

# nicholas ray



Opus Nicholasa Raya sodi med najbolj koherentne. Od dvajsetih filmov (kasneje bomo videli, zakaj je težko precizneje določiti njihovo število), jih je večino posnel v petdesetih letih. K temu lahko prištejemo še nekaj let, ki s tem najbolj fabuloznim desetletjem v ameriškem filmu mejijo. Dvajset filmov je za idejo ameriškega režiserja, pa naj bo *avtor* ali pa le tisti, ki vzklika *cut in action* in čigar kariera pokriva določeno število desetletij, dokaj skromno število. To kaže na to, da moramo računati, če že ne z določenimi problemi in nepravilnostmi, vsaj z specifičnimi, izjemnimi parametri. Nicholas Ray je specifičen na več načinov. *Avtor*, katerega rokopis se nedvoumno naslanja na tradicijo antiintelektualističnega, vitalistično/pionirskega pojmovanja filma zgodnejših ameriških režiserjev, od Dwana in Hawksa do Walsha in Wellmana, si predvsem ni uspel priskrbeti produkcijskega prostora za enako frekventno pojavljanje, kakršno je bilo značilno za avtorje, ki so začrtali horizont ameriškega behaviorističnega filmskega zapisa (*motion picture*). Ray je paradokso (in prav paradoks je njegov *credo*), drugače od drugih neprilagojenih umetnikov gibljivih slik, kot sta Welles in Huston, izkoristil vsako priložnost, da bi poudaril vizionarski pomen hollywoodskih producentov<sup>1</sup>. Zaradi nesporazumov z ameriškimi, kasneje pa tudi evropskimi producenti (bolje rečeno, investitorji različnih izhodišč), od zgodnjih šestdesetih, ko je zrežiral dva v vseh pomenih popolnoma nerazumljena spektakla *Kralj kraljev* in *55 dni v Pekingu*, Ray ni posnel *de facto* nobenega filma več. Sledila je legenda o nekem mučeništvu. Šestnajst let neplodnega potikanja po svetu, ki vključuje tudi neuspeli projekt (*Doktor in hudiči*) v Jugoslaviji, prekriva obdobje, v katerem bo Ray prek revalorizacijskih afektacij mladih in jeznih basinovcev in Wendersovega malikovalskega čaščenja prerasel v najdominantnejšo kultno figuro politike oziroma teorije avtorstva. Malo je režiserjev, o katerih bi bilo toliko napisanega. Zdi se, da ni nobene francoske ali anglo-ameriške filmološke avtoritete, ki se je ne bi zdelo potrebno redefinirati vprašanja Nicholasa Raya. Na nek način je o njem povedano vse. Ko Andrew Sarris svojo notico o njem prične s trditvijo "*Nicholas Ray is not the greatest director who ever lived, nor is he a Hollywood hack. The truth lies somewhere in between*", markira zgolj mejne točke pristopa k Rayevemu opusu, medtem ko ga v svoji znameniti sistemizaciji uvršča daleč stran od sredine, v neko povsem drugo, pompozno poimenovano poglavje *The Far Side of Paradise*.

Če se spomnimo, da so Budd Boetticher, Stanley Donen, Donald Siegel in Jacques Tourneur uvrščeni v

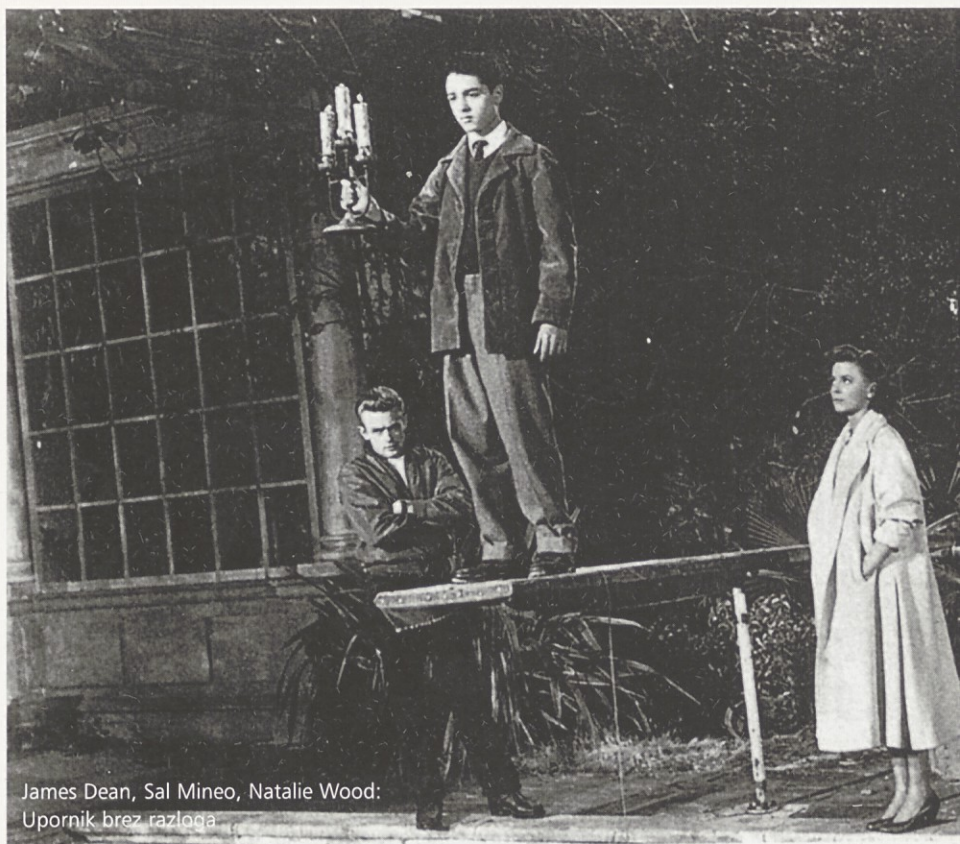
nebojša pajkić

Sarrisov nižji razred (*expressive esoterica*), režiserji, kot so Rayev zgodnji mentor Elia Kazan, njemu nesporno sorodni Huston, sofisticirani in dekadentni Mamoulian, Lean in Mankiewicz ter nekonformista Wellman in Wilder pa še nadstopje nižje, postane očitno, da Sarrisova retorična figura zakriva le njegovo nepripravljenost, da bi Raya uvrstil tja, kamor sodi: v sam Panteon, nekam med njegovega vzornika Fritza Langa in Josefa von Sternberga, čigar vsaj en film (*Macao*), je v bistvu zrežiral sam Ray.

Skratka: Nicholas Ray je najpomembnejši ameriški režiser petdesetih let. Najpoprej seveda v etimološko-kronometričnem smislu, saj je večino filmov, kar petnajst, zrežiral prav v tem desetletju. Tik pred petdesetimi, v letih 1948 in 1949, je (če odštejemo sodelovanje pri *Oprostite, napačna številka*), zrežiral tri filme: *Živijo ponoči*, *Potrkej na vrata* in *Ženska skrivnost*, v začetku šestdesetih pa je kariero zaokrožil s še tremi filmi. Poleg sakralnega *Kralj kraljev* in pompoznih *55 dni v Pekingu* je posnel še ekscentrično in eksotično eskimsko sago *Bele sence*.

Ray je s koncentriranostjo svojega opusa preprosto najznačilnejši režiser epohe, tako po svoji avtorski strategiji in/ali usodi, kot tudi po stilskih preokupacijah, ideološki ambivalentnosti, tematskih inovacijah in žanrskih fiksacijah. Čeprav so bila "zlata" leta<sup>2</sup> – morda bi bilo bolje reči "mračna leta" ameriške črne serije – pravzaprav v štiridesetih, ko so na hollywoodsko sceno stopili judovski emigranti iz Nemčije, Avstrije ali Francije, je tisto, kar dela petdeseta za samosvoje (in nenavadno) desetletje v amerškem in svetovnem filmu, prav komprimiranje stilema *film noir*, njegovo reinterpreterjanje in integriranje v idiome in ideologeme *amerikane* in njegova vmestitev v radioaktivni cmok psihologije oziroma (kot bi kdo rekel) mentalitete hladne vojne. V tem procesu so sodelovali avtorji, ki v celoti določajo zgodovino svetovnega filma. Brez Roberta Aldricha, Sama Fullerja, Budda Boetticherja, Andréa de Totha, Josepha Lewisa, Dona Siegla, Johna Hustona, Delmerja Davesa, Henryja Hathawayja, Mervyna Le Roya in, nenazadnje, Nicholasa Raya – najbolj paradigmatičnega, energičnega in ekspresivnega med njimi, celo dosti bolj neadaptabilnega, kot je bil Orson Welles – ne bi bilo francoske reformatorsko revizionistične reinterpretercije ameriškega filma, iz katere je pozneje izšlo vse, kar bi bilo mogoče v drugi polovici stoletja zvesti pod idejo filma.

