

Nevidna kinematografija Jamesa Ageeja

Ob stoletnici rojstva, drugič:
Agee kot scenarist

Andrej Gustinčič
foto: Florence Homolka



Agee

»PREPRIČAN SEM, DA MI BOŠ ODPUSTIL, ČE KOT SCENARIST FILMA POSEŽEM TUDI NA DRUGA PODROČJA, PA TUDI V REŽIJO. NE MOREM SI PREDSTAVLJATI, DA SI SCENARIST NE BI POSKUSIL ZAMISLITI CELOTNEGA DOKONČANEGA FILMA, TAKO KOT SI NE MOREM ZAMISLITI, DA TI NE BI SODELOVAL V FAZI PISANJA, KOT SI SRČNO ŽELIŠ.« (JAMES AGEE V PISMU FREDU ZINNEMANNU, JANUAR 1954).



Noč lovca

Če bi v vzporednem cinefilskem svetu priredili festival najbolj zanimivih filmov, ki jih nikoli niso posneli, bi filmi, ki jih niso posneli po scenarijih Jamesa Ageeja, zaslužili posebno retrospektivo. Agee je postal scenarist, ko je leta 1948 namesto filmskih kolumn za tednika *The Nation* in *Time* začel pisati scenarije in jih pisal vse do smrti leta 1955. V svojih scenarijih, posnetih in neposnetih, se je ukvarjal z nedolžnostjo, s



Atriška kraljica

hudobijo in z ničevostjo človeških iluzij. Raziskoval je nasilje in sokrivdo tistih, ki le opazujejo, a nič ne naredijo, da bi ga preprečili. Spoprijemal se je z življenjem v senci atomske bombe in si prizadeval, da bi se prebil do bistva zadeve. V nikoli dokončanem scenariju za svojega junaka in prijatelja Charlesa Chaplina je predstavil vizijo konca človeštva, ki je bolj izvirna, živopisna in tragikomično grozljiva kot katerakoli, ki je bila dejansko posneta. Od njegovega prvega nikoli posnetega scenarija, priredbe klasike ameriškega fatalizma, *Modri hotel* (The Blue Hotel) Stephena Cranea, do zadnjega dokončanega, za film Charlesa Laughtona *Noč lovca* (The Night of the Hunter, 1955), predstavljajo Ageejevi scenariji nevidno kinematografijo idej in podob, ki jim v glavnem ni uspelo priti do velikega platna in ki se predvajajo v glavi bralca pod Ageejevo taktirko.

Med podobami iz te nevidne kinematografije lahko izločimo prizor v *Modrem hotelu*, v katerem je spopad med moškimi, ki se bo končal z nasiljem, posnet s kamero, ki se približuje in s seboj pelje gledalca »v obratih, kot privezana telica, ki si vse bolj zatiska zanko.« V postapokaliptičnem filmu, ki ga je pisal za Chaplina, vidimo Majhnega potepuha, ki nemočno gleda, kako se »kot padajoče domine ... raztapljajo zgradbe na Park Avenue, tiho kot dihanje.« Kljub svoji vizualni moči in klavstrofobičnem ozračju nasilja *Modri hotel* preveč pojasnjuje in izgubi nekaj skrivnostnosti Craneove zgodbe. Neposneti *Noa Noa*, o slikarju Paulu Gauguinu, meša intenzivne podobe in iskreno ljubezen do umetnika kot upornika s konvencionalnostjo ter z nekaj zelo slabimi dialogi. Fragment, ki ga je poslal Chaplinu, občasno utone v dolgovezna razlaganja o nevarni privlačnosti znanosti, v ustvarjanju utopistične družbe ter v nebogljenosti in neumnosti človeštva. Kljub vsemu pa so njegovi scenariji prežeti z domišljenostjo in živahnostjo, ki ju je iskal v filmih kot gledalec in kritik. Kljub dejstvu, da je pisal za Holivud, Agee ni pisal scenarijev v holivudskem slogu, razen pod nadzorom režiserjev kot sta bila John Huston in Charles Laughton. Pisal je filme, ki bi jih sam želel gledati. Poskušal je čim več predstaviti vizualno. Čuti se prisotnost mojstrov nemega filma, ki so za Ageeja predstavljali merilo in katerih jezik je hotel spet oživeti.

