



Poljub smrti, Robert Aldrich

LEKSIKON "TOUGH"      nebojša pajkic  
REŽISERJEV 40. IN 50. LET



Quillerjevo poročilo, Michael Anderson



The Rise and Fall of Legs Diamond, Budd Boetticher

Pričujoči leksikon poskuša prepoznati neko sorodnost – nagnjenje k določenemu motivu – med avtorji znotraj hollywoodske produkcije, ki so ustvarili globoko pesimistično in zato skrajno odgovorno videnje razpadajočega sveta. Za te avtorje, ki pogosto pripadajo ideji “črne serije” (*film-noir*) ali se spogledujejo z njo, je značilna grozljiva, dramatična, mračna ali, če hočete, patološka projekcija, ki z uporabo narativne tehnike in avdio-vizualnega izraza razbija oklep nekomunikativnega, samozadostnega, solipsističnega intelektualističnega seciranja ali mistificiranja nedoumljivosti sveta.

Gre za avtorje s konca 40. let, ki jih emocionalna popkovina še vedno veže na travmo II. svetovne vojne, pri čemer ji daje dodatno težo dejstvo, da je stileme petdesetih let v precejšnji meri določala apatridska melanholija židovskih emigrantov iz Evrope. Vzročno gledano se zdi, da je prav židovska naježena obrambna strategija proti antisemitizmu onemogočila, da bi se ta pesimistični duh sistematičneje preučil z vidika stare zaveze, ki je očitno implicitna vsaj pri nekaterih avtorjih, kot sta na primer Fuller in Ulmer. Končno gre za vprašanje jedra, ki je formiralo skrajno mračen pogled na svet, povezan z vrhunskim, rafiniranim in obenem subverzivnim stilističnim postopkom.

### 1. robert aldrich

Dve prelomni deli v Aldrichevem opusu uvrščata tega režiserja med reprezentativne avtorje *hard-boiled*, trde serije: to sta *Poljub smrti* (*Kiss Me Deadly*, 1955) in *Grissomova tolpa* (*The Grissom Gang*, 1971). Čeprav je bila Aldricheva kariera zelo pestra, pa ta dva filma (vsak po svoje značilna predstavnika dveh desetletij, 50. in 70. let, ki uokvirjajo optimistično liberalna 60. leta) v vseh pogledih – tako avtorsko, slogovno, ideološko, produkcijsko kot žanrsko – opozarjata na režiserja, ki ga vodi izostren čut za tisto najbolj krčevito, napeto, nevralgično točko ameriške tesnobe. Kontrastna črno-bela fotografija (snemalec je bil Wilderjev madžarski varovanec, Ernest Laszlo) hladnovojnega trilerja po istoimenskem romanu Mickeya Spillana (scenarij je napisal A. I. Bezzerides, eden najtrših hollywoodskih scenaristov), ki odkriva nerazčiščene arhetipske frustracije minule vojne (Laszlo je debitiral s filmom *Hitler Gang*, 1944), in na drugi strani sluzasto-znojni, klavstrofobični kolorit Grissomove tolpe, posnete po enem najbolj obskurnih romanov črne serije (Chaseovem *No Orchids for Mrs. Blandish*), ki je povsem degradiral ikonografsko mitomanijo 20. let; ta filma torej predstavljata Aldricha kot avtorja, čigar subverzivnost napoveduje zametke filmov zarote. Že seznam nekaterih njegovih učiteljev, ki jim je asistiral (Jean Renoir,

Fred Zinneman, Albert Lewin, Lewis Milestone, Abraham Polonsky, Joseph Losey in Charles Chaplin), je več kot simptomatičen. Na srečo Aldrichevi poznejši filmi, kot sta *Najdaljši jard* (*The Longest Yard*, 1974) ali *Nevarno mesto* (*Hustle*, 1975), kažejo bolj na obrtniške, pa tudi svetovnonazorske poteze, ki bi jih lahko prevzel pri Wellmanu, kakor pa na komunistične simpatije omenjenih režiserjev.

### 2. michael anderson

Čeprav sta šele dva poznejša filma v Andersonovi karieri, langovski pastiš *Doc Savage: The Man of Bronze* (1975), premišljena ikonografija tega filma izkazuje globoko razumevanje Goebbelsove produkcije) in znanstvenofantastični triler *Loganov pobeg* (*Logan's Run*, 1976), s svojo prefinjeno avtorsko pisavo in intelektualnim cinizmom dokazala, da je bila Sarrisova zadržanost do Andersona le pretirana (če odmislimo senzacionalistično, angleško dekadentno uspešnico *V 80 dneh okoli sveta* / *Around the World in 80 Days*, 1956), pa ne smemo spregledati *Quillerjevega poročila* (*The Quiller Memorandum*, 1966), posnetega po Pinterjevi priredbi Trevorjevega oziroma Halllovega romana. Gre za enega najbolj ekspresivnih, četudi zapoznelih izrazov protinemške paranoje, ki jo je hollywoodski črni seriji 50. let vtisnil židovski emigrantski lobi. *Quillerjevo poročilo*, podkrepjeno z ironičnimi toni *Doc Savagea* in *Loganovega pobega*, zato zahteva pozornost branje Andersonovih filmov suspenza iz 50. let. S filmi, kot so *The Naked Edge* (1961), ki ga označuje temna atmosfera nad utrujeno Cooperjevo avro (čeprav se filmu pozna pregroba konceptualizacija, sicer tipična za hitchcockovsko epigonstvo), *Shake Hands With the Devil* (1959), pitoreskna mojstrovina z izjemnim izkoristkom bizarne energije poznega Cagneyja, ali *The Wreck of the Mary Deare* (1959) z misterioznim potencialom, s temi filmi se Anderson potrjuje kot režiser, ki mu je kljub nerazumevanju zdaj občinstva zdaj kritike uspelo skozi vso kariero ohraniti ironično zajedljivost, zavito v angleško uglajenost. Čeprav po zunanjih značilnostih njegovi filmi ne sodijo v hollywoodsko “trdo” šolo, pa je njihovo prikrito sporočilo pogosto radikalnejše, kot bi gledalci lahko pričakovali ali kritiki razumeli.

### 3. budd boetticher

Ko sem pred časom pisal o Budu Boetticherju za Ekranov Slovar cineastov (*Ekran*, št. 1-2/1996 kjer najdete podrobnejši zapis o profilu enega najbolj izvirnih hollywoodskih samotarjev, avtorja popolnoma izolirane, bridko samozadostne poetike), nisem imel priložnosti videti njegovega poznega filma-*noir* *The Killer is Loose* (1956); skupaj z

*The Rise and Fall of Legs Diamond* (1960) ga predstavljata – če pustimo ob strani sloviti ciklus vesternov in mitološko zanosne matadorske sage – kot enega najbolj provokativnih demistifikatorjev liberalno kapitalističnega sistema. Tisto, kar ga odlikuje med *tough* režiserji, je dejstvo, da njegovega pogleda na svet ne moremo opredeliti ne kot levičarskega (prokomunističnega) ne kot desničarskega (retrogradno antiprogresivnega), marveč izhaja iz nekega transideološkega pogleda, katerega romantizem evocira duha izvorne ameriške anticivilizacijske, primitivne metafizike “divjine”, ontološkega Divjega zahoda. Torej so vesterni vendarle osrednje polje Boetticherjeve osebne ideologije.

