

FEST

PORDENONE

RAJSKE PODOBE NEPROBLE- MATICNEGA SVETA

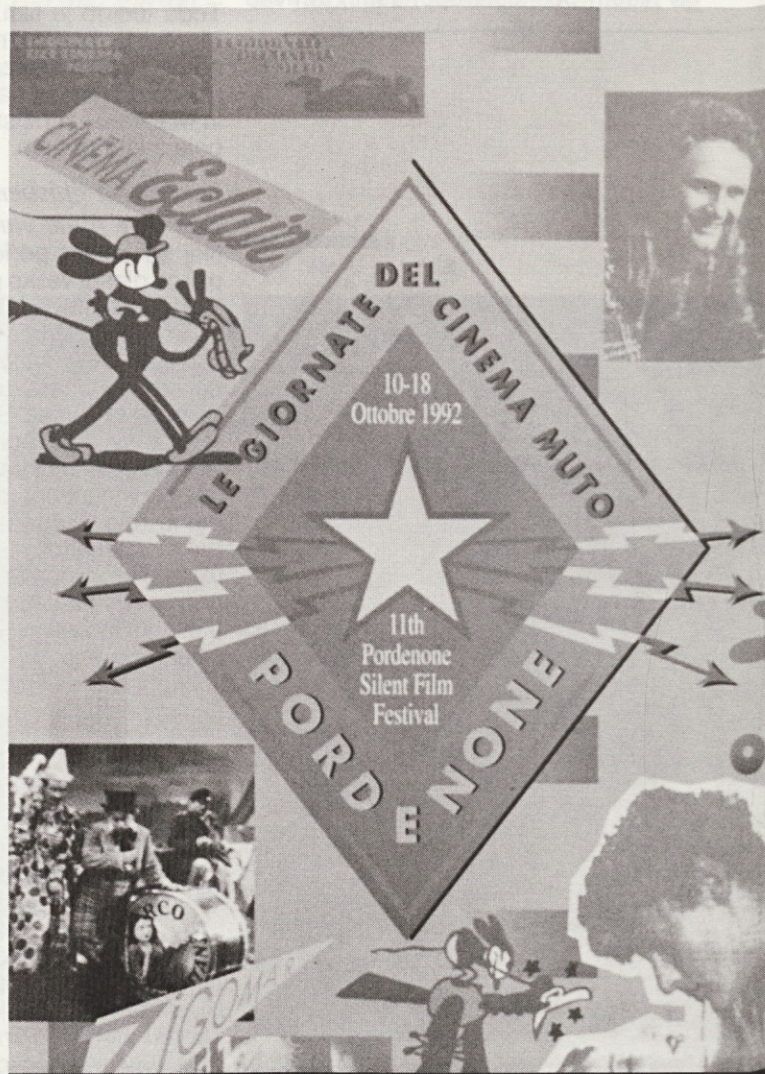
Dobrodošla nekdanja Alice skromnih začetkov Walta Disneya: gospa z mehkim nasmehom in prikritim navdušenjem, s katerim spremlja projekcije v kinu Verdi. Zdaj sedi poleg mene: nisem takoj prepoznal zavihanega noska nekdanje filmske zvezde dvajsetih let, Virginia Davis. Z živim zanimanjem odgovarja novinarju, ki si zapisuje mesto sestanka z *dekletom*, ki bo čez nekaj trenutkov zasijalo s platna v mešanici igranih scen in risanih vložkov črno-belega sveta prvih Disneyev, kakor vedno v družbi z okornim in še kako simpatičnim debelušnim dečkom. Obkrožena z njim in drugimi mladimi nepridipravi bo stekla po ulicah Los Angelesa. Alice iz čarobne dežele predstavlja Walta Disneya v prvih dvajsetih letih tega stoletja. Alice iz ...: Čarobna dežela teh filmov je vezana na pričakovanja začetkov filmske animacije!

Filmska novica družbe Eclair iz Benetk dvajsetih let: v sepiji skrbno zariše čipkasto gotiko stopnišča Doževe palače, na katerem sem pred dobrim desetletjem snemal Cavazzo in našo fuzlo, kakor jo je imenoval Peter. Bili smo tam že zelo zgodaj, pred jasnim jutrom majskih dni, ko smo poskušali oživljati mladostni roman Izidorja Cankarja. Prav gotovo smo bili prvi Slovenci, ki so tako zgodaj vstopali v ta muzej beneške omike, ki ga je za nas odpiral ravno tisti Carlo Montanaro, ki zdaj kontrolira projekcijo filmov v podstrešju kina Verdi. Prisostvujem pahljači spominov arhiva Eclair in zbiralca Komiye iz Tokija. Zadnji nam predstavlja osupljiv film Lupu **Picka Silvester** (1923) in **Čuvaje svetilnika** (1929) Jeana Germillona. Sijajni posnetki nevihte na morju in spor med osamljenima čuvajema. Značilni francoski plener, ki je kasneje tako izvrstno zaživel v filmih Renoirja. Gremillon je presunljiv, s čvrsto izrisanim socialnim okvirom, ki spočenja ves razplet drame. Izjemno plastično, slikovito ... Pokazali nam bodo tudi znameniti **Pepel** (1916) Carmina Gallona s slavno Eleonoro Duse v glavni vlogi.