Po Alainu Silverju in Elizabeth Ward<sup>3</sup>, je *noir* poetiko tkalo najmanj šest Rayevih filmov. To so *V samoti*, *Potrkej na vrata*, *Macao* (Ray je nepodpisan), *Na nevarnih tleh*, *Dekle za zabavo* in *Živijo ponoči*. Ob teh je Ray v petdesetih letih zrežiral še nekaj filmov, *Pohlepneže*, *Johnny Guitar*, *Vroč kri* in *Večji kot življenje* ali *Grenko zmago*, ki, kljub drugačnim žanrskim okvirom ali produkcijskim performansom, dopolnjujejo sliko Rayeve avtorske zasidranosti v aksiomatiko petdesetih, v to klavstrofobično protikomunistično in protimeščansko nočno moro, skozi katere pretirano vsiljivo nevrotično polituro vdira na plano optimistični zamah pionirskih vitalističnih arhetipov, energija westernskega mita. Ta energija je seveda, če nam je to všeč ali ne, najbolj ekspresivno prikazana v filmu, ki presega koordinate medija, v fenomenu, poimovanem *Upornik brez razloga*, ki je bil sredi črnobelega desetletja – simbolično – posnet v *technicolorju*. Da bi razumeli Raya petdesetih let, da bi razumeli, zakaj je prav on "najboljši med najboljšimi slabimi fanti", se moramo soočiti z mejniki njegove pitoreskne kariere.



James Dean, Sal Mineo, Natalie Wood:  
Upornik brez razloga

Čeprav je že prešlo v navado, da v klavstrofobično nevrotični stilski polituri petdesetih prepoznamo antikomunistično ozadje, ki naj bi ustvarjalo napetost, pa za nabojem, ki se nagiba k dürerjevskemu prebijanju filmske opne, *screena*, kadra, vidnega polja, iz katerega izhaja tisto tako težko razložljivo tesnobno stanje, srhljivost, metafizična projekcija negotovosti in nevarnosti, neka grandiozna pesimistična emocija, ki kot eter izpareva iz platna (*screena*, dobesedno iz filma) in kot plin formira edinstveno atmosfero v realnem ambientu kina, s čimer ustvarja nek participativni mehanizem, ki presega gledalčev strah (pred igralčevo fizično superiorno prisotnostjo) v gledališču, vendarle stoji nekaj drugega. V nasprotju s trivialnim strahom pred privilegiranim igralcem na sceni, se filmski gledalec, soočen z (post)*noir* filmi petdesetih let, pogreza v brezno metafizične negotovosti, katere zlonosnega naboja ni zmožen dešifrirati.

Ko razpravlja o razlikovanju med horror in znanstveno fantastičnimi filmi, Kaminsky v knjigi *American Film Genres* opozarja na drugačno vmeščenost strahu. Horror temelji na strahu pred smrtjo (in preteklostjo), znanstvena fantastika pa na strahu pred življenjem (in prihodnostjo). *Filmi noir* so, kadar ne gre za *Zet* eksotiko (glej *Napad radioaktivnih filmov* Aleša Blatnika), ki jo je težko razumeti brez dešifriranja *noir* katarze, ali za disperzivne kriminalne zgodbe, najpogosteje thrillerji, križani ali impregnirani z melodramatičnimi paradigmi. Melodrama kot zakrnela diderotovska meščanska drama ni bila nikoli bliže tragičnemu potencialu (v aristotelovskem smislu), kot prav v ameriških *noir* thrillerjih petdesetih let. Tedaj se je izoblikovalo prizorišče, katerega ritual (ikonografski kodeks) je z razkrivanjem/prikrivanjem grozljive dimenzije mita ustvarjal transfer za magično očiščevanje od občutij strahu in (samo)obžalovanja. V nasprotju z zakopanimi, potlačenimi, okultno-magijskimi arhetipi preteklosti (horror) ali projeciranimi simulakri prihodnosti (znanstvena fantastika), so *noir* thrillerji petdesetih let v glavnem

sodobne zgodbe, zgodbe iz petdesetih. Borde in Chaumeton v že omenjeni sistemizaciji kot podskupino *noir* filmov omenjata tudi kostumirane zgodbe, vmeščene v štirideseta leta (*Doctor Jekyll and Mr Hyde*, Victor Fleming; *Experiment Perilous*, Jacques Tourneur; *Gaslight*, George Cukor; *The Suspect*, Robert Siodmak; *Dragonwyck*, Joseph Mankiewicz; *Ivy*, Sam Wood; *So Evil My Love*, Lewis Allen). Ko se povrnemo k petdesetim, se soočimo s perspektivo tedanje ameriške sedanjosti, sedanjosti, ki je senzacionalno pesimistična, moreče shriljiva. Tu gre za neko klavstrofobično in nasploh fobično, do kastracije frustrirajočo in brezperspektivno Ameriko.

Vprašanje je, kaj je ozadje te globalne fobije, ki po zmagoviti vojni "sodobni" Ameriki projecira ta turobni, črno-beli kolorit, katerega zlonosnost postane še bolj izrazita v izjemah, posnetih v technicolorju, kakršni sta na primer *Upornik brez razloga* ali *Dekle za zabavo*? Gre za strah pred preteklostjo ali za strah pred prihodnostjo? Za strah pred smrtjo ali strah pred življenjem? Po Aristotelu je strah neizogibno povezan z občutkom (tragične) krivde. V tem smislu je *noir* razpoloženje petdesetih – kljub alegorični antikomunistični retoriki, bolj explicitno eksponirani v nizkoproročanskih horror in znanstveno fantastičnih zgodbah, katerih emblematični vrhunec in/ali prototip je Sieglava tolikokrat variirana mojstrovina *Invasion of the Body Snatchers* (1956) – le stežka motivirano z antikomunistično paranojo, saj so bili mnogi protagonisti ameriškega *noir* filma petdesetih (v nasprotju z judovskimi antifašističnimi prvoborci, utemeljitelji poetike – Langom, Siodmakom, Ulmerjem, Premingerjem, Wilderjem itd.), tako ali drugače povezani s hollywoodsko celico komunistične partije. Tudi sam Nicholas Ray pripada tej skupini, ki se je izoblikovala okrog Elie Kazana. Čeprav je Ray po svojem splošnem imidžu pravzaprav bližji antikomunistični pozi kakega Fullerja in pionirski *amerikani* kakega Dalmerja Davesa, kot pa Kazanovi in Dassinovi ambivalentnosti, pa njegovi filmi dosti bolj odkrito (*V samotni*) ali figurativno (*Johnny Guitar*) komentirajo, kritizirajo in eksploatirajo "makartizem". Strah pred komunizmom torej ni mogel projecirati tolikšne napetosti, bolje rečeno, ni mogel kreirati tako zgoščene slike (ameriškega) sveta, ni mogel profilirati razpoloženja, najbolj poetično izražene v naslovu enega največjih *noir* filmov in enega največjih filmov sploh – *Iz preteklosti* (*Out of the Past*, 1947) Jacquesa Tourneurja –, filma, ki je skorajda v celoti določil žanrske koordinate *noir* filma petdesetih let. Zdi se, da *Iz preteklosti* v idiomatskem smislu (kot poetična fraza), ki se križa s *plotom* in zaključno radioaktivno poanto Aldrichevega filma *Kiss Me Deadly* (1955), nakazuje oporne točke ameriške paranoje, za katero je bila zavesa hladne vojne zgolj paravan. Prav paravan je konec koncev najpogostejša stilska figura petdesetih, pa naj gre za *spy* fabule ali lov na (rdeče) čarovnice. Strah pred preteklostjo in strah pred radioaktivnostjo kažeta, da je ideološka opozicija komunizmu zgolj retorična substitucija za sovražnika, ki bi lahko proizvedel konflikt in izzval vojno. Če se ne bi v njegovem jedru skrival občutek krivde, bo moral biti strah pred vojno docela nekompatibilen z jenkijevsko platformo (tj. paravanom) zmagovalcev. Občutek krivde pa je vedno vezan na preteklost. Če ni dovolj oddaljen, da bi se amortiziral skozi mitsko dimenzijo, potem je potlačen v globino nezavednega, v – kot bi rekla Chandler in Hawks – *Veliki sen* (*The Big Sleep*, 1946). Zdi se, da privatni (torej ne državni) detektivi filma *noir* v nasprotju z vitezi Okrogle mize, ki sanjarijo o Svetem gralu, venomer iščejo le razrešitev

