

REŽIJA

Intermedia

Je estetska razprava o montaži kot umetnosti danes sploh še smiselna? Danes, po Griffithu, Kulešovu, Vertovu in Pudovkinu („Življenje sestavljajo določene, pogosto globoko skrite povezave, ki vodijo človeške usode. Kinematografija je z montažo odkrila način, kako te povezave pokazati, kako jih narediti razumljive.“). Po Eisensteinu, ki z **montažo-atrakcijo** in njeno teorijo razkriva bistvo filma kot umetnosti: v trku **dveh** elementov nastaja **tretji**, vrsta razburljivih **eksplozij** priteguje pozornost gledalca, **reakcija občinstva** je pravočasno izračunana. Po poetiki francoskih avantgardistov Deluca, Epstein, Gancea in posebej Bunuela, ki so se zavzemali za **polifono montažo** in njene nadrealistične, poetične in glasbene strukturne pomene. Po zgodovini vizualne montaže, ki jo končuje iznajdba zvočnega filma v tridesetih letih XX. stoletja in paralelno odkritje možnosti avditivne montaže ter njenega dvojnega življenja k **avdiovizualnemu kontrapunktu**. Po estetičnih teorijah **tehnične montaže** (neprekinjenost, orientacija, ritem), po **dramaturški montažni teoriji** in njenih linearnih, paralelnih, sinhronih in retrospektivnih možnostih, in nenazadnje, po **asociativni strukturi montažnega filma kot umetnosti** (kreativni, antitezni, analogni, polifoni in leitmotivski vidiki režijskega filmskega ustvarjanja).

Kaj je torej po vseh teh klasičnih, avantgardnih in sodobnih teorijah še mogoče novega povedati o montaži, ki v filmski umetnosti pomeni bistven akt režije kot totalizacije, „končnega oblikovanja filma, medsebojnega logičnega razporejanja in povezovanja posnetih kadrov glede na določene pogoje njihovega reda in trajanja“, s katerim režiser filma ustvarja vtis gibanja, ritma, časa in prostora? Na kratko, montaža z režijo uresničuje **Življenje filma** kot umetniškega dela. Zato velja o montaži danes govoriti kot o režiji v intermedijah (filmu, drami, operi, radiu, televiziji, videu, množični umetnosti, cirkusu, showu, lutkah, risanim in animiranim filmu, performanceu in happeningu ...)

O **režiji kot montaži** oziroma o **montaži kot režiji** velja danes govoriti že zaradi dejstva, da ponuja naša postmoderna doba neslutene primere režije kot montaže (in vice versa) v vsakdanjem življenju: v družbi, gospodarstvu, politiki, ekonomiji, znanostih in še posebej v umetnostih našega časa. Zares, ni umetniške discipline, ki bi ne poznala zakonov montaže in principov režije. Ne gre za „jeklene metode“, temveč, prav nasprotno, za odprte procese interdisciplinarnega pristopa k fenomenu montažnega mišljenja in čutenja, k montažnim postopkom v njihovem umetniškem, estetskem in končno tehničnem vidiku montažnega ustvarjanja eksistence umetniškega dela. V tem prispevku bomo poskusili režijo razumeti kot umetnost celote, kot intencionalno, procesualno estetsko dejanje, montažo pa kot njeno praktično umetniško in estetsko uresničevanje. V skladu z načeli fenomenološke estetike bi lahko **predmet režije kot**

