

dogodek v šanghaju



Shanghai Gesture

ZDA 1941

produkcija Arnold Pressburger **režija** Josef von Sternberg **scenarij** Josef von Sternberg, Karl Vollmoeller, Geza Herczeg, Jules Furthman, po drami Johna Coltona **glasba** Richard Hageman **distribucija** United Artists **premiera** 6. Februar 1942 **igrajo** Gene Tierney (Poppy), Walter Huston (Sir Guy Charteris), Victor Mature (doktor Omar), Ona Munson ("mati Gin Sling"), Phillis Brooks (Dixie Pomeroy), Albert Basserman (komisar), Maria Ouspenskaya (Amah), Eric Blore (blagajnik), Ivan Lebedeff, Mike Mazurki (Mikhail Rasumny), Marcel Dalio (krupje)

Zgodba

Na začetku filma vstopimo v šanghajsko igralnico, ki jo vodi "mati Gin Sling". V koncentričnih krogih se pred nami odkriva šanghajski casinó, sijajna scenografija, kopija Dantejevega pekla, v katerem se odvijajo pokvarjena življenja najrazličnejših tujcev in mnogih turistov, ki poskušajo srečo pri ruleti. Komisar policije, predstavnik uradne oblasti, obvesti mater Gin Sling o policijskem odloku, ki prepoveduje nadaljnje delo casinója. V istem trenutku se pojavi bogati sir Charteris, ki je z dnevno pošto – kar je zelo čudno – prejel uradno povabilo casinója na praznovanje kitajskega novega leta. Charteris je sicer oče razuzdane in zapravljive Poppy, ki sledi nasvetom doktorja Omarja, "strokovnjaka" za neulovljivo srečo casinója. Omar nastopa kot njen lažni angel, ki spominja na Vergila, Dantejevega vodiča po podzemlju.

Na novoletni večer se ljudje zberejo v dvorani casinója, ki je "okrašena" z vrsto visečih žensk, lebdečih v zraku. "Pekel" velike igralnice je popoln. V ključnem spopadu spoznamo, da o Charterisu, njegovem izvoru in o njegovem denarju ne vemo ničesar. Hčerka Poppy mu je pred tem izvabila veliko vsoto za odkup nakita, ki ga je zastavila pri Omarju, ker ni mogla slediti velikim stavam igralnice. Sir Charteris jo je nato poslal z letalom v tujino, da bi se rešil skrbi, ki mu jih je povzročala. Vendar ga razplet kitajskega novega leta povsem preseneti. Najprej spozna, da njegova hči Poppy ni odletela v tujino, temveč je še vedno tu, v njegovi neposredni bližini. V materi Gin Sling Charteris prepozna nekdanjo ljubico, ki mu je skrivaj rodila hčerko. Poppy, njegova zadolžena, ničvredna hči, je bila namreč čudežno rešena po nesrečnem porodu, zdaj pa je zaznamovana oseba Omarjeve družbe, okrog katere se spletajo vse usode. Gin Sling s hčerkinim značajem ni prav nič zadovoljna, meni, da je preveč pokvarjena in razvajena. Poppy s svojim nerazumnim, grenkim očitanjem izsili nesrečno maščevanje "matere", ki v obračunu zaradi spletke preteklosti po nesrečnem naključju ustrelji izgubljeno in znova najdeno hčerko. Charteris se nemočen zruši in preklinja svojo usodo...

Sternbergov pekел

Eden zadnjih filmov Josepha von Sternberga je bil zame že ob prvem gledanju izjemno privlačen in poln razpoznavnih scenografskih rešitev, ki ga uvrščajo med njegova najbolj tipična dela. Pri tem mislim na čudovito, prepoznavno luč ozkih, značilnih, temačno skrivnostnih, eksotičnih objektov, ki se odkrivajo v vrtincih strasti in pohlepa vseh vrst, med izgubljenimi, skrivnostnimi ljudmi z vzhoda, ki se združijo ob skupnem praznovanju kitajskega novega leta. Naj obnovim občutek vznemirjenja, ko sem v prvih minutah filma prepoznal nekakšno hudičevo brezno, v katerega sem se pogrezal skupaj z igrivim in enigmatičnim doktorjem Omarjem; ta s svojo družbo vseskozi spremlja elegantno Poppy, ki pravzaprav sploh ne sodi med iskalce sreče v podzemlju – v casinóju matere Gin Sling. Nenadoma se je projekcija filma pretrgala... Razočarani smo stopili k Langloisu in se pritožili zaradi malomarnosti kinotečne dvorane. Projekcija nas je dodobra vznemirila in želeli smo videti nadaljevanje Sternbergovega filma o Šanghaju, vendar je bilo vse zaman. Langlois,

