

ROBERT SIODMAK

Ustvarjalni opus Roberta Siodmaka je eden najbolj podcenjenih in nerazumljenih v zgodovini Hollywooda, odlike Siodmakove filmske umetnosti pa so med najbolj kontroverznimi. Med strastnimi cinefili, predvsem med tistimi, naklonjenimi filmu *noir*, velja Siodmak za začetnika žanra. Izmed vseh režiserjev je ustvaril največ kvalitetnih *noirjev* in njegov opus je pogoj za zares avtentično študijo žanra. Njegovi najpomembnejši filmi *noir* so *Ženska fantom*, *The Strange Affair of Uncle Harry*, *Spiralne stopnice*, *Morilci*, *The Dark Mirror*, *Cry of the City*, *navzkrižna igra* in *The File on Thelma Jordan*. Kljub temu pri manjšini filmskih kritikov velja za enodimenzionalnega "prikimavca", ki se je kratko malo ravnal po zapovedih studijske administracije; ti kritiki namigujejo, da je bil Siodmakov uspeh neposredno plod studijskega sistema in kadra filmskih ustvarjalcev, ki so mu jih studii določili. In končno, Siodmak med priložnostnimi ljubitelji filma dejansko ni priljubljen. Mnogi zanj še nikoli niso slišali, in če so, znajo le redko izgovoriti njegovo ime (*see-odd-mak* – s poudarkom na *odd* (čudaški, op. p.)). Zadnji oce- ni Siodmakovega ustvarjanja sta netočni, saj je bil prvi med avtorji enega najpomembnejših ameriških filmskih žanrov.

Nejasnosti so celo okoli Siodmakovega rojstnega kraja. Nekateri trdijo, da se je rodil v Memphisu v Tennesseeju leta 1900, ko sta bila njegova mama in oče bankir na počitnicah v Ameriki. Siodmaki so se potem kmalu vrnili domov – v Dresden na nemško Saško. Drugi kritiki, med katerimi je najpomembnejši J. Greco z analizo Siodmakovega opusa *noir* *The File on Robert Siodmak in Hollywood: 1941–1951*, domnevajo, da se je Siodmak rodil v Dresdnu in da je Amerika kot njegov rojstni kraj le izmišljilja, ki jo je režiser uporabil, da je v Parizu dobil vizo.¹ Četudi so Grecovi podatki točni, je nedvomno res, da se je Siodmak močno zavedal, kako pomembno je bilo, če si bil v štiridesetih letih režiser nemškega rodu, rojen v Ameriki. Ta spor je mikrokozmos polemik, ki obdajajo Siodmakovo profilirano režijsko ustvarjanje.

V zvezi s Siodmakovim rojstvom obstajata dve skrivnostni naključji. Prvič: dejstvo, da je bil rojen v prvem letu novega stoletja, napeljuje na to, da je kronološko povezan z modernizmom, enim prvotnih estetskih principov dvajsetega stoletja. In četudi je to v kronološkem smislu morda naključje, v stilističnem zagotovo ni. To, da v svojih filmih obravnava mnoge sodobne snovi, kakor so duševne travme, nemiri v družini, kriminologija, nasprotja med spoloma, poklicno gangsterstvo in nasilje, ni naključje. In ni naključna njegova prodorna uporaba modernističnih filmskih tehnik, kot so globinska ostrina, številni *flashbacki*, mizanscena in ekspresionistična osvetljava. Drugo dejstvo je, da je film *noir* ameriški filmski slog, na katerega je močno vplival evropski način razmišljanja. Eksistencializem, nemški ekspresionizem in velika izpostavljenost evropski kulturi, ki jo je spodbudila druga svetovna vojna, so ustvarili novo evropsko senzibilnost, ki je močno vplivala na ameriško kulturo. Če velja film *noir* za uspešno zvezo med ameriški in evropski estetski

senzibilnostmi in če verjamemo, da rojstni kraj neizbežno oblikuje pogled na stvari, ni noben drug hollywoodski režiser teh trditev branil bolje od Roberta Siodmaka. Zaradi spornega rojstnega kraja in pomembnega mesta, ki ga ima v opusu filma *noir*, vidimo Siodmaka kot preroka na razpotju ameriških in evropskih filmskih slogov.

Ljudje v nedeljo

Siodmak je obiskoval Univerzo v Marburgu, v sredini dvajsetih let pa je začel delati pri nemškem državnem filmskem podjetju Universum Film A. G. ali Ufa, ki ga je ustanovil general Erich Ludendorff in ga je podpiral tretji rajh. Najprej je delal tudi kot prevajalec mednapisov v ameriških nemih filmih. Leta 1929 je Siodmak režiral svoj prvi film, psevdodokumentarec *Ljudje v nedeljo*, v katerem je predstavljena vrsta pomembnih nemških filmskih ustvarjalcev, ki so pozneje vsi uspeli v Hollywoodu: denimo Edgar G. Ulmer kot korežiser, Fred Zinnemann kot pomočnik direktorja fotografije, režiserjev brat Curt Siodmak in Billy Wilder pa kot koscenarista. Siodmakove trdne režijske spretnosti so se v času njegovega zgodnjega ustvarjanja neizogibno oblikovale v sodelovanju s temi nadarjenimi možmi.