skrivnosti, ki bo pojasnila vir krivde. Ta je skrita tako globoko prav zato, ker je hkrati tako blizu. Psihoza petdesetih, ekspresivno in polivalentno izrisana skozi paleta *noira*, občutje izgubljenosti in zaprtosti, zamejenosti, odsotnosti izhoda, vsakršne odprtine, možnosti za beg (odtod bo izšla *road – getaway* estetika), ta radioaktivna nevroza in nervoja, obsedenost z gibanjem, je rezultat očitnega občutenja strahu pred novo vojno, pred maščevanjem, je izraz občutka krivde zaradi atomske bombe, odvržene na Hirošimo in Nagasaki. V nasprotju z pearl-harbourjevsko mitomanijo in vojnimi filmi, ki skušajo prikriti strah ali ki enostavno demonstrirajo nacionalno, kolektivno (državno) strategijo in ki bi zahtevali posebno obravnavo, temeljijo *filmi noir* na platformi individualnega "umivanja rok", natančneje, skoznje je občutek krivde prek razlikovanja med osebnim in občim, posameznikom in skupnostjo, državljanom in državo, osebnostjo in vlado, povzdignjen na raven tragedije. Občutek strahu izhaja torej iz občje nevarnosti, ki temelji na kolektivni krivdi, ki ji daje tragično potenco občutje osebne (ne)odgovornosti ("brez krivde krivi"). Distanciranje od vlade, od skupnosti, od lastnega kolektiva, da bi z zavračanjem odgovornosti ublažili strah pred zunanjo nevarnostjo in da bi zacelili rano ksenofobične hysterije (ki bo sčasoma prerasla v svojo kozmopolitsko antinermija, tako kot bo doktrina *melting pota* postala inverzija rasistične manije, projecirane skozi strah pred rumenokožci), je oblika patološke oziroma psihotične substitucije, katere skrajna posledica je občutek osamljenosti, osamljenost pa je tesno povezana z odsotnostjo ljubezni. V tej meri so *noir* zgodbe vedno melodramatične. Ti boleči, turobni thrillerji vedno pripovedujejo o (ne)možnosti razmerja med moškim in žensko. Na ta način posebljajo nemožnost ljubezni v kozmopolitskem smislu, nemožnost, ki izhaja iz nerazrešenega kompleksa tragične krivde, katere skrajno točko, njen *point of view*, izraža Rayeva fraza iz filma *Johnny Guitar*, fraza, ki je – simptomatično – povezana s Sterlingom Haydnom, ki je Ameriko zastopal na Titovem pogrebu (v času Titovega življenja Rayu v Jugoslaviji ni uspelo realizirati načrtovanega projekta *Doktor in hudiči*): "*I'm a stranger here myself*". Pod tem naslovom je leta 1974 nastal tudi dokumentarni film o Nicholasu Rayu. Izraza *out of the past* in *I'm a stranger here myself* s svojo paranoidno/shizoidno idiomatiko definirata samo bistvo občutenja, o katerem govorimo, in ki pride še posebej do izraza v Rayevih *noir* filmih. Vendar pa se je Ray, podobno kot Fuller v *House of Bamboo* (1954) in *The Crimson Kimono* (1959), ob koncu kariere z osupljivo megalomanijo poskušal osvoboditi strahu s približevanjem samemu "izvoru" nevarnosti. Najprej si je privoščil infantilno parado in se vznesen s prihajajočim saftberijskim hipijevstvom lotil Kristusovega življenjepisa v probudističnem, timothy-learyjevskem ključu, ki neizogibno asociira na adventistično mistifikacijo Evangelija po Mateju (*Kralj kraljev*), da bi leto pozneje realiziral grandiozni ep *55 dni v Pekingu*, film, ki naj bi mu Charlton Heston priskrbel "starozavezno" konotacijo in ki v "boksarski vstaji" iz začetka stoletja (1900) išče osnovo za razrešitev samega korena rasnih konfliktov. S tema dvema komercialnima flopoma se je zaključil profesionalni aspekt Rayeve režiserske kariere, predhodil pa jima je še en čuden film, *Bele sence*, eskimska ljubzenska zgodba, ki prav tako kot prva dva pripoveduje o etničnih nasprotjih. *Bele sence*, *Kralj kraljev* in *55 dni v Pekingu* tvorijo Rayevo Super-Tehnirama trilogijo, katere ekstravagantna koloritnost,

Cyd Charisse, Robert Taylor:  
Dekle za zabavo

James Manson, Christopher  
Olsen, Barbara Rush:  
Večji kot življenje



prostorska razvitost in simfonična stiliziranost delujejo kot post-terapevtska psihadelična evforija, s katero naj bi afektirano zapustili klavstrofobični *noir*-svet oziroma, kot bi rekel Leo Braudy<sup>4</sup>, "zaprt družbo" (*enclosed society*), da bi našli osvoboditev v "odprtem prostoru" (*open spaces*), katerega dekorativna agresivnost nezadržno spominja na bizarno koloristično interpolacijo v Fullerjevi ultra-klavstrofobični mojstrovini *Shock Corridor* (1963). Na drugi strani pozne Rayeve razglednice, še vedno impregnirane z izvorno napetostjo, ne dosegajo nenavadne *camp* provokacije zadnjih Langovih filmov (*Ešnapurski tiger*/Tiger von Eschnapur, *Indijski nagrobni spomenik*/Indische Grabmal, 1958/59) in ga tako tudi na koncu kariere puščajo enako zagledanega v svojega vzornika kot je bil na začetku. Če bi pogledali z Rayevega konca (*Ameriški prijatelj*/Der Amerikanische Freund, 1977; *Svetlikanje nad vodo*), bi lahko rekli, da se v avtorski parabolni evroameriškega filma nahaja prav na sredini med dvema Nemcema, med Langom kot predhodnikom in Wendersom kot naslednikom.

Poleg Langa sta bila na začetku Rayeve poti med drugimi tudi Raoul Walsh in Elia Kazan. Ta trojica režiserjev, ki jim kljub določenim podobnostim ni ravno najlaže poiskati skupnega imenovalca, je temelj, na katerem je Ray zgradil stolp svojega avtorstva, katerega agresivno ekstravagantni arhitekturi se je le redko kdo lahko uprl. Prav Rayev študij arhitekture (pri Franku Lloyd Wrightu) je vplival na njegov opazni čut za ambient, za prostor nasploh, kar ga je že v izhodišču približevalo Langovemu postopku, utemeljenemu na sorodni umetniški provenienci. Na drugi strani bo Ray po sledih Langove komorne tenzije in kot fanatični raziskovalec ameriške notranosti svojo vokacijo iskal tudi v Walshovem svetu sprevrnjenih vrednot. Ko k temu prištejemo še Kazanove nauke, ki so presegle vprašanje transpozicije Stanislavskega in ga razvili v strasbergovsko *Actor's Method*, vključujoč ideološko vizuro "metodika", dobimo oporne točke Rayevega nevrotičnega sveta preganjanih osamljenec, obremenjenih z nemožnostjo komunikacije in pripravljenih na neprizanesljivo prevpraševanje, na beg vase in beg od sebe, ki mu obligatorno predhodi beg od skupnosti, od družbe. Poleg klasičnega *noir* miljeja, ki ga v skladu s Fullerjevim prototipskim delom McArthur postavlja kot paradigmo *Underworld USA* (1961), v katerega podzemnem mraku avtorji "črne serije" iščejo "atomska zaklonišče", Ray že od samega začetka goji tudi pretanjeno afiniteto do sveta mladih odpadnikov, do tistih, ki se ne želijo integrirati. Trije filmi, prvenec *Živijo ponoči*, katerega eksploatacija je zamujala in s tem napovedovala Rayevo kontroverzno kariero, film, posnet 1948 in distribuiran 1949, vmes posneti *Potr kaj na vrata* in mitični *Upornik brez razloga*, promovirajo Raya v najkompetentnejšega in najvplivnejšega tolmača ameriške kontra-kulture. Čeprav je James Dean postal zaščitni znak uporniške generacije, je bila njegova življenjska, tragična krilatica "umri mlad, bodi lepo truplo" izgovorjena že v Rayevem zgodnejšem, brez razloga podcenjenem filmu *Potr kaj na vrata*. Izgovoril jo je Nick Romano (John Derek v prvi vlogi), brezskropulozni ropar, ki se upira kakršnemukoli moralnemu kriteriju. Bogartova didaktična in s tem retorična poza (*Potr kaj na vrata* je prvi izmed dveh Rayevih filmov, posnetih za Bogartovo Santana Productions), potencirana s produkcijsko avtoriteto, povzroča, da film mestoma izgublja ritem, a je prav s tem poudarjeno tudi nesorazmerje dveh svetov, ki ju ni mogoče uglasiti, sveta hipokrizije