#### 4. jack cardiff

Cardiff je nedvomno predvsem eden največjih snemalcev, če govorimo o *technicolorju*, nemara celo največji. Posnel je *Črna narcisa* (*The Black Narcissus*, 1947) Powella in Pressburgerja, *V znamenju kozoroga* (*Under Capricorn*, 1948) Alfreda Hitchcocka, *Pandora in Letečega Holandca* (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951) Alberta Lewina, torej nekaj umetniško in estetsko najbolj izdelanih filmov (ki do neke mere marginalizirajo njegove poznejše režijske poskuse), in prav ta snemalni perfekcionizem, to obrtniško mojstrstvo mu je omogočilo, da se je lahko v svojem avtorskem opusu izražal brez trohice nagnjenosti k umetniškimi mistifikacijam. Njegov vohunski triler *The Liquidator*, posnet leta 1965 (leto prej je v korežiji z Johnom Fordom posnel film *Young Cassidy*, tudi tokrat z Rodom Taylorjem v glavni vlogi), razorožuje z osupljivo neobveznostjo, ki nikoli ne zapade v parodijo ali bondovsko psevdožanrsko trivialnost in ideološko patetiko. Lahkotnost njegove režije izhaja iz tehnične izurjenosti in politične zrelosti (med vojno je posnel nekaj najbolj zaupnih propagandnih materialov), obenem pa se opira na enega najtrših, najkonzervativnejših svetovnonazorskih modelov, ki ga je na svoji brezkompromisni, nekonformistični, povsem samosvoji poti dokazal v zgodnjih režijskih bravurah. S filmoma *Intent to Kill* (1958), anticipacijskim političnim trilerjem, katerega razkošni cinemascope je v popolnem nasprotju z angleško pridušeno dramo, in *Web of Evidence* (1959; z zelo delikatnima igralcema Vanom Johnsonom in Vero Miles) je pokazal, kako je mogoče z inspiracijo pri Hitchcocku priti do originalnega, več kot agresivnega, temačnega filmskega izraza, kar mu je uspelo veliko bolje in izvirneje od mnogih, ki so si upali stopiti na ta spolzka tla. Cardiffova avtorska avtentičnost temelji na antinomični vrlini, da je v pretencioznih trenutkih neobvezno sproščen in v ležerno nepretencioznih več kot delikaten. Prav iz tega paradoksa izvira njegova prodornost.

#### 5. roger corman

Kot producent in režiser se je oblikoval sredi 50. let ter v naslednjih desetletjih postal paradigmatična figura neodvisne nizkoprorračunske produkcije, ki pokriva “trde” žanrske oblike, od grozljivke, znanstvenofantastičnega, gangsterskega in kriminalnega filma nasploh, trilerja do *drum-rock* projektov, ki eksplicitneje od klasičnih žanrskih subverzij sesuvajo konvencije puristične, WASPovske Amerike. Čeprav je Corman pomemben predvsem kot producent, ob katerem se je v 60. in 70. letih oblikovala vrsta najpomembnejših ustvarjalcev “novega Hollywooda” (ti so reafirmirali in reinterpretirali celotno žanrsko *hard-boiled* tradicijo in potem, ko so se uveljavili v 70. in 80. letih, na prehodu v 90. leta utrdili to konservativno žanrsko politiko kot mainstream), in čeprav so njegovi komercialno najuspešnejši filmi psihedelično okultne grozljivke iz 60. let, med katerimi sta najznačilnejši pojevski reminiscenci *The Raven* (1963) in *The Tomb of Ligeia* (1965), pa je že s filmi *Machine Gun Kelly* (1958), s Charlesom Bronsonom v naslovni vlogi, paranoičnim *Attack of the Crab Monsters* (1957) in resnično grozljivim *The Little Shop of Horrors* (1960) začrtal smer koncem petdesetih let prihajajočega vala žanrske obnove. Sicer pa je v svojih delih v kar največji meri zgostil strahove hladne vojne, prežete s potlačeni židovsko-krščanskimi frustracijami.

#### 6. gordon douglas

Je eden izmed najznačilnejših predstavnikov nizkoprorračunske *hard-boiled* serije 50. let, kljub spoštljivemu opusu pa se je uveljavil šele v šestdesetih letih z brutalnimi vesterni (*Rio Conchos*, 1964; *San Fernando*, 1966; *Chuka*, 1967), v katerih brez predsodkov povezuje pesimistični naboj 50. let s paroksističnimi piruetami italijanske operete nasilja. Te udarne vesterne dopolnjujejo Douglasovi dekadentni *camp-trilerji* s poznim Sinatrom (*Tony Rome*, 1967; *The Detective*, 1968; *Lady in Cement*, 1968), posneti v nostalgično-melanholičnem tonu, čeprav je očitna nostalgija za petdesetimi leti zakrita s cinizmom, ki doseže sarkastični vrhunec v filmu *Viva Knievel* (1977). V tem filmu časovne nedoločljivosti je Douglas, ki se je v 50. letih izkazal z odsotnostjo vsakršne intelektualne distance, pokazal neverjetno sposobnost za odprto avtobiografsko samoironijo. Takšnega radikalnega seciranja neskladnosti med dobo in lastnim pogledom na svet je lahko sposoben samo avtor, ki je že na začetku svoje kariere posnel mojstrovino s simboličnim naslovom *Kiss Tomorrow Goodbye* (1950), s Cagneyjem v najeksplozivnejši izdaji, in nato še celo desetletje nadaljeval v tem duhu kot eden najbolj nepri-

Machine Gun Kelly, Roger Corman



Lady in Cement, Gordon Douglas



lagodljivih in na trenutke najbolj vulgarnih predstavnikov *hard-boiled* šole.

## 7. jules dassin

Eden iz množice hollywoodskih komunistov, ki so bili žrtve izdaje, ko so se nekateri odločili za sodelovanje z odborom za odkrivanje protiameriške dejavnosti (House Committee on Un-American Activities – HUAC), kot npr. režiserja Edward Dmytryk in nedavno preminuli Elia Kazan. Dassin pa je tudi skoraj edini pomembnejši avtor, čigar kariera bi zaradi ovadbe skorajda šla po zlu, čeprav je tudi drugim korenito spremenila tako poklicno kot zasebno življenje. Vseeno je Dassin svoj najpomembnejši film posnel po emigraciji v Veliko Britanijo. *Noč in mesto* (*Night and the City*, 1950) zaokrožuje Dassinove ideje s konca štiridesetih let, filme kot *Groba sila* (*Brute Force*, 1947), *Golo mesto* (*The Naked City*, 1948) ali *Sejem tatov* (*Thieves Highway*, 1949), ki so bili s svojo neusmiljeno kritiko temeljnih načel krščanskega etosa in državljskih pravic nadvse hvaležen material za razvpito McCarthyjevo komisijo, s katero sta tesno sodelovala hollywoodski velikan Cecil B. De Mille in kasnejši ameriški predsednik Ronald Reagan.

Kakor koli že, Dassinovi filmi v nadaljevanju njegove kariere v evropskem eksilu pričajo bolj o samozadostnosti dezideologiziranega in deziluzioniranega nekdanjega levičarja, kot pa se opirajo na njegove prodorne avtorske postavke s konca štiridesetih. Kljub temu so njegovi pozni filmi, čeprav so med njimi najboljši primeri dekadentne umetnosti (*Topkapi*, 1964), neke vrste antipod zgodnjemu naturalističnemu Dassinu (hkrati pa ohranjajo lubitschevsko-mankiewizcevske dramaturško mrežo). A že to, kar mu je uspelo narediti v Ameriki, je Dassina postavilo za mojstra levičarskega *hard-boiled* toka hollywoodskega antiamerikanizma.

## 8. delmer daves

Poleg Williama Wellmana še eden od režiserjev, ki so bili zaradi Sarisovega neusmiljenega čiščenja terena okoli Fordovega slavoloka slabo zapisani pri avtorski kritiki. K temu je še pripomogla nekritična, levičarska recepcija njegovega nemara najslabšega, patetično angažiranega vesterna *Zlomljena puščica* (*Broken Arrow*, 1950; z vidika alegoričnega branja hollywoodskih klasik pa se ob sedanjosti ameriški zunanjepolitični strategiji znova vsiljuje njegova aktualnost). Toda Daves je prav v drugače intoniranih filmih, prav tako vesternih, kot sta predvsem *Zadnja kočija* (*The Last Wagon*, 1956) in *3:10 do Yume* (*3:10 to Yuma*, 1957), po

zgledu walshevske etike v Richardu Widmarku in Glennu Fordu našel idealna protagonista izvirnega ameriškega antidržavljskega navdiha (vedeti moramo, da je Daves dolgo živel z Indijanci Navajo in svojo filozofijo in ideologijo potopil v magmo predkolumbijske ideje Amerike). Če upoštevamo, da je bil Daves scenarist *Okamenelega gozda* (*The Petrified Forest*, 1936: "pol življenja sem bil v zaporu, drugo polovico bom mrtev", pravi Bogart), da je njegov *Dark Passage* (1947) eden najbolj vplivnih, najbolj posnemanih in parodiranih filmov *noir* in da so njegove mračne, melodramske kvazikomedije (*Red House*, 1947, *A Kiss in the Dark*, 1949) najslikovitejši primeri walshevskega črnega manirizma, lahko Davesa opišemo kot enega najdoslednejših *hard-boiled* avtorjev, čigar vizija Amerike presega liberalno kapitalistične in demokratske klišeje. Satirični vestern *Kavboj* (*Cowboy*, 1957), ki sesuje vse psevdomitete Divjega zahoda, je Davesov najduhovitejši avtorski poudarek.

