

# jean-pierre melville



Jean-Pierre Melville

gorazd trušnovec

Po Parizu, kjer je preživel praktično vse svoje življenje, se je sprehajal s fedora klobukom na glavi, v trenčkotu, sončnih očalih, in se vozil z amerškimi avtomobili. Bil je lakonični romantik, čigar opus tragedij ljubezni in lojalnosti, izdajstev in prevar, postavljenih v gangsterski milje, so pogosto označevali s pridevniki ironičen, strukturalističen, post-modernističen, dekonstruktivističen, eksistencialen, lakanovski, oniričen, filozofski, itd. Se pa morda zaradi njegove žanrske profiliranosti pogosto pozablja, da je bil prav ta režiser boter francoskega novega vala – čeprav je pozneje vsa svoja "kumčeta" odpisal kot amaterje.

Jean-Pierre Melville se je rodil kot Jean-Pierre Grumbach v Parizu leta 1917. Oče, duhovit grosist, ter stric, trgovec s starinami, skrbita za njegovo izobrazbo, še bolj pa zanjo skrbi sam; veliko obiskuje mjuzikle, gledališča in šele na tretjem mestu kino – frustrira ga odsotnost besed pri nemem filmu. Zanimivo je, da je v cinefilski zavesti Melville poznan prav po svojih redkobesednih likih, da s svojimi minucioznimi montažnimi kompozicijami včasih spominja na velikane nemega filma in da je v drugi polovici svojega opusa začel radikalno redčiti dialoge – sredi filma *Rdeči krog*, med ropom draguljarne, dejansko 28 minut nihče ne spregovori.

Prvo kamero je dobil leta 1924, ko je bil star dobrih šest let, in sicer 9.5 mm napravo Pathé Baby. Snemanja okolice se je kmalu naveličal, noro pa se je zaljubil v filme drugih avtorjev, ki si jih je lahko izposojal pri lokalnem fotografu in predvajal na domačem projektorju (Keaton, Chaplin, Harold Lloyd, itd.). Pri dvanajstih je dobil resno 16 mm kamero, kar je stopnjevalo njegovo manijo. "Predvsem sem gledalec, in to je najboljši poklic na svetu," je izjavil v zrelih letih. V kinu visi od devetih dopoldne do treh zjutraj in, kot pravi pozneje, si vse dogodke v svojem življenju med leti 1930 in 1940 zapomni zgolj kot vmesni čas med dvema filmoma. Pozneje je sestavil seznam 63 predvojnih ameriških režiserjev, ki se mu zdijo najpomembnejši; za uvrstitev na listo je zadostoval en avtorjev vrhunski film, Chaplina pa na seznamu ni bilo, ker je kot Bog, onkraj razvrščanja. (Še pozneje je izjavil, da bi težko naredil tako obširen seznam pomembnih povojnih režiserjev.)

Leta 1943 se je kot pripadnik odporniškega gibanja znašel v Londonu, si ogledal novo ameriško produkcijo in zaslutil premik filmske paradigme – z vojno je izginila neka civilizacija in določena vrsta kinematografije, kar ga je močno zaznamovalo. Predvojni francoski mojstri, Prévert, Carné in Duvivier, se mu zdijo solidni, ne pa najboljši, sploh v primerjavi z amerškimi sodobniki. Nanj kot adolescenta naredijo največji vtis trije ameriški

pisci: Edgar Allan Poe, Jack London in Herman Melville. Iz čistega občudovanja in želje po identifikaciji z avtorjem se preimenuje v Jean-Pierra Melvilla. S tem partizanskim imenom nastopi tudi kot član odporiškega gibanja. Ker ga vsi poznajo le pod tem psevdonomimom (kot Melville je celo odlikovan) – in iz zanj značilne doslednosti –, to ime obdrži do smrti. Četudi najdemo odmeve *Moby Dicka* (1851) v mnogih Melvillovih filmih oziroma njegovih obsesivnih karakterjih, pa je najljubše delo njegovega idola roman *Pierre or the Ambiguities* (1852), temno, hipnotično, incestuozno, alegorično raziskovanje narave zla. Mimogrede, roman je leta 1999 ekraniziral *enfant terrible* francoske kinematografije, Leos Carax, ki je uporabil akronim francoskega naslova in ga cepil na generacijo X, torej *Pola X*.

Melville je bil zmeraj agilen. Novembra 1945 je bil demobiliziran po sedmih (!) letih vojaške službe: soldat je bil od oktobra 1937 do oktobra 1942, poleg tega pa je bil dve leti kot pripadnik odporiškega gibanja v ilegali. Takoj je zaprosil za službo filmskega tehnika; ker ni imel niti praktičnih kvalifikacij niti delavske (sindikalne) knjižice, dela ni dobil, toda 5. decembra je že ustanovil svoj studio in postal sam svoj producent. S tem se začne kariera velikega outsiderja, enega redkih popolnih avtorjev 20. stoletja, ki je uspel obdržati nad vsemi svojimi deli dosleden nadzor. Popolna kontrola nad lastnim delom, to je bil za Melvilla *coditio sine qua non*. Takoj posname prvi in edini kratki film v karieri, *24 ur v življenju klovna* (1946). Film je hommage cirkusu, umetnosti, ki izginja. Se pa že tu pokaže vez, ki jo bomo razdelali pozneje, in sicer z Robertom Bressonom, ki je leta 1934 posnel film *Državni posli* (Les Affaires Publiques), v katerem je nastopil isti glavni igralec, klovn Beby (in je bil neke vrste predhodnik Chaplinovega *Velikega diktatorja*).

Melvillov "prvenec" naleti na celo vrsto težav – od tega, da je snemal na star celuloid iz vojnih zalog, do tega, da je moral sinhronizirati film s klovnom, za katerega je naknadno odkril, da je nepismen, itd. Filmu se po montaži odreče in ga "za vedno" pospravi, vendar pa ga leta pozneje odkrije nek Melvillov oboževalec in nazadnje z njim mastno zasluži.

### Tišina morja

Da bi dobil pravice za ekranizacijo romana, ki je bil napisan med vojno in je subtilno, humano (nekoliko pod vplivom Andreja Gida) reflektiral vojno stanje, je svojim tekmečem citiral Ilijo Ehrenburga, ki je bil zmotno prepričan, da je Vercorsova zgodba le provokacija, da jo je v resnici napisal nacist in da gre pri vsem skupaj za insajdersko gestapovsko propagando. Po drugi strani je nad zgodbo bedel *résistance* – "centralni komite", ki ga je imel za del narodnega bogastva, za vojno Biblijo. Nazadnje mu film dovolijo posneti, pod pogojem, da si ga najprej ogleda žirija po Vercorsovem izboru, ki si je zadržala pravico do uničenja negativov, če mu ne bi bila naklonjena. Film začne snemati 11. avgusta 1947 in ga konča v 27 dneh. Snema brez zavarovanja; račune, tehniko in igralce plačuje vsak dan sproti, rešuje tehnične probleme (19 različnih vrst filma iz zalog ...). Eksterierje posnamejo gverilsko, v naglici, s "statisti", ki pogosto niso vedeli, kaj se dogaja – dve leti po koncu vojne se ni bilo ravno varno sprehajati po Parizu v nemški uniformi. Interierje, iz katerih je sestavljen večji del filma (praktično se drama zgodi v eni sobi!), snemajo v Vercorsovi hiši, kjer je avtor zasnoval zgodbo po resničnih dogodkih – v njegovi hiši so med vojno naselili šepajočega nemškega oficirja; med družino in njim se ni razvil nikakršen odnos, vendar pa so opazili, da je imel



sobo polno knjig ter doprsni kip Pascala namesto Hitlerja. Vercors je zgodbo poetično preobrazil, Melville pa je romanu sledil v vsebini in atmosferi. V zgodbi ostarelemu možakarju in njegovi mladi nečakinji na podeželju v hišo "naselijo" idealističnega nemškega oficirja. Čeprav ga uporno ignorirata, jima vsak večer pripoveduje o sebi in svoji vlogi v vojni, o pogledih na francosko kulturo, o ljubezni, literaturi in glasbi. S svojo uglajenostjo in izobraženostjo jima sčasoma zleze pod kožo, vendar pa se zaradi načel nanj še vedno ne odzivata, kljub temu da se nečakinja v idealista, ki verjame, da bo vojna združila narode, zaljubi. Prav ko se Francoza odločita, da bosta z oficirjem začela komunicirati, jima sporoči, da se je po obisku Pariza (tam je vojna že pustila svoja razdejavanja) iz razočaranja nad sorojaki prijavil na vzhodno fronto.

