

Andrej Gustinčič

Belmondo vs. Belmondo

Od nouvelle vague do le cinéma de papa

Ob začetku kariere je bil Jean-Paul Belmondo eden najbolj nadarjenih in obetajočih igralcev svoje generacije. Deset let kasneje pa so kritiki že pisali, da je véliki francoski igralec, za katerega so mislili, da bo Belmondo, postal Jean-Louis Trintignant. Sam Belmondo pa je medtem art zamenjal z akcijo in postal največa zvezda francoske kinematografije. LANI SMO GA NA MINI-RETROSPEKTIVI NOVEGA VALA V CANKARJEVEM DOMU LAHKO VIDELI V FILMIH *DO ZADNJEGA DIHA* (À BOUT DE SOUFFLE, 1960, JEAN-LUC GODARD), *NOREMU PIERROTU* (PIERROT LE FOU, 1965, GODARD) IN V *ŠPICLJU* (LE DOULOS, 1962) JEAN-PIERRA MELVILLA; ZDAJ PA IMAMO MOŽNOST VIDETI DRUGO STRAN BELMONDA V ZBIRKI FILMOV, KI JIH JE IZDAL A.G. MARKET NA DVD-JU. Čeprav je postal obraz novega vala, se je po mednarodnem uspehu akcijske komedije *Mož iz Ria* (L'homme de Rio, 1964, Philippe de Brocca) preoblikoval v akcijsko zvezdo. Zapustil je svet Godarda, de Sice in Chabrola, da bi postal uspešni mednarodni tekmelec Clintu Eastwoodu, Seanu Conneryju, in Charlesu Bronsonu. Kot da je ponotranjil staro razdelitev med »art« in »mainstream« filmom; med *nouvelle vague* in tistim, kar so režiserji novega vala s prezirom imenovali *le cinéma de papa*. Veliki uspeh akcijske komedije *L'animal* (1977, Claude Zidi) z Raquel Welch je kritike v Franciji privedel do vprašanja, ali so Belmondo, Alain Delon in Louis de Funes uničili francosko kinematografijo.

V svojih zgodnjih filmih je bil Belmondo živa provokacija. V njegovi naravi je bilo nekaj nagonsko neubogljivega, neprilagodljivega, predrznega in uporniškega. V *Do zadnjega diha* deluje kot človek, ki mu motor teče prehitro. Kamera ga zasleduje od Marseillesa do Pariza, po ulicah, pisarnah, v hotelski sobi svoje ameriške ljubice (Jean Seberg), v nenehnem gibanju; suh, dolgih nog in rok, kot z električno nabita žica. Njegov Michel Poiccard je bil tat, parazit, egoist, morilec, občasni romantik, duhoviti psihopat in človek, ki bi lahko zrušil civilizacijo: »Poznaš Williama Faulknerja,« ga vpraša punca, on pa odgovori: »Ne, kdo je to? Si spala s njim?« Dal je kri in meso Godardovim idejam. Bil je proti družbi že samo s tem, da je sploh ni opazil. Pauline Kael ga je razglasila za najbolj vznemirljivega filmskega igralca po Marlonu Brandu.

V *Ženska je ženska* (Une femme est une femme, 1961) je dal Godardovemu ljubezenskemu pismu Anni Karini nekaj ostrine. Bil je vezni člen v *Norem Pierrotu*: utelesil je meščana pod nadzorom svoje ambiciozne žene in tasta, intelektualnega, romantičnega izobčenca ter samomorilskega divjaka, z obrazom, pobarvanim v modro. Enako domače se je počutil z revolverjem v roki kot sedeč v banji, ko je svoji hčerki bral zapiske Ellie Faure o Velásquezu. V enem hipu je lahko o sebi rekel, da »osamljeni moški vedno preveč govorijo«, in v naslednjem začel metati hrano na goste elitne zabave in izbruhu burkaste komične anarhije. Bil je vir nenehne intelektualne in čustvene iznajdljivosti. Filmu je dal človeško dimenzijo, glamur in bil popolnoma usklajen z režiserjevimi nemiri in nepredvidljivo živahnostjo.





