

zvezda je rojena

matjaž klopčič



Judy Garland

A Star Is Born

ZDA 1955 182', kasnejše skrajšane kopije 154 minut ali celo 135 minut. Restavrirana kopija (1983) s trajanjem 168 minut.

produkcijska družba Transcona Enterprises **producent** Sidney Luft **koproducent** Vern Alves **režiser** George Cukor **pomočniki režiserja** Earl Bellamy, Edward Graham, Russel Llewellyn **scenarij** Mos Hart, po scenariju Dorothy Parker, Alan Campbell, Roberta Carsona za film *Zvezda je rojena* (1937) **originalna zgodba** William Wellman in Robert Carson. Naslanja se na zgodbo filma *What Price Hollywood* (Po čem je slava) avtorice Adele Rogers St. John (1932) in režiserja Georgea Cukorja. **direktor fotografije** Sam Leavitt (cinemascope) **barvna tehnika** Technicolor **barvni svetovalec** Mitchell G. Kovalski **posebni svetovalec barvne tehnike** Hoyningen Huene **montažer** Folmar Blangsted **oblikovalec produkcije** Gene Allen

36 **umetniški direktor** Malcolm Bert **scenograf** George James Hopkins

posebni efekti H. F. Koenekamp **glasba** Harold Arlen **glasbeni direktor** Ray Heindorf **pesmi** *Gotta Have Me Go With You, The Man That Got Away, Here's What I'm Here For, It's a New World, Someone at Last* in *Lose That Long Face* poje Judy Garland **glasba** Harold Arlen **besedilo** Ira Gershwin. (Pesem *Born in a Trunk* poje Judy Garland, glasba in besedilo Leonard Gershe. Umetniško vodstvo in kostumografija: Irene Sharaff. Režija: Richard Barstow in Roger Edens. Vokalni aranžma: Jack Cathcart) **kostumografija** Jean Louis, Mary Ann Nyberg **koreografija** Richard Barstow **zvok** Charles B. Lang, David Forrest **igrajo** Judy Garland (Esther Blodgett, kasneje Vicki Lester), James Mason (Norman Maine alias Ernest Sidney Gobbins), Jack Carson (Matt Libby), Charles Bickford (Oliver Niles), Danny Mc Guire (Tommy Noonan), Lola Lavery (Lucy Marlow) **premiera** ZDA, 29. maja 1955

VSEBINA FILMA

Filmska zvezda Norman Maine je na robu propada: bori se z alkoholizmom, ki mu preprečuje, da bi se dostojno predstavil na svečani premieri hollywoodskega spektakla. Tedaj odkrije nadarjeno pevko Esther Blodgett. Na njegovo prošnjo jo začasno angažira direktor filmskega studija, ki zaposluje Maina. Pod izmišljenim imenom Vicki Lester njegova varovanka doseže neverjeten uspeh. Poroči se s svojim mentorjem, ki ob poroki obljubi, da ne bo več pil. Vendar je njuna sreča kratka. V noči svečane podelitve oskarjev – Vicki Lester je ena od nagrajenc – se Norman Maine spet pojavi pijan. Čeprav jo javno poniža in osmeši, Vicki sklene, da bo žrtvovala svoj uspeh in se borila za ozdravitev svojega moža. Norman Maine po naključju izve za sklep svoje žene; nemočen in nebogljen se odloči za samomor. Vicki prebrodi osebno tragedijo in se prepusti navdušenju publike, ki jo sprejema in prepoznavna kot gospo Norman Maine, največji uspeh pokojnega moža.

DEFINICIJA MELODRAME

S to besedo označujemo manjvredno, spogledljivo, večinskemu okusu gledalcev dopadljivo in nikakor ne strogo izpisano ali posneto delo. Predstavlja zaplet, ki v našem okolju ni najbolj verjeten, ali pa sploh ni možen. Med nastopajočimi je veliko stereotipov, režija ne skopari s posebnimi efekti, ki se včasih razrastejo v prizore slabega okusa, polne odbijajoče sentimentalnosti.