*Tišina morja* je eden največjih vojnih filmov, paradoksalno pa je, da vojne sploh ne pokaže. Humana tragedija se vrti okrog dostojanstva, smisla upora, iskanja vrednot, konformizma, potrditve, čustev in iskanja tujca sredi tuje dežele ... Tako glede vsebine in dialogov kot glede atmosfere je ostal Melville zvest zgodbi, hkrati pa je že njegov prvenec izrazito osebni film, čeprav je z uvodnimi in zaključnimi kadri dobesedno "ujet" v knjigo. Lirična fabula, postavljena v en prostor med tri ljudi (od katerih dva ves čas molčita), je izrazito anti-filmska, kar je Melvilla tudi privlačilo: kako narediti film z jezikom, sestavljenim zgolj iz podob in zvokov, popolnoma brez gibanja in akcije. S kadriranjem in osvetljava (uporabo senc, igre svetlobe in ognja, snežne pokrajine itd.) nazadnje doseže intenziven čustven odziv, vreden Dreyerjeve *Device Orleanske* (La passion de Jeanne D'Arc, 1928), čeprav so Melvillova sredstva še bolj minimalistično mojstrska. Kako daljnosežen vpliv je imela *Tišina morja*, veliko pozneje kaže, recimo, Bergmanova *Persona* (1966). Na tem mestu je smiselna manjša digresija. Pogosto se piše, da je Melville delal "bressonovske" filme – *Tišina morja* pa je dokaz, da je resnica prav nasprotna. Recimo, med Bressonovima filmoma *Angeli greha* (Les Anges du Péché, 1943) in *Dame iz Bulonjskega gozda* (Les Dames du Bois de Boulogne, 1945), ki sta polna gibanja, gracioznosti, žlobudravosti in kurtoaznosti, ter njegovim poznejšim *Dnevnikom vaškega duhovnika* (Le Journal d'un Curé de Campagne, 1950) je strahoten estetsko formalni prepad – vmes se je zgodil prav Melvillov prvenec. Še več, Bressonov *Dnevnik vaškega duhovnika* je neke vrste rimejk *Tišine morja* (čeprav narejen po drugi predogi, romanu Georges Bernanos!)! Bresson je celo uporabil nekaj povsem identičnih kadrov, pripovedovalca, monologe itd. Dejansko Bresson sploh



Policaј

ni zanikal, da je nanj vplival Melville, ko ga je na to opozoril André Bazin – vendar pa se je z leti to nekako pozabilo. Gre za avtorja, ki sta ustvarjala vzporedno in bolj drug mimo drugega kot drug ob drugem, čeprav so ju dejansko obsedale podobne stvari in sta raziskovala formo v podobno smer: kompozicijska čistost, uporaba “objektivnih” detajlov, naravnih zvokov, eliptične narativne strukture, ustvarjanje duhovne izolacije, igralski *underplaying* itd. Zato se lahko zdi, kot da mu je Melville “duhovniško” žogo vrnil s filmom *Léon Morin, duhovnik* (1961), kot da obstajajo določene “sorodstvene vezi” med Bressonovim *Žeparjem* (Pickpocket, 1959) in Melvillovim *Samurajem* (1967); nenazadnje pa sta tudi oba sodelovala s Cocteaujem, oba posnela film o zaprtih pripadnikih odporiškega gibanja itd.

A vrnimo se k *Tišini morja*. Mladi Henri Decaë je bil tretji direktor fotografije pri filmu (prva dva je zaradi nesoglasij odpustil); med njim in Melvilloom se je razvilo prijateljstvo, ki je trajalo celo življenje. Ujela sta se tako dobro, da sta snemanje, montažo in sinhronizacijo opravila kar skupaj. Tih in preprost film je večina tedanjih profesionalcev označila za amaterskega; podprla sta ga predvsem Jacques Becker in Jean Renoir. Melville pravi, da je bilo to zanj najsrečnejše leto življenja; kljub kritikam in šikaniranju je bil prvi, ki se je uprl sindikatu in strukturam filmske industrije (Centre National de la Cinématographie ga je po koncu snemanja še oglobil). 24-članska žirija *résistance* je po ogledu enoglasno odobrila film in distribucijo. Zapovrh je bila *Tišina morja* narejena neverjetno ekonomično: 30.000 frankov so stale pravice, prav toliko glasbena podlaga, ter 60.000 frankov vse ostalo. Za primer: povprečen film tistega časa, *Pastoralna simfonija* (Jean Delannoy, 1946), je stal milijon frankov.

#### Grozni otroci

Melvillov prvenec že začrta motiv, ki se bo pojavljal skozi cel njegov opus – absurd človeškega prizadevanja. Ko si je Jean Cocteau ogledal *Tišino morja*, je avtorju ponudil v ekranizacijo svoj relativno znan in priljubljen roman. Melville je tudi sam obiskoval Lyceé Condorcet, na katerem se dogaja dobesedni del knjige, hkrati pa še ni bil dovolj “renomiran”. Cocteaujeva računica je bila, da bo lahko prek mladega režiserja povsem vplival na film, saj je bil sam v tistem obdobju intenzivno zaseden – v dveh letih je imel v delu ducat projektov, nenazadnje tudi svojega *Orfeja* (Orphée, 1949). Zaradi tega se je počutil

vsemogočnega in odnosi med avtorjema so se takoj po začetku snemanja poslabšali. Vendar pa so bile vloge obrnjene – Cocteau je hotel scenarij neprestano adaptirati, spreminjati in izboljševati, Melville pa se ga je nazadnje znebil tako, da je zahteval popolno zvestobo knjigi (vseeno pa je moral glavno moško vlogo odstopiti Cocteaujevemu protežirancu, kar se filmu tudi pozna). Kljub temu je trk dveh vizij prinesel kreativen rezultat, saj je Melville zelo stvarno in lucidno interpretiral Cocteaujev poetičen, vizionarski tekst o zmedenem adolescentnem narcizmu: v zgodbi se dominantna, zaščitniška sestra in feminilni brat umakneta v svoj zasebni svet, da bi se poigravala z raziskovanjem erotičnih igrice, in – čeprav se ona poroči in on zaljubi – počasi drsita v (samo)destrukcijo.

Cocteau je provokativni roman napisal med svojim obiskom klinike za detoksikacijo in ga postavil v leto 1925; Melville, ki je bil sam svoj dizajner, se je definirano obdobja izognil in ustvaril “nadčasno” parabolo, ki jo je Cocteau še dodatno zakodiral z lastno voice-over naracijo. Ker je Melville nočni ptič, razen eksterierjev posamej celoten film ponoči, tako da utrujenost še pripomore k hipnotičnemu učinku filma; z ritmom, premiki in koti kamere ter izrabo glasbe (klasike, Bach & Vivaldi; kar je bila tedaj inovacija) pa ustvarijo obsedeno, emocionalno simfonijo čustev, ki odzvanja v zaprtem svetu. Del javnosti s katoliško cerkvijo na čelu zaradi incestnih aluzij film obsodi, med novovalovci pa si pridobi kulturni status; predvsem ga obožujeta Chabrol in Truffaut, ki si tudi “izposodita” snemalca Decaëja za svoje prvence. Chabrol med snemanjem filma *Bratanci* (Les Cousins, 1959) celo zahteva identične premike kamere kot v filmu *Grozni otroci*.

(Glavna igralka iz Melvillovih prvih filmov, Nicole Stéphane, je po avtomobilski nesreči nekaj let pozneje opustila igralsko kariero in postala producentka; pogosto je sodelovala s Susan Sontag in producirala tudi njen video (*En Attendant Godot a Sarajevo*, 1993).

#### Ko boš bral to pismo

V zaprtem svetu francoskega filma zgodnjih petdesetih let imajo Melvilla še vedno za diletanta, ki se trudi delati intelektualne filme. Hotel je dokazati, da je sposoben delati tudi konvencionalne, senzibilne, “sistemske”, komunikativne filme, zato je posnel film, kakršnega bi lahko podpisal katerikoli tedanji francoski režiser. Nastal je v francosko-italijanski koprodukciji, ker pa domačega producenta sploh ni zanimalo, kaj se s filmom dogaja, je šlo narobe cel kup stvari. Od tega, da se je za domnevno igralko Yvonne Sanson izkazalo, da zna samo turško (kar pa so Italijani, mojstri sinhronizacije, spretno prikrivali), do tega, da je moral kot direktor fotografije vskočiti Henri Alekan, ker je bil Decaë v tistem obdobju domnevno tako zaljubljen, da med letoma 1952 in 1954 ni mogel posneti ničesar. Film, ki ga v svojem opusu Melville najbolj prezira, je vendar zanimiv kot hommage četrti Saint-Germain-des-Prés takoj po vojni. Tako kot prvenec je tudi ta film “vpet” v krožno strukturo; zadnji, krožni kader čez mesto in samostan, je isti kot na začetku, le projiciran v obratnem vrstnem redu (pozoren ogled razkrije golobe, ki letijo nazaj). Ena od igralk, Yvonne de Bray (igrala je starko na vlaku), je umrla takoj po snemanju filma. Tako kot André Bourvil (inšpektor Mattei) po koncu snemanja *Rdečega kroga* ali pa André Garrett (lastnik garaže), ki je umrl še pred montažo *Samuraja*. Melvillovi filmi so se vedno zdeli kot zmenek z usodo. Bi torej kdo verjel v naključje, da je sam Melville umrl kmalu po trinajstem celovečercu? *Hazarder Bob* verjetno ne.

## Hazarder Bob

Melville je svoj prvi izvirni scenarij napisal že leta 1950, in sicer po spominu na okolje, v kakršnem je odraščal, na Montmartre, kakršen je bil. Njegov prvotni namen je bil narediti "resno" kriminalko, a ko je videl *Asfaltno džunglo* (The Asphalt Jungle, 1960, John Huston), zanj prelomen film, je spremenil perspektivo. Zgodbe, ki govori o pripravah na rop in njegovi izvršitvi, se ni mogel lotiti niti dramatično niti tragično. Scenarij je povsem preoblikoval in mu vdihnil lahkotne tone, tako da je rezultat bolj (črna) komedija značajev kot trda kriminalka.