Bližina Pordenona je polna spominov na njo: prav blizu je čudovito mestece Asolo. Vanj vodi obronek poti, ki ga oklepa vila Maser znamenitega arhitekta Palladija in na njegovem pokopališču je tudi grob slovite Eleonore Duse. Blesteče vedute Asola spominjajo na panorame Giorgionovih platen, mehko svetlobe pa nas približuje obrežjem rek Tagliamenta, Piave in benenškim otočkom, ki se prek Torcella in Burana bližajo slikoviti Brenti in njenim bregovom, po katerih je posejano tolikanj izvrstnih vil.

Okolje, s katerim nas sprejema Pordenone, je v resnici podobno paradizu, v katerega pa neizprosno sekajo novice o vojni v nekdanji Jugoslaviji!

Prebiram pretresljive novice o peklju v balkanskih pašalukih in z zamudo čitam paberke Vesne Marinčič o mojem filmu. Blati me in smeši, kolikor le more — kolikor ji dopušča obzirno uredništvo! Zakaj tudi ne, moje delo pri filmu je zanemarljivo, saj se odvija v strahotni stiski današnjih dni, ki jih zaznamujejo vojne prilike povsem neizmerljive groze, ki me povsod zasledujejo. Pojasnjevati moram strahovito verodostojnost novic, ki nas preplavljajo s televizije. Bo Gorbačov prišel v Benetke, kako je v Sloveniji, kaj je z našim filmom? Zaustavi me Michel



IVALI

Ciment Jeancolas, direktor kanadske kinoteke, ki je organiziral mojo retrospektivo v Montrealu. Tudi tam poznajo borbo za uveljavitev Quebeca. Zato so me tam tudi prvič predstavili kot *cineaste slovene*, kar je vznemirilo tedanje veleposlaništvo Jugoslavije v Torontu.

Pordenone z dnevi nemega filma pozna nenavadno razkošje beneške nižine, ki se lomi v vzporednih linijah avtoceste, po katerih drvim proti mestu in se približujem razprtima zvonikoma rumenkaste katedrale. Sončni zahod nad ravnino se blešči v zlatih žarkih: tanka plast prahu, ki se je dotika, ga obarva z zamolklim bakrom ... Beseda paradiz povzema staro perzijsko besedo, ki označuje povsem izoliran prostor, v katerem naj bi bilo človeško življenje zavarovano pred vsako slabostjo in nepopolnostjo: davni, utopični ideal, ki obljublja nadvse srečno, brezskrbno prihodnost!

To bi bila lahko oznaka za ves svet nemega filma, ki se zdaj pred nami odvija v kinematografu Verdi. Vsi, ki smo tu, strmimo v odtenke tega nadvse optimističnega in morda nezrelega pogleda na svet in družbo. Kljub pomanjkanju vsake sociološke analize so mojstri teh del odkrivali zakone filmskega jezika in teorije in njim velja tudi naša pozornost: Letos so nam med mojstrovine te

mlade umetnosti uvrščali predvsem dela Franka Borzageja (1893—1962), ki doživlja s svojimi nemimi filmi veliko zanimanje filmske kritike. Pordenone ga imenuje po naslovu njegovega filma, ki smo ga videli že pred leti: Hollywood's Lucky Star!

Michel Ciment mi zaupa eno od variant, ki krožijo v Franciji: »*Borzage je bil menda analfabet! Mnogi sodelavci so mu čitali scenarije: kratkovidnost, na katero se je izgovarjal, ga je reševala nadležnega branja!*« Popolna ideološka neopredeljenost označuje njegove junake in jih rešuje mnogih zank, simbolične nesreče neurij in naravnih katastrof so nevarnosti, ki se jim ne morejo izogniti: osebe Borzageja so za status quo!

