



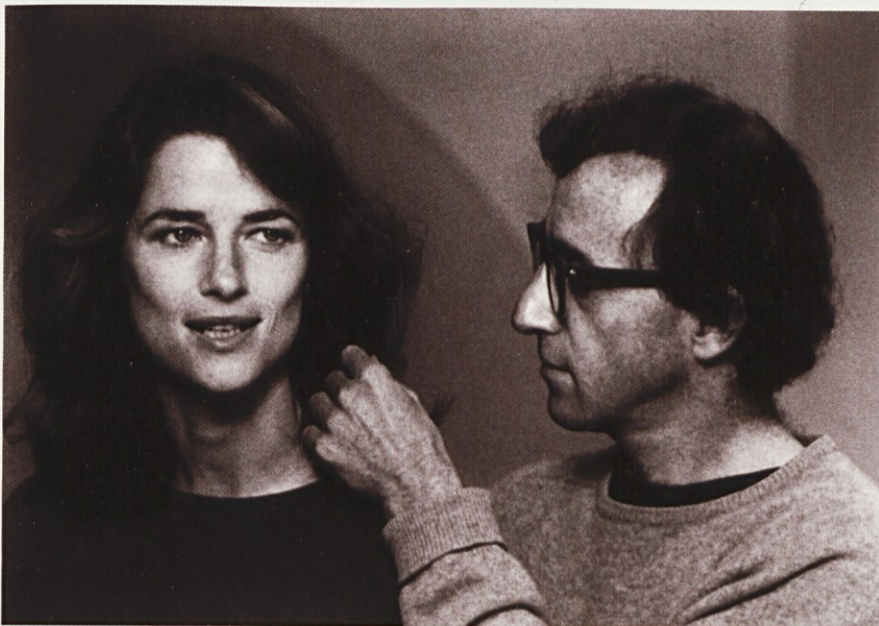
Drugost, fantazija in integriteta

Woody Allen:
Polnoč
v Parizu

Tina
Poglajen

ODKAR WOODY ALLEN. SNEMA FILME, JE V NJIH MOČ ZASLEDITI VZTRAJNO PONAVLJAJOČO SE IDEJO (VSAKOKRATNE INKARNACIJE TRANSFILMSKE PERSONE WOODYJA ALLENA) O POBEGU: V DRUG ČAS IN PROSTOR, DRUGO IDENTITETO, V DRUG KONTEKST ALI (NE) RESNIČNOST. *POLNOČ V PARIZU* (MIDNIGHT IN PARIS, 2011) JE FIZIČNA MANIFESTACIJA TAKE IDEJE OZ. VEČ NJIH: TOKRATNI WOODY ALLEN, GIL PENDER (OWEN WILSON), SICER AMERIČAN IZ KALIFORNIJE¹, JE V MANIRI ALLENOVIH EVROPSKIH FILMOV ZADNJIH LET POSTAVLJEN IN ZALJUBLJEN V PARIZ, KJER SE MUDI S SVOJO ZAROČENKO INEZ (RACHEL MCDAMS) IN Z NJENIMA STARŠEMA.

Ker je tipičen allenovski lik, postmoderen antiheroj, je Gil temu primerno jecljajoč, nevrotičen, seksualno neizpolnjen in obseden s smrtjo. Družina in prijatelji njegove zaročenke ga (tudi zato) gledajo nekoliko zviška; motijo jih njegovi levičarski («komunistični») nazori, obsedenost s Parizom, književnostjo, pomanjkanje (ali le drugačna, manj prepoznavna vrsta) snobizma in predvsem pragmatičnosti. Gil se posledično v njihovi družbi (in v lastni partnerski zvezi) počuti kot outsider, v čemer se ne razlikuje od prejšnjih Woodyjev. Vendar pa ne gre več za to, da bi težave, ki jih ima, izviral iz njegovih lastnih frustracij in kompleksa prevaranta. Klasični Woody z začetka Allenove kariere je namreč



