

Marcel Štefančič, jr.

Freud na divjem zahodu

Leto po koncu II. svetovne vojne so v Holivudu debitirali mnogi veliki filmi, recimo Wylerjeva *Najlepša leta našega življenja* (The Best Years of Our Lives), Caprov *Življenje je čudovito* (It's a Wonderful Life), Langova *Krinka in bodalo* (Cloak and Dagger), Fordova *Moja draga Klementina* (My Darling Clementine), Gouldingova *Ostrina britve* (The Razor's Edge), Bernhardtovo *Ukradeno življenje* (A Stolen Life), Leisnov *Vsakemu svoje* (To Each His Own), Mankiewiczov *Zmajev grad* (Dragonwyck), Brownov *V pomladi življenja* (The Yearling) in Siodmakove *Spiralne stopnice* (The Spiral Staircase). Pretežno mračni filmi. Pač vojni filmi. Holivud je leto po koncu vojne videl črno. Zelo črno. Zato ne čudi, da je leta 1946 debitirala tudi truma filmov noir, recimo Hawksovo *Globoko spanje* (The Big Sleep), Hitchcockova *Razvpita* (Notorious), Garnettov *Poštar zvoni vedno dvakrat* (The Postman Always Rings Twice), Werkerjev *Šok* (Shock), Lewisova *Temna noč* (So Dark the Night), Mankiewiczov *Nekje v noči* (Somewhere in the Night), Milestonova *Čudna ljubezen Marthe Ivers* (The Strange Love of Martha Ivers), Wellesov *Tujec* (The Stranger), Tuttllov *Suspenz* (Suspense), Pichlov *Jutri je za vedno* (Tomorrow is Forever), Minnellijev *Tok pod površino* (Undercurrent), Brahmov *Medaljon* (The Locket), Neillov *Črni angel* (Black Angel), Marshallova *Modra dalija* (The Blue Dahlia), Ripleyjev *Pregon* (The Chase), Reisov *Zlom* (Crack-Up), Hathawayev *Mračni kot* (The Dark Corner), Clurmanova *Odločitev ob zori* (Deadline at Dawn), Marinov *Nokturno* (Nocturne), Negulescojev *Nihče ne živi večno* (Nobody Lives Forever), Levinov *Nočni urednik* (Night Editor), Sieglvova *Sodba* (The Verdict), Moguyjev *Whistle Stop*, Rapperjev *Trik* (Deception), Thomasov *Spremenili so me v kriminalca* (They Made Me a Killer) ter Siodmakovi *Morilci* (The Killers) in *Mračno zrcalo* (The Dark Mirror). Vsi ti filmi so sporočali: Krivi ste – Usodi ne morete pobegniti! No, obenem so v ameriških kinih vrteli tudi *Povest o dveh mestih* (A Tale of Two Cities), kratki propagandni dokumentarec, ki je Američane odvezal kakršnekoli krivde za atomiziranje Hirošime in Nagasakija: Japonci so krivi, ker se niso hoteli vdati! Američani so le »krstili agresorsko nacijo«.

King Vidor je začel takoj po vojni snemati soparni, melodramski, nevrotični vestern *Dvoboj na soncu* (Duel in the Sun), toda s producentom Davidom O. Selznickom se je sprl, tako da je snemanje dva dni pred koncem zapustil. Ne da je to Selznicka ustavilo – snemanje je nadaljeval in podaljševal, dodajal nove

materiale, vse skupaj erotično in brutalno napihoval, kot da bi hotel posneti nadaljevanje svojega eposa *V vrtincu* (Gone With the Wind, 1939). Na filmu, posnetem po romanu Nivena Buscha, se je zvrstila kopica režiserjev (Otto Brower, William Dieterle, Sidney Franklin, William Cameron Menzies, Josef von Sternberg), vključno s samim Selznickom, ki je bil tako motiviran, da je sam napisal tudi scenarij. Pearl Chavez – glavno vlogo – je namreč igrala Jennifer Jones, njegova nova muza, ki je bila še malo prej Phyllis Walker, poročena z Robertom Walkerjem, novim holivudskim upom in še večjim upom holivudske nevroze.