Bob, ostarel, izkušen, uglajen in inteligenten kriminallec, ki je dolgo živel pošteno, sicer pa kompulzivni gambler, na koncu zgodbe oropa takorekoč samega sebe. Njegov minuciozno načrtovan plan ropa casina v Deauvillu se izkaže za nesmiselnega, saj – tik preden njegovi kompanjoni vdrejo v sef in pridrvi policija – nepričakovano in povsem legalno priigra ogromno vsoto. Popoln absurd! Tlakovana pot v propad, ničevost človeških prizadevanj, neizogibnost poraza, vse to so motivi, ki jih je Melville vedno znova obdeloval s perfekcijo. Vsi lopovi čutijo svojevrstno "tovarištvo" do policajev – in vice-versa; živijo v istem svetu in se ukvarjajo z istim poslom. Še več, nezaupanje v pravičnost sistema je povsem na dlani: kriminallec z dobrimi odvetniki se nima česa bati.

Dialogue je pilil Auguste Le Breton, tedaj top scenarist (*Rififi* itd.), na račun katerega je Melville pridobil financierje – v filmu še vedno ni uporabil nobene zvezde. Petnajstletno Isabelle Corey je našel na cesti; glavni igralec, Roger Duchesne (sicer popularen predvojni igralec), pa se je zaradi dolgov moral skrivati. Melville se je menda moral obrniti na člane resničnega "podzemlja", da se je lahko Duchesne pojavil v filmu (pozneje se je preživljal kot prodajalec avtomobilov).

Film je stiliziran, atmosferski, inovativen portret, nostalgичno ljubezensko pismo predvojnemu Parizu. Njegov glavni junak, Bob, je melvilovski nočni ptič, ki živi samo od večera do jutra; je obsedenec, ki gleda navzdol po stopnišču casina kot Bela Lugosi – njegova žeja po hazardiranju je enaka Drakulovi žeji po krvi. V ospredje stopi ljubezen do detajlov in objektov, na zelo subtilen način, brez očitne metaforike. Goloto (slačenje in oblačenje) je vedno uporabljal taktno in diskretno. "Več eroticizma je bilo v filmih tridesetih let, ko so bili vsi oblečeni, kot danes, ko se lahko vsi slečejo. V filmih rad kažem stvari, ki jih ne poznam. Za razliko od kolegov, ki so totalno obsedeni z eroticizmom, se znam neposrednosti izogniti."

Na plan udari tudi Melvillova cinefilija. V določenih segmentih je čutiti vpliv Wylerjevega filma *Slepa ulica* (Dead End, 1937; Bob pripoveduje o svojem otroštvu podobno kot Baby Face Martin), možno pa je, da je nanj vplival tudi film *Roman nekega goljufa* (Roman d'un Tricheur, 1936, Sacha Guitry), ki ga je občudoval. Poleg strukturnih podobnosti z *Asfaltno džunglo* pa obstaja tudi vizualna in "osebnostna" analogija med Isabelle Corey in Marilyn Monroe. *Hazarder Bob* je filmski most med ameriškim filmom noir štiridesetih in valom francoskih odgovorov, ki so sledili. Tako kot je *Asfaltna džungla* sprožila val imitacij, je jih je tudi Melvillov rop igralnice. Film je s svojo lahkotnostjo videti, kot da bi bil improviziran, dejansko pa je poln formalne lepote in prefinjeno zgrajene atmosfere, pravo ljubezensko pismo Parizu ponoči.

Bob je stal 17.5 milijonov frankov, medtem ko je bila tedaj cena povprečnega francoskega filma 180 milijonov; se pravi, posnet je bil za desetino običajne cene – kar je naknadno prinašalo Melvillu solidne profite in še utrdilo njegovo neodvisno pozicijo.



## Dva moža na Manhattnu

Leta 1957 začne snemati film, ki ga nikoli ne dokonča, mešanico detektivke in vohunske zgodbe oziroma vohunske zgodbe, v kateri nastopata zasebni detektiv in njegov prijatelj, upokojeni in zapiti policaj. Na koncu oba umreta. "Mission accomplished" je bil delovni naslov filma. Melville je posnel eno sekvenco in se sporekel z glavnim igralcem. Konec filma. Graditi začne kulise za triler, ki naj bi se dogajal v Cannesu v času festivala. Nezadovoljen s scenarističnim sodelavcem opusti projekt. Ker je svoj studio oddal v najem, se je odločil, da bo naslednji film snemal na lokacijah. Tako začne snemati film z delovnim naslovom *L'Agence France-Presse Nous Communiqué* – o francoskem diplomatu, ki umre za srčnim napadom v stanovanju svoje ljubice. Maja 1958 pride na oblast De Gaulle, kar pomeni, da mora zgodbo preoblikovati. Ko pri ponovnem ogledu *Asfaltne džungle* ugotovi, da je z enim od svojih studijskih prizorišč podzavestno rekonstruiral skrivališče Alonza Emmericha, vidi v tem "znak usode" in zgodbo transponira v ZDA. Taka je bila geneza filma *Dva moža na Manhattnu*.

Novembra 1958 na hitro posname eksterierje v New Yorku, štiri mesece pozneje pa še interierje v studiu Billancourt. Ker je postal Henry Decaë od leta 1959 glavni kameraman novovalovcev in zato strašno zaseden, so pri projektu sodelovali trije snemalci ter Melville, ki je posnel vse newyorške prizore, v katerih sam ni nastopal. Vlogo Moreauja, žurnalista in raziskovalca po službeni dolžnosti, je namreč prevzel kar Melville in ga odigral kot zguljenega, pedantnega uradnika. "Popolnoma zgrešena zasedba," je pozneje, ne brez samoironije, označil svoj film. Čeprav je zmeraj trdil, da nikoli ne snema osebnih zgodb – "Nikoli se ne ukvarjam z realizmom, niti z dokumentarnostjo. Pravzaprav pazim, da ne bi bil realističen." –, je v filmu uporabil svoje povojne izkušnje, ko se je v četrti Saint-Germain-des-Prés družil z žurnalisti in prisostvoval jazz-sceni. Melville priznava vpliv zgodbe Paula Moranda, *L'Europe Galante* (portret mrtvega moža skozi oči štirih različnih žensk), predvsem pa dveh britanskih kriminalk, *The Woman in Question* alias *Five Angles on Murder* (Anthony Asquith, 1950), kjer umorjeno vedeževalko opisujejo moški, ki so jo poznali, pa tudi *Sapphire* (Basil Dearden, 1958), v katerem za

Špicelj

umorjeno študentko glasbe naknadno ugotovijo, da je bila pravzaprav temnopolta.

*Dva moža na Manhattnu* je novovalovski film pred novim valom; kot da bi Melville hotel dekonstruirati elemente noirja in jih sestaviti v samosvoje umetniško delo. Kljub nizkoproročanskemu pristopu so newyorški prizori temni in lepi, stilizirani in zapeljivi, polni živahnega jazza in resignacije, toda s pomanjkljivo zgodbo in nerazvitimi karakterji. Relativno malo je premikov kamere in samo ena vožnja. Melvillova lakonična utemeljitev: v enem dnevu je slučajno videl dva filma brez premikov kamere, *A Face in The Crowd* (Elia Kazan, 1957) in *Kako zelena je bila moja dolina* (How Green Was My Valley, 1941, John Ford), zato je hotel poskusiti še sam (dejansko vsi trije vsebujejo vsak po eno vožnjo). Film je bil finančno neuspešen in Melville se je lotil produciranja kratkega filma *Ce Monde Banal* (režija Jean Wagner), ki je zahteval studijsko delo in visok proračun. Zaradi težav, na katere naleti, se Melville odloči, da ne bo več produciral filmov drugim in sprejme ponudbo za adaptacijo romana *Leon Morin, duhovnik* Béatrix Beck.

Trivia: v filmu *Dva moža na Manhattnu* se znajde tudi insajdersko posvetilo Godardu: zavojček cigaret Boyard na postelji (kadil je namreč le to vrsto). Godard ga je v tistem času prosil, naj nastopi v njegovem prvencu *Do zadnjega diha* (*A bout de souffle*, 1959) kot intervjuvani romanopisec Parvulesco in pripoveduje o ženskah, tako kot to počne sicer. Melville je kljub navodilu imitiral Nabokova in prevzel njegov stil: subtilen, pretenciozen, malce ciničen in naiven. Sekvenca je izvirno trajala prek deset minut, izjave so bile potem naključno skrajšane. V filmu pa se je znašla še ena referenca na Melvilla, in sicer v prizoru, kjer skuša Poiccard (Belmondo) vnovčiti ček in se sklicuje na Boba Montaignéja, ki naj bi ga prevzel, na kar uslužbenec odvrne, da je Bob žal v ječi (Hazarder Bob, pač).

#### Leon Morin, duhovnik

Za Melvilla v filmu ni prostora za sporočila oziroma raziskovanje političnih ali metafizičnih tem in zato ni čudno, da je francoska katoliška cerkev precej nasprotovala njegovemu poskusu ekranizacije romana Béatrix Beck, ki je združil vprašanja vojne okupacije, profane ljubezni in duhovnega iskanja. Melvillov globok, precizen, "bressonovski" pristop pa je nazadnje doživel nedeljeno odobravanje, kar je nekoliko hecno – glede na to, da ga je posnel popoln ateist. "*Bog in Božiček sta*

*zame isto – v resnici noben od njiju ne obstaja.*" Na tem mestu bi kazalo tudi opozoriti na zgrešenost manihejskih interpretacij Melvillovega opusa, ki se pojavljajo sporadično, saj dualizem v njegovih filmih niti približno ne pomeni dobrega in zla.