Stardust Memories

živel v večnem strahu, da bo družba naposled odkrila, da ne sodi v njeno sofisticiranost. Gil v očeh kalifornijskih psevdointelektualcev/umetnikov in bogatašev po drugi strani je inferioren, medtem ko se sam kot takega ne dojema več. Če v komediji *Vse, kar ste želeli vedeti o seksu, pa si niste upali vprašati* (Every Thing You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask, 1972) Allen kot dvorni norček v parodiranju Hamleta duhu očeta, ki mu ukaže, naj spi s kraljico, zatrjuje, da je to nemogoče, ker »ne morem kavsati izven svojega stanu,«² v *Polnoči v Parizu* »norček« kraljice noče več (četudi se na začetku tega morda niti ne zaveda); ve, da je nikoli ne bo mogel pripraviti do tega, da bi ga obravnavala s spoštovanjem, vendar pa tega niti ne želi več, ker je sam izgubil straho(spoštovanje) do nje. Skozi leta se je sprijaznil s tem, da je ironični outsider, ki ga družba, v katero je vključen in od nje hkrati odtujen, ne razume. Duška si da s satiro, pa naj gre za sterilno in hkrati hedonistično kulturo kalifornijskega šovbiznisa ali newyorški japijevski intelektualizem, kulturni *junk food* ali plehkost potrošniške

družbe. Medtem ko se Inez in njeni prijatelji smatrajo za intelektualce, po pravilu kritične in hkrati predane umetnosti, se izkaže, da inteligenco in »kulturo« le fetišizirajo, saj Gilu predlagajo, naj se namesto literarnega ustvarjanja vrne k holivudskim scenarijem, ker gre za lahko in dobro plačano delo. Še več, če so v *Manhattanu* (1979) njegovi junaki začarano blodili med kulturnimi opilki in intelektualnimi pretenzijami New Yorka, to v Parizu počnejo le še, ker se »mora«. Postali so nekakšni postzačaranci, ki se niti ne pretvarjajo več, da jim Pariz (Manhattan) in njegova kultura in umetnost nekaj pomenita – »mogoče je zaradi osladnosti tega mesta,« reče Inez, ko prizna Gilu, da spi s svojim prijateljem Paulom.

Težnjo po samopreoblikovanju, ki ga izvajajo posamezniki v Allenovi panoptikonski družbi, bi lahko interpretirali skozi Foucaultovo družbo v vlogi ultimativnega superega, kjer se je posameznik vedno prisiljen videti skozi oči drugih. Občutek konstantnega družbenega nadzora v posamezniku sproža nelagodje ob popolni izpostavljenosti, paranojo, nihilizem in konfesionalnost. Rekonstrukcija sebe kot subjekta je edina

2 »I cannot screw above my station.«

KER JE TIPIČEN ALLENOVSKI LIK, POSTMODEREN ANTIHEROJ, JE GIL TEMU PRIMERNO JECLJAJOČ, NEVROTIČEN, SEKSUALNO NEIZPOLNJEN IN OBSEDEN S SMRTJO.

1 Kalifornijo Allen sicer neprenehoma omenja v kategoriji stvari, ki jih ne mara. Ostale so Holivud, glasna glasba, droge in vožnja. »[V Kaliforniji] smeti ne mečejo stran. Predelajo jih v TV oddaje.« (Kot Alvy Singer v filmu *Annie Hall* [1977]).



Stardust Memories

pot iz labirinta, s čimer, paradokсно, v labirintu ostanemo. Isto idejo je Allen izrazil v *Zeligu* (1983).