## 9. andré de toth (andras toth)

Madžarski priseljenc v Hollywoodu, v štiridesetih letih se je razvil v avtorja s posebnim črnim nabojem (deloma zaradi za režiserja nizkopračunske produkcije nezadostnega obsega filmov), ki pa so ga najpogosteje gledali v senci režiserjev z večjim opusom. Vendar je De Toth v svojih filmih, vesternih in mračnih trilerjih, pokazal izjemno občutljivost za izobčene like, ki z animalično upornostjo delujejo v svetu porušeni kriterijev. V petdesetih letih je De Toth razen vesternov, kot so *Poslednji Komanč* (*The Last of the Comanches*, 1952), *Indian Fighter* (1955) in *The Day of the Outlaw* (1959), v katerih se junaki zoperstavljajo problematičnim družbenim konvencijam, posnel tudi *The Crime Wave* (1954, s Sterlingom Haydnom, ki je presegal najtrše vloge Roberta Ryana pri Fullerju). *The Crime Wave* je dramatična črna zgodba, v kateri preganjani junak s svojo radikalno držo in tragičnim potencialom doseže neke vrste transcendentalno dostojanstvo, ki bi ga lahko imeli za metafizično paradigmo izobčenskega patosa.

## 10. edward dmytryk

Je ena najmračnejših in obenem najdelikatnejših figur ne le *hard-boiled* manire, ampak tudi krute hollywoodske vsakdanjosti. Ta komunistični, antifašistični zanesenjak, avtor slavni *Hitlerjevih otrok* (*Hitler's Children*, 1943), je dolgo časa uspeval s svojimi virtuoznimi transformacijami, proti koncu kariere pa je došel do umirjenega pronacističnega pastiša, *Sinjebradca* (*Bluebeard*, 1972). Zanimivejše pa so zgodnje faze njegove vratolomne režiserske in politične kariere. Čeprav se njegovi režiji

Noč in mesto, Jules Dassin

Dark Passage, Delmer Daves



poznata, da je Dmytryk začel kot montažer, včasih pa je tudi vizualno in dramaturško nedodelana, moramo vseeno priznati, da nekaterih njegovih filmov (tako tistih, ki so nastali pred Dmytrykovim ovajanjem hollywoodskih kolegov, zlasti Judov komunistov, Odboru za odkrivanje protiameriške dejavnosti, kot tistih, nastalih pozneje) ne more izpustiti nobena sistematizacija stila *noir*. Hollywoodski kolegi, med njimi Jules Dassin, ki mu je Dmytryk uničil ameriško kariero, bog ve zakaj, Dmytryka niso imeli v tako slabem spominu kot Elia Kazana, prav tako hollywoodskega ovaduha, čigar *noir* stil prav tako ni zanemarljiv.

Kakor koli že, Dmytrykovi filmi so, tako kot njegova kariera in njegova prepričanja, vselej nekje na pol poti, ne peljejo ne sem ne tja, so bodisi prenapeti bodisi frivolni, prezapleteni ali imajo napihnjene like. In to velja tako za filme, ki konkretno obravnavajo narativne in stilistične motive filma *noir* (kot npr. ekranizacija Chandlerjevega kulturnega romana *Farewell My Lovely/Murder My Sweet*, 1944, ali napeti antirasistični triler *Crossfire*, 1947), kakor za tiste, ki samo nakazujejo pesimistično vzdušje (kot je npr. angleški film *Give Us This Day*, 1949).

Če je bil Dmytryk v čem zgleden, tedaj je bil v tem, da je znal izbirati igralce in z njimi delati. Sicer pa je Actor's Studio bil in je še vedno tako igralska šola kot šola boljševizma; med enim in drugim pa ne stoji samo Stanislavski.

### 11. samuel fuller

V petdesetih letih je kot režiser, scenarist in občasno tudi producent ustvaril okoli deset filmov, ki ga potrjujejo kot najbolj samosvojega avtorja, kar mu sicer raje priznavajo francoski kot pa ameriški kritiki. Izbral si je vojne zgodbe (tudi sam se je boril v drugi svetovni vojni, od severne Afrike do Sicilije in Normandije) in jim vtisnil poseben mačo-režijski pečat, prepoznaven v filmih, kot so *Steel Helmet* (1950), *Fixed Bayonets* (1951), *China Gate* (1957), ali v hladnovojnih trilerjih kot *Pickup on South Street* (1953) in *Hell and High Water* (1954) ter kriminalnih melodramah, kot sta *House of Bamboo* (1955) in *The Crimson Kimono* (1959). Fuller je razvil značilen režijski postopek, ki je prepoznaven po hkratni enostavnosti in ekspresivnosti, zasnovan pa je na dramatičnih zgodbah, v katerih ne manjka nevrotičnih protagonistov in brutalnih prizorov nasilja. Osrednjo konfliktno dramsko situacijo Fuller največkrat zaostri s prepletanjem psiholoških, etičnih in etnično-političnih dvoumnosti; tako gre v njegovih filmih skoraj vedno za spopad dveh nasprotnih svetov, najsi gre za ideološke nasprotnike v vojni, gangsterje in policaje ali pripadnike različnih ras. Med temi svetovi začrta trdno mejo, jih zoperstavi drugega proti drugemu in nato sledi posledicam nji-

hovega spopada. Nekateri kritiki mu očitajo reakcionarnost in šovinizem, medtem ko tisti, bolj temeljiti, prepoznajo svet izostrenih nasprotij, ki včasih narastejo do antinomij, v katerih je posameznik nepovratno izgubljen.

### 12. phil karlson

V petdesetih letih se je razvil v enega najpomembnejših predstavnikov hollywoodske "šole nasilja", ki se je z nazornim prikazovanjem nasilja uveljavila v kriminalkah. Karlson, po izobrazbi pravnik in doma iz Chicaga, je imel velik uspeh s filmom *The Phoenix City Story* (1955), kjer se je na povsem nov način lotil teme korupcije. V istem letu, 1955, je posnel še dva pomembna nizkoprorračunska filma, *High Spot* in *Five Against the House*, če pa k temu dodamo še filme *Scandal Sheet* (1952), *River Street* (1953) in *The Brothers Rico* (1957), dobimo tudi seznam njegovih najpomembnejših del. Svoj *tough* imidž je še utrdil z režiranjem nekaj epizod *Nezlomljivih* (The Untouchables) – iz dveh je nastal popularni *Scarface*. Sicer pa je bil Phil Karlson zelo plodovit režiser, posnel je okoli petdeset filmov.

### 13. richard fleischer

Leta 1946 je debitiral z družinsko dramo *Child of Divorce*, potem je režiral nizkoprorračunske filme različnih žanrov, v katerih se je izkazal z mračnimi akcijskimi dramami, kot je *Narrow Margin* (1950), klavstrofobičen triler o prevozu priče z vlakom. Po sodelovanju v komercialni hollywoodski produkciji višjega proračuna v 60. letih se je vrnil k izvirnemu navdihu, *Bostonskemu davitelju* (The Boston Strangler, 1968), ki je emblematičen za prikaz podvojenih, shizoidnih likov, na začetku 70. let pa je režiral svoj najboljši film, *Morilec s trga Rillington* (10 Rillington Place, 1971), v katerem je na presenetljiv, bressonovski asketski način zgostil film *noir* z njegovim gotskim izhodiščem. Fleischer je eden redkih režiserjev, ki jim je, tako kot Aldrichu in Sieglu, uspelo stilistične prijeme, oblikovane v petdesetih letih, na enako vitalen način ohraniti in še močneje izraziti v sedemdesetih.