Ta popularen žanr odkrijemo že v gledaliških tekstih, ki se uveljavljajo z začetki francoske revolucije: njegova prva dela opozarjajo na obdobje pomembnih političnih in socialnih nemirov. V njih najdemo mnogo scen upanja in naivnosti. Ideologija žanra se ne boji nesprejemljivih kombinacij – lahko so revolucionarne ali reakcionarne; upoštevanje božje previdnosti, polne svete modrosti, se meša z verovanjem v zle sile naključij in nepričakovane udarce usode, v katere vedno znova posegajo temni naklepi hudobnežev in nepridipravov, ki ogrožajo negotovo prihodnost naših junakov.

O njihovih naklepih pravzaprav nikoli ne izvemo nič dokončnega, jasno je le, da je svet poln zlih slutenj in naklepov, ki nam nikakor niso v prid.

Etimološko pa izraz "melodrama" pomeni dramo, polno glasbe. Pravzaprav gre za organizacijo velikega spektakla, polnega plesov, pesmi, iger, borb in pantomime. S to definicijo smo nevarno blizu romantični drami in predvsem hollywoodskemu filmu.

GEORGE CUKOR IN CINEMASCOPE

Izvrsten scenarij Mossa Harta nam sijajno predstavi veličino in dolžnosti hollywoodske zvezde. Režiser Cukor se je navdušil nad scenarijem, ki je ponujal možnost za zelo kompleksne režijske rešitve. Predstaviti je moral življenja ustvarjalcev spektakla, ki morajo imeti tudi odlike izbora osebnih življenj. Pravzaprav v tem leži skrita možnost ponujene motivike: osebno življenje ustvarjalcev spektakla je uničeno zaradi zahtev samega spektakla. *The Show Must Go On!* Predstava se mora nadaljevati, čeprav njeni tvorcji zaradi nje propadajo. Vsi navedeni motivi so v Cukorjevi verziji razrešeni s stalno invencijo, ki nam predstavlja osupljiv dosežek svetovnega filma petdesetih let. Ne pozabimo: tudi prvega, sijajnega *cinemascope!* Ne gre le za to, da film Judy Garland omogoča izvedbo sijajne in ganljive popevke, niti za dejstvo, da James Mason zablesti v nevhvaležni vlogi zapitega igralca, ki propada in se nazadnje prepusti notranjemu zlomu, ki pelje v samomor. Predvsem nam predstavlja moč filma in dejstvo, da so njegovi vplivi nepredvidljivi in strašni. Vizualizacija motivov je oblikovana z ekstremnimi dosežki, ki film uvrščajo med najboljše, kar smo jih kdaj videli. Lahko bi celo trdil, da pogosto predstavlja možnosti človeškega pogleda – tako mrzlično in nepričakovano nas Cukor seznanja z motiviko filma, ki ga halucinantno spremljamo kot enega njegovih najsijajnejših.

Ustaviti se moramo že pri sceni začetka, kjer Mason najprej zahteva in kasneje razbije zrcalo, v katerem odseva obraz karizmatičnega igralca Normana Maina. Omeniti je treba tudi sceno z oblikovalci maske, ki Vicki Lester tako spremenijo, da je niti Norman Maine ne prepozna, ali pa sceno, ko Norman Maine na smrt pijan prosi za zaposlitev, medtem ko Vicki sprejema oskarja; ploskanje ljudi spremlja neusmiljenost te odločitve, ki s kľofuto Normana Maina doseže enega vrhov ponižanja obeh zakoncev.

Izredna je tudi scena na domu producenta Nilesa, ko Masonu razloži, da je njegove uspešne kariere konec; medtem na televizijskemu ekranu spremljamo sceno *knockouta*, ki zaključuje dvoboj dveh boksarjev in seveda odraža stanje Normana Maina. Morda gre za eno najsutilnejših filmskih rešitev, ki govori o "spektaklu znotraj spektakla"; dvojnost pogleda se stalno vrača h gledalcu, ki mora končno le sprejeti ciničnost dvojnega pogleda – celo ameriški gledalec, ki se spektakla v spektaklu, osnovne finese režiserjevega pogleda, komaj kdaj zave.