Mojstrski, minimalističen film, ki je prejel grand prix na festivalu v Benetkah, je v prvi verziji trajal 193 minut. Čeprav je bila producentu in distributerjem bolj všeč daljša (!) različica, ga je Melville skrajšal na 128 minut, in to predvsem na začetku, ki je (bil) svojevrstna freska okupacije in obsedenega stanja: pomanjkanje hrane, denarja, seksa itd. Melville je z gostil pripoved in se osredotočil na nekonzumirano ljubezensko zgodbo. Ta se vrti okrog mlade vdove v provincialnem mestecu, komunistke in ateistke, ki se med nemško okupacijo zaljubi v mladega, inteligentnega in privlačnega duhovnika. On ji posoja knjige in jo zasipa z duhovno dobroto, ona ga skuša zapeljati najprej iz provokacije, nato iz ljubezni. Obakrat brez uspeha.

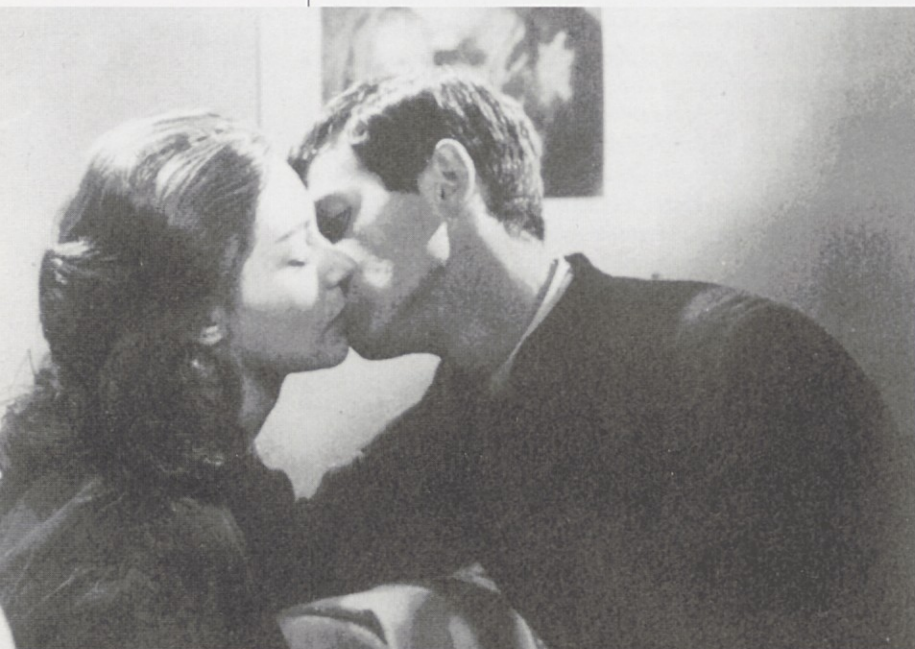
Film, poln skromno zadržane, formalne izčiščenosti na eni strani ter čustvene intenzivnosti na drugi, ni brez podtalnih provokativnih elementov. Od tega, da duhovnikova neomajna moralna čistost v mladi vdovi zbujata seksualno poželenje, prek namiga, da je resnično spreobrnjenje nemogoče (Leon Morin kot Don Juan, ki – zavedajoč se svoje fizične privlačnosti in duhovitosti – rad draži dekleta in jih spravlja na "pravo pot", ampak ne spi z njimi), do konca, ki je povsem melvilovski: osvoboditev namreč prinese razočaranje, ločitev in dokončno izgubo, saj mora duhovnik na misijonarsko pot.

*Leon Morin, duhovnik* je prvi od treh zaporednih filmov, ki jih je v treh letih posnel z igralcem Jean-Paulom Belmondom (s katerim sta se v Godardovem prvencu dobesedno zaletela drug v drugega!) v glavni vlogi. Njegovo soigralko, Emanuelle Riva, opazi v filmu *Hirošima, ljubezen moja* (*Hiroshima mon Amour*, 1959, Alain Resnais), izbere pa jo med drugim zato, ker je podobna avtorici romana. Film je obdelovalo pet montažerk (!); ena od njih, Nadine Marquand, je pozneje postala režiserka. Ker je v špici Melville navedel samo tri imena po lastnem izboru, so šle skupaj v tožbo proti producentu in jo izgubile; Melville je sprožil ločen postopek in dosegel spremembo zakona, ki odtlej v Franciji dovoljuje režiserju, da sam odloča o navedbi imen v najavni in odjavni špici ... Bertrand Tavernier, ki je pri Melvillu delal kot predstavnik za tisk, mu predstavi Volkerja Schlöndorffa, ki postane asistent režije pri tem in naslednjem filmu. Z njim se Melville tako dobro ujame, da ga celo življenje smatra za svojega duhovnega naslednika.

#### Špicelj

Še pred *Špiceljem* se Melville nekaj časa trudi narediti film po zgodbi Prosperja Mériméjeja, *Les Ames du Purgatoire*, po stari španski legendi o dveh Don Juanih. Igrala naj bi ju Jean-Paul Belmondo in Anthony Perkins; narejeni so štirje različni scenariji, vendar projekt pade v vodo. Producent mu v škripcih ponudi ekranizacijo poljubnega romana iz *Série Noire* in Melville izbere delo, ki ga je napisal Pierre Lesou (njegov roman *Main Pleine* iz iste serije je leta 1964 ekraniziral Michel Deville). Melville se znebi "gangsterskega" slenga iz knjige, ki ga je spremljal tudi v življenju – kot najstnik se je pred vojno precej družil s huligani in delikventi okrog postaje Saint-Lazare. Precej bolj kot v romanu poudari dvojno naravo svojih likov, ponarejenost, dvumnost, kompleksnost. Film odpre Célinov citat "*Treba je izbrati ... umreti ... ali lagati?*" Célinov retorični odgovor: "*Jaz, živim!*" je Melville izbrisal in s tem že uvodoma pustil stvari odprte. Z igralci je manipuliral tudi na snemanju,

Leon Morin, duhovnik



tako da je Belmondo šele po zmontiranem filmu izvedel, da je bil vaba pravzaprav on. (Film govori o vlomilcu, ki se po odsluženih kazni takoj po prvem "poslu" spet znajde v zaporu; tam načrtuje maščevanje prijatelju, ki naj bi ga izdal policiji.)

*Špicelj* je najbolj "ameriški" od vseh Melvillovih filmov – po atmosferi, po igri (posvetilo Fredu MacMurrayu, za katerega Melville trdi, da je izumil *underplaying*), predvsem pa po scenografiji –, telefonska govorilnica je "uvožena", bistro tudi, famozna Clainova pisarna, kjer se vrši zaslisanje, pa je natančna kopija pisarne iz filma *Mestne ulice* (City Streets, 1931, Rouben Mamoulian), v katerem so pisarno skopirali iz newyorške policije. V tej pisarni je tudi posnet famozni devetminutni kader – zaslisanje Siliena (Belmonda) je trajalo toliko časa, kot je dovoljevala ena filmska rola. Tu se že kaže sofisticirano obvladovanje tehnike, saj je bila izpeljava prizora v prostoru, polnem steklenih površin, izjemno zahtevna – še posebej ker je izvedel s kamero tudi obrat 360 stopinj okrog osi.

Sicer pa "steklene površine" niso po naključju razporejene po filmu – od *Špiclja* dalje se Melvillovi karakterji vse pogosteje soočajo s sabo in svojo usodo, še posebej pred pomembnimi odločitvami. Ljudje pred ogledalom so sami s sabo, brez laži, kot pred smrtjo. Tudi Silien ima ravno še toliko časa, da se pogleda v ogledalu. (Melville je načrtovan, mračno deterministični konec, v katerem naj bi špicelj po nagonu, avtomatično klical najprej na policijo, zamenjal z blažjim, za kanec "romantičnim", v katerem uspe telefonirati ljubici in ji sporočiti, da ga ne bo.)

Špicelj pomeni tudi dokončno odločitev za žanr. Zaveda se, da so ljudje iz podzemlja enako pokvarjeni kot buržoazija, toda usode ljudi visoke družbe ga ne zanimajo. Tragedija je za Melvilla neposrednost smrti, kakršno doživljajo karakterji iz podzemlja ali ljudje v času vojne. (Kako dosledno zvest je bil temu prepričanju, se je pokazalo pozneje, ko so mu po filmu Armada senc očitali, da je svoje vojne tovariše iz odporniškega gibanja obravnaval enako kot lopove iz *Špiclja*.)

### Najstarejši Ferchaux

Melville je razmišljal o adaptaciji Simenonovega romana, veliko preden se mu je ponudila priložnost za realizacijo – nazadnje je naredil svobodno, radikalno priredbo, ki je Simenon ni hotel niti videti. (Melvillov princip je bil zmeraj zgolj zvestoba duhu literarne predloge, v vseh ostalih pogledih je ustvarjal avtonomne vizije). Med montažo *Špiclja* tako že snema nov film; leto 1962 pomeni zanj 18-urni delavnik.

