

Živeti tako kot ostali svet

Kinematografija Nicholasa Raya
Andrej Gustinčič

»Obstajajo gledališče (Griffith), poezija (Murnau), slikarstvo (Rossellini), ples (Eisenstein), glasba (Renoir). Odslej obstaja film. In film je Nicholas Ray.« Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, 1958*

»V glavnem, Nick ni maral svoje generacije. Imel jo je za izdajalsko. Njihovo izdajo je, z lastnimi besedami, opisal »kot če bi svojemu otroku rekel, da ti skoči v naročje, potem pa umaknil roke.«
Susan Ray, vdova Nicholasa Raya**

* Godard, Jean-Luc in Milne, Tom (ured. in prev.) *Godard on Godard*; Da Capo Press, New York in London, 1986, str. 64.

** Ray, Nicholas in Ray, Susan *I Was Interrupted: Nicholas Ray On Making Movies*; University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995. Str. xxii.

Jean-Luc Godard je leta 1958 v *Cahiers du cinéma* zapisal: »Film je Nicholas Ray.« In to je že jasno ob prvih kadrih Rayevega prvenca *Živijo ponoči* (*They Live by Night*, 1949).¹ Ta se začne s kadrom v poljub objetega para, opremljenega s podnapisom, da »nista vpeljana v svet, v katerem živimo«. Svetloba okoli njiju migota. Ko se pojavi naslov filma, fant in punca pogledata v smeri kamere kot prestrašeni srni. Ta tesnoba, toplo razsvetljen kader se pretopi v posnetek iz zraka: avto, poln moških, drvi po polju. Film ni več videti glamurozno, ampak kot dokumentarec. Pride do nasilnega obračuna ter bega treh likov čez polje. Vse se premika: kamera, junaki, njihove srjace in lasje v vetru.

Že preden ugotovimo, kaj se dogaja, sta Rayeva kamera in montaža ustvarila občutek prekinjenega raja, idile, ki se pretopi v kruto in hitro akcijo, občutek, da se bo nekaj lepega brutalno prekinilo. To ne le vidimo, ampak prav čutimo, kar je bila največja odlika filmov Nicholasa Raya.

Rayeva umetniška in ideološka priporočila so bila brezhibna, še preden je posnel svoj prvenec. Rojen v mestecu Galesville v državi Wisconsin je mladost preživel na meji delinkvence. Začel se je ukvarjati z radijskim novinarstvom in postal član utopistične umetniške kolonije Taliesin Fellowship pod vodstvom arhitekta Franka Lloyda Wrighta. Po nikoli pojasnjem sporu z Wrightom (morda je šlo za Rayevo biseksualnost) je zapustil Taliesin. V New Yorku se je intenzivno ukvarjal z levim gledališčem v času eksplozije levičarske kulturne aktivnosti, ki jo je s svojim New Dealom podžigal predsednik Roosevelt in ki je vključevala režiserje, kot so bili Elia Kazan, Anthony Mann in Joseph Losey. Delal je za Federal Theater, ki je pod okriljem Rooseveltove vlade postavljaval progresivne in populistične predstave. Zatem je potoval po ameriškem podeželju v iskanju izvirne ljudske glasbe v službi slavnega ameriškega folklorista Alana Lomaxa.

Ena ironij Amerike po 2. svetovni vojni je bila ta, da so tisti, ki so najintenzivneje sodelovali v Rooseveltovih socialnih programih 30. let, postali glavne tarče lovcev na čarovnice v protikomunistični norosti 50. let. Levi populizem in razredna solidarnost, ki ju je med gospodarsko krizo promoviral sam Washington, so bili za lovce na rdečkarje primer komunistične infiltracije ameriške kulture. Joseph Losey je v tem času zapustil ZDA. Elia Kazan je popustil in postal ovaduh. Ray tudi,



Pohlepneži

a je bilo njegovo sodelovanje z Odborom za neameriška dejanja spodnjega doma ameriškega kongresa (The House Un-American Activities Committee/HUAC) tajno. Datum in podrobnosti so neznani. To vemo le zato, ker je Rayeva prva žena Jean Evans povedala biografu Bernardu Eisenschitzu, da je ji Ray priznal, da je njo imenoval kot osebo, ki ga je seznanila s komunizmom.²