Selznick je Phyllis Walker prekrstil v Jennifer Jones, jo naučil, kako gledati ljudem v oči, in kako govoriti, ko te gledajo v oči, našel pa ji je tudi dovolj udarne, dovolj mučeniške vloge, recimo v *Pesmi o Bernardki* (The Song of Bernadette, 1943, Henry King), v kateri je igrala Bernadette Soubirous, kmetico iz Lourdesa, ki se ji leta 1858 prikaže Devica Marija – Selznick je skušal Jennifer Jones preleviti v romarsko točko, v čudež, v objekt neskončne glorifikacije, v vrelec vere in odrešitve, v nekaj, v kar bodo ljudje verjeli, v novo filmsko svetnico, v paralelo Bernadette Soubirous, ki jo je Vatikan leta 1933 razglasil za svetnico. In med vojno so ljudje potrebovali ravno nekaj takega. Film, posnet po bestsellerju Franza Werfla, je dobil 12 oskarjevskih nominacij in štiri Oskarje – dobila ga je tudi Jennifer Jones, ki je prej igrala le v nekaj Z filmih studia Republic. Nič, znala je gledati tako, kot da res vidi Devico Marijo. Obsedla ni le Selznicka, ampak tudi nacijo.

In ker se je Selznicku zdelo, da le on ve, kaj mora Jennifer reči, da bo dobra za oči, je scenarij za masivno, epsko, vrtinčasto vojno melodramo *Odkar ste odšli* (Since You Went Away, 1944, John Cromwell), v kateri ženske – mati (Claudette Colbert) in njeni hčerki, Jane (Jennifer Jones) in Brig (Shirley Temple) – sentimentalno in mazohistično gledajo, kako njihovi moški odhajajo na fronto, napisal kar sam, obenem pa je tudi naredil vse, da bi v filmu igral tudi Robert Walker, s čimer je pokazal svoj smisel za perversnost: v času, ko sta se Walker in Jennifer Jones ločevala, je skušal ločitev očitno pospešiti. Še več, v času, ko sta se ločevala, ju je postavil v vlogi ljubimcev, ki se hočeta poročiti! Pa se ne, ker Walker pade pri Salernu. Walker je bil tako simbolično odpisan in pokopan. Selznick ga je tako destabiliziral, da so ga morali hospitalizirati. A po drugi strani, njuno slovo na železniški postaji je povedalo vse – Selznick je

dal Jennifer Jones priložnost, da se od svojega moža poslovijo v največjo možno solzo v očeh.

Selznick, holivudski *wunderkind*, ki je zelo dobro živel od svengalijevega posojanja »svojih« zvezd različnim studiem (Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Gregory Peck itd.), se je leta 1930 poročil z Irene Mayer, hčerko Louisa Mayerja, slovitega holivudskega tajkuna, ki je v studiu MGM prižgal »več zvezd, kot jih je na nebu«, toda leta 1945 se je sredi neke noči zbudila in presenetljivo dahnila: »Špila je konec!« Nič, hotela je ločitev. Njen oče, Louis B. Mayer, »oče največje družine na svetu« (MGM), se je od njene matere, sicer že lep čas mentalno nestabilne in hospitalizirane, ločil leto prej. Holivud pač. Selznick je mislil, da se hoče ločiti zaradi njegovih seksualnih »indiskretnosti«: ne, ločiti se je hotela zaradi njegovih nevroz, zaradi njegovega bizarnega obnašanja, zaradi njegovega zapijanja, zaradi njegovega kompulzivnega hazardiranja, zaradi njegovih koleričnih izbruhov. Naveličala se je njegove panične megalomanije: včasih so prišli trenutki, ko je hotel ekranizirati Hitlerjev *Mein Kampf*, včasih – še zlasti po smrti njegovega zapitega brata Myrona – pa trenutki, ko se mu je zdelo, da bo znorel. Dovolj ga je imela. Izgledal je kot vojni veteran, toda vojno je videl le v filmih, ki jih je pakiral in produciral. Vojna je ženske osvobodila.