srednjega razreda in sveta mladeniškega, hessejevskega upora. Vendar pa uporni in jezni niso samo mladi, Rayevi filmi so polni neadaptabilnih likov. V njegovem prvencu *Živijo ponoči*, narejenem po večkrat ekraniziranem Andersonovem romanu *Thieves Like Us*, katerega naslov je *hommage* anagram Rayevim vzornikom (*They Drive By Night – You Only Live Once*) in ki pravzaprav še največ dolguje Walshevi aluziji na s kodeksom sankcioniranega Dillingerja v remek-delu *High Sierra*, tragični par, Keechie in Bowie, in njuna okrutna partnerja Chickamaw in T-Dub, živijo paralelno življenje, v katerem sta zločin in nasilje bistveni določili, brez katerih, podobno kot Walshovi "junaki", strogo vzeto sploh ne obstajajo. Ta sprevrnjena ideja eksistence pri Rayu, podobno kot tudi pri Walshu in nedavno pri Miliusu ali Hillu, pravzaprav aludira na neko predlincolnovsko Ameriko, na idejo sveta onstran meja in izven meščanskega pojmovanja etosa. Tudi Rayevi westerni, *Johnny Guitar*, *V sencih vešal* ali *Resnična zgodba o Jesseju Jamesu*, ne morejo brez neposrednih aluzij na konsekvence raztrgane slike protestantske povojne Amerike. Navkljub spektakularni polituri, ikonični baročnosti in inovativni obravnavi glasbe ter očitni fascinaciji s tradicionalno folkloro, ki pripomorejo k temu, da *Johnny Guitar* do popolnosti anticipira leonejevsko koreografijo špageti-vesterna, pa njegova alegorična anti-mchartyjevska nota (scenarist Yordan je najpogostejši paravan za preganjane pisce – komuniste), ki bo postala vzorec za italijanske levičarje, zakamuflirane z western rituali, eksplicitno poudari Rayevo grenkobo z idejo reda v njegovem nastajanju. Podobno kot Wellman (*Dogodek v Ox-Bowu*/The Ox-Bow Incident, 1943) skuša tudi Ray zamajati same propozicije mita. Tudi druga dva Rayeva westerna sta analogna Wellmanovim. V *sencih vešal*, katerega zaplet spominja na *Track of the Cat* (1954), gradi atmosfero, ki podobno kot *Rumeno nebo* (Yellow Sky, 1948) v western vpisuje *noir*-klavstrofobijo, *enclosed* tenzijo, ki ji daje občutje prerije posebno cinično težo, nevrotični James Cagney pa *noir* naglas. Naposled tudi bratje James v Rayevi viziji, podobno kot Wellmanov Buffalo Bill, izstopa iz okvira mitske impostacije. Raya, podobno kot Walsh, zanima predvsem povojna brezupnost, ki ji vizura Eastmancolor Cinemascopea daje groteskno, še malo ne privlačno in popularno dimenzijo. Zdi se, da je Rayeva nagnjenost k eksperimentiranju s širokim platnom in živopisnimi barvami izraz njegove mrzlične potrebe, da bi v umetnih prostorskih koordinatah našel odprtino, izhod, "kakršnakoli vrata" za svoje izzobčence, za "upornike brez razloga".

Četudi je počasnejši in bolj deskriptiven od mnogih drugih Rayevih filmov, četudi se njegova ekspresivnost ne more meriti z naslednjim, morda najmočnejšim Rayevim filmom *Večji kot življenje*, in čeprav sta njegovi psihološka konstrukcija in ikonična paleta neprimerljivo preprostejši od njegovega najbolj perversnega filma *Dekle za zabavo*, v katerem fascinira fotogenična harmonija protagonistov, Roberta Taylorja in Cyd Charisse, pa *Upornik brez razloga* izstopa s svojo fetišistično impregnacijo, z ultimativno diskriminacijo "sveta odraslih", s tem, da se brezkompromisno identificira s tragičnostjo prihajoče generacije, ki se sredi ameriškega stoletja (*American Century*) nima čemu nadejati, ki se nima kam integrirati, ki ne najde izhoda iz pop-artistične galerije projeciranih materialnih ikon. Introspektivna hipertenzija, ki jo je skupaj z Rayem skreiral James Dean, s prebijanjem filmske iluzije in z nadrealistično

Sterling Hayden, Joan Crawford:  
Johnny Guitar

Curt Jurgens:  
Grenka zmaga





Grahame kot Laurel, katere obsesija je v golem osvajanju moških, je manifestno delo Rayeve pesimistične poetike. Zaprtost prostora, zunanji pritisk (policija je Dixona osumila za umor), seksualna korupcija (Laurel kot priča nedolžnosti "izsiljuje" njegovo spolno zvestobo), izčrpani značaji z izgubljenimi iluzijami, emocionalna pervertiranost, turbni kontekst profesionalne demoraliziranosti policajev, izkrivljenost psiholoških vizur, zadrževanje antipatijskih hysterij, simulacije simpatij, grandiozna izumetničenost – vse to so odlike sveta, ki si ne zasluži, da bi z njim komunicirali.

V večini Rayevih filmov je razmerje med moškim in žensko prikazano kot nekaj neplodovitega. Ženska je tu navzoča le zato, da bi spodnesla moško prijateljstvo. Natalie Wood, Gloria Grahame in Ruth Roman v *Uporniku brez razloga*, *Grenki zmagi* in v *Poblepnežih* še bolj očitno kot drugje ovirajo viteško vez med moškimi. V drugih filmih z Glorio Grahame, eno od najbolj fatalnih *noir* ikon (določen čas tudi Rayevo soprogo), Ray režira eksplicitno mizogene zgodbe, kot sta *Ženska skrivnost* in *Zlobno dekle*. Tudi tedaj, kadar ni neposredno frivolen, je ženski fatalizem neizbežen: od *Živijo ponoči* do *55 dni v Pekingu* je ženska bodisi obremenitev moškemu v akciji, ali pa celo njegovo prekletstvo, kot v Rayevem najmračnejšem filmu *Potrkej na vrata*, kjer se Emma (Allene Roberts) iz svetnice, ki s poroko socializira delikventa, spremeni v njegovo prekletstvo enostavno zaradi tega, ker sprovcirana z njegovim obnašanjem noseča stori samomor. Ta samomor bo sprovciral Derekov suicidni *credo*, ki bo svojo finalizacijo dočakal v Deanovem življenju.