Petdeseta leta so ostala v ameriškem spominu kot bogato ter nedolžno obdobje med 2. svetovno vojno in nemirnimi 60. leti. Ampak 50. leta so zaznamovali boji za državljanske pravice, porast uličnih tolp, korejska vojna in številni strahovi: atomska bomba, komunizem – in hkrati protikomunizma. Kot delinkvent, levičar, umetnik, upornik in ovaduh je bil Ray sestavina Amerike svojega časa in njegovi filmi nudijo galerijo likov, ki so ali izključeni iz povojne sreče ali pa se v njej dušijo ter se opotekajo na robu brezna. Hrepenijo po nekem občutku pripadnosti ali kot reče junakinja filma *Živijo ponoči*: »Živeti tako kot ostali svet.« Hkrati ustvarjajo nadomestne družine v času tihe atomizacije institucij, kot je družina.

Tu so prestopnik, čigar usoda je zapečaten, ko ga pošljejo v zapor pri šestnajstih (*Živijo ponoči*), pisatelj, ki zapravlja svoj talent v Holivudu ter ne more obvladati lastne nasilne narave (*V osamljenosti* [In a Lonely Place, 1950]), policist, ki ga poklic posurovi (*Na nevarnih tleh* [On Dangerous

Ground, 1952]), ostareli rodeo jezdec, ki ga je življenje spregledalo (*Pohlepneži* [The Lusty Men, 1952]), ženska, ki poskuša uspeti med populistično paranojo in hinavščino moškega sveta (*Johnny Guitar* [1954]), mladi, ki se upirajo samozadovoljstvu in hipokriziji staršev (*Upornik brez razloga* [Rebel Without a Cause, 1955]), ali intelektualec v vojni (*Bitter Victory* [1957]). Še veliko jih je, vse do Jezusa kot upornika z razlogom v spektaklu *King of Kings* (1961). Ne obstaja jasnejši primer Rayeve vizije povojne Amerike ali življenja sploh kot prav kontrast med nakičeno ameriško folkloro parad, zastav in mažoret, ki je sestavni del spektakla rodea v filmu *Pohlepneži*, ter svetom negotovih, obupanih jezdecov, ki ponosno kažejo rane, ki so jih ohromile in obsodile na revščino in pozabo. »Ta film ni vestern,« je Ray povedal na neki projekciji filma leta 1979. »To je film o ljudeh, ki želijo imeti lastno hišo. V času, ko smo snemali, je bila to največja želja Američanov.«³ Njegovi junaki hrepenijo po konformizmu, ampak ga ne zmorejo. Želijo si pripadati, živeti tako kot ostali svet. A tega niso sposobni. So uporniki – ne iz prepričanja, temveč ker ne zmorejo biti del sistema. Tako kot sam Ray.

Veliko Rayevih junakov je zgub, ampak Ray se razlikuje od Johna Hustona, velikega kronista poraza v klasičnem ameriškem filmu. Ray je ljubil svoje junake do konca, do sentimentalnosti, in jim je pogosto podarjal

2 McGilligan, Patrick: *Nicholas Ray: The Glorious Failure of an American Director*; HarperCollins Publishers, New York, 2011, str. 211.

3 Ray, Nicolas v *Svetlikanju nad vodo* (Lightning Over Water), režija Wim Wenders in Nicholas Ray, Road Movies Filmproduktion, Viking Film, Wim Wenders Productions, 1979.

1 Čeprav je posnel svoj prvenec leta 1947, je prišel v ameriška kina šele leta 1949 in je bil kot tretji Rayjev film distribuiran v ZDA.



Na nevarnih tleh

srečne konce. Pritisk studiev in cenzorjev ni kriv za vso razvodenost, ki jo najdemo recimo na koncu *Upornika brez razloga*. A tudi ko so propadli, je bilo v tem nekaj plemenitega: mladega izobčenca Bowieja (Farley Granger) v *Živijo ponoči* ubijejo, ker tako ljubi svojo ženo, da jo mora še zadnjič obiskati, in tako pade v zasedo. Smrt ostarelega jezdeca McClouda (Robert Mitchum) je streznitev za mlajšega jezdeca, ki zapusti rodeo ter se osredotoči na družinsko življenje. Koristi od Bogartove smrti v Hustonovem *Zakladu Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, 1948) pa ni nikakršne, niti v kolektivnem porazu v *Asfaltni džungli* (The Asphalt Jungle, 1950). Vse pri Hustonu je trda, absurdna smola. Kot da slišimo njegov suh smeh nad nesmisлом človeškega prizadevanja. V Rayevih filmih pa režiserjeva ljubezen kar sveti okoli poražencev kot svetniški sij na freskah.

