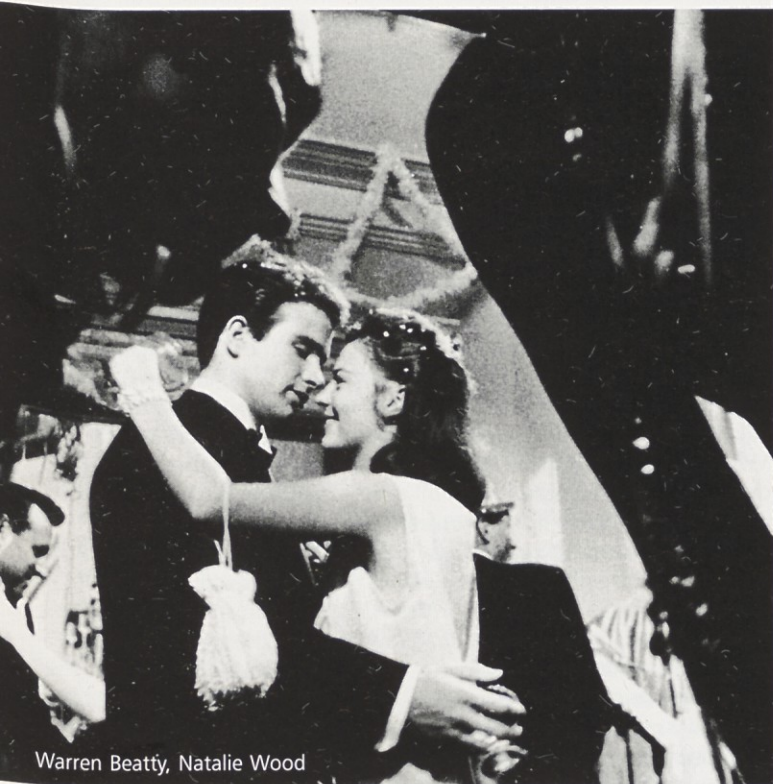


razkošje v travi



Warren Beatty, Natalie Wood

Splendor in the Grass

ZDA 1961 124'

režija Elia Kazan **fotografija** Boris Kaufman (tehnicolor) **scenarij** William Inge **glasba** David Amram **scenografija** Richard Sylbert **montaža** Gene Milford **kostumi** Anna Hill Johnstone **koreografija** George Tapps **produkcija** Elia Kazan produkcija, Newton NBI **igrajo** Natalie Wood (Wilma Dean Loomis), Warren Beatty (Bud Stamper), Audrey Christie (ga. Loomis), Pat Hingle (Ace Stamper), Barbara Loden (Ginny Stamper), Zohra Lampert (Angelina), Gary Lockwood (Toots), William Inge (prečastiti Whiteman), Sandy Dennis (Kay)

matjaž klopčič

Kratka vsebina

Deanie Loomis in Bud Stamper sta srečna, mlada zaljubljenca v daljnem Kansasu na robu dvajsetih let tega stoletja. Strastno ju veže telesna privlačnost, vendar se s slepo pokorščino odpovedujeta telesnim stikom, pred katerimi ju svarijo ozkosrčni, malomeščanski starši. Budova sestra, uporniška Ginny, razbija tesnobno njihovih predsodkov, vendar je njena svobodomiselnost kasnovana z izsiljenim abortusom; kasneje dekle umre v avtomobilski nesreči. Hrepenenje mlade Deanie in Buda je silovito in prepolno strasti, da bi se lahko odpovedala klicu teles. Deanie se v borbi z notranjimi strastmi skoraj utopi v bližnji reki, Bud pa se podredi očetu, ki ga na silo vpiše v prvi letnik univerze Yale.

Deanie se zdravi v bolnišnici za duševno prizadete, Bud pa se oklene dekleta iz bližnje picerije; ob njej pozablja na svojo hrepenčo Deanie. Čas in ločeno življenje spremenita njune ideale. Ob zadnjem snidenju se komaj še spominjata časa "razkošja v travi", vezanega na njuna mlada leta, in se oklepata tistega, kar sta našla v izbrani, zavestni zamenjavi za nekdanja iskrena čustva in želje.