Irene Mayer je od svojega moža pred ločitvijo zahtevala, da se podvrže psihoanalizi. Kar ni bilo težko: Holivud je bil tedaj poln nemških in avstrijskih psihoanalitikov, ki so tja prebegnili pred Hitlerjem, recimo Ernst Simmel in Otto Fenichel. In seveda, Holivud je bil poln nevrotikov a la Judy Garland, potemtakem popoln trg za psihoanalizo. Psihoanaliza je Selznicka tako obsedla, da jo je v *Uročenem* (Spellbound, 1945), ki ga je režiral Alfred Hitchcock (in v katerem je »nezavedno« naslikal Salvador Dali), prelevil v ultimativno pot do resnice: dr. Ingrid Bergman s pomočjo psihoanalize – okej, s pomočjo interpretacije sanj in prostih asociacij – ugotovi, da ameznični Gregory Peck ni umoril novega direktorja vermontske psihiatrične klinike »Green Manors«, sicer avtorja knjige *Labirint kompleksa krivde*, ampak da je to storil stari direktor (Leo G. Carroll), ki odhaja v pokoj in ki na koncu falično pištolo obrne proti kameri – proti gledalcu. Smrt ima smisel le za pogled, pravi Pascal Bonitzer: »Breme smrti, umor, zločin imajo smisel le za pogled. Hitchcock v svojih filmih ni storil nič drugega, kot da je kar najbolje izkoristil funkcijo pogleda, ki ga razgalja zločin. 'Zločin obstaja zgolj za pogled' pomeni tudi, da postulat zločina, ki razgali pogled, obenem razodene obscenost pogleda.«

Smrt pa je tu – v tem falosu, ki ustrelji gledalca/voyeurja – tudi koitus. Kar je seveda le dopolnilo drugega velikega psihoanalitskega razkritja v *Uročenem*: da Peck – alias dr. Edwardes, alias John Ballantine – v mladosti ni namerno »ubil« svojega brata, ki je zdrsnil po stopniščnem obzidku in se napičil na falično špico ograje. *Uročen*, pri katerem je bil »psihiatrični svetovalec« May E. Romm, Selznickov psihoanalitik, je, kot pravi Otto Friedrich, ljudem sporočil natanko to, kar so hoteli leta 1945 slišati: »To ni vaša krivda – tega niste zagrešili vi!« In res, to sporočilo je bilo popolna terapija za Američane, ki so nekaj mesecev prej z dvema atomskima bombama izničili Hirošimo in Nagasaki. Toda Selznick je psihoanalizo podaljšal tudi v *Dvoboju*

na soncu, za katerega je menda zapravil 6 milijonov dolarjev – več kot za epos *V vrtincu*. Nič posebnega: samo za marketing je pokuril 2 milijona dolarjev, kar je bil tedaj rekord.

Pearl Chavez je napol Hispanka, napol Indijanka, toda njenega očeta obsodijo na smrt, ker je ubil njeno mater, Indijanko, tako da jo pošljejo na mogočno farmo, ki jo vodi pohabljeni »Senator« McCandles (Lionel Barrymore). Tu njena divja, eksotična, neuročena senzualnost takoj pritegne oba »Senatorjeva« sinova, prefinjenega, civiliziranega, študiranelega Jessa (Joseph Cotton) in divjega, vročičnega, nepredvidljivega Lewta (Gregory Peck), dediča Hughesovega *Billyja the Kida* (The Outlaw, 1943). Jess hoče divjino civilizirati, zato nima nič proti, če bi čez njihovo posestvo peljala železnica, ki je vedno znak civilizacije. Kar ga odtuji očetu in bratu, ki za to nočeta slišati. Lewt se zaplete s Pearl, ki zna jahati in streljati, toda javno je noče priznati, zato se Pearl – tipična deklasiranka – oportunistično zaroči s starejšim moškim (Charles Bickford), tipičnim aseksualcem, ki pa ga Lewt hladnokrvno, mačistično, egoistično ubije. Kmalu zatem z dinamitom cinično iztiri še vlak, obenem pa ustrelji tudi svojega brata – pobiti skuša vse znake civilizacije. Pearl tako ne preostane drugega, kot da se z njim snide v puščavskem gorovju, kjer se odvrti finale njune paranoidne *amour fou* – njun agonični, perverzno mučeniški, sadomazohistični, nevrotični dvoboj na soncu, ki pa je bil tako fetišistično nategnjen, da je mejil na samoparodijo, na »camp«.

