



iz kinotečnih arhivov

Jurij Meden

Men in War

Filmski in televizijski arhiv Kalifornijske univerze v Los Angelesu (UCLA), eden šestih velikih filmskih arhivov oziroma muzejev Novega sveta (kamor potem sodijo še Pacific Film Archive v San Franciscu, Museum of Modern Art in Anthology Film Archives v New Yorku, Library of Congress v Washingtonu in George Eastman House v Rochesteru), je letos ob petdeseti obletnici delovanja postregel s serijo sveže restavriranih klasik, med katerimi velja posebno pozornost nameniti vojni drami **Men in War** iz leta 1957 v režiji Anthonyja Manna.

Medklic: ločeno obravnavo bi si zaslužil sam tehnološki postopek, ki mu UCLA pod vodstvom prekaljenega Jana-Christopherja Horaka sledi pri ohranjanju in restavriranju filmskih trakov. Dobro zavedajoč se dejstva, da je taka praksa dandanes domala nujno obsojena na digitalno skeniranje in premetavanje pikslov, UCLA svoje končne proizvode še vedno zvesto prenaša nazaj na poliestrski 35-milimetrski filmski trak, od koder bodo nato preverjeno dostopni vsaj še nadaljnjih sto dvajset let. Dozdevno povsem logična in niti ne predraga

odločitev je tudi v svetu filmskih arhivov, večine povsem podrejenim diktatu digitalnega kapitala, danes žal redkost; k sreči se istih visokih etičnih in strokovnih načel drži tudi naša Slovenska kinoteka.

Prgišče filmov Anthonyja Manna – deset, če smo natančni – se je tja do sredine osemdesetih prejšnjega stoletja sprehajalo po platnu Kinoteke, za poslednjo javno projekcijo v prestolnici pa je pred slabim desetletjem poskrbel filmski klub Retrovizor, ki je ob stoletnici avtorjevega rojstva zavrtel njegov nemara kritiško najbolj slavljen film *Man of the West* (1958). Retrovizor je takrat zastavil tezo, da filmov Anthonyja Manna ne kaže (več) brati v kontekstu Sarrisove nalepke »naključnega avtorja«, v čigar surovih in »čudovito posnetih« filmih je pač nemogoče iskati sledi konsistentnega avtorskega podpisa niti ne v kontekstu obče sprejete ugotovitve, da je Mann poskrbel za nekaj temeljnih, če že ne revolucionarnih filmov noir (*T-Men*, *Raw Deal*), nekaj revolucionarnih, če že ne temeljnih vesternov (*The Naked Spur*, *Man of the West*), in nekaj kvintesenčnih ameriških peplumov (*El Cid*, *The Fall of the Roman Empire*), ki so žanr dokončno spravili ob dobro ime. Retrovizor je, nasprotno, več kot naključje našel v dejstvu, da sta bila istega leta poleg Manna (1906–1967) rojena še Roberto Rossellini (1906–1977) in Luchino Visconti (1906–1976), vse tri pa naj bi ne družila zgolj letnica rojstva, pač pa pionirska vpeljava modernističnih praks v medij filma ter posledično sesuvanje oziroma radikalna nadgradnja obstoječih praks naracije in reprezentacije.

Če se – kar se tiče obeh Italijanov – z navedenim danes strinja vsaka filmska enciklopedija, je Mann – med drugim tudi zaradi vpetosti v komformizem studijskega sistema – nekoliko bolj problematična in predvsem spregledana figura. Modernizem velikega Rossellinija najlepše opiše splošno sprejeta teza, da režiserjev kinematografski univerzum – vključno z opevano zgodnjo fazo neorealizma! – zavestno zavrača odslikavo »realnega« sveta in predstavlja koncepcijo globoke krize taistega sveta, vsesplošne krize vrednot, kakršna nastopi po destrukciji druge svetovne vojne in pod vprašaj postavi vlogo in odgovornost posameznika v prepletu družbe in zgodovine. V tej luči je Mannov *Man of the West* nenadoma prestopil robove žanra – klasičnega vesterna petdesetih – in se pokazal kot polnokrven in uspešen poskus revizije taistega žanra, ki se je nato uradno začela v šestdesetih, razcvetela v sedemdesetih in se zavlekla vse do včeraj.