Borzage se dviguje nad zanemarljivo povprečnost melodrame z opisi dragocene dokumentarnosti: v **Humoreski** (1920) nam riše židovsko skupnost v New Yorku s sijajno opazovanimi detajli. Dolžina njegove uvodne sekvence v delno izgubljenem filmu **Skrivnosti** (1924) izrablja digresijo postopnega preobračanja junakinje, ki bi lahko služila za ilustracijo ameriške meščanske družbe dvajsetih let in istočasno opozarjala na dragocenost njenega osebnega sveta, ki ga spoznavamo prek njene služinčadi. Figura, ki bi jo lahko pripisali Lubitschu! Sveda, optika njegovih filmov je povsem prirejena: Hollywoodske produkcije so se vedno znale izogniti političnim nespornostim, ki bi lahko ogrozile tržnost njihovih filmov. Zaradi tega pozna Borzage veliko odtenkov splošne, spogledljive tematike: sam je potrjeval, da odgovarja melodrama viziji našega sveta! Iz njih se sijajno rešuje z zelo osebno mešanico patetike in humorja. In če mati v **Humoreski** s svojo igro nevarno ogroža ravnovesje dramaturgije, potem je realizacija **Lilioma** (1930) popoln uspeh. Prehod v fantastiko, ko pripelje vlak in odpelje mrtvega junaka proti nebu, sistematična uporaba metafor, ki oživljajo spekter arhetipov in klišejev: vizija njegovega sveta ostaja vseskozi poetična! Stopnišče, ki vodi od kanalov do sedmega nadstropja in mansarde v **Sedmih nebesih** (1927), predstavlja tudi moralni vzpon junaka. Z uporabo podobnih metafor se približuje drugim velikim dosežkom ameriškega nemega filma, predvsem filmoma **Osamljeni** (1928) Paula Fejosa in **Množici** (1928) Kinga Vidorja. V vseh naštetih se že uveljavljajo vmesni naslovi kot *art titles*: morda je to edina posebnost, ki jih veže. V njih zasledimo imena ameriških pisateljev tistih let, ki drzno uveljavljajo motive razočaranega doraščanja v svetu, kjer ni nobenega prostora za obljubljeni paradiz večine melodram — dokumentov tedanjega časa. Vendar je zrelosti teh pogledov zelo malo.

Mnogo kasneje, v sedemdesetih letih, imenuje ameriški teoretik Gianetti podobna dela, ki se pojavljajo pogosteje, a vedno zelo obzirno, kot zakasnele reakcije na film italijanskega neorealizma, »filme z dobrimi nameni«! V cinizmu te ocene je moč zaznati vlogo ameriškega filma skozi desetletja ... Ne pozabimo, da nas spremlja definicija uspeha, ki napoveduje, da je ta dosežen tedaj, ko lahko otroške želje uresničimo v zrelih letih!? Premete-

ECLAIR-JOURNAL



non vede tutto
ma ciò che vede
vede bene

Nessun programma è completo senza l'ECLAIR-GIORNALE

FEST

na obzirnost produkcij dovoljuje Borzageju, da se posveti pustolovščini posameznika in ostaja pri svoji glavni tematiki, ki jo razširja z vsemi dosegljivimi inačicami — ljubezni! Pri Borzageju je tudi smrt faktor pozitivne vrednosti, saj je transcendentalno presežena z ljubeznijo. Tako v **Angelu ceste** (1928) glavno junakinjo (angel?) življenje ne more ne oskruniti ne zamazati. Ljubimca se na koncu združita pod pogledom kipa, ki blagoslavlja njuno zvezo ... »*Odrešena!* ...« šepeta Gary Cooper mrtvi Catherinei v svojem naročju in se ozira po preletu ptic, ki ga sproža navdušeno zvonjenje, ki oznanja sklenitev miru v **Zbogom orožje** (1933). Moč ljubezni razrešuje vse spore: smrt enači s pojmom svobode v zaključku **Nevihte smrti** (1940). »Fantom« Margarete Sullavan se pridruži preživelemu paru v **Teh tovariših** (1938) ...

Njegovi junaki so vključeni v strukturo pravljic. Francoski kritik Jacques Segoud, ki piše knjigo o njegovem delu, je zasledil motiviko »pepelke« v štirinajstih filmih. Njegovi junaki morajo skozi vrsto preizkušenj pravljичnega sveta. Samo z ljubeznijo in vztrajno zanesenostjo se prebijajo do moralne veličine. Zaljublenci so prepuščeni samim sebi, medsebojne socialne borbe in politična nasprotja jih zelo malo zanimajo. Velikokrat bežijo, da bi se izognili neljubi realnosti. Le redkokdaj ti begi vključujejo tudi resnično slovo. Pravljična razsvetljava tovornega vagona (**Njegov grad**, 1933) slavi poroko mladega para in prinaša obete boljšega jutri ... V filmu **Lucky Star** (1929) je to električna napeljava nad mladima junakoma. Novosti o vojni in miru kapljajo prek žic, ki se visoko nad njima oglašajo z novicami, dosegljive samo tistemu, ki ga drami neokrnjeno srce, da lahko ta poročila »razume«! Zapolnitev junakov z ekscentričnim delom je morda beg pred realnostjo? Odkriva velike možnosti zvočne montaže, s katerimi razrešuje vrsto svojih kulminantnih scen ...

