odveč; vlada geografija sloga in občutja. Peko je požrl vse, kar ni bleščeče ali „kičasto“. V mesto pride mlada Američan-

Potemneli angeli, 1958



ka (June Allyson), ki želi spoznati Evropo. Zaljubi se v dirigenta (Rossano Brazzi), čigar žena je domala blazno prilepljena nanj. Tudi pri najtjšem in najnežnejšem ljubezenskem šepetu je Rossano Brazzi še zmeraj dirigent. Način gibanja, njegova petelinja hoja, igra, v katero verjamejo tudi tedaj, ko čisto zares misli tisto, kar govori, vse to je mojstrsko delo režije. Kakor igra Brazzi, tako bi bilo treba igrati Wedekindovo 'Glasbo'.

Brazzi ima ženo, to je Marianne Koch. Ta lik je za razumevanje Sirkovega pogleda na svet nemara najpomembnejši. Marianne Koch ljubi Rossano Brazzija. Poročil se je z njo, skupaj z njim je bila zmeraj srečna, vendar se je v svoji ljubezni zlomila. Zdrsnila je v blaznost. Vse Sirkove figure zaostajajo za hrepenenjem. Edina, ki je vse dosegla, se je zlomila. Je to mogoče razumeti tako, da je človek za družbo primeren samo tedaj, če se kakor pes z iztegnjenim jezikom nenehno za čim peha. Dokler se drži norm, ki ga opredeljujejo za koristne?

„Po filmih Douglasa Sirka imam ljubezen še trdneje za najboljši, najbolj zahrbtn in najučinkovitejši instrument družbenega zatiranja. June Allyson se z majhno ljubeznijo vrne v Državo. Vendar ne bosta srečna. Zmeraj bo sanjala o svojem dirigentu, on pa bo čutil nezadovoljstvo svoje žene. In toliko bolj se bosta osredotočila na svoje delo, ki je kot tako seveda spet izkoriščano.“ (Rainer Werner Fassbinder).

V **The Tarnished Angels** (Dvoboj v oblakih — 1957), ki je nastal po Pyloonu Williama Faulknerja, so ljudje že od vsega začetka čisto na koncu, tako da jim ni več pomoči. Roger Shuman (Robert Stack) je po vojni postal letalski akrobat. Ves čas živi na robu finančnega in tudi psihičnega gloma. Z ženo LaVerne (Dorothy Malone), mehanikom Jiggsom (Jackom Carsonom) in desetletnim sinom Jackom je na poti iz kraja v kraj, pri čemer nenehno tvega življenje v nevarnih poletih za stave okoli orientacijskih mest (pylons). Kljub prošnjam svoje žene se tej nevarnosti ne more odpovedati; v bistvu je to njegova edina možnost, da odreagira svoje vojne nevroze in seksualne frustracije. Soroden je Rocku Hudsonu iz **Battle Hyma** (glej kasneje), ki se na begu pred svojo vojno travmo in izgubo erotične identitete tudi kar naprej umika med oblake. Hudson igra v **The Tarnished Angels** poročevalca, v katerega se zaljubi LaVerne. In naposled tudi ni nič drugega kot poročevalca, ki doživi konec te družine: ko Rogerju letalo odpove, prisili LaVerne, da poišče bogatega poslovneža, ki se že dolgo mota okoli nje, in ga pogovori, da mu da na voljo enega izmed svojih strojev. S tem dejanjem še bolj poniža LaVerne in si sam izreče obsodbo. Ne more prenesti, da ne bi letel, in ne more prenesti dejstva, da je žena z drugim. Svoji ženi obljudi, da bo prenehala leteti, v zadnji tekmi pa se smrtno ponese. Ko se očetu zgodi nesreča je sin ravno ujet v letalu na vrtljak; vrtil se v krogu in ne more več na zemljo. Njegov mirni obup, njegov prvi protest je zaman.

