

MELODRAMA . . .

Pričujoči poglavji sta iz knjige dr. Darka Štrajna ŽANR SREČE IN OBUPA, ki bo izšla pri ZKOS v okviru knjižnice Umetnost in kultura, predvidoma decembra letos.

Moška vojna in ženska žalost

Tematika vojne je v melodrami prisotna na različne načine. Lahko bi rekli, da je prav ta tematika prispevala k še večji legitimnosti žanra, ki nasproti drugim žanrom jemlje vojno zares, saj se v prvi vrsti ukvarja z njenimi destruktivnimi posledicami. Drugo svetovno vojno (potem pa še korejsko in vietnamsko) je melodrama „pričakala“ kot že izpolnjen žanr, ki ga je vdor vojne tematike ostreje profiliral. (Tu se ne bomo preveč ukvarjali tudi z nasprotnim pojavom, z okoriščanjem melodramskih prijemov v propagandne namene, ki je opazno na obeh straneh vojaškega soočenja. Predvsem gre za uporabo forme z njenim emocionalnim nabojem, ki je napolnjena z vsebinami, kot so: kult žrtve, patriotizem ipd.) Vsi problemi, ki so bili v melodrami že prisotni, ostanejo vidni (oz. še izraziteje izstopajo) tudi v filmih, ki obravnavajo poseganje vojne v privatno sfero. Malce abstraktna raven, na kateri se v mirnodobni melodrami kaže pritisk družbe na posameznike, je v melodrami z vojno tematiko prignana do še večje abstraktnosti, ki pa je mnogo konkretnije razumljiva. Melodrame, ki jim je za ozadje vojna, so pretežno izraz nemočnega protesta proti njeni absurdnosti in hkrati pogosto imaginarno blažilo njenih realnih posledic — te se v tovrstnih filmih zrcalijo v vseh najhujših oblikah (smrt, invalidnost). Vojna pa se v melodrami še posebno izrecno kaže zavorljivo svoje stukturne utemeljenosti v seksualni različnosti. Vojna povsem nazorno deli družbo na njen moški in ženski del: vojna opozori na to, da imamo opravka z dvema družbama, ki sta v svoji splošnosti le navidezna celota. Premik poudarka z ženske na moško družbo in njene probleme, kar je učinek vojne, dovolj radikalno razkrije dejstvo, da je konstrukt družbe v vsakem primeru „antiindividualen“, saj je v vojni individualium povsem vpotegnjen v območje občega, ki se razkrinka kot „nečloveško“ in seveda razdiralno za „obe družbi“. Melodrama potemtakem ni preprosto žanr spontanega pacifizma, ki bi (npr. v soglasju s staljši Virginije Woolf v *Three Guineas* (Tri gvineje) o vojni kot posledici moškega diktatorstva) samo obtoževal vojno ali tožil nad njenimi neljubimi posledicami, ampak je v luči „vojne melodrame“ žanr, ki s svojo obdelavo konflikta (prav v njegovi površinskih stih) že v naprej vračunava možnost skrajnega obrata „družbe“ proti individualnemu. Melodrama potemtakem s svojega ženskega gledišča pomeni principalno (imaginarno) **negacijo militarizma kot produkta patriarhalnosti** (tj. „moške družbe“). V melodrami z vojno tematiko je enačaj med obema pojmovoma postal povsem očiten, saj se njegove zgodbe ne odvijajo na fronti v dobesednem smislu, ampak v „zaledju“, pred in po

vojni itn., skratka tam, kjer je vpričo vojne, ob njej, proti njej še nekaj prostora za emocije, sentimentalnost, žalost in za popravljanje opustošenja nad ljudmi, tako da v paradoksnem pomenu celo vzpostavlja pakt med vojno in ljubeznijo. To nemočeno podjetje se kajpak realizira na ravni imaginarnega, kjer lahko iščemo „terapevtski“ učinek melodrame.

Hollywood je kar hitro reagiral na začetek druge svetovne vojne tudi z melodramskimi filmi. Če pustimo ob strani čiste propagandne izdelke (t. im. **flagwavers**), najdemo med filmi, ki ob določeni dozi propagande še ohranjajo širše dimenzije, o katerih smo pravkar govorili na splošno. Sem štejemo Van Dykovo *Journey for Margaret* (Potovanje za Margareto — 1942), ki obravnava že znani specifični fenomen druge svetovne vojne: posledice bombnih napadov. (Za otroke, ki so zaradi bomb izgubili dom, poskrbi ameriški vojaški korespondent.) **Mrs. Miniver** (1942) W. Wylerja z veliko mero patetike ponuja podobo angleške žene na „domači fronti“. Litvakov *This Above All* (To predvsem — 1942) se ukvarja z razmerjem med patriotsko žensko in vojakom - dezerterjem. K tej smeri „vojne melodrame“ je treba šteti tudi *Millions Like Us* (Milijoni nam podobnih — 1943) Laudnerja in Gilliata o ženski, ki dela za vojsko, se poroči s pilotom, „usoda“ pa ji ga vzame. Med filmi iz prvih let vojne nedvomno izrazito izstopa *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza. Humphrey Bogart v vlogi Ricka in Ingrid Bergman v vlogi Ilse Lund in Paul Henreid v vlogi češkega revolucionarja Viktorja Laszla. V scenarijskem pogledu se film opira na takrat aktualna dejstva: „neokupirano Francijo“ v Maroku, kjer je Casablanca zatočišče emigrantov, katerih končni in težko dosegljivi cilj je Amerika (le-ta funkcionira kot simbol in dejstvo svobode, ki ga kaže braniti), obenem pa v najčistejši možni melodramski formi povzema ideološke dileme, ki jih sproža že razvijana vojna. Samo snemanje filma je potekalo v nekakšnem neposrednem dialogu s to dilematiko, o čemer priča dejstvo, da je Howard Koch scenarij pisal kar med snemanjem. Rezultat pa je bil skorajda idealno koherenten film, v katerem je osnova brezhibnega suspenza erotično obarvano razmerje udeležencev trikotnika. V Casablanci se srečujeta dve zgodovinski drži, ki se prikazujeta v obeh moških karakterjih in se pravzaprav izkažeta kot dve plati istega nasprotovanja mračnim obetom nacistične ekspanzije. In če rečemo, da se moška borita „za žensko“, tega ne gre razumeti samo kot njuno tekmovanje za Ilse Lond, ampak hkrati kot njun skupni boj za svet, kjer je prostora za ženske emocije, za svet, v katerem le-te niso podvržene prisilnim dilemam, za utopijo, v kateri je odločilno le „srce“, ali