Ob opusu Elie Kazana

Avtorja scenarija Billa Ingea sem prvič spoznal v ekranizaciji Loganovega *Piknika* (Picnic, 1955) z Williamom Holdenom in Kim Novak v glavnih vlogah. Scenarij tega filma bežno spominja na besedilo *Razkošja v travi*. Poudariti želim, da me je film *Piknik* v daljnih petdesetih letih zelo presenetil in vznemiril. Zadržta morala predmestnih četrti Amerike, drzna, seksualna energija moškega, skoraj klateža, ki vstopi v svet zagrenjene ameriške družine in jo s svojim nastopom pravzaprav razbije, pretrese, spremeni, je nekakšna druga kopija *Razkošja*. Kim Novak, ki se v *Pikniku* izmuzne materini pretirani skrbi za njeno prihodnost, je v marsičem negativna dvojnica ubogljive Deanie. Slednja pa je pravzaprav tudi odsev mojega lastnega odraščanja, prežetega s problematiko Jugoslavije tistega časa. Odraščali smo v drugem desetletju po drugi svetovni vojni. Voja je bila še vedno prisotna v naši revščini, v zaprtih mejah, ki so se kasneje, sredi šestdesetih let začele počasi odpirati. Zato je podobnost problematike Kazanovega filma in moje osebne mladostne izkušnje pravzaprav očitna. Prezgodnja poroka je pomenila za ljudi moje generacije skoraj obvezno nesrečo; ta se je zrcalila v nezadovoljstvu in željah po poznavanju tujine, brez česar se pravzaprav nihče ne bi smel odločati za izbor zakonskega sopotnika – dokler o svetu ni vedel dovolj. Športniki smo imeli občasne priložnosti za gostovanje v tujini, vedno vezane le na vikende in skromno opremljenost z devizami, ki jih je tedanja komunistična država odklanjala kot obvezne stroške delegacij.

Seveda smo poznali dramaturške odlike Kazanovega filma, vezane na znane metafore, ki jih je kasneje, a še vedno v času komunistične Jugoslavije, tolikokrat uporabljal in z njimi nadgrajeval vrsto uspešnih gledaliških predstav in filmov. Meščanski puritanizem in materializem pravzaprav nezadržno vodita junaka *Razkošja*. Kazan predstavlja mlad par, ki želi videti jasno, vedeti, kako naj živi, kaj je dostojno in kaj ne skrni njunega občutka za lepoto in poštenje; vse to je prikazano skozi oči depresije v Ameriki poznih dvajsetih let, ki je svet spremenila čez noč. Ob zunanjih zmedenih razmerah skuša človek še vedno ostati ali postati srečen, želi spoznati zadovoljstva, ki jih sluti, ohraniti želi svojo zavest v svetu in med ljudmi, ki skušajo njegov samostojen izbor uničiti ali onemogočiti.

Kazan nam s svojim filmskim stilom, še posebej z oblikovanjem igralskih vlog, predstavlja svetove, v katere vstopajo tolikokrat omenjeni divji, včasih presenetljivo novi, pa zato tem okrutnejši trenutki, skozi katere se ljudje razvijajo, dopolnjujejo, pa tudi ugašajo ob napačnih izbirah. Obnemorejo. Zaradi osupljivih klimaksov so vrsto njegovih mojstrskih dramaturških vozlov ocenili za pretirane, celo neresnične, vsekakor pa predivje, preostre.

Če je slikanje podobnih dramaturških klimaksov včasih dosegalo stopnjo neresničnosti, lahko pod okriljem njegovih paroksizmov odkrivamo baročnost filmskega jezika in paleto umetniških sredstev; filmski jezik desetletja je razvijal v iskanju nerazdružnega spleta estetskega užitka in čustev, ki jih je bogato razdal. Gradil je. *Razkošje* dosega izjemno intenzivnost, ki je blizu pravljičnemu uspehu posnetega filma. Domet jezika je prereven, da bi film lahko opisali z besedami, ki se filmskemu jeziku komajda lahko približajo.



Opus Elie Kazana nam ponuja vrsto izjemno dovršenih, dograjenih in povsem izjemnih trenutkov filmske režije, ki se v posameznih scenah prav izjemno razcveta. Hvala bogu, sedma umetnost še vedno ima Kazana in njegovo delo, kar je pravzaprav veliko več kot golo preštevanje filmov, ki so bili le redko tudi po komercialni plati enakovredni Kazanovi umetnosti.