Tudi nekateri posneti Ageejevi scenariji spadajo v domeno



Noč lovca

nevidnih filmov, ker so prišli na platno v drastično predružačeni obliki. Objava treh posnetih in dveh nerealiziranih scenarijev v drugem delu knjige *Agee on Film* iz leta 1960 je nekatere prepričala, da je bil briljanten scenarist. Hkrati pa lahko Ageeja odpišemo kot pisca scenarijev, ki jih ni bilo mogoče posneti, in njihov uspeh pripišemo Hustonu in Laughtonu. A resnica je zapletenejša. Ageejeva vizija je bila tako popolna, njegova proza tako slikovita in njegov pristop tako osebni, da je težko odgovoriti na vprašanje, ali je bil velik, dober ali v konvencionalnem smislu sploh sposoben scenarist. Njegovo ime je povezano predvsem z dvema filmoma. *Afriško kraljico* (*The African Queen*, 1951, John Huston) je pisal skupaj s Hustonom in scenarij sta končala Huston in Peter Viertel po Ageejevem prvem, skoraj smrtnem infarktu. Laughtonova *Noč lovca* je v smislu avtorstva ena največjih ugank ameriškega filma. Ageejev izvirni scenarij, tisti, ki ga je izročil Laughtonu, je desetletja veljal za izgubljenega ali uničenega. Ko so ga leta 2003 našli, se je izkazal za rapsodično delo, dolgo skoraj tristo strani, v katerem je osrednja zgodba – beg dveh otrok pred morilskim očimom – le del mozaika življenja na obali reke Ohio med veliko gospodarsko krizo. Hkrati je zvesta priredba romana Davisa Grubba in serija variacij nanj kot glasbena variacija na melodijo. Če bi bil posnet v tej obliki, bi trajal šest ur. Laughton ga je skupaj z Ageejem neusmiljeno skrajšal v končno obliko, ki je bila potem tudi posneta in objavljena. Kdo je kaj napisal v končnem scenariju, ni jasno. Ampak Laughtonov prispevek je bil tolikšen, da je Agee vztrajal, da bi bil tudi on podpisan kot soscenarist, kar je Laughton zavrnil. Agee je umrl, preden je bil film dokončan. Njegov izvirni scenarij še vedno ni objavljen, ampak ga Jeffrey Couchman podrobno opisuje v monografiji *Noč lovca*. Tisto, kar Couchman citira, odkriva Ageeja kot scenarista, tako poglobljenega v film in s tako popolno vizijo, da je scenarij sam po sebi dokončano umetniško delo. Pisatelj Gore Vidal, tudi sam bivši scenarist, je najbolje označil Ageejevo posebnost. Napisal je, da je Agee lahko postal prvi ameriški »filmski *auteur*,« ker je »pisal scenarije tako, da je, tako kot pri partituri simfonije, potrebna le še dirigentova interpretacija ... ki bi jo lahko priskrbel sam Agee, in morda bi to tudi storil, če bi dlje živel.« Vsak gib kamere, rez, pa tudi osvetlitev, glasba in zvočna obdelava ter scenografija so opisani do najmanjše podrobnosti. V tem leži dilema



Noč lovca

Ageejevih scenarijev: režiser postane v najboljši meri le asistent režije. Laughton ni potreboval partiture. Potreboval je scenarij, ki bi ga lahko posnel sam.

Ta konflikt se čuti tudi v bolj konvencionalni *Afriški kraljici*, za ta scenarij se zdi, da je v glavnem zaslužen Agee. V scenariju so prebliski rezkosti, ki je značilna zanj in je tuja Hustonovemu priljubljenemu in nekoliko blagemu filmu. Opis misijonarja (igra ga Robert Morley), ki leži mrtev v neznosni afriški vročini, poda brezkompromisno sliko nedostojnosti smrti. »Pomilovanja je vreden, absurden in grd; iztegnjen na tleh kot ranjeni netopir,« je Agee napisal v scenariju. »Spalna srajca je napol oblečena in prekriva glavo kot mrtvaški prt. Hlače so na pol slečene, do kolen, ki so groteskno obrnjena. Med spuščeni hlačami in spalno srajco se vidi ponižujoča prostranost dolgih belih spodnjih hlač.« V filmu Hustonova kamera na hitro pokaže le neko belo obliko na tleh. Grotesknost človeka v smrti enostavno ni bila del filma, ki si ga je Huston zamislil. Isto velja za prizor obešanja očeta v prvotnem scenariju *Noči lovca*; prizor, ki se mu je Grubbov roman izognil, in ki ga Laughton ni vključil v film.

Agee je začel eksperimentirati s pisanjem scenarijev že konec tridesetih let 20. stoletja. Napisal je kratki film *Hiša* (*The House*) v slogu francoskih nadrealistov in prilagodil zadnja poglavja *Človekove usode* (*La Condition humaine*) Andréja Malrauxa, ampak to so bile le vaje. Resno se je s scenaristiko začel ukvarjati leta 1947 s scenarijem za Chaplina, v času, ko je bil še zmeraj kritik. Poleg *Afriške kraljice* in *Noči lovca* je posneta tudi njegova melanholična in duhovita adaptacija še ene zgodbe Stephena Cranea *Nevesta prihaja v Yellow Sky* (*The Bride Comes to Yellow Sky*), o udomačitvi Divjega zahoda, ki je prišla v kina kot del filma *Face to Face* (1952, John Brahm in Bretagne Windust). Napisal je dialoge in naracijo za edinstven primer neodvisnega ameriškega neorealizma *The Quiet One* (1948), ki so ga posneli Sidney Meyers ter Ageejevi prijateljci, fotografinja Helen Levitt in Janice Loeb, ki sta bili, tako kot Agee, del levičarske newyorške boemske družbe. Njegova televizijska nadaljevanka o Abrahamu Lincolnu je bila eno od meril liberalizma petdesetih let.