V času ne preveč uspešnega ustvarjanja v Nemčiji je Siodmak posnel vsega skupaj petnajst filmov. Da bi pobegnil pred naraščajočim valom nacizma v Hitlerjevi Nemčiji, se je leta 1933 preselil v Pariz in dan pred uradnim začetkom druge svetovne vojne leta 1939 odplul v Ameriko. Leta 1941 je v Hollywoodu podpisal prvo pogodbo s Paramountom. Pri Paramountu je posnel tri ne preveč zanimive B filme: *West Point Window* (1941), *Fly-by-Night* (1942) in *My Heart Belongs to Daddy* (1942). Zasluga za to, da so ga najeli, gre v glavnem Prestonu Sturgesu, ki ga je menda "zabaval škratu podoben mož z nemškim naglasom"². Čeprav Siodmak ni bil zadovoljen z vse bolj razširjenim slovesom režiserja B filmov, se je v njem spet prebudilo upanje, ko mu je brat Curt – ta je leta 1937 imigriral v Ameriko in uspel kot scenarist grozljivk – prikrbel mesto režiserja pri studiu Universal. Brata sta sodelovala pri filmu *Son of Dracula* (1943), v katerem že lahko vidimo začetke Siodmakovega "sloga".

Brata Siodmak sta se dobro razumela. Medsebojno spoštovanje sta ohranila vse življenje, čeprav je Curt – umrl je leta 2000 – menil, da Robert nikoli ni povsem dosegel svojega režiserskega potenciala. Brata Siodmak sta popularnost grozljivk v poznih tridesetih in zgodnjih štiridesetih letih izkoristila za lansiranje svojih hollywoodskih karier. Medtem ko je Robert po žanru grozljivk le čofotal, je bil Curt, čigar kariera je brčkone enako pomembna kot bratova, vanj potopljen. Curtova profilirana kariera scenarista grozljivk vključuje več pomembnih filmov, med njimi *The Invisible Man Returns* (Joe May, 1940), *The Wolf Man* (George Waggner, 1941) in *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Roy William Neill, 1943). Curt je pisal tudi znanstveno-fantastične romane; najpopularnejši je bil *Donovan's Brain*.

Po filmu *Son of Dracula* je Siodmak v *Cobra Woman*



Ženska fantom

(1944) raziskoval technicolor. Čeprav film ni kaj prida pripomogel k razcvetu Siodmakove kariere, pa je razkril njegovo nagnjenje do raziskovanja barv in vizualnih estetik.³ Takoj ko je bila produkcija *Cobre* pri koncu, so Siodmaka najeli za režijo filma *Ženska fantom* (1944), ki ga imajo mnogi za prvi resnični *trademark* filma *noir*. Film, posnet po romanu Cornella Woolricha, je Siodmaka uveljavil kot enega visokih svečenikov žanra. Nekateri menijo, da so Siodmakovi filmi *noir* postali arhetip, drugi, denimo David Shipman, pa trdijo, da Siodmakova obsedenost z žanrom "ne le, da ni pripomogla k njegovemu slovesu, temveč ga je tako rekoč uničila"⁴, ker je iz njega naredila ozko usmerjenega in enodimenzionalnega režiserja.