kračine odreka vsemu odvečnemu, tako tudi oporni točki, na katero bi se lahko naslonil gledalec. Ob takšnem filmu je gledalčev položaj podoben tistemu pred televizorjem, ko program ponuja informacije, odpoveduje pa se fascinaciji, biti gleduh pri tem ostaja nedosegljiv ideal. S celovečercem je drugače. Da ne bi razpadel na skeče, je potrebna „zgodba“, ki mimogrede proizvede konkurentne motive, celo teme. Pornografski filmi pa so dovolj „močni“, da obvladajo nujnega vsiljivca, hkrati pa jih uporabijo oziroma „zlorabijo“, da bi z njimi (še dodatno) zagrabili gledalca. Če je pri „skeču“ razdalja med gledalcem in gledanim „nepremostljiva“, pa to razdaljo celovečerec pogosto poskuša zbrisati. Postopek „od-zgolj-gledanja-k-užitku“ je kot metafora udejanila Marie Schneider, ki v svojem prvencu, v Vadimovem filmu **Hellé** (1971?) še opazuje užitek drugih, v Bertoluccijevem filmu **Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris, 1972) pa že neposredno uživa. Točka, ki vsrka „formo“ in „vsebino“ in v pornografskem filmu, je torej voyeur. Le-ta sprva zgolj opazuje, med njim in opazovanim dogajanjem je razdalja, ki izgine, ko se tudi gleduh prepusti seksu. Gleduštvo v pornografskem filmu (običajno) ni psihopatološko, ampak je (predvsem) radovednost, presenečenje, osuplost ... Prav materializacija „gledalčevega“ oziroma gleduhovega pogleda pa je tisto, kar gledalec potrebuje za imaginarno ugodje, kajti neverjetno postane verjetno, zaprti svet pornografskega filma je vseeno razklenljiv, identifikacija je možna. Tako gledalec oziroma njegov alter ego, gleduh, ne bega več okoli, ampak je „notri“. Kaj več pornografski film ne more dati.

Če se zdi, da so pornografski filmi „igre brez meja“, ker kršijo „moralo“, da so skratka nekaj nezajezljivega, je prav, da omenim poleg „zunanjih“ meja tudi nekaj „notranjih“, ki si jih pornografski film sam pridela. Kodificiranost pornografskega filma ima vsaj dve posledici; najprej tem filmom zagotavlja prepoznavnost, žanrskost, hkrati pa tudi monotonijo. O napetosti med „vsebino“ in monotonijo je že bilo nekaj povedanega, ostaja pa še odnos monotonije do „forme“. Tako ustvarjalci pornografskih filmov pogosto ublažijo za pornografski film bistveno verističnost z nekaterimi umetnostnimi postopki, ki pornografski film vežejo — opazno — na nedokumentarni film. V „offu“ se tako sliši namesto verističnih šumov in vzdihljajev glasba, katere nosilec ni prezent, kakor da kazano ni dovolj in da so potrebni še dodatni učinki. Takšna zvočna oprem ima vrednost madeža — nekaj je narobe. Humor lahko še učinkoviteje blokira pornografski učinek. Že Bahtin in Ecov Jorge sta vedela, da je humor „moriško“ orožje, pa vendar ga avtorji pornografskega filma pogosto uporabljajo. Samo ugibanje; mogoče želijo sprostiti gledalce, mogoče ... vendar na ta način zgubijo tisto ostrino, „resnost“, ki daje pornografskemu filmu neublaženo trdoto. Humorni učinek proizvaja še en postopek, ki znotraj „resnega“ filma velja kot umetniški: to je

avtorefleksivnost. Pornografski režiserji jo uvajajo bodisi z motivom snemanja pornografskega filma bodisi z že omejenim likom voyeurja bodisi (v zadnjem času) z video posnetki seksa bodisi s pogledom v kamero, kakor to izpelje režiser XY v filmu **Skrivna ljubezen** (Heimliche Liebe, brez letnice izdelave). Oče vpelje hčer v spolno razmerje s tremi moškimi. Ko se hči vrne k očetu, jo vpraša, ali ji je ugajalo. Toda ker sta očiče hčerke in snemališče „združeni“ v isti točki, leti očetovo vprašanje tako hčer kot gledalca. Še bolj neposreden je Gerard Kikoine, ki „reče“ v svojem filmu **Dekleta iz St. Tropeza** (Die Mädchen von St. Tropez, spet brez letnice proizvodnje), da snemajo tisto (tj. pornografski film), kar si ljudstvo želi! Zaradi svoje verističnosti, dokumentarnosti, „resničnosti“, objektivnosti pa pornografski film zgubi razsežnost, ki je nedvomno ena izmed prepoznavk erotičnega filma. Pornografski film ne plete emocionalnih mrež s pomočjo pogledov; edini pogled, ki gleda in vidi, je gledalčev. Filmska materija se mu podreja, kar je seveda v nasprotju z erotičnim filmom, kjer je gledalčev pogled eden od mnogih, filmska materija pa „svoje glava“ in se ne „ozira“ na gledalca. Ta nonšalnce oziroma vzvišenost pa je že mogoče prepoznavka tako imenovanega umetniškega filma.

