

# bosonoga grofica



Joseph L. Mankiewicz

**Barefoot Contessa, 1954**

**režija** Joseph L. Mankiewicz **produkcija** Angelo Rizzoli, Robert Haggias  
**scenarij** Joseph Mankiewicz **fotografija** Jack Cardiff **umetniško**  
**vodstvo** Arrigo Equini **glasba** Mario Nascimbene **montaža** William  
Hornbeck

**igrajo** Humphrey Bogart (Harry Dawes), Ava Gardner (Maria Vargas),  
Edmund O'Brien (Oscar Muldoon), Marius Goring (Alberto Bravano),  
Valentina Cortese (Eleonora Torlato-Favrini), Rossano Brazzi (Vincenzo  
Torlato-Favrini)

Film je posnet v Italiji (januar – april 1954)

Premiera v ZDA: 29. septembra 1954

## Vsebina filma

Na malem pokopališču Rapalla v Italiji se med deževnim nalivom odvija pogreb grofice Torlato-Favrini. Med ljudmi, ki gredo v spremodu za pokojnico, je tudi režiser zadnjih treh filmov, ki jih je posnela, ko še ni imela plemiškega naslova.

*Pripoved Harryja Dawesa:* Bogati dedič, Kirk Edwards, je zaposlen z iskanjem novega obraza za glavno žensko vlogo v filmu, ki ga želi posneti na začetku svoje producenstke kariere. Odloči se za scenarij režiserja in scenarista Harryja Dawesa. Edwardsov prijatelj Oscar Muldoon, agent za stike z javnostjo, in njegova žena Myrna se v Madridskem kabaretu navdušita nad povsem neznano plesalko Mario Vargas, ta pa se pod nobenim pogojem ne družiti z ljudmi, ki jo spoznajo v kabaretu. Edwards prosi najprej Muldoona, potem pa še Harryja, naj Marijo Vargas vendar pripeljeta k njihovi mizi. Harry najde privlačno Marijo v njeni loži; spremlja jo neznan glasbenik, ki se izdaja za njenega bratranca. Med Mario Vargas in Harryjem Dawesom se začne spletati prijateljstvo; Harry kasneje celo obišče Marijin dom, kjer spozna njenega brata Pedra in starše, ki se Marijinemu vedenju glasno upirajo. Marija, ki bi se rada čimprej rešila neprijetne odvisnosti od volje staršev, se končno odloči in sklone oditi za Harryjem v Rim, kjer jo čaka preizkusno snemanje.

Harry na uspelo projekcijo njenih posnetkov povabi tri ugledne filmske strokovnjake in pojasni, da Marije s producentom Edwardsom še ne obvezuje nobena pogodba, zato njena prihodnost ni odvisna od volje enega samega producenta.

## Joseph Mankiewicz o Bosonogi grofici

Hotel sem se okleniti zgodbe o Pepelki iz Hollywooda. V nobenem trenutku filma ne govorimo o tem, da gre za zelo dobro igralko. Govorimo le o dejstvu, da je povzročila navdušenje ob ocenah *box*