Mnogi razgovori, posvečeni tej filmski mojstrovini, omenjajo sijajno in gibljivo mizansceno blesteče barvne palete filma. Cukor vedno znova opozarja na sijajnega oblikovalca in njegovo pomoč pri izrednih barvnih kombinacijah v filmu. To je prvi Cukorjev barvni film, pri katerem je uporabljal pomoč sijajnega modnega

George Cukor



Judy Garland



fotografa Georgea Hoyningen Huena. Opozoriti je treba tudi na odlike dekoracije nočnega bara, v katerem Judy Garland zapoje sijajno popevko "The Man that Got Away", na barvno paletu ob sceni prošnje za kariero Jamesa Masona, kjer splet motivov od daleč spominja na Picassa, in na ganljivo zadržane solze Judy Garland, kjer scena sledi ponavljajočemu refrenu, ki ga Judy prekine s prošnjo za Masona... Podobnih scen je še veliko; film ni ne melodrama ne musical, ni biografija in ne *potpourri* Gershwinove glasbe – predstavlja enega velikih dosežkov ameriškega filma vseh časov, morda tudi najlepši film o Hollywoodu, kar jih poznamo. Zato toliko težje sprejemamo kopijo filma, ki je bila večino časa v obtoku po vsem svetu, in iz katere je izrezanega za skoraj celo uro traku. V zadnjih letih so nekatere izrezane dele našli, tako da je zdaj v obtoku popravljena, daljša verzija. Film je eden največjih svetovnih filmskih mojstrov in je v celoti posvečen pojmu spektakla. V verziji, ki nam je dostopna, igralka Esther Blodgett postane pevka v trenutku, ko jo odkrije Norman Maine. Njeno pripoved spremljamo v stiliziranih dekoracijah, ki – čeprav izvrstni – niso narejeni po Cukorjevi zamisli. V nadaljevanju spremljamo njen triumfalni vzpon in nato padec popularnosti; pravzaprav ne vemo zanesljivo, ali je vzrok za to alkoholizem njenega prezgodaj postaranega, zdaj neuspešnega moža Normana Maina. V resnici Norman ne ugaja več; njegov osebni propad je še toliko opaznejši, ko Vicki od navdušene ameriške publike prejme oskarja. V resnici se težko odločimo, kateremu od igralcev bi namenili največ pohvalnih besed. Verjetno gre za mojstrsko delo, ki nas najpopolneje seznanja z odnosi v ekipi ameriškega filma. Govorimo lahko o skoraj nepreseženi odliki filmskega dela, skrbno izpisanega po osnovnem scenariju verzije tridesetih let. Dorothy Parker, Mos Hart, William Wellman, Gersherson, Ira Gershwin... Komu od njih pripisati največ zaslug za popolnost užitka in dragoceno odliko vseh rekvizitov, svetlobe in barv, ki jih vidimo v filmu *Zvezda je rojena*? Žanr, ki je v resnici tolikokrat navidezno zvest stvar, takšnim, kot so, je kljub vsemu izredno vplival na razvoj romana XIX. stoletja. V literaturi najsubtilnejših mojstrov tega časa velikokrat najdemo dramske prizore, polne odtenkov podobnih dramskih scen in prizorišč. Gre za efekte, ki jih pisatelji sami imenujejo "dramatične". Tako najdemo melodramatske elemente celo v delih Balzaca, Stendhala in Hugoja. Poznajo jih tudi sestre Bronte, Thomas Hardy, Disraeli jih uporablja v svojem romanu *Sybila*, Dickens v romanu *Mala Dorrit* in George Eliot pri *Darrieli Derondi*.

Po drugi strani – čeprav gre za izredno svoboden in popularen, vseskozi izmišljen žanr, ki pa ima velik vpliv na socialno opisovanje razmer med ljudmi – melodrame tistega časa zelo vplivajo na razvoj romana 19. stoletja. Pod vplivom navideznega realizma doživlja triumfalne trenutke velike literature in je ena najspretnjših oblik, ki zasledujejo opise buržoazne družbe XIX. stoletja. Priljubimo pripombam Petra Brooka: "Naša ocena, ki uvršča melodrame med vulgarne, malce razvrednotene tragedije, in ki dela Balzaca, Dickens, Dostojevskega ter celo Henryja Jamesa povsem

nepravilno razvršča med dela 'resnega realizma', s svojimi nagnenji v podčrtano romanesknost preprečuje, da bi prav razumeli njihove dosežke. Kajti gre za pisatelje, ki verujejo v velike etične drame brezbožnega sveta, ki jih je potrebno predstaviti v melodramatskih okvirjih gledaliških predstav. V 19. stoletju so popularni romani sistematično prirejani za oder, kakor jih v kasnejših desetletjih prirejamo za kinematografsko platno.