Ageejevo najbolj impresivno filmsko pisanje pa je fragment *Potepuhov novi svet* (The Tramp's New World), ki ga je pisal za Chaplina in je objavljen v neprecenljivi knjigi Johna Wranovicsa *Chaplin and Agee*. Agee je bil globoko pretresen zaradi bombardiranja Hiroshime in Nagasakija ter posledic za človeštvo. Še posebej ga je mučilo, da je toliko ljudi sodelovalo pri ustvarjanju atomske bombe, ki ali niso vedeli, kaj gradijo, ali pa jih to ni motilo, ker so razmišljali kot »znanstveniki ... ne pa kot ljudje.« Dva meseca po uporabi atomske bombe je v uvodniku za *Time* zapisal: »Vsi govorijo, da moramo novo pošast zapreti v nepredušno klet. Nihče pa noče priznati, da je prava pošast človeštvo samo.«

Chaplinovega *Malega potepuha* je postavil v post-apokaliptični New York, v katerem je v enem samem blisku življenje velemesta zreducirano na podobe ljudi in stvari, zlitih v zidove in pločnike. Agee je razumel ikonično moč Potepuha in učinek, ki ga lahko ima postavljanje te figure v takšno situacijo. Zanj je bil potepuh Sveti norec ali pa sekularni svetnik. Njegovo pantomimo, ikoničen humor in ganljivost je postavil med ruševine civilizacije. V filmu Potepuh najde dojenčka, potem preživelu punco in okoli njih se zberejo še drugi preživeli v primitivno utopijo. Ta je soočena s preživeli znanstveniki in z njihovim super računalnikom, ki, tako kot HAL v *Odiseji* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), razvije lastni um in čustva. Potepuhova utopija razpade, ker si njeni člani še vedno želijo vse tisto, kar nudi tehnologija, on pa na koncu spet ostane sam in srečen, da je tako. Film je poln prizorov, ki mešajo komedijo, značilno za Chaplina, z grozo Ageejeve vizije uničenja. Ko Chaplin vstopi v dvigalo nebotačnika Empire State, je presenečen, da tam vidi figure, ki so navidezno ljudje: »*Za hip je hkrati prestrašen in presrečen: tako zanj kot za nas delujejo kot ljudje. Vstopi in slučajno porine neko gospo. Hitro se opraviči in privzdigne klobuk. Oseba razpade; čisti pepel. Vrata se zaprejo, preden lahko zbeži. Dvigalo se prične dvigovati.*« Chaplin kot Potepuh blodi po mestu, v katerem je narava znorela in se zgradbe tiho rušijo v prah, v katerem so ljudje, spremenjeni v fotografije, prilepljene na zidove, in ki se mučno trudijo spet oživeti: »*Občasno (in tu se kamera približuje bolj počasi, hladno in nežno, kot bi hotela pomagati) se ena izmed dvajsetih postav, tista, katere vitalnost v življenju je bila najbolj silovita, obupno poskuša odlepiti od zidu, malo se izboči, izraz se ji nekoliko spremeni. Ampak trud je odveč. Postava se s treskom spet splošči in začne bledeti.*«

Chaplin zgodbe ni hotel posneti, ker je menil, da je prestar za Potepuha, junaka, ki ga je zapustil v svojih zadnjih filmih. Morda pa je Agee precenjeval vizualno drznost svojega heroja. Kakorkoli, *Potepuhov novi svet* ostaja enkratni dokument, na meji filma in literature, kar je morda najboljši opis Ageejevega scenarističnega opusa, ki spreminja bralca v gledalca. Agee je pisal vse do smrti, maja leta 1955. Ko je umrl, je bil sredi pisanja zgodbe o ljubezni med mladimi glasbeniki za režiserja Freda Zinnemanna. Poln je bil idej za filme: film o nevihti, v katerem bi ljudje igrali le stranske vloge, pa film o

slonih, prisiljenih nastopati v gledališču, kjer se počutijo tako ponižane in osramočene, da naredijo množični samomor, »njihove ogromne duše, lahke kot oblaki, pa se spustijo kot golobi na veliko pokopališče v Afriki.«