The Tarnished Angels je film o nekem moškem, narejen pa je v črno-beli tehniki. Podobno kot v **Written on the Wind** je Robert Stack moški v ojdipovskem razmerju s smrtjo (deloma ima tudi „fašistoidni“ značaj), ki svoje strahove pred medsebojnimi odnosi in impotenco (potenca v takem sistemu ne bi bila toliko način, kako reagirati na odnos, temveč kako ga nadzirati ali sploh odvrčati od sebe) projicira v falične simbole in rituale, ki se naposled lahko uresničijo samo z ubijanjem. Medtem ko smrt patriarhalnega junaka cele serije melodram tega časa

pomeni priložnost za nov začetek, je smrt pri Sirku resnični konec: človek propade kot žrtev patriarhalne družbe. Sirk prikazuje skrivno hrepenenje po smrti pri moških, ki menijo, da so izgubili svojo moškost, vendar tega hrepenenja za razliko od mnogih ameriških filmov štiridesetih in petdesetih let ne projicira v strašno žensko figuro. Rajši slika jalove poskuse žensk, da bi tako moške rešile.

V mnogih Sirkovih filmih je navzoča vojna — oziroma različne oblike nadomestila zanj — kot način preživetja, kot navidezni izhod za take vrste moškega. V **A Time to Love and a Time to Die** (Čas življenja in čas smrti — 1958) pa je ta vzorec domala postavljen na glavo; tukaj junak ne zbeži pred žensko na vojno, marveč pred vojno k ženski. Film, ki ga je na osnovi istoimenskega romana Ericha Maria Remarquesa v Berlinu posnela ameriško-nemška ekipa, je (podobno kot **Battle Hyma**) nekakšna protivojna melodrama. Poddesetnik Ernst Gräber (John Kavin) pride s fronte na dopust in najde hišo svojih staršev porušeno. Ko prične starše iskati, sreča Elisabeth (Liselotte Pulver), katere očeja je zaprl Gestapo. Od nje prvič izve za grozote nacionalsocialistov, za koncentracijska taborišča in za preganjanje Judov. Po kratki ljubezni se Gräber vrne na fronto. Ko prejme ukaz, naj strelja na ruske civiliste, se mu upre. Malo kasneje ga eden od Rusov ustrelil.

Na prvi pogled je to netipičen film za Sirkov filmski opus; vojne grozote, ki so — drugače kakor v **Battle Hymn** — podane zelo natančno in neposredno, navidez niso v povezavi z zasebno idilo. V tem vsekakor tiči kanček kritike, ki velja zasnovi filma; vojna je kriva za tragedijo ljubezenske zveze. Za Sirka pa, narobe, vojna ni vzrok za razpad ljubezenske zgodbe, temveč za njen nastanek, ki je videti temu primerno neresničen. Zato je film hkrati tudi kritika sentimentalnosti, s katero Evropa in Nemčija odrivata od sebe resničnosti vojne. In Sirkovi filmi so nemara tisto, kar ima humanistično-nacionalistična omika za kičasto, s svojo barvno dramaturgijo lahko vzdramijo oko tistega, ki tudi v filmu išče slikarjev čopič; nikakor in v nobenem primeru pa niso sentimentalni.

A Time to Love and a Time to Die je Sirkov edini film v eastman-koloru, ki je hkrati tudi kinemaskopski (**Imitation of Life** je v eastman-kolorju in normalnem formatu, **The Tarnished Angels** je črnobel in kinemaskopski), barva se preliva iz simbolične v dokumentarno. „Bolje kot Aldrichu v 'Attack!'“ uspeva Sirku, da nam stvari pokaže tako od blizu, da se jih dotikamo, da jih dihamo. Zmrznjeni obraz umrlega v ledu ruske fronte, steklenice z vinom, povsem novo stanovanje sredi porušenega mesta, kakor bi vse to posnel reportažni 'cameflex' in ne težka kinemaskopska kamera, ki jo vodi roka pravega mojstra.