SIRENA Z MISSISSIPPIA

Verjetno najboljšo vlogo mu je dal Jean-Pierre Melville v filmu *Duhovnik Léon Morin* (Léon Morin, prêtre, 1961). Kot Morin je vso svojo intelektualno in emocionalno energijo zлил v črno duhovniško haljo, da bi ustvaril lik nedotakljivega in nedoumljivega duhovnika, v katerega se zaljubi lepa in osamljena vdova (Emmanuelle Riva). Opazovati njegov notranji boj med aroganco in človečnostjo skozi majhne spremembe v gibih, skozi nianse strogosti obraza in glasu; videti ga, kako skoči kot naelektrjen, ko se ga ona končno dotakne, pomeni gledati igralca, ki nam odkriva vse plasti lika, ki ga igra. Dober je bil s Sophio Loren v *Ciocari* (La Ciociara, 1960, Vittorio De Sica) kot mladi antifašist, ki ga izobrazba in temperament ločujeta od vasi, v kateri je odraščal, in z Jeanne Moreau v *Moderato Cantabile* (1960, Peter Brook) po romanu Marguerite Duras, enem najbolj popularnih primerov »art film glamurja« svojega časa, pa še v svojih zgodnjih filmih s Henrijem Verneuilom: kot mladi pijanec v *Koraku v zimo* (Un singe en hiver, 1962) in kot pragmatični francoski vojak, ki je prepričan, da bo preživel propad Francije vse do hipa, ko ga ubijejo v *Week-end à Zuydcoote* (1964). V *Dvojnem obratu* (À double tour, 1959, Claude Chabrol) pa je briljanten kot rušitelj meščanskih laži in iluzij.

Njegova živahnost se čuti tudi v *Možu iz Ria*, v katerem je nekje med pustolovskim junakom starega kova in Jerryjem Lewisom. Gledalci so plačali, da bi gledali Belmonda-kaskaderja, kako skače iz helikopterjev, pleza po strehah ali drvi po ulicah v pregonih, ki jih je snemal z ekipo legendarnega francoskega kaskaderja Rémyja Juliennea. Ko ga gledamo v Verneuilovi kriminalki *Strah nad mestom* (Peur sur la ville, 1975), kako teče po strehi drvečega metroja, nas ni več zanimal junak, ki ga igra Belmondo, ampak spoštujemo zvezdnika. Njegovi akcijski filmi so postali dokumentarci o igralcu in razvil se je poseben odnos med njim in gledalci. S svojim obrazom iz ljudstva in brezskrbno fizičnostjo je postal nori Jean-Paul ali dobri stari Belmondo, na katerega se vedno lahko zaneses. »bil je zvezdnik, ki je garal za svoje gledalce in je bil pripravljen tvegati za njih,« je napisala filmska zgodovinarica Ginette Vincendeau.

Zavedal se je neuspeha Yvesa Montanda in Alaina Delona v Hollywoodu in ni imel ambicij snemati filmov v Ameriki. V tem pogledu je bil realist: »Bil sem na naslovnici *Lifea* kot veliki francoski ljubimec. Ampak lahko vam jamčim, da izven *Greenwich Villagea* ne vedo, kdo sem.« Njegova igra pa je postala ritual: samozavestno vedenje, šarmaten nasmeh in način kazanja s prstom, ko je izrekel nekaj pomembnega. Njegova predznost



se je počasi začela spreminjati v samovšečnost. Še vedno je igral antiavtoritetne junake, ampak v kontekstu filmov, v katerih je lahko uživala vsa družina. Dobili smo igralca, ki razburja s svojo drznostjo in z mediteranskim šarmom. Gledalci pa smo izgubili razburljivost, ki jo čutimo, ko igralec ustvarja lik pred našimi očmi.

Po svojem komercialnem uspehu Belmondo ni popolnoma zapustil kolegov iz novega vala. V Truffautovi *Sireni z Mississippija* (La sirène du Mississippi, 1969) igra bogataša, ki ga tako očara ledena fatalka Catherine Deneuve, da se ji pusti zastrupiti. V *Staviskyju* (1974) pa sta mu scenarist Jorge Semprun in režiser Alain Resnais dala eno njegovih najboljših vlog: ruskega žida Sergeia Alexandrea Staviskyja, goljufa, čigar poneverbe so bile ključne za padec leve francoske vlade v tridesetih letih prejšnjega stoletja in razdelile Francijo. Belmondo, Semprun in Resnais iz Staviskyja naredijo ne samo ujetnika lastnih tveganih načrtov ter antisemitizma tistega časa, ampak tudi ujetnika luksuzne inscenacije filma in časovne dislokacije, ki gledalcem odkrije junakovo tragično usodo, preden jo razume on sam. Že ko ga vidimo prvič, v ozkem hotelskem dvigalu, je Belmondo ujet, pa tudi ko vpije na tiste, ki kopljejo po njegovi preteklosti. Igralec pokaže malega človeka, ki se skriva pod eleganco. Poda nam sliko človeka, ki načrtuje, fantazira, počne vse, da bi do zadnjega diha zanikal dejstvo, da se njegov svet ruši. Ko pa to spozna, postane v hipu poseebljen obupa.