močjo presega sleherno možno interpretacijo. Kljub temu, da je Ray zelo hitro odkril originalno pot, ki se le deloma naslanja na *actors* predilekcije (ali pa prav zato), sta Ray in Dean za "metodo mitomanijo" – ki so se ji največji ameriški avtorji, na primer Ford in Hitchcock, po pravici neusmiljeno zoperstavljali – storila dosti več kot vsi strasbergovsko–kazanovski nasledniki ali epigoni skupaj. Zdi se, kot da bi Deanova tragična identifikacija z Ray/Derekovo anticipacijo odredila nadaljno Rayevo potepuško usodo samopregnanca brez razloga. Rayev zadnji črno–beli film, *Grenka zmaga*, ameriško–francoska koprodukcija, na še bolj brutalen način variira melodramatični trikotnik rodeo–sage *Poblepneži*, posnete pet let poprej. Mitchum kot rodeo–mentor, Arthur Kennedy kot njegov varovanec in Susan Hayward (Kennedyjeva soproga) med dvema moškima – to je matrica, ki jo Ray ob svojem vstopu na prizorišče druge svetovne vojne v *Grenki zmagi* ponovi v inverznem razmerju. Gre za folklorno ambientacijo, znotraj katere se v afriški puščavi (Libija) v okviru protirommelovskih manevrov odigrava trikotnik med komandantom (Curt Jurgens), njegovo soprogo (Ruth Roman) in mladim oficirjem (Richard Burton v svoji najbolj karizmatični izdaji). Ta dva filma imata zelo veliko skupnega. Zunaj *noir* stereotipov se Ray tu pokaže v dosti bolj umirjeni različici. Zagledan v izvorno magičnost rodea (*Poblepneže* dopolnjuje dokumentarni material) in impresioniran z viteško dimenzijo vojne (če ne bi bilo Rommela, bi si ga Američani izmislili kot antitezo hipertrofiji Hitlerjeve manije), Ray v obeh primerih, ekskluzivno za svoj postopek, projecira situacije, katerih vizualni tretman in umirjeni ritem nihata med romantičnim zanosom in subtilnim sentimentom. Čeprav gre v obeh primerih za izdajo ženske (priljubljen *noir* motiv), ki moško prijateljstvo postavi v precep, pa v nobenem od njiju ni nikakršnega mizoginega ali celo mizantropičnega naboja, ki ga sicer vidimo v mnogih Rayevih filmih, še posebej pa v zgodnji antihollywoodski drami *V samoti*. Ta študija neznosnosti razmerja med moškim in žensko, v katerem impresionirata Bogart kot diskreditirani scenarist in alkoholik Dixon, ter Gloria

Skozi psihološko vizuro je nesporno, da je Ray homoerotično usmerjen. To dokazuje njegov izbor protagonistov: Farley Granger, John Derek, James Dean, James Mason, Robert Mitchum, Richard Burton, Robert Taylor, Jeffrey Hunter in Charlton Heston – vedno gre za izrazite moške, ki se spopadajo z žensko animo – kar je vsekakor *noir* kliše. Kot že rečeno ima ta kliše precej kompleksnejšo alegorično dimenzijo, ki presega psihološka melodramatična vprašanja. V filmu *noir* gre za nemožnost komunikacije, za definitivno in neozdravljivo alienacijo. Tako kot umetnostne zgodovinarje, nagnjene k sociologiziranju, jo je mogoče razumeti kot preprosto deziluzionistično reakcijo na izgubo vsakršnega smisla vrednot v vojni. Vendar je bila vojna tedaj že končana. *Noir* tenzija štiridesetih, ki so jo v hollywoodske projekte vbrizgavali begunci pred nacizmom, je predstavljala logični, patologizirani refleksi, ki ga je produciral oddaljeni smrad plinskih celic. Manija judovskih emigrantov, ki so Ameriko – kljub vsem njenim prostranstvom otoško državo – doživljali kot kletko, je ameriškega filmu vojnih let prispevala neko še posebej impresivno aromo in povzdignila njegove običajne gangsterske stereotipije na znatno bolj stilizirano, mistično, slojevito in dramatično raven.

Petdeseta leta pomenijo nekaj drugega. Tako kot so vesterni petdesetih načeloma (tako kot *Johnny Guitar*) protektirali ezoterično alegorično konfiguracijo, so tudi *filmi noir* z ignoriranjem črnece, ki bodo sčasoma v isti funkciji preplavili hollywoodsko produkcijo, projektirali neko grobo rasistično implikacijo. Če Indijanci v vesternih od petdesetih do devetdesetih personificirajo različna ameriška bojišča (od Koreje do Srbije – Hillov Geronimo), potem v *filmih noir* tuje bitje personificira ženska. Veliko vprašanje, ki ga ni treba konsekvntno dešifrirati je, kaj je nastalo prej –

Gloria Grahame, Humphrey Bogart:  
V samoti

kokoš ali jajce, alegorična konfiguracija ali psihološka opozicija? Na eni strani judovski *background* inspiracije *noir* filma spominja na starozavezno mizoginijo, na vmestitev ženske-kače (ali celo *Ženske-kobre* (Siodmak, 1944) nekam med Jehovo in Adama (na tem mestu niti ne bi mogli načeti analize, kakšno vlogo igrajo poškodbe moških reber v amerškem filmu od Forda do Siegla). Kar nas oddaljuje od edenske inspiracija zadeva vsesplošno opustošenje v *noir* horizontu. Ta pustota, odtujena ameriška dediščina, nedvomno poseduje realistične korelative – splošno občutje brezcilnosti, pri katerem gotovo ne gre za eshatološko vizijo neba in zemlje, ampak za izrazitev metafizičnega strahu pred sovražnikom. Veliko število *noir* protagonistov – vključno z Judi, Waspi, Slovani in Grki, je bilo bodisi neposredno zasliševanih bodisi vsaj osumljenih tesnih stikov s suspendiranimi komunisti, zato “rdeča nevarnost” ni mogla vzdigniti tenzije prek meja značilnosti hitchcockovskega *McGuffina*. Ker je metafora skrajšana primerjava, ki že vsebuje skriti predmet/element primerjave, ženska kot antropološka opozicija moškemu že poseduje tudi vse potrebne performanse za rasno razlikovanje. Feministični, praviloma levičarski pogled pojma seksizma ni zaman izvajal iz njegovega ramanja z rasizmom. Antiseksizem in antirasizem sta homogeni gibanji, ki sta si za tarčo kritike pogosto jemali klasični hollywoodski film. S tem sta nezavedno merili na pravo mesto. Moški kot Američan (*English-man*) proti ženski (tujcu, “*Japoncu*”, sovražniku) – v tem nasprotju je jedro *noir* napetosti, ki ga lahko prepoznamo v skoraj vsakem Rayevem filmu, tudi v tistih, ki jih sicer ni podpisal (na primer *The Racket* (1951 – podpisan je John Cromwell) ali *Macao* (1952, von Sternberg). Ponotranjeno občutje krivde daje temu nasprotju kompleksnejšo strukturo. Problem potemtakem ni v ženski kot tujcu, drugem bitju, problem je v junaku, ki mu ne uspe izčistiti svojih čustev in se soočiti z lastno odgovornostjo, saj ne more prepoznati ozadja psihološkega, emocionalnega naboja, tenzije, strahu, obupa. Tudi če je infantilni kriminalcec, kot Farley Granger v *Živijo ponoči*, delikvent kot John Derek v *Potrka na vrata*, propadli scenarist kot Bogart v *V samoti*, narkoman kot James Mason v *Večji kot življenje*, korumpirani pravnik kot Robert Taylor v *Dekletu za zabavo*, tat kot Mitchum v Sternbergovem *Macau*, ki ga je Ray za RKO v celoti predelal, korumpirani policaj (spet Mitchum) v Cromwellovem *The Racket*, itd. Vsi Rayevi protagonisti nosijo v sebi nek hendikep, ki poslabšuje, onemogoča ali do skrajnega roba prižene negativne, usodne energije potencialnega odnosa z tujcem (žensko). Teh razmerij se načeloma drži koeficient bližine, vendar praviloma – po modelu *Poblepnežev* in *Grenke zmage* – razpadejo ojačani s paradigmo *I am Stranger Here Myself*, kompleksom potlačene minulosti. Na najkompleksnejši in najbolj alegorični konfiguraciji temelji Rayev nesporno najboljši *noir* projekt *Na nevarnih tleh*. V tem filmu Robert Ryan, še eden od prototipskih Rayevih trdih možakov, živčno razrvani policaj, v sadomazohističnem *tour de force* agresivne homoseksualne napetosti terorizira prijatelje, da bi se na koncu soočil z magnetično žensko seksualno energijo Ide Lupino, sestre mladega morilca, ki mu Ryan z zverinsko neusmiljenostjo sledi. Nenavadni trk dveh hipertrofiranih živalskih energij, moškega “psa slednika” in samice, ki ščiti brata, do katerega goji posebno, nenaravno naklonjenost, saj je pravzaprav slepa, v filmski zgodovini nima vzporednice. Ida Lupino kot ženska, tujec, sovražnik, je lahko spoštovana le za ceno transcendentalnega



hendikepa, parira pa ji lahko le definitivno in eksplicitno psihotični, enako transcendentalno hendikepirani moški. Najdemo seveda tudi starejše alegorično situiranje, kjer se skuša sovražniku okrniti zmožnost percepcije, ga radioaktivno diskvalificirati, gensko popačiti. Kot bi se bilo treba otesli tesnobe, enkrat za vselej zmagati v vojni... To je konec *noir* utopije, ki jo zaokroži dejstvo, da so Ozujevi filmi iz petdesetih kljub metafizičnemu naboju neulovljivi za ameriške “tujce na sebi”. Po Thomsonovem pričevanju je Ida Lupino zaradi Rayeve bolezni v mnogočem korežirala *Na nevarnih tleh*. S tem morda sladkim ženskim maščevanjem je mogoče pojasniti agresivne seksualne vibracije med njo in Rayem, ki dajejo zgodbi posebno transnarrativno dimenzijo, kakršno lahko na srečo ustvari le ženska.

