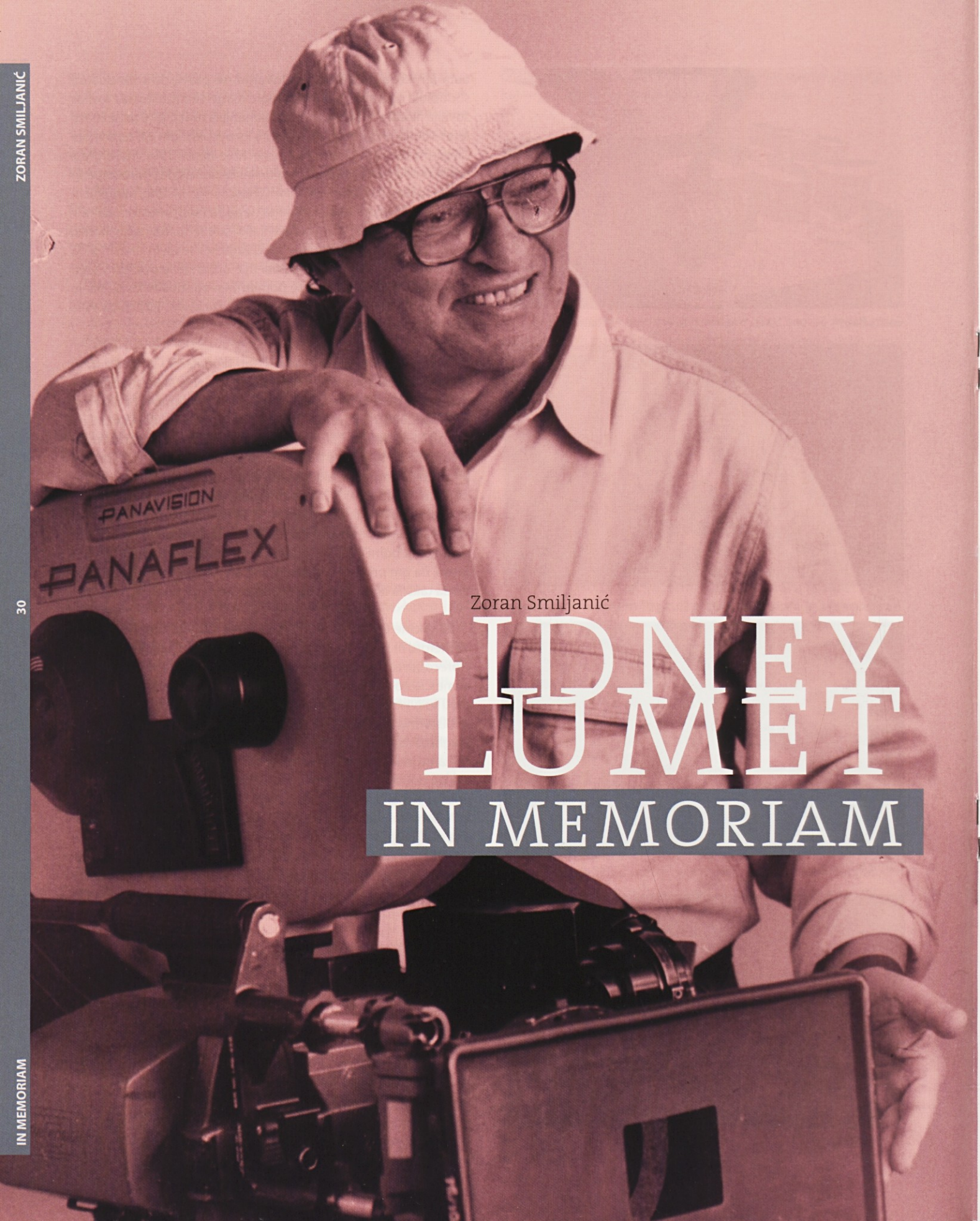


Zoran Smiljanić

SIDNEY LUMET

IN MEMORIAM



Če hočemo ob smrti Sidneya Lumeta razgrniti njegov lik in delo ter ga z risalnimi žeblički pripeti na steno, se moramo najprej vprašati, česa njegovi filmi ne premorejo: pri njem bomo zaman iskali spektakularno holivudsko akcijo, vizualno razkošno zabavo, prilagajanje trendom, časovno in prostorsko epsko zastavljene zgodbe, kostumske pustolovščine, umeščene na atraktivne lokacije ali v idilično naravo. Lumet je zavrnil zapeljivo povabilo Holivuda in namesto tega raje postal vest, kronist in tožnik New Yorka, mesta silovitih nasprotij, ki ga je učinkovito uporabil kot simbol ameriškega propada. Ali povedano z njegovimi besedami: *»New York je nabit z resničnostjo, L.A. pa je fantazijska dežela.«*

Sidney Lumet (1924–2011), režiser, producent in scenarist židovskega rodu, je bil mojster kompleksnih moralnih dram, večinoma lociranih v New Yorku. Njegov zaščitni znak so »problemski filmi«, psihološko profilirane, urbane, dialoške, realistične, intimistične, konfliktne, angažirane ter socialno in politično ozaveščene drame, ki se dogajajo v omejenem času in prostoru. Rad je segal po literarnih predlogah ali dramskih besedilih uveljavljenih dramatikov, kjer pogosto najdemo malega, neprilagojenega, bolj slehernika kot junaka (*»upornik z razlogom«*), ki v nekem trenutku znori, se loči od anonimne, amorfne množice in se postavi po robu nesorazmerno močnejši skupini, instituciji ali sistemu ... Kar mu včasih celo uspe – še večkrat pa ne. V vsakem primeru pa za svoje početje plača visoko ceno. Lumetovi filmi se praviloma odvrtijo le v nekaj