matjaž klopčič



officija in da se o njej veliko govori in tisku. Osnovna želja je zasledovala ironijo, s katero se podobne ocene pojavljajo v tisku. Mlado dekle sanjari o očarljivem princu, ki se bo z njo poročil in s katerim bo srečno živela do smrti. V hollywoodski verziji je princ homoseksualec ali pa spolno nezrel, nemočen. Na koncu dekle doživi tragedijo. Morda gre za metaforo dejstva, da film želi postati umetniško delo, pa je konec koncev samo predmet čiste zabave. Zelo nevarno je imeti velike želje ali upanje v zvezi z dosežki, ki jih nihče prav ne ceni in od filma niti ne pričakuje: ugajati je treba kar najširšim množicam in raven teh želja stalno pada. Kaj naj torej ... V *Bosonogi grofici* sem skušal poudariti, da mlademu filmskemu režiserju stalno ponavljamo, naj ne pripravljaja scene z iskalcem objektiva in roki, ampak naj preizkuša igralce, kar zahteva pripravo scene in čas. Ampak današnji režiserji so vedno v stiski s časom. Prvič se pojavlja groznja, da lahko posameznik svet tudi poruši. Sam sem odraščal v času, ki je bil tako zanesljiv kakor naša preteklost. Poznali smo obljubo zanesljive bodočnosti: hranili smo naša pisma, predmete. Danes tega več ne počnemo. Ne verjamem v sijajne obete. Mislim, da se norost človeka stalno obnavlja: v resnici sem ikonoklast! In zabava me, ko opazujem, kako si človeško bitje stalno izmišlja nove odenke destrukcije. Preteklost najdemo v sedanjku in njegovih manifestacijah. Oče me je naučil treh stvari. Prva je Descartova misel: "Mislim, torej sem!" Druga: "Pomisli, čas beži!" In končno, tretja misel Samuela Johnsona, ki ostaja skupna vsem ostalim; gre za načelo, katerega se skušam držati: "Ravnaj se po svoji vesti!" Če hočeš ostati pošten, se moraš te misli stalno zavedati. Če hočeš ravnati pošteno, moraš imeti veliko duha, kajti samo z njim se ti bo posrečilo preživeti: "Otresi se vseh laži!" Ob pogledu na današnji svet se lahko samo smejem, čeprav je to včasih malce grenko.

Ženske, moj Bog, so tako očarljive in nenavadne. Narejene so, kot da bi bile iz samega vetra. V primerjavi z moškimi so veliko zanimivejše. Vzgojene so za osvajanja, da bi bile bogate, zanesljive. Že od malega vedo, da se ne morejo spoprijemati z moškim, ki ga imajo pred sabo. Vsaka na svoj način pridobiva orožja, ki jih nujno rabi, in že zelo zgodaj išče pomoč v svojih odlikah, ki jih dobro pozna. To je fascinantno!

Kar me skrbi, je misel Samuela Johnsona: dotika se naših priučenihih laži, katerih se mrzlično oklepamo. "Lažna predstava" je ključna odlika našega časa. Mislimo, da imamo sodobno gledališko kulturo, v resnici pa je ne poznamo – naslanjamo se na dosežke preteklosti! Filmsko umetnost izkoriščamo za ustvarjanje vrste trikov, ki naše življenje samo lažno poenostavljajo. Živimo v dobi, ki pozna stalno naraščanje števila analfabetov; to stanje se razrača kot rak in v tej vojni zmagujejo posamezniki, ki jih Francozi imenujejo "smešne precioze". Rekel sem vam že: pokažite mi sto mladeničev, ki pravijo, da želijo študirati film, in pokazal vam jih bom petindevetdeset, ki si v resnici ne želijo nikakršnega študija. Hočejo gledati filme in ničesar več! Dr. Johnson bi zanje rekel, da bežijo pred vsako resničnostjo! Če bi moral izbirati med igralko, ki me čustveno vznemirja, in drugo, ki je vznemirljiva zaradi mišljenja, s katerim oblikuje svojo vlogo, bi se odločil za drugo možnost: izraža improvizacije zapisanega teksta, veliko razumevanje vloge, sveta, dolžnosti. Briga me, če prva joče in ji tečejo prave solze: to vendar ni njena naloga. Publika je tu zato, da bi delila njene stiske. Da bi ona zares jokala.

### Odlike filma

V času, ko je napisal in režiral ta nenavadni film, ki je bil obenem pravljica, satira in melodrama, si je Joseph Leo Mankiewicz že pridobil solidno ime scenarista in producenta mnogih pomembnih filmov. Film je opremljen z odličnimi dialogi, ki so bili vedno Mankiewiczova odlika, in je narejen ob pomoči izjemnih obrazov. Scena Azurne obale v petdesetih letih je poznala vrsto pomembnih ameriških filmov. Tudi naša tedanja država je v podobnih, uspelih koprodukcijah cvetela v začetku druge Jugoslavije. Našejmo tujce, ki so tedaj snemali pri nas: Orson Welles, Silva Koscina, Marcello Mastroianni, Allida Valli, Curd Jürgens, Stewart Granger, Pierre Brice, Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Alain Cuny, Yves Montand, in mnogi, mnogi drugi.