### 14. henry hathaway

Je eden najbolj podcenjenih hollywoodskih veteranov, čigar recepcija najočitneje kaže tiranijo psevdoelitističnega, kvaziumetniškega, togega in pravzaprav snobovskega intelektualizma. Čeprav je v različnih obdobjih svoje kariere režiral nekaj največjih filmov, katerih pomen je v fenomenološkem smislu presegal vidike ameriškega žanrskega in/ali avtorskega filma, pa je dejstvo, da je na začetku svoje režiserske kariere po-

Murder My Sweet, Edward Dmytryk

Pickup on South Street, Samuel Fuller

Kiss of Death, Henry Hathaway



snel nekaj filmov (in to najboljših) v t.i. B produkciji – med njimi ekrani-  
zacije Greyevih western romanov –, vplivalo na sistematično minorizi-  
ranje Hathawayevega pomena. Pa vendar gre za avtorja, ki je že leta  
1935 režiral Petra Ibbetsona, ki je Garyja Cooperja promoviral kot mis-  
teriozni seks simbol, ki vse do današnjih dni ni našel naslednika. In  
kakor je Ibbetson nedvomno vplival na prenašanje nadrealističnih po-  
stopkov v neodadaistično obsedenost s fotogenijo, tako je Hathaway  
kakšnih dvajset let pozneje s perverzno melodramskim suspenzom v  
*Niagari* (1953) anticipiral pop art. V obdobju med tema mojstrovinama  
je Hathaway režiral mračne in napete filme, ki so najneposredneje vpli-  
vali na oblikovanje hladnovojne paranoide kupole Hollywooda v pet-  
desetih letih. To so filmi kot *The House on the 92nd Street* (1945), *Kiss  
of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), ki s svojo atmosfero, dra-  
maturško gradnjo, s svojimi liki, vizualno fakturo in igralskim behavio-  
rizmom predstavljajo enega najbolj zgoščenih izrazov tesnobe doživ-  
ljanja sveta, ki mu ne ostane več veliko. Žal v okviru tega prispevka ne  
moremo povedati kaj več o Hathawayevih vesternih, ki s svojim stilom,  
filozofijo in poetiko predstavljajo most med Fordom in Hawksom na eni  
ter med Davesom in Mannom na drugi strani.

## 15. john huston

Ko je svet šel navzdol, je Huston šel navzgor. Ne da bi se zmenil za Hit-  
lerjeve imperialne pretenzije, je Huston leta 1941 napisal dva scenarija,  
za *High Sierra* (režija Raoul Walsh) in *Narednika Yorka* (Sergeant York,  
režija Howard Hawks), obenem pa je režijsko debitiral z novo ekraniza-  
cijo Hammettovega *Malteškega sokola* (*The Maltese Falcon*; prva ekrani-  
zacija iz leta 1931 se Del Ruthu ni tako posrečila), ki je postala pre-  
lomno delo *hard-boiled* manierizma, temelječega na nadrealističnem  
konfliktu pesimizma in eskapizma. Četudi ne bi ničesar več režiral, bi že  
s tem, da se je umestil med Hawksa in Forda, ki v farberjevski doktrini  
ameriškega underground filma veljata za temeljna avtorja, Huston zase-  
del trajno mesto v zgodovini hollywoodskega črnega rokopa. Vendar  
gre za avtorja, ki je naredil še veliko več, o čemer je bilo že veliko pove-  
danega, tukaj pa bi ga izpostavil kot avtorja *Asfaltne džungle* (*The Asp-  
halt Jungle*, 1950), ki združuje najrazličnejše, v veliki meri tudi diver-  
gentne smeri evroameriškega kriminalnega filma, od Del Rutha do Mel-  
villa in Polanskega.

Huston je kot avtor, razpet med razumom in nagonom, altruizmom in  
individualizmom, svetim in profanim, ezoteričnim in eksotičnim, her-  
metičnim in populističnim, moškimi in žensko, bogom in hudičem. Ne-  
kateri v njegovem avtorstvu prepoznajo izbrušeni artizem, drugi ga

vidijo kot pretencioznega in prenapetega umetnika, ki je kljub svojim  
protislovjem celih štirideset let režiral filme najrazličnejših žanrov, med  
katerimi so bili nekateri zelo uspešni, drugi pa popolnoma neuspešni.  
Nekateri Hustonovi filmi predstavljajo sploh najmračnejše primere film-  
ske umetnosti; ti so tudi najboljši.

## 16. robert siodmak

Rodil se je v družini strogega leipziškega bankirja, ki je emigriral v ZDA  
in se ustalil v Memphisu. Oče ga je poslal študirati v domovino, na mar-  
burško univerzo. Kot Američan na študiju v Nemčiji se je moral preživl-  
jati sam in tako se je začel ukvarjati z igralsvom. Čeprav je imel v tem  
poklicu precej uspeha, se je moral na očetovo zahtevo zaposliti kot ban-  
čni uradnik. Leta 1925 se je vrnil k filmski industriji, kjer je dobil delo  
kot pisec mednapisov (kar pa ni njegova edina podobnost s Hitchcoc-  
kom) za ameriške filme. Bil je tudi montažer, leta 1929 pa je režijsko  
debitiral z mojstrovino *Ljudje v nedeljo* (*Menschen am Sonntag*), v  
korežiji z Edgarjem G. Ulmerjem. Film, ki ga zaznamuje poetika *kam-  
merspiela* in je vplival tako na rosselinijevski neorealizem kot godard-  
ovski novi val, je bil startna točka tudi za Robertovega brata Curta  
Siodmaka, Freda Zinnemana in Billyja Wilderja, ki je sodeloval kot  
koscenarist. Siodmak se je kmalu uveljavil kot avtor napetih trilerjev, v  
katerih se je izkazal z režisersko energičnostjo in trdnostjo ter pripoved-  
ni diskurz transponiral v čisto fotogenijo, ne da bi pri tem kršil žanrska  
pravila. Z vzponom nacizma je kot Jud emigriral najprej v Pariz, pred  
nemško okupacijo Francije pa v ZDA.

Psihološke trilerje, ki jih je Siodmak snemal za Universal, je Andrew Sar-  
ris označil kot "*bolj nemške od njegovih nemških filmov*". Posrečeno  
doziranje skrivnosti in suspenza ter skorajda nietzschejanski pristop so  
prispevali k stilni prepoznavnosti in uspehu večine njegovih B-filmov: s  
filmi *Ženska fantom* (1944), *The Suspect* (1945), *Uncle Harry* (1945),  
*Spiralne stopnice* (1946) in *The Dark Mirror* (1946) je v 40. letih postal  
kulturni avtor. V iskanju "in-telektualnega" je nato v 50. letih skušal pre-  
seči nemško trdno gradnjo in železni *découpage* ter tako oblikoval speci-  
fično sintezo ameriške noir senzibilnosti in nemške trdnosti. Iz tega ne-  
navadnega spoja nemške šole in ameriškega občutka za tempo in *timing*  
je nemški "tough" stil razvil v smeri mistično skrivnostne parabole, ki je  
spominjala na njegove začetke. •