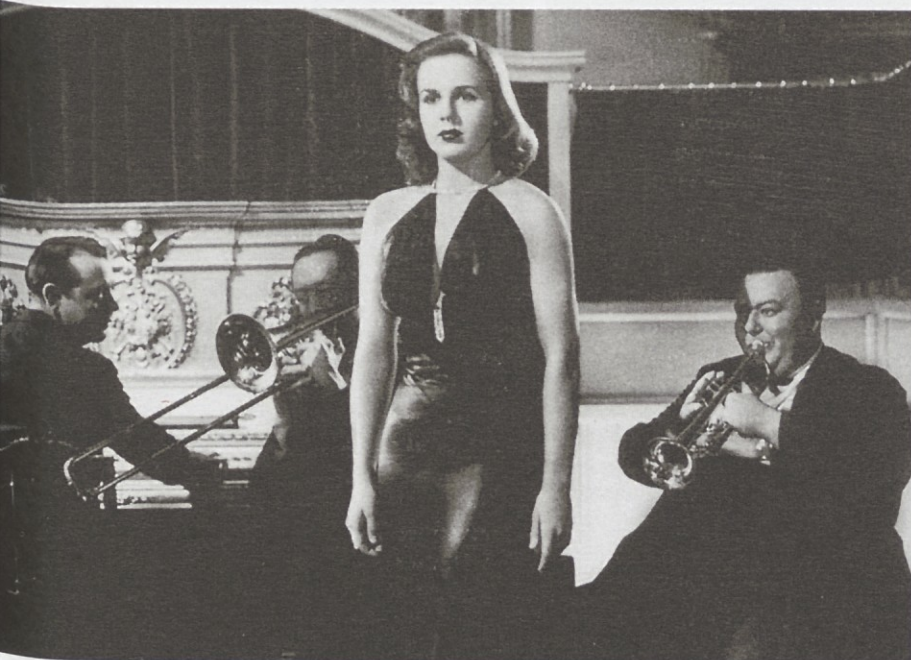
Shipman v svojih komentarjih poudarja paradoksnost naravo Siodmakovega ustvarjanja. Režiral je več filmov, ki jih mnogi kritiki visoko cenijo, le redko pa pridejo na sezname najboljših filmov. Siodmak je ustvarjal hkrati z Alfredom Hitchcockom, ki ga je pozneje tudi zasenčil, kljub temu pa Siodmaku pripada letnica, ki ji nobena Hitchcockova ne seže do gležnjev: leto 1946. Tistega leta so bili kar trije Siodmakovi filmi nominirani za oskarja. Nominacije so prejeli: Ethel Barrymore za stransko žensko vlogo v filmu *Spiralne stopnice*, Siodmak za režijo filma *Morilci*, Vladimir Pozner za izvirno zgodbo filma *The Dark Mirror*, Anthony Veiller za scenarij filma *Morilcev*, za isti filma pa še Miklos Rozsa (uglasbitev drame ali komedije) in Arthur Hilton za montažo. Kakor pri vsem, kar je povezano s Siodmakovim ustvarjanjem, se odpira vprašanje: je Siodmak uspešno izkoriščal dobre filmske ekipe ali so te ekipe izkoriščale Siodmakove režijske veščine?

Najpogostejša kritika Siodmakovega ustvarjanja je, da se je njegova nadarjenost razcvetela le v enem žanru. Če bi mojstrsko zrežiral vsaj še en film drugega žanra, kakor, denimo, njegov sodobnik Fred Zinnemann, čigar talent je

blestel v vesternu *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952), v filmu *noir* *Nasilje* (*Act of Violence*, 1949) in v romantični drami *Od tod do večnosti* (*From Here to Eternity*, 1953), ne bi bilo več mogoče ugovarjati Siodmakovemu mestu v zgodovini filma. Vendar ni tako. Siodmakovo ustvarjanje je blestel v kratkem obdobju desetih let, od leta 1943 do leta 1953, in ni naključje, da je to obdobje tudi zenit filma *noir*. Siodmakovo ustvarjanje je bilo v tem obdobju vsekar plodno, vendar je z nezmožnostjo, da bi segel onstran parametrov filma *noir*, vzbudil mnoge dvome o svojem talentu. Obenem pa lahko nekdo popolnoma obvlada slog le takrat, ko se povsem potopi v svojo umetnost. Torej, če izkoristim Grecov domiselni naslov – kakšna je kartoteka Roberta Siodmaka?

morilci

Če obstaja vsaj ena značilnost Siodmakovih filmov, je to zagotovo bogastvo njegove filmske vizije. Kakor vsi veliki režiserji je bil mojster v tkanju mnogih posameznih delov v celoto. Siodmak se ni nikoli zadovoljil s filmom kot izraznim sredstvom za posamezne filmske motive ali tehnike. V njegovih filmih vidimo splet stekajočih se režijskih slogov, ki ustvari mogočen občutek mizanscene. Siodmaku je holistična vizija pogosto omogočila, da je obvladal več estetskih nagibov hkrati. Kakor vsi klasični filmi, ki so markacije določenega sloga, se, na primer, *Morilci* dotaknejo prav vsake od pomembnih tematik filma *noir* – mnogi drugi filmi *noir* so, prav narobe, osredotočeni na določene podvrste motivov. V *Morilci* najdemo omamno *femme fatale* v podobi Ave Gardner kot Kitty Collins, zanimiv prizor kraje avtomobila, psihiatrične profile mreže poklicnih gangsterjev, pogubno prevaro, duh silnega fatalizma in – v liku Burta Lancastra kot Oleja Andersena – *hard-boiled* protagonista, pogubljenega zaradi eksistencialne usode. Vsak izmed motivov se razvija natančno in s stilom. Siodmak je blestel tudi v



Christmas Holiday



The Suspect

tem, da je iz stranskih likov izvabil vodilne nastope. V kritikah njegovih filmov so pogosto omenjene pomembne in nepozabne stranske vloge. Vloge Elishe Cooka v *Ženski fantomu*, Ethel Barrymore v *Spiralnih stopnicah* in Richarda Longa v *The Dark Mirror* so odlični zgledi. In dasiravno je celota vedno vsota sestavnih delov, so v Siodmakovih filmih ti deli vselej izjemni.