Scenarij je mala enciklopedija referenc. Vanj vključi prizore boksa (teh v romanu ni), ki sta ga v mladosti trenirala oba z Belmondom, pa tudi kot hommage odličnemu noirju *Nocoj bom zmagal tudi jaz* (The Set-Up, 1949, Robert Wise). Mimogrede, francoski naslov filma je bil *Nocoj smo zmagali*, Belmondov komentar pa se začne: "Če bi bili nocoj zmagali ..." S sekvenco sestanka menedžerjev se je poklonil še enemu Wisovemu filmu, *Nad tridesetim nadstropjem* (Executive Suite, 1954). Lik starega Ferchauxa (ki naj bi ga igral Spencer Tracy) dovolj neposredno predstavlja Howarda Hughesa, ki je v tistem času resnično "izginil" (neverjetno, ampak pet let se je uspešno skrival pred oblastmi in davki). V filmu pa lahko najdemo tudi referenco na Moby Dicka in njegov famozni uvodni stavek: "Call me Ishmael." Belmondove prve besede v filmu so namreč: "Imenujte me Michel Maudet." V filmu uporabi Sinatrovo pesem, ki jo je pel v komediji *A Hole in the Head* (Frank Capra, 1959); Melville pa je šel celo tako daleč, da je med snemanjem v Ameriki posnel in v filmu uporabil okno hiše, v kateri je bil Sinatra rojen ... Po tem filmu se je

začelo tudi odkrito šušljati o trmastem, naporsem, peklenskem Melvillovem značaju, saj naj bi – ko je slišal, da se glavna igralca, Belmondo in Vanel, veselita snemanja v Ameriki – s sabo nalašč vzel samo snemalca in vse prizore razen nekaj "razglednic" za projekcije ozadja simuliral doma (denimo, avtoceste je posejal z ameriški avtomobili in jih posnel v Franciji). Več resnice je verjetno v dosledni Melvillovi varčnosti in varnosti (v ZDA je bil ravno v času kubanske krize). Je pa bil pri montaži tako uspešen, da so mu iz Ameriškega urada za turizem po premieri poslali celo zahvalo ... Dualizem, ki ga ponavadi predstavljata policaj in ropar, je tokrat v obliki Michela Maudeta (ambiciozni mladenič) in Dieudonnéja Ferchauxa (razočarani starec) – to sta dva obraza iste osebe. Z režijo detajlov, npr. načina gibanja, je skušal Melville med njima ustvariti čim več podobnosti, vendar pa je bolj kot meditacija o starosti to film o osamljenosti. Da bi poudaril dvumnost, je Melville "kanibalski" konec romana omilil, kljub temu pa je bil film finančno neuspešen. Zaradi sporov na snemanju Melville ni nikoli več sodeloval z nobenim od protagonistov ... Film *Najstarejši Ferchaux* so pred kratkim predelali (režija Bernard Stora, 2000), v vlogi starega Ferchauxa pa se je znašel prav Jean-Paul Belmondo.

### Drugi dih

Po dveh letih najrazličnejših težav se Melville spet loti radikalne adaptacije. Dve nepovezani zgodbi, iz katerih je avtor José Giovanni sestavil roman, poveže oziroma postavi eno v drugo: nastane film noir, ki nima skoraj nobene povezave s knjigo, je pa zato najbolj zahteven in prepleten od vseh Melvillovih črnih kriminalk. Noir je v hladni, kontrastni distanci, s katero je posnet; v ostrih, odločnih akcijah (ki vnaprej predvidevajo smrt policistov!); v temeljni gonilni sili zgodbe, ki je izdajstvo, prevara. Prav zaradi izdajstva se namreč stari kriminalca Gus odloči pobegniti iz zapora, navezati stike s sestro in poravnati račune z bivšim šefom.

Gus je profesionalca, obrtnik starega sveta, ki je izvršil, kar je moral izvršiti; Antoine, njegov naslednik in oboževalec, je bolj novovalovski prevarant, beatnik, morilec brez inteligence. Da bi dokazal svojo spretnost Antoine odstrani daljnogled s puške – iz ponosa (isto gesto bo ponovil Jansen v *Rdečem krogu*), Gus pa uporablja vseskozi isto pištolo – iz kljubovanja. Gus pade na finto policije (tako kot Corey v *Rdečem krogu*) in se zave, da ga lahko odreši le smrt.

Špicelj





Samuraj

Spet imamo cel kup podvojitev; dvojnika sta lopov Gustave ter inšpektor Blot – Melville jima je režiral enake geste, iste cigarete, isti konec: oba naredita neke vrste “harakiri” – Gus se neha skrivati, inšpektor pusti službo ... Policija je enako brutalna (prizori mučenja) kot lopovi itd. Poudarjena je ambivalentnost v odnosu med Gustavom in Manouche (on jo kliče ‘sestra’, kar je sicer gangsterski sleng za vsako žensko); to je bila Melvillova invencija in je navezava na *Grozne otroke* ter še bolj na najljubši Melvillov roman *Pierre or the Ambiguities*. Na drugi strani imamo spet podvojitev znotraj družine, dobrega in slabega brata (Paul in Jo Ricci).

#### Samuraj / Bledolični ubijalec

Izvirni scenarij je Melville napisal že leta 1963, in to neposredno za Alaina Delona, vendar je bil ta v začetku šestdesetih preveč zaseden z “mednarodno kariero”, Melville pa tudi ni hotel kompromitirati celostne vizije z drugim igralcem. Tako kot pri Belmondu je bilo že njuno prvo sodelovanje zadetek v polno in tudi z Delonom bosta posnela tri filme.

*Samuraj* alias *Bledolični ubijalec* je prvi del “hladne trilogije”, v kateri se barve spreminjajo iz jeklenih, hladno sivih tonov *Samuraja*, ki dobijo nekaj spranega zemeljskega pridiha v *Vojski v senci* in izgubijo vso toplino v *Rdečem krogu*. Melvillova ambicija je bila posneti barvni film v skoraj črno-belih tonih, kjer bi le kak detajl opozarjal, da gre v resnici za barvni film (gesta večnega upornika: televizija je v tistem času postajala zelo sovražna do črno-bele produkcije!). Zlovesča atmosfera, ki jo ustvari z barvno lestvico, interierji, redkimi dialogi, deževnim vremenom, praznimi ulicami, bo ostala nepresežena. Sekvence pregona, zasliševanja in ptice v kletki se izmenjujejo z neizbežno gotovostjo: v vsem obstaja precizna, matematična simetrija ... Če je to film redkih dialogov, pa je (v nasprotju z *Rdečim krogom*, ki je dejansko film tišine) poln jazzovske glasbe v ozadju – že samo v prvih štirih minutah slišimo tri glasbene teme. Film odpre citat o samurajevi osamljenosti, ki je enaka tigrovi; citat naj bi bil iz Bušido kodeksa, v resnici pa je docela avtorjeva domislica. (Melville je svoje ideje pogosto pripisal drugim; tak primer je bila tudi ruta nečakinje v *Tišini morja*, ki naj bi jo porisal Cocteau.) Mentalno napetost ustvari že na začetku; namesto trika, ki je po *Vrtoglavicu* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) postal kar pogost (odmikanje kamere in hkratno zoomiranje), je uporabil isti postopek z minimalnimi prekinitvami in tako poudaril nelagodje. Kot je o svoji

mojstrovini dejal Melville, gre za “paranoikovo analizo šizofrenika”, saj naj bi bil poklicni morilec po definiciji šizofrenik in vsi ustvarjalci po malem paranoiki. Začetek zgodbe je dejansko metikulozen, kliničen opis obnašanja – prva beseda, “Jef!”, se pojavi šele v deveti minuti filma. Melville prebere vse, kar najde na temo bolezn: osamljenost, tišina, introvertiranost ... Vsako dejanje je ritual, ritual kot živalska navada in torej tudi človeška, še posebej v navezavi z religijo. Jef Costello ni niti lopov niti gangster – je nedolžen, v smislu, da živi v skladu z lastnim kodeksom. Jef je “osamljeni volk, ranjeni volk” in predvsem lastnik svoje usode, zato “nikoli ne izgubi, vsaj ne zares”. Premaga ga lahko le smrt, črna smrt v beli obleki, v katero se zaljubi.

Film izhaja iz ideje o alibiju, prav te pa so že od nekdanj obsedale Melvilla. Omenili smo že Mamoulianov film *Mestne ulice*, dobro pa je poznal tudi roman Grahama Greena *A Gun for Sale* in ekranizacijo Franka Tuttlea (1942). Tako kot Bresson ni zanikal vpliva, ki ga je imel nanj v mladosti Melville; priznal je vpliv Bressonovega *Žeparja*, ki pa se mu zdi “nedodelan”. Prav na teh dveh filmih bi se dalo graditi analizo razlik v njunih avtorskih “postopkih”, Jef pa bi lahko bil tudi naslednik filozofskega morilca Lacenaireja iz Carnéjevih *Otrok galerije* (Les enfants du paradis, 1945), le da ta ubija iz lastnega interesa.

Policaji so enako “brezobzirni” in uporabljajo iste vlomilske metode kot Jef. Če se zdi amoralen Jef, pa je tak tudi komisar, ki pravi: “Resnica ni to, kar rečete vi, ampak kar rečem jaz. Ne glede na sredstva, ki sem jih prisiljen za to uporabiti.” (Tožilec v *Rdečem krogu* bo to prepričanje še stopnjeval.) Spet je prisotna dvoumnost v odnosih: Jeanne, ki Jefu priskrbi alibi, je takratna Delonova žena, Melville pa ji je dal vlogo zato, ker sta bila videti kot brat in sestra. Omenili smo že Andréja Garretta (lastnika garaže), ki je umrl še pred montažo filma (in je v filmu Jefa opozoril, da je “to zadnjič”), usodno pa je bilo snemanje tudi za zakonca Delon: ko se tik pred odhodom v smrt poslavlja od nje, se poslavlja tudi v resničnem življenju (uradno sta se ločila dve leti pozneje).