Prevedla Andreja Kuhelj

Malteški sokol, John Huston





chris justice



Morilci  
Navzkrižna igra



Robert Siodmak

najživahnejši odtenek noira

# LEKSIKON "TOUGH" REŽISERJEV 40. IN 50. LET

nebojša pajkić







Na pristaniški obali, Elia Kazan

### stuart heisler

Heislerjev zadnji film *Hitler* iz leta 1962, za katerega je angažiral Aldrichevega snemalca Josepha Biroca, mojstra agresivno ekspresivne fotografije, s svojo bizarno pisavo, ekstravagantnim izborom teme (zadnji dnevi najbolj obsesivne osebnosti 20. stoletja) in morda še bolj nenavadnim izborom trenutka za njeno realizacijo (film je produciral Charles Straus) smiselno zaokrožuje kariero avtorja, ki je kot tipičen predstavnik B-produkcije tri desetletja (kot režiser je debitiral leta 1936) nizal nizkoporačunske trilerje in brez predsodkov sprejemal vse, kar so mu ponudili, pa naj je bilo še tako sumljivo. Okoliščine filma *Hitler* to najlepše potrjujejo: če je od konca 30. let pa do poraza Nemčije Hollywood sproduciral vrsto filmov na temo demaskiranja ali masakriranja nacističnega vodje (z nazornimi naslovi kot *Hitler, Beast of Berlin* iz leta 1939), medtem ko je Douglas Sirk s filmom *Hitler's Madman* (znan tudi pod naslovom *Hitler's Hangman*, 1984) obračunal s svojo mladostjo pri UFI, in če je od 70. let naprej postmoderno preizpraševanje opozicije med alianso in osjo vodjo vermahta znova postavilo v fokus filmske vivisekcije, je Heislerjeva erotizirana obravnava Hitlerjevih zadnjih dni vsekakor predstavljala eksces. Film dvojno osvetljuje Heislerjevo avtorstvo: že oris Hitlerjeve biografije razgalja hladnovojne nevrvalgične točke Hollywooda 50. let in tako napotuje na avtorjevo nagnjenje k odkrivanju notranjih žarišč tematskih sklopov, po drugi strani pa potrjuje njegovo navado, da k predmetu filmske pripovedi pristopa z nepričakovanega zornega kota – in v nepričakovanem trenutku dobi svojo potrditev. Tako na začetku kot na koncu svoje dinamične kariere. Leta 1941, ko so režiserji kot za stavo snemali protifašistične filme, ponavadi z olepšanimi biografijami ali preprosto transparentno gradnjo, s Hitlerjem ali brez njega, je Heisler za Paramount režiral enega najbolj pretanjenih psiholoških trilerjev *Among the Living*, po katerem je, predvsem po zaslugi avtorske prepričljivosti, Susan Hayward čez noč postala zvezda. Kljub nizkim produkcijskim standardom je s snemalcem Theodorjem Sparkuhlom (v Heislerjevem zgodnjem opusu ima podobno vlogo kot v poznejšem Biroc) potreboval vsega 68 minut, da je zgodbo, za katero je stal scenaristični tandem Lester Cole-Garrett Fort, povedal v zgoščenem, temačnem diskurzu, kjer ni prostora ne za emocionalni ne za dramski predah. *Among the Living* na začetku in *Hitler* na koncu kariere bistveno določata opus režiserja, ki je v 40. in 50. letih zrasel v enega najbolj nenavadnih, hkrati diskretnih in radikalnih avtorjev hollywoodske črne serije.

*Dallas*, vestern iz leta 1950, s polkovnikom konfederacijskih sil (Gary Cooper, jasno), ki se po vojni vrača v Dallas, da bi vzpostavil zakon in red, najbolj nazorno pokaže Heislerjeva ideološka izhodišča. Mimogrede, gre za avtorja, ki je za Jacka Forda režiral eksterierje za *The Hurricane* (1937).



The Big Combo, Joseph H. Lewis

### elia kazan

Kazan je svoj najboljši in najbolj "črn" film *Obiskovalci* (*The Visitors*, 1972) posnel v "domači" produkciji, po scenariju sina Chrisa Kazana. Ta nenavadno ekspresiven film brutalno klavstrofobične atmosfere priključ v spomin na videz drugačen, a prav tako turoben Kazanov projekt *Preplah na cestah* (*Panic in the Streets*, 1950), posnet po scenariju zakonskega para Anhalt (*Becket, Hour of the Gun, Boston Strangler, Jeremiah Johnson* itd.), ki tega najkontroverznejšega ameriškega filmarja uvršča med promotorje "hard-boiled" režiserske postave. Štiri leta kasneje je Kazan posnel svoj najbolj znani film *Na pristaniški obali* (*On the Waterfront*, 1954), film, ki bi nedvomno dosegel enako raven mistifikacije kot Wellesov *Državljan Kane* (*Citizen Kane*, 1941), če ne bi bilo nesrečnega leta 1952. Na sredi poti med svojim najmočnejšim, najbolj jedkim filmom *Preplah na cestah* in najbolj retoričnim, pa tudi najuspešnejšim filmom *Na pristaniški obali* je Elia Kazan, komunistični *spiritus movens* ameriškega *entertainment*, Odboru za odkrivanje protiameriške dejavnosti ovadil neprimerno več komunističnih sodelavcev, kot jih je osebno pridobil in nastavil. S tem dejanjem je bila zapečaten usoda večine avtorjev "hard-boiled" hollywoodskega rokopa. Elia Kazan, guru in komisar na eni strani, izdajalec in ovaduh na drugi, hipnotizer in deziluzionist obenem, je tako v vseh pogledih – tako politično-ideološkem kot avtorskem – ključna figura Hollywooda petdesetih.

### joseph h. lewis

Lewisova mojstrovina *Nor na orožje* (*Gun Crazy* a.k.a. *Deadly Is The Female*, 1949), osupljiva predhodnica *Bonnie and Clyde* (1967) ter poznejših neobaročnih simfonij nasilja iz 70. let, je ena redkih stvari, o kateri se vsi strinjajo, ko nanese beseda na tega avtorja, čigar usoda spominja na življenjepise posthumno priznanih francoskih slikarjev ali podobno ironične biografije glasbenih klasikov. Joseph H. Lewis, v vseh drugih pogledih tipičen hollywoodski režiser popularnih žanrov, je tako paradokсно izpolnil lik emblematičnega umetnika-avtorja, s katerim filmska zgodovina popisuje strani, podobne zgodovinam elitnih umetnosti. To seveda ni edini razlog, da je Andrew Sarris pokazal posebno sočutje do tega prepozno rehabilitiranega režiserja in poudarjal pomen njegovih zgodnjih filmov. Tudi brez poglobitve v ta segment Lewisovega opusa lahko mirno rečemo, da gre za ustvarjalca, čigar trilerji (*My Name Is Julia Ross*, 1945; *Big Combo*, 1955) in še izraziteje vesterni (*A Lawless Street*, 1955) s svojo surovo energijo, dramaturško nevrozo, ki jo spremlja poudarjena stilizacijska odprtost, katere frenetični ritem pogosto brutalno retušira patološke implozije nevrotičnih likov, dokazujejo, da gre za eno najmarkantnejših in najvplivnejših osebnosti Hollywooda 50. let. Dokler nismo absolvirali Lewisa, ne moremo razumeti niti Fullerja.

## Joseph Losey

Najpomembnejše obdobje v Loseyjevi režiserski karieri z leti vse bolj tone v pozabo. Če se v kritičnih referencah in biografskih zapisih še najde omemba *Betonske džungle* (Concrete Jungle, 1960), pa so Loseyjeve nizkoprorračunske *noir* filme, ki jih je začel nízati v 50. letih po bizarnem in provokativnem debiju *Fant z zelenimi lasmi* (The Boy with Green Hair, 1948 – film sicer več dolguje nemškemu ekspresionizmu kot Loseyjevi komunistični lekturi), začeli prekrivati debeli radioaktivni nanosi pinterjevsko-britanskega obdobja, ki je šlo v smer ekstenzivnih političnih sag, katerih intrigantnost komaj ohranja neprikrita homoerotična prežetost.

Kljub takšnemu festivalsko-parodičnemu avtorskemu decrescendu Loseyevi naslovi iz 50. let (*The Lawless*, 1950; *The Prowler*, 1951 (reinterpretirani Langov *M*); *The Big Night*, 1951; *Time Without Pity*, 1957; *The Intimate Stranger*, 1956; *Blind Date*, 1958), vključno z *Betonsko džunglo*, s katero se je poklonil francoskim "mladim Turkom", kristalizirajo avtorski portret enega izmed najsוברverzivnejših ustvarjalcev klasičnega Hollywooda.