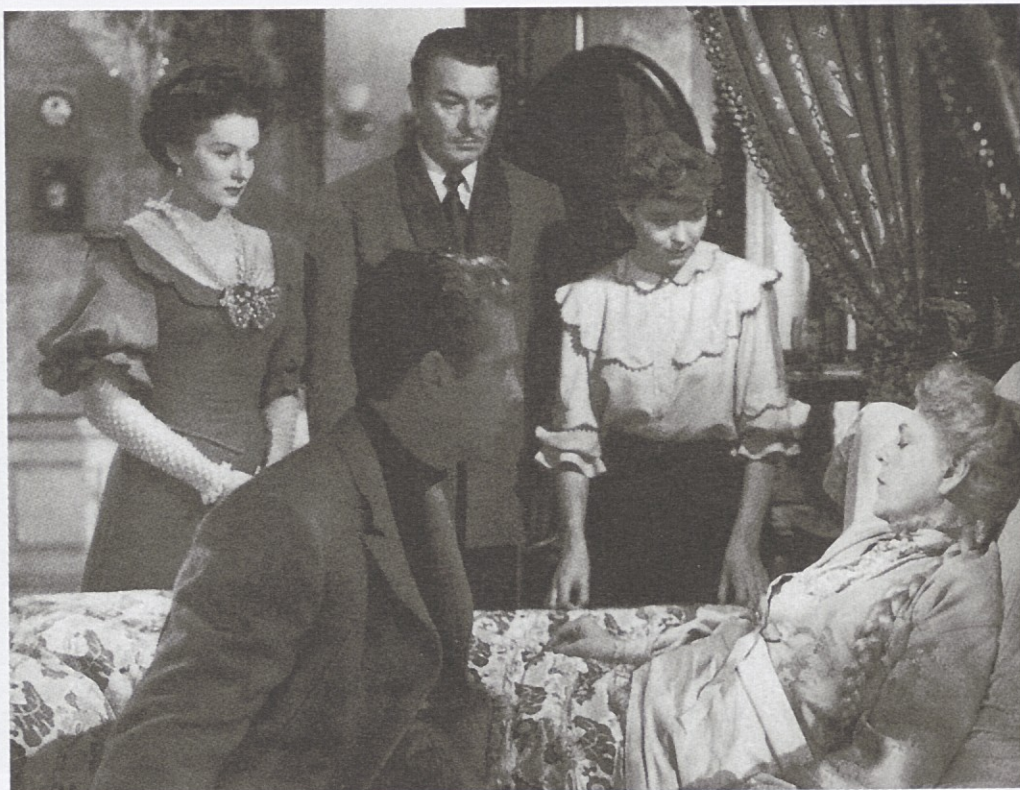
V mnogih njegovih filmih so v središču družinski prepiri, razpad zakona, nerazrešene ojdipske napetosti ter rivalstvo med brati in sestrami. Prodornost takih tematik ustvari splošen vtis nelagodja, ki daje slutiti, da je osnovna enota človeških odnosov iz ravnovesja, da se je izjalovila ali da se spreminja z vznemirljivo hitrim tempom. V filmu *Navzkrižna igra* (1949), na primer, si Steve Thompson in Anna Dundee – igrata ju Burt Lancaster in Yvonne DeCarlo – prizadevata, da bi razrešila paradoksnu naravo njunega odnosa. Že ločena ne moreta ostati narazen. Anna se igra s Stevovim fatalističnim poželenjem, saj ve, da se lahko z manipulacijo materialno okoristi. Njunjo razmerje ni mogoče, a vendar se zavedata, da morata za uresničitev svojih sebičnih želja sodelovati pri njegovem razpadu. Za Steva so te želje telesne; Anine so finančne narave. V *Navzkrižni igri* in *Spiralnih stopnicah* protagonisti pred grozečimi nevarnostmi svarijo močni materinski liki. V prvem filmu nevarnost predstavlja An-na, v drugem zalezujoči morilec, v obeh primerih pa se junaki, ki so v nevarnosti, ne zmenijo za dominantno pre-zenco materinskih likov: bodisi zaradi zadovoljivte telesnih (Stevova strast do nekdanje žene) bodisi intelektualnih (Helenina radovednost v zvezi z raziskovanjem umora) želja. Poleg vsega tega že tako napeto družinsko ozračje v *Spiralnih stopnicah* dodatno stopnjuje spor med polbratom Warren. V filmu *Ženska fantom*, v katerem je nesrečno poročeni inženir Scott Henderson obtožen umora svoje žene, ker si ne more zagotoviti zadovoljivega alibija, pa si družinske napetosti v mislih pričarajo ta-

ko detektivi kakor gledalci. Brez obotavljanja lahko domnevamo, da je šlo za družinski prepir. V Siodmakovih filmih družinska prizorišča niso pribežališča, temveč prej vir dodatnih duševnih travm.

