

JAZ SEM FILM

MICHAEL POWELL & EMERIC PRESSBURGER

Michael Powell je dokaz, da je treba filmsko zgodovino napisati znova, lahko bi pa celo rekli, da je za samo filmsko zgodovino bolje, da ga sploh ne postavljamo na filmski zemljevid sveta — v hipu, ko to stori, namreč vedno tvega, da bodo mnogi filmarji zato postali manjši & celo povsem nepomembni. Briana De Palma, Martina Scorseseja & Francis Ford Coppola so vsi vedno imeli za odlične filmarje, toda pri tem so tudi vedno vsi spregledali, da so bili odlični prav zato, ker je bil tako odličen njihov *maître*, Michael Powell. Vzemite Briana De Palma: lahko si sicer mislite, da ga je omamilo Hitchcock, toda poskusite raje s kakim drugim imenom, denimo, Powell. In pozabite na **Psiho** — poskusite raje s kakim drugim filmom, denimo, **Peeping Tom**. Odkod mislite, da je De Palma privlekel filme kot, denimo, **Sisters**, **Obsedenost**, **Carrie**, **Furije**, **Strel ni bil izbrisan**, **Oblečena za umor**, **Striptiz smrti** & zdaj navsezadnje tudi **Raising Cain**? Odkod mislite, da je snel idejo o absolutni kinematizaciji sveta, s katero je preplaval te svoje filme — *keyword* je **Peeping Tom**. Se še spomnite, da vam je to zaupal že v filmu **Sisters** — se še spomnite, da ima tam uvodni *TV show* naslov prav **Peeping Tom**? Odkod mislite, da je snel idejo o suspenzu, ki iz trenutka naredi opero, tisto opero iz filmov **Carrie**, **Obsedenost**, **Furije**, **Oblečena za umor**, **Strel ni bil izbrisan**, **Striptiz smrti** & celo **Nedotakljivi** — *keyword* je Powell. In navsezadnje, odkod mislite, da je v filmu **Raising Cain** snel zgodbo o moškem, iz katerega je očetov popolni cine-voyeurizem naredil *ultimativno* *multipl* *osebno*, *kino-človeka*, **Peeping Toma** - *keyword* je spet **Peeping Tom**. **Raising Tom** & **Peeping Cain**. Ali pa vzemite Martina Scorseseja: ob koncu sedemdesetih je iz lastnega žepa financiral ameriško distribucijo integralne verzije filma **Peeping Tom**, ki so ga do tedaj na ameriških televizijah vrteli skrajšanega za celih 25 minut. Le malce kasneje si ga je vzel za svetovalca pri snemanju filma **Razjarjeni bik**, katerega model je bil itak prav Powellov film **The Life and Death of Colonel Blimp**. Francis Ford Coppola ga je skoraj istočasno povabil v svoj studio *Zoetrope*, kjer je postal *Senior Director in Residence*: pri musicalu **One from the Heart** je skušal Coppola iz njega izvleči misterij barv & misterij filma **Red Shoes**, kultnega fetiša Coppole, De Palme & Scorseseja. Brez tega filma bi bil Scorsese danes v najboljšem primeru le kak perverzni misijonar, v najslabšem pa bi v življenju igral vlogo, ki jo je v filmu **JFK** igral Joe Pesci,

