

Legendi v spomin Arthur Penn (1922-2010)

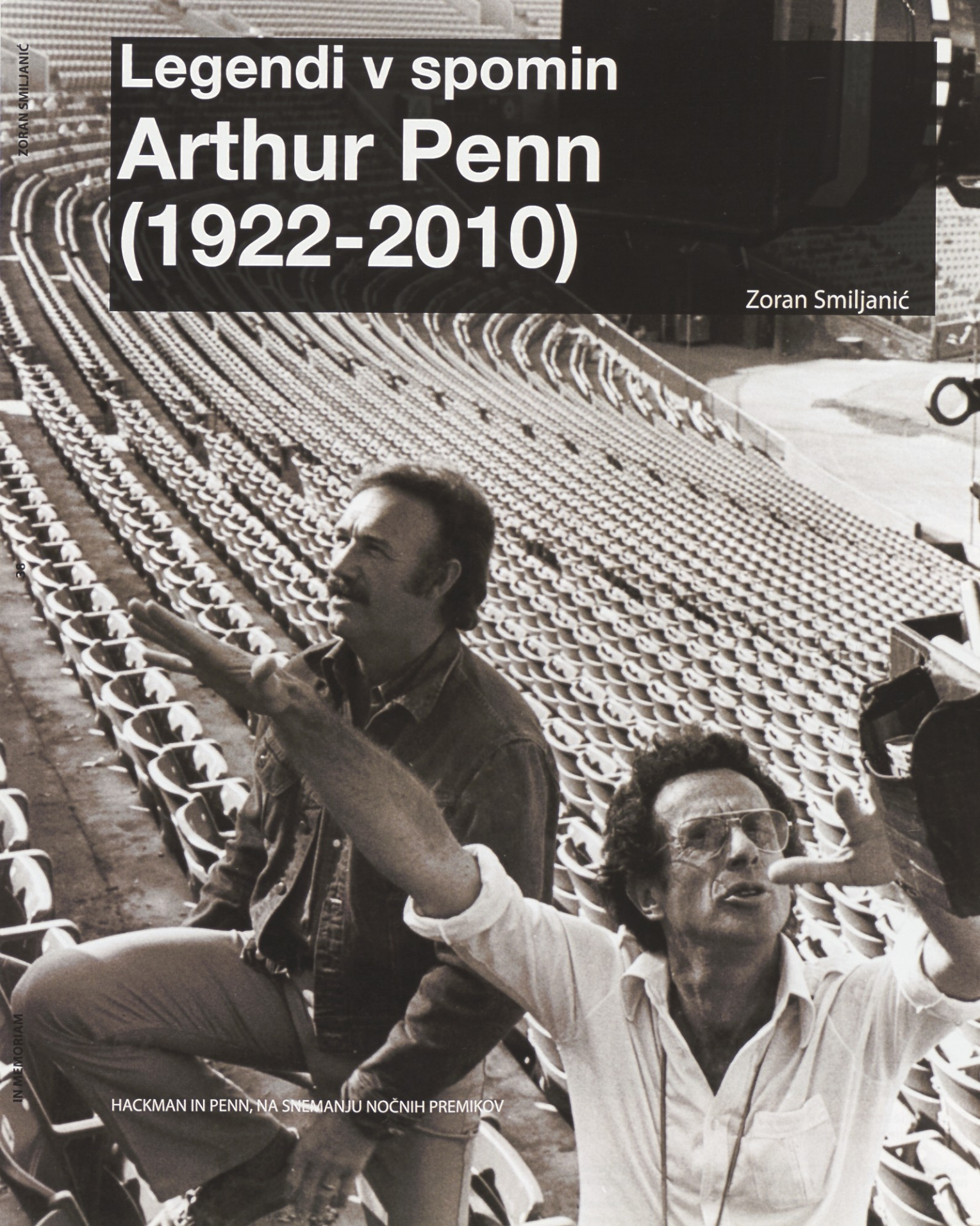
Zoran Smiljanić

HACKMAN IN PENN, NA SNEMANJU NOČNIH PREMIKOV

ZORAN SMILJANIĆ

66

IN MEMORIAM

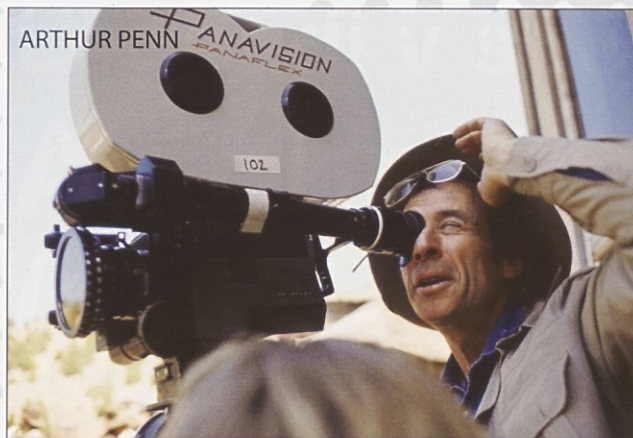


POSLOVIL SE JE POET IN PATRON IZOBČENCEV, MARGINALCEV, KRIMINALCEV, MALIH BARAB IN DRUGIH ZGUB, KI JE GLOBINSKO PREREŠETAL AMERIŠKE MITE IN V SVOJIH NAJBOLJŠIH FILMSKIH TRENUTKIH UJEL NEPOZABNO RAVNOTEŽJE MED HOLIVUDSKIM ŽANROVSKIM IN EVROPSKIM AVTORSKIM FILMOM.

Če odpremo katerokoli filmsko enciklopedijo in poiščemo ime Arthur Penn, bomo v njegovi neposredni bližini vedno našli Sama Peckinpaha. *Peck-Penn*: loči ju le nekaj gesel. Čeprav nista bila prijatelja niti sodelavca in čeprav sta se karakterni in po temperamentu razlikovala kot noč in dan, je njuna avtorska pot skoraj usodno povezana. Oba sta zgodaj izgubila avtoritativnega očeta, oba sta se borila v II. svetovni vojni (in bojne izkušnje iz prve roke pozneje s pridom uporabila na filmu), oba sta se na začetku kariere ukvarjala z gledališčem in oba v 50. letih delala na televiziji. S svojimi začetnimi filmi sta oba pogorela v ZDA in uspela v Evropi. Oba sta bila upornika, ikonoklasta in petelina, ki sta prezgodaj zapela, z dolgo zgodovino konfliktov s studijskimi