Michel Ciment: *Kazan by Kazan*

Zakaj ste posneli *Razkošje v travi*?

“Z Williamom Ingeom sva skupaj delala v gledališču pri njegovi drami Tema vrh stopnic (*Dark at the Top of the Stairs*) in postala sva dobra prijatelja. Pripovedoval mi je o osebnem spominu, ki me je zelo presunil. To je film, ki ima od vseh mojih filmov najzrelejši zaplet. Ko pride Natalie na obisk k svojemu fantu, ki je že poročen, me prevzame čustvo, ki ga ne razumem povsem. Tu gre film dlje kot vse moje dotedanje rešitve. Konec je prišel kar tako, nenadoma. To ni konec v smislu hollywoodskih filmov, gotovo pa ustreza resničnemu življenju. Buda sprejemamo kot odraslega človeka, urejenega in lepo vzgojenega; to spoznamo v trenutku, ko objame svojo ženo, saj obenem dokaže, da se je osvobodil bremen preteklosti. To mi je bilo všeč in zdi se mi, da sem prav zaradi te scene posnel film.

Videl sem veliko ljudi, ki so se ubili. Lahko začnem že z lastnim očetom, ki je bil povsem izgubljen, podobno kot Millerjev, ki ni vedel, kam bi se dal. Sam sem videl mrtveca, samomorilca, ki je končal kot Budov oče. Spomin na krizo je v državi še vedno živ. Če govorimo o inflaciji, ugotovimo, da se je mnogi še dobro spominjajo – vse banke so bile zaprte, nisi mogel priti do denarja in za en dolar nisi mogel kupiti ničesar.”

Ali osebna usoda zrcali tudi usodo dežele?

“Prav to sva skušala doseči s scenaristom. Sam sem skušal dodati stvari, ki jih ni bilo v časopisih, majhne detajle, ki jih ljudje komaj opazijo. Nekdo se ubije, drugi je zgubljen, tretji mora začeti življenje povsem na novo – med njimi je vaš sosed. Vsi so na vlaku, ki se ne bo več ustavil, in v tem vlaku se vrstijo mali dogodki, ki oblikujejo usode posameznikov. Dogodki se odvijajo sami po sebi. Kar sem resnično želel pokazati, so ljudje mirnih obrazov s pošastno nemirnimi srci. Takšno je moje sprejemanje življenja.

Mirno, poletno vreme imamo in vendar se dogajajo stvari, ki bodo vrgle vse skupaj v zrak! Na zunaj je vse zelo mirno, pa vendar ves čas prihaja do katastrof.”

Je Ginny nevarna za Budovo moškost?

“Bud želi, da bi bili njegova sestra in Deanie čisti. To je tipično za Ameriko: ženske ne smejo biti napadalne. Biti morajo nedolžne in čiste, kot matere. Agresivna ženska naredi Američane povsem nemočne. Meni pa je agresivnost pri ženskah zelo všeč. Zelo mi je všeč, če ženska zasleduje moškega, in v filmu tu tudi rad pokažem. Poznate ameriški puritanizem: človek, ki veliko zasluži, je prav gotovo zelo dober, neuspešnež pa je nujno slab, sumljiv posameznik.”

Je bogastvo nadomestilo seksualnost?

“Seveda, tako je. Gospa Loomis nima seksualnega življenja, zato misli, da je njen mož ničla v vseh pogledih. Ampak Inge je bil sposoben

zapisati: “Ta oseba me je kastrirala!” in ji vendar odpustiti. To odpuščanje z razumevanjem je bila Ingeova odlika: osebe so zgrajene boljše kot v filmu *Vzhodno od raja* (*East of Eden*, 1954). V filmu *Amerika, Amerika* (*America, America*, 1963) sem oblikoval osebe realnega sveta, ki so slabše in skoraj nesrečne, vendar sem iskal njihove dobre lastnosti.”

Ima šport v filmu pomembno vlogo?