Siodmak je splošno znan tudi po ustvarjanju prizorišč, polnih drugih napetih duševnih stanj. V filmu *Ženska fantom*, na primer, predstavi inšpektor Burgess – igra ga Thomas Gomez – relativno sofisticirano razlago kriminalnega uma. Burgess opisuje, kako je porajajoče polje psihologije “preprosto evropsko” in da je morilec Jack Marlow “paranoik” z “neverjetnim egom” ter da “prezira življenje”. Detektivova razmišljanja o kriminalnem umu izoblikujejo nekatera temeljna načela moderne psihologije. Tony Williams pravi, da Marlowov dovršeno moten um odseva vpliv nemškega ekspresionizma na Siodmakov slog.⁵ Groteskno abnormalni liki, kakršna sta Caligari in Nosferatu – dve izmed najbolj znamenitih stvaritev ekspresionistov –, so neposredni predniki blaznega Marlowa. In v filmu *The Dark Mirror* sta dvojčka, osumljena umora, vizualna metafora za psihološke nevarnosti shizofrenije in razcepljenih osebnosti. Tudi v tem filmu postane psihiater dr. Scott Elliott, ki ga igra Lew Ayres, osrednji lik.

ženska fantom

Naslednji *trademark* Siodmakovih filmov je enkratna uporaba glasbe, vizualnih podob in ekspresionistične montaže, s katerimi izraža seksualno energijo. In v *Ženski fantomu* jih uporablja še bolj kakor v vseh drugih filmih. Ko seksualno prekipevajoči Elisha Cook pripelje Ello Raines na klepet ob poslušanju jazza, Siodmak bliskovito montira obraze in dele teles glasbenikov s podobnimi kadri Elle Raines. Montaža v spremljavi klimatičnih zvokov jazza in ekstatičnih obrazov glasbenikov ustvari vizualni orgazem, ki je v filmski zgodovini brez primere. Podoben prizor teče v *Navzkrižni igri*, ko Steve



Spiralne stopnice



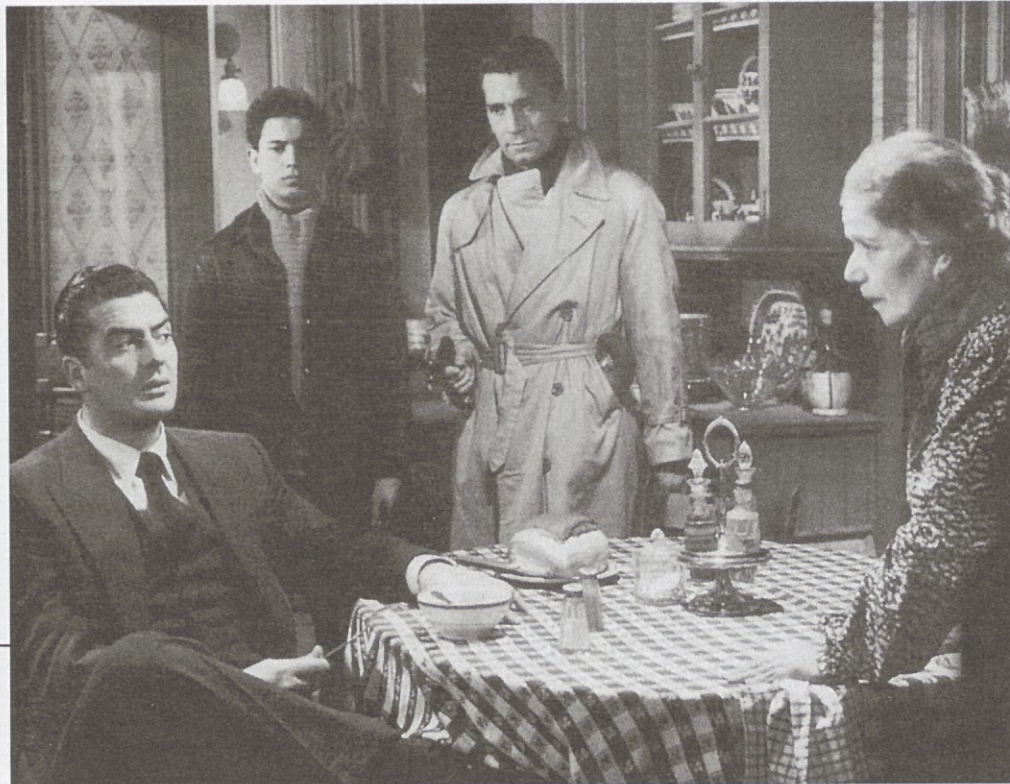
Dark Mirror

v klubu The Round-Up prvič zagleda Anno. Tu se hitri montažni reži osredotočijo na številne dimenzije in gledišča Annine osebnosti, postavljene ob enodimenzionalni pogled na Anno, ki ga ima v tem prizoru Steve. Kakor zapiše Greco, "je ta prizor morda najumetelneje izdelan prizor zapeljevanja v vsem filmu noir".⁶ Ekspresionistična montaža je v tem primeru vir Stevovega seksualnega poželenja; njegova nezmožnost, da bi dojel celoto Annine osebnosti, je gonilna sila njegovega propada. In, ne nazadnje, tudi neskladni ritmi v klubu Green Cat proti koncu *Morilcev* spodkopljejo seksualno igro, ki jo Kitty igra za Oleja. Kitty ne namerava sodelovati z Olejem in neskladnost melodij v klubu nam to naznani. Četudi je bil Siodmak nedvomno ustvarjalen, kar je vidno iz omenjenih primerov ekspresionistične montaže, pa je tudi dolžnik bratovščine režiserjev, katerim se je v svojih filmih pogosto poklonil.