Coppola bi bil v najboljšem primeru le kak gangster, naklonjen operi, v najslabšem pa gangster, nenaklonjen operi, De Palma pa bi bil v najboljšem primeru le kak ginekolog, v najslabšem pa bi zgledal kot žrtev napačnega ginekološkega posega — in lahko si celo mislite, da je njegova obsedenost z multiplimi osebnostmi dvoumna. Brez panike, njegov vzornik, Michael Powell ni bil sam. Michael Powell sta bila dva, Powell & Pressburger, Michael Powell & Emeric Pressburger. Trije — *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. Kaj so videli trije ameriški Italijani v oddaljenem pogledu Britanca? Kaj je v njegovem pogledu zgrešila filmska zgodovina? Zakaj evropski artizem ne ve, kaj bi počel z njim? Z njima? Multipl — to je mnoge zmedlo, tudi evropski koncept filmskega *auteurja*. Michael Powell & Emeric Pressburger sta bila *tandem*, *team*: Powell je sicer dajal slike, Pressburger pa besede, toda ta britanski tandem je bil povsem drugačen od, denimo, režijsko-scenarističnega tandema Carol Reed/Graham Greene ali pa tandema Joseph Losey/Harold Pinter. Vse od filma **The Life and Death of Colonel Blimp** (1943) so se najavne špice njihovih filmov končale z napisom *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. Njuna prostovoljna multiplost je misterij tandema režija/scenarij oz. slika/glas, za katerega je *auterizem* — v imenu katerega je tudi vedno napisana filmska zgodovina — mislil, da mu je prišel do dna, le še poglobila & le še bolj mistificirala. In zlahka si predstavljamo, zakaj sta se upirala *auteuristični* klasifikaciji filmske zgodovine & zakaj ju *auteurji* niso trpeli — zlahka si namreč predstavljamo evropskega *auteurja*, kako kliče *au secours!*, češ, *jaz sem sam, on pa sta dva*. Še nekaj je moralo biti moteče — Powell kot britanski pragmatik, pač kot človek, ki zna posneti le to, kar vidijo drugi. Denimo Pressburger. **Peeping Tom** je spomenik temu paradoksu. De Palmina ortokinematizacija sveta je spomenik Powellu. »Nisem režiser z osebnim slogom — jaz sem film. Ko snemam film kot, denimo, **Peeping Tom**, postanem film. In le tak človek lahko posname film **Peeping Tom**, ker se je treba pač bolj identificirati s filmom kot pa z osebnim svetom«, je govoril **Peeping Michael**. In da bi bila mera polna & smer dokončno napačna, z britanskim filmskim realizmom, potemtako z nacionalnim filmskim *trademarkom*, nista imela niti zdaleč nič skupnega, lahko bi celo rekli, da sta se postavila med britanski dokumentarizem tridesetih (Flaherty) & *free-cinema* šestdesetih (Karl Reisz, Tony

Richardson, Lindsay Anderson). »Nočem snemati dokumentarcev. Dokumentarci so za razočarane režiserje in brezposelne pesnike.« Njuna kariera se je odvrtela prav v tem loku — med tridesetimi & šestdesetimi, sam film **Peeping Tom**, katerega je Powell posnel brez Pressburgerja (scenarij je tokrat napisal ekscentrični Leo Marks), pa je bil med drugim itak tudi *homage* tem trem desetletjem. Michael Powell se je rodil l. 1905 v Canterburyju (Kent, GB), Emeric Pressburger (krstno ime Imre, kasneje ga germaniziral v Emmerich) pa l. 1902 v Miškolcu (Madžarska). Powell je rasel na kino-serijah kot, denimo, **The Exploits of Elaine**, **The Perils of Pauline** & **The Crimson Stain**, figurah-zvezdah kot, denimo, Broncho Billy, Tom Mix & William S. Hart, & filmih kot, denimo, **A Woman of Paris** (Charlie Chaplin), Pressburger pa je bil pitagorejsko-intelektualistična kombinacija muzikanta & matematika. Powell se je že navsezgodaj odločil, da bo postal filmar & njegova pot v svet filma je bila povsem studijska: ko je sloviti Hollywoodčan Rex Ingram sredi dvajsetih prispel v Nico, da bi tam posnel nekaj filmov, se je tudi Powell znašel tam & opravljal vse stranske filmske poklice (od kurirja do scenarista), v dveh filmih, **The Magician** & **Gardens of Allah**, ki sta sicer finančno skrahirala, je dobil celo komični epizodni vlogi (»*A Tourist: Michael Powell*«), nič drugače pa tudi v Lachmanovih kratkometražnih komedijah kot, denimo, **Travelaugh**s (spet kot »*tourist*«), če seveda ne pozabimo, da je ob vrnitvi v Britanijo sodeloval pri snemanju Hitchcockovega filma **Champagne**, da je Hitchcocku — sicer nekreditirano — pomagal pri pisanju scenarija za film **Blackmail** & da je pod taktirko ameriškega producenta Jerryja Jacksona oscenaril filme kot, denimo, **Caste** (1930, Campbell Gullan) ali pa **77 Park Lane** (1931, Albert de Courville). Z Jacksonom sta v tem času začela snemati takojimeno *quota quickies*, kratke — okrog 40 minut dolge & za 3 do 4 000 funtov posnete — britanske filme, ki jih je financiral Hollywood, ker je pač britanska vlada predpisala kvoto nacionalnega filmskega programa, po kateri je na vsak v Britaniji prikazan hollywoodski film moralo priti toliko & toliko domačih filmov. Med letoma 1931 & 1936 je Powell tako režiral 23 filmov (izmed katerih je danes kar 18 izgubljenih), *quota quickies*, v glavnem policijskih dram, posnetih po romanih ali pa že kar scenarijih Philipa MacDonalda. *Craft & drill*, *studijski princip*, *mali Hollywood*. Kmalu zatem so prišle prve pogodbe z različnimi filmskimi družbami (Westminster Films, First National, Fox British