“V tej deželi je šport nujen. To je tekma v kateri vsakdo dokazuje svojo moškost, je pot do izobrazbe, poklica in uspehov. Če ste mladi in niste dober športnik, z vami nekaj ni v redu! Vaša šola in vaši starši tekmujejo z vami, indirektno, seveda. Če izgubite, ne boste imeli dekleta. Fantje so na preizkušnji. V prisotnosti staršev, celo sestre, vas ocenjujejo. Biti moram uspešen, kot so bili oni. Najgloblji dvoboji se izražajo v osebnih bitkah: družba sili posameznike v divje in takojšnje spopade. Takšna je ta dežela.”

Pojavljajo se podobe vode...

“Čistost. Seksualnost. Pogosto se ponavlja. Voda je pozaba, celo smrt, grožnja. Pozitivna slika. Stavros v filmu *Amerika, Amerika* trdi: “Amerika me bo umila!” Doma, pri meni, je bila voda redkost. Umivanje rok pod tekočo vodo je bilo razkošje. Uporabljali smo vedro in zajemalko. Za Američane je voda nekaj samoumevnega.”

Podoba Elie Kazana

Kot otrok Rooseveltovega New Deala je Elia Kazan eden najvidnejših političnih filmskih ustvarjalcev Amerike in istočasno tudi eden njenih najprobojnejših imen. Njegovo upoštevanje idej Marxa in Freuda v gledališkem življenju tridesetih let je pomembno vplivalo na povojne filme, celo na tiste, ki so nastali v letih politične histerije hladne vojne. V času njegovih najuspešnejših del, med leti 1947 in 1961, so ga imeli za genialnega avtorja, režiserja, ki je kot prvi postavil dela izjemno pomembnih dramatikov – naprimer Tennesseeja Williama in Arthurja Millerja – na newyorških odrih, pa tudi režiral izjemne uspešnice, kakršna sta bila filma *Na pristaniški obali* (*On the Waterfront*, 1954) in *Vzhodno od raja* (*East of Eden*, 1954). Nobeden od njegovih približno dvajsetih filmov komercialno ni bil posebej uspešen, mnogi so prinesli celo izgubo. Njegovo sijajno vodenje igralcev je splošno priznано: enaindvajset njegovih igralcev je bilo imenovanih za oskarje in devet jih je z oskarji tudi odlikovalo svoje vloge. Kazan je bil vodja pomembne igralske revolucije petdesetih let. Vpliv Metode Stanislavskega je oblikoval pomembne dosežke igralcev v filmu in živem gledališču. Njihovi glavni uspehi so vezani na literarne in dramske interpretacije ter na socialne drame njegovega časa. Pri podobnih nalogah se je Kazan uveljavil z neverjetno silovitostjo, ki je upoštevala in zasledovala poezijo vsakodnevnega življenja. Njegova najpomembnejša dela se skoraj izključno odigravajo v sporih med posameznikom in družbo, a le malo režiserjev izrablja te motive z enako intenzivnostjo in čustveno silovitostjo.

Elia Kazan (s pravim priimkom Kazanjoglou) se je rodil leta 1909 blizu Istanbula. Kot drugi Grki, ki so živeli v Mali Aziji, je tudi njegova družina izkusila najstrašnejše pogoje. Še dandanes Kazan govori turško in grško, jezik svojih rojakov in njihovih tiranov. Ko je njegova družina leta 1913 prebegnila v Ameriko, so se nastanili v grškem getu New Yorka, kjer so začeli trgovati s preprogami in skrajšali svoj priimek. Njegov oče ni zaupal asimilaciji; sina je učil, naj bo previden in zviti, če hoče preživeti v tujem okolju. Mladenič je odraščal v občutju paranoičnega strahu in ni imel nobenega človeka, ki bi mu nodil prijateljsko oporo.

Ko je v poznih dvajsetih vstopil na Williamssov College, se je Kazan počutil še bolj osamljenega kot poprej. Ekonomska kriza dvajsetih let ga je oropala še tistega skromnega prispevka staršev, ki mu je omogočil študij. Preživljal se je s pomivanjem posode in še naprej študiral. V času ekonomske stiske in osebne samote je zrasel v upornega, nepopustljivega študenta, ki ga je zelo privlačila gledališka umetnost. Ko je v letu 1930 študij zaključil, se je vpisal na Dramsko šolo Yale; tam je srečal mnoge študente, ki so se težko preživljali, tako kot on sam. Vrstniki so ga večinoma spoštovali zaradi nadarjenosti in ne na podlagi podarjenih naslovov ali rodnika.