Omahovanje med poskusom asimilacije v družbo in pobegom iz njenih spon se je v Allenovih delih skozi leta čedalje bolj nagibalo v smer drugega. *Zelig* tu predstavlja neke vrste vrhunec, saj Allen v njem parodira in hkrati dekonstruira vsakršno fantazijo o asimilaciji z uvedbo kameleonskega lika Leonarda Zeliga, ki svojo identiteto prilagaja ljudem, ki ga trenutno obdajajo, in pri tem spreminja poklice, razredno, etnično in celo rasno pripadnost (do točke, ko se zaradi udobja anonimnosti množice prilagodi identiteti, ki je zanj že v izhodišču destruktivna – fašizmu). »Zeliga lahko označimo za ultimativnega konformista,« reče Bruno Bettelheim v lažno dokumentarnem filmu. Vendar pa se Zeligova

psihična bolezen ekstremnega konformizma in realnost prepletata – bolezen je hkrati tudi zdravilo (srečen konec je mogoč ravno zaradi Zeligovega kameleonizma, saj se preobrazi v pilota in reši letalo pred tem, da bi ga strmoglavili nacisti). »Njegova bolezen je bila hkrati sredstvo za zdravilo, /.../ prav njegova motnja je bila tisto, kar je iz njega naredilo heroja,« reče Saul Bellow. Zelig se panoptikona reši s preobrazbo samega sebe v ultimativni material za gnetenje in oblikovanje, s čimer se lahko rekonstruira.

Allen tako družbo parodira, vendar hkrati parodira tudi lastne romantično-escapistične težnje po tem, da bi iz te družbe ušel. »Vse, kar manjka [v tvojem namišljenem sanjskem svetu o boemskem življenju v Parizu], je tuberkuloza,« Gilu reče Paul Bates, zaročenkin prijatelj, v *Polnoči*. Mia Farrow *Woodyju* v vlogi Judy, njegove žene, v zaključnem prepiru, ki se odvije v *Možeh in ženah* (*Husbands and Wives*, 1992), filmu, ki je o Allenu povedal več, kot si je sam želel³, zabrusi, da je to, da bi se preselil v Pariz, zanj le za-

peljevalna taktika, v resnici namreč izven Manhattan ne bi preživel več kot dvajset minut, on pa je svojo fantazijo sprehajanja po Parizu v dežju ravno malo prej razlagal Rain (Juliette Lewis), svoji mladi študentki književnosti. Dekonstruktiji ne uidejo niti lastne parodije: če je v *Bananah* (Bananas, 1971) v Chaplinovi maniri *Modernih časov* (*Modern times*, 1936) njegov lik Fielding Mellish moral testirati nov produkt, »Exec-u-sizer«, napravo za poslovneže, ki morajo telovaditi, a so preveč zaposleni, da bi si to lahko privoščili, kar naj bi nakazovalo na tendenco postmoderne potrošniške kulture, ki sama ustvarja potrebe in produkte, ki v življenja ljudi vnašajo le še več stresa, in dobo, kjer se vse dogaja »prehitro«, potem Adriana, ki živi v 20. letih prejšnjega stoletja v *Polnoči v Parizu*, pripomni, da bi raje živela v času, ko se začne *La Belle Époque*, ker se svet v njeni sedanosti vrti prehitro.

»Preteklost me že od nekdaj zelo privlači,« reče Gil in to načelo prenese tudi na lik v knjigi, ki jo piše, ta ima namreč v lasti starinarnico (*nostalgia shop*). Isto pa velja tudi za Allena samega: njegovi filmi pogosto odkrito imitirajo predhodnike in preteklost: z dejansko postavitvijo dogajanja v preteklost (pogosto 20. ali 30. leta) ali pa v navezavi na filme ali filmske konvencije preteklosti. Nostalgijo



Polnoč v Parizu

3 *Može in žene* je Allen posnel leta 1992, le malo pred izbruhom škandala s soprogo Mio Farrow in njeno posvojeno hčerjo, osemnajstletno Soon-Yi Previn. Farrow in Allen v filmu igrata odtujena zakonca, Allenov lik pa se zaljubi v dvajsetletno Rain, študentko književnosti.