ki je rad nastopal kot vsevedni lastnik projekcij v palači Chaillot, podoben vsemogočnemu, nas je zavrnil z enim svojih duhovitih izgovorov. Še danes se spominjam, kaj nam je rekel: "In vi, kadar greste v Louvre in občudujete miloško Venero, ste že kdaj zahtevali, da vam jo pokažejo v celoti – brez odbitih rok? Na pol dokončan kip občuduje ves svet. Vidite! Podobna je usoda mnogih filmov, samo ne priznate jim umetniške vrednosti, ki jo za vas predstavljamo na projekcijah za izbranec. Tako se vam je danes zgodilo ob Dogodku v Šanghaju."

Če pustimo ob strani izjemno fotografijo, posebno kristalno, zamolklo svetlobo vseh scen s Poppy in Omarjem, se moramo najprej posvetiti izvrstni scenografiji. To je vsekakor izjemno dovršeno, plastično bogato in sijajno delo. Scenarij, prirejen po dramski igri Johna Coltona, je sicer predvideval popolno prizorišče v kitajskem bordelu tistih let. Zaradi občutljiveše ciljne publike in mednarodnih zakonov cenzure pa je Sternberg prenesel vse glavne scene filma v igralnico, ki jo vodi mati Gin Sling. V slednji takoj prepoznamo nekakšno Marlene Dietrich – z njenimi lasuljami, fantastičnimi pričeskami in gospodovskim izrazom. V paru z njo, kot nekakšna tretja inačica nekdanje Marlene, čutno nastopa krhka Poppy, ki propada v igralnici in se brezglavo prepušča družbi "doktorja" Omarja. Slednji je svoj akademski naslov dobil prav v igralnici kot eden najvplivnejših gostov; v resnici pa je njegovo "doktorstvo" nadvse sporno, saj v nobeni sceni ne prepoznamo ključnih "doktorskih" spretnosti. Originalen dramski tekst je bil tu razširjen: Omarjeva vsestranska spretnost morda dopolnjuje drugo inačico osebnosti, ki bi jo lahko pripisali enigmatični moči in usodnosti pojavljanja dvojnika Marlene Dietrich. Gre za situacijo spretno izpeljane intrige, v kateri se glavni igralci v neprestanem lovu za srečo prepuščajo strastem in blodnjam, ki jih po zankah njihove preteklosti vodijo skozi splete korupcije; vse to povezuje osebe, čakajoče na usodno številko rulete, ki naj bi pričarala srečo igralcu na vrtljivem krogu. Goljufivo obljubo sreče pa lahko v trenutku zamenja strel revolverja, ki z nenadnim in ostrim zvokom ugasne življenje in jasno uveljavi brezbrzičnost usode. Vse se odvrti v grešnem praznovanju kitajskega novega leta, za zavesami polmračnih soban tuzemskega pekla koncentričnih krogov igralnice, ki jo vodi Gin Sling z dekleti, razstavljenimi kot viseči šopki pokvarjenih in nevarnih cvetic, v spletu napol golih, bleščeče raščeni žensk, ki visijo v svetu pokvarjenega in gnusnega življenja. Vse to stopnjuje usodni čas lova

za srečo, ki izpolnjuje svojo glavno nalogo: razkriva in kaznuje posameznike, ki igrivo vstopajo v ta tuzemski pekel in se v njem izgublajo. Propadajo, tako kot vsi odločujoči, vsi nastopajoči...