dneh, dogajajo pa se v zaprtih, omejenih, klavstrofobičnih prostorih brez izhoda, kjer so se protagonisti prisiljeni soočiti z nasprotniki in sami s seboj (sodna dvorana, soba za poroto, hiša, banka, vlak, vojaško taborišče, poveljniški štab, soba za zaslišanje ...).

Lumet je slovel kot *actor's director*, režiser po meri igralcev, ki je s svojimi igralci sodeloval pri kreiranju vlog in znal iz njih potegniti odlične, včasih celo vrhunske rezultate (*»Ni majhnih vlog, so le majhni igralci.«*). Ali MacGraw je o njem rekla, da predstavlja *»sanje vsakega igralca«*. Redkokateri sodobni režiser se lahko pohvali s tako prestižno plejado igralcev, ki so nastopali v njegovih filmih: Marlon Brando, Ralph Richardson, Richard Burton,

Katharine Hepburn, James Mason, Rod Steiger, Vanessa Redgrave, Paul Newman, Henry Fonda, Al Pacino, John Cazale, Dustin Hoffman, Albert Finney, Simone Signoret, Anne Bancroft in Jeff Bridges, če omenimo le izpostavljene težkokategornike. Pri delu z igralci je prakticiral temeljite priprave, branje besedila in vaje z igralci (*»Pred začetkom snemanja hočem imeti vsaj dva tedna vaj.«*), med snemanjem pa se je zanašal tudi na improvizacijo, spontanost in puščal odprta vrata naključjem, tistim *»čudežnim spodrslijajem«*, ki jih je znal spretno vkorporirati v film. *»Če se še tako trudimo nadzorovati vse aspekte filma, bo nazadnje film nadzoroval nas. Pri filmu nič ni tako, kot se sprva zdi.«* Snemal je zelo hitro, učinkovito in poceni, posamezni prizor je ponavljal le enkrat, največ dvakrat, kar mu je omogočilo, da je posamezen film končal v manj kot letu dni. V 50-letni karieri je posnel krepko čez 40 filmov.