## gerd oswald

*A Kiss Before Dying* (1956), *The Brass Legend* (1956) in *Crime of Passion* (1957) so filmski trojček ali formula zlatega reza za razumevanje statusa in opusa Gerda Oswalda med *tough* režiserji 50. let. Andrew Sarris je temu pozabljenemu avtorju namenil prav posebno pozornost in precizno zapisal, da je Oswald kljub svojemu odrinjenemu položaju osupljivo konsistenten, tako v slogovnem kot tematskem pogledu. V tej precizni formulaciji, zaviti v značilen sarrisovski cinizem, se skriva formula anagorizma kakor tudi osebnega pečata tega režiserja. Njegovi vesteri, kot sta na primer *The Brass Legend* in *Fury at Showdown* (1957), posneti v šestih ali sedmih dneh, so ne le poučni za ambiciozne režiserje, ki prežijo na svoj trenutek, ampak tudi paradigmatični za razumevanje lažnega ali samovoljnega rangiranja fetišev in kultov znotraj tega žanra. Ti polnokrvni psihološki vesteri z veliko gibanja kamere, ki je za Oswalda značilno, so postali "kolateralna škoda" lažnega in mencavega kvazimačizma tako zelo populariziranega Zinnemanovega *Točno opoldne* (High Noon, 1952). Ta meta-mačo naboj, vpet v kinestetično napetost, je pozneje prenesel tudi v svoje antinacistične filme. Ne prej ne pozneje na filmskem platnu nikomur ni uspelo, da bi Oswaldov paranoidni refleks iz njegove a priori feminizirane predisponiranosti prevedel v očiten atribut čistega moškega stilističnega postopka. Prav to pa je

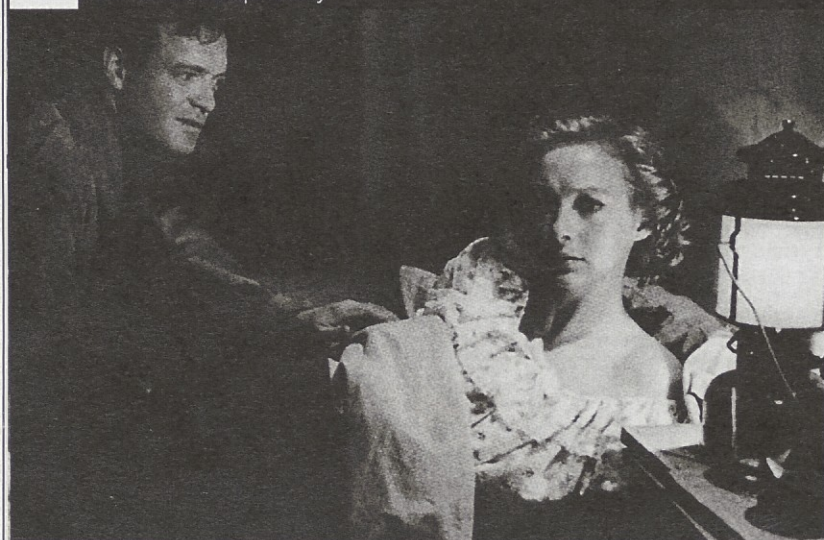
nemara tudi razlog, da je Oswald, trdno odločen vztrajati pri tem svojem antifreudovskem prijemu, ostal tako daleč od "fensi" in glamuroznih filmskih retrospektiv. V tem je, paradokсно, ključ njegove veličine in nepriznanosti. Psihološki triler *A Kiss Before Dying*, posnet po romanu Ire Levina, zaznamuje skrivnost suspenza, ki temelji na dekonstrukciji paranoje samih osnov freudovske literature in pokaže, kako je Jungov pojem anime veliko primernejši za moški pristop k psihoanalizi, kot sta ga pozneje, po Oswaldovih sledeh, razdelala Sam Peckinpah in Monte Hellman.

## otto preminger

Za Premingerja bi lahko rekli, da je, če že ne med vsemi židovskimi nemškimi emigranti, pa vsaj med emigranti iz nemškega gledališkega, tj. brechtovsko-piskatorsko-reinhardtovskega okolja, najbolj brutalen, brezčuten in najbolj perverz avtor. Njegova zgodnja mojstrovina *Laura* (1944) ne le določa njegov opus v 50. letih, temveč permanentno, skoraj kot faustovsko prekletstvo zaznamuje sleherni poskus sistematičnega pregleda Premingerjevega opusa. K temu je veliko prispevalo tudi dejstvo, da se je Preminger, osvobojen vseh iluzij, slehernih meril ali antinomij, skozi vso svojo kariero prosto sprehajal med žanri, pri čemer je izkazal izrazito nagnjenje k stilistični ekstravaganci in aroganci. Tako z nasprotjem med svojimi perfekcionističnimi črno-belimi, pogosto klavstrofobičnimi filmi in ekshibicijami v *cinemascope tehnicolorju*, ki občasno zaudarjajo celo bolj kot kateri koli *kammerspiel* ali neorealistično-veristični posegi v žlezo realnosti, kakor s svojo temeljno avtorsko pozicijo, s katero povsem zabrisuje mejo med primitivnim in sofisticiranim, naivnim in intelektualnim, okusnim in neokusnim, se Preminger potrjuje kot eden najkrutejših avtorjev, v čigar rokopisu ni vedno lahko določiti preskoka iz neetičnega in neestetskega v hiperestetski cinizem. Na začetku je bila *Laura*, kot bi rekla Pauline Kael, "*everybody's favourite chic murder mystery*"; na koncu, sklene Andrew Sarris, "*nam je režiser zapustil vsaj štiri mojstrovine dvoumnosti in objektivnosti*, *Laura*, *Bonjour Tristesse* (1958), *Advise and Consent* (1962), *Bunny Lake* je izginila (*Bunny Lake Is Missing*, 1965)".

Med *Lauro* in *Bonjour Tristesse*, filmom, ki je prek Godarda in Jean Seberg zakoličil žanr evroamerikane, ki sega vse do današnjih postwendersovskih dni, je Preminger v 50. letih režiral vrsto morbidnih mojstrov, med katerimi ima posebno mesto *The Man With the Golden Arm* (1955), film nasilja, taktilne seksualnosti, perverzne naboja in filmnoirovske agresivnosti. Če je subtilna telesnost Gene Tierney (ki jo je

The Prowler. Joseph Losey



Laura. Otto Preminger



vloga v *Lauri* povzdignila v filmnoirovsko ikono) proizvedla neke vrste implozivno seksualnost, je njeno eksplozivno nasprotje demonstrirala fatalka Kim Novak, med katere bujnim oprsjem in razkošnimi boki džanki Sinatra išče rešitev.

Sleherna razprava, ki bi problematizirala kič ali dekadenco, pri tem pa obšla 40-letni Premingerjev opus (med *Die Grosse Liebe*, 1931, in *Such Good Friends*, 1971), bi bila neresna.

## nicholas ray

Lang, Walsh in Kazan. Trojica režiserjev, ki jim kljub nekaterim sorodnostim ni lahko najti skupnega imenovalca, je temelj, na katerem je Ray postavil svojo avtorsko trdnjavo, katere ekstravagantni arhitektoniki se je težko upreti. Študij arhitekture (pri Franku Lloyd Wrightu) je v izhodišču vplival na Rayevo razumevanje prostora, kar ga je približalo Langovemu pristopu (ta je temeljil na sorodnih umetniških izhodiščih). Poleg langovsko zabrisanega *kammerspiela* je Ray – kot fanatičen raziskovalec globoke Amerike – našel inspiracijo v Walshevem svetu sprevernih vrednot. Če dodamo še Kazanovo šolo (ki je v praksi presegla vprašanje prenosa metode Stanislavskega v Strassbergovo *actor's method*), dobimo oporne točke Rayevega nevrotičnega sveta preganjanih osamljenec, obremenjenih z nezmožnostjo komunikacije in pripravljenih na neusmiljeno samoizpraševanje, beg vase in od sebe, ki mu obvezno predhodi beg od skupnosti, družbe. Poleg značilne atmosfere filma *noir*, ki jo je McArthur ob Fullerjevem prototipnem opusu označil kot paradigmo "underworld USA" (v katerega podzemnem mraku so si avtorji črne serije našli atomsko zaklonišče), je Ray že od vsega začetka pokazal izostren posluš za svet mladih odpadnikov. Za tiste, ki se nočejo integrirati. Trije filmi, prvenec, ki je prišel na platna z zamudo in tako že napovedal Rayevo kontroveržno kariero, *They Live By Night* (posnet leta 1948, distribuiran leta 1949), vmes je posnel že naslednjega, *Knock On Any Door*, in slavni *Upornik brez razloga* (*Rebel Without a Cause*, 1955), Raya promovirajo kot najkompetentnejšega in najvplivnejšega razlagalca ameriške kontrakulture. Čeprav je James Dean postal zaščitni znak uporne generacije, pa je bila njegova tragična življenjska krilatica "umri mlad, da boš lepo truplo" izrečena v Rayevem zgodnejšem, brez razloga podcenjenem filmu *Knock On Any Door*. Te besede izreče Nick Romano (filmski debut Johna Dereka), zakrknjen ropar, ki se upira slehernim moralnim pravilom. Zaradi Bogartove didaktične in retorične poze (*Knock On Any Door* je bil prvi od dveh Rayevih filmov, posnetih za Bogartovo Santana Productions), podprte z avtoriteto producenta, se

na trenutke zdi, da filmu popušča ritem, vendar pa je prav s tem poudarjeno nesorazmerje med dvema nezdržljivima svetovoma, hipokrizijo srednjega razreda in hessejevskim mladostniškim uporništvom.