Dve tradicionalni veji uspešnic – velika literatura in popularna literarna dela – se povezujeta ob nastanku filma. V letu 1927 T. S. Eliot pravilno zapiše mnenje, da filmske melodrame nadomeščajo gledališko melodramo preteklega stoletja. Pripomni še, da je bilo 19. stoletje zlata doba melodramskih zapletov, in da je bilo med deli Dickens, Emily Bronte, celo Georgea Eliota in med thrillerji Wilkie Collins moč najti razliko odličij in kvalitetnega oblikovanja pisanja, vendar ne razlike njunih izvornih nagibov. Najboljši romani so bili melodramatični!"

"Fatum" melodram ima skoraj vedno izvore v politiki in socialnih razmerah, redkokdaj v metafizičnih pogojih življenja. Na nek način gre vedno za tragedijo, ki se zaveda pogojev svojega časa in življenja njene družbe.

GEORGE HOYNINGEN HUENA

Eden najslavnejših modnih fotografov dvajsetih in tridesetih let je bil rojen leta 1900 v Peterburgu, umrl pa je 1968. v Los Angelesu. Njegov oče je bil baltski plemič, mati pa Američanka. Leta 1917 zbeži pred rusko revolucijo in 1920. pride v Pariz, kjer se zaposli z vrsto različnih naročil, nastopa kot statist v filmih in občasno študira slikarstvo pri A. Lhotu. Prijateljuje z vrsto pomembnih osebnosti svojega časa, med njimi s Kiki de Montparnasse in Jeanom Renoirjem. Kmalu se uveljavi kot domisel in zanesljiv fotograf. Njegove slike se pojavljajo v *Harpers Bazaarju* in *Fairchild's Magazinu*, odlikuje jih eleganca in preprostost. V letih učenja nastopa kot asistent pri ameriškem fotografu Arthurju O. Neilu. Prebije se do uglednega mesta avtorja fotografij pri časopisu *Vogue*. Postane eden stalnih fotografov te ugledne revije, kjer dela od leta 1926 do 1945. Mnogo fotografij tega obdobja zrcali njegovo obsedenost s surrealizmom in zanimanje za grško umetnost. Odlikujejo jih brezhibne kompozicije in dobro ocenjena svetloba: obsedeno zasleduje klasične, grške oblike in surrealistične efekte.

V zgodnjih tridesetih letih Huena pokličejo v Hollywood, kjer se pridruži prijateljem Georgea Cukorja. Fotografira mnogo slavnih filmskih obrazov. V letu 1934 tako slika Katharine Hepburn, oblečeno v staro srajco in neugledne hlače. Njegov portret Grete Garbo obide svet. Poznavanje filmskih kolor laboratorijev in procesov zaznamuje plodno delo zadnjega desetletja njegovega življenja.

V letu 1935 se Hoyningen-Huena preseli v New York in se 1936. posveti izključno publikacijam *Harpers Bazaarja*. Leta 1943 izda knjigi *Hellas in Egipt*. V letu 1946 se preseli v Hollywood, kjer postane fotograf najznamenitejših filmskih obrazov. Občasno zasleduje snemanje filmov produkcije Georgea Cukorja in oblikuje vrsto prizorišč filma *Zvezda je rojena*, ki ga pravzaprav proslavijo v svetu.

CLAUDE BEYLIE: NAJSIJAJNEJŠI FILMI ZGODOVINE SEDME UMETNOSTI

Motivika nepričakovanih uspehov in kasnejših propadanj filmskih zvezd se pojavlja skozi celo zgodovino filma. Vsaka generacija se ukvarja z zavoženimi življenji najznamenitejših smrtnikov in s trenutki njihove, običajno nenadne in nerazumljive slave. Čeprav seznanjen in sam vzgojen v nesporazumih filmskega sveta, ki jih je moral nenehno premagovati in se skozi vsakovrstna začetniška dela povzpeti do zavidljivega položaja enega najsijajnejših, morda celo najboljšega režiserja za igralko vseh vrst in nagnenij, se je George Cukor (1899–1983) že v letu 1932, ko je posnel film *Po čem je slava* (*What Price Hollywood*) kot eden prvih ukvarjal s to grenko motiviko. Dvajset let kasneje Cukor posname *remake* uspelega filma Williama A. Wellmana, ki se ukvarja z isto temo. Gre za film z Janet Gaynor, ki je bil leta 1937 posnet pod naslovom *Zvezda je rojena*.

