

BÉBEL

ANJA BANKO

»Če ne marate morja ... če ne marate gora ... če ne marate mesta ... potem pojdite k vragu!«

To je eden od mnogih nepozabnih filmskih citatov Jean-Paula Belmonda, ki je z Godardevim filmom **Do zadnjega diha** (*A bout de souffle*, 1960) postal osrednji obraz francoskega novega vala in z njim moderne kinematografije. Spontanost, drznost in pikri cinizem protagonista Michela Poiccarda, ki ga v filmu uteleša takrat 27-letni Belmondo, rušijo ustaljene paradigme, izzivajo film, njegovo občinstvo, igralca in njegovo telo pa odpirajo novim, svobodnejšim interpretacijam. Godard in Belmondo sta iz današnje perspektive nerazdružljiv in edino logičen tandem – režiserjeve inovativne filmske prakse so zahtevale drugačnega, bolj prožnega igralca. Ravno to je Godardu lahko ponudil Belmondo, ki je že po videzu deloval nezvezdniško, z robustnim obrazom, polomljenim nosom in širokimi, mesnatimi ustnicami, iz kotička katerih je ves čas malomarno visela cigareta. Njegovo nemirno telo se je gibalo drugače od predpisanih gest, iskalo samosvoj izraz in pustilo novim pomenom, da ga prekrijejo.

Belmondo je z Godardem kasneje sodeloval še dvakrat, v muzikalu **Ženska je ženska** (*La femme est une femme*, 1961), ki spretno izigrava žanrske in družbene konvencije svojega časa, in v filmu **Nori Pierrot** (*Pierrot le fou*, 1965), ki marsikdaj obvelja za filmski vrhunec francoskega novega vala. Brezbrižna ležernost, s katero Belmondov Poiccard v *Do zadnjega diha* odganja absurdnost sodobnega trenutka, postane v *Norem Pierrotu* tragikomična naveličanost, ki v sodobni potrošniški in od vojne umazani družbi ne najde več nobenega smisla, razen absolutnega pobega. Belmondov smisel za telo, gesto in predvsem grimaso je tako bistven v tej

sodobni filmski priredbi v stilu *commedia dell'arte*. A ravno z *Norim Pierrotom* se novovalovska ustvarjalna intenca razprši: Godard se obrne v politični film, Belmondo pa svojo kariero usmeri v bolj komercialno produkcijo. A preden je Bébel, kot se je Belmondo ljubkovalno zasedal v srca domačih filmskih občinstev, postal filmska legenda, je želel postati gledališki igralec – odrske deske so zanj vseskozi predstavljale ideal, h kateremu se je vrnil šele v zadnjem obdobju življenja.

Idealiziranje gledališča izhaja iz Belmondove vzgoje. Rodil se je v premožni umetniški družini: njegov oče Paul je bil priznan kipar, mati Sarah pa slikarka. Visoka kultura je bila na prvem mestu: družina je ob nedeljah obiskovala pariške muzeje in galerije, njihov salon pa je gostil kulturno in intelektualno smetano. Predvsem za Belmondovega očeta je bil film vedno del nizke kulture, zato je kljub podpori ostal do sinovih uspehov vedno zadržan. A Belmondo se je od očetovih vrednot oddaljeval že v mladih letih, saj ga je najprej zanimal šport, predvsem nogomet in boks, s katerim se je nekaj časa intenzivno ukvarjal. Po odsluženem vojaškem roku se je odločil za vpis na konservatorij za igro v Parizu. Že v času študija je veljal za neukrotljivega študenta, ki mu profesorji tudi zaradi nenavadnega videza in grdega »ksihta« niso obetali velike kariere. Od svojih gledaliških sanj se je moral posloviti že ob diplomi: njegov nastop, zabavljaska in satirična interpretacija enega od Molièrovih likov, je med občinstvom sprožil huronsko navdušenje, manj pa med profesorji, ki so mu dodelili prenizko oceno, da bi lahko upal na gledališko kariero. V iskanju zaposlitve se je zato obrnil k filmu in do preboja z Godardem nastopal v nekaj pomembnejših stranskih vlogah, npr. v filmih **Prevaranti** (*Les Tricheurs*, 1958, Michel Caré) ali **Splet strasti** (*A double tour*,

1958, Claude Chabrol). Predvsem zaradi svojega grobega videza pa je hitro zdrsnil v tipske vloge in največkrat upodabljal kriminalce, prevarante ali razgrajače.