Ob teh odlikah mojstrov prvega obdobja nemega filma nam je postavljaj in razlagal svoja merila Sergio Leone pred petimi, šestimi leti v Pordenonu. Njihov pogled (pri njem pogled Johna Forda) je bil strašno odvisen od dožemanja Amerike, ki se je tem prvim mojstrom igranega filma kazala kot dežela neomejenih možnosti. Glavno moč teh filmov najdemo v silni nostalgiji odprtih, ogromnih pejsažev, v njihovi viziji Amerike, ki diha iz vsake njihove podobe, iz vsakega kadra! »*Njihova podoba Amerike*,« je govoril Leone, »*ni bila Amerika getov, mestne revščine, niti podoba socialnih bojev! To je bila podoba pravljične Amerike, v kakršni je začel Ford svojo pot kot igralec v Griffithovih filmih. Amerika s Hollywoodom, ki mu je ponujal izjemni ustvarjalni razvoj.*« Podoben je bil usodi Franka Borzageja, ki ga je film tudi takoj pritegnil ... John Ford je videl Ameriko kot utopično deželo, v kateri so že zdavnaj obljubljali svobodo, mir, pustolovščine in kruha! Obljubo, ki je pravzaprav ni nihče med njimi (priključimo jim lahko še Franka Capro) pozabil. Vsi trije so vztrajali v tej utopiji do konca. To je bila Amerika, ki se je kopala v globokem katolicizmu, prijateljstvu, opisovala je osebe, ki so verjele v prednosti

družine, strehe nad glavo in tovarištva. V njej ni bilo nikdar okrutnosti, pač pa veliko humorja ...

Sicer pa je vsako snemanje filma nekakšno tovariško razvedrilo, zabavno, fascinantno delo in vezava vseh mogočih ljubezni, snemalcev tona in slike in vseh tistih obrazov igralcev, brez katerih ni tega pravljičnega sveta gibljivih slik, kateremu sem posvetil večino življenja ...

MATJAŽ KLOPČIČ

FRANK BORZAGE NI SENTIMENTALIST

Prav gotovo drži, da je bil do letošnjih pordenonskih »nemih filmskih dnevov« Frank Borzage dokaj spregledano poglavje filmske zgodovine. Lahko celo rečemo, da je to ena izmed tipičnih napak filmske kritike in zgodovine, ki na račun subjektivnih dejavnikov zapostavlja estetske vrednote določenega časa. Toda prej kot napaka je to morda imanentna razsežnost filmske kritike in zgodovine, ki ju sicer na ta način dela za nepopolni, luknjičavi in relativni, vendar hkrati tudi produktivni, dinamični in antidogmatski. Tako je tudi pri filmu — kot praviloma pri vseh umetnostih — kakršenkoli absolutizem več kot vprašljiv.

Toda prav v primeru Borzage se je prej omenjena imanentna razsežnost velikopotezno udejanila. Čeprav je Frank Borzage med leti 1918 in 1959 posnel več kot osemdeset filmov, od tega več kot polovico že v času nemega obdobja, je še v začetku šestdesetih let veljal za drugorazredno figuro hollywoodske filmske industrije. V tem pogledu je prav ilustrativno mnenje Paula Rothe, »estetskega purista«, sicer dokumentarista in filmskega zgodovinarja, ki je v svoji knjigi *The Film Till Now* zapisal: »*Vodja sentimentalistov in posladkane fotografske šole je seveda Frank Borzage, ki dela filme izrecno po okusu Gospoda Foxa. Znan je sicer po filmu leta **Sedmo nebo** (Seventh Heaven, 1927), ki mu je istega leta sledil solzavi **Angel ulice** (Street Angel). Oba filma veljata za lepa, »umetniška« in perfekcionistična, vendar pa si ju velja zapomniti le zaradi posrečeno izbranih naslovov.*« Tako o Borzageju torej Paul Rotha, pa čeprav je ta hollywoodski mojster filmske režije prejel dva Oskarja: leta 1927 za film **Sedmo nebo** in leta 1931 za film **Zlobno dekle** (*Bad Girl*).

In Frank Borzage tudi ni imel kaj prida več sreče v začetku šestdesetih let, ko je francoska revija *Cahiers du cinéma* pričela z radikalno revizijo ameriškega filma in postavila