

DAVID LEAN

OKOLI
LEANA DO
VEČNOSTI

Ljubljanski kinematografi oziroma, natančneje, Dvorana kinoteke nadaljujejo z izdajanjem daljših teoretskih tekstov, monografij, o posameznih filmskih avtorjih. Konec lanskega leta je kot 29. „zvezek“ izšla monografija o **Andreju Tarkovskem** Barbare Habič, prvi letošnji tekst pa je monografija o **Davidu Leanu**, ki je delo Marcela Štefančiča, ml. (Marcel Štefančič, ml.: David Lean. Ljubljanski kinematografi, Dvorana Kinoteke, Ljubljana 1989. Zvezki 30. 70 str., 6.000 din).

Ker naključij ni (to se da navsezadnje izvedeti v skoraj slehernem filmu), tudi ni naključje, da so na ljubljanski televiziji predvajali ciklus Leanovih filmov. Vseh Leanovih filmov je šestnajst, in čeprav vseh nismo videli na televiziji, nam je lahko v tolažbo dejstvo, da Leanovi filmi sodijo v kinodvorano. Verjetno prav zaradi tega, ker televizijski ekran nikoli ne more predstavljati substituta za filmsko platno. Razlika med 625 črtami in 24 sličicami na sekundo je v zvezi z Leanovimi filmi očitna. Štefančič namreč že na začetku monografije opozarja, da se „beseda Lean stopnjuje takole: grandiozno — grandomansko — grandilokventno“. David Lean od leta 1957 snema samo še skrajno visokoproračunske, spektakularne filme, kar še posebej bije v oči, ker je do tega leta snemal nizkoprorračunske, intimistične filme in je, skratka, veljal za značilnega evropskega filmskega avteurja. Ta diferenciacija v slogu, maniri Leanove režijske prakse je šokirala filmske kritike, ki so sicer tolerirali spektakle (**Most na reki Kwai**, **Lawrencea Arabskega**, **Doktorja Živaga** še manj), neznosen pa je za njih postal film **Ryanova hči**. To je postalo očitno ob kar najbolj brutalnem napadu Pauline Keal in kompanije, torej newyorškega kritičnega kroga (o tem je Lean govoril tudi v zabavni „predstavitvi avtorja“ ob začetku retrospektive, ki sem jo omenil na začetku) na **Ryanovo hči** in, posledično, na Leana samega. Lean po tej izkušnji 14 let (oziroma kakšno leto manj) ni snemal, ko pa je prišlo do premiere **Poti v Indijo**, ga je isti kritični krog neznosno hvalil in mu, v bistvu, vrnil mesto med velikimi filmskimi režiserji. Koncept filmskega avtorja in režiserja filmskih spektaklov se — po novem — očitno nista izključevala.

Po Štefančiču vsi problemi z interpretacijo Leanovega opusa koreninijo v „objektivnem in historičnem momentu, ki tvori materialno substanco in čutno referenco, dasiprav vseskozi potlačeno, vseh kritik, očitkov in ovržb“. To je seveda **Most na reki Kwai** (1957), „simbolna rana, travma preloma“, ki poleg tega vzpostavlja polje interpretacije britanske filmografije (v času med Leanovima filmoma **Poletno potepanje** (1955) in **Most na reki Kwai** se pojavita Free Cinema in „jezna“ literatura, oboje v funkciji, pogojno rečeno, proletkulta (glede tega ni odveč dodati, da je — vsaj kar se slikarstva tiče — najboljši socrealizem nastal v Združenih državah) ter tudi Leanove interpretacije te filmografije: ni se ji hotel in ni mogel priključiti. Štefančič to dokazuje s tr-

dim teoretskim aparatom, ki je sicer znan že iz njegove knjige **Najboljša leta našega življenja** (KRT, Ljubljana 1988), vendar še vedno sveže in seveda značilen:

a) Lean je dosledno upošteval logiko zvezdniskega sistema (odkrivanje, promoviranje lastnih in internacionalnih zvezdnikov; ekscesno Alec Guinness, pa tudi Omar Sharif, Peter O'Toole, Trevor Howard etc.: „Njegov koncept 'zvezdniskega sistema' (sicer povsem različen od koncepta 'socrealistov', ki niso prišli dlje od 'ustvarjanja' konceptualnih filmskih zvezd, s katerimi potem niso imeli kaj početi, razen da so njihovo 'fiksno' in 'zamrznjeno' identiteto 'postvarili' v 'identičnih' vlogah; te filme so potem zapustili s predpostavko, da jih ovirajo, ko so se znašli v drugih filmih, se je izkazalo, da so v resnici oni sami ovirali te filme, ker so ovirali tudi tiste filme, v katerih so igrali zdaj (...)" razčlenjujejo v dveh fazah, namreč v zvezi z Leanovim upoštevanjem gledalčevega razumevanja 'zvezdniskega sistema' in potem še v zvezi s „transferično aficiranositjo z zvezdniskim sistemom“),

b) „Soc-realistom“ so prolet-igralci pobegnili in se tako izmaknili njihovim formalističnim fetišizmom in obsesijam“,

c) „Vsi bivši 'soc-realistični' filmarji so kmalu postali eksplisitni Hollywoodčani“ („(...) razlika je samo v tem, da so nekateri to postali prej in brez pretiranih predsodkov (npr. Clayton, Yates, Lester, Schlesinger), nekateri pa kasneje in s predsodki (npr. Reisz, Richardson, celo Anderson.)“),

d) „Razredna zavest“ je dvignjena nad subtilno raven kastrativne spolne zavisti, na raven nekega freudovskega 'Penisneid', in e) „Soc-realistični“ filmi so temeljili na drugotni, naknadni in izpeljani 'neposrednosti' razredne zavesti (bet-sellerji, hit-drame ipd.)“.

Od tod tudi zlobna avtorjeva pripomba, da je lahko „Lean s svojim grandomanskim in piktoresknim souffléjem vso to problematiko (...) zgrabil pri samem korenu (...) pri Oktobrski revoluciji“. Gre za film **Doktor Živago**, film o „novem tipu subjektivnosti, ki jo poganja in vzdržuje 'neskončni' in 'eluzivni' proces 'razrednih identifikacij', ki mu Štefančič namenja poglavitno pozornost, saj je Leanov tip subjektivnosti v njem najbolj izčiščen, čeprav jo je razvijal — po avtorjevih besedah — „praktično v vseh svojih filmih“.

V Kinotekinem „zvezku“ lahko nahajamo še popolno Leanovo filmografijo, povzetke filmov (v enem stavku; po mojem je najboljši tisti za intimistični **Strastna prijateljica**: „Nekdanja ljubimca se nepričakovano srečata, a se za prešuštvo ne odločita, ali pa morda tudi.“), podatke o oskarjih (Leanovi filmi so bili 56-krat nominirani za oskarje, dobili pa so jih 27 — od tega za režijo dva), izbrano bibliografijo tekstov o Leanu, izbor „prvih Leanovih šestnajstih filmov“ po Štefančičevem izboru in povzetek v angleščini. Skratka, gre za zanimivo interpretacijo Leanovega opusa. Vejetno za koga neprijetno (!?) ali preveč trdo napisano, vendar pa na vsak način presenetljivo: vsaj v okviru Kino-

tekinih „zvezkov“. Toliko bolj zaradi tega, ker je znano, da je 26. maja 1989 v londonskem kinematografu Odeon na Marble Arch startala nova verzija klasičnega Leanovega filma **Lawrence Arabski**. Za ta film je znano, da je nastajal v nekakšni časovni stiski (čeprav je tudi znano, da je na mnenje producenta Sama Spiegla, da snemanje ne more trajati neskončno dolgo, Lean suvereno odgovoril z značilnim vprašanjem: „In zakaj ne?“), zdaj pa ga je David Lean na novo zmontiral in dodal prizore, ki jih je uspel izbrskati iz okoli štirih ton filmskega traku, ki so še bili na voljo pri družbi Columbia. Lean je dejal: „Ta film ni tisto, kar je bilo mogoče videti na platnu, ta film je tisto, kar sem izrezal in pustil na tleh montirnice.“ Obenem pa je znano tudi to, da je pri obnovi filma pomagal Robert Harris, ki je obnovil Ganceovega **Napoleona**. In vendar, sam Lean pravi, da je sedaj film dosti bolj razumljiv, saj je med drugim postalo jasno tudi to, da je bil Lawrence v bistvu kartograf...

Seveda pa takšne in tovrstne špekulacije niso stvar Štefančičeve knjige.

TADEJ ZUPANČIČ