Joseph Mankiewicz, neodvisen in jedek ustvarjalec, je bil velikokrat tudi gonilna sila pri tako uglednih produkcijah, kakor je bil film *Trije tovariši* (Three Comrades, 1938), ki ga je produciral po scenariju Scotta Fitzgeralda, bil pa je tudi producent filma *Bes* (Fury, 1936) Fritza Langa. Njegov opus se sproži leta 1946 z vrsto uspelih, briljantnih komedij in melodram, kakor so *Pustolovščina gospe Muir* (The Ghost and Mrs. Muir, 1947) ali *Vse o Evi* (All About Eve, 1950). Njegova režija filma *Kleopatra* (Cleopatra, 1960) je še vedno sijajna ekranizacija uglednega dela, tedaj najdražjega filma, ki so ga pripravljali v Rimu.

Ob filmu *Bosonoga grofica* so omenjali Pirandella, Balzaca in Stendhala. Nikdar niso povsem prodrli do bistva tega nenavadnega filma, baročnega poliptiha, ki ga je sestavil umetnik dialogov, slednje pa namenil eni najprivlačnejših igralk tedanje filmske kulture. Kompozicija scenarija je sestavljena iz vrste pripovedovanj, ki Avo Gardner vežejo z igralci, kot so Marius Goring, Humphrey Bogart, Edmund O'Brien, Rossano Brazzi, Warren Stevens, Valentina Cortese; od daleč spominjajo na *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941) in sestavljeno dramo, ki se – za razliko od *Kanea* – razpleta v okolici Monte Carla in Rapalla. Pot do usode Marije Vargas sestavlja vrsta preskokov v zgodbi; ti nas seznanjajo s pravo podobo junakinje, ki je žrtev govorit tedanjega show businessa, lenobnosti in intrig tega baročnega sveta. Slika nam pot filmske igralk, njene zmote in usodna srečanja; slednja so jo zaznamovala z usodo nekakšne Pepelke, ki se je hotela umakniti v svoj sanjski svet. Verjela je vanj, skušala pretrgati dekadentno usodo stare italijanske grofovske družine, se v svojih željah uštela, postala igralka za kratek čas, grofica še za krajšo dobo in s svojo usodo preprečila ali pa omogočila bleščečo filmsko podobo zapletanja v aristokratske zanke tedanjega jet-seta, med člani katerega je sama propadla in se izgubila.

Strukturalna konstrukcija *Grofica* nas v prvem trenutku preseneča in osuplja: lahko bi trdili, da z izbrano strukturo časovnih preskokov Mankiewicz izrablja in uporablja vrsto pripomočkov, tako scen in tudi prizorišč, ki nas opozarjajo na posebnosti narativne strukture. Podobno kot glasba je tudi film umetnost izbranega in določenega časa: projekcija filma je vedno določena s trajanjem. Bralec lahko knjigo le prelista, preskoči del, ki se mu zdi nepomemben, ali jo prebere ponovno, če se mu tako zahoče. S trajanjem filmske projekcije je povsem drugače, saj ima na voljo vse možnosti kompozicije, ki lahko uveljavljajo vse poljubne inačice same pripovedi.

"Branje" poljubnega filma je tako lahko skrajšano ali podaljšano, saj imamo vrsto pripomočkov, ki v fazi nastajanja filma nikakor niso obvezni, v montaži pa jih lahko uporabljamo po mili volji kot elipse, po potrebi celo presenetljive posnetke suspenza; tako lahko trajanje filma zaokroži časovni preskok celega stoletja in več. Za razliko od časa projekcije film seveda ni linearen, zadostuje nam samo pripomoček, ki nas opozori na možnost povratka v preteklost, tako imenovani *flash-back*.

Poznamo mnenje, ki je dokaj razširjeno, da je filmska umetnost vplivala na pripovedne odlike evropskega romana, celo na knjige







analize posameznikov počivajo na realnih dejstvih. Več ko izvemo, manj razumemo!