Ni maral studijskih prizorišč, snemal je pretežno na avtentičnih lokacijah, zato delujejo njegovi filmi verodostojno, naravno, skoraj dokumentarno. Vztrajal je, da naj bo kamera čimbolj neopazna, zahteval, naj bo montaža zadržana in funkcionalna, izogibal se je tudi pretirani uporabi glasbe (v njegovih filmih je skoraj ne zasledimo). Film je doživljal kot skupni projekt vseh sodelujočih, zavračal je koncept osebnega, umetniškega, avtorskega filma, iz katerega se je večkrat ironično ponorčeval. Niso ga zanimale režijske ekstravagance, s svojimi

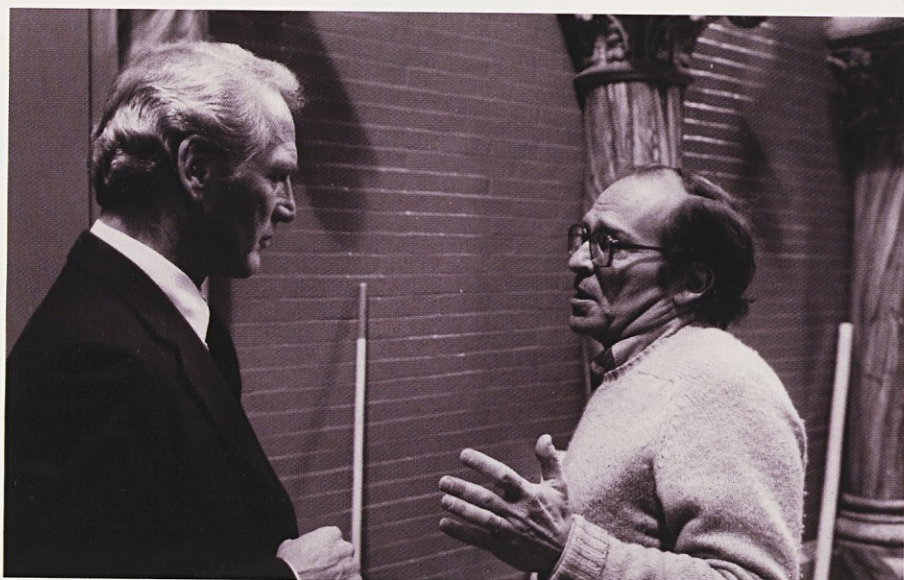
tehničnimi rešitvami in postopki ni nikoli rinil v ospredje. Kljub temu, da je snemal za velike studijske hiše, mu je uspelo ohraniti status enega zadnjih »neodvisnih« režiserjev. Kot je dejal sam: *»Nikoli nisem posnel filma samo zaradi denarja. Vse svoje projekte sem izbiral sam, vse sem posnel, ker sem si jih želel posneti, in to sem počel aktivno, pošteno, predano in strastno, tudi tiste manj uspešne. Poleg tega mi je snemanje filmov v zabavo. To je edini način, da obstaneš in ohraniš integriteto v tej nori industriji zabave, kjer je treba požreti veliko dreka.«*

V svoji avtobiografski knjigi *Making Movies* (1996) je strnil bistvo režiranja: *»Nekdo me je nekoč vprašal, kako se dela filme. Odgovoril sem mu, da je podobno izdelavi mozaika. Vsaka pozicija kamere je kot kamenček mozaika. Oblikuješ, spoliraš in pobarvaš ga, najbolje kot veš in znaš. To ponoviš šeststo- ali sedemstokrat, včasih tudi tisočkrat. Na koncu vse skupaj sestaviš v celoto in upaš, da bo videti vsaj približno tako, kot si načrtoval.«*

Lumet je imel zelo neenakomerno kariero, v njegovi filmografiji najdemo tako vrhunske kot tudi povprečne izdelke ali katastrofalno spodletele filme. Predvsem na začetku režijske poti je pogosto izbiral pretenciozne in patetične scenarije, ki jih je pretočil v statične, gledališko zastavljene filme, prepolne nepotrebne besedičenja, pompozne in teatralne igre ter zlizanih klišejev, nabitih s pomenom in sporočilom. V drugi polovici 60. let se je avtorsko sprostil,