šefi, ki so jima pogosto izpulili filme iz rok takoj po končanem snemanju in jih razmesarili z obupno montažo ali pa jih v najboljšem primeru zalučali v spodnjo polovico *double-billa*. Obema so izrezali počasne posnetke in prizore ekscesnega nasilja (Pennu v *Levorokem revolveršu* [The Left Handed Gun, 1958], Peckinpahu pa v *Majorju Dundeeju* [1964]). Oba so po enkrat nagnali s snemanja (Penn je odpustil glavni igralec Burt Lancaster v filmu *Vlak* [The Train, 1964], ki ga je dokončal John Frankenheimer, Peckinpah pa je leto pozneje odletel s filma *The Cincinnati Kid*, kjer ga je nadomestil Norman Jewison). Oba sta bila neprilagodljiva, težko zaposljiva individualista, ki sta pristala na holivudski neuradni črni listi. Oba sta v filmih opevala neprilagojene *outsiderje*, ki v boju z veliko premočnim nasprotnikom (državo in kapitalom) končajo v prahu in krvi. Konec 60. let sta oba eksplodirala s prelomnimi filmi, ki so

zaznamovali ameriško kinematografijo in odločilno vplivali na prihodnje generacije filmskih ustvarjalcev. Že v drugi polovici 70. pa sta se avtorsko izpela, prišla iz mode in kmalu utonila v pozabo. Ravno tako sta oba ostala brez zasluženih oskarjev, tudi tistih častnih, ki popravljajo krivice za nazaj, nista dobila.