Josef Von Sternberg

Sternberg ima jasno določeno mesto v večnosti "idealne kinoteke". Vsi njegovi filmi, od Lovcev rešitve (The Salvation Hunters, 1925) do filma Anatahan (1954), so popolne vizualne poeme, ki bi jih morali znati na pamet. Preganjajo nas in nam ponujajo zlahtni eliksir magičnih mest, dragocenih studencev, ob katerih bi se lahko odžejali. Ko vstopimo v dvorano, kjer predvajajo kateregakoli od njegovih filmov, je to kakor ganljivo in dragoceno čaščenje *predvajalca svetlobe in senc* – če obnovimo nekdanje naslove njegovih člankov. Če pa želimo za bodoče generacije ohraniti čarobno popolnost črno-bele magije, bi morali najbrž izbrati in jim predstaviti enega njegovih črno-belih filmov. "Fotografija Sternbergovih filmov se stopnjuje do izjemnih odlik, dosega sublimne vrednosti osvetlitve in črno-belih odtenkov njegove luči, ki ostaja za vse nas večna enigma," je zapisal Claude Beylie.

Naj ob tem omenim, da se je Sternberg v prvih povojnih letih izobraževal v londonski filmski šoli. Obkrožali so ga številni študentje ene redkih, sijajnih filmskih šol. Izkušnje te velike filmske šole morda lahko zasledimo v natisnjenih učnih pripomočkih, ki jih je izdal in napisal profesor – morda edinstven človek, ki se je študiju filmske režije najbolj posvetil in ga še vedno srečujemo. Obiskuje nas na festivalih v Münchnu in še kje, vedno potuje, največkrat kot gostujoči profesor. Ta sijajna osebnost študentskih produkcij in nekdanji vodja kraljeve filmske šole iz Londona, profesor iz Nove Zelandije, Dick Ross, ni bil na gostovanju Sternberga v Londonu, vendar mu je dobro znano, da so študentje prosili, naj jim Sternberg razloži postavitev svetlobe, s katero je tako sijajno osvetlil Marlene Dietrich. Naj ob tej priložnosti navedem nekatera vprašanja, s katerimi so tedanji študentje zasuli tedaj že bolnega Sternberga. Zelo zanimivo in poučno.

Spomin Kevina Brownlowa (1968)

Vsaka živa legenda, nekoč velik umetnik, je zelo ranljiva oseba. Z zaključenim, občudovanim in dokončanim osebnim opusom ostaja osamljen, negotov in nepredvidljiv. Ponovno odkrivanje preteklih mojstrov in ga le redko oživi, največkrat vzbuja v njem občutek strašnega razočaranja. Mnoge umetnike, *enfants terribles* nekdanjih dni, prepoznamo kot posameznike, zmečkane z mnogimi hvalnicami in osebnimi uspehi, navadno kot dobrohotne in postarane osebnosti. Noben občudovalec Sternbergovih filmov ne sme pričakovati podobnih sprememb. Ko je natisnil svojo avtobiografijo *Smeh v kitajski pralnici*, se je povzpел iz relativne anonimnosti do vznemirljivega avtorja, ki je bil tedaj celo bolj zanimiv kakor v svojih najboljših letih. Njegova knjiga je bila tako ostra, da so celo njegovi nekdanji prijatelji v trenutku postali njegovi sovražniki. Tisti, ki so prepoznali, da knjiga pove več o Sternbergu kot o njih samih, so mu odpustili, saj je šlo za delo velikega umetnika. Že na začetku kariere je Sternberga spremljal občutek negotovosti, zato se je skušal zavarovati s prezirom večine, ki ga je obkrožala. V priučenem vedenju je posnemal Ericha von Stroheima: nosil je podobno, brezhibno obleko, bele rokavice in sprehajalno palico. Vendar je šel še korak dlje. Prevzel je Stroheimovo arogantno vedenje "človeka, ki bi ga želeli sovražiti" in je vseskozi ostajal v tej vlogi. Karkoli si mislimo o Sternbergovi psihologiji, lahko tudi pozabimo. Še vedno pa predstavlja magičnega umetnika za vsakogar, ki se ukvarja s preteklostjo sedme umetnosti. Vsako leto se v njegov spomin vrstijo številne svečanosti in mnogi programi njegovih filmov nas seznanjajo z vrsto njegovih umetnin.

V Londonu smo svečano predstavili posnetke nedokončanega filma o rimskem cesarju Claudiusu. Dokumentarni film z naslovom *Film*, ki ga ni bilo je skušal razbliniti del skrivnosti, ki so pripovedovale o prekinjenemu snemanju. Producent tega nadvse zanimivega "arheološkega" materiala bližnje preteklosti je bil Bill Dunhalf, ki je našel sedeminštirideset zvitkov – posnetkov omenjenega filma v laboratoriju Denhama, tedaj v lasti London filma. Sternberga je povabil na projekcijo tega materiala in projekt srečanja z njim je stekel.