Godard je svojo oceno Raya zapisal v recenziji vojne drame *Bitter Victory*. Zapisal je, da gledalca »ne zanimajo le predmeti, ampak tisto, kar je med njimi ter samo postane predmet,« ter da »Bitter Victory ni odsev življenja, ampak življenje samo, gledano z druge strani zrcala, kjer ga film preseka.«⁴ Poglejmo le prizor, ki se v nočnem klubu odvija med mladim intelektualnim častnikom (Richard Burton), njegovim nadrejenim (Curd Jürgens) in Jürgensovo ženo, Ruth Roman (Burtonova bivša ljubica). Tudi če ne razumemo dialoga, vidimo v prizoru, za

katerega je Godard napisal, da je montiran s »fantastično živahnostjo«, menjajoči se odnos moči, ko Jürgensu postane jasno, da je nekaj med ženo in njegovim podrejenim, in se njegovo vedenje spremeni iz ponosne posesivnosti v negotovost.

Rayevo moč je težko pričarati z besedami. Lahko opišemo Roberta Mitchuma v *Pohlepnežih*, v vlogi McClouda, ostarelega in zdelanega jezdeca rodea, ki šepa čez prazno areno ob somraku, medtem ko okoli njega veter razpihava časopise, kamera pa mu nevsiljivo sledi, tako da Mitchum ostaja v središču kadra, okoli njega pa se razkriva praznina velike arene; ampak ta kader moramo doživeti, da bi razumeli, da nam daje sliko Jeffovega celega življenja. Vse, kar moramo vedeti o njem, je v tem sprehodu čez prazno areno. Kako v *Bigger Than Life* (1956) opisati nepopisno žalost plakatov za



Bitter Victory

romantična mesta – Rim, Firence, London – ki visijo na zidovih družinske hiše, katere ozračje je vse temačnejše in bolj histerično? In kako sploh opisati igro gibanja in barv v konfrontaciji med junakinjo filma *Johnny Guitar* Vienno (Joan Crawford) in skupino meščanov, ki želi obesiti fanta, ki se skriva pri njej. Oblečena je v belo in igra klavir na povišanem podiju, oni pa so v črnem, stojijo v skupini in grozijo. Tako se tudi premikajo kot črna stonoga. In skozi film piha veter makartizma, saj zlobneži uporabljajo terminologijo protikomunizma: »Zbudite se ali pa boste skupaj z ženami in otroci končali med bodičasto žico in ograjo. Čakate to?«

V spektaklu megalomanskega producenta Samuela Bronstona o Jezusu, *King of Kings*, prizor pridige na gori skozi manipulacijo množic, s kadiranjem in z montažo, ustvari naravni občutek dogodka na podeželju. Ko gledamo, kako množice na koncu odhajajo, imamo občutek, da smo dogodek doživeli, ne le gledali. Rayeve zgodbe in liki lahko delujejo klišejsko ali banalno, ko jih opišemo. Njegova uporaba barv in snemalnih kotov lahko zveni shematično ali pretenciozno. Ampak eno je zapisati, da se na koncu *Upornika brez razloga* kamera nagne na levo stran in potem spet izravna, ko policija ustrelji Sala Mineo. Drugo pa je doživeti vso čustveno moč tega giba na platnu.

Lahko prezremo patriarhalno sociologijo *Upornika brez razloga* (»Če bi oče le imel dovolj poguma, da mamu dobro udari, bi bila morda srečna in ga nehala zbadati.«), težje je spregledati način, na katerega Ray snema svoje mlade junake. Spopad med hčerjo in očetom, ki ga moti njena adolescenta seksualnost, je posnet iz nizkega rakurza, kot da ni nič pomembnejšega na svetu od drame, ki se odvija pred nami. Lahko nas motijo vsi kompromisi in tolažbe v zadnjih minutah filma, ampak nič ne bo izbrisalo



Bele sence

spomina na Rayeve *divje nedolžneže*, kar je tudi naslov enega njegovih poznejših filmov, pod vso brezkončnostjo veselja v observatoriju.