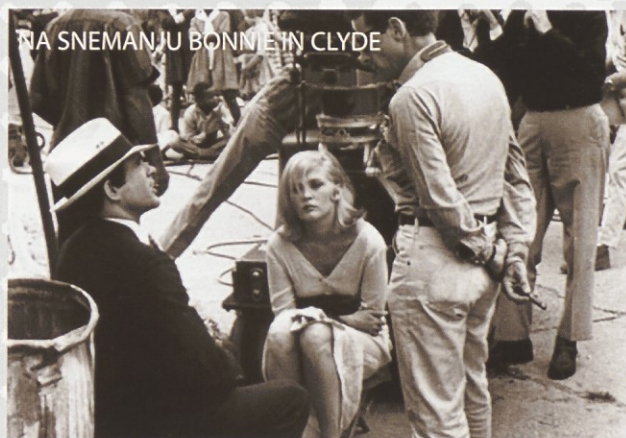
Arthur Penn je bil v tej neformalni avtorski tekmi vedno korak ali dva pred Peckinpahom. Rojen je bil leta 1922, tri leta pred Peckinpahom (1925), in tudi do svojega prvega filma *Levoroki revolverša* se je dokopal točno tri leta pred Peckinpahovim debijem *Smrtonosnimi sopotniki* (The Deadly Companions, 1961). Penn je leta 1967 posnel svoj najboljši film in največji hit, *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde), v katerem je prekršil cel kup tabujev, predvsem pa je osupnil z brutalnim končnim prizorom (kjer Faye Dunaway in Warren Beatty umreta pod točo krogel), ki mu ga je Peckinpah grenko zavidal vse življenje, saj je tudi sam podoben prizor načrtoval že dolgo časa (lahko bi rekli, da je bil rojen zanj), a mu ga ni uspelo posneti. Vsaj ne pred Pennom. Orgijo nasilja, špricanja krvi in smrti, posneto v *slow motionu*, je dve leti pozneje uresničil v *Divji bandi* (The Wild Bunch, 1969), resda v veliko večjem obsegu, toda v filmski zgodovini bo vedno zapisan kot drugi, ki je to storil. Oba režiserja sta posnela film o Billyju Kidu, Penn celih 15 let pred Peckinpahom (ki pa je scenarij o znamenitem izobčencu napisal že leta 1957 z upanjem, da ga bo tudi zrežiral, a mu je scenarij speljal Marlon Brando in posnel *Enookega Jacka*). Režiserja sta si delila tudi igralca Dustina Hoffmana, Penn ga je uporabil v



filmu *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970), Peckinpah pa leto pozneje v *Slamnatih psih* (Straw Dogs, 1971). Edino, kar je Peckinpah dosegel pred Pennom, je bila lastna prerana smrt, leta 1984. Penn mu je sledil 26 let pozneje.

Arthur Penn je imel veliko skupnega tudi z Robertom Altmanom. Njegov ruralni gansterski film *Vsi smo barabe* (Thieves Like Us, 1974), o paru mladih ljubimcev na begu pred zakonom v času velike gospodarske krize, je na las podoben (tako podoben, da so mu očitali plagiatorstvo) Pennovemu *Bonnie in Clyde*. Obstaja tudi močna vez med Pennovim *Mali veliki mož* in Altmanovim *Buffalo Bill in Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians, 1976), kjer sta vsak na svoj način sesuvala romantične mite o Indijancih. Veliko skupnega imata tudi Pennovi *Nočni premiki* (The Night Moves, 1975) in Altmanov *Privatni detektiv* (The Long Goodbye, 1973), ki se v najboljši chandlerjevsko-hammetovski tradiciji ubadata s poklicem privatnega detektiva, ki je v korporacijskih 70. letih postal zastarel in nepotreben. Iz podobnega testa sta tudi vesterna *Dvoboj na Missouriju* (The Missouri Breaks, 1976) ter *Kockar in prostitutka* (McCabe and Mrs. Miller, 1971), ki ju povezujejo obešenjaški ton, izbruhi sadističnega nasilja in (skoraj marksistična) zavest o brezobzirnem kapitalizmu, ki je s pomočjo politike, korupcije in nasilja zavladal na Divjem zahodu. Predvsem pa oba režiserja družijo izrazito samosvoj pogled na ameriško zgodovino, anarholiberalni duh, s katerim sta radikalno prestrelila ameriške paradne žanre, inovativna režija, ki se bolj kot na ameriške klasike naslanja na evropski film, in pa fina, zlahtna in topla ironija, ki na svoje ne preveč pametne niti pogumne antijunake gleda z naklonjenostjo in razumevanjem.

Tretja Pennova »romanca« pa je razmerje s francoskim novim valom: režiser mu je marsikaj dolgoval, hkrati pa tudi dal. Jean-Luc Godard je izjavil, da je *Levoroki revolverš* močno vplival na njegov kulturni film *Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960). Penn je leta 1965 v duhu novega vala posnel odtrgano modernistično ekstravaganco *Mickey One*, kjer paranoičnega junaka (Warren Beatty) ogrožajo vseprisotne mračne sile, nekakšna kufkova zarota, ki je metafora za makartistično obdobje, polno strahu, mraka, nelagodja, tesnobe in ovajanja