Drugače ostanejo le še prijatelji – kot Wenders, na primer. Po šestnajstih letih odsotnosti vsakršne prakse, deloma zaradi bolezni, deloma zaradi razočaranj, nesporazumov ali kontemplativnega samoprevpraševanja, preverjanega v kolektivni režiji s študenti *de facto* nedokončanega filma *We Can't Go Home Again*, prikazanega le na za javnost na pol zaprtih projekcijah, je Ray s svojo igralsko pojavo sopodpisal Formanovo konformistično degradacijo musicla Lasje (Hair, 1978) in Wendersov kolosalni film o filmu *noir*, *Ameriški prijatelj*.

*Svetlikanje nad vodo*, posnet 1979 in prikazan 1980, ne dovoljuje racionalnega komentarja. Ta zgodba, v določenem smislu direktni prenos Rayevih poslednjih vzdihljajev, v kateri se stari mojster bolj kot na pretencioznega Wendersa naslavlja na ingenioznega Godarda, s svojo turobno demonstracijo nemožnosti vsakršne komunikacije med Evropejci in Američani, pa čeprav “bratov v kameri”, je videti kot da na najstrahotnejši, neokusno melodramatični, antifilmski način potrjuje vse parametre ameriške, Rayeve *noir* paranoje. V tem se skriva njegova (in Wendersova) veličina. Kar preostane po kinesteziji, zadeva zgolj še radiacijo.

Prevedel Saš Jovanovski

Živijo ponoči

Opombe:

1. v zvezi s tem cf. R. Kozarski: *Story into Script*, Hollywood Directors, 1941 – 1976 (OUP, Oxford, London, New York, 1977)
2. sistemizacijo lahko najbolje preverimo v R. Borde in E. Chaumeton: *Panorama du Film Noir Américain* (Les Editions de Minuit, Paris, 1955)
3. *Film Noir – An Encyclopedic Reference Guide* (Bloomsbury, London, 1980)
4. Leo Brady: *The World in a Frame* (Garden City, New York, 1977)

## NICHOLAS RAY: FILMOGRAFIJA

Rojen: 7. avgust 1911, Galesville, Wisconsin, ZDA

Umrli: 16. junij 1979, New York, New York, ZDA

1948

### Živijo ponoči

*They Live By Night*

a.k.a. *The Twisted Road / Your Red Wagon*

ZDA, 92 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Nicholas Ray, Charles Schnee, po

romanu *Thieves Like Us* Edwarda Andersona

fotografija George E. Diskant

glasba Leigh Harline

igrajo Cathy O'Donnell (Keechie Mobley),

Farley Granger (Bowie), Howard Da Silva

(Chicamaw Mobley), Jay C. Flippen (T-Dub),

Helen Craig (Mattie), Will Wright (Mobley),

William Phipps (mladi farmer), Ian Wolfe

(Hawkins)

*Trije zaporniki pobegnejo iz zapora, med njimi 23-letni Bowie, ki upa, da mu bo uspelo dokazati nedolžnost in se s svojim dekletom Keechie umakniti v samoto. A njegova zaporniška pajdaša ga prisilita v serijo ropov, policija pa v Bowieju vidi vodjo tolpe.*

1949

### Potrkaj na vrata

*Knock on Any Door*

ZDA, 100 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij John Monks Jr., Daniel Taradash, po

romanu Willarda Motleya

fotografija Burnett Guffey

glasba George Antheil

igrajo Humphrey Bogart (Andrew Morton),

John Derek (Nick Romano), George

Macready (tožilec Kerman), Allene Roberts

(Emma), Candy Toxton (Adele Morton),

Mickey Knox (Vito), Barry Kelley (sodnik

Drake)

*Andrew Morton je odvetnik, ki se mu je uspelo prebiti iz revnih predelov, kjer je bil rojen. Njegov klient je Nick Romano, mladenič z dolgim spiskom kriminalnih dejanj. Nick najde svojo ženo mrtvo, storila je samomor, zato se vrne h kriminalu...*

1949

### Ženska skrivnost

*A Woman's Secret*

ZDA, 84 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Herman J. Mankiewicz, po romanu

*Mortgage on Life* Vicki Baum

fotografija George E. Diskant, Harry J. Wild

glasba Frederick Hollander

igrajo Maureen O'Hara (Marian Washburn),

Melvyn Douglas (Luke Jordan), Gloria

Grahame (Susan Caldwell), Bill Williams

(Lee), Victor Jory (Brook Matthews), Mary

Philips (ga. Fowler), Jay C. Flippen (Fowler)

*Susan leži v bolnišnici s kroglo blizu srca. Marian policiji pove, da jo je ustrelila ona – iz*

*besa, ker je hotela prekiniti pevsko kariero.*

*Susan sta Marian in Luke pred leti našla na*

*cesti; vzela sta jo pod svoje okrilje in ji*

*omogočila uspešno pevsko kariero, ki*

*Mariani zaradi izgube glasu ni bila usojena.*

*Luke ne verjame, da bi bila Marian sposobna*

*ustreliti Susan, zato prosi detektiva Fowlerja,*

*naj poišče resnico.*

1950

### V samoti

*In a Lonely Place*

ZDA, 94 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Edmund H. North, Andrew Solt, po

romanu Dorothy B. Hughes

fotografija Burnett Guffey

glasba George Antheil

igrajo Humphrey Bogart (Dixon Steele),

Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank

Lovejoy (narednik Brub Nicolai), Carl Benton

Reid (kapetan Lochner), Art Smith (Mel

Lippman), Jeff Donnell (Sylvia Nicolai),

Martha Stewart (Mildred Atkinson), Robert

Warwick (Charlie Waterman)

*Hollywoodski scenarist Dixon Steele je*

*obtožen umora garderoberke Mildred, s*

*katero je preživel večer pred njeno smrtjo.*

*Dixov čudaški smisel za humor in pogosti*

*hipni izbruhi nasilja so še dodaten motiv za*

*sumničavo policijo, zato mu nova soseda,*

*Laurel Gray, priskrbi alibi. Njuno*

*prijateljstvo kmalu preraste v ljubezen.*

1950

### Zlobno dekle

*Born to be Bad*

ZDA, 94 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij Charles Schnee, Edith R. Sommer, po

romanu *All Kneeling* Ann Parrish

fotografija Nicholas Musuraca

glasba Frederick Hollander

igrajo Mel Ferrer (Gobby), Joan Fontaine

(Christabel Caine), Joan Leslie (Donna),

Robert Ryan (Nick), Zachary Scott (Curtis),

Harold Vermilyea (John Caine)

*Christabel je utelešenje hudiča: navzven je*

*simpatično in ranljivo bitje, v resnici pa je*

*pohlepna grabežljivka. Edini, ki zares pozna*

*njene cilje, je plašni Jake, neuspešni pisatelj,*

*ki jo ljubi. Christabel mu vrača simpatije,*

*toda še bolj jo privlači bogastvo njegovega*

*prijatelja Curtisa; prepriča ga, da njegovo*

*zaročenko Donno zanima le denar, in*

*Christabel nazadnje doseže, da se poroči z*

*njo.*

1951

### Na nevarnih tleh

*On Dangerous Ground*

ZDA, 82 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij A.I. Bezzerides, Nicholas Ray, po

romanu *Mad with Much Heart* Georga

Butlerja

fotografija George E. Diskant

glasba Bernard Herrmann

igrajo Ida Lupino (Mary Malden), Robert

Ryan (Jim Wilson), Ward Bond (Walter

Brent), Charles Kemper (Daly), Anthony Ross

(Pete Santos), Ed Begley (kapetan Brawley),

Ian Wolfe (Carrey)