Film je v znamenju trojke: trikrat uporabijo ključ, trikrat se Jef vrne domov in trikrat gre v bar. Tretjič, v svojo smrt. *Samuraj* je namreč precizna, elegična poema, ki se zaključi z Jefovim “harakirijem”. (Melville je posnel dva alternativna konca; v obstoječem ostane Jef do konca povsem brezizrazen, v scenariju pa je bil zasnovan konec, v katerem se, prestreljen, olajšano nasmehne smrti.) Še pim pam pom po bobnih in šova je konec ... Film je imel nesluten vpliv in imitatorjev še danes ni ne konca ne kraja. Praktično vsaka generacija dobi svoj rimejk. Če jih omenimo le nekaj, sta tu najprej Schrader in Scorsese; Travis Bickle (*Taksist/Taxi Driver*, 1976), ležec na postelji in zroč v strop, bi lahko bil Jefov dvojnik, z nekaj fabulativnimi premiki pa odkrijemo priredbo tudi v Schraderjevem *Ameriškem žigolu* (American Gigolo, 1980). Drugi film Walterja Hilla, *Voznik* (The Driver, 1978), sploh ne skriva, da je priredba Melvillove mojstrovine, tako kot sta se pozneje lotila iste zgodbe John Woo z akcijsko grandioznostjo (*The Killer*, 1989) ali Jim Jarmusch s postmodernistično ironijo (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999).

#### Vojska v senci

Melville je roman, ki je bil največja, najbolj dokumentarna knjiga o odporiškem gibanju, prebral v Angliji še pred koncem vojne in negoval sanjski projekt kar četrto stoletja. Ko je leta 1968 to povedal avtorju, Joseph Kessel ni mogel verjeti svojim ušesom. Kljub temu da je ostal zvest knjigi, mu je – kot zmeraj – uspelo vdihniti osebni izraz. Iz romana, napisanega v vojni

vihri, je tako nastalo retrospektivno, nostalgčno romanje v čas, ki je močno zaznamoval celo generacijo. "Žalostni spomini, vseeno dobrodošli, saj ste moja oddaljena mladost ..." se glasi uvodni citat (tradicija pri Melvillu!), ki ga je napisal Georges Courteline.

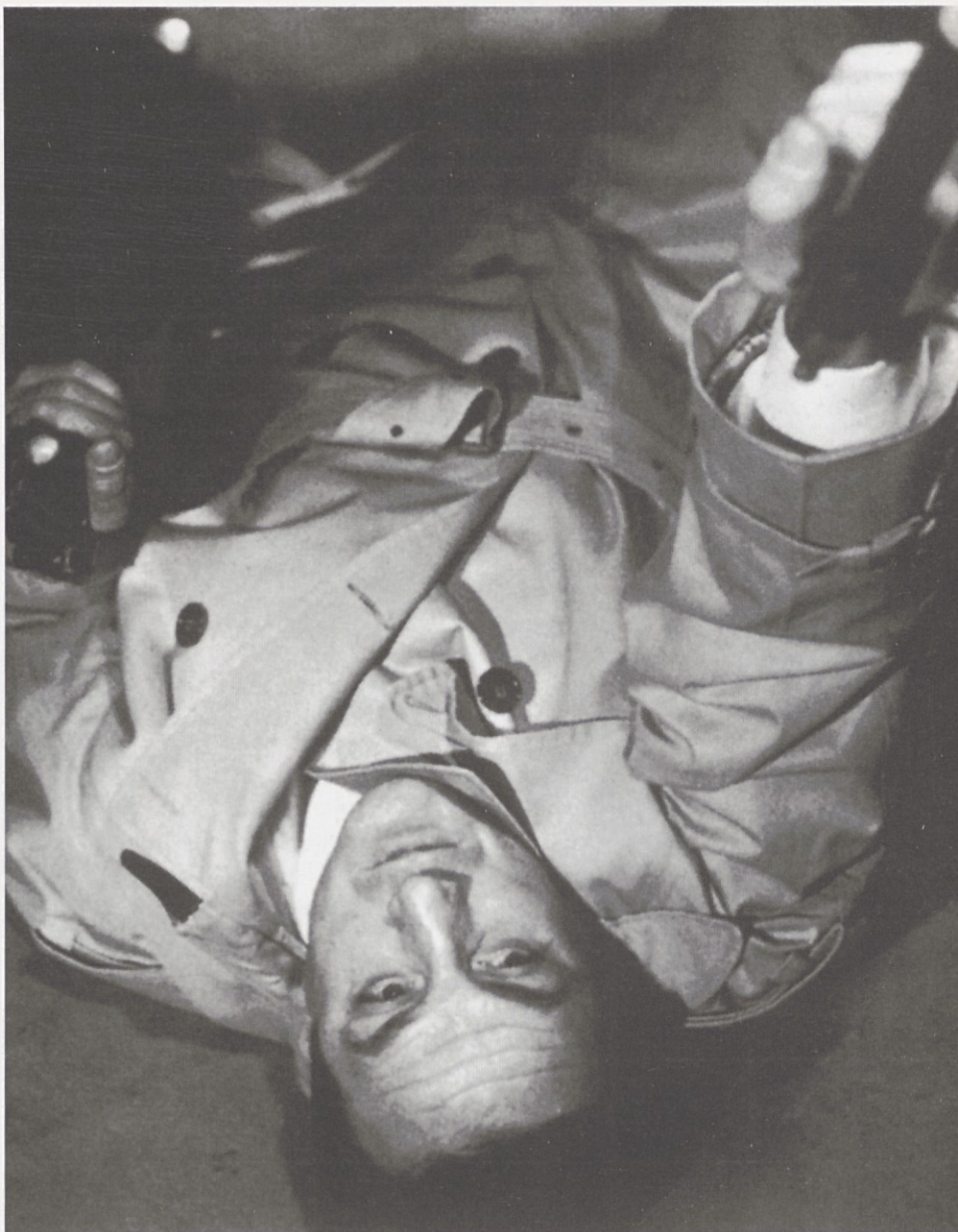
Prvič je neposredno uporabil svoje vojne izkušnje (tudi sam je letel v London in se vrnil), paradoksalno pa so ga nekateri kritiki obtožili, da se je junakov Odpora lotil enako kot kriminalcev v prejšnjih filmih. Sama fabula dejansko nekoliko spominja na strukturo kriminalke, s svojim pristopom pa jo je še okrepil, saj se je hotel izogniti melodramatičnim zapletom iz knjige. Zgodbo poganja Philippe Gerbier, vodja odporniškega gibanja med nacistično okupacijo Francije. Gerbier je izdan in aretiran, toda uspe mu pobegniti v London, izdajalca pa ubijejo. Vendar pa je pozneje aretiran še en ključni človek Odpora in Gerbier s sodelavci naredi drzen plan, kako ga rešiti iz zapora.

*Vojska v senci* se bistveno razlikuje od ostalih Melvillovih filmov, predvsem po jasni moralni poziciji. Nacisti so zlo, člani odpora so pozitivci; tu kakšnih posebnih dilem ni. Njihovo junaštvo je volja do preživetja, ki je enaka volji do odpora nacizmu. Film se izogiba spektakularnosti in se osredotoča na intimo posameznikov, osamljencev, izpostavljenih rezilu noža. Lahko bi rekli, da gre za višek Melvillove kariere, saj je v filmu povzel vse svoje izkušnje in se ga lotil s skrajno pretehtanostjo. To je z zgodba o koreninah eksistencializma. Brutalnost vojne je vsepovsod, le da je ne vidimo v obliki fronte; smrt preži za vsakim vogalom, in vendar ljudje vztrajajo in včasih v imenu preživetja sprejemajo tudi nehumane odločitve. Herojska tema na eni strani (z vsemi dvomi, negotovostmi, agonijami) in odsotnost spektakla na drugi. "Režijski prijemi morajo ostati gledalcu neopaženi, ker če jih opazi, je ritem filma neizogibno prekinjen." Njegov pristop meji na eni strani na dokumentarnost, skoraj na naturalizem (ekstremna natančnost v detajlih), na drugi strani pa ustvari z ritmom, kompozicijo in izrabo barv (njihove skoraj popolne odsotnosti) oziroma stilom skoraj halucinantno podobo oddaljenih spominov.

Eden od znakov, da gre za res osebno zgodbo, je tudi odsotnost cinematskih citatov; morda so prisotni le namigi na lastna prejšnja dela. Melville je postavil Venturo v identičen kader na železniških tirih kot v *Drugem dihu*, na železniško postajo Gare de Lyon pa se navezujejo tudi *Grozni otroci*. Čeprav se *Vojska v senci* izogiba spektaklu, pa se vendarle odpre z veličastnim, wagnerjanskim prizorom nemške parade na Elizejskih poljanah, ki hkrati označuje Melvillovo privilegirano pozicijo v francoskem filmu. Prizor je namreč stal 25 milijonov frankov in je bil eden od najdražjih prizorov francoskega filma dotlej; še pomenljivejša pa je dejstvo, da ga je Melville sploh lahko posnel: Vincente Minelli v filmu *Štirje jezdeci apokalipse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1962) si česa takega ni mogel privoščiti, saj je bila nemška uniforma na Elizejskih poljanah prepovedana od I. svetovne vojne dalje. (Sicer pa je to po njegovih lastnih besedah drugi od dveh posnetkov, na katere je bil Melville najbolj ponosen – prvi je devetminutni kader zaslišanja v *Špiclju*).