Pornografski filmi tvorijo žanr, o čemer pričajo stalnost ideologije, specifični motivi in tema, v svetu filma redka identifikacija — z dogajanjem, manj s posameznim filmskim likom, „obvezni“ postopki in prijemi, kakor tudi „zavestna“, hotena „meja“. Pornografski žanr ima tudi svojo „željo“, ki ga razlikuje od vmesnega izdelka, od porniča oziroma mehkega porniča, ki se ne podpisuje samo z eliptičnimi strukturami, ampak z neresno željo. Nasprotno pa pornografski žanr obvladuje ožetje, ki je ena sama želja, je pa zmeraj in povsod in za katere uresničitev je „odveč“ ves tisti arzenal, ki ga ne potrebuje samo klasični hollywoodski film, ampak tudi vsakdanje življenje. Pornografski žanr je ignorantski žanr, ki „prezre“ imaginacijo in vse tisto, kar se zdi nujno za obstoj sedme umetnosti.

Marko Golja

KOT MONTAŽA

montaže postavili v jedro kreativne umetniške genetike, kot *sine qua non*, da brez kreativne montaže ni umetniškega dela — ne enega ne drugega pa ni — niti ne more biti — brez ustvarjanja režiserja — estetskega tvorca celote.

O režiji kot montaži velja govoriti tudi glede na dejstvo, da so iznajdbe filmske montaže prav nesluteno vplivale na montažno estetiko umetnosti našega časa, še posebej na nove tendence *intermedijske režije* v številnih dramskih disciplinah. Tako se še enkrat potrjuje, da je režija kot fenomenološki postopek uresničevanja odrskega oziroma filmskega umetniškega dela umetnost s številnimi *differentia specifica* ter da je montažnih postopkov toliko, kolikor je medijev. Skratka, režij je toliko, kolikor je umetniških totaliziranih del. S pomočjo strukturalne estetike, teorije konstrukcije in dekonstrukcije, je mogoče teoretsko najboljše zastaviti probleme razumevanja montaže v novem sinkretizmu in totalni umetnosti, h kateri je sodobna dramska ustvarjalnost usmerjena na svojih najpogumnejših poteh uresničevanja umetnosti režije kot umetnosti montaže. Od embria estetskega izkustva do najzapletenejše polifone integralne strukture — povsod uresničuje umetniško delo danes zapletene procese režije v neskončnem številu montažnih postopkov, *sui generis*, umetniškega filmskega, dramskega ali glasbenoodrskega dela. Ko gre za rojevanje filmskega, dramskega ali glasbenoodrskega dela, lahko danes potegnemo med režijo kot integralno umetnostjo naše dobe in med umetnostjo montaže kot ustvarjalnega postopka.

Režija in montaža v gramatiki filma

Predpostavka sprejemanja in razumevanja filmskega dela je poznavanje filmske gramatike, te veščine izražanja filmskega avtorja, režiserja kot tvorca filmske umetniške celote. Brez poznavanja *gramatike filma* si je nemogoče zamisliti množico pravil, ki napotujejo na to, kako neki film nastaja, kakšna je struktura filmskega jezika. Morfologija filma nas seznaja z oblikami izražanja filmskega ustvarjanja. Brez poznavanja normativnih pravil ni spoznanja o umetnosti filma. Brez sintakse je nemogoče spoznati umetniško delo v vsej njegovi estetski celovitosti. „Sintaksa in stilistika nas s tehnične strani naredita za gospodarje našega teksta ter tako osposobita za lekcijo o lepoti in njeno humano sporočanje“ (J. Roger, *Filmska gramatika*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1960). Brez sintakse kot znanosti o povezovanju delov, njihovih odnosih in funkcijah v celoti, torej ne more priti do polnega razumevanja filma kot umetniškega dela. Podobnega mnenja je v svoji *Mali gramatiki filma* tudi Jerzy Plazewski, ko pravi: „Trenutek, s katerim je zaključeno pisanje gramatike nekega jezika, še nikoli ni obsojal pesnikov na pasivnost, temveč je bil pogosto celo vzvod za razcvet književnosti.“ (Jerzy Plazewski, *Je-*

zik filma I, Institut za film, Beograd, 1971, str. 8).