Mannova revizija vesterna kot tradicionalne ameriške narativne oblike je bila toliko bolj radikalna in moderna, v kolikor vesterna ni pojmovala zgolj kot popularnega žanra, marveč ga je razumela kot prevladujoči vzorec zakoličevanja kulturne zgodovine, ter Divji zahod v brk vsem ustaljenim romantičnim koncepcijam nalašč dosledno razstavila kot prizorišče nekega zamolčanega genocida in razrednega boja.

Vestern in Mann sta si leta 1958 to očitno lahko privoščila in jo odnesla zgolj z nekaj praskami; *Man of the West* je tako zlagoma

obveljal za eksistencialistično kuriozitetu, ki jo je prva kot mojstrovino prepoznala francoska kritika, sledil ji je svet.

Povsem pozabljeno pa je ostalo leto poprej, ko si je Mann še bolj jedko (in v kontekstu svojega časa naravnost šokantno) dekonstrukcijo omislil na račun vojnega žanra. *Men in War* (na že kar konceptualno kršenje žanrskih vzorcev namigujeta že oba prozaična naslova) je bil posnet zgolj štiri leta po koncu korejske vojne, za taisto imperialistično ofenzivo pa je – vsaj v sferi hollywoodske megaprodukcije – naredil natanko to, kar je za drugo svetovno vojno šele pol stoletja kasneje naredil Terrence Malick s **Tanko rdečo črto** (*Thin Red Line*, 1998).

Zgodba: ne ekipa, ne oddelek, ne vod, ne četa, ne odred, pač pa krdelo ameriških vojakov je izgubljeno globoko za sovražnikovimi črtami nekje na korejskem polotoku. Lačni, žejni, ranjeni, nevedni in obupani si želijo vsega drugega razen zapovedanega naskoka na hrib, ki ga branijo korejski partizani.

Epske *Tanke rdeče črte* na tem mestu ne omenjamo vnevar oziroma zgolj zavoljo sočne primerjave. Že najpovršnejši pogled bo namreč ob ogledu dolgo časa pozabljene in težko dostopne Mannove mojstrovine presenečen ugotovil, da se je v smislu *bistvenih* snovnih motivov (dosledna deheroizacija, demitologizacija in denacionalizacija konflikta) Malick v svojem filmu mnogo bolj kot na istoimensko literarno podlago Jamesa Jonesa naslonil na Mannov film, da Malickovih *bistvenih* vizualnih rešitev (fiksacija na floro, ki uokvirja konflikt), nemarno prekopiranih iz štirideset let starejšega filma, niti ne omenjamo.

Malick seveda ne bi bil Malick (ki je svetu vizionarsko demonstriral, kako lahkoten je drobenclaj od pristaša eksistencialne fenomenologije do ponovno rojenega kristjana), če ne bi pri svojem plagiatorskem početju zgrešil absolutno ključnega in za razliko od Manna svojega filma ne bi tudi dosledno depolitiziral. Kjer Malick v vakuum na mestu diskurza take ali drugačne avtoritete v svojem filmu znova in znova tlači kvazipoetično ceneno duhovnost, Mann taisti vakuum v svojem filmu dosledno (in politično) zapolni s pristnim dialektičnim materializmom, ki se manifestira v dolgih in ponavljajočih se razpravah med idealističnim poročnikom (Robert Ryan) in pragmatičnim narednikom (Aldo Ray) in kulminira v razkritju korejskega partizana kot tovariša v razrednem boju zoper imperializem.

Kako je tako hipernapredno estetsko in etično izjavo lahko proizvedla barbarska kultura, ki v tistem trenutku na ravni popularnih medijev ni bila sposobna niti refleksije svojega vznika, kaj šele refleksije svoje predprejšnje globalne vojaške udeležbe v drugi svetovni vojni, ostaja uganka. Za Eisenhowerjevo Ameriko je *Men in War* predstavljal tako anomalijo, da se je na film javno odzvala vojska in film ožigosala za »žaljiv, nizkoten napad na dostojanstvo vseh častnikov in podčastnikov ameriške vojske«. Kompliment, kakršnih danes ne dajejo več!