Na žalost pa zbirka Belmondovih filmov, ki je odslej naprodaj v slovenskih trgovinah in videotekah, ne samo izključuje skoraj vse njegove pomembnejše vloge, ampak se izogne tudi njegovim najboljšim akcijskim filmom. Ni *Moža iz Ria* ali *Vlomilca* (Le Casse, 1971, Henri Verneuil) niti *Strahu nad mestom*. Z izjemo *Norega Pierrota* in blede pustolovščine *Cartouche* (1962, Philippe de Broca) se zbirka osredotoči na filme iz časa, ko je že bil velika zvezda akcije in komedije. Naslovi namigujejo na to, kar lahko pričakujemo, med njimi so *Veličastni* (Le magnifique, 1973, Philippe de Broca), *Nepopravljivi* (L'incorrigible, 1975, Philippe de Broca) ter *As vseh asov* (L'as des as, 1982, Gérard Oury). V komediji *Veseli prazniki* (Joyeuses Pâques, 1984, Georges Lautner) igra dobro situiranega in pohotnega meščana, ki lovi osemnajstletno Sophie Marceau z vso koleričnostjo Lousia de

Funesa, ampak brez njegove komične domiselnosti. Medla komedija *Nepopravljivi* se norčuje iz njegove moškosti. V *Asu vseh asov* pa rešuje malega žida med berlinsko olimpiado leta 1936. *Legionarji* (Le morfalous, 1984, Henri Verneuil) je utrujena pustolovščina, v kateri junak ne zmore veliko več kot le svoj slavn nasme. Nekateri od filmov v zbirki pa niso slabi. *Misija pravice* (L'Alpagueur, 1976, Philippe Labro) je napeta minimalistična kriminalka, v kateri se Belmondo kot redkobesedni in sproščeno profesionalni lovec na glave, ki opravlja naloge, preveč umazane za policijo, meri s sijajnim Brunom Cremerjem kot tatom in morilcem. *Veličastni* je presenetljivo robata in temačna parodija Jamesa Bonda. V *Policistu na robu zakona* (Le marginal, 1983, Jacques Deray) pa da Belmondo francoski pridih tipični zgodbi o neortodoksnem policajcu v slogu Harryja Callahana. Za razliko od Umazanega Harryja živi v prostornem in elegantnem stanovanju pokojnih staršev. Ko ga ljubica vpraša, če je srečen, ji odgovori: »Je bilo Ludviku XVI všeč v Versaillesu? Nisem prepričan. Živel je pač v očetovem domu. Jaz nekaj dam na tradicijo.« Belmondo se je tukaj dokončno ločil od začetkov s Chabrolom in Godardom. Liki odločnih policajev srednjih let, ki jih je igral, bi z zadovoljstvom lovili asocialnega in amoralnega malopridneža iz *Do zadnjega diha*.

Leta 2008 je Belmondo posnel *Une homme et son chien* (Francis Huster), svoj prvi film po možganski kapi pred sedmimi leti, ki je paralizirala desno polovico njegovega telesa. Precej bled remake filma *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) je bil pri gledalcih in kritikih v Franciji slabo sprejet. Gledalci so baje jokali; pa ne zaradi zgodbe, ampak ker so težko prenašali staro, krhko in napol hromo različico nacionalnega junaka. Nekateri so napadli režiserja, ker naj bi Belmonda izkoristil na groteskni način. Ampak Belmondo je hotel, da ga njegova publika vidi takšnega, kakršen je. »To sem jaz brez posebnih učinkov,« je rekel karizmatični Belmondo, ki mu tudi v tej polomiji z enim prizorom uspe zasenčiti preostanek filma. Charles, nezaželen stariček, ki ga igra Belmondo, izgubi svojega psa. V elegantni restavraciji poskuša pojasniti, kaj se je zgodilo, in naenkrat zavpije: »Moj pes!« (»Mon chien!«). Krik tega sivega, krhkega, a še vedno impozantnega gospoda je hkrati jezen, komičen in nepričakovan. Za hip nas spominja na tistega Belmonda, ki nas je znal presenetiti in pretresti.