ŽIVLJENJE IN SMRT POLKOVNIKA BLIMPA, 1943



ČRNI NARCIS, 1947



DIVJE SRCE, 1950

& Gaumont British) & večji (12 000 funtov), daljši (70 minut) filmi kot, denimo, **The Night of the Party**, **The Fire Raisers**, **The Phantom Light** & **Red Ensign**, ki sploh predstavlja prvi Powellov ohranjeni film — izredno skromen scenarijski material Powell kompenzira z ekscesno, ekspresionistično *chiaroscuro* formo. L. 1936 posname najprej studijski thriller **The Man Behind the Mask**, potem pa še film po svojem lastnem izboru — **The Edge of the World**. Dva mladeniča se na izoliranem otoku zaljubita v isto mladenko + malce *underground* natur-demonizma & keltskega panteizma.

Ameriški *National Board of Review* je film proglasil za najboljši film tega leta. »Ker nisem videl nobene možnosti, da bi v Britaniji snemal še kaj drugega kot le B-filme, sem se odločil, da grem v Hollywood«, je rekel Powell, vendar tja ni odpotoval, akoprav si je že kupil vozovnico za Los Angeles — Alexander Korda, sloviti filmski producent & impresario, je namreč videl film **The Edge of the World** & je hotel Powella spraviti pod svojo kapo. Filmu je bilo naslov **The Spy in Black** — in Powellu kasneje ni bilo nikoli žal, da tisti dan ni odšel v Hollywood. To je bilo sicer leto, ko je Hitchcock odšel v Hollywood & ko so v različnih segmentih britanske filmske industrije že delali kasnejši največji britanski režiserji, denimo, David Lean, Charles Crichton, Carol Reed & Basil Dearden, toda s filmom **The Spy in Black** je l. 1939 prišel tudi Emeric Pressburger.

Pressburger je najprej odšel v Berlin, ki je bil tedaj evropska filmska prestolnica — Lang & Lubitsch, mladi Wilder, Ulmer, Siodmak & Ophüls, Madžar Reinhold Schünzel, Conrad Veidt & Adolf Wohlbrück, ki se je kasneje preimenoval v Antona Walbrooka & postal eden izmed zvezdnikov tandema Powell/Pressburger, so bili le vrh ledene gore, ki se je potem premaknila v Hollywood. In Pressburger je kmalu postal scenarist *par excellence*: oscenaril je filme Roberta Siodmaka (**Abschied**, 1931), Maxa Ophülsa (**Dann schon lieber Lebertran**, 1931), Heinza Hilleja (**...und es leuchtet die Pussta**, 1933) & tri Schünzlove komedije, l. 1933 je pobegnil v Pariz, kjer se je spet srečal z Robertom Siodmakom (**La vie parisienne**), l. 1935 pa se je premaknil v Anglijo, kjer ga je odkril Alexander Korda, njegov rojak, sicer prestižni producent kostumskih, epskih tabloidov (**The Private Life of Helen of Troy**), ki je v London prispel prek Budimpešte, Dunaja, Berlina, Hollywooda & Pariza ter z bratoma Zoltanom & Vincentom ustanovil družbo *London Film Productions* (**The Private Life of Henry VIII**). Korda ju je naposled združil: videl ju je & ugotovil, da bi

lahko postala sijajen *team*.