### Rdeči krog

Od svojega prvega dela dalje je Melville iskal klasični izraz filma in vztrajno preziral inovacije, reinvenije, "revolucije" filma, ki se periodično pojavljajo. Njegov največji dosežek je bil prenos ameriškega gangsterskega žanra v francosko okolje, pregnetenega z lastno vizijo in filozofijo. Morda je svoje "postopke" še najbolj razkril v predzadnjem filmu. Film poganja akcija, vendar pa je atmosfera temnejša, nekako abstraktnejša kot v prejšnjih



filmih. Krog se dejansko zapira, kot pravi uvodni moto, in junaki (liki), ki smo jih srečevali po prejšnjih filmih, so zbrani na enem mestu. Kot pravi Melville, je v svoji karieri naš(t)el 19 situacij, v kakršnih se lahko znajde odnos ropar-policaj; vse je tako ali drugače uporabil v svojih filmih, vendar tega v enem samem ni uporabil nihče razen Hustona v *Asfaltni džungli* – in zdaj njega. Še en krog, ki se bo zaprl!

V filmu ni niti ene ženske vloge (če smo dosledni, ena vendarle je, in to kot – živa fotografija) in Melville pravi, da je to storil podzavestno, verjetno iz reakcije na vse, kar je moral videti v treh letih kot član Komisije za cenzuro ... *Rdeči krog* je film "tišine": ob naravnih glasovih se glasba pojavi šele v 22. minuti, pa še odtlej največkrat le "dogmatično", kot naravno prisotna na lokaciji. Sredi filma, med fantastično sekvenco ropa draguljarne na Place Vendôme, si avtor privoščiči 28 minut tišine itd.

To je temačen, zapuščen, opustošen svet osamljencev. Zasedba je perfektna; Melville je trio roparjev karakteriziral že s samo pojavnostjo. Uglajeni samuraj Corey, brutalni kriminallec Vogel, izmozgan bivši policaj Jansen. Njihov lovec Mattei, na drugi strani, nima nobene osebnosti; doma ga čakajo le tri mačke (mimogrede: Melvillove). "Kako se bom lotil zadeve? Z rutino, brez dvoma." Mattei je potenciran komisar iz *Samuraja*, ki je izjavil, da nikoli ne misli. Roparji sodelujejo z bivšim policajem, policaji z bivšim roparjem.

Drugi dih



Ni policije brez ovaduhov. Inšpektor Mattei deluje z instinktom lovca, vendar je "tokrat divjad inteligentna". Mehanizem sistema je najbolj razkrit, ko tožilec podrejenim razkrije svojo filozofijo: "Nedolžnih ni. Ljudje so krivi. Na svet pridejo nedolžni, vendar to ne traja dolgo ... Vsi se spreminjamo. Na slabše ... Vsi so krivci, tudi policisti ..."

Tako kot v vseh njegovih filmih tudi v Rdečem krogu roparji med akcijo nosijo bele rokavice – Melvillove montažne rokavice. Montaža = akcija in treba se je lotiti previdno, precizno.

#### Policaj

"Edini občutji, ki ju je bil človek kdajkoli sposoben vzbuditi v policaju, sta dvoumnost in porog." (François-Eugène Vidocq). Rdeči krog se je že zaprl in *Policaj* je videti le še kot *post scriptum* k nekemu veličastnemu opusu. Film deluje zapleteno, izmišljeno, z neko mračno logiko izmenjuje kraje in čas dogajanja; konvencionalna kriminalna zgodba, ki je doživela karambol. Delon je pregoreli fordovski Ethan Edwards, ki se sprehaja od enega kriminalnega prizorišča do drugega in preganja svoj alter-ego po urbanih pustinja. Že zdavnaj mu je postalo vseeno, a z neko jekleno inercijo še kar vztraja. Vse preveva surrealistična mešanica miru in otopelosti. Dialogi so minimalistični, redki. Še glasbena podlaga je zgolj sugerirana.

Film premore dve nedvomno vrhunski sekvenci; to sta uvodni rop banke na obali (otvoritveni kadri spominjajo na Hukasajev slavni lesorez, Val) ter sekvenca ropa na vlaku, kombinirana s helikopterjem. Mojstrov dotik je v neumornem, hipnotičnem beleženju detajlov. Melville je v svojem zadnjem filmu *noir* potegnil v modre tone, v *blue*, v melanholične registre hlada in sterilnosti, ki ju pooseblja Catherine Deneuve kot ledena kraljica med dvema moškima.

Če si dovolimo nekoliko svobode, lahko dejansko vidimo določene paralele med "Belmondovo" in "Delonovo" trilogijo. Léon Morin je bil nekakšna ekskurzija v duhovni svet, v svet discipline (tako kot *Samuraj*), sledil je *Špicelj* (prav špicelj odloči tudi usodo protagonistov v *Rdečem krogu*), *Najstarejši Ferchaux* pa je bil nekakšna meditacija o prijateljstvu, staranju in osamljenosti. Tako kot *Policaj*, ki bolj kot o kriminalu govori o zagrenjenosti, razočaranju, porazu.

Zadnji kader zadnjega filma: Delon (v eni od prvih in še zmeraj redkih vlog na pravi strani zakona!) se pelje po Elizejskih poljanah, potem ko je ubil svojega "dvojnika", najboljšega prijatelja in priložnostnega kriminalca. V ozadju Slavolok zmage, še bolj v ozadju ženska, ki sta si jo nekoč delila, a ne pripada nikomur. *Policaj*, predstavnik sistema, je zmagal, kot vedno zmaga zakon, in zaradi tega je njegova zmaga grenka. "Od dosežka do dosežka se človek premika k poslednjemu porazu: smrti." Jean-Pierre Melville. •

#### Filmografija

Jean-Pierre Melville  
(rojen Jean-Pierre Grumbach)  
20. oktober 1917 - 2. avgust  
1973

1946

#### 24 ur v življenju klovna

Vingt quatre heures de la vie d'un clown

22 minut

s Melville f Gustave Raullet,  
André Villard g Maïs, Cassel i  
Beby, Maïs

1947

#### Tišina morja

Le silence de la mer

86 minut

s Melville, po romanu Vercorsa  
(Jean Bruller) f Henri Decaë  
g Edgar Bischoff i Howard  
Vernon (Werner von Ebrennac),  
Nicole Stéphane (nečakinja),  
Jean-Marie Robain (stric), Ami  
Aarøe (Wernerjeva zaročenka),  
Denis Sadier (oficir SS)

Nemški oficir se med II. svetovno vojno naseli v podeželski hiški, pri starcu in njegovi nečakinji. Čeprav ga ignorirata, jima vsak večer pripoveduje o sebi, o pogledih na francosko kulturo, vlogi v vojni, o ljubezni, literaturi in glasbi. Z uglaženostjo jima sčasoma zleze pod kožo, a prav ko se odločita spregovoriti z njim, je premeščen na vzhodno fronto.

1949

#### Grozni otroci

Les Enfants terribles

107 minut

s Melville in Jean Cocteau, po romanu Cocteauja f Henri Decaë  
g Bach & Vivaldi i Nicole  
Stéphane (Elizabeth), Edouard  
Dhermitte (Paul), Jacques  
Bernard (Gérard), Renée Cosima  
(Dargélos/Agathe), Adeline  
Aucoc (Marianne), Jean-Marie  
Robain (upravnika), Jean Cocteau  
(voice over)

Srednješolec Paul živi z zaščitniško sestro Elizabeth in umirajočo materjo. Brat in sestra sta neločljiva, še posebej ko se Paul poškoduje in zboli. Celo po sestriini poroki živita skupaj in se predajata nenavadnim igram, pridružita pa se jima še Gérard in Agathe. Ko Elizabeth odkrije, da sta Paul in Agathe zaljubljena, se začne pot navzdol.

1953

#### Ko boš bral to pismo

Quand tu liras cette lettre

104 minut

s Jacques Deval f Henri Alekan  
g Bernard Pfeiffer i Juliette Gréco  
(Thérese), Philippe Lemaire  
(Max), Daniel Cauchy (Biquet),  
Irene Galter (Denise), Yvonne  
Sanson (Irene), Jacques Deval  
(sodnik)

1955

#### Hazarder Bob

Bob le flambeur

100 minut

s Melville f Henri Decaë g Eddie  
Barclay, Jean Boyer i Roger  
Duchesne (Bob Montagné),  
Daniel Cauchy (Paulo), Isabelle  
Corey (Anne), Guy Decombe  
(inšpektor), André Garret  
(Roger), Claude Cerval (Jean),  
Howard Vernon (McKimmie)

Bob je ostarel, izkušen in uglažen kriminallec, pravi car Montmartra, čigar edina hiba je hazarderstvo. Ker ima večkrat kot ne smolo in ker izve, da je casino v Deauvillu poln denarja, se odloči za zadnji veliki podvig. Zbere ekipo starih mačkov, toda vse gre narobe. Bob, ki bi moral nadzirati potek ropa, ima v casinu neverjetno srečo in priigra milijone, medtem ko so ostali postreljeni.