drugače: kjer je razmerje družbe in individualuma v prid prosti igri libidinalnih impulzov. Rick Blaine — skeptična in cinična figura z idealistično izkušnjo v španski državljanski vojni ob prisotnosti ženske reprezentira pot vrnitve na raven privatnega. Ta aspekt je treba razumeti dvopomensko: na eni strani je ekonomski privatizem, mali posel (pogovor za mizo, kjer sta francoski prefekt in nemški ataše, Rick pripomni: „Vaš posel, gospoda, je politika, moje je upravljanje **saloon**“), na drugi strani je območje emocij, ki se prebudijo z Ilsinim sinom. Druga stran dileme je reprezentirana z borcem iz odporiškega podzemlja, Ilsinim možem Laszлом v razpetosti med individualno srečo in pripadnostjo **stvari** se ženska ne more odločiti: odločiti se mora tisti, čigar težnje so v burnih časih, ko mora ženska pripadati **stvari** — osvoboditvi, nerealne. Pri vsem tem pa po hudih dilemah ni na razpolago nikakršnega časa za temeljit premislek, za dokončno izčiščenje emocionalnih razmerij. Vsak temu času ukradeni trenutek za intimitnost je v filmu prekinjen z vdorom nasilnih dogajanj: v eni sami reminiscenci — retrospektivi Rickovega spomina na strastno srečanje z Ilse, kje drugje le kot v Parizu pred nemško okupacijo, v njuno idilo vdre vpitje nemških voznikov; odločilno ponovno „poglobljeno“ bližnje srečanje Ricka in Ilse je zmoteno s prihodom bežečega Laszla in Rickovega uslužbenca s prekinjenega ilegalnega sestanka in prihodom njihovih zasledovalcev. V znamenitem finalu v **Casablanci** se vse te prekinitev srečanj zgostijo v dramatičnem slovesu na letališču.

Ukradeni prepustnici, ki ju je že na začetku filma pri Ricku spravi črnoboržijanec (le-tega pa orožniki ustrelijo), je Rick namenil Laszlu in Ilse, ki odpotujeta v Lizbono, v svobodo.

Plan emocionaliziranega obraza Ingrid Bergman potem v **offu** spremlja pesem **As Time Goes by** (Ko se čas izteka). Pred tem je bila pesem že zapeta v španščini (Rickovo srečanje z zgodovino je bila Španija). Ilse pokliče črna Sama, sledi krajši dialog, v katerem Sam (raho komično) skuša odvrniti „slabo srečo“, ki naj bi jo Ricku prinašala Ilse, potem pa le pristane na to, da bo zaigral pesem, čeprav mu jo je Rick prepovedal igrati. Veliki polminutni plan s Ilso prekine Rickov prihod. Sredi stavka, s katerim opozarja Sama na svojo prepoved, pa zagleda Ilse . . . sledi kratek veliki plan njene obraza, v njenih očeh so solze . . . Tiho soočenje ne traja, kajti že sta pri mizi prefekt Louis Renault (Claude Rains) in Laszlo in v pogovoru z Laszлом Rick poudari: „Vsi se trudimo, a vi uspevate.“ Dvomim se na naša očitno na zgodovino in na žensko. Rickova reakcija na Ilse je sprva impulzivna („zdravljenje“ z whiskyjem, očitki Ilse, ker je v Parizu preprosto izginila, ko sta bila dogovorjena na postaji). Potem pa, ko zve za njene razloge, se Rick v sceni, kjer Ilse uporabi vsa sredstva — od prošenj do revolverja in končno iskrene solze, le odloči (namesto Ilse) za končno plemenito potezo. Toda ta odločitev je podprta še s „pravim moškim

* „Robat individualizem“ — izraz, ki je vraččen v ameriški nacionalni mit, katerega kajpak razglasljajo predvsem zastopniki različnih variant ideologije o ameriški samobitnosti — npr. reaganizem.

pogovorom“, v katerem so kondenzirani vsi motivi iz filma: boj proti nacizmu, ljubezen, beg pred samim seboj in negotovost, ki jo terja nujnost žrtvovanja enega od njih — jasno je, da se mora žrtvovati Rick, kajti na njegovi strani tehtnice je samo ljubezen, na Laszlovi pa sta ljubezen in zgodovina. Končno opravičilo za žrtev je v besedi „usoda“, ki jo izreče prav borec proti njej. V virtuoznem in kontrapunktualno „orkestriranim“ finalu na letališču, v dialogu med Ameriko in okupirano Evropo, dobi svoje mesto še Francija — s simbolično gesto policijskega prefekta, ki vrže v koš za smeti steklenico vichyske vode, potem ko tudi zamolči dejstvo, da je Rick ustrelil nemškega oficirja.

Preseženi melodramski učinek **Casablance** lahko iščemo v opazni distanciranosti filma od „pravih realnosti“ vojne, ki se po eni strani prikazuje v niansi **glamourja** (Ingrid Bergman je v vsakem kadru v drugačni imenitni toaleti, za katere bi težko verjeli, da jih je kot begunka tvorila s seboj), po drugi strani pa, bolj bistveno, v niveliziranosti pomembnosti čustev in zgodovinskih dilem, ki so Ricku razumljive ravno zato, ker je pod raskavo površino še vedno sentimentalnež in — kot se posmehuje Louis — tudi patriot. Rickovo ravnanje, ki ga ta sperfekcionirani film utemelji s svojo naracijo (ki je vpisana v filmsko zgodovino kot klasična), ni utemeljeno samo dramaturško, ampak je razvidno odprto dešifriranju v terminih konfrontacije subjekta z velikim Drugim, prikazanim v ženski. Njene solze pa reprezentirajo šiv zgodovine, ki je za ta film nič manj kot **History in the making** (Pričujoča zgodovina).

Hemingwayvska atmosfera je bila v Casablanci morda bolj pričujoča kot v filmu po Hemingwayevem romanu **For Whom the Bell Tolls** (Komu zvoní — 1943) Sama Wooda z Garyjem Cooperjem in (spet) Ingrid Bergman. Znano dejstvo je, da je bila beseda „fašisti“ iz filma izrezana, zaradi česar je „politično sporočilo“ ostalo neopazno, na njegovo mesto pa je stopila vprašljivost smisla žrtvovanja ljubezni za „stvar“. Melodramska obdelava vojne je vidna še v vrsti filmov, posnetih pred koncem vojne, ki jih ne bomo komentirali, ampak jih bomo le nekaj našli: **The Human Comedy** (Človeška komedija — 1943) C. Browna, **The Very Thought of You** (Že misel nate — 1944) D. Davea, Brownov **The White Cliffs of Dover** (Beli doverski klifi — 1944), omnibus Claira, Gouldinga, Hardwicka, Lloydja, Savilla, Stevensona in Wilcoxa **Forever and a Day** (Večno in še dan — 1943) pa še dva izdelka iz leta 1944 **I Love a Soldier** (Ljubim vojaka) M. Sandricha in **Impatient Years** (Nestrpna leta) I. Cummingsa. Melodrama je torej kar izdatno prispevala k vojnemu naporu.