Kljub temu je Belmondo že kmalu našel priložnost, da svoj igralski talent izrazi tudi v drugačnih vlogah. Te so namesto robustne drznosti in spontane preprostosti zahtevale čutnejšo in predvsem nežnejšo zbranost, subtilnost v odnosu do besede in lika. Takšne so njegove vloge v filmih **Moderato cantabile** (Peter Brook, 1960), **Dve ženski** (La ciociara, 1960, Vittorio de Sica) in leto kasneje, v filmu Jean-Pierra Melvilla, **Léon Morin, duhovnik** (Léon Morin, prêtre, 1961). Film je na prvi pogled nenavaden tako za Melvilla kot Belmonda: v njem spremljamo mlado vdovo in gorečo komunistko Barny (Emmanuelle Riva), ki se v majhni vasici sredi druge svetovne vojne zaplete v intelektualno vojno s privlačnim mladim duhovnikom Morinom. Njuna sovražna napetost postane magnetna sila, ki potiska Barny v raziskovanje lastne volje, želja in strahov. Podobno kot v svojih kulturnih filmih noir se Melville tudi tokrat poigrava na tanki meji vidnega in nevidnega. Prav Belmondo in Riva, v tistem trenutku največji vzhajajoči filmski zvezdi francoskega filma, pa bistveno prispevata k ekstatičnosti ter ustvarita presežno študijo likov in zgodovinskega trenutka.¹

V filmskih zgodbah, ki so znova bližje Belmondovim začetnim vlogam gangsterjev in malih kriminalcev, igralec spet drugače zažari v nadaljnjem sodelovanju z Melvillom, v njegovih stilsko izpopolnjenih filmih noir. V njih se frivolnost likov, kakršen je bil tavajoči Poiccard, prelevi v temnejše odtenke žanrsko tragičnih zgodb, kot jo doživi Belmondov lik Silien v filmu **Špicelj** (Le Doulos, 1962). Tovrstne vloge pa Belmonda postavljajo v rivalstvo z drugim zvezdnikom tistega časa, Alainom Delonom, še enim obrazom Melvillovega filma, ki se s svojo hladno in pravilno lepoto vzpostavlja v slikovitem nasprotju z Belmondom. Seveda se kmalu zgodi njuno sodelovanje, ko odigrata glavni vloge v odmevnem gangsterskem filmu **Borsalino** (Jacques Deary, 1970). Kljub prizadevanjem za vzpostavljanje prijateljskih vezi pa film zvezdnika še bolj oddalji.

Belmondo se je v drugem delu kariere usmeril v popularni film in blestel v spektakelskih akcijskih ter vohunskih filmih. V njih upodablja celo četico nepremagljivih junakov, pod katerimi nezadržno padajo zlobneži in najlepše ženske. Vrhunce te žanrske kinematografije predstavljajo

Belmondove vloge, ki so nastajale v filmih Philippa de Broce, verjetno enega najplodovitejših žanrskih mojstrov. Namesto resnosti in zadržanosti filmskih junakov v stilu Jamesa Bonda so se filmske podobe Belmondovih likov brez zadržka norčevale iz lastnega stereotipa: tako **Mož iz Ria** (L'homme de Rio, 1964) kot **Belmondo veličastni** (Le Magnifique, 1973) vzdržujeta žlahtno komedijo in kondicijo žanra ter igralca na dih jemajoči ravni. Ne nazadnje je nujno omeniti, da je Belmondo skoraj vse kaskaderske prizore posnel sam, obseden z adrenalinom trenutka, v katerem je vztrajal vse do konca. Tudi ko se je občinstvo konec 80. let naveličalo žanra, je Belmondo našel novo pot – ta ga je vodila nazaj na gledališke deske, kjer je obrnil nov list v svoji karieri in končno izživel tudi svoje največje sanje. K filmu se je Belmondo še vrnil in ustvaril nekaj intimnejših vlog, kot je npr. Belmondu precej podoben lik nekdanjega cirkusanta Sama Liona v filmu **Pot razvajenega otroka** (Itinéraire d'un enfant gâté, 1988, Claude Lelouche). Šele na koncu življenja je prejel tudi več nagrad za življenjsko delo in na festivalu v Cannesu so ga pospremile dvominutne stoječe ovacije. Brez Belmondovega izzivalnega pogleda ne bi bilo sodobnega filma! ■

¹ Emmanuelle Riva je svoj igralski preboj doživela s filmom **Hirošima, ljubezen moja** (Hiroshima, mon amour, 1959, Alain Resnais).