Vemo, da je jezik urejen komunikacijski znakovni sistem, kar nas napotuje k pojmu *semiotičnega sistema*. Eden glavnih dejavnikov urejenosti jezika je dejstvo, da znaki ne obstajajo kot posamezni, nepovezani pojavi, temveč predstavljajo organizirane sisteme.

Toda razen semantične urejenosti obstaja še neka druga, predpostavka jezika, namreč sintaktična urejenost. Vanjo spadajo pravila združevanja posameznih znakov v zaporedja, v stavke, ki ustrezajo normam danega jezika.

Tako široko zastavljen pojem jezika zaobsega celoten krog komunikacijskih sistemov, ki funkcionirajo v človeški družbi. Vprašanje o filmskem jeziku se zato zreducira na drugo vprašanje: „Ali je film komunikacijski sistem?“ Zdi se, da o tem nihče ne dvomi. Režiser, igralci, pisci scenarija — vsi ustvarjalci filma nam hočejo s svojim delom nekaj povedati. Njihov trak je kot pisno, *sporočilo, poslano gledalcem* (podčrtal R. L.). Da bi razumeli sporočilo, moramo poznati njegov jezik.“ (Jurij Lotman, *Semiotika filma in problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976, str. 5).

Lotman nas opozarja na to, da se *moramo jezika učiti*. Če naj spoznamo jezik filmske umetnosti, moramo poznati gramatiko filma. Lotman pravi, da je „film podoben svetu, ki ga vidimo“. Svet sicer res vsak dan gledamo, vprašanje pa je, v kolikšni meri ga razumemo: ga sploh vidimo, koliko ga razumemo? Znanost o umetnosti nam v tem početju nedvomno pomaga. „Šele ko bomo razumeli filmski jezik, se bomo prepričali, da film ni suženjska, prazna kopija življenja, temveč aktivno dejanje ponovnega ustvarjanja, v katerem se podobnosti in razlike enotijo v enkratni, napeti, včasih prav dramatični proces spoznavanja življenja.“ (Ibid., str. 6).

Milijarde gledalcev v kinematografih vsega sveta so najboljši dokaz nujnosti in pomembnosti širjenja filmske strukture, razvoja znanosti o filmu: tako filmologije kot sistematskega proučevanja filmske estetike in teorije filma, zgodovine in organizacije filmske umetnosti in industrije, distribucije in recepcije filmskega dela ter njegovih socioloških, kulturnih, idejnih in predvsem estetskih učinkov na tako številno občinstvo. Od tod izvira tudi potreba po poučevanju filmske gramatike kot dela splošne kulture v programih osnovnega šolanja ter v srednješolskem pouku. Če naj bo cilj vsake umetnosti res človek, potem je naša naloga ponuditi filmskemu gledalcu izčrpano vedenje o filmski gramatiki. Louis Jourvet je sanjal o „gledalcu, ki je talentiran“.

Znani sociolog zgodovine umetnosti in književnosti Arnold Hauser je označil našo dobo za *filmsko dobo* in med drugim zapisal: „Vsaka umetnost je igra s kaosom in boj proti njemu: umetnost se kaosu prav nevarno približuje, a obenem vsakič znova iztrga novo področje duha iz njegovih krempljev. Če v zgodovini umetnosti obstaja napre-