Toda zares pride melodrama do besede v obravnavi (ali raje: obračunu) vojne tematike po vojni — v obeh možnih pomenih te trditve. Veliki začetek tega po naravi stvari skoraj nujnega pristopa pa je **seveda** največji film „velikega Williama Wylerja“ **The Best Years of Our Lives** (Najboljša leta naših življenj — 1946). In morda bi spet lahko rekli, da se „po naravi stvari“ v tem filmu melodrama približa obrazcu kritičnega realizma. Za razliko od evropskih (in nekaterih drugih) v vojni udeleženi držav so ZDA bojevale bitke druge svetovne vojne samo na tujih ozemljih. To pomeni, da je civilno življenje ostalo v veliko bolj „normalnih“ okvirih kot v bombardiranih krajih v Evropi. Vojaki, ki so se vračali s front in morij, so zato naleteli na velike socializacijske težave, na nerazumevanje družbe itn., če ne govorimo

še o tem, da so generacijski tovariši, ki so ostali doma, mogli izkoriščati možnosti napredovanja, bogatenja in urejanja družinskega življenja. „Najboljša leta . . .“ se nanašajo prav na psihološko plat tega socialnega dejstva. Ob tem še v enem od karakterjev, v mornarju Homerju (Harold Russell), izstopi invalidnost kot zavora za reintegracijo v civilno življenje. Druga dva junaka, seržant Al (Fredric March) in glavni akter, letalski kapetan Fred (Dana Andrews), pripadata različnim generacijama in slojema srednjega razreda: Al je oče urejene družine in bančni uslužbenec, Fred pa (kot se izkaže) nesrečno poročen prodajalec sladoleda. Toda vsak od te trojice ima večje in manjše težave pri vključevanju v „družbo“. Daleč od patriarhalnega prototipa moškega so vsi trije bivši vojaki nezmožni igrati svojo „moško vlogo“. To pa vzpostavlja novo varianto pozicije ženske v dogajanju: nenadoma je ženska tista, ki mora razumeti, ki mora biti čustveno „močnejša“. Ta okvir je tudi podlaga osrednjemu melodramskemu zapletu: Fred se vse bolj odmika svoji lahkoživi ženi in se bliža Alovi hčerki, pri čemer Al odigra klasično melodramsko očetovsko vlogo, vendar je tu prej utemeljena v nesporazumu kot v kakšnih labidinalnih vzrokih. Al namreč od Freda zahteva, naj pusti njegovo hčerko pri miru, ker misli, da gre Fredu samo za zunajzakonsko avanturo. Toda na koncu filma se Fred in Alova hčerka ob Homerjevem aktu reintegracije (poroki) srečata v eni izmed antoloških sekvenc tega filma. V upodobitvi paralelnega dvojnega dogajanja s kadrom v kadru, vrsta hrepenečih srečujočih se pogledov, ob enem ganljivem **happy endu** najavi še drugega. Toda ta reintegracija ne izzveni v odpuščanju družbi za njeno brezbriznost, kajti vsa teža ostane na rameh individuala. „Tradicionalist“ Wyler pa le poskrbi za obnovo ameriškega mita individualne vztrajnosti in moralnih vrlin v sekvenci, v kateri Fred obišče letalski odpad in se iz spominov na vojno (kjer se je bolje uveljavil kot v civilstvu) preseli v realnost — dobi službo pri reciklaži odpadnih letal. Dvigajoča se kamera v enem izmed kadrov v tej sekvenci zajame navzgor moleči nos letala s Fredovega subjektivnega gledišča in težko se je ubraniti malce vulgarni asociaciji, da ta dvigajoči se pogled (kamere - Freda) ne ponazarja spomina na v vojni uveljavljeno moškost. Vrnitev iz vojne v „svet žensk“ razkrije „resnico“ patriarhalne preteklosti, ki jo njena dokončna uveljavitev v vojni tudi načne. „Družba“ pa je tu, da oskrbi ritual (poroke), v katerem se delajo, kot da se ni nič zgodilo, čeprav mora v zakon vstopajoči Homer v dlan svoje neveste, namesto izgubljenih rok, polagati železne kljuke. Nagovor duhovnika se zato ne spremeni — vzemi njegovo roko v svojo . . . — nadomestek pač mora funkcionirati kot prava stvar, občutljivi, ranjeni moški je še vedno moški in solze za ganljive velike planše še vedno oskrbi ženska. Film **Tomorrow is Forever** (Jutri je večno — 1946) I. Pichela z Orsonom Wellsom v vlogi do nespoznatnosti fizično spremenjenega bivšega vojaka, že prestopa mejo med melodramo in grozljivko in na ta način še bolj poudarja poanto o vrnitvi vojakov v tujo deželo. Zvrst „vojne melodrame“ je tista, ki ji je viden pečat dal Fred Zinnemann (torej eden izmed emigrantov iz Nemčije), ki je l. 1948 prispeval **The Search** (Iskanje), l. 1950 **The Men** (Možje), **Teresa** l. 1951 in l. 1953 **From Here to Eternity** (Od tod do večnosti). Mnogo kasnejša **Julia** (1977) pa pomeni spoj med tu obravnavano zvrstjo in renesanso **woman's**

ZGODOVINA FILMA

ZAPISANO V VETRU, REŽIJA DOUGLAS SIRK



filma v sedemdesetih letih. Teme teh filmov so dokaj raznolike: prvi obravnava ločitev in snidenje otroka in matere, ki preživi koncentracijsko taborišče, drugi se ukvarja s skupino vojakov v sanatoriju, ki se hočejo zopet integrirati v družbo, tretji uprizarja srečanje ameriškega vojaka z Italijanko, Julia pa se naslanja na biografske elemente iz življenja Hammetove sopotnice Lillian Hellmann. Med vsemi temi Zinnemannovimi filmi izstopa Od tod do večnosti, ki ga štejejo k redkim predstavnikom „moške melodrame“, ki izpostavlja razčustvovanost odnosov med moškimi v vojaškem kolektivu. Vsaj delno lahko ta film odčitamo kot kritiko vojaškega brutalizma (lastnega vsem vojskam sveta), utemeljenega na najbolj grobijanskih patriarhalnih vzorcih in manifestnih oblikah prisilne (opazno od zunaj delujoče) potlačitve. Nič čudnega, da v tem filmu ni **happy end**a, tragični konec filma

prejca labor. Taka je film So Little Time
 (Tako malo časa — 1952) Conrada Bar-
 neta, v katerem se Američarka in okupirani
 Belgiji zapletu v nacističnega oficirja. Prava
 krasota pa si upajo poseti še na področje
 srečanja Američarka in Japonca kot v film-
 go to the Sun (Moj k soncu — 1951) Euan-
 na Parnera, ali v Melodramam filmu II
 Tomorrow Comes (Če bo jutri — 1957).
 Zlati v poljubni loži so tema romanti-
 čni ljubčari v melodramu pravnika za čas



sovpade z začetkom spopada na Pacifiku. Poleg teh štirih Zinnemannovih filmov, ki se nanašajo na drugo svetovno vojno, pa je treba omeniti še **A Hatfull of Rain** (Za klo-
 buk dežja — 1957), ki je komentar h korej-
 ski vojni in angažiran apel k temu, da bi po-
 vratnikov iz te vojne „družba“ ne prepušča-
 la samim sebi.
 Tema vojakov-povratnikov je bila skoraj ne-
 izčrpna, scenaristom pa je bilo na razpolago
 na stotine možnih variacij (ne samo za me-
 lodramsko obdelavo, marveč tudi za „neža-
 nrsko“, komediografsko ipd.). Teme invali-
 dov, ki jih integrira ženska ljubezen, otrok iz
 razbitih družin, ki učinkujejo na čustva film-
 skih junakinj in junakov (in seveda tudi ob-
 činstva) itn., so vidne v filmih, kot so **Bright
 Victory** (Svetla zmaga) in **I Want You** (Ho-
 čem te) Marka Robsona iz l. 1951, **Battle
 Hymn** (Bojna himna — 1956) Douglasa Sir-
 ka in **Little Boy Lost** (Izgubljeni deček —