Danes se spodobiti reči, da je široko platno prevara. Toda vsem tem Renéjem, ki jim v glavi manjka jasnih idej, vljudno pravim: limona! Če se hočemo dokončno prepričati o tem, da kinemaskop v resnici pomnoži normalni format, je dovolj, če si ogledamo zgolj zadnja dva Douglasa Sirka. Pri tem si človek ne more kaj, da ne bi rekel: naš stari režiser se je spet postavil na mlade noge in z neznansko trdnimi zasuki, primiki in odmiki kamere potolkel mladeniče na njihovih lastnih tleh. Osupljivo lepo pri tem prepletenem potovanju kamere je hitrost izvedbe, ki je zaradi nejasne slike videti večja, kot je v resnici, in ki ustvarja vtis, da gre za obrate z roko, čeprav so vsi premiki opravljeni z žerjavom, nemalokrat tako, kakor da gre za vrtljive risbe s svinčnikom kakšnega frago-

...ki najhitri socialni sistemi, katerih po... lastnine in statusa. Ti sistemi pa so opor... da narava goljo erotične potrebe. Sirkovi filmi pojasnjujejo, da družina vključa s popularno mitologijo fa bolj kot na „kasiraciji“ me... iz srednje na seksualni razstrelivi žene. Družina — kakor je bila Sirk — je znanje ročka v razvoju civilizacije in konec človeka, ki ima naravo in... in samo navade. Ti filmi prikazujejo, kakšne kazni doživijo tisti, če ne... in...
 Tako kot v *All That Jazz* in različni tulli Sirkov edini dramatični vestern... Taka, Son of Cochise (1954). Človek, mednarodna in sodbi... in... in... kakor so bili drugi vesterni filmi melodramne o ubitju...



Imitacija življenja, 1959

narda z zapleteno mašinerijo. Zadnji nasledek, kdor ni videl in oboževal Liselotte Pulver, ko je tekla po nabrežju vzdolž nekakšnega Rena ali Donave, ko se je na lepem sklonila, da bi se splazila pod neko ograjo, se — hop — izvila iz kolkov in zravnala, kdor v tem trenutku ni videl debele Mitchell Douglasa Sirk, kako se je hkrati sklonila in se nato — hop — zravnala z enako prožnim sunkom svojih meč, ta — kako pribiti — še ni videl ali pa ne ve, kaj je lepo.“ (Jean Luc Godard).

Imitation of Life (Dokler bodo ljudje — 1959), Sirkov zadnji igrani film, pripoveduje o Lori Meredith (Lana Turner), igralki brez angažmaja, ki živi sama s hčerko Susan. Obe se nekega dne seznanita z Annie Johnson (Juanita Moore), s črno, ki prav tako živi s hčerko — Sarah Jane. Annie postane Lorina gospodinja (Lora si še zmeraj prizadeva za angažma na Broadwayu) in obenem vsaj deloma tudi nekakšna nadomestna Susanina mati. Sarah Jane je „skoraj bela“ in si močno prizadeva, da bi se kot taka tudi uveljavila. Potem ko je nekajkrat hudo razočarana zaradi ciničnega in izkoriščevalskega teatarskega podjetništva in odvrtnih pomehkužencev, se Lori vendarle posreči dobiti vlogo v neki igri. Postane občudovana zvezda. Spričo tega vzpona se odtuji prijatelju Stevu (John Gavin). Postane ljubica pisca (Dana O'Herlihyja), ki mu dolguje svoj uspeh.