Ray je bil veliko več kot le režiser posameznih sijajnih prizorov, čeprav je o sebi nekoč rekel, da je »prekleta dober režiser, ki pa ni nikoli posnel popolnoma dobrega in zadovoljivega filma.« Po nizu spopadov v Holivudu je Ray začel snemati mednarodne koprodukcije s filmom *Bele sence* (The Savage Innocents, 1960), katerega izvirni naslov je idealen za Raya, z Anthonyjem Quinnom v vlogi Eskima. Po brutalnem začetku, v katerem Eskimi ubijejo belega medveda, je film nemogoča kombinacija naravnega in surovega ter prizorov, posnetih v studiu. Vseeno, divji svet tega filma, v katerem nevarnost prihaja ne s strani belih medvedov, ampak kapitalizma in vere, bi lahko služil kot utopija za Rayeve izmučene junake.

Po *Belih sencah* je začel delati za producenta Samuela Bronstona, ki je poskušal v Španiji ustvariti Holivud ali vsaj kopijo Cinecittà. Filmu o Jezusu je sledil še en spektakel, tokrat o boksarski vstaji na Kitajskem v začetku 20. stoletja. Ray se je nekako izgubil med snemanjem epa *55 dni v Pekingu* (55 Days at Peking, 1963). Medtem ko je *King of Kings* vseboval nekaj Rayeve živahnosti in še junaka, ki mu je bil blizu, je bil *55 dni v Pekingu* tog in reakcionaren projekt z nedokončanim scenarijem in vsaj eno zelo temperamentno zvezdnico, Avo Gardner, s katero ni našel skupnega jezika. Ray se je med snemanjem zgrudil. Film sta končala Andrew Marton, ki trdi, da je posnel 65 odstotkov končanega filma, in Guy Green. Ni jasno, ali je režiser doživel infarkt, predinfarktno stanje ali živčni zlom. Kaj bi sploh lahko Raya zanimalo v napihnjenem, imperialističnem spektaklu? Daleč je odtaval od svojih filmov o posameznikih, ki jih je



Med snemanjem Upornika brez razloga



Johnny Guitar

žigosalino in ohromilo življenje. Po besedah vdove Susan je bil to zadnji legitimni film, ki ga je režiral.

Z osebno katastrofo *55 dni v Pekingu* so se začela Rayeva leta v divjini. Taval je po Evropi, odprl nočni klub v Madridu, anonimno popravljaj scenarije, poskušal posneti film v Jugoslaviji ter film z Rolling Stonesi. Vsi projekti so propadli. Postal je kulturna figura, prepoznavna po divjih sivih laseh in gusarski prevezi za oko, in živel je nomadsko življenje. Že med snemanjem filma *King of Kings* je njegov prijatelj ter domnevni ljubimec, pisatelj Gavin Lambert zapisal, da je »vsak prostor, v katerem je bival, deloval kot hotelski apartma, nikoli kot dom«. ⁵

V Ameriko se je vrnil leta 1969, da bi posnel dokumentarni film o sojenju čikaški

⁵ Lambert, citiran v McGilligan, str. 399.



Upornik brez razloga

sedmerici, organizatorjem burnih protivojnih demonstracij v Chicagu leto dni prej. Posnel je stanovanje Črnega panterja Freda Hamptona dan po tem, ko ga je v postelji ubila čikaška policija.

Ray se je proslavil kot govornik ter profesor na Harpur College v Birminghamu v državi New York. S študenti je snemal film *We Can't Go Home Again* (1976), ki ga do smrti ni uspel končati. ⁶ Nastopil je v filmu *Ameriški prijatelj* (Der amerikanische Freund, 1977) svojega oboževalca Wima Wendersa, s katerim sta skupaj režirala *Svetlikanje nad vodo* (Lightning Over Water/Nick's Film, 1979). Kot napol dokumentarec in napol Rayev projekt o umirajočem umetniku, ki se želi »sestaviti« še pred koncem, je film v bistvu kronika nekega umiranja. In čeprav ga je mučno gledati, nočemo, da se film konča, ker vemo, da pride s koncem tudi konec Nicholasa Raya. »Nick ni želel umreti,« je Elia Kazan zapisal o svojem starem prijatelju. »Želel je vztrajati. Ni popuščal, niti na enem centimetru filma. Tudi v svoji grozljivi zadnji bolečini se je držal vsakega zadnjega metra filma, ki bi ohranil njegovo življenje. Razumem, morda mislite, da je to izumetničeno. Meni pa se to zdi junaško.« ⁷

⁶ Film, končan pod nadzorom Rayeve vdove Susan, je lani doživel premiero na Beneškem filmskem festivalu.

⁷ Kazan, citiran v McGilligan, str. 491.