1953) Georga Seatona.
 Melodrama je žanr, ki se vedno plasira kot
 reprezentiranje „življenja“, kar pa seveda
 pomeni, da se ne ukvarja z dolgčasom
 vsakdanjosti „malega človeka“, temveč s
 tistim, kar je pred tem dolgčasom, kar je
 povezano s konfliktom in obvezno z ljube-
 znijo. „Življenje“ se v melodrami torej kaže
 skozi prizmo imaginarne „realizacije sanj“,
 strahu in tesnobe, dvoma in trpljenja. Vojna
 (oz. povojno obdobje, v katerega se še me-
 šajo lokalne vojne v Koreji in kasneje v Viet-
 namu) hollywoodski melodrami oskrbi še
 teme z eksotičnim akcentom. Druga stran
 dogajanj, iz katerih zajema melodrama —
 torej poleg problematike povratnikov iz voj-
 ne — so srečanja ameriških vojakov in tu-
 jih žensk, predvsem žensk iz premaganih
 narodov. Melodramsko soočenje zmago-
 valcev s premaganci poleg te prevladujoče
 tematike zajema še tudi druge, kot npr. v fil-

mu **Tomorrow the World** (Jutri svet —
 1944) L. Fentona, v katerem ameriški profe-
 sor in njegova žena posvojita dvanajstlet-
 nega nemškega nečaka, pri katerem z lju-
 beznijo premagujeta nacistično obsede-
 nost. V **Friedi** (1947) B. Deardena oficir RA-
 Fa pripelje domov Nemko, ki mu je poma-
 gala pri begu iz ujetniškega taborišča. Po-
 doбно temo — tokrat še z rasnim poudar-
 kom — obravnava Vidorjev film **Japanese
 War Bride** (Nevesta iz japonske vojne —
 1952). Azijsko-ameriško spolno srečanje se
 nadaljuje v Loganovi **Sayonari** (1957) in
 predvsem v **Love is a Many Splendored
 Thing** (Ljubezen je prekrasna stvar — 1955)
 po avtobiografskem romanu **bestsellerju**
 Han Suyin o srečanju med kitajsko zdravnico
 in ameriškim vojnim dopisnikom, ki po-
 gine v Koreji. Hollywoodski scenaristi niso
 pozabili tudi na drugo možno varianto: sre-
 čanje ameriške ženske z moškim iz sovra-

žnega tabora. Takšen je film *So Little Time* (Tako malo časa — 1952) Comptona Bennetta, v katerem se Američanka v okupirani Belgiji zaljubi v nacističnega oficirja. Precej kasneje pa si upajo poseči še na področje srečanja Američanke in Japonca kot v *Bridge to the Sun* (Most k soncu — 1961) Etiena Perriera, ali v McGowanovem filmu *If Tomorrow Comes* (Če bo jutri — 1971). Zlasti v petdesetih letih so teme „eksotičnih ljubezni“ v melodrami pogojene še z običnimi idejno-političnimi in varnostnimi razmerami v ZDA, katere ustvari paranoidni McCarthyzem. Ob tem fenomenu se sicer spominjamo predvsem „lova na čarovnice“ (ki znatno prizadene tudi nekatere pomembne hollywoodske talente) in antikomunizma. Toda hkrati s tem sta v „paketu“ tudi ksenofobija in obnova patriarhalnih vrednot, ki se zaostrijo do proti-ženskosti. Eksotika je v razmerah tega ideološkega pritiska izhod za konstruite zgodbe, v katerih je prostor za erotiko, za „čisto ljubezen“ in slednjič za zastrto metaforično kritiko ideologije, ki sicer tako dobro „leži“ ravno melodrami. Ena od posledic vojne je tudi huda konkurenca med ženskami na „poročnem trgu“: tiste ženske, ki v tej konkurenci ne uspejo v mladosti, čakajo na srečo še v srednjih letih. Te posebne teme, ki v petdesetih letih postane v žanru zelo prisotna, se bomo dotaknili v enem izmed kasnejših razdelkov.

Tematika eksotičnih ljubezni, ki se je v Hollywoodu izkazala kot precej dobičkonojna, se je nadaljevala vse v sedemdeseta leta. Dokaj slaven je bil npr. film *The World of Suzie Wong* (Svet Suzie Wong — 1960) R. Quina o ljubezni med ameriškim slikarjem in hong-konško Kitajko (*Yum-yum girl*) in se vpisuje v isti dispozitiv kot *Love is Many Splendored Thing. The Wind Cannot Read* (Veter ne zna brati — 1958) Ralpa Thomasa in *Hell to Eternity* (Pekel do večnosti — 1960) uporabljata motiv tolmača na Japonskem, kjer ne izostane tudi sentimentalni zaplet. *The Search for Green Eyes* (Iskanje zelenih oči — 1976) J. Ermana se že navezuje na vietnamsko vojno in prikazuje zgodbo črnkega ameriškega vojaka, ki se vrne v Vietnam po svojo Vietnamko in njenega otroka.

Sicer pa se v hollywoodskem filmu — torej v melodrami — v času vietnamske vojne in po njej (ko bi lahko govorili o novi izrazitejši politizaciji Hollywooda) obnavljajo tematike in pristopi, ki so se že razvili v dosedaj obravnavanih „vojnih melodramah“. V *The Subject Was Roses* (Predmet so bile vrtnice — 1968) Uluja Grosbarda gre za odtujitev sina od staršev po vrnitvi iz Vietnama. Vojak v *The Forgotten Man* (Pozabljeni mož — 1971) W. Graumana je razglašen za pogrešanega, ko pa se po petih letih vendarle vrne domov, najde svojo ženo v zakonu z drugim. Dokaj zanimiv je bil tudi film Roberta Wiseja *Two People* (Dva človeka — 1972) s Petrom Fondom in Lindsey Wagner. Pripoveduje o dezertarju iz Vietnama, ki se na koncu odloči stopiti pred vojaško sodišče, pred tem pa preputuje svet in v Maroku (to sicer ni poseben *homage* „Casablanci“) preživi kratko ljubezensko romanco. Prav s to svojo kratkostjo ponazori dejstvo, da vojna oropa mlade ljudi za možnost, da bi si „ustvarili svojo srečo“. Najbolj reklamiran film o posledicah vietnamske vojne je bil *Coming Home* (Vrnitev domov — 1978) Hala Ashbyja, s katerim je za razliko od svojih drugih (nemelodramskih) pretežno ekscentričnih filmov prispeval povsem klasično melodramo v „postwylerovski“ maniri. Ja-