prijatelj. Film je tako radikalno kršil vsa uveljavljena pravila pripovedovanja, da so bili studijski šefi po interni projekciji (kot je izjavil Penn) »povsem zgroženi in ogorčeni«. Po izletu v mainstream s filmom *Pregon brez usmiljenja* (The Chase, 1966) se je k francoskemu novemu valu vrnil, ko mu je Warren Beatty v roke porinil scenarij z naslovom *Bonnie in Clyde*, ki sta ga spisala dva novince, David Newman in Robert Benton, tudi zagreta pristaša novega vala. Potem ko sta scenarij zavrnila Godard in Truffaut, ga je odkupil Beatty (ki je film tudi produciral) in prepričal sprva neodločnega Penna, naj ga zrežira. Film je sprva naletel na mlačen odziv, vendar so ga ob pozitivni kritiki Pauline Kael in osebnem angažmaju Warrena Beattyja čez nekaj mesecev ponovno spustili v distribucijo in manever je vžgal – in to nad vsemi pričakovanji. Šele v tem filmu je Pennov talent zablestel v polnem sijaju, ujel je idealno ravnesje med tradicijo in modernizmom, Ameriko in Evropo, žanrovskim in avtorskim filmom, mehko ljubezensko melodramo in strupeno socialno kritiko, komercialnim in umetniškim izrazom, klišeji in kultom, pripovedništvom in provokacijo ter *slapstick* komedijo in šokantnim nasiljem, kakršnega gledalci še niso videli. Poleg tega, da je osvojil kritike in gledalce (mladi so se nekaj časa šli gangstersko modo), je Pennov film močno vplival tudi na francoske novovalovce.

Penn je že zgodaj spoznal, da Holivud nikoli ne bo njegov dom: »Že ko sem prvi dan zakorakal na filmsko prizorišče, sem se znašel v konfliktu s studijskimi pravili in z normami. Ko sem končal Levoroškega revolverša sem si rekel, tale filmski biznis, to ni zame ... Le kaj mi je tega treba?« Čeprav je kmalu postal ugleden režiser, pa tudi kura, ki nosi zlata jajca, so studijski šefi z njim grdo ravnali, tako v času njegovega vzpona kot tudi padca. Pravzaprav bi težko našli režiserja, ki so ga tako vneto poniževali, omalovaževali ter mu na vsakem koraku dali vedeti, da je le mezdni delavec in tujev v sistemu. Na živce jim je šel njegov intelektualizem, nekonformizem ter neprilagodljivost, drugačnost, odstopanje od ustaljenih norm in večno eksperimentiranje. »To je navaden kup dreka!« je zarohnel šef distribucije pri Warnerju, ko si je ogledal zmontirano verzijo *Bonnie in Clyde*. Na snemanju *Pregona brez usmiljenja* je moral požirati vmešavanje in žaljivke producenta Sama Spiegla, ki ga je takoj po končanem snemanju



odpusil in film zmontiral sam. Njegov levičarski liberalizem v *Alicini restavraciji* (Alice's Restaurant, 1969) in *Malem velikem možu* so tolerirali, dokler so v blagajno cingljali novci, ko pa je vestern *Dvoboj na Missouriju* (ki naj bi bil po studijski računici velik hit) finančno klesnil, so ga praktično izgnali iz Holivuda. Pa tudi sam ni imel nič proti. »Moj čas je minil. Razen, če bi se preselil v Holivud, se pojavljal na zabavah, skrbel za redno pojavljanje v javnosti in skušal spraviti v življenje moje projekte ... nič od tega nisem bil pripravljen narediti.«

Penn se je v zadnjih 35 letih svojega življenja umaknil v gledališče, vmes je posnel je še nekaj TV in kabelskih filmov, ki pa še zdaleč niso dosegali ravni njegovega najplodnejšega obdobja. Še najbolj zanimiv je *Štirje prijatelji* (Four Friends, 1981), ki se ubada z odraščanjem v zgodnjih 60. letih, v glavni vlogi pa nastopa Hrvat druge generacije Danilo Prozor (Craig Wasson). Rutinski vohunski akcionar *Tarča* (Target, 1985) se je negotovo opotekal na sledi neprimerno boljših *Nočnih premikov*, precej odsoten je bil *Smrt zime* (Dead of Winter, 1987), bizarni *Penna in Tellerja ubijejo* (Penn & Teller Get Killed, 1989) pa je komajda doživel kino distribucijo (igralec/komik/čarovnik Penn Jillette iz naslova ni v sorodu z njim).

Nekaj kritične naklonjenosti je požel s karakterno študijo *The Portrait* (1993) z Gregoryjem Peckom in Lauren Bacall v glavnih vlogah. Leta 1972 je sodeloval v športnem dokumentarcu *München 1972* (Visions of Eight, 1973), kjer je skupaj z osmimi priznanimi režiserji snemal dogajanje na olimpijskih igrah v Münchnu. Naslov njegovega segmenta je *The Highest*, snemal je skoke s palico, kjer si je dal duška s počasnimi posnetki in z vzporedno montažo.