“*Sem otrok tridesetih let!*” je velikokrat rekel Kazan. V času velike ekonomske krize je ob koncu dvajsetih let svoje nezadovoljstvo in



razočaranje usmeril v politično aktivnost. Oboževal je Karla Marxa, nanj pa so vplivale tudi ideje Sigmunda Freuda in revolucionarni filmi sovjetskih umetnikov, naprimer Eisensteina in Dovženka. Njegova čustva do dežele, ki ga je posvojila, so se spremenila. Poistovetil se je z ideali ameriškega, delavskega razreda in prevzel način njihovega oblačenja, ki naj bi poudarjal zavračanje meščanskih vrednot. Ob svojih potovanjih po Ameriki je spoznaval lokalne značilnosti odmaknjenih držav, njihovo barvitost, vznemirjenja in romance. Manjkalo pa mu je idej za oblikovanje umetniškega izraza podob teh novo odkritih resnic o življenju. Vse to je našel v gledališki skupini Group Theatre. *“Spoznaval sem politično levico, teorije Freuda in Marxa, svojo absolutno, idealistično usmerjenost v iskanje novega sveta!”*

Group Theatre sta ustanovila Lee Strasberg in Harold Clurman. Želela sta oblikovati gledališko skupino, ki bi odsevala socialno sliko države; to je bila ena mnogih levo usmerjenih organizacij tridesetih let. Gledališka skupina je imela kolektivno vodstvo, njeni člani so kuhali, živeli in delali skupaj. Kazan se je skupini priključil kot igralec leta 1932, sčasoma pa je postal tudi njihov režiser in pisec. Prejemal je le skromno plačilo in kot mnogi drugi je tudi on stopil v komunistično partijo. Občudoval je Sovjetsko zvezo in ljudi, kot so bili Meyerhold, Vahtangov in Stanislavski. Kot igralec Kazan ni bil posebej uspešen, blestel bi lahko le v majhnem številu vlog. Kljub temu pa se je predano oklenil navodil Stanislavskega in njegove tako imenovane Metode: *“Poudarjal je urline heroja, predvsem tiste junaške odlike, ki jih je lahko izrazil povprečen človek in ne samo ‘junak v človeku!’”*

Razočaranje nad komunizmom je začutil leta 1935. Obsodili so njegov upor pred izvrševanjem skupnih ciljev in ga izločili iz partije, vendar je Kazan še vedno veroval v Sovjetsko zvezo. *“Verjel sem lažem, ki so jih pripovedovali,”* je kasneje rekel. Čeprav je ostal levičar, se je upiral totalitarizmu in represiji komunizma, ki je tedaj nosila predznak stalinizma. Verjel je, še vedno predan New Dealu, da je Rooseveltova selektivna uporaba Marksistične ekonomije podpirala kapitalistični sistem in da se je Roosevelt približal tistemu, kar so si Američani skrivaj želeli. Roosevelt je ostal njegov vzornik. Poleg tega je verjel, da je socialna enakost bližja razvijajočim se smernicam enakosti kot revoluciji. *“Verjamem, da bo na koncu zmagal socializem, morda ne takoj, vendar ga bomo dočakali!”* je bil tedaj prepričan Kazan. V tistem času je začel dvomiti v učinkovitost Group Theatrea, katerega vodje so bili, tako kot Kazan sam, levo usmerjeni intelektualci. Prepričan je bil, da je film s svojo popularnostjo veliko močnejši od gledaliških predstav. Oprijeti se mora filma, ki ima večji vpliv na gledalce! Vendar za Kazana marksizem ni bil vedno zveličaven. Svoje prve filme je kasneje zavračal, saj so se mu zdeli preveč dogmatski: misli v njih so bile prejasne, nasprotja življenja se skoraj niso pojavljala.