ZGODOVINA FILMA

IMITACIJA ŽIVLJENJA, REŽIJA DOUGLAS SIRK



ne Fonda (ki je s tem filmom zaokročila vietnamsko fazo svojega političnega aktivizma) je v trikotniku — med možem oficirjem in na invalidski stol privezanim vietnamskim veteranom. Politično sporočilo filma, ki se nanaša na absurdnost ameriškega angažiranja v Vietnamu, in čustvena odločitev ženske sovpadeta, medtem ko samomor moža-oficirja morda preoptimistično najavi zlom militarizma. Za razliko od prejšnjih „vojnih melodram“ se „vietnamske“ spopadajo še z enim problemom, ki ga prej ni bilo. Gre za obrnjeno ideološko optiko: medtem ko je bila vojna proti fašizmu zmagovita, je bila vietnamska vojna poraz v ameriški javnosti (resda z različnimi motivi) pa pripoznana tudi za zgrešeno in neupravičeno. Usoda vračajočih se vojakov je zato še bolj tragična, njihova psihološka ranjenost pa je razvita do patoloških razsežnosti. Že sama formiranost melodrame, ki se postavlja na stran izkoriščanih, ponižanih in razžaljenih (tj. na stran žensk, v primeru vojne melodrame pa so ženske spet središče dogajanja, ker razumejo položaj moških v takšni situaciji), je poskrbela za to, da je bila „vietnamska melodrama“ (kolikor jo je pač bilo) v svojem ideološkem razcepu na strani sil upora.

Douglas Sirk

„Melodrama v ameriškem smislu, to je pravzaprav tip filma, ki prihaja iz drame. Večina velikih odrskih iger izhaja iz melodramske situacije ali ima melodramski zaključek: 'Richard III' je npr. praktično melodrama. Aishilos ali Sofokles sta napisala veliko melodramskih del. Kar se je poprej odigravalo v svetu kraljev in princev, je zdaj prešlo v svet buržoazije.“ (Limmer-Sirk) Že iz te najave Douglasa Sirka je mogoče raz-

brati pomen *interpretacijske ravni*, ki je ni mogoče odmisli iz njegovega nenavadno zanimivega filmskega opusa, ki se je v celoti izoblikoval v petdesetih letih (1951—1959). V tej dekadi, ki jo je v vsakem pogledu mogoče označiti kot leta razcveta melodrame, pomeni Sirkov opus pravo „epoho v epohi“. Vstop Douglasa Sirka v hollywoodsko industrijo sili k vtisu, da je za njen razvoj (za melodramo pa sploh) ključnega pomena okrepitev avtorskih vrst z režiserji iz Nemčije. Predalec bi nas odpeljalo, če bi hoteli spekulirati o podlagi za takšen vtis v smeri razmišljanja o posebnosti nemške kulture ipd. V vsakem primeru pa je v Sirkovi melodrami kot aktualizaciji drame v poznomeščanski epohi mogoče razbrati sledi duha, ki ga je na področje gledališča prinesel Brecht s svojim konceptom razodtjevalnega efekta. Kar je pri Brechtu groteska in posmeh, je pri Sirku žalost in melanholična ekstatičnost akterjev. Vloga, ki jo pri Brechtu igrajo specifični prijemi v predstavljanju zgodbe (npr. songi), je pri Sirku opravljena s posnetki v ogledalih, z nameščanji simbolno relevantnih objektov v dialeško okolje. Skratka: Sirk je med vsemi avtorji, ki so zapisani v zgodovini melodrame, najbolj dosledno specializiran samo na ta žanr in ni dvoma, da je melodramsko formo skrajno sperfekcioniral. Ob tem pa je zanimivo, da je Sirk veljal za skromnega avtorja (vse do nedavnega je bil celo rahlo skrit), ki je shajal z nizkim proračunom, pa vendar so njegovi pri občinstvu priljubljeni filmi bili dovolj sofisticirani, da zastopniki brutalne ameriške antikomunistične ideologije niso opazili njihovega kritičnega naboja.

Poglavitni predmet Sirkovih filmov je ameriška družina. Sirk ji pristopa naravnost z etnološkim znanjem in interesom, kar seveda



pomeni, da jo jmelje za problematični predmet, kot vprašljiv okvir uresničevanja posameznikove sreče, ki je sicer motiv, ki ga žene v takšno razmerje. V njem se kot poglaviti motiv pojavlja problem potlačitve ženske seksualnosti v konfrontiranosti z materinstvom. Temu motivu je podrejen motiv rahle moške kastriranosti, impotence kot posledice barrier družbenega, moralnega, razrednega porekla, barrier, ki se vpisujejo v konstitucijo subjektivnega kot kulpabiliziranost. V Sirkovih filmskih družinah praviloma igrajo pomembno vlogo otroci, ki nosijo breme imaginarne krivde staršev. Sicer pa si to oglejmo ob pregledu Sirkovih filmov, med katerimi bomo dvema namenili nekaj več prostora.

L. 1951 je Sirk v filmu **Has Anybody Seen My Gal?** (Je kdo videl mojo punco?) v nekoliko komediografskem pristopu načel problem denarja. Multimilijonar (James Cagney) se izdaja za reveža, da bi preizkusil ali naj hčerki svoje nekdanje ljube zapusti denar. Družini priigra večjo vsoto denarja, kar seveda to družino pripelje na rob katastrofe. Vidiva se na sejmju (**Meet Me at the Fair** — 1952) je filmska miniaturna o srečanju komedijanta in otroka, ki ga spotoma nju pobere. V filmu **A Weekend With Father** (Vikend z očetom — 1951) se poročita vdova (Patricia Neal) z dvema sinovoma in vdovec z dvema hčerama. V oči bijajoča simetrija v zasnovi zgodbe bi v rokah manj zmožnega avtorja verjetno učinkovala na rezultat, ki ga niti nekritično občinstvo ne bi sprejelo. Toda Sirk je ravno umetnik reinterpretacije tudi „najhujših“ šablon in stereotipov (kar je tudi ena od njegovih brechtovskih plati). V tem filmu namreč pride do zabavnega učinka tako, da je vzgojno razmerje obrnjenost do končnega zblizanja pride po zaslugi

„vzgojne dejavnosti“ otrok. Otroci opravijo podobno vlogo tudi v **country**-komediji **Take me to Town** (Popelji me v mesto — 1953), kjer trije otroci vdovca (Sterling Hayden) poskrbijo za svojo „pravico do sreče“ v obliki matere (Ann Sheridan), ki se iz kavarniške plesalke reformira v vdovčevno ženo. Ciklus teh komedij prekine film **All I Desire** (Vse, kar želim — 1953) o neuresničenih težnjah Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck), da bi se uveljavila kot igralka, oz. da bi ušla iz malega mesta. V desetih letih truda se ji sanje ne uresničijo, prisiljena se je vrniti v malo mesto, ki jo, tako kot njen mož in starejša hčerka, pričaka z odklanjanjem. Naomi najde nekaj topline le pri mlajši hčeri. Tragedija se še poglobi z nastopom bivšega ljubimca. Naomi ostane obkrožena z nezaupanjem in predsodki. Po Sirkovih lastnih besedah je bil ta film oz. vloga Barbare Stanwyck predštudija precej poznejšega filma Imitacija življenja, ki povzema motiv igralka, vendar pa se njena zgodba razvija drugače in v kompleksnejšem kontekstu. V istem letu kot **All I Desire** je nastal edini Sirkov western **Taza, Son of Cochise** (Taza, Kočizov sin), v katerem se melodramska poteza močneje izraža v podobi miroljubne koeksistence med belci in Indijanci.