*Jima Wilsona, trdega, nasilnega mestnega*

*detektiva po pretepanju in mučenju nekega*

*osumljenca kazensko premestijo v malo*

*mestece na severu, da bi pomagal razrešiti*

*umor dekleta. Tam sreča Mary, slepo dekle, in*

*se vajo zaljubi. Mary je slepa, njen brat pa je*

*eden glavnih osumljencev.*

1951

### Heroji Gvadalkanala

*The Flying Leathernecks*

ZDA, 102 min., barvni

režija Nicholas Ray

scenarij James Edward Grant, po zgodbi

Kennetha Gameta

fotografija William E. Snyder

glasba Roy Webb

igrajo Robert Ryan (kapetan Carl "Griff"

Griffin), Janis Carter (Joan Kirby), Don

Taylor (poročnik 'Cowboy' Blithe), John

Wayne (major Dan Kirby), James Bell

(polkovnik), James Dobson (Pudge McCabe),

Michael St. Angel (poročnik Jorgensen), Jay

C. Flippen (poročnik Clancy)

*Major Dan Kirby svoje vojake in pilote drži*

*pod strogo, špartansko disciplino. Edini, ki se*

*mu upa oponirati, je kapetan Griffin,*

*zagovornik dialoga in strpnosti. A Kirby*

*dokazuje, da druga svetovna vojna zahteva*

*tovrstno disciplino.*

1952

### Pohlepneži

*The Lusty Men*

ZDA, 113 min., č/b

režija Nicholas Ray

scenarij David Dortort, Horace McCoy, po

romanu Clauda Stanusha

fotografija Lee Garmes

glasba Roy Webb

igrajo Robert Mitchum (Jeff McCloud), Susan

Hayward (Louise Merritt), Arthur Kennedy

(Wes Merritt), Arthur Hunnicutt (Booker

Davis), Frank Faylen (Al Dawson), Walter

Coy (Buster Burgess), Carol Nugent (Rusty

Davis)

*Po težki poškodbi in dolgih letih odsotnosti*

*se zvezdnik rodea Jeff McCloud vrne v*

*rojstno mesto. Kot pomočnik se zaposli na*

*lokalnem ranču, kjer se spoprijatelji z Wesom*

*in njegovo ženo Louise. Wes sanja o rodeo*

*karieri, ki bi mu omogočila nakup lastne*

*farme, zato prepriča Jeffa, da postane njegov*

*trener. Louise sprva nasprotuje, a trojica*

*kmalu pusti delo na farmi in se napoti na*

*negotovo pot.*

1954

### Johnny Guitar

*Johnny Guitar*

ZDA, 110 min., barvni

režija Nicholas Ray

scenarij Philip Yordan, po romanu Roya

Chanslorja

fotografija Harry Stradling Sr.  
glasba Victor Young  
igrajo Joan Crawford (Vienna), Sterling Hayden (Johnny Guitar), Mercedes McCambridge (Emma Small), Scott Brady (Dancin' Kid), Ward Bond (John McIvers), Ben Cooper (Turkey Ralston), Ernest Borgnine (Bart Lonergan), John Carradine (Old Tom)

*Vienna je na robu mesta postavila uspešen saloon in igralnico. Ko bo prišla še železnica, namerava postaviti lastno mesto. Meščani jo sovražijo in zahtevajo, da odide. Razmerja se še zaostrijo, ko štirje kavboji iz Viennine igralnice oropajo mestno blagajno in ubijejo blagajnika. Pod vodstvom manične Emme gredo domačini na linč-pohod, a Vienna se jim, skupaj s skrivnostnim kitaristom, Johnnyjem Gitarom, postavi po robu.*

1955

V senci vešal  
*Run for Cover*  
ZDA, 93 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij Winston Miller, po zgodbi Irvinga Ravetcha in Harriet Frank, jr.  
fotografija Daniel L. Fapp  
glasba Howard Jackson  
igrajo James Cagney (Matt Dow), Viveca Lindfors (Helga Swenson), John Derek (Davey Bishop), Jean Hersholt (g. Swenson), Grant Withers (Gentry), Jack Lambert (Larsen), Ernest Borgnine (Morgan)

*Matta Dowa zamenjajo za roparja vlaka. Ko šerif ustrelj Daveya, mladeniša, ki je jezdil z njim, si Matt opere ime in postane novi šerif. Zaljubi se v Švedinjo Helgo in želi zaživeti mirno življenje...*

1955

Upornik brez razloga  
*Rebel Without a Cause*  
ZDA, 111 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij Stewart Stern, Irving Shulman, po zgodbi Nicholasa Raya  
fotografija Ernest Haller  
glasba Leonard Rosenman  
igrajo James Dean (Jim Stark), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo (Plato), Jim Backus (Jimov oče), Ann Doran (Jimova mati), Corey Allen (Buzz Gunderson), Dennis Hopper (Goon)

*Jim Stark je neugnan mladenič. Zaradi težavnega karaktera in številnih šolskih incidentov se je bila družina prisiljena že nekajkrat preseliti. Jim upa, da bo v novem okolju končno našel ljubezen, ki mu jo njegova malomeščanska družina ne nudi. Naveže se na Judy in njena prijatelja, Plata in Raya, a številni preizkusi poguma in dvoboji z noži so še vedno neizbežni.*

1956

Večji kot življenje  
*Bigger Than Life*  
ZDA, 95 min., barvni  
režija Nicholas Ray

scenarij Cyril Hume, Richard Maibaum, po clanku Burtona Rouecha  
fotografija Joe MacDonald  
glasba David Raksin  
igrajo James Mason (Ed Avery), Barbara Rush (Lou Avery), Walter Matthau (Wally), Robert Simon (Dr. Norton), Christopher Olson (Richie Avery), Roland Winters (Dr. Ruric), Rusty Lane (Bob LaPorte)

*Eda Averya, šolskega učitelja in vzornega moža, sprejmejo v bolnišnico, saj trpi za redko boleznijo ožilja. Ker mu zdravniki napovedujejo samo še par mesecev življenja, sprejme nevarno obliko eksperimentalnega zdravljenja. Ed čudežno okreva in se vrne k družini, ženi Lou in sinu Richieju, toda zdravila, ki jih mora konstantno uživati, v njem sprožajo neobičajne psihološke motnje...*

1956

Vroč kri  
*Hot Blood*  
ZDA, 85 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij Jesse Lasky, jr., po zgodbi Jeana Evansa  
fotografija Ray June  
glasba Les Baxter, Ross Bagdasarian (pesmi)  
igrajo Jane Russell (Annie Caldash), Cornel Wilde (Stephano Torino), Luther Adler (Marco Torino), Joseph Calleia (Papa Theodore), Jamie Russell (Xano), Wally Russell (Bimbo)

*Stephano Torino naj bi nasledil svojega bolnega brata Marca na čelu newyorškega ciganskega klana. Posilijo ga v poroko z Annie Caldash, žensko iz prijateljskega ciganske družine, toda Stephano že nekaj dni po poroki pobegne s svojim ameriškim dekletom Wilmo. Zbere se družinski svet, saj je očitno, da bo treba zakon razveljaviti.*

1957

Resnična zgodba o Jesseju Jamesu  
*The True Story of Jesse James*  
a.k.a. *The James Brothers*  
ZDA, 92 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij Walter Newman, Nunnally Johnson  
fotografija Joe MacDonald  
glasba Leigh Harline  
igrajo Robert Wagner (Jesse James), Jeffrey Hunter (Frank James), Hope Lange (Zee), Agnes Moorehead (ga. Samuel), Alan Hale, jr. (Cole Younger), Alan Baxter (Remington), John Carradine (precastiti Jethro Bailey)

*Zadnjih osemnajst let v življenju Jesseja Jamesa prikazuje njegovo družinsko življenje v Missouriju, njegove izkušnje s Quattrillovimi jezdecji, roparsko kariero z brati in čas umirjenja po neuspešnem ropu velike banke v Northfieldu.*