Serpico



Sidney Lumet s Paulom Newmanom na snemanju *Obsodbe*

poenostavil slog in posnel nekaj lahkotnih, žanrsko bolj profiliranih filmov, ki pa niso naleteli na pretiran odziv publike. Kritiški in komercialni vrhunec je dosegel v 70. letih, ko je enega za drugim nanizal nekaj izjemnih filmov. V 80. in 90. je njegov kreativni naboj precej uplahnil, zdelo se je, kot bi ga njegov nekoč nepogrešljivi nos za izbiro pravih tem pustil na cedilu. V obupanih poskusih, da bi ujel kanček stare čarovnije, je šel tako daleč, da se je začel ponavljati. Bolj ali manj zgrešeni filmi so postajali vse pogostejši, vendar je na vsakih nekaj spodrseljavev presenetil s kakšnim vsaj zanimivim, če že ne intrigantnim filmom. Kljub temu, da je njegova nekdanja slava močno zbledela, ni odnehal in tudi v novem tisočletju dokaj kontinuirano snemal. Zaradi neosebnege stila in nihanj v kvaliteti so ga kritiki podcenjevali, nikoli ni dosegel zvezdniškega statusa kakšnega Woodyja Allena ali Martina Scorseseja (ki tudi veljata za »newyorška avtorja«). Kar nekajkrat je bil je nominiran za oskarja, vendar individualno ni prejel niti enega (»*Pa sem ga zaslužil, vsaj enega!*«), zato se mu je Filmska akademija oddolžila z oskarjem za življenjsko delo, ki ga je leta 2005 prejel iz rok Ala Pacina.

Ker se o mrtvih govori le najboljše, bomo ob tej priložnosti omenili le njegove najpomembnejše, najbolj uspele in nepozabne filme, tisti nezanemarljivi kup onih drugih pa bomo dobrohotno zanemarili. Sidney Lumet je na film vstopil z enim najbolj markantnih debijev v filmski zgodovini, z eksplozivno sodno dramo *12 jeznih mož* (12 Angry Men, 1957), ki s svojo *sam-proti-vsem*

zasnovo posnema vzorec vesterna, le da Henry Fonda namesto revolverja uporablja argumente (poleg tega se je dobro zavedal, kako se počuti po krivem obtoženi mož, saj je bil v svojem prejšnjem filmu *Po krivem obtožen* [The Wrong Man, 1956, Alfred Hitchcock] žrtev tragične sodne zmote). *Kačja koža* (The Fugitive Kind, 1959), posnet po drami *Orfejev padec* Tennesseeja Williamsa, se odlikuje s temačno, z usodno atmosfero, s prizorom zapeljevanja na pokopališču in seveda z legendarnim Brandovim suknjičem iz kačjega usnja. Triurna družinska drama *Dolgo potovanje v noč* (Long Day's Journey Into Night, 1960), adaptacija avtobiografske drame Eugenea O'Neillja, je čustveno

intenziven obračun članov disfunkcionalne družine iz pekla, ki se zgodi v enem samem vročem avgustovskem dnevu. Sicer čisto spodobna hladnovojna drama *Kritična točka* (Fail-Safe, 1964) je potegnila krajši konec v nesrečni primerjavi s Kubrickovo zelo sorodno parodijo *Dr. Strangelove* (1964), ki je kinodvorane okupirala le nekaj mesecev pred Lumetovim filmom. Sledila je mojstrovina *Mož iz zastavljavnice* (The Pawnbroker, 1964) o Judu (v osupljivi interpretaciji Roda Steigerja), ki je preživel holokavst, vendar travmatične izkušnje iz preteklosti ne more preseči in si iz svojega novega življenja v New Yorku zgradi psihološko ječo, v kateri je sam največji ujetnik. Še eno taborišče, tokrat vojaško, ki ga angleška vojska v libijski puščavi postavi za discipliniranje lastnih vojakov (dezerterjev, tatov, pijancev, neubogljivih ...), je tema nenavadnega in provokativnega filma *Grič izgubljenih* (The Hill, 1965), ki je na glavo postavil ustaljene predstave o tem, da so v taboriščih le švabi grdo postopali z vojnimi ujetniki. *Klan Duka Andersona* (The Anderson Tapes, 1971) je prvi film, ki je spregovoril o prisluškovanju in nadzorovanju, temi, ki se je pozneje razcvetela v številnih ameriških filmih po aferi Watergate, in postal presenetljivi hit. Lumet je občasno režiral britanske filme, med boljšimi je bil spregledana karakтерна študija *Žalitev* (The Offence, 1972), kjer frustrirani in agresivni detektiv na robu živčnega zloma (Sean Connery, ki je nastopal v petih Lumetovih filmih) do smrti pretepe osumljenega posiljevalca otrok. Naslednji je bil Lumetov največji kritiški in komercialni