S tem pa seznam filmov iz nenavadno produktivnega leta 1953 še ni zaključen. **Magnificent Obsession** (Veličastna obsednost) je eden tistih drobnejših Sirkovih izdelkov, ki kljub neambicioznosti vsebujejo večino poglavitnih lastnosti njegovega stila. V osebi bogatega playboya (Rock Hudson) je predstavljena parabola protislovnosti in kulpabiliziranosti malomeščanske subjektivitete. Junak filma namreč povzroči nesrečo, v kateri vdova znanega zdravnika (Jane Wyman) oslepi. Seveda mu ne preostane nič drugega, kot da doštudira medicino in končno s svojo kirurško spretnostjo obudovani ženski vrne vid. Film je zagotovo eden najjanljivejših Sirkovih **tearjerkerjev**, že skoraj parodično etičen. Spričo prodornega uspeha tega filma je Sirk v naslednjem letu z istima igralcema posnel še en film. Tu gre še korak naprej v kritičnosti, naperjeni proti konvencijam malomeščanstva, ki ženski-materi odrekajo pravico do čustev in čutnosti. V **All That Heaven Allows** (Vse, kar nebesa dovolijo — 1954) se srečata vdova Cary in vrtnar Ron. Cary se mora pri svojem odločanju za ljubezen veliko mlajšega Rona (glede na njegovo mladost bi torej vsa okolica vedela, „za kaj ji gre“) spopadati z lastnimi predsodki, ki so eno s predsodki malega mesta, in z ledeno nerazumevanjem svojih dveh otrok — sina in hčerke. Po številnih zapletih, cvetenjih rož ipd., se Cary ob pomoči naključij le odloči za svoja čustva. Med stranskimi liki je zabaven lik Caryine hčere, ki je študentka psihologije in ki svojemu fantu pred poljubom priredi manjše predavanje o libidu.

There is Always Tomorrow (Vedno obstaja jutri — 1956) je **remake** Slomanovega filma iz l. 1934, v katerem premožni industrialec Clifford (Fred McMurray) sili iz zakona z otrokoma, v katerem navada nadomešča

ljubezen. (Skratka: znamenito melodramsko nasprotje — ljudje, ki niso v zakonu, so nesrečni, ker niso v zakonu, poročeni pa so nesrečni v zakonu, ker jih ta uklepa v konvencijo.) Toda ker se Clifford v iskanju ljubezni obrne na Normo (Barbara Stanwyck), prijateljico svoje žene Marion (Joan Bennett), se zgodba obrne v ohranitev družine. **Written on the Wind** (Zapisano v veter — 1956) bi lahko šteli za film, s katerim se začnjenja „zrelo“ Sirkovo hollywoodsko obdobje, ko se njegovi filmi ponašajo z bolj zapleteno dramaturgijo, ko so bolj neposredni v svoji družbeni kritičnosti in ko se Sirkov stil razvije do virtuoznosti. Tako v **Written on the Wind** lahko opazimo, da se zgodba, ki se nanaša na „razpadanje meščanske družine“ višjega razreda (kar pa ne pomeni, da bi v drugih filmih Sirk revščino nižjega sloja glorificiral kot kohezivni element družine), razvija v podvojenem trikotniku, v tej shemi pa učinkujejo še strasti, izhajajoče iz sorodstvenih (tudi premoženjskih vezi). V središču zgodbe sta brat in sestra, Kyle in Marilee, ki sta vsak po svoje patološko obremenjena — Kyle je alkoholik, Marilee pa nimfomanka. V vlogah Kyle in Marilee nastopata Robert Stack in Dorothy Malone, sicer znana iz malo poznejšega filma **Tarnished Angels**. Potem je tu še ena ženska — Lucy (Lauren Bacall), ki se hoče poročiti s Kylom, čeprav je vanjo zaljubljen tudi Mitch (Rock Hudson), za katerim pa hrepeni Marilee. Vsi ti odnosi nevračanih ljubezni, pomešani z alkoholizmom, impotenco, nimfomanijo in ne nazadnje z nafto, jasno pripeljejo do konfliktov. V zaostri tv enega izmed takih konfliktov je Kyle, ki hoče ustreliti Mitcha, ob lastno življenje. Film se zaključuje s kadrom, v katerem Marilee z dokaj nedvoumno nežnostjo obrača v roki maketo naftnega vrtnega stolpa, kar je François Truffaut komentiral takole: „... brbotalo bo črno zlato in ne več sperma, toda Oidip bo vedno prisoten.“ V Sirkovem prispevku k „žanru vojne melodrame“, v **Battle Hymn** (Bojna himna — 1956) nosi zgodbo zaplet v trikotniku med ameriškim vojakom, korejsko žensko in vojakovo ženo. Motiv njihove psihične prizadetosti se kaže kot destruktiven in samodestruktiven. **Interlude** (9157) je v skladu s svojim naslovom „interludij“ pred novim ambicioznim Sirkovim projektom. Naslov se izkaže za pravnjega tudi spričo tega, ker se zgodba odvija v Evropi, kjer se mlada Američanka (June Allyson) zaljubi v dirigenta (Rossano Brazzi) z mentalno obolelo ženo (Marianne Koch).

Tarnished Angels (Angeli so izgubili sijaj — 1957) ponuja argument za trditev o avtonomiji filmske melodrame glede na literaturo, kajti podlaga tega, za melodramo povsem enoznačno določljivega filma, je Faulknerjev roman **Pylon** (Steber). To se pravi, da se tako literarno inferiorni teksti kot priznane literarne umetnine „prevedejo“ v formo filmske melodrame. To pa ni nikakršen dokaz nivelizacije literature v filmu, ampak samo ilustracija dejstva, da gre v primeru literarnega diskurza za eno zvrst estetske prakse s svojimi lastnimi kriteriji (oz. s tisti-