The Spy in Black je bil ekspresionistični vojni thriller, v katerem nemška podmornica pripluje k britanski obali, da bi uničila sovražne ladje — film se ukvarja predvsem z odisejado & profilom negativcev (Conrad Veidt, Anton Walbrook), lahko bi celo rekli, da je sam film fasciniran nad negativci, kar vsekakor predstavlja Powellov *leitmotiv*. & podmornica kot *leitmotiv*: zakaj? Kjer je podmornica, je tudi periskop — *kamera*? Prva *cross-over* klasika: **The Thief of Bagdad**. Začetek kinematizacije sveta: sultanovi *gadgets*, leteča preproga & genij v steklenici — kino-človek, *Peeping Tom*. Pride vojna. Bodo filmi pomagali dobiti vojno — serija vojnih *agit-prop* filmov: **The Lion Has Wings**, **49th Parallel** & **One of Our Aircraft Is Missing**. Ti filmi so armado prepričali, da je film prava stvar. **49th Parallel** = **The Spy in Black revisited**. **One of Our Aircraft Is Missing** = **49th Parallel** postavljen na noge - tam šest nacistov na sovražnem teritoriju, tu šest Britancev na na sovražnem teritoriju. & Pamela Brown s svojim dramatičnim *glamourjem*, Powellova starleta *non plus ultra*: kasneje se ji bodo pridružile Moira Shearer, Margaret Leighton, Kathleen Byron, Wendy Hiller, Anna Massey, Deborah Kerr, Ludmila Tcherina, celo Selznickova Jennifer Jones & mlada Helen Mirren. Kaj lahko stori oboroženi superman proti neoboroženemu dekadentnemu demokratu? Pressburger za scenarij filma **49th Parallel** edinega Oskarja v svoji karieri. Druga *cross-over* klasika, film vseh režiserjev: **The Life and Death of Colonel Blimp**. Prvič — *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. In prvi *reunion* njune idealne ekipe: igralci Roger Livesey, Alton Walbrook & Deborah Kerr, montažer John Seabourne, komponist Allan Gray, snemalec Jack Cardiff & scenograf Alfred Junge. »Veš, tak si, kot sem bil jaz, ko sem bil mlad, jaz pa sem tak, kot boš ti, ko boš star«, je rekel Godfrey Tearle mlademu pilotu Hughu Burdenu v filmu **One of Our Aircraft Is Missing**. Film **The Life and Death of Colonel Blimp**, zgodba o reakcionarnem oficirju imperija, ki ostaja vsem spremembah & mutacijam sveta vseskozi isti, potemtakem parabola o človeku, ki se ne more spremeniti, je posnet prav po tej enovrstičnici. *Private life* imperija. **A Canterbury Tale**, 1944: lik Culpepperja, enigmatičnega, samotnega mizantropa, deklasiranega manijaka — *Peeping Tom*. Michael Powell je rojen v Canterburyju. In naslednje leto že takoj — **In Know Where I'm Going**: viharna *love-story*, v kateri mladenka med starcem & mladcem izbere

mladca. Tretja *cross-over* klasika & obenem Powellov najljubši film: **A Matter of Life and Death**, zgodba o negibnem človeku, ki se hoče spremeniti = **The Life and Death of Colonel Blimp**, postavljen na nebo — zamujeno življenje skozi oči mrtvega Blimpa. Četrta & peta *cross-over* klasika: **Black Narcissus** & **The Red Shoes**. Vojne je bilo konec — & film je dobil vojno. **Black Narcissus** & **The Red Shoes**: za nič na svetu ne popustiti glede svoje želje. Je kdo rekel film? **A Matter of Life and Death** & **The Life and Death of Colonel Blimp**, zrolana v eno — romantična agonija & agonija prostovoljne brutalnosti. *Faust*, *Dorian Gray* & *Hoffmann* v rdečih plesnih čevljih. Umreti za svojo željo — *Peeping Tom*, *Culpepper* & *Blimp*. Balet, opera, opereta = De Palma? Takoj za filmom **The Red Shoes** (1948), brez katerega bi Minnellijev *Američan v Parizu* ostal brez sape, pride **The Small Back Room**, *melo-noir-thriller*, v katerem je suspenz-končnica uprizorjena brez besed. De Palma: *always*. Trenutek, postoj!, tako si — *operatičen*. In nova *love-story*: **Gone to Earth** = **In Know Where I'm Going** skozi oči ženske, Jennifer Jones, ki se je odločila za starejšega moškega. Opera, opereta, *again*: film **The Elusive Pimpernel** bi moral to biti, a ni bil, film **The Tales of Hoffmann** (*klasični Drang nach Peeping Tom*) je bil to delno, film **Oh Rosalinda!!** je bil to v celoti. Še dva vojna filma, **The Battle of the River Plate** & **Ill Met by Moonlight** (oba 1956): kot da se skuša na vojno & na morje vrniti po *periskop*. Za hip odide v Avstralijo: **Luna de miel**, spet balet. Ne popusti glede svoje želje, žrtvuj celo sam užitek.