Dvoboj na soncu, sicer orjaški hit (in obenem Selznickov zadnji hit), ki se ga je oprijel vzdevek »Lust in the Dust«, je bil vestern, ki je mutiral na vse strani – v ekscenčno freudovsko melodramo, v ničejanski film noir, v ženski film, v populistično tragedijo, v sekularno moraliko, v lirično evokacijo nemega filma in v epopejo asimilacije, le da asimilacija tu nikomur ne uspe – niti Pearl niti Lewtu. Kar ni le destruktivno, ampak tudi avtodestruktivno, tako da na koncu pobijeta drug drugega. In ko umirata, si še vedno lažeta, pa četudi se plazita drug proti drugemu. Romeo in Julija, ki s samim aktom smrti taktizirata. Pearl noče umreti, preden ne umre Lewt – in Lewt noče umreti, preden ne umre Pearl. Njuno umiranje je mali triler: zdi se, kot da le čakata, kdo bo prej umrl. Smrt ima smisel le za pogled. Njuno skupno umiranje je nevrotična simulacija seksa, inverzija »magičnega« trenutka, ko ljubimcema hkrati pride, transcendentalna verzija posilstva, ko ljubimcema ne pride hkrati, in maelstrom protislovnih emocij, tudi incestuoznih, pa ne le zato, ker Lewt in Pearl živita kot »brat in sestra«, ampak zato, ker se je »Senator« pred leti pohabil, ko je ljubosumno zasledoval svojo ženo (Lillian Gish), misleč, da ga vara s Scottom Chavezom, Pearl inim očetom. King Vidor, ki je pred vojno, v *Citadelu* (The Citadel, 1938), slavil »direktno akcijo« (dinamit), je bil, kot pravita Raymond Durnat in Scott Simmon, obseden s puritansko etiko, toda nikoli ni bil fan patriarhalne družine – in dalje, obseden je bil z emersonskim transcendentalizmom, toda nikoli ni bil fan krščanstva, še najmanj krščanskega fundamentalizma. Pridigar po imenu »Sinkiller«, ki ga igra Walter Huston, je le malo manj dementen kot sociopatski, morilski pridigar v Vidorjevi *Ruby Gentry* (1952). Pri Kingu Vidorju so bile alternative vedno tako jasne kot načela in nagoni.



Življenje je čudovito



Globoko spanje



Cilj Burma



Divja dvajseta

Leta 1949, ko sta se Selznick in Jennifer Jones končno poročila, je Raoul Walsh posnel vestern *Preganjani* (*Pursued*), ki je nadaljeval nevrotično linijo *Dvoboja na soncu* in v katerem bi lahko Robert Mitchum dahnil to, kar je v *Uročenem* dahnil Gregory Peck: »Nekaj me preganja, toda ne vem, kaj.« Jeba Randa, ki ga igra Mitchum in ki ga je v mladosti posvojila družina Callum, preganja preteklost. Nekaj se mu stalno prikazuje, nekaj ga žre, nekaj ga muči, a ne ve, kaj. Njegova preteklost je freudovski mrak – njegova sedanost je film noir. Ko je bil majhen, se je nekaj zgodilo, a ne ve, kaj. Travmatičnega dogodka se skuša spomniti, toda zaman. Ali bolje rečeno: Jeb se ne more spomniti, kdo je. Ne boji se svoje prihodnosti, ampak svoje preteklosti. Boji se, da ni to, kar je. Da je torej nekdo drug – da je njegov »pravi jaz« tisti jaz iz njegovih flashbackov, sanjskih, morastih, opresivnih fragmentov preteklosti, ki njegovo paranojo le še stopnjujejo. Njegove reakcije so iracionalne, »bolne«. Vsi ga skušajo ubiti, celo njegov »brat«. Še več, njegov »stric«, Grant Callum (Dean Jagger), ga pošlje celo na vojno, ker računa, da bo padel, a se vrne kot heroj. Tudi obesiti ga skušajo. Na koncu ugotovi, da je Grant, ki ga je posvojil, pobil njegovo družino – očeta, mamo, brata in sestro. Iz maščevanja in ljubosumja: Jebov oče je ubil Grantovega brata in obenem tudi spal z ženo Grantovega brata. Tako kot je Grant skrivaj hlepel po svoji svakinji, zdaj Jeb hlepi po Thorley (Teresa Wright), Grantovi nečakinji oz. hčerki očetove ljubice. Na dnu tega mraka, ki je nekoč oblival grške tragedije, je incest. Grant je sklenil, da bo pobil vse Rande – živega je pustil le Jeba, to pa zato, da bi videl, v kaj bo zrasel. In ko bo zrasel, ga bo ubil. Jeb Rand je tako »bolan« in tako ekstremen kot manični, begavi, nestabilni Billy the Kid (Paul Newman), ki v *Levorokem revolveršu* (*The Left Handed Gun*, 1958) išče morilca svojega »očeta« – morilca človeka, ki ga je posvojil.