Medtem minejo leta. Lora je zvezda, ki pa se hkrati silno težko istoveti s svojim delom. Šele ko zapusti svojega sponzorja in zamenja komedijantstvo z dramatičnim igraltvom, jo navdajo nove moči. Toda vse bolj ugotavlja, kako sama je. Susan (Sandra Dee) se vpiše na fakulteto; ko Lora snema v Evropi, se Susan zaljubi v Steva, ki še zmeraj ljubi Loro. Beli prijatelj Sarah Jane (Susan Kohner) ugotovi, da je njena mati črnka in jo prebota. Susan zapusti mater in dom in se kot plesalka odpelje v Los Angeles. Ko izgubi hčerko, Annie ne more več živeti; potem ko dvakrat poskusi, da bi z njo govorila, prvič, da bi jo pripeljala nazaj, in drugič, da bi ji zaželela sreče, premine. Dan poprej je Susan izvedela za načrtovano poroko med materjo in Stevom; v obupu materi očita, da ji je v življenju dala vse, samo najvažnejšega ne, ljubezni. Na Anninem pogrebu se srečajo Lora, Susan in Sarah Jane. Držijo se za roke; toda nobena med njimi nima več pravega upanja.

Melodramo v poglavitem razlagajo kot prikaz čustev in občutkov v njihovi plakativni, umetni in nepsihološki obliki — tudi če je v zvezi s še tako nespornim mojstrom tega žanra; pri vsej obrtniški spretnosti, ki smo jo, denimo, pripravljani priznati njenim ustvarjalcem, ostaja, najsi jo ti suvereno obvladajo ali ne, prejkone kič. (Ni naključje, da se o Sirkovih filmih opredeljuje več režiserjev — pravzaprav je teh več kot samih kritikov — kot o filmih mnogih drugih režiserjev, in to v smislu, da so vrednost teh filmov prepoznali tistikrat, ko so jih prvič videli v kinu.) Tako je pot, ki si jo je v nemški kritiki utrl Douglas Sirk, pot poroga, s katerim se meša občudovanje, ali pa pot občudovanja, s katerim se meša porog. Sirkove filme imamo lahko hkrati za nadležno bedaste, kičaste in neumne in za tehnično in profesionalno mojstrske (ali pa — kakor Guadi) — za domala komične). Sirk prikazuje zgolj podobe kavčev ali kičaste razglednice, goli inscenirani videz, prazne besede, lažna

čustva, predimenzionirane like, teatralne scene, neresnične podobe, bombastičen hrup: trivialno abecedo kina (Wolf Donner). Sirkovi filmi so deležni priznanja, čeprav so — ali pa ravno zato, ker so — kič; kakor da ne bi nastali v času in kakor bi ne imeli opraviti s procesom, ko je beseda kič izgubila svoj pomen. Ali še drugače: s pomočjo Sirkovih filmov je mogoče dokazati, da sodi pojem „kič“ med defenzivne kulturne ukrepe vladajočih slojev, ki pomagajo dušiti resnico.