Eden izmed Siodmakovih idolov je bil Fritz Lang. Čeprav lahko Langov vpliv najdemo v številnih Siodmakovih filmih in v filmih drugih režiserjev, uspešnih v tridesetih, štiridesetih ali petdesetih letih, je Siodmakova obsesivna uporaba ogledal izjemen poklon temu režiserju.⁷ Siodmak z uporabo ogledal še močnejše podčrta psihološko bogastvo svojih filmov in likov v njih. Le redko se zgodi, da v tridesetih minutah Siodmakovega filma vsaj enkrat ne naletimo na izzivalni posnetek v ogledalu. Ogledala v filmih uporablja v izobilju, saj z njimi vizualno podčrtava psihologijo svojih likov. Morda najboljši primer najdemo v *Ženski fantomu*, ko Marlow z Burgessom razpravlja o naravi kriminalnih dejanj. Ko Burgess pojasnjuje svoje razumevanje kriminalnega uma, sedi Marlow pri maskirni mizi z ogledalom, sestavljenim iz treh delov. Kakor se razraščajo Burgessove teorije, tako se množijo odsevi

Marlowovega profila. Najprej vidimo samo Marlowa. Potem vidimo Marlowa in njegov odsev. In končno se pokažejo Marlow in njegova dva odseva, prelep prikaz razcepljene osebnosti. Že sama navzočnost ogledal v tako rekoč vsakem prostoru Siodmakovih prizorišč nam daje slutiti, da njegovi junaki živijo v svetu, kjer je samopodoba zapletena in razdrobljena mreža vplivov.

Pomembno je tudi, kako Siodmak uporablja globinsko ostrino, s katero doseže dva pomembna cilja. Prvič, z njo se mu posreči vizualno pojasniti občutek kompleksnega jaza, saj ustvarja kaotična in večplastna prizorišča, ki vsebujejo prve plane, zadnje plane in prostor vmes, kjer je vse polno dogajanja, predmetov in zvokov. Nered v značilnem Siodmakovem prizorišču je navadno eden izmed vzrokov za pogoste razdrobljene osebnosti likov, ki potemtakem trpijo zaradi nekakšne oblike duševnega stresa. Graščina v *Spiralnih stopnicah* je polna viktorijanskih ornamentov, ki izražajo hrepenenje, ne le po kronološki preteklosti, temveč tudi po nečem slutenem, a ne povsem spoznavnem. Siodmak se z uporabo globinske ostrine pokloni tudi *Državljan Kanu* (Citizen Kane, 1941) in Orsonu Wellesu, visokemu svečeniku prav te režiserske bratovščine. Siodmak je odkrito izkoristil Kanov vpliv, da bi izboljšal svoje filme, in kakor mnogi dobri režiserji tistega časa, je to počel kreativno ter s tem slavil Wellesa, ne da bi ga neposredno posnemal. *Morilci* so odziv na *Državljana Kana* na način pripovedi filma *noir*. Uporaba vsaj osmih *flashbackov* v filmu je neposreden poklon temu Wellesovemu pripovednemu načinu. Siodmak je ponovno uporabil podoben – četudi manj sofisticiran – pristop v filmu *Christmas Holiday* (1944). Prizori ropov so ena od stalnic filma *noir* in Siodmak je zrežiral dva izmed najbolj nepozabnih. V *Navzkrižni igri*



Cry of the City

prizori lovljenja roparjev, ki se v plinskih maskah pomikajo skozi oblake solzivca, gledalce spominjajo na prizore bojišč iz obzornikov iz druge svetovne vojne. Nadrealistične podobe ustvarjajo občutek odtujitve, saj se liki zdijo kakor duhovi samih sebe, odtujeni od svojih prejšnjih namer.⁸ Prizor opomni gledalce, da so junaki, predvsem Steve, že mrtvi in da obstajajo le še kot prikazni. J. P. Telotte naredi v analizi Siodmakovih moških likov še korak naprej. Pravi, da se "njegovi (Siodmakovi) moški liki ... zdijo spremenljivi, potencialni fantomi, kakor da bili tudi oni okuženi z nalezljivim izhlapevanjem jaza"⁹. Prizor ropa v *Morilcih* imamo zlahka za enega najbolj provokativnih v vsem filmu *noir*. Posnet v enem samem kadru, z izdelanim dvigajočim se posnetkom, je dovršeno kaotičen. Celotno Siodmak sam je priznal, da je prizor poln napak, vendar te napake delujejo.¹⁰ Spremenljivost tega prizora spodkopava natančno načrtovanje, ki naj bi prizor izpeljalo, in vendarle še dodatno spodkopava nevarnosti, ki prežijo na osumljence. Dvigajoči posnetek ustvari tudi vtis nepristranske vzvišenosti, tako da je prizor ropa videti vsakdanji, posveten in brezoseben. Kakor opaža Robert Porforio, "se ta ločitev stopnjuje s stvarnim prigrivanjem dvigajoče se kamere ... Taki kodri izražanja družno razpršijo večino napetosti, naznačene v neposrednosti prostorsko-časovnega reda."¹¹ Siodmak je torej mojstrsko zrežiral še en *trademark* filma *noir*.