In potem *film himself* — **Peeping Tom**. Junak, Mark Lewis (Carl Boehm), sicer nekaj deklasirani *landlord*, kombinacija *Blimpa* & *Culpepperja*, ima tri poklice: filmski snemalec, snemalec mehke pornografije & serijski morilec, ki svoje žrtve, kajpada ženske, ubija s svojo kamero. Gledalec dolgo v film ne ve, kako. Kako jih ubija? Vsakič namreč najprej vidimo žrtev skozi subjektivno *oko* njegove kamere, potem pa, kako se v obliki nekakega *travellinga* spravi nad njo: kako jo ubije? S stativom kamere: ko gre proti žrtvi, dvigne stativ, ki se prelevi v nož, & samo žrtev pa potem posname tako, da gleda svojo lastno smrt. Sama smrt ga potemtakem ne poteši, potrebna je tudi *mizanscena* smrti. Zakaj ubija — gledalec dolgo v filmu ne ve, zakaj. Mark Lewis, človek-s-kamera, je žrtev svojega sadističnega, cinefskega očeta, fanatičnega raziskovalca *skoptofilije* & *voyeurizma*, ki je hotel posneti celotno odraščanje otroka, svojega sina, **Raising Cain ante litteram**: »Niti trenutka

zasebnosti nisem imel, ves čas me je snemal, ponoči mi je v posteljo metal kuščarje & snemal moje reakcije, vse sobe je ozvočil, vse je snemal, posnel je celo slovo od matere, njen pogreb & njen pokop, šest tednov po njeni smrti se je že poročil z mlado blondinko, meni pa je podaril kamero.« In zdaj tudi sam Mark Lewis vse snema (mimogrede, v *home-movieju* v filmu igra Markovega očeta sam Michael Powell, Marka pa Powellov sin): smrt žrtve (med žrtvami je tudi Moira Shearer, zvezda filma **The Red Shoes**), prihod policije, preiskave, to, kako ga policija zasleduje, to, kako policija prihaja ponj & končno tudi svojo lastno smrt, tehnično identično smrti svojih žrtev — samega sebe prebode s nožem stativa, s *konico pogleda*. Lahko bi potemtakem rekli, da vse to tako obsedantno & patološko snema prav zato, da bi lahko tudi sam umrl v filmu, da bi bila tudi njegova lastna smrt *le del filma*, zgodbe vseh zgodb, *mizanscene* & *kinematizacije sveta in extremis*. »Vse, kar posnamem, izgubim«, reče Mark svoji muzi Helen, katere noče posneti & s tem spustiti v film: ko zgrabi kamero ona, ko ji Mark nenadoma pade iz kadra & ko vzkligne »Ah, izgubila sem te«, postane jasno, kako ogrožen je pravzaprav sam Mark. Toda Markova zadrega, sicer pervertirani *hommage* Powellovi intimni zadregi, je globlja: Helen je namreč *wannabe* pisateljica, ki potrebuje ilustratorja za svojo zgodbo, Mark pa je filmar, ki mu manjka zgodba, ali kot je nekoč Michael Powell rekel zase — *snema lahko le tisto, kar vidijo drugi*. Z drugimi besedami, Markov katastrofalni strah, da se bo film nehal, predstavlja le ultimativno degeneracijo kratkega stika med zgodbo & mizansceno, med besedo & sliko, med scenarijem & režijo, med Powellom & Pressburgerjem, ki sta se l. 1957, potemtakem tri leta pred filmom **Peeping Tom**, razšla. Marku je oče razkril hipnotični čar slik & glasov, ukradenih realnosti — sam Mark je sliko & glas realnosti vrnil tako, da je sam stopil v film, potemtakem tako, da glede svoje želje ni popustil. »Ko snemam film, tudi sam postanem film.«

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Projekcije je omogočil

 The British Council