Josef von Sternberg (1948)





“V Kaliforniji sem šel v njegovo pisarno na univerzi in potrkal na vhodna vrata,” pripoveduje Denham. Glas iz sobe me je povabil naprej. Skrival sem svojo vznemirjenost in vstopil; pod roko sem nosil vrsto zvitek nedokončanega filma. Sternberg, majhen mož z belimi lasmi, je stal pred menoj in čakal. Prezrl je mojo ponujeno roko in hladno vprašal: “Zakaj ste prišli?”

Povedal sem mu, da sem mu napisal že tri pisma in da je na eno od njih tudi odgovoril. Takrat je opazil, kaj nosim pod roko. Vzel je filme iz mojih rok in jih odprl: pločevinka je bila polna fotografskih posnetkov filma *Jaz, Klavdij (I, Claudius, 1937)*. Razdelil jih je v dva kupa fotografij, ki jih je neprestano sortiral.

Dandanes von Sternberg trdi, da so odlike njegovih filmov predvsem rezultat njegovih avtorskih, skrajno preišljenih in tudi mojstrskih osvetlitev. Njegovi nemi filmi so pravzaprav veliko boljši kot zvočni, inovativno vpeljujejo gangsterski žanr, dokumentarne posnetke ameriških mestnih središč in njihovih atmosfer, kar je bilo v dvajsetih letih povsem novo, vsaj za širni svet. Vpeljal je tudi vse mogoče rekvizite in zvočne efekte, ki jih je prvi premišljeno uporabljal v zvočnih filmih. Njegov *Modri angel (Der Blaue Engel, 1930)* je pravzaprav šolski primer sijajnega zvočnega filma, ki je bil posnet v vzorni scenografiji, ob popevkah in atmosferi hamburškega pristanišča in nemške okolice, ob karakteristikah njihove kulture in spretni ekranizacije Mannovega romana o profesorju Nesnagi; slednjega je Sternberg posnel nepričakovano sijajno, ga izredno sestavil in tako pričaral mojstrsko doživetje filmske umetnosti, ki nikakor ni utonilo v pozabo in tudi nikoli ne bo.

Brownlow pripoveduje in takole dokumentira srečanje z njim: Moja izkušnja s tem nenavadnim mojstrom filmske fotografije, pa tudi režije, je potrdila vse, kar sem slišal o njem. Dal mi je intervju, ki ga je časovno točno določil že vnaprej in tega časa nikakor nisem smel prekoračiti. Sprejel me je v svojem domu v Hollywoodu. Njegova delovna soba, ki je bila v pritličju hiše, je bila prepolna knjig in dokumentov o orientalski kulturi, raznih skulptur in diplom vseh vrst, vseh mogočih priznanj in odličij. Soba je delovala polno in zaprto, bila je podobna Sternbergovi scenografiji: vsepovsod je bil možen kakšen vpogled v predmete, med dokumente okolja, ki so morali človeka motiti in begati: ves prostor je bil poln zanimivih detajlov....

Bil sem vznemirjen, nervozno sem pripravljaval prvo vprašanje in mojster je moj nemir hitro prepoznal.

Začel sem nerodno, z vprašanjem: “Kar bi vas rad vprašal...”

“Pol ure je precej časa, gospod Brownlee,” je rekel. “Zberite se. Vam bom že povedal, ko bo čas prekoračen!”

“Zelo ste prijazni. Tehnični dosežki fotografije vaših filmov...”

“Kaj pravzaprav hočete?”

“Poskušam popisati skrivnosti nemega filma, ki je zame najsijajnejša, najobetavnejša doba filma.”

“Ampak gospod Brownlee, zakaj zavijate vaša vprašanja v oklepaje? Zakaj mi takoj ne poveste vseh in namesto tega razmišljate o najobetavnejših dobah filma?”

“Vprašali ste me, kakšen cilj imam?”

“Da, da... Seveda!”

“Torej... Vam bom pa rekel...”

“Vprašali ste me, kako stvari stojijo. Z vašimi mnenji se ne strinjam. Torej me vprašajte, kar vas zanima! Kakšna je vaša naloga? Me razumete, mi sledite?”