dek, potem je to prav neprestano večanje kaosa iztrganih področij. S svojo analizo časa stoji film na liniji tega razvoja: omogočil je vizualno predstavitev doživetij, ki jih je dotlej mogla izraziti samo glasba.“ (Arnold Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in književnosti*, II., Kultura, Beograd, 1966, str. 448). Hauser poudarja potrebo po umetnosti, hkrati pa tudi nujnost izobraževanja, ki naj omogoči pravilno razumevanje umetnosti. Prav zato vztrajamo na pomembnosti proučevanja filmske gramatike kot nujnega pogoja „imetja“ filmske kulture znotraj splošne kulture. Ne zadostuje zgolj gledati film — treba je videti umetnost, misel, logiko, pomen in sporočilo tvorca filmske celote, režiserja kot avtorja umetniškega filmskega dela. Šele poznavanje gramatike filma in filmske sintakse nam omogočata vstop v strukturo filmskega umetniškega dela. Zato nam je blizu Roger, ko pravi, da poznavanje filmskih pravil pomaga gledalcu odkriti v filmih tisto bogastvo idej in oblik, ki ostaja drugim nedostopno. Naše veselje ob odkritju bo večje: harmonija podob, glasbe, dialoga in konstrukcije — vse to tvori humano sporočilo. Tako bomo vedeli, da film zmore posneti nevidno, da nam na skorajda oprijemljiv način razkrije razvoj neke duše, vso njeno vrednost, njen padec in njeno zmago. Če „film more z lastnimi metodami izzvati močna razburjenja, moramo vstopiti v njegovo tehniko, da bi ga lahko razumeli“.

Roger v svoji *Gramatiki filma* takole nadaljuje: „Film zahteva od gledalca občutek logike, a ga obenem povratno v njem tudi razvija. Podobe, dogajanje, tekst in glasba — vse to so znaki, ki jih je treba razložiti. Z njihovo pomočjo odkrivamo življenje, občutek, nauk. Za tolmačenje ponujenega prizora je filmska kultura nujno potrebna.

Če naj postanemo gospodarji duše filma, je nujna vaja z vsaj minimalno gramatično in logično analizo. Cilj tovrstne intelektualne vaje ni razkritje pomena slehernega velikega plana, sleherne elipse ali slehernega totala — tako kot pri branju knjige ne iščemo nikakršnih dodatkov predmeta. Cilj je vaditi duh, da korak za korakom, nezavedno, na določen način prodre do globokega smisla dela. Če bralec knjige reagira močnejše kot gledalec filma, potem je to zaradi tega, ker uporablja elemente analize, ki se jih je naučil že v mladosti. Četudi smo toliko let preživeli v poskusih osposobiti naš razum za ocenjevanje in analiziranje pisanih besedil, na te vaje prav pogosto pozablamo, kadar gre za film. (. . .) Film je — tako kot književnost — lahko del naše kulture samo pod pogojem, da se potrudimo poskusiti prodreti vanj — on pa nas bo za to nagradil s skrivnostmi, ki bodo stalni vir prave intelektualne kulture.“ (Ibid., str. 7.) Poznavanje filmske gramatike je vsekakor pogoj umetniškega ustvarjanja filma, brez njenega razumevanja pa je nedvomno nemogoče tudi razumevanje samega umetniškega dela.

Morda bi se veljalo spomniti Leninovih besed, da „je film za nas najvažnejša umet-

LEE MARVIN 19

nost“.

Režiser in filmski teoretik Sergej Eisenstein, ena najmarkantnejših figur umetnosti dvajsetega stoletja, opozarja na dialektičen pristop k filmski formi. Pri tem se sklicuje na Goetheja: „V naravi ničesar ne opazujemo ločeno, vselej le v zvezi s tistim, kar je pred opazovanim predmetom, ob njem, pod njim in nad njim“. Za Eisensteina je **umetnost vselej spopad**:

- (1) po svojem družbenem smotru
- (2) po svoji naravi
- (3) po svoji metodologiji

Zato spopad logike organske oblike in logike racionalne oblike proizvode:

Dialektiko umetniške oblike

Število intervalov določa stopnjo napetosti.

Prostorska oblika tega dinamizma je izraz.

Stopnje njegove napetosti: ritem.

Eisenstein opozarja, da navedeno velja za vsako umetnost, celo za vsako vrsto izraza sploh.

Montaža je živec filma.

Kader nikakor ni element montaže.

Kader je montažna celica (molekula), misli Eisenstein.

V svojem dialektičnem pristopu k filmski formi navaja naslednje primere tipov spopadov znotraj forme:

1. Grafični spopad
2. Spopad planov
3. Spopad volumnov
4. Prostorski spopad
5. Spopad svetlobnih vrednosti
6. Spopad tempa itd.