V času, ko je Kazan stopal v svet filma, je studio 20th Century Fox vodil domišljivi Darryl F. Zanuck. Večina mogotcev tistih let je bila konzervativnih in nekateri, naprimer Louis B. Mayer, so bili naravnost reakcionarni. Zanuck je bil morda najbolj liberalen, vsaj v teoriji, v praksi pa največkrat ne. Čeprav so bili njegovi filmi različni, je bil naklonjen povsem kontroverznem temam, s poudarkom na zgodbi sami, ne na podlagi zasedbe in zvezd. Bil je poln energije in tekmovalen, zato se je rad pretirano šopiril. Želel je snemati filme, ki bi nosili njegov pečat. Zanuckova moč ni bila zanemarljiva. Po koncu druge svetovne

vojne je predvidel, da se bo okus ameriške publike zelo spremenil. Podjetje Fox je postalo “drugačno” z izdelavo filmov, ki so bili polni socialnih komentarjev, opuščali so melodrame, posnete v mehki, sijajni fotografiji, ki je odlikovala predvojne filme. Za Foxove izdelke je bila značilna ostra in natančna fotografija. Kazan je Zanucka spoštoval, čeprav se je zavedal, da zanemarja mnoge detajle življenja; mogotec je bil še vedno obrnjen na filmsko občinstvo, ki resničnosti ni pogrešalo v tolikšni meri, da mu ne bi mogel ustreči. Bolj kot iskanje resničnosti je bil zanj odločilen *box-office* s svojimi rezultati. Kazan je čutil, da se Zanuck obrača na moč gledalcev in nekoč je izjavil: *“Zanuck je človek ljudstva. Če se nekaj spreminja, potem je on prvi, ki bo to zaznal!”*

V teh letih pa se je Kazan zapletel tudi v eno najbolj bizarnih poglavij Ameriške zgodovine: strah pred Rdečimi. Protikomunistična histerija se je v Hollywoodu pojavila konec štiridesetih let in trajala do sredine petdesetih.

V zmešnjavo teh procesov so zvabili tudi Kazana, ki je bil tedaj na vrhu svoje slave in je brez premora snemal pomembne filme. Ne pozabimo: v tridesetih letih je bilo zelo moderno biti levičar! Filmsko industrijo je prevzel strah, bila je paralizirana. Hearstovi dnevnik in revije so zahtevali poostren nadzor in zvezno cenzuro nad vsemi nastajajočimi filmi. Da bi pokazali svojo dobro voljo, so mnogi studiji producirali kričeče drzne laži v protikomunističnih filmih, ki so vsi po vrsti ugasnili v rezultatih *box-officea*.

Kazan je bil ustrežljiva priča in je imenoval osumljence – dvanajst oseb. Zaradi svojega pričanja pred komisijo HUAC je imel slabe slutnje; čeprav je sovražil Stalina in ga je primerjal s Hitlerjem, je enako sovražil McCarthyja in ljudi ekstremne desnice. Komisiji ni lagal: povedal je, da simpatizira z močno, nekomunistično levico v Ameriki. V času procesa je nadaljeval s snemanjem filmov, ki so bili kritični do ameriške socialne hipokrizije.

Kazan ne zanika avtobiografskega elementa v svojih filmih. Sam pravi: *“Vsak moj film je avtobiografski; dogodek iz mojega življenja najdete v osnovi vsakega od njih. Teга dejstva se zavedam v svojem srcu, v svojih borbah, celo v svoji bolečini in upanju.”* Popolnoma se je poistovetil s Terryjem Malloyem (Marlon Brando), upornikom filma *Na pristaniški obali*. Film *Vzhodno od raja* predstavlja spopad moralnih vrednot uporniškega sina (James Dean) in njegovega ostrega, pravičniškega očeta (Raymond Massey). *“V resnici gre za spopad med mojim očetom in mano,”* trdi Kazan.

Po izrednem uspehu filma *Na pristaniški obali* je imel Kazan pri snemanjih skoraj popolno umetniško svobodo. Njegovo podjetje, Newtown Productions, je dobilo center v New Yorku, saj je od nekdanj sovražil okolico Los Angelesa. Vedno se je zavedal svoje umetniške moči in se je za svoje ideje tudi boril. Verjel je, da je indiferentnost glavna nevarnost umetnosti. Bil je oster kritik svojega dela in njegove kritične pripombe odkrivajo mnoge lastne zmote. Vendar se zaradi idej ni nikoli odpovedal kakemu filmu. *“Zame je delo umetniško tedaj, kadar se navezuje na obstoječe vedenje družbe; zaradi tega vidiš njeno popolno podobo. Temu sem se v vseh svojih filmih vedno najbolj posvečal!”* •

Prihodnjič:

Lola Montes (1954, režija Max Ophüls)