“Seveda.”

“Zopet se umikate v indirektnost!”

“Vam to ni všeč?”

“Zveni dvoumno. Ne vem, kaj pravzaprav hočete. Kaj iščete? Kaj preiskujete?”

“Dobo nemega filma!”

“To je torej vaša skrivna naloga?”

“Mislite...”

“V tem ni nobenih skrivnosti! Ne vem, kje to čutite!”

“Skušam priti tej dobi filma do dna... Morda ne razumete mojih besed. Saj vendar veste, kaj iščem?”

“Hočete reči, da ne razumem angleščine. Poglejte, koliko knjig imam. Zavedam se, kaj pomeni izraz ‘do dna’. Mi ne verjamete?”

“Takoj se bom vrnil na osnovno vprašanje. Prav zdaj mi je tako, kot da bi plezal čez vrsto ovir.”

“Nikar takih besed. Reševanje filmskih problemov bom že znal predstaviti!”

“Poglejte. Pišem knjigo o nemem filmu. O režiserjih, snemalcih. O ljudeh, ki so naredili obdobje nemega filma – po mojem mnenju najbogatejše in najpomembnejše od vseh! Rad bi izvedel, kako ste v teh pogojih Hollywooda uspeli ustvariti filmske posnetke vaših filmov. Na kakšen trak ste snemali? V kakšnih pogojih?”

“Vaša vprašanja so tako polna podvprašanj, da česa takega še nisem slišal...”

Razumel sem ga: tolikokrat so ga napak tolmačili, da se je nespornost navadil. Zdaj jih je hotel preprečiti. Skušal mi je predstaviti svoje stališče. Njegovi odgovori so postopoma ostajali vedno bolj pri zemlji, jasni in točni. Vprašal sem ga, kako je sijajen snemalac, kakršen je Lee Garmes, lahko delal z njim, če je Sternberg kontroliral vso osvetlitev posnetkov.

“Lee Garmes je naredil točno to, kar sem od njega zahteval. Vedno sem stal tik ob kameri in kontroliral njegovo luč. Nobeden od mojih filmov ni bil posnet malomarno. Vedno sem izbral najboljšega snemalca, ki sem ga lahko dobil. Lee Garmes je bil odličen snemalac. Eden najboljših je bil tudi Bert Glennon. Vsakokrat sem imel drugega in vsi so se pri meni učili. Radi so se pustili učiti.”

“Kje ste se naučili fotografije?”

“Fotografija ni samostojna umetnost!”

“Osvetlitev?”

“Tudi ni samostojna umetnost. Ob tem je zanimivo dejstvo, da se ljudje le redko učijo od velikih mojstrov, ki s svojimi posnetki zaslovijo. Če bi to držalo, ne bi bilo nikoli pravega napredka, novih rešitev. Vedno je treba najti nove stvari. Sam sem vrsto let slikal s fotoaparatom – preden sem se spustil v snemanje filmov.”



Marlene Dietrich in Von Sternberg (1934)



Von Sternberg (1929)

Sternberg o svoji teoriji fotografije

“Pokrajina mora biti posneta kot človeški obraz. Imate gore, drevesa, oblake, včasih jezero, če je le mogoče. Vedno potemnim nebo na vogalih – z vato. S cigareto naredim v kos vate ali v filter, če ga imam na vojo, ali v dodatno lečo posnetka nepravilne odprtine, nekakšne luknje. Pokrajina ima svoje značilnosti, tako kot obraz človeka: oči, nos, usta in lase. Pri posnetku imam vedno vključeno svetilo, ki je navadno zelo močno. Svetilo namestim direktno nad obraz, da senca nosu ni prevelika. Nikoli ne uporabljam veliko luči. Kamermeni navadno želijo veliko število luči. Zakaj? Jaz jih uporabljam malo, delam zelo enostavno. Kamermeni pa nikoli. Zakaj? Velikokrat nimajo mojega talenta!”

Predstavitev Sternbergove osvetlitve (1968)

Ekipa televizijcev je zasledovala vsako Sternbergovo krettnjo.

“Kje je osvetlitev platoja v studiju?” Sternbergov glas je dobil ukazovalen prizvok.