Nikjer niso detajli tako dialektično zvezani s celoto kot v organiki umetniškega filmskega dela. Zato lahko sklepamo, da je film uresničena umetnost celote: **pars pro toto**. Iz vsega povedanega je zdaj že mogoče skleniti, da je režiser dejanski tvorec filmskega jezika, njegove sintakse, gramatike, semantike ter interpunkcije in stilistike filmskega umetniškega dela. Zato je upravičena trditev, da je režiser avtor filma kot tiste umetnosti, katere jezik se z režijo vsakega novega filma znova in znova rojeva. Spoznanje o dialektični napetosti rojevanja filmskega umetniškega dela je zatorej neizogibno. Montaža je zares živčevje filma.

Radoslav Lazić

Lee Marvin je živel in umrl kot človek, ki smo si ga želeli srečati le v kinodvorani. Bil je „bad guy“, divji, nasilen in negativen. In v Hollywoodu je vedno kar mrgolelo igralcev, ki so briljirali v vlogah vsakokratnih „negativnih likov“, pa vendar ne bi mogli in smeli reči, da so se zaradi tega dokopali do statusa „filmske zvezde“. Tako je, npr. Humphrey Bogart vse tja do začetka štiridesetih let vztrajno utelešal lik „negativca“, „zvezda“ pa je postal šele v filmih *Casablanca* in *The Maltese Falcon* (le kdo ne bi?!), v katerih je igral kajpada „pozitivni lik“, dasiravno mu je bilo ob tem dopuščeno obdržati „tough“ držo. Če je hotel v starem Hollywoodu ta ali oni „negativec“ postati zvezda, potem je moral nujno izpolniti še en pogoj: moral je namreč igrati tak „negativni lik“, ki je bil po svoji socialni vokaciji že avtomatično in neposredno „negativen“, se pravi, tak lik, ki ni bil „negativen“ zaradi kake posebne členitve pripovedne logike, temveč zato, ker je sam „negativni lik“ (ki ga je igral) vodil interpretacijo žanra, kateremu je neposredno pripadal kot integrirajoča „negativnost“. Tak je bil, denimo lik gangsterja (npr. James Cagney, Edward G. Robinson, George Raft ipd.) ali pa pošasti (npr. Boris Karloff, Bela Lugosi, Lon Chaney, Fredric March, Claude Rains ipd.).

So zlomu studijskega, zvezdniskega in žanrskega sistema so se s premestitvijo poudarka iz „zgodbe“ oz. „žanra“ na „junaka“ oz. „značaj“ (na „psi-!“!) začeli igralci obnašati tako, kot da so sami na svetu, to pa je seveda spremenilo tudi pogoje za lansiranje „negativca“ kot „zvezdnika“. Žanr in njegov junak sta se razcepila in šla vsak svojo pot, ali natančneje, žanr ni več diferenciral pogojev „negativnosti“, ampak je zdaj sama „negativnost“, ta desublimirani pathos „Metode“, diferencirala pogoje žanra, kateremu se je pritikal kot nekaka „neverjetna“, „iracionalna“ in radikalno „odtujena“ poteza, poteza, ki kot taka žanru ni več mogla biti „lastna“. Z drugimi besedami, „negativci“ niso bili več zvezde zato, ker bi bili „negativni“ (zlobni ipd.) takrat, ko je bilo to tudi mogoče pričakovati (pač glede na impakt žanrske skale!), temveč prav narobe, „zvezde“ so postajali zato, ker so bili „negativni“ takrat, ko tega nikakor ni bilo mogoče pričakovati (npr. Ernest Borgnine, Robert Ryan, Richard Widmark, Lee J. Cobb, George C. Scott, Rod Steiger, Jack Palance, Robert Walker, Ed Begley, Ray Milland ipd.). Prav tako pa so postajali „zvezde“ tudi igralci, ki so utelešali samo „negativnost“ Metode, njeno „kontra-kulturno“, „uporniško“, „rebel“ funkcijo: James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Steve McQueen, Jane Fonda itd. Njihovo „negativnost“ so oblikovale „nepričakovane“ in „patološke“ poteze („monster form Id!“), ki sta jih v starem Hollywoodu racionalizirala predvsem grozljivka in gangsterski film, se pravi, žanra, ki sta bila v teh „terapevtskih petdesetih“ brez prave moči: le v teh dveh žanrih je bila ta „patološka negativnost“ tudi „verjetna“, kolikor je vselej potrebno upoštevati, da vsak žanr vstopa v razmerje „verjetnosti“ s svojimi lastnimi zakoni. V petde-