Polnoč v Parizu

po starih časih je moč zaslediti v filmih, kot so npr. *Vzemi denar in beži* (Take the Money and Run, 1969), ki imitira gangsterske filme 30. let, *Stardust Memories* (1980) z atmosfero 60. let, *Povampirjeni Miles* (Sleeper, 1973) vzpostavlja takratno sedanost 70. let kot nostalgično preteklost, *Ne odnehaj in še enkrat poskusi* (Play it Again Sam, 1972, Herbert Ross), ki parodira holivudsko romantiko 40.

let, in seveda *Manhattan* v črno-belem kot nostalgična podoba New Yorka.

Podobno je z Gilom v *Polnoči v Parizu*, ki obsedeno hrepeni po lastnem konstrukt »zlate dobe«. Medtem se njegova zaročenka in njena družina, ki mu očitata pretirano nostalgijo in romantičnost, zase pa mislita, da sta bolj prizemljeni in realni, ne bi mogli

bolj motiti: z razsipnim, s hedonističnim življenjskim slogom brez vsakršne čustvene zrelosti in etične odgovornosti z realnostjo nimajo stika in pravzaprav živijo v oblakih. Do podobnega zaključka pridemo, če *Polnoč v Parizu* primerjamo s *Škrlatno rožo Kaira* (The Purple Rose of Cairo, 1985), ki je sicer veliko bolj premišljen in kompleksnejši, a vendarle v osnovi nekako podoben film, postavljen v 20. leta. V njem je vzpostavljen podoben kontrast med Cecilio (Mia Farrow), ki pred kruto realnostjo beži v kino, in njenim možem, za katerega realnost pač preprosto obstaja kot edina možnost – v njej je revščina, pomanjkanje dela, velika depresija itd. Kljub temu o realnosti pravzaprav ne ve veliko: tudi ko ga le-ta udari po glavi (ko ga Cecilia s spremembo svojega življenja končno zapusti), se od nje ne nauči ničesar, ker realnosti svojih dejanj, ki so k temu vodila, preprosto ne razume. Enako velja za Gilovo zaročenko Inez. To, da jo Gil zapusti, ji ne predstavlja nikakršnega življenjskega preobrata. Medtem ko se Gil z resničnostjo sprizajni, ona za to niti nima možnosti, ker se svoje zavedenosti ne zaveda.

Protagonista v obeh filmih sta v svojem vsakodnevem življenju nesrečna in neizpolnjena – pa naj gre za oprijemljivo življenjsko



Zelig



Polnoč v Parizu

V SVOJEM POBEGU V PARIZ 20. LET PREJŠNJEGA STOLETJA GIL NE STOPI LE V FANTAZIJSKI SVET NJEGOVE – IN ALLENOVE – ZLATE DOBE, SVETA BOEMSKIH LITERATOV, SOCIALITOV IN DŽEZA, TEMVEČ TUDI V IMAGINARIJ ALLENOVIH LIKOV, KI GA SPREMLJAJO SKOZI NJEGOV CELOTEN FILMSKI OPUS.

bedo ali njeno popolno nasprotje, izobraženo in premožno okolje ameriških turistov v Parizu. Medtem ko se Gil v lastnem okolju počuti odtujenega, saj ga duši prenasičenost s konzumacijo umetnosti kot statusnega simbola, za Cecilio umetnost, natančneje film, pomeni vse ugodje in romantiko, ki ji v resničnem življenju ne bosta nikoli dostopna. Oba lika se, bodisi s pomočjo umetnosti ali nostalgije, eskapistične fantazije oprimeta s skoraj patološko fiksacijo. Na nek način bi lahko celo rekli, da je Cecilia podobna predzvezdniškemu, Gil pa zvezdniškemu Allenu.