Način upodabljanja človeških čustev v družbenem kontekstu, kakor ga je Sirk uporabil v petdesetih letih, ni temeljil zgolj na tradicijah nemškega gledališča in filma, temveč tudi v ruskem formalizmu, v katerega teorije se je Sirk poglobil. (V vseh pogledih je Sirk nasprotje navnega filmarja). Že zato — tudi če to ne bi bilo razpoznavno — je več kot očitno, da melodramatična sestavina v Sirkovih filmih ni sama sebi namen (obleganje gledalca z igro identifikacij), temveč oblika eksperimentiranja in prikazovanja življenjskih možnosti v konkretnih okoliščinah. Od vseh evropskih emigrantov, ki so v štiridesetih in petdesetih letih dajali pečat hollywoodskemu filmu in pri tem tudi nekolikani 'dvomili o njem' — Preminger, Renoir, Lang, Ophüls — je prav Sirk napravil iz svoje nove domovine Amerike svojo osnovno filmsko temo. „Že pred časom,“ pravi Sirk, „že veliko prej, kot sem zapustil Evropo, sem bil zaljubljen v fantazmagorijo Ameriko.“ Preden se je kot režiser ustoličil v Hollywood, je kot 'farmer' iskal vednosti o srednjih slojih provincialne Amerike; naposled je zelo dobro poznal ljudi, ki jih je portretiral. Tako je mogoče njegove filmske „americane“ interpretirati kot poskuse o izgubljeni in razočarni ljubezni do te dežele in njene družbe. In opis ikonografije v Sirkovih filmih se zmeraj nekolikani ujema tudi z opisom ameriške povprečne kulture, oblik komuniciranja in človeških vrednot v Eisenhowerjevi Ameriki, v resnični Ameriki, kakršna je na podeželju, v majhnih mestih, kjer še zmeraj živijo pionirji, katerim so se uresničile življenjske sanje, da bi nekaj dosegli, in zdaj ne vidijo vzroka, da bi v življenju karkoli spremenili, tudi če začutijo, da se pod površjem skriva nekaj strašnega. Medtem ko je, denimo, Fritz Lang videl v ameriški družbi nasprotje med razsežnostjo, velikostjo in produktivnostjo na eni strani ter korupcijo, boj za oblast in „medialni“ nadzor na drugi (zanj je bila ameriška družba velemestna družba prihodnosti), se v Sirkovih filmih kažejo ravno omejitve, majhne meje in vsakdanja ozkost (za Sirkja je bila ameriška družba majhno mesto preteklosti). Lang — denimo v *The Big Heat* (Vročje železo — 1953) ali v *While the City Sleeps* (Beštija — 1955) — slika metropolo kot okvir življenja in delovanja, okvir, iz katerega se navzlic vsej urejenosti vselej izluščijo svobodnjaške protisile; Sirk pa zmeraj slika hiše, stanovanja, notranjo arhitekturo kot izraz ujetništva. (Seveda pri tem oba režiserja razvijata zametke svojih nemških filmov.) Langov fatalistični pogled na Ameriko najde dopolnitev v pogledu „etnografa“ Sirkja, ki se je tako kakor mnogi etnografi zaljubil v družbo, ki bi jo rad opazoval, ne da bi se ji mogel zares docela približati (kar pa je v „izumetničeni“ melodrami izpuščeno).

Nobeden izmed domačih ameriških režiserjev ne bi znal vdora televizije v ameriško družino in razlogov zanj prikazati tako kot Sirk v *All That*

Heaven Allows, nihče med njimi ne bi mogel božičnega praznika videti tako, kakor ga je videl Sirk v **Imitaciji življenja** in samoobsedenosti tako, karšna se zrcali iz **Magnificent Obsession**. In prav tako ne bi mogel božičnega praznika videti tako, kakor ga je videl Sirk v **Imitaciji življenja** in samoobsedenosti tako, kakršna se zrcali iz **Magnificent Obsession**. In prav tako ne bi mogel noben ameriški režiser v petdesetih letih tako natančno prikazati vzrokov za seksualno represijo, zlom posameznika kot njeno posledico in nasilne moči svobodne skupnosti, kot je to napravil Douglas Sirk. Nobeden od njih bi se pri tem ne domislil, da bi skupnost odraslih, predvsem žensk, konfrontiral s konformističnim mladežem: James Dean, ki je pri Nicholasu Rayu ali Georgu Stevensu uporniški mladenič, ki sta mu okoli in njegova družina izkazala premalo ljubezni, igra v neznatni sceni v Sirkovem filmu **Has Anybody Seen My Gal?** arogantnega, za svoja leta premodrega dečka.

Problematično razmerje družbe v Eisenhowerjevi Ameriki do seksualnosti je povzdignjeno v mnogotere rituale, v katerih je ta „igrana“, toda njeno čutno in tudi duhovno udejanjenje je onemogočeno. Nikjer v tem žanru nista partnerja, ki se želita poljubiti, tako pogosto prekinjena — ali pa celo sama pretrgata dejanje, da bi obširno blagorovala ali problematizirala svoje razmerje — kakor smo temu priča v filmih Douglasa Sirk. In že v njegovi komediji **No Room for the Groom** (1952) gre za to, da ženin ne more do svoje neveste, vendar pa zaradi tega ne postane vztrajen in domiselni kot pri Howardu Howksu (**I was a Male Ware Bride**), temveč si sam pripiše impotentnost. V Sirkovih filmih se junaki mnogo prej odpovedo impulzom strasti kot sanjam o karieri ali socialnim obveznostim, toda potuhnjeni ostanki teh impulzov se seveda kažejo v zaznamovanem vsakdanjem vedenju.