setih, šestdesetih in še na začetku sedemdesetih je „negativec“ postal „zvezda“ le, kolikor so bile njegove reakcije „neverjetne“, „pretirane“ in „pleonastične“, kolikor so potemtakem bolj govorile o njem samem, kot pa o zgodbi/žanru.

Lee Marvin je bil prisiljen svojo „negativnost“ formulirati v tem post-studijskem, post-zvezdniskem in post-žanrskem času. Bil je iz stare in ugledne pa tudi premožne družine: to pa je bila že tudi prva ovira, saj njegova provenienca ne spada v definicijo filmske zvezde.

Filmski zvezdi je namreč lasten in nekako „notranji“ takoiimenovani „vzpon-od-ničadovsega“, ali natančneje, vzpon od tistih „petih čudežnih poklicev“ (pomivalec posode, natak, prodajalec vozniških listov, mornar, poštar ipd.) do „filmske zvezde“. Zvezdniki so postajali le igralci brez dinastične filiacije. Lee Marvin ni čakal dosti časa: pustil se je ekskomunicirati in priključil se je ameriški vojni mornarici, da bi leta 1951 že tudi debutiral v Hathawayevem filmu *Zdaj si v mornarici* (You're in the Navy Now). Komedijski: bil je v precej dobri družbi (Gary Cooper, Millard Mitchell, Jane Greer, Eddie Albert, Jack Webb itd.), toda ravno posebno zloben ni bil, ker za to pravzaprav niti ni imel časa. Bil je banana in sploh v komediji za „negativnost“ ni nikoli potrebnega časa. Ker je imel negativen obraz, ker je imel negativen glas in ker je znal igrati, se je zdelo producentom najprimerneje, da ga ne uporabijo v zvezdniskih vlogah, temveč da ga prihranijo za „interpunktivne“ vloge, se pravi, za tista znamenja, ki naj bi lajšala umevanje filma. Kot klasično „interpunkcijo“ ga najdemo v *Tveganem življenju* (A Life in the Balance, 1954) Harryja Hornerja, v *Nasilni soboti* (Violent Saturday, 1955) Richarda Fleischerja, v *Sedmih današnjih možeh* (Seven Men From Now, 1956) Budda Boetticherja, v *Divjem* (The Wild One, 1954) Lasla Benedeka. Bistveno ob vsem tem pa je to, da je bil Lee Marvin „interpungiran“ kot nekakšna „nova vrst nasilnosti“, kot tip „business-like“ nasilnosti, nepričakovane in vsakdanje nasilnosti brez opozorila in brez zlobe: v Langovem filmu *Velika vročica* (The Big Heat, 1953) je Carolyn Jones brez opozorila ugasnil cigareto na roki, Gloriji Grahame pa je — prav tako brez opozorila in brez zlobe — vrgel v obraz skodelico vrele kave, ki je postala legendarna. Tudi njegovo „casual“ in „brisk“ preganjanje oz. trpinčenje enorokega Spencerja Tracyja v *Slabem dnevu v Black Rocku* (Bad Day at Black Rock, 1954) Johna Sturgesa je postalo legendarno: rojena je bila nekontrolirana, rutinska vrst „negativnosti“, ki je bila divji refleks „terapevtskih petdesetih“.

Le velikemu vseh „negativcev“ je v teh težkih pogojih uspelo postati zvezda: Lee Marvin je to storil na sebi lasten „business-like“ način.

1. Spomnimo se najprej njegove vloge tirskega kralja in razdiralnega Libertija Valanca iz Fordovega *Moža, ki je ubil Libertija Valanca* (1962, The Man Who Shot Liberty Valance). James Stewart pripoveduje o nekih davnih časih, o nekem davnem mestecu, ki