Mankiewiczova beseda se gradi na moči in dinamiki, ki ostaja dokaz njegove izjemne inteligence. Mediokritetam pa podobne vloge – nasprotno – dovoljujejo maksimalne mahinacije in spletke, s tem pa dobivajo v roke orožja, ki nasprotujejo velikim projektom. Moč besede je pri Mankiewiczzu vedno ohranjena v preteklosti – zato tolikokrat uporabljeni *flashback*, odtod moč njihovih iluzij, katerih se Mankiewicz mora zavedati. Film je zgrajen s *flashbacki*, ki naj bi gledalca prepričali, da nekateri ljudje ne morejo ubežati usodi, ki jim je namenjena, Ostali bodo morda živeli naprej, “... ampak Marija je bila rojena, da bi umrla, in Harry je lahko samo nema priča dolge in strašne agonije”.

Ko za vlogo skrivnega zaupnika izbere velikega igralca, Humphreyja Bogarta, ga postavi na visoko, ugledno mesto. Njemu lahko popolnoma zaupaš. Njegova vloga je najdragocenejša, pozicija je sintetična in nasprotujoča, kakor vse vloge modrih poznavalcev življenja in njegovih iluzij. Svet je mogoče zavračati, nikoli ni niti malo njegov: dobrih dvajset let se že potika po teh zlaganih, motnih, nepredvidljivih in prav zato nevarno zamotanih, a nujnih poteh filmske iluzije. Neromantični junak Bogart jih dobro pozna, zaveda se njihove lokavosti in svoje ranljivosti: lirična karakteristika filma je v njegovih prizorih. •

#### Prihodnjč

*Persona* (1966), režija Ingmar Bergman

vseh mogočih avtorjev, kar še posebej velja za razpravo o uporabi *flash-backov* v filmski umetnosti v članku Jeana Mitryja, ki se je s tem ukvarjal že leta 1948. Lahko trdimo, da se je vsaj do sredine dvajsetih let film predvsem posvečal kontinuirani, časovni naraciji. Šele anglosaksonska literatura, ki smo jo dobili po tem času in na katero je močno vplival film z novimi narativnimi tehnikami, je uveljavila večkratna vračanja in pripovedi, ki so bile močno zaznamovane s stalnim prekinjanjem časa in prostora.

V *Bosonogi grofici* je pripoved v preteklosti velikokrat povezana s kratkimi preskoki v “sedanjost”. Ta sistem je primeren za situacije, ko skušamo odkriti ali izvedeti več podatkov o osebi, za katero se zanimamo. Takrat za to poizvedovanje uporabljamo *flash-backe*, ki gradijo preteklost v vestnem in natančnem zaporedju, kar velja za trenutke okrog nenadnih strelav v *Grofici*, ki tvorijo eno najosuplivejših Mankiewiczevih scen.

Ob tem naj opozorim še na dragocenosti izbranega rituala, na pogreb grofice, s katerim Mankiewicz začne in – kot je pri njem navada – z izbranim ritualom postavi vprašanje o smrti *Grofice*, ki ostaja uganka vse do razpleta v zadnjem zvitku. Zadnje snemanje, zadnji film grofice d’Amato, je tudi zadnji film Marije Vargas, ki z nenehnim in ponavljajočim se vprašanjem – *Che sara, sara?* – uvršča usodo zadnje grofice Torlato-Favrini v vrsto večnih obrazov filmskih zvezd, ki jih še tako nesrečna in zla usoda ne more povsem izbrisati. Njen portret ostaja večer in ob vsaki novi projekciji spet zaživi. Kot del filmske kulture ostaja pravzaprav večna.

Mankiewiczove osebe želijo ovojiti svet z besedo. Z njo želijo doseči uspeh, prepričljivost: odtod dolge scene razgovorov, s katerimi lahko v trenutku osvojiš, dobiš. Ne da bi se dobro zavedli, postajajo junaki svojih lastnih medijev, žalovanj, obsodb. Mankiewiczovi filmi so zgrajeni na paradoksih, ki jih je treba prepoznavati. Beseda, vedno močnejše orožje, postaja njihov časten, uspešen medij, ne da bi zares znali pojasniti to dejstvo. Njegove junake je treba dobro osvetliti: občutiti moramo, da naše