Električar je pripeljal žaromet, ki ga poznamo kot “petkilovatar”. Ne da bi se preoblekel, se je Sternberg takoj spravil k osvetlitvi. Porinil je žaromet bližje in naprej, dokler ni bil nekaj čevljev pred dekletom, ki je bila za model. Električarja je prosil, naj žarnico v žarometu privije do polne svetlobe. Potem je našel stol za dekletovo oporo.

Zaznamoval je njen položaj.

Za kamero je naročil objektiv dveh inčev. Asistent ga je pripravil, ga privil in Sternberg je opazoval, kako gleda skozenj.

“Boš zdaj dovolil še meni, da pogledam skozi objektiv?” je šaljivo vprašal.

Snel je očala in pogledal posnetek. Umaknil se je od kamere in odmeril osvetlitev z golim očesom.

“Dajte to klop stran in pojdite z žarometom bližje. Ustavite se in prižgite ‘kontrola!’”

Električar je zlezal navzgor, do električnega podstavka in v bližino modela.

“Počasnejše, prosim. Tok je zelo nevaren!”

Stikalo smo slišali, luči pa ni in ni bilo. Tudi drugi, dodatni električar se je trudil zaman. Luči ni bilo...

“Kadar delam sam, imam pri kameri vedno ‘most’. Tako mi ni treba stalno popravljati svetlobe.” Sternberg se ni menil za zamudo v posnetku.

“Ali uporabljate to tehniko tudi pri vozečih posnetkih?” sem ga hotel dopolniti.

Von Sternberg je nekaj sekund molčal in se nato oglasil:

“Kako čudno vprašanje? Kako naj ga uporabim pri vozečem posnetku?”

“Če se luč premika, ostaja osvetlitev pri miru, kot kamera...!”

“Trik je v tem, da ostaja osvetlitev ves čas ista!”

Tok se je prižgal, ko je Sternberg ukazal:

“Dajte mi eno teh bebičk!” Druga luč se je prižgala in osvetlitev je postala močnejša.

“Vzemite jo stran, z ‘negerjem’ jo zaprite, na drugi strani pa jo

pojačajte, kolikor gre. Samo to bebičko – na lase dekleta. Žareti mora kot v peklju! Dajte no, naj bo polna... Naj sveti.”

Spremenil je položaj dekletove glave in usmeril *spotlight* na zid ob njej, čakal nekaj sekund in pomeril.

“Še črno vato rabim!”

“Zakaj jo rabi?”

“Vas zanima, zakaj jo rabim?”

Pogledal je skozi iskalo in nato opozoril dekle:

“Premaknili ste se!” Šel je do nje in popravil njeno oblačilo.

“Ne premikajte se.”

Ni bil zadovoljen z njenim črnim puloverjem in morala ga je sleči...

Til je bil obešen čez petkilovatar in predenj je postavil lesen tram, ki ga poznamo kot “umetno senco”.

Til je visel pred petkilovatarjem. Lesena prečka je bila na njem in je na dekletu metala čudno senco.

“To je dobro. Samo pustite, ne sme ji potemneti na čelu. Prinesite prednjo drug rekvizit. Je že bolje. Luč ni na njeni glavi, prijete jo mora na ramenih... Tako. Svetloba mora biti na njenih ramenih, ne na glavi, ne na čelu. Dajte jo na njeno glavo. Tako!”

Nenadoma se je deklet spremenilo. Kontrasvetloba se je dvigovala.

Pred nami je zrasel avtentični Sternberg. “Ljubi Bog,” je zašepetal električar. “Poglej to... Iz nje bo naredil Dietrichovo!”

“She looks really beautiful!”

Asistent je popravil kamero. Petkilovatar, direktno nad dekletom, je metal zelo kratko senco nosu in ustvaril mehke linije lic. “Ščitnik svetlobe” je varoval njeno čelo, da je bilo v senci, kontrasvetloba ji je osvetlila lase.

“Vidite. Čelo mora biti rablo osenčeno, močna luč na njeni bradi. Ozadje razbito z neenakomerno svetlobo, deklet ne sme nositi črne obleke. Tako je pač!”

Studijo se je počasi zaprl. Zanimalo me je, kdo je bil električar, ki je ves čas sledil dogajanju in si zapisoval. Vprašal po njem. Povedali so mi so mi, da je bil to gospod Salomon, lastnik studia. •

Prihodnjič: Elia Kazan: Razkošje v travi (Splendor in the Grass, 1961)