V Rayevih filmih sploh mrgoli neprilagodljivih likov, ne le mladih in upornih. Prvenec *They Live By Night* (posnet po Andersonovem romanu *Thieves Like Us*; naslov je anagramski *hommage* Rayevim vzorom *They Drive By Night* (1940, Raoul Walsh) in *You Only Live Once* (1937, Fritz Lang) morda največ dolguje Walshevi aluziji na Dillingerja v *Visoki Sierr* (*High Sierra*, 1941). Tragičen par Keechie in Bowie (Farley Granger) ter njuna zločinska partnerja Chickamaw in T-Dub živijo dvojno življenje, katerega edine koordinate so prestopki in nasilje, zunaj katerih (tako kot Walshevi "junaki") niti ne obstajajo. Ta zrcalna ideja eksistence se tako pri Rayu kot Walshu ali pozneje Miliusu in Hillu navezuje na idejo predlincolnovske Amerike, na svet zunaj meja državljanjskega razumevanja etosa.

## robert rossen

Čeprav je kot scenarist v 30. letih, ko je pisal za Mervyna LeRoya (*They Won't Forget*, 1937) in Walsha (*Divja dvajseta leta*/*The Roaring Twenties*, 1939), sooblikoval žanrske in stilske paradigme, iz katerih se je napajala hollywoodska *tough*-metoda v 50. letih, je Rossen v svojih režiserskih projektih, ki pripadajo duhu tega desetletja, to metodo le ublažil. *Johnny O'Clock* (1947), *Hazarder* (*The Hustler*, 1961), v katerega je projiciral svoje hazarderske obsesije, in avtobiografski *Telo in duša* (*Body and Soul*, 1947), z Garfieldovo homoerotično ekspresijo v ringu, določajo avtorjevo ustvarjalno energijo, ki je nedvomno pripadala 50. letom. Toda hladnovojno desetletje je, tako kot mnogi razkriti komunisti, povečini židovskega rodu, preživel zunaj Združenih držav, pa čeprav je voljno sodeloval z Odborom za odkrivanje protiameriške dejavnosti in mu ovadil kakih 50 partijskih tovarišev. Sredi 50. let je v lastni produkciji posnel spektakel *Aleksander Veliki* (*Alexander the Great*, 1956), biografsko sago o vladarju, čigar življenje je bilo tako ali drugače eksistenčni ideal za večino "tough" režiserjev, no, pa tudi ameriških predsednikov.

## george sherman

V okviru "tough" avtorske "ideologije" pripada ekskluzivno mesto dvanovskemu pionirju filmske režije Georgeu Shermanu. V primerjavi z večino hollywoodskih *hard-boiled* avtorjev, ki so svoje stileme gradili na tanki liniji sinkrezije med proklamiranim konservativizmom in sko-

Upornik brez razloga, Nicholas Ray



Telo in duša, Robert Rossen



rajda primitivno surovo pozo na eni strani ter baročno režijsko razuzdanostjo na drugi, je Sherman (svoje režijske sposobnosti je dokazal že v 30. letih, ko je snemal za Republic Pictures) svojo filmsko idejo realiziral brez trohice kompleksa, ne da bi čutil najmanjšo potrebo, da se ukloni temu ali onemu centru moči ali okusa. Sherman je režiral več kot sto filmov in nepregledno število televizijskih serialk v vseh najbolj tipičnih ameriških žanrih. Le redki se bodo ob njegovem imenu spomnili kakšnega filmskega naslova, sploh ker ga mnogi zamenjujejo s starejšim in bolj priznanim Lowellom Shermanom ali pa z dekadentnejšim Vincentom. Hkrati pa najbrž ni rednega obiskovalca kinodvoran – v širokem razponu od vojne pa tja do 70. let –, ljubitelja matinej ali nedeljskih televizijskih popoldnevov, ki se mu ne bi podzavestno ohranile v spominu sekvence Shermanovih arhetipskih vesternov, na katerih so zrastle poetike najagresivnejših avtorjev 50. let, Fullerja, Siegla in Boetticherja. *The Battle of Apache Pass* (1952), *Lone Hand* (1953), *War Arrow* (1953), *Border River* (1954), *Chief Crazy Horse* (1955) ali *Hard Man* (1957) so filmi, ki bi jih kdo drug iz plejade velikanov vesternovske doktrine morda bolje režiral. Toda vse te filme je režiral George Sherman, nekatere pod, druge nad uveljavljenimi standardi, a vedno dovolj diskretno, da s svojimi predsodki ni narušil pripovedi, vedno s kar najbolj ekonomičnimi sredstvi, v skladu z najortodoksnejšo hawksovsko vizijo filma, po kateri naj bo režiser dovolj daleč, da ga ne more odkriti niti najbudnejše oko gledalca. George Sherman je aksiomski avtor žanrskega filma.

### don siegel

Kot neizprosno žanrski režiser je Siegel režijo podrejal produkcijskim pogojem in senzibilnosti časa, z enako mero čuta za uradne ideološke obrazce (nadzor in organizacija) ter subkulturne trende (strast in anarhizem). In ker je obdobje 50. let minilo v znamenju hladnovojnega zavrttega, napetega ozračja, so Sieglove mojstrovine iz tega časa – *Veliki rop* (*The Big Steal*, 1949), *Riot in Cell Block 11* (1954), *Invazija tretjih bitij* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), *The Lineup* (1958) – vse po vrsti nizkoprorračunski črno-beli filmi z jasno načrtano naracijo, implozivno dramaturgijo in klavstrofobičnimi nastavki. Stilistična doslednost je še izrazitejša v filmu pregona *Veliki rop*, kjer niti eksterieri niti gibanje ne dopuščajo predaha v iskanju izhoda iz zaprtega sveta. V dobi spopada ideologij, ko je antikomunistična histerija posegla v samo jedro Hollywooda, je Siegel, sicer po prepričanju konservativec, organizacijo in (samo)nadzor nadredil njenemu subverzivnemu antipodu. Vendar tu govorimo o oblikovnih preferencah, ki pa so mu omogočile agresivno

emocionalno podtekstualno kritiko. Pri tematskih zastavkih (katerih analize zaposlujejo predvsem levičarske interpretacije) si je vedno pustil odprta vrata za anarhično koketiranje. Tudi *Riot in Cell Block 11* z vrsto izkrivljenih zaporniških likov, predvsem pa *Crime in the Streets* (1956), verjetno najbolj prezrt in hkrati najvplivnejši Siegljev film (če omenim samo Kaufmanov *The Wanderers* (1979) in Hillove *Bojevnike podzemlja* (*The Warriors*, 1979)), ki z mračno, globoko, premišljeno, zrelo interpretacijo osvetljuje ameriško okolje delikvence, kažeta Siegljev drugi obraz, v katerega je globoko zarezala trpka melanholija pionirskega predlincolnovskega tradicionalizma, poetika neke druge Amerike onstran buržoaznih pravil, Amerike, ki jo je Siegel spoznal prek Wellmanovega ikonoklazma, ki mu je bil predan bolj kot čemur koli, naj gre za hitchcockovski suspenz in perfekcionizem ali curtisovski pragmatizem in prilagodljivost.