mi, ki jih artikulira literarna teorija) in v primeru filma za drugo vrst te prakse, pri kateri je narativni moment (pa naj bo še tako osrednjega pomena) v ožjem pomenu (tj. sporočanje zgodbe) zgolj ena od plasti v sestavljenosti filma. **Tarnished Angels** je v vseh pogledih popolno filmsko delo, v katerem potek zgodbe, ilustracije atmosfere na ozadju neworleanskega karnevala, upodobitev karakterjev v njihovem nastajanju skozi dogajanje, ovekovečenost **imageov** 20. stoletja, narativni ritem s stopnjevanjem suspenza in „kontrapunktualnimi“ zastoji sovpadajo v virtuoznem Sirkovem stilu, ki poudarja prekipevanje emocij. Film pripoveduje o letalcu Rogerju Shumanu (Robert Stack), junaku iz prve svetovne vojne, ki sodeluje v bizarnih dirkah letal okoli stebrov (pylons) — ti označujejo „progo“. Z njim sta njegova žena LaVerne (Dorothy Malone) in mehanik (Jack Carson). Novinar Burke Davlin (Rock Hudson) se seznanja s to skupino preko Jacka — LaVerneinega sina, ki ga zajedljiva okolica zbada z vprašanji o tem, kdo je pravzaprav njegov oče — Roger ali Jiggs? Burke, ki hoče o Shumanu napisati reportažo (navzlic nasprotovanju svojega šefa), se še bolj približa omenjeni skupini, tako da jim odstopi svoje stanovanje. Ko Shuman po trku v zraku izgubi letalo, postane njegovo sodelovanje v naslednjem tekmovanju vprašljivo. Toda bogati Matt Ord, ki ne skriva svojega zanimanja za LaVerne, ima letalo, ki ga Jiggs usposobi v šestnajstih urah. Shuman pred tem pošlje LaVerne k Ordu, kjer naj bi, ne glede na „ceno“, izprosil letalo. Toda zgroženi Burke, že zagledan v LaVerne, namesto nje („z žgečkanjem Ordovega ega“) izprosi letalo za Shumana. Šele pred začetkom dirke LaVerne prizna Rogerju, da je letalo izprosil Burke, in ne ona. V dirki za nagrado 500 dolarjev, s katero naj bi poskrbel za družino in opustil letenje (kot pač obljubi pred polemom), se Shuman ubije. Obupani LaVerne ostane izbira med denarjem Matta Orda in ljubeznijo Burka Davlina, ki tudi pravčasno poskrbi, da se LaVerne odvrne od Orda. Naj omenimo le nekaj vidikov obdelave te zgodbe, čeprav se je težko odreči temu, da ne bi filmu sledili od kadra do kadra, da bi kolikor mogoče ponazorili užitek gledanja tega filma. V prvem daljšem dialogu med Burkom in LaVerne (v njegovem stanovanju) sta udeleženca dialoga v temni sobi razporejena podobno kot v psihoanalitski ordinaciji. LaVerne (v kombineži) leži na zofii in pripoveduje svojo travmatično zgodbo Burku, ki je zleknjen v naslanjač, tako da je obrnjen rahlo v stran. Preden se začne retrospektiva, v kateri se LaVerne spominja, kako sta Roger in Jiggs kockala za to, kdo se bo z njo poročil, se kamera približa pripovedujoči LaVerne, ki govori z značilno dikcijo in s pogledom uprtim v daljavo. Toda pomembno je, da v tem ne najbližjem možnem velikem planu (skorajda v srednjem) LaVerne sloni na komolcu in da kamera zajema odprti dekolte kombineže. S kontrastno osvetlitvijo črno-belega posnetka je vzpostavljena zveza med travmatičnim dogodkom, ko moška kockata spricho dejstva, da je LaVerne zanosila — in torej iz ljubimke postaja mati, ki jo je pač treba poročiti — in pojavnostjo ženske, ki je aranžirana tako, da nas prepričuje v njeno čutnost, v njeno žensko željo. Toda tisto, s čimer LaVerne služi Rogerju, je samo njen **sex-appeal**, uporabljen za dekoracijo njegovih letalskih nastopov; tudi Sirk, kar je pogosto v prikazovanju **macho**-tipov, dovolj nedvoumno izdela Rogerjev karakter, tako da je dokaj jasno, da je v njegovi konstitui-

ranosti obsesivna ljubezen do letenja premestitev seksualne želje. Poteza moškega šovinizma (bolje kot če bi rekli patriarhalnosti) pri Rogerju se realizira v jemanju ženske kot objekta posedovanja, ne kot subjekta želje (kar bi kajpak bilo samodestruktivno ravnanje za moškega, kot vemo iz melodrame nasploh). Zato se pogovor med Burkom in LaVerne konča tako, da Burko mesto zavzame Roger. **Sex-appealna** sekvenca, ki je ostala paradigmatični **image** (tega izdelovalci reklam seveda niso prezrli), prikazuje LaVernin skok s padalom, le-ta ga izvede v lahko beli obleki, seveda ji zračni piš visoko odpihuje krilo. (Kljub temu, da je Wilder svoj film *Sedem let skomin* — **Seven Year Itch** — posnel slabi dve leti poprej, je treba reči, da je njegov znameniti prizor, v katerem Marilyn Monroe odpihuje krilo piš iz zračnika podzemске železnice, ponovitev tega iz Sirkovih „Angelov“!) Prizor je vsekakor poln skoraj tragičnega pomena: ženska pač pada (saj ni treba razlagati, kaj pomeni sintagma „padla ženska“), pri tem je lahko seksualno bitje — a ne kot subjekt ustrezne želje, marveč le še kot objekt civilizacijskega voyerizma. Tisto pa, kar oskrbuje temu filmu specifično atmosfero, je kontekst karnevala, na katerega Sirk opozarja z uvrščanjem prizorov karnevalskih sprevodov med dialoške sekvence. Z njimi ilustrira dogajanje, spet drugič pa z vdorom norih mask v dogajanje poudarja nekakšno vseprisotnost norosti. Karneval potemtakem s funkcijo konteksta dogajanja reprezentira družbo, ki individualnemu odreja njegovo polje igre. S ponazoritvijo „družbe“ kot karnevala, ki nadomešča siceršnji prisotnost moralnih prepovedi, potlačitve, ali tudi strukturo, ki subjektivnost žene v narcistično nevrozo, je Sirk prignat do roba možnosti melodramske družbene kritike. Ta je s svojim sublimnim učinkom na ideologijo prav v tistih njenih vozličih individualno-družbenega, ki tvorijo strukturo nezavednega, lahko daleč učinkovitejša od npr. neposredne politične angažiranosti, ki je tako ali tako vedno datirana. To učinkovanje razpršene družbene kritike v melodrami (ki torej gledalca „ozavešča“ o paradoksih, skritih v ideološki samoumevnosti, ki povnanja kontradikcije vsakdanjosti ali vsaj karikira „absolutnost“ morale itn.), ki ga je mogoče dešifrirati s teoretsko analizo, je še toliko dragocenejša, ker funkcionira prav tako kot ideologija, ki je „neopazna“, prav na tistih mestih, kjer je najbolj dejavna. V sceni bližnjega srečanja med Burkom in LaVerne v **offu** poteka karnevalsko norenje. Prav v trenutku, ko se začne njun poljub, pa se z indiskretno nasilnostjo odprejo vrata, vdre prestrašujoči hrup, v vratih pa se z norim krohotom pokaže maska smrti. Tu kajpak ne gre videti samo opozorilo na večno nasprotje **eros-tanathos**, ampak prav funkcioniranje te „večnosti“ v konkretnih formah družbenega nasilja (torej tudi ideološkega pritiska) nad individualnim — nagon po smrti ni nikakršna „pred-družbena“ temna sila, je proizvod kulture, ki skozi ideološke mehanizme (v procesu socializacije, formiranja subjektivnosti) proizvaja samodestruktivnost subjekta. V maski smrti v ključnem trenutku je torej treba videti **izraz** grobega zunanega prikazovanja nezavednega v subjektivnem, ki se z vsakim poskusom prepustitve svojim „pravim“ nagibom hkrati sooča v grozi s samim seboj (to je pač tisto „drugo sebstvo“, če naj si pomagamo s Heglom). Nadalje je primer Sirkove naracije, ki prestopa mejo med golim „pripovedovanjem zgodbe“ in akcentuiranjem simbolnih momen-

tov, tudi npr. kratek posnetek med dvema sekvencama vrinjen kot presežni komentar. Gre za posnetek refleksa v krivem ogledalu, popačeno sliko realnega objekta, ki ga lahko razumemo kot njegovo pravo sliko — popačena podoba je „resnica“ objektivnega, ki je lahko dano samo v funkciji pogleda, tu pač s sredstvom, kakršno je objektivna kamera.