Slikovna, „arhitektonska“ struktura mnogih Sirkovih filmov, tako komedij kot melodram, predstavlja trojno zatiranje: hrepenenje po ljubezni duši družina (katere predstavniki so zvečine militantno konformistični otroci, ki so za docela svoje že sprejeli tisto, kar za starše predstavlja trpljenje in stisko prilagoditve); družina kot takšna je ujeta v hišo, v arhitekturo, ki scela temelji na utrjevanju sožitja in prilagajanju (zapustiti dom, kot v **All I Desire**, ali zeleti si ga zapustiti, kot v **All That Heaven Allows**, je eden največjih grehov junakinje, medtem ko je, kakor je videti, njena najvišja dolžnost, da za otroka ustvari tak dom, kakor nam ga kaže **Imitation of Life**); hiša je del (majhnega) mesta, dovršene mikro družbe, ki nikogar ne spušča noter ali ven — razen umrlih in novorojenih — in ki jo pogosto predstavljajo moralne instance („kletuče“, prijateljica junakinje v **All That Heaven Allows**) ali vertikalne organizacije (klub v istem filmu). Družina pa konstituira hišo, hiša mesto in mesto družbo. Ali drugače povedano: hiša (dom) je dovršeni izraz in medij za sozvočje družine in družbe (in hkrati edini prostor, kjer je dovoljena zrna spolnost). „Welcome to Hadley — the town and the family. Have you been to the house yet?“ Tako Robert Keith v **Written on the Wind** pozdravi Lauren Bacall. Sirk je — kakor je sam povedal — svoje hiše in opremo v njih oblikoval v skladu s fotografijami iz revije **Home and Garden**, tako da jih je zatrpal s slikami v svetlečih barvah in sleherni izhod zaprl s pohištvom in okrasjem.

Prepletanje takih sistemov degradira individuum na material in mu ne da možnosti, da bi se uresničil drugače kakor pa z vzponom po predpisani poti. Predvsem ženske lahko uresničijo le del sebe v „glamourju“, na primer kot igralke. Ker „moteče“, žaljive čutnosti ni mogoče povsem odstraniti, ta sistem očitno postaja past, eksistenca v njem pa dobi apokaliptično potezo. Zatrta čutnost (od katere je spolnost zgolj najočitnejši del) si priskrbi svoje substitute: alkohol v **Written on the Wind**, hitrost v **Magnificent Obsession**, zločin v **Captain Light-foot** (Ko se verige zdobijo — 1954), zmeraj znova kariera in igralstvo, denimo v **There Is Always Tomorrow** ali **Written on the Wind**.

Druga oblika (in s tem tista, ki je v ameriški popularni mitologiji pogosto v rabi) kako kompenzirati seksualno odpoved, je nasilje (simbol „strelnega orožja“, ki kaže moško potenco in je obenem nadomestilo zanjo). Poskus tovrstne reakcije je tudi melodramatični vojni film **Battle Hymn** (Angel s krvavimi krili — 1956). Pripoveduje — in v tem je kanček ironije — „resnično zgodbo“ polkovnika Deana Hessa, ki je pri zračnem napadu na Kaiserslautera pomotoma bombardiral sirotišnico, nato postal duhovnik in naposled pri vojnem posegu v Korejo odpejal na varno štiristo sirot. Sirk povezuje zgodbo z analizo erotične travme: Hess, ki je v zakonu ostal brez otrok, se sprašuje o svoji moškosti. (Njegov manjvrednostni občutek krepi razširjeno izenačevanje sterilnosti in impotence.) Letenje in boj predstavljata za Hessa (Rock Hudson) nevrotično dejanje v sili, kratkotrajni opoj mu utiša strahove. Toda podobno kot v drugih Sirkovih filmih, denimo v **The Tarnished Angels** ali **Written on the Wind**, je poskus, da bi z letenjem v nebo našli svobodo, srečo, premagali erotično odpovedovanje, tudi v tem filmu pripeljal do novih katastrof.