Sporočilo *Škrlatne rože Kaira* je, po Allenovih lastnih besedah, da je »življenje na koncu koncev razočaranje«; medtem ko Gil v *Polnoči v Parizu* izreče skoraj identičen stavek: »Sedanost je nezadovoljujoča – zato ker je življenje nezadovoljujoče.« Ko je Cecilia v *Škrlatni roži Kaira* prisiljena izbirati med resničnostjo in fantazijo, seveda ne more izbrati fantazije, ker bi ta pomenila norost; poleg tega bi s tem, ko bi ostala v filmu, iz filmskega univerzuma dobesedno izginila, tako kot iz obstoja izgine Adriana, ko se odloči za življenje v 19. stoletju. Ko pa izbere resnično življenje, se to zanjo konča

slabo – s strtim srcem in težkim življenjem, na katerega bo lahko pozabila le vsakič, ko se bo za slabi dve uri zatopila v film. »Ko izbereš resničnost, se opečeš. Tako preprosto.«⁵

V svojem pobegu v Pariz 20. let prejšnjega stoletja Gil ne stopi le v fantazijski svet njegove – in Allenove – zlate dobe, sveta boemskih literatov, socialitov in džeza, temveč tudi v imaginarij Allenovih likov, ki ga spremljajo skozi njegov celoten filmski opus. Med prvimi, ki mu pridejo na pot, je F. Scott Fitzgerald, posebitev teme *Velikega Gatsbyja* (*The Great Gatsby*, 1925) v Allenovem delu – želje po sprejetosti in ljubezni, prignane do samodestrukcije, četudi le v smislu krnenja lastne identitete. Najočitnejši primer je spet *Zelig*, v katerem Fitzgerald spregovori v prvih minutah filma ter ga s citatom tudi zaključí: »Ker si je želel le, da bi ga ljudje imeli radi, je sam sebe izkrivil prek vseh meja. Le sprašujemo se lahko, kaj bi se zgodilo, če bi bil že od samega začetka dovolj pogumen, da bi povedal svoje mnenje in se ne bi pretvarjal. Na koncu koncev je bilo tisto, kar

je spremenilo njegovo življenje, ljubezen ene ženske in ne odobravanje mnogih.«⁵

Če Fitzgerald kljub svoji genialnosti ves čas koleba med tem, da bi ustregel ženski, ki jo ljubi, in prijatelju, ki ga občuduje, pa je Ernest Hemingway, pisatelj, ki ga Woody Allen slavi v več svojih delih, tako filmih kot kratki prozi, njegovo pravo nasprotje. Med drugim je Allen v kratki zgodbi *A Twenties Memory* posnemal celo njegov slog: preprosto stavčno strukturo in odsekan, napet ritem Hemingwaya samega, pri čemer se tekst bere kot predhodnik dialoga Ernesta Hemingwaya z Gilom v *Polnoči v Parizu*: »V Chicago sem prvič prišel v 20. letih in to zato, da bi videl boksarski dvboj. Z mano je bil Ernest Hemingway in spala sva v taboru Jacka Dempseyja. Hemingway je o boksu ravno napisal dve kratki zgodbi in čeprav sta se nama z Gertrude Stein zdeli spodobni, sva se strinjala, da ju bo moral še precej dodelati. Hemingway sem zafrkaval glede njegovega naslednjega romana in vsi smo se smejali in zabavali in potem sva si nadela boksarske rokavice in mi je zlomil nos.«⁶ Ernest Hemingway v razmerju z Gilom predstavlja nekaj podobnega kot v *Kroglah nad Broadwayem* (*Bullets Over Broadway*, 1994) mafijec Cheech (Chazz Palminteri) za dramatika Davida Shayna (John Cusack). Medtem ko si Gil in David želita postati umetnika, pisca, Hemingway in Cheech to sta. Medtem ko sta Gil in David negotova, jecljajoča nevrotika, na katera lahko vplivajo drugi, sta Hemingway in Cheech poudarjeno možata, neustrašna, agresivna. Njuna potenca v seksualnem in umetniškem smislu ju obvaruje strahu pred smrtjo, ki ga Woody čuti vedno, ne glede na utrešenje: onadva sta *Übermensch(en)*, diametralno nasprotje *Woodyjevemu Menschu*. Medtem ko na začetku filma *Krogle nad Broadwayem* psevdoumetniki razglabljajo o tem, ali bi v goreči hiši rešili anonimno osebo ali pa zadnjo