Z naslednjim proti-vojnimi filmom **A Time to Love and a Time to Die** (Čas ljubezni in čas smrti — 1958) je Sirk na prvi pogled prese-netil, saj se razmerje prikazovanja „norosti“ in privatne intime tu obrne. Junak filma Ernst Gräber (John Gavin) se na dopustu s fronte sreča z Elisabeth (Liselotte Pulver). Z njeno pomočjo se seznanja o koncentracijskih taboriščih, preganjanju Židov itn. Po vrnitvi na fronto (film je v dobršni meri posnet na „fronti“) zavrne povelje, naj strelja na ruske civiliste. Malo kasneje ga nek Rus ustrelji. To je edini Sirkov film, ki je bil posnet hkrati v barvah in cinemascopeu in v njegovem načinu uporabe te tehnike so videli veliko mojstrstvo — tudi Jean-Luc Godard (mi pa smo za to izvedeli iz Seesslenove knjige).

Zadnji Sirkov hollywoodski film **Imitation of Life** (Imitacija življenja — 1959), veliko več kot zgolj običajen **remake** filma J. M. Stahla iz l. 1934, pomeni tudi vrhunec njegovega filmskega dela in dostojno slovo s pravo melodramsko simfonijo. Precej podrobno predstavljena filmska zgodba pripoveduje o igralki Lori Meredith (Lana Turner), njeni črni služabnici Annie Johnson (Juanita Moore), o njunima hčerka Susan in Sarah Jane (odrasli hčerki igrata Sandra Dee in Susan Kohner). V zgodbo pa se vpleteta še neuslišani Lorin občudovalec Steve (John Gavin) ter dramatik (Dan O'Herlihy), ki si ga je Lora izbrala za ljubimca, ker ji pomaga do uspeha na odru in v filmu. V filmu se torej prepletajo skoraj vsi možni melodramski motivi: težnja po uspehu in podrejanje ljubezni temu cilju, tragične razsežnosti rase, diskriminacije skupaj z vlogo sindroma „**tragic mulatto**“ (tragični mulat) (Sarah Jane), komplicirano razmerje mater in otrok, dramaturgija usodnega naključja, ljubezenski trikotnik in končno smrt od žalosti.

Vzporedno z Lorinin igralskim uspehom (torej realizacijo tistega, kar je umanjalo Naomi — Barbari Stanwyck v **All I Desire**) poteka odraščanje hčera, pri čemer „bela“ hčerka črнке Annie pristane v nekem **music-hallu** v Los Angelesu. Annie, ki je po dveh poskusih ne more prepričati k povratku v varno okrilje doma, zlomljena umre. Ostali protagonisti ob njeni smrti spoznajo, kaj je to obup in so temu spoznanju prepriščeni. Zgodba torej poteka v dveh združujočih in oddaljujočih se linijah: ena je Lorin igralski vzpon, druga je tragedija Annie Johnson. V prvi se vstop igralki v svet **glamourja** (realizacija sanj) izkaže za „imitacijo življenja“, ki ji je moralo biti žrtvovano vse — ljubezen do „pravega“ človeka in materinska ljubezen. Čeprav si Lora namesto te snega stanovanja omisli veliko hišo (s kičastimi pogledi skozi okno, ki so očitno nasil-

KOMU ZVONI, REŽIJA SAM WOOD



kani), to ni dom brez napak, brez praznine. (Melodramski karakterji so nasploh večino ma nekako „brezdomni“, pa naj je njihova hiša še tako okrašena — Sirk je anahronizem med občutkom doma in hišo poudarjal z notranjo opremo, posneto s fotografij v reviji *Home & Garden*.) V drugi liniji zgodbe se odvija odraščanje Sarah Jane, ki se vse bolj odloča, da bo belka, kar zlomi njeno mater, ki meni, da je „greh, če te je sram tega, kar si“. Prva linija zgodbe torej oskrbi ozadje — videz sreče, na katerem se izstopajoče prikazuje tragedija rasne razlike kot „razlike vseh razlik“. Ko se Sarah Jane znajde pred dejstvom, da je njen Frankie odkril, kdo je njena mati (ko brezupno dopoveduje fantu, da ni res, da je njena mati „nigger“, njen obraz odseva ogledalno okno nekega bara — ogledalo pač spet laže), je z njegovimi udarci dvojno kaznovano: kot ženska in kot črnka. Ta dramatični prizor spremlja glasba zamorcev — jazz. Kratek kader v filmu jasno opozori na bistvo rasne razlike: Sarah Jane prinese pladenj Lorinim gostom in pri tem govori v črnem slengu. Spet jasna poanta: pomen rasne razlike ni dan s samimi biološkimi dejstvi, marveč ga razkriva šele govorica — vezivo tistega, kar drži skupaj imaginarij družbe: ideologije. Če je ta v zadnji instanci po Marxovo „ideologija vladajočega razreda“, pa s samo to redukcijo njenega delovanja še zdaleč ni opredeljeno njeno funkcioniranje v odnosih med ljudmi, kajti tu je ideologija hkrati realnost. V materi Annie in hčerki Sarah Jane Sirk prikaže dve možni reakciji razlikovanih: ena je adaptacija, podrediva „svetu, kakršen je“, kar pomeni vlogo „dobre služabnice“ in globoko vero v božjo pravičnost, druga je „pretending“, (pretvarjanje, sprenevedanje), skrivanje „tega, kar si“ (ni čudno, da Sarah Jane izbere za skrivanje prav razkazovanje v erotičnem plesu kot izrazu „želje, da bi bila nekdo drug“). Seveda film ne govori o tretji možnosti, ki sodi v politično realiteto. Mar ni ta film nastal pred začetkom desetletja, v katerem se je porodil črnski upor, parole **black is beautiful** in **black power**? („črno je lepo in črnska moč, sila). Tisti, ki so v tem filmu videli „kič in trivialnost“, se niso zmotili, niso pa videli, da je prav v tej Sirkovi popolni nedistanciranosti od kiča „skrit“ pogled etnologa, predvsem pa avtorja, ki iz posnetega materiala zna potegniti smisel. Zaključni prizor „prekrasnega“ pogreba, v katerem se krsta z Anninim truplom pelje s kočijo, v katero so zapreženi štirje beli konji (da o vsem cvetju ne govorimo), se dvakrat prikaže v pogledu skozi okno (v prednjem planu tega pogleda so okvirji s steklom). Tako aranžiran pogled je seveda povsem zgovoren, opozarja na distanco, s katere je razlika razvidna, s katere so torej vidni njeni učinki. Opozorilo na distanco, ki pravzaprav opominja na pomen njene odsotnosti v poteku celotnega filma.