Preganjani je bil freudovski vestern, prešpikan s potlačenimi spomini, malignimi nevrozami in fatalističnimi virozami filma noir in grške tragedije, baročni anticipator nevrotične linije vesternov (*Krvavi mesec* [*Blood on the Moon*, 1948, Robert Wise], *Točno opoldne* [*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann], *Revolverš* [*The Gunfighter*, 1950, Henry King], *Johnny Guitar* [1954, Nicholas Ray], *Štirideset morilcev* [*Forty Guns*, 1957, Samuel Fuller], *Drevo za obešanje* [*The Hanging Tree*, 1959, Delmer Daves], *Enooki Jack* [*One-Eyed Jacks*, 1961, Marlon Brando]). Raoul Walsh, avtor *Preganjane*, sicer akcijski režiser, ki se je enako dobro, enako efektno in enako nepretenciozno znašel na divjem zahodu (*Umrlji so v škornjih* [*They Died with Their Boots On*, 1941]), v podzemlju (*Visoka Sierra* [*High Sierra*, 1941]) in v vojni (*Cilj Burma* [*Objective, Burma!*, 1945]), je po vojni posnel kopico vesternov, toda nobeden ni bil tako mračen in tako freudovski – je pa res, da je Freuda potem preselil v podzemlje, v *Belo vročino* (*White Heat*, 1949), v zgodbo o sadističnem gangsterju Codyju (James Cagney), ojdipskem epileptiku, ki je psihopatsko odvisen od svoje posesivne matere. Njegova smrt je javni spektakel, pa četudi se zgodi brez prisotnosti medijev – umre namreč na »vrhu sveta«, ali bolje rečeno, na vrhu orjaškega naftnega tanka. Cody konča podobno kot ropar Roy Earle (Humphrey Bogart), alias »Mad Dog«, ki v *Visoki Sierr* umre na vrhu hriba, kamor se zateče pred policijo in gangsterji, toda njegova smrt

je tudi dejansko javni spektakel, saj umre pred očmi časopisnih in radijskih reporterjev, ki o njegovi smrti poročajo tako kot o športnem dogodku.

Walsh se je dobro stegnil, če pomislimo, da so ga v tridesetih – kljub epskemu, robustnemu, grandioznemu vesternu *Velika pot* (The Big Trail, 1930), v katerem je Marion Morrison končno mutiral v Johna Waynea – silili predvsem v romantične komedije in mjuzikle, tako da je v komediji *Klondike Annie* (1936) menedžiral celo replike Mae West, tedaj že dokaj ukročene »kraljice seksa«. Akcijskega režiserja so v njem prepoznali presenetljivo pozno, in sicer šele ob koncu dekade, po gangsterskem filmu *Divja dvajseta* (The Roaring Twenties, 1939), v katerem oba junaka, gangsterja Eddie (James Cagney) in George (Humphrey Bogart),

na koncu umreta in ki so mu sledili mnogi akcijski filmi, med vojno kakopak predvsem vojni, tudi vojni vestern *Umrli so v škornjih*, v katerem na koncu umrejo vsi vojaki 7. konjeniškega regimeta, vključno z generalom Custerjem (Errol Flynn), in v katerem so Indijanci le anticipacija Japoncev, ki jih v *Cilju Burma* čakala huda kazen: »Pobijte vse! Do zadnjega!«