Očitno gre torej za napačna izenačevanja, za napačno izenačevanje možnosti in nasilja, potence in očetovstva (v **Battle Hymn** in v **Written on the Wind** pripelje nosečnost oziroma navidezna nosečnost ženske do tega, da se kar najmočneje udejanji strah moškega zastran svoje

impotentnosti), celo izenačevanje religije in ubijanja v **Battle Hymn**. Dean Hess se naposled zaljubi v neko Korejko in njegova paraliza spet izbruhne na dan. Nazadnje pride v Korejo njegova žena: nosečnost se je (znova) izkazala za zmotno. Od ljubezni do Korejke ostaneta drevesi, ki sta ju posadila, drugo ob drugem, ne da bi se dotikala.

Napačne izenačitve se pojavljajo kot temelj družbe. Napačne izenačitve so celo fotografije, slike in zrcalne podobe, ki imajo pri Sirkju velik pomen. Zgolj že v pravljici in seveda v grozljivki se zrcalna podoba tako močno razhaja z resničnostjo tistega, ki se samoopazuje. Pod vprašaj postavljajo vrednote ameriške družbe petdesetih let, ki se porajajo iz analogij, tako da jih presojujejo po čutni sreči, ki je posamezniku dosegljiva, družino, potrošno blago, družbo „sosedov“, ki ocenjujejo uspeh in priljubljenost, itd., vse to pa je v njih narejeno drugače, kakor to počno „ameriški“ režiserji socialno kritičnih melodram, ne na primeru propadlih ali paraliziranih institucij, temveč na primeru nečesa docela normalnega. Tako pri njegovih „izhodih v sili“, kakor imenuje „happy ende“, ki so kakor okamenela nezavest, in pomenijo dokončno odpoved izpolnitvi v položaju navidezne harmonije, ni obetov za „ozdravitve“.

Seveda imata odpoved in prepoved vselej tudi politično konotacijo; zvečine gre za dinastično moč. Po vzorcu svojih kraljev so se meščani naučili odpovedovati se, da bi tako zagotovili kontinuiteto svoje vladavine. Melodrame so meščanske oblike „velikih“ dram. „Jaz nisem Američan,“ pravi Douglas Sirk, „z zelo oddaljnega zornega kota sem se lotil folklore ameriške melodrame. Toda zmeraj so me fascinalni filmi, ki jim pravimo melodrame... Melodrama po ameriško je pravzaprav tisti tip filma, ki se poraja iz drame. Večina velikih iger izvira iz melodramatičnih situacij ali pa imajo melodramatični konec: **Rihcard III.**, na primer, je praktično melodrama. Ajshil in Sofoklej sta napisala marsikaj melodramatičnega. In tisto, kar se je pred na svetu igralo med kralji in princi, je zdaj prešlo v svet buržoazije.“

To pomeni, da imajo filmi Douglasa Sirkja poleg natančne in v določenem pogledu materialistične kritike ameriške družbe tudi univerzalni aspekt. Ameriška družba je samo ena izmed številnih oblik družbe, ki posameznika oropa možnosti, da bi razvil svoje čute. Pri tem kaže opozoriti na naslove njegovih filmov, ki domala zmeraj (ironično) govorijo o večnih procesih. Sirkovi filmi vsebujejo tisto, kar se včasih na pogled izključuje, model družbe in podoba sveta. Vsako dogajanje je zato dvojno determinirano, kot natančen oris ameriških oblik socializacije in kot prikaz stadijev civilizacije.