Kakor mnogi režiserji filmov *noir* je Siodmak imenitno uporabljal evokativne osvetljevalne tehnike. Njegova *low-* in *high-key* osvetlitev ter uporaba dovršenih dopolnilnih, zadnjih in glavnih luči je vzor za film *noir*. Primerov je veliko, a najbolj odmevnega najdemo v uvodnem prizoru *Morilcev*. Na začetku filma je glavna luč daleč v ozadju, kamera pa spredaj. Razdalja med redom

in zmešnjavo ali svetlobo in temo je razsvetljuječa. Glavna luč je edina luč v prizoru, posnetem ponoči. Restavracija in "morilca", ki vse bližje iščeta Oleja, so tako pah-njeni prej v senco kakor v resničnost. Njuni postavi preplavi grozeča navzočnost njunih senc.

navzkrižna igra

Uporaba sončne svetlobe je za režiserja filmov *noir* precej nenavadna. Siodmak je sončno svetlobo ponavadi uporabljal kot kontrast stereotipnim *noir* prizorom. V *Navzkrižni igri*, na primer, prizore, v katerih Steve hodi po soseski svojih staršev, osvetljuje naravna sončna svetloba, ki nam daje slutiti, da lahko Steve v družinski stanovitnosti najde nedolžnost; sončna svetloba nasproti zatemnjeni osvetljuje lokalnega bara. Vendar pa je domača fronta v omenjenem filmu Stevu komaj kakšno zatočišče in tako postane sončna svetloba del pasti, v katero se pogreza. V nekem prizoru filma *Ženska fantom* se Scott Henderson, ko ga obišče njegova vztrajna tajnica-odrešiteljica Carol, nagne čez rešetke. Sončna svetloba, ki se razliva skozi okno zapora, ustvarja skoraj cerkveno ozračje, ki namiguje, da s Carol prihaja nekakšno upanje. Vendar pa zmes sence in sončne svetlobe ustvari nenavadno *noir* kvaliteto, ki izključi moralno sodbo in poudari suspenz, saj podaljšuje dvoumno naravo Hendersonove usode.

In nazadnje, Siodmakovi moški liki pogosto nosijo uniforme.¹² Uniforme moškim likom pomagajo obnoviti izgubljene identitete, kar je znan in velikokrat poudarjen motiv *noir*. Moški liki se pogosto bojujejo za identitete, ki so jih bili izgubili v letih vojne, medtem ko so ženske, narobe, dobile delo v mnogih družbenih ustanovah. Tellote piše, da "se zdijo Siodmakovi filmi skorajda



The File on Thelma Jordan

klasični primeri za ilustracijo napetosti med spoloma, ki so v Ameriki prihajale na plan po drugi svetovni vojni¹³. Kostumiranje mnogih izmed junakov v uniforme vizualno dovoljuje moškim, da dobijo nazaj svoje nekdanjo identiteto ali da si ustvarijo nove, pa četudi umetne. V *Navzkrižni igri* je Steve oblečen v uniformo varnostnika oklepnega avtomobila. Ko v *Morilcih* prvič vidimo Oleja, nosi uniformo črpalkarja. Očitno je, da je moška identiteta pomembna tema Siodmakovih del.

Ko je film *noir* v zgodnjih petdesetih letih dosegel vrh, je Siodmakov hollywoodski repertoar začel pojemati. Z romanopisцем Buddom Schulbergom je sodeloval pri scenariju, po katerem je Elia Kazan kasneje posnel *Na pristaniški obali* (*On the Waterfront*, 1954), a ker je bil Schulberg povezan s komunisti, sta z delom nenadoma prenehala. Siodmak je pozneje za 100.000 dolarjev tožil Sama Spiegla, ki je odkupil pravice za scenarij, in zmagal, vendar ga v špici filma nikoli niso navedli med avtorji.¹⁴ Po burnem režijskem doživetju med snemanjem filma *The Crimson Pirate* leta 1952 je zapustil Kalifornijo in se vrnil v Evropo, kjer je delal še šestnajst let. Po Siodmakovih besedah je bilo za največ hrupa krivo egomanično vedenje igralcev, ki so kar naenkrat dobili velik nadzor nad izdelavo filma. Še posebej je bil razočaran nad spakovanjem in pretiranimi zahtevami Burta Lancastra za kamero, čeprav sta prej uspešno sodelovala pri *Morilcih* in *Navzkrižni igri*. V marsičem je bil *The Crimson Pirate* Siodmakova poslednja postaja. Po letu 1952 je sodeloval z nizom filmarjev in v Evropi posnel še štirinajst filmov, a vsi so bili deležni precej skromnega uspeha. Kartoteka o Siodmaku je bila do sredine petdesetih let tako zaprta. Siodmakovo ustvarjanje je treba ceniti po filmih, ki jih je ustvaril, in ne po tistih, ki jih ni. Četudi ni nikoli razširil svojih filmskih obzorij, pa je doživel v opusu filma *noir* velik režijski uspeh, ki mu v zgodovini Hollywooda ni para.