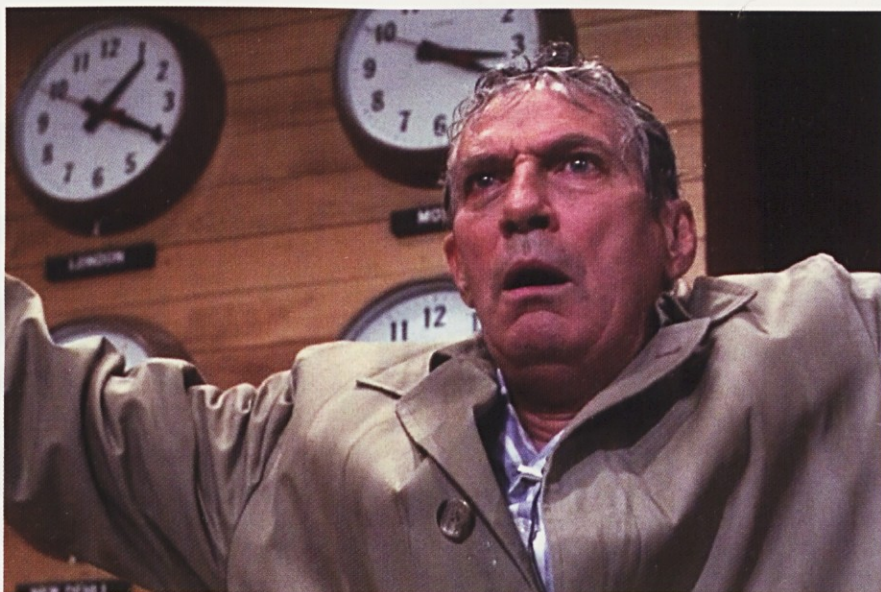


12 jeznih mož

uspeh *Serpico* (1973) o moči, korupciji in izdaji v newyorški policiji, ki je hkrati predstavljal prvi del Lumetove »policijske trilogije«; druga dva sta *Princ mesta* (*The Prince of the City*, 1981) in *Zaslišanje* (*Q & A*, 1990). Lumet je gledalce osvojil z adaptacijo romana Agathe Christie *Umor v Orient ekspresu* (*Murder on the Orient Express*, 1974), z *all star* zvezdniško zasedbo, terno pa je zadel s krimidramo *Pasje popoldne* (*Dog Day Afternoon*, 1975), z »enim najboljših filmov o New Yorku«, kjer se šušmarski rop banke prelevi v prvovrstno medijsko senzacijo, saj naj bi naropani denar služil za operacijo, s katero bi si Pacinov partner spremenil spol. Sledila je briljantna črna komedija o izrojenosti sodobne televizije *TV mreža* (*Network*, 1976), kjer se odsluženemu TV-voditelju pred kamerami strga: »I'M AS MAD AS HELL, AND I'M NOT GOING TO TAKE THIS ANYMORE!« Občinstvo mu pritegne, medijski mogotci pa njegove izpade v *prime timeu* veselo predvajajo na TV, vsaj dokler je gledanost tako visoka. Takoj zatem je Lumet spet skočil v Anglijo, kjer je po drami Petra Shafferja zrežiral močno in naturalistično psihološko dramo *Equus - slepi konji* (*Equus*, 1977), v kateri psihiater Richard Burton raziskuje, zakaj je 17-letni fant s srpom oslepil šest rasnih konj. V mojstrski sodni drami *Obsodba* (*The Verdict*, 1982), posneta po scenariju Davida Mameta, se zapiti odvetnik Paul Newman v neenakopravnem boju skuša postaviti po robu vrhunski odvetniški pisarni, ki se sojenja loti kot dobro načrtovane strateške bitke. Kontroverzna drama *Daniel* (1983), posneta po romanu E. L. Doctorowa, govori o dveh mladeničih, katerih starše so usmrtili med antikomunistično histerijo v 50. letih (Lumet je v svoji knjigi zapisal, da gre za enega najboljših filmov, kar jih je posnel, kljub kritškemu in finančnemu polomu). Politična satira *Moč* (*Power*, 1986) o vplivnem in uspešnem političnem svetovalcu (Richard Gere), ki zabrede v kalne vode, je sicer čisto spodobna, čeravno nekoliko anemična