Tista, ki nas zanesljivo najbolj zanima, gane in vznemiri, pa je verzija z Judy Garland. V resnici imamo pred seboj pravo glasbeno tragedijo, ki na izvrsten način družji izmišljeno z življenjem, resnico s fantazijo, laži z željami, življenje s spektaklom: Judy Garland je bila tudi v resnici zvezda, ki se je uveljavila še zelo mlada, nato pa se hitro zgrudila pod težo alkohola in pomirjeval, kakor njen partner v filmu, Norman Maine. Njena upodobitev zaznamovane igralkke pa je zelo daleč od podobnih vlog, ki jih je prevzemala v filmih svojega moža Vincenta Minnellija. Sijajno psihodramo, ki nam jo predstavlja Cukor, imam za enega najboljših dosežkov barvnega igranega filma. Čeprav se je Cukor skušal približati tehniki slik in kompozicij, bogastvu predstavotvornosti slikarja Davida – tako trdi sam –, uporablja inovativne kompozicije cinemascopa podobno kot Max Ophüls v *Loli Montes* (1955); njegovi dosežki prevzemajo hladne odtente življenja in jih kontrastno družijo z živimi, bleščečimi in privlačnimi podobami današnjega Hollywooda. V resnici so tako živi in sugestivni, da se sprašujemo, kje se začenja prirejeno življenje scenarija in vseh nastopajočih, in kje se uveljavlja življenje s svojimi nesporazumi. George Cukor se s tem filmom predstavlja kot eden režiserjev svetovnih mojstrov. Žal pa nam je, da je njegovo najboljšo delo moralo priti v projekcijo po vrsti neusmiljenih rezov, ki so film občutno skrajšali. Zakaj, kako to? Kje smo, kam nas bo odpeljal ta vseobvladujoči okus filmskih producentov, ki odločajo o umetnosti in življenju filma?

GEORGE CUKOR PRIPOVEDUJE

Rad bi, da mi poveste kaj o posnetku v zdravilišču za alkoholike, ki v filmu *Zvezda je rojena* odraža tako vznemirljivo, hladno in grozljivo vzdušje?

Cukor: Povedal vam bom, kje sem ga našel... Pred leti, ko sem režiral Garbo v *Camille* (1937), sem poiskal podobno ustanovo, kjer se je zdravil Jack Barrymore; želel sem, da bi igral De Varvillia, ki ga je na koncu upodobil Henry Daniell. Jacka sem našel v nekakšnem domu v Culver Cityju, kamor se je zaprl, da bi nehal piti. Bil je moj star prijatelj in nesel sem mu scenarij, da bi pretehtal možnosti za svojo vlogo. Ustavil sem se v strašno umazanem, neurejenem prostoru. Potem je Jack vstopil z nekakšnim pribočnikom, ki ga je klical Kelly. Peljal naju je v zanemarjeno sobo ob strani in rekel: "Kelly, tu lahko sedeva. Nihče ne bo vstopil in naju motil, ker bi se imel za Napoleona." O tem sem povedal Davidu Selznicku, ki je pripravljaval prvo verzijo filma *Zvezda je rojena* z Williamom Wellmanom. Scena jim je bila tako všeč, da so jo vključili v svoj film. Potem pa, deset let kasneje, sem jo znova uporabil sam...