To je vrhunski rezultat, po katerem se je treba Siodmaka spominjati. Kakor je nekoč duhovito izjavil legendarni trener ameriškega nogometa Bill Parcells: "Dober si le toliko, kolikor je dober tvoj rekord." Siodmakov "rekord" ali filmografija govori sama zase.

Prevedla Varja Močnik

Opombe:

1. J. Greco, *The File on Robert Siodmak in Hollywood: 1941–1951*, United States, Dissertation.com, 1999, str. 9.
2. Greco, op. cit., str. 7.
3. Michael Grost, "The Films of Robert Siodmak", v *Classic Film and Television Page*, 2003, <http://members.aol.com/MG4273/siodmak.htm>.
4. David Shipman, *The Story of Cinema*, St. Martin's Press, New York, 1982, str. 699.
5. Tony Williams, "Phantom Lady, Cornell Woolrich, and the Masochistic Aesthetic" in Alain Silver and James Ursini (ur.), v *Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 1996, str. 136.
6. Greco, op. cit., str. 126–128.
7. Grost, *ibid.*
8. Lawrence Russell, "Crisis Cross", v *Film Court*, 2000, <http://www.culturecourt.com/F/Noir/CrisisX.htm>.
9. J. P. Telotte, "Siodmak's Phantom Women and Noir Narrative", v *Film Criticism*, 11. 3, Spring, 1987, str. 9.
10. Greco, op. cit., str. 98.
11. Robert G. Porfirio, "The Killers: Expressiveness of Sound and Image in Film Noir" in Alain Silver and James Ursini (ur.), op. cit., str. 179.
12. Grost, *ibid.*
13. Telotte, op. cit., str. 2.
14. Greco, op. cit., str. 162.

Chris Justice na The Community College of Baltimore County v Catonsvillu (Maryland) uči literaturo in filmske študije.

RS

filmografija

Rojen: 8. avgusta 1900, Dresden, Saška, Nemčija
 Umrli: 10. marca 1973, Locarno, Ticino, Švica



Pièges



Ženska fantom



Morilci

- 1929 **Menschen am Sonntag** (Ljudje v nedeljo)
- 1930 **Abschied**
- 1931 **Der Mann, der seinen Mörder sucht**
- 1931 **Voruntersuchung**
- 1932 **Stürme der Leidenschaft**
- 1932 **Quick (I., II.)**
- 1933 **Brennendes Geheimnis**
- 1933 **Le Sexe faible**
- 1935 **La Crise est finie**
- 1935 **La Vie parisienne**
- 1936 **Mister Flow**
- 1946 **Symphonie D'Amour**
- 1937 **Cargaison Blanche**
- 1938 **Mollenard**
- 1938 **Ultimatum**
- 1939 **Pièges**
- 1941 **West Point Window**
- 1942 **Fly-By-Night**
- 1942 **The Night Before the Divorce**
- 1942 **My Heart Belongs to Daddy**
- 1943 **Someone to Remember**
- 1943 **Son of Dracula**
- 1944 **Cobra Woman**
- 1944 **Phantom Lady** (Ženska fantom)
- 1944 **Christmas Holiday**
- 1945 **The Suspect**
- 1945 **The Strange Affair of Uncle Harry**
- 1946 **The Spiral Staircase** (Spiralne stopnice)
- 1946 **The Killers** (Morilci)
- 1946 **The Dark Mirror**
- 1947 **Time Out of Mind**
- 1948 **Cry of the City**
- 1949 **Criss Cross** (Navzkrižna igra)
- 1949 **The Great Sinner**
- 1950 **The File on Thelma Jordan**
- 1950 **Deported**
- 1951 **The Whistle at Eaton Falls**
- 1952 **The Crimson Pirate**
- 1954 **Card of Fate**
- 1955 **The Rats**
- 1957 **The Devil Came at Night**
- 1958 **Dorothea Angermann**
- 1959 **The Rough and The Smooth**
- 1960 **Adorable Sinner**
- 1960 **My School Chum**
- 1961 **The Nina B. Affair**
- 1962 **Escape from East Berlin**
- 1964 **The Shoot**
- 1965 **The Treasure of the Aztecs**
- 1965 **Pyramid of the Sun God**
- 1967 **Custer of the West**
- 1969 **The Fight for Rome (I., II.)**