Čeprav se filmi, nastali v zadnjem obdobju, ne morejo meriti z njegovimi mojstrovčinami iz 60. in 70. let (med katerimi je treba omeniti tudi intenzivno in kot struna napeto psihološko dramo *Čudodelka* [The Miracle Worker, 1962]), pa je to obdobje preživel v ustvarjalnem miru in spoštovanju, daleč od umazanih holivudskih iger. To mu je veliko pomenilo, kajti Arthur Penn je bil umirjen, kultiviran in prijazen mož, ki so ga igralci oboževali, saj je znal na nevsiljiv način iz njih izvleči najboljše. Z njim so sodelovali

najboljši: Marlon Brando, Jack Nicholson, Gene Hackman, Paul Newman, Warren Beatty, Robert Redford, Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Anne Bancroft, Jane Fonda, Angie Dickinson, Janice Rule, Patty Duke pa še rosno mlada Melanie Griffith povrhu. Od stalnih sodelavcev velja omeniti izvrstno montažerko Dede Allen, ki je zmontirala večino njegovih (najboljših) filmov in je soodgovorna za revolucionarni finalni prizor v *Bonnie in Clyde*. Tudi ona (rojena leta 1923) je umrla aprila letos.

Ko so se začele pojavljati DVD-izdaje njegovih starih filmov, sem z zanimanjem spremljal, ali bo na kakšni tudi režiserjev komentar. Ni ga bilo. Mislil sem si, da možakar pač sodi med tiste avtorje, ki nočejo razkrivati skrivnosti in ozadja svojih filmov. Potem pa mi je lani v roke prišel DVD z njegovim prvencem *Levoroki revolveraš*. S komentarjem režiserja Arthurja Penna. Kolikor vem, je to njegov edini komentar in je zato toliko bolj dragocen. Posneli so ga leta 2006, torej štiri leta pred njegovo smrtjo, ko je imel 84 let. Še vedno bistri in lucidni veteran se je piskajočim starčevskim glasom spomnil marsikatero dogodivščino s snemanja, razlagal režijske postopke, opozoril na prezrte momente in dvomne pomene ter razvozlal marsikatero skrivnost. Glas se mu je najbolj napolnil z emocijami ob simbolističnih prizorih, ki so šli čez rob tradicionalnega vesterna (na primer streljanje na odsev lune v vodi, risanje po zarošenem steklu ali razpihovanje ognja z mehomo – kar je predstavljalo spolno vzbujenost), prizorih, ki so bili Američanom moteči in nerazumljivi, toda v Evropi so jih razumeli in sprejeli z navdušenjem. Nekdo ga je vendarle cenil.

Končajmo z dvema manj znanima, a nepozabnima prizoroma iz Pennovih filmov, ki sta mi obtičala v spominu. Oba prizora lepo ilustrirata njegove režijske postopke kot tudi tipičnega pennovskega junaka, ki izgublja, ko zmaguje, in zmaguje, ko izgublja. Prvi je zaključni prizor iz *noir* trilerja *Nočni premiki*, ki se zgodi potem, ko zasebni detektiv Harry Moseby (Gene Hackman) bolj po naključju kot z lastno sposobnostjo reši primer in se hudo ranjen znajde na barki sredi morja. Krmilo se je zagostilo, tako da se barka vrti v ponavljajočih se krogih, Hackman ga poskuša doseči, a mu ne uspe. Nazadnje resignirano obleži v mlaki lastne krvi. Kot bi spoznal, da je obsojen na absurdno in nesmiselno početje, na večno ponavljanje istega. Medtem ko se barka vrti v krogih, se kamera počasi oddaljuje od nje, dokler ne izgine ... Konec.

Drugi prizor je iz konca *Dvoboja na Missouriju*, kjer naj bi se pomerila nasprotnika Marlon Brando in Jack Nicholson. Brando, ki je prepričan, da je Nicholson že mrtev, zvečer ob tabornem ognju brezskrbno kramlja s svojim ljubljnim konjem, ga pita s približki in mu igra na orglice. Čez čas se naveliča in zaspi, ekran zajame tema. Nenadoma tišino prekine rezek zvok, čez celo platno se prikaže Brandov presenečeni obraz, s široko razprtimi očmi. Hoče nekaj reči, a le zahrope, iz ust mu spolzi tenak curek krvi. Zaslišimo Nicholsonov glas: »Ali veš, zakaj si se zbudil? Zato, ker sem ti prvakar prerezal vrat.« Zatamnitev.