JUDY GARLAND

Obdajal jo je občutek zavožene mladosti in nezmernosti življenja bogatih krogov hollywoodskih zvezd. Več kot dvajset let je ameriška publika zvesto in fascinirano sledila vsem stopnjam njenega propadanja, njenim številnim poskusom samomora in negotovim *comebackom*, ki so vedno znova odsevali njena čustvena razočaranja in življenjske neuspehe. Tega se spominjamo kot nemočnega soočanja s pravili življenja mlade, nedozorele igralkke-pekve, kar je Judy v začetku bila, vedno znova v paru z Mickeyjem Rooneyjem in družino Andyja Hardyja. Poudariti moramo, da je v bila tem obupnem soočanju z življenjem prava Judy Garland, kakor smo jo spoznavali v njenem obupnem naporu, da se reši iz zank, ki odločajo o življenju na odru, v filmih in v njenem resničnem bivanju. V njenem primeru ne bi mogli ločiti usode ženske od usode igralkke: njena nemoč je z globino njenega boja z življenjem predstavila paradoks igralske usode. Namenjene so ji bile tragične usode z vsemi dodatnimi okvirji in uspehi mlade pekve. Predvsem njene številne vloge z Mickeyjem Rooneyjem so jo lažno predstavljale kot igralkko s skritim potencialom zavzete in sijajne izvajalke številnih nastopov. Takšne vloge je Hollywood v tridesetih letih vztrajno gojil za tipe podobnih Frances Gumm, kakor se je mlada Judy pravzaprav pisala. Maloštevilne dramatične vloge so ji sijajno ustrezale, saj je lahko v njih povsem spontano odstrla tisti del svoje osebnosti, ki ga je morala običajno skrivati. Spomnimo se njenega petja in vloge v tolikokrat citiranem Flemingovem filmu *Čarovnik iz Oza* (*The Wizard of Oz*, 1939).

Bila je veliko preveč instinktivna, da ne bi pred kamero predstavljala globoko negotove in vedno znova sprašujoče se igralkke, ki je s svojim nemirrom, nekakšno nervozno iskričnostjo, poskušala vedno znova podvreči svojemu osnovnemu razpoloženju vse igralske naloge: od tod tragični odsev njene osebnosti, ki nas vedno znova prevzame z iskrenostjo in s komaj prikritim strahom, ki sije iz njenih filmov. Tako moramo pri njeni najprodnornejši vlogi v filmu *Zvezda je rojena* posebej omeniti sceno, kjer nas njena iskrenost popolnoma prevzame: to je prizor, ko se Judy v hlipanju obupana izpove Charlesu Bickfordu v svoji garderobi. Monolog traja slabih deset minut; Judy je najprej obupana, potem joče, hlipa, jeclja in prosi za Normana Maina tako prepričljivo in naravno, da je tudi najbolj ciničen gledalec v resnici ganjen. Vloga v tem filmu bi jo lahko uvrstila med tiste igralkke, za katere je še bilo – vsaj v teh letih – mesto med največjimi; zdi se, da so jo le njeni osebni problemi lahko oddaljili od novih filmskih projektov.

PRIZNANJA IN ODLIČJA

Nominiran za oskarja 1954: James Mason
 Nominirana za oskarja 1954: Judy Garland
 Nominiran za dekoracijo – umetniško vodstvo: Malcolm Bert
 Nominiran za scenografijo: Gene Allen
 Nominirana za kostumografijo 1954: Irene Sharaff
 Nominacija za pesem 1954: Ira Gershwin, Harold Arlen
 Nominacija za glasbo 1954: Ray Heindorf

Prodaja filma pri Warnerju je bila povsem imuna na reakcije kritikov. Film ni prejel nobenega oskarja. Benjamin Kalmenson, predsednik distribucije, in Harry Warner, predsednik družbe, sta zahtevala krajšanje filma. Pokazalo se je, da je bila pri obravnavi teh zahtev odločilnega pomena Cukorjeva odsotnost; tedaj je namreč že pripravljaval nov film v Indiji. Producent Sid Luft je vedno poudarjal, da je krajšanja zahteval Cukor sam. Žena montažerja Blangsteda je Ronaldu Haverju, ki se je ukvarjal z iskanjem odrezanih koncev filma, povedala, da je montažer pogosto telegrafiral Cukorju v Indijo, vendar ni dobil nobenega odgovora; Cukor je že snemal naslednji film z Avo Gardner in se s tem ni hotel več ukvarjati. Kdo je v resnici odobril krajšanja in odločal o rezih, ostaja ena od skrivnosti filma. Tudi sam Cukor, ki je bil leta 1983 povabljen na premiero popravljenega filma, se vabilu ni odzval: naslednje jutro je v Culver Cityju umrl. Dandanes lahko gledamo podaljšano verzijo, ki je zelo blizu originalu in traja 168 minut. •

Prihodnjič: *Madame de...* (1954)

režija Max Ophüls