1958

#### Dva moža na Manhattnu

Deux hommes dans Manhattan

84 minut

s Melville f Nicolas Hayer,  
Melville g Christian Chevallier,  
Martial Solal i Pierre Grasset  
(Delmas), Jean-Pierre Melville  
(Moreau), Christiane Eudes  
(Anne), Ginger Hall (Judith),  
Monique Hennessy (Gloria), Jean  
Darcante (Rouvier)

Moreau, francoski žurnalista v New Yorku, mora raziskati skrivnostno smrt francoskega diplomata Združenih narodov. S sabo vzame ciničnega, pijanskega fotografa in odpravita se na nočni pohod po Manhattnu, ki naj bi razkril resnico. Diplomata je umrl v naročju svoje ljubice, tako da je škandal na obzoru ...

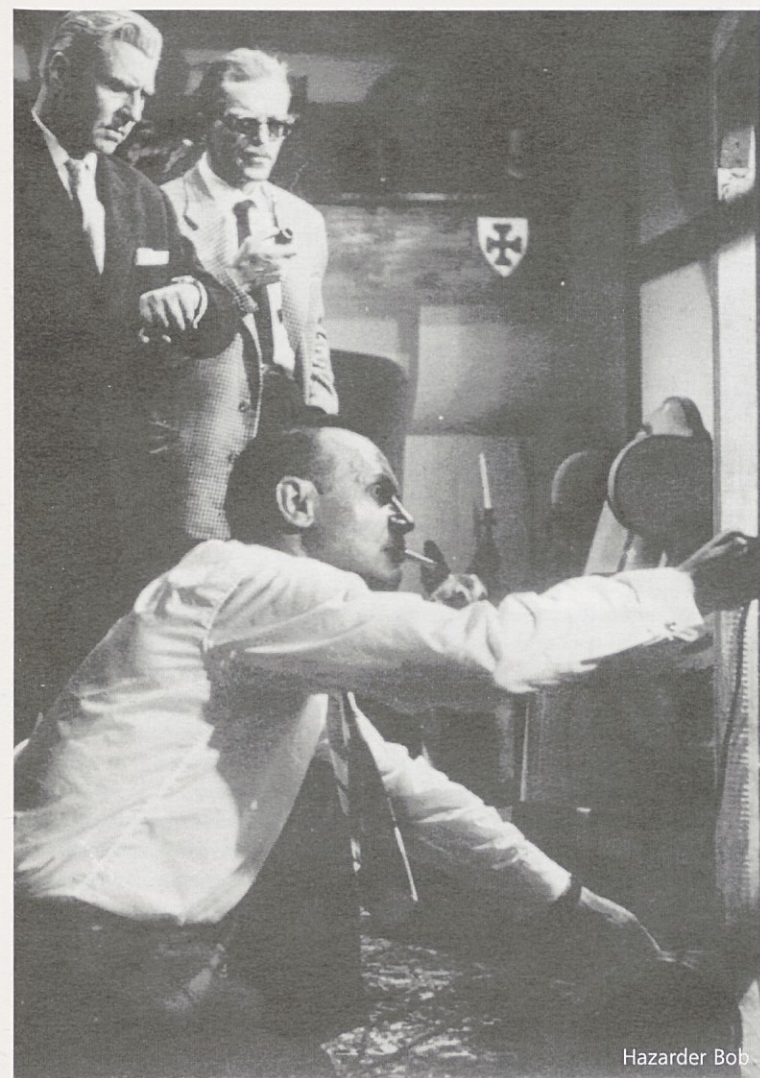
1961

#### Leon Morin, duhovnik

Léon Morin, pretre

128 minut

s Melville, po romanu Béatrix  
Beck f Henri Decaë g Martial  
Solal, Albert Raisner i Jean-Paul  
Belmondo (Léon Morin),  
Emmanuelle Riva (Barney), Irene  
Tunc (Christine), Nicole Mirel  
(Sabine), Howard Vernon



Hazarder Bob

(Polkovnik), Volker Schlöndorff (nemški stražar)

Barny je mlada vdova v majhnem mestecu med nemško okupacijo. Komunistka in ateistka po prepričanju gre nekoč v cerkev, sprva zaradi provokacije, a naleti na mladega in inteligentnega duhovnika, ki postane njen mentor. Neomajnost njegovih prepričanj in privlačnost sprožita v njej ljubezen, vendar pa duhovnik noče prekršiti zaobljube.

1962

**Špicelj**

Le Doulos

108 minut

s Melville, Élisabeth Rappeneau, po romanu Pierra Lesoua f Nicolas Hayer g Paul Misraki, Jacques Loussier i Jean-Paul Belmondo (Silien), Serge Reggiani (Maurice Faugel), Jean Desailly (inšpektor Clain), Fabienne Dali (Fabienne), Michel Piccoli (Nuttheccio), Monique Hennessy (Thérèse), Philippe Nahon (Rémi)

Faugel je vlomilec, ki je ravno odslužil zaporno kazen. Med

vlomom, ki mu ga je predlagal kolega Silien, ga zasači policija. Ko Faugela aretirajo in zaprejo, postane prepričan, da je bil špicelj prav Silien in načrtuje maščevanje. A nič ni tako, kot se zdi na prvi pogled.

1963

**Najstarejši Ferchaux**

L'Ainé des Ferchaux

102 minuti

s Melville, po romanu Georges Simenona *Un jeune homme honorable* f Henri Decaë g Georges Delerue i Jean-Paul Belmondo (Michel Maudet), Charles Vanel (Dieudonné Ferchaux), Stéfania Sandrelli (Lina), Eddie Somers (Jef), Michele Mercier (striptizeta)

Po seriji porazov manager odpusti mladega boksarja Michela. Najde si novo službo, in sicer kot tajnik ostarelega milijonarja Ferchauxa, ki mora zbežati iz domovine, potem ko odkrijejo njegovo vpletenost v velikopotezno prevaro.

1966

**Drugi dih**

Le Deuxieme souffle

150 minut

s Melville; avtor romana José Giovanni f Marcel Combes g Bernard Gérard i Lino Ventura (Gustave Minda), Paul Meurisse (inšpektor Blot), Raymond Pellegrin (Paul Ricci), Christine Fabrega (Manouche), Pierre Zimmer (Orloff), Denis Manuel (Antoine), Pierre Grasset (Léonetti)

Okoreli kriminalc Gu pobegne iz zapora in se vrne v Marseilles, da bi vzpostavil stik z Manouche in se maščeval šefu, ki ga je izdal. Ker pa hitro potrebuje nekaj denarja, med čakanjem na pobeg iz države pristane na sodelovanje v brutalnem cestnem ropu ...

1967

**Samuraj / Bledolični ubijalec**

Le Samourai

95 minut

s Melville, po romanu *The Ronin* Joan McLeod f Henri Decaë g François de Roubaix i Alain Delon (Jef Costello), François Périer (inšpektor), Nathalie Delon (Jeanne Lagrange), Caty Rosier (Valérie), Jacques Leroy (pištolar), Jean-Pierre Posier (Olivier Rey)

Jef Costello je enigmatični poklicni morilec, ki živi po osebnem kodeksu in nikoli zares ne izgubi. Po umoru lastnika nočnega kluba ga policija izpusti, ker mu ženska priskrbi alibi. Toda po aretaciji mu naročniki ne zaupajo več, policija pa ga skrivaj zasleduje in znajde se med dvema ognjema.

1969

**Vojska v senci**

L'Armée des ombres

140 minut

s Melville; avtor romana Joseph Kessel f Pierre Lhomme, Walter Wottitz g Eric de Marsan i Lino Ventura (Philippe Gerbier), Paul Meurisse (Luc Jardie), Simone Signoret (Mathilde), Jean-Pierre Cassel (Jean-François), Serge Reggiani (brivec), Jean-Marie Robain

Philippe Gerbier je vodja odporniškega gibanja med nacistično okupacijo Francije. Gerbier je izdan in aretiran, vendar mu uspe pobegniti v London, izdajalca pa ubijejo. Vendar pa je aretiran še en ključni človek Odpora in Gerbier s sodelavci naredi plan, kako ga rešiti iz zapora.

1970

**Rdeči krog**

Le Cercle rouge

135 minut

s Melville f Henri Decaë g Eric de Marsan i Alain Delon (Corey), André Bourvil (komisar Mattei), Yves Montand (Jansen), François Périer (Santi), Gian Maria Volonte (Vogel), Paul Amiot (tožilec)

Okoreli kriminalc Vogel pobegne pazniku v istem času kot je izpuščen iz zapora sofisticirani vlomilec Corey. Moža se srečata in združita s tretjim človekom, zapitima s bivšim policajem Jansenom, da bi izpeljali ambiciozen rop draguljarne. Na sledi pa jim je vztrajni inšpektor Mattei.

1972

**Policaj**

Un Flic

98 minut

s Melville f Walter Wottitz g Michel Colombier i Alain Delon (komisar Edouard Coleman), Richard Crenna (Simon), Catherine Deneuve (Cathy), Riccardo Cucciolla (Paul Weber), Michael Conrad (Louis Costa), Jean Desailly (gospod)

Skupina kriminalcev oropa najprej banko in nato še vlak, na katerem je bila večja količina mamil. Pariški detektiv, ki raziskuje oba primera, odkrije, da sta oba ropa nastala po zamisli njegovega prijatelja Simona, lastnika nočnega kluba, in da ju je podprla skupna prijateljica.

**legenda**

s scenarij

f fotografija

g glasba

i igrajo