Tako, denimo, v Sirkovih filmih iz čustev pogosto nastajajo predmeti. Medtem ko so predmeti pri Hitchcocku integrirani v dogajanje in dobijo važen, skorajda osebni pomen, ko stvari pri Jerryju Lewisu zažive svoje življenje, ko se kritično lotijo človekovih vedenjskih vzorcev in razvijajo dialog z njegovimi sposobnostmi, ki se jih ne zaveda, nastaja pri Sirkju dogajanje tako, da predmet nadomesti čustvo, ki človeku še vliva upanja in ga drami. V sijajnem psevdoo happy endu v **All That Heaven Allows** si je fant narave Rocka Hudsona v prikupnem starem mlinu napravil grob za svojo ljubezen do Jane Wymanove. Razbit čajnik je zlepljen in znova razbit, s kamina izgine v rotarnico pokal, ki ga sin nato hoče nazaj, ker ima v njem spomin na mrtvega očeta. Drugikrat, kot denimo v **The Tarnished Angels**, je medčloveški odnos nadomestil stroj. Vse stvari so projekcije čustev in hkrati tudi njihovega ubijanja, kakor se človek (v filmski govorici) uničuje v slikah in zrcalih.

Lana Turner dá v **Imitation of Life** prednost filmu o ljubezni, ki naj bi ga posnela v Evropi, namesto da bi živela svojo ljubezen. Ob koncu **Written on the Wind** sedi Dorothy Malone za pultom svojega očeta, za njo je velika slika očeta, ki ima v rokah model vrtnega stolpa; sedi in boža „original“ tega modela. Dedovati je mogoče stvari, čustev pa ne, zato morajo iz vseh čustev nastati stvari, ki poleg skritega hrepenjenja predstavljajo tudi odkrito vrednost.

Kakor Jane Wymanovi v **All That Heaven Allows** tudi drugim ni dovoljeno, da bi iz prenatrpanih prostorov kakšen predmet odstranili; drugi junaki namreč tisti hip zastavijo inkvizicijsko vprašanje o njegovi usodi. Hiša postane vzorec (smrtne) pasti: ne sme je zapustiti in prav tako je ne sme spremeniti. Življenjska vsebina družbe ameriškega majhnega mesta se pojavlja kot etiketa, medsebojno nadziranje pa se udejanja kot ritual. (Po znanem sociološkem modelu predstavlja mučno natančno presojanje etikete „izhod“ za socialne skupine, ki imajo relativno visok status, politično pa v resnici ne morejo odločati.

V opisu te etikete (boljša bi bila ameriška beseda behavior — vedenje, drža — op. prev.) je navzoča Sirkova kritika Amerike, ki še zmeraj vsebuje kanec solidarnosti (ali hvaležnosti do nove domovine). Če nič drugega je v njih vsaj spoštovanje do Amerike, ki je domala v stadiju propada. Po tem se Sirkovi filmi bistveno razlikujejo od filmov Billyja Wilderja iz istega obdobja, iz katerih se je mogoče resnično naučiti sovražiti. Prisotna je še zmeraj tudi tista druga Amerika, Amerika sanj, ki si jo je kot mnogi drugi prizadeval uresničiti Sirk; za sanje gre, ko Jane Wyman v **All That Heaven Allows** na mizi pri najboljšem prijatelju Rocka Hudsona odkrije Thoreausovo knjigo in se plaho seznanj z njo; in tukaj so, ko Rock Hudson v **The Tarnished Angels** ob koncu v redakciji **Lake City Star Tribune** pijan in prizadet pripoveduje o mrtvem letalcu Rogerju Shumanu: „In ko je obkrožil tisti zadnji jambor, se mu je pipe-tolero nekaj, v kar ni več verjel: spet je bil človek,“ in za sanje gre, ko Mahalia Jackson v **Imitation of Life** s pesmijo izraža hrepenenje po odrešitvi vseh, zares vseh ljudi. Res so tukaj, toda ničemer več ne koristijo. Sposobnost samokritike, samoočiščenja, samoodrešitve v ameriški družbi — ta najtrdovratnejši izmed vseh ameriških mitov — pri Sirkju ne obstaja več.

prevedel Štefan Vevar