### jacques tourneur

Jacques Tourneur je eden najbolj specifičnih primerov v vsej filmski zgodovini. V trenutku, ko je za Vala Lewtona (RKO) režiral svoje prve filme, ki so odločilno vplivali na sodobno produkcijo grozljivk – *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943) in *Leopard Man* (1943) –, je njegov oče Maurice Tourneur, v 20. in 30. letih ena najzanimivejših avtorskih figur na francosko-hollywoodski sceni (s Clarenceom Brownom sta že leta 1920 ekranizirala legendarni roman *Poslednji Mohikanec* J. F. Cooperja), še vedno režiral (npr. *La Main du diable*).

V obdobju med svojimi zgodnjimi, danes že klasičnimi grozljivkami in pozno *Curse of the Demon* (1957), posneto v angleškem studiu Ealing, je Jacques Tourneur režiral najeksplicitnejše filme izvirno ameriškega občutja (v tesnem soglasju z osnovnimi načeli farberjevskega amerikanizma), pri čemer je vseskozi ohranil značilno francosko tehniko rahle distance, blizu duvievierskem postopku. In tako kot ne moremo mimo omembe kvintesenčnega filma *noir* *Out of the Past* (1947), brez katerega je vsako žanrsko, stilistično in sploh sleherno aksiološko razpredanje povsem neutemeljeno in s katerim si je Tourneur zagotovil mesto v panteonu filmske umetnosti, tako mu je tudi treba priznati, da nekateri njegovi vesterni – predmannovski *Canyon Passage* (1946) s panteističnim pojmovanjem "west horizons", *Way of a Gaucho* (1952) z wellmanovskim ekstenziviranjem pojma amerikanke ali *Wichita* (1955) z walshevsko sprevrnjeno etično perspektivo – najprepričljiveje izpričujejo junaški status predlincolnovskega pionirskega, carlylovskega personalizma. Samo avtor tako kozmopolitskih nazorov, s takšno biografijo brez meja, je lahko izkazal tako brezkompromisno vizijo utopije meje (*fron-*

The Killers, Don Siegel



Out of the Past, Jacques Tourneur



tier), ki transcendira sleherno idejo omejitev, tudi tisto, ki jo določajo meje Amerike.

### edgar g. ulmer

Rojen na Dunaju, leta 1904, je Edgar G. Ulmer svoje pojmovanje trdne strukture črpal iz poznavanja arhitekture in filozofije, ki ju je študiral na dunajski univerzi. Kruh si je služil kot igralec in scenograf in zanimivo je, da ga je prav Max Reinhardt odkril in vpeljal v skrivnosti mizanscene. V začetku 20. let je z Reinhardtovo skupino prišel v Ameriko ter z Martinom Beckom postavil scenografijo na Broadwayu in za Universal v Hollywoodu. S slovesom "neverjetno koristnega fanta", polnega idej in naklonjenega radikalnim prijemom, ga je po vrnitvi v Nemčijo leta 1924 Murnau angažiral pri svojih projektih *Zadnji človek* (Der letzte Mann, 1924) in *Faust* (1926). Ulmerjeve ideje arhitektonske trdnosti, ki jo mora demonstrirati *découpage*, niso spodkopali niti pogosto nemo-goči in neizvedljivi scenariji niti neverjetno skromne produkcije. Ulmer je znal tudi v povsem nesmiselnih okoliščinah in z minimalnimi tehnično-finančnimi sredstvi ohraniti in uveljaviti svoj prepoznavno mačistični režijski slog. Eden njegovih prvih filmov, *Črna mačka* (The Black Cat, 1934), je začrtal paradigme grozljivke in določil arhetipske obrazce njenih likov. Po svojem najbolj znamenitem filmu *Detour* (1945) je v 50. letih posnel filme *Murder is My Beat* (1955), *The Naked Dawn* (1955), *Hannibal* (1960), *The Amazing Transparent Man* (1960), *Beyond the Time Barrier* (1960). Čeprav je bil pogosto nerazumljen, predvsem francoska kritika ga je povsem zgrešeno razlagala, pa je Ulmer zelo sodobno uporabljal "dramaturgijo termitov", pri čemer se je poigral z zelo specifičnim, ublaženim mačo ali trash humorjem, ki ni nikoli pretrgal niti suspenza ali pripovedne linije.

### robert wise

Med svojo zgodnjo, naivno populistično fazo, ko je za Lewtonovo produkcijo režiral neogibni grozljivki – *Curse of the Cat People* (1944), sekvel *Tourneurjeve* mojstrovine s kvazirsrbkim psevdomitskim ozadjem, in *The Body Snatcher* (1945), ki pa ga ne smemo mešati s Sieglavo mojstrovino – ter poznejšo, pritajeno cinično vrnitvijo k žanrovskim motivom grozljivke in znanstvene fantastike – npr. *The Andromeda Strain* (1971) in *Star Trek – The Motion Picture* (1979) –, ki je sledila nikoli dovolj pojasnjenemu uspehu njegovih ultrapretencioznih muzikalov (*Zgodba z zahodne strani*/West Side Story, 1961; *Moje pesmi, moje sanje*/The Sound of Music, 1965), je Wise v 40. in 50. letih kot izkušen montažer režiral nekaj filmov, v katerih je izjemno spretno uravnotežil

zglajeno žanrsko dramaturgijo z očitnimi družbenokritičnimi oziroma političnimi pretenzijami. V tem pogledu je sicer najbolj prepričljiv njegov antirasistični triler s konca 50. let *Odds Against Tomorrow* (1959; pri katerem je nepodpisan sodeloval tudi Abraham Polonsky, neke vrste komunistična maskota "črne liste"), hkrati pa ne smemo spregledati, da je skozi 40. in 50. leta konsekvntno in v različnih žanrih (grozljivki, znanstveni fantastiki in trilerju) razvijal svoj kritični postopek. Dve tematizaciji boksarskega okolja, ki ga je, tako kot Marka Robsona, še posebej privlačilo – *Podtikanje* (The Set Up, 1949), ki je navdušil evropsko občinstvo, in precej bolj mračen, pa tudi bolj patetičen Grazianov življenjepis, *Somebody Up There Likes Me* (1956) –, predstavljata najskladnejšo izpolnitev Wisovih žanrskih in družbenokritičnih interesov, obenem pa definirata njegovo nenavadno verzijo stapljanja koreografskega in kinestetičnega, ki ga je pozneje privedla do muzikala, prepoznavna pa je bila že v njegovem eliptično-ekstatičnem montažnem ekshibicionizmu, ki je dal odločilen pečat narativnemu konceptu zgodnjih Wellesovih mitomanskih projektov.

P. S.

V tem popisu očitno niso zajeti avtorji, nagnjeni k neposrednemu in agresivnemu diskurzu, ni velikano, kot so Hitchcock, Lang, Ford, Hawks, Wellman in Walsh, ker gre za avtorje, ki so s svojim delom zaznamovali (bolj ali manj, večkrat bolj kot manj) vse pomembne stilske in žanrske dimenzije ameriškega pojma filma. Prav tako ni avtorjev, ki bi zaradi določenih odlik sicer sodili na ta seznam, Richarda Brooksa, denimo, ki sem ga izpustil zaradi njegove preveč poudarjene in nesamozavestne samoparodičnosti, ki spominja na poznega Peckinpaha. Manjka John Farrow, ker njegovega opusa ne poznam dovolj dobro, čeprav bi mu po tistem, kar sem imel priložnost videti (npr. *Hondo*), tu zagotovo pripadlo mesto. Ni Anthonyja Manna, ker je kljub nekaterim izjemam preveč kennedyjevsko mehak, tako kot je Carol Reed predvsem podanik Združenega kraljestva. Tudi enega največjih, Michaela Curtiza, ni na seznamu, ker njegove bedne etične nedoslednosti nikakor ni mogoče stlačiti v okvir *hard-boiled* produkcije. Spet na drugi strani pa manjka Abraham Polonsky, ker njegov *tough* komunistični princip ni bil zadostno podprt z režisersko kompetenco, kar pa nas ne odvezuje, da ne bi resno razmislili o dejstvu, da so najradikalnejšo smer hollywoodske umetnosti režije v glavnem utirali bivši komunisti, naj so bili žrtve ali izdajalci. •

Prevedla Andreja Kuhelj

Detour, Edgar G. Ulmer



Odds Against Tomorrow, Robert Wise