5 »Wanting only to be liked, he distorted himself beyond measure. One wonders what would happen if right at the outset he had had the courage to speak his mind and not pretend. In the end, it was, after all, not the approbation of many, but the love of one woman, that changed his life.«

6 »I first came to Chicago in the twenties, and that was to see a fight. Ernest Hemingway was with me and we both stayed at Jack Dempsey's training camp. Hemingway had just finished two short stories about prize fighting, and while Gertrude Stein and I both thought they were decent, we agreed they still needed much work. I kidded Hemingway about his forthcoming novel and we laughed a lot and had fun and then we put on some boxing gloves and he broke my nose.«

obstoječo kopijo zbranih Shakespearovih del, in se bahaško odločijo za slednje, je Cheech za umetnost dejansko pripravljen ubijati brez pomisleka. *Woody – Ike* v *Manhattanu* po drugi strani prostodušno prizna, da nekoga ne bi mogel rešiti (tudi če dileme med umetnostjo in posameznikovim življenjem ne bi bilo): da bi nekoga rešil, ne bi skočil v vodo, tudi če ne bi bila ledeno mrzla, saj – ne zna plavati. Ikeova bivša žena Jill (Meryl Streep) o njem pove: »Nad življenjem se je samo pritoževal, rešitev pa ni imel. Hrepenel je po tem, da bi bil umetnik, vendar za to ni želel ničesar žrtvovati. V trenutkih zaupnosti je govoril o strahu pred smrtjo, ki ga je povzdignil na nivo tragedije, čeprav je šlo le za njegov narcisizem.«⁷

Če že ne s pogumom (oz. heroičnostjo) in z močatostjo, ki ju Hemingway uteleša (za pomanjkanjem teh dveh Allenova filmska

7 »He had complaints about life but never any solutions. He longed to be an artist but balked at the necessary sacrifices. In his most private moments, he spoke of the fear of death, which he elevated to tragic heights when, in fact, it was mere narcissism.«



Polnoč v Parizu

persona inherentno trpi), je tisto, s čimer se Allenovi liki pri Hemingwayu delno poistovetijo, njegov odtujeni individualizem. Vsaj načelno namreč poskušajo najti »individualno integriteto« v »razkroju sodobne družbe« (*Manhattan*). (Verjetno ni naključje, da lik Tracy, edine čustveno zrele in torej na nek način najpogumnejše osebe v celotnem filmu, igra vnukinja Ernesta Hemingwaya, Mariel Hemingway.) Gil se v *Polnoči v Parizu* odpove fantaziji o zlati dobi, torej dotedanji eskapistični nostalgiji. Podobno stori tudi Cecilia v *Škrlatni roži Kaira*, vendar pa je Gilova resničnost veliko manjše razočaranje kot Cecilina, predvsem pa ima Gil

možnost, da jo oblikuje in tvori sam: lahko uresniči vsaj del svojih sanj, željo, da bi se preselil v Pariz in postal pisatelj, hkrati pa prekine neperspektivno razmerje, ki ga dela nesrečnega. Tako kot Cecilia tudi Gil v svojem fantazijskem svetu dobi pogum, potreben za spremembo svojega življenja. *Polnoč v Parizu* je torej nadaljevanje in dolgo pričakovano udejanjenje allenovske tematike, želje, razvidne skozi njegovo celotno delo. *Woody* se je, kar je do sedaj počel le z intuitivnim oboževanjem Hemingwayevske figure, otrese strahu in se soočil z dejanskostjo – šele s tem dejanjem integritete pa bo lahko postal pravi umetnik.

Vira:

BEACH, Cristopher. *Class, language, and American film comedy*. Cambridge University Press. Cambridge, 2004. Str. 155–179.

GIRGUS, Sam B. *The Films of Woody Allen*. Cambridge University Press. Cambridge, 2002. Str. 89–107.

the

RETROSPEKTIVA

od 17. januarja
do 11. februarja 2012
v kinoteki

Rainer Werner
Fassbinder