Klan Duka Andersona



TV mreža

variacija na sledi neprimerno boljše *TV mreže*. Inteligentna drama *Beg od preteklosti* (*Running on Empty*, 1988) obravnava družino na dolgoletnem begu pred FBI, saj sta starša, nekdanja hipijevska aktivista, leta 1971 zagrešila bombni napad na tovarno napalma kot obliko protesta proti vietnamski vojni. Po seriji flopov se je Lumet vrnil na domače področje s še eno sodno dramo *Noč na Manhattanu* (*Night Falls on Manhattan*, 1997), kjer novoimenovani državni tožilec Andy Garcia preiskuje grehe svojega očeta in se zaradi tega znajde v sila neprijetnem moralnem primežu. Lumetov zadnji film, ki je za režiserja pomenil svojevrsten *comeback*, nosi indikativen, sarkastičen in zelo primeren naslov *Preden hudič izve, da si mrtev* (*Before the Devil Knows You're Dead*, 2007), gre pa za grotesko, v kateri brata skleneta oropati draguljarno svojih staršev – s katastrofalnimi rezultati.

Ko so ga v intervjuju leta 1997 vprašali, na kakšen način bi želel oditi, je Lumet odgovoril: »Ne razmišljam o tem. Nisem veren. Vem le, da nočem zasedati prostora. Zažgite me in moj pepel raztresite nad Katz's Delicatessen¹.« Na koncu še osebna zahvala. Tisti, ki smo

¹ Katz's Delicatessen – priljubljena židovska restavracija na Lower East Sideu na Manhattanu, ustanovljena 1888, kjer strežejo sendviče s posebno pripravljeno govejo salamo, ki veljajo za najboljše v New Yorku. V Katz'su je Meg Ryan doživela tisti slavliti lažni orgazem v filmu *Ko je Harry srečal Sally*, bil je tudi prizorišče srečanja Johnnyja Deppa in agenta FBI (*Donnie Brasco*), »nastopil« je tudi v *Across the Universe* in še nekaterih drugih filmih.

Lumetove filme gledali v 70. letih, jih nismo kaj prida razumeli. V času samoupravnega socializma, diktata delavskega razreda, stabilizacije, nove ustave itd. se nam je Amerika zdela enako tuja kot Mars. 30 ali 40 let pozneje, ko smo se tudi sami znašli v razbeljenem kotlu divjega kapitalizma, so nam Lumetovi filmi nenadoma postali jasni kot beli dan. **VSE TEME, O KATERIH JE GOVORIL, SMO IZKUSILI NA LASTNI KOŽI: ŽIVIMO V SVETU KORUPCIJE, POHLEPA, KRIMINALA IN SOCIALNIH KRIVIC, UMAZANE POLITIKE, INTERESNIH POVEZAV, PRODANEGA SODSTVA, ZLIZANE POLICIJE, KUPLJENIH MEDIJEV, ZASRANEGA ZDRAVSTVA, NESPOSOBNIH DRŽAVNIH INŠTITUCIJ, VSESPLOŠNE RAZPRODAJE HUMANOSTI, PRAVIČNOSTI IN ZDRAVEGA RAZUMATER ABSOLUTNE VLADAVINE NJEGOVEGA VELIČANSTVA DENARJA. HVALA TI, SIDNEY, V IMENU SLOVENIJE IN VSEH ZAVOŽENIH NOVOKAPITALISTIČNIH DEŽEL!** Šele sedaj nam je jasno, v kaj smo se uvalili in kaj nas čaka v prihodnosti.



Sidney Lumet