1957

Grenka zmaga  
*Amère victoire*  
*Bitter Victory*  
Francija, ZDA, 103 min., č/b

režija Nicholas Ray  
scenarij Gavin Lambert, Vladimir Pozner, Nicholas Ray, po zgodbi Reneja Hardyja  
fotografija Michel Kelber  
glasba Maurice Leroux  
igrajo Richard Burton (kapitan Leith), Curd Jurgens (major Brand), Ruth Roman (Jane Brand), Raymond Pellegrin (Mekrane), Sean Kelly (poročnik Barton), Anthony Bushell (General Patterson)

*Med vojaško operacijo v severni Afriki se verbalno spopadeta kapitan Leith in major Brand. Nihilistični Leith meni, da je Brand strahopetec in nerodnež, ki ne zna poveljevati, Brand pa mu na drugi strani očita flirtanje z njegovo ženo.*

1958

Veter čez močvirje  
*Wind Across the Everglades*  
ZDA, 93 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij Budd Schulberg  
fotografija Joseph C. Brun  
igrajo Burl Ives (Cottonmouth), Christopher Plummer (Walt Murdock), Chana Eden (Naomi), Gypsy Rose Lee (ga. Bradford), Tony Galento (Beef), Pat Henning (Sawdust), Peter Falk (pisec),

*Florida na začetku dvajsetega stoletja. Walt Murdock je čuvaj v naravnem rezervatu; vseskozi se spopada s Cottonmouthovo tolpo, ki vsakodnevno pobija zaščitene ptice in jih kot cenjeno blago prodaja na trgu. Po številnih konfrontacijah pride Murdock na sled tolpi, ki se zateče v močvirnate predele Everglada.*

1958

Dekle za zabavo  
*The Party Girl*  
ZDA, 99 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij George Wells, po zgodbi Lea Katcherja  
fotografija Robert J. Bronner  
glasba Jeff Alexander, Andre Previn  
igrajo Robert Taylor (Thomas Farrell), Cyd Charisse (Vicki Gaye), Lee J. Cobb (Rico Angelo), John Ireland (Louis Canetto), Corey Allen (Cooky La Motte), Carmen Phillips (Ricovo dekle), Rusty Lane (John A. Davis)

*Šepavi odvetnik Thomas Farrell je v svojem poklicu uspel predvsem z uspešnim zagovarjanjem prestopnikov in še posebej mafijskega bossa Rica Angela. Šele ko sreča barsko plesalko Vicki Gaye, prvič pomisli, da bi se umaknil iz mesta in pričel dostojno odvetniško kariero. A Farrel je preveč sposoben odvetnik, da bi mu Rico dovolil oditi kar tako.*

1959

Bele sence  
*Savage Innocents*  
a.k.a. *Les dents du diable / Ombre blanche*  
Francija, Italija, ZDA, VB, 110 min., barvni  
režija Nicholas Ray



scenarij Nicholas Ray, Franco Solinas, po romanu *Top of the World* Hansa Ruescha fotografija Peter Hennessy, Aldo Tonti glasba Angelo Francesco Lavagnino igrajo Anthony Quinn (Inuk), Yoko Tani (Asiak), Peter O'Toole (prvi izvidnik), Carlo Giustini (drugi izvidnik), Marie Yang (Powtee), Andy Ho (Anarvik)

*Eskim Inuk, ki živi v samoti in ima le malo stikov z belci, se kot ponavadi odpravi na trgovsko točko, kjer po nesreči ubije nekega misijonarja. Policija mu je kmalu na sledi.*

1961  
Kralj kraljev  
*King of Kings*  
ZDA, 168 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij Philip Yordan  
fotografija Manuel Berenguer, Milton R. Krasner, Franz Planer  
glasba Miklos Rozsa  
igrajo Jeffrey Hunter (Jesus Kristus), Siobhan McKenna (Marija), Hurd Hatfield (Poncij Pilat), Ron Randell (Lucij), Viveca Lindfors (Klavdija), Carmen Sevilla (Marija Magdalena), Rip Torn (Juda), Robert Ryan (Janez Krstnik), Orson Welles (narator; naveden)

*Zgodba o Jezusu Kristusu in slava njegove besede.*

1963  
55 dni v Pekingu  
*55 Days in Peking*  
ZDA, 150 min., barvni  
režija Nicholas Ray, Gut Green (nenaveden), Andrew Marton (nenaveden)  
scenarij Bernard Gordon, Philip Yordan  
fotografija Jack Hildyard  
glasba Dimitri Tiomkin  
igrajo Charlton Heston (major Matt Lewis), Ava Gardner (baronesa Natalie Ivanoff), David Niven (Sir Arthur Robertson), John Ireland (narednik Harry), Paul Lukas (Dr. Steinfeldt), Nicholas Ray (Ameriski minister), Juzo Itami (polkovnik Shiba), Harry Andrews (oce De Bearn)

*Peking leta 1900. Diplomati, vojaki in drugi mednarodni predstavniki množično bežijo iz mesta, ki ga napadajo uporniki. Kljub tekmovalnosti in sovražnosti posameznih predstavnikov politiki v upanju po preživetju združijo svoje interese.*

1976  
We Can't Go Home Again  
ZDA, 90 min., barvni  
režija Nicholas Ray  
scenarij Nicholas Ray, Susan Schwartz, fotografija Doug Cohn, Stanley Liu, Danny Fischer, Tim Ray, Charles Bornstein, Jerry Jones  
igrajo Nicholas Ray (on sam), Tom Farrell, Leslie Levinson, Richie Bock, Danny Fischer

*Avantgardni, nedokončani in improvizirani film, ki ga je Ray posnel skupaj s svojimi*

*študenti na Harpur Collegu. Psihedeličen film, posnet na 35mm, 16mm, 8mm in Super-8mm traku, je mešanica med dokumentarcem in fikcijo, "zgodba" pa pripoveduje o zmedenemu učitelju Nicholasu Rayu, ki se ukvarja s svojimi študenti.*

1979  
Svetlikanje nad vodo  
*Lightning Over Water*  
a.k.a. *Nick's Film*  
Nemčija, Švedska, 91 min., barvni  
režija Nicholas Ray, Wim Wenders  
scenarij Nicholas Ray, Wim Wenders  
fotografija Edward Lachman, Martin Schäfer  
glasba Ronee Blakley  
igrajo Nicholas Ray, Wim Wenders, Stefan Czapsky, Tom Kaufman, Chris Sievernich, Edward Lachman, Martin Schäfer

*Nicholas Ray v svojem newyorškem stanovanju umira za rakom. Obišče ga njegov prijatelj Wim Wenders in odločita se posneti film o Rayevih zadnjih dneh – v stanovanju in med njegovimi študenti na filmski šoli, kjer še vedno predava.*

#### KRATKI FILMI:

1945  
Tuesday in November  
ZDA, 18 min.

1945  
Sorry, Wrong Number  
ZDA, 30 min.

1954  
High Green Wall  
ZDA, 26 min.

1974  
The Janitor  
Nizozemska, 14 min.

1978  
Marco  
ZDA, 11 min.

#### FILMI, PRI KATERIH JE RAY KOT REŽISER NEPODPISAN:

1949  
Roseanna McCoy  
režija Irving Reis

1951  
The Racket  
režija John Cromwell

1952  
Macao  
režija Josef von Sternberg

1953  
Androcles and the Lion  
režija Chester Erskine



#### RAY KOT SCENARIST:

1953  
The Caribbean Mystery  
režija Robert D. Webb  
dialogi Nicholas Ray

1946  
Swing Parade of 1946  
režija Phil Karlson  
zgodba Nicholas Ray

1964  
Circus World  
režija Henry Hathaway  
zgodba Nicholas Ray

1971  
Murder of Fred Hampton  
režija Howard Alk  
scenarij Nicholas Ray

#### RAY KOT IGRALEC:

1945  
A Tree Grows in Brooklyn  
režija Elia Kazan

1974  
I'm a Stranger Here Myself  
režija David Helfern

1975  
James Dean, the First American Teenager  
režija Ray Connolly

1977  
Ameriški prijatelj  
*Der Amerikanische Freund*  
režija Wim Wenders

1979  
Lasje  
*Hair*  
režija Miloš Forman