

CELOTNA FILMSKA ENAČBA

THOMAS SCHATZ
PREVOD: UROŠ ZORMAN

TEORIJO AVTORJA, O KATERI STA SE ZADNJE ŠTIRI ŠTEVILKE PREREKALA ANDREW SARRIS IN PAULINE Kael, TOKRAT ZAKLJUČUJEMO S SPISOM THOMASA SCHATZA, KI JE PREPRIČAN, DA STUDIJSKEGA SISTEMA NI MOGOČE ZAOBJETI Z VLOGO POSAMEZNIKA KOT (IZ)KLJUČNEGA USTVARJALCA. V NASLEDNJI ŠTEVILKI PA SE VRAČAMO K ŽLAHTNI TRADICIJI AMERIŠKE FILMSKE KRITIKE.

»K o sva leta 1951 z Davidom [Selznickom] ob zori hodila po zapuščenih hollywoodskih ulicah, sem poslušal, kako moj najljubši filmski šef ruši mesto, ki ga je pomagal zgraditi. S filmi, je rekel David, je konec. Hollywood je že postal mesto duhov in si je neumno prizadeval kazati znake življenja ...

A zdaj, ko se je hrup polegel, kaj je Hollywood bil?
Ben Hecht, 1954

Padec studijskega sistema je moral sprožiti vprašanja kot Hechtovo: »Kaj je Hollywood bil,« in odgovorov je bilo na pretek, a ne ravno ustreznih. Sam Hecht je odgovoril tako kot toliko njegovih kolegov iz industrije, z anekdotičnimi, samoljubnimi spomini, prežetimi s sovraštvom do sistema in »filistejcev«, ki so ga nadzorovali – ter Hechtu plačevali do 5000 dolarjev na teden za njegove scenaristične usluge. Hecht je bil seveda bistveni del tega sistema, čeprav tega ni tako dojemal, in njegovi spomini povedo več o odnosu vzhodnih piscev do prioritet in oblastniških struktur filmske industrije kot o hollywoodskem filmskem ustvarjanju. Hechtov odgovor je prinesel še en dejavnik, ki ga velja upoštevati, skupaj z neštetimi drugimi intervjuji in avtobiografijami, kritičnimi študijami in ekonomskimi analizami. A nakopičeni dokazi nikakor niso dovolj za izračun in naš občutek o tem, kaj je Hollywood bil, je ostal nejasen vtis, fragmentaren in protisloven, prej mitološki kot zgodovinski.

Da bi to spremenili je skupina kritikov in zgodovinarjev v šestdesetih in sedemdesetih razvila »teorijo filmske zgodovine«, ki je temeljila na predstavi o re-

žijskem avtorstvu. Ko je iz pepela studijske dobe vzniknil novi Hollywood, so zagovorniki »teorije avtorja« razglašali, da je bil stari Hollywood kinematografija režiserjev. Razglašali so tudi, da so bili edini filmski režiserji, vredni kanonizacije kot avtorji umetniki, tisti, katerih osebni stil je vzniknil iz določenega nasprotovanja studijskemu sistemu v celoti – razčlovečevajoči, klišejski, dobičkaželjni mašineriji hollywoodskih studijskih tovarn. Glavni zagovornik avtorstva je bil Andrew Sarris, ki je v svoji ključni študiji *The American Cinema – Directors and Directions, 1929–1968* studijskemu šefu podelil vlogo hrusta v hollywoodskem epskem boju in ameriško filmsko zgodovino omejil na ustvarjalne poti nekaj deset herojskih režiserjev. S preoblikovanjem sklepa režiserja Georgea Stevensa, da je z izoblikovanjem industrije »filmski ustvarjalec postal zaposleni, tisti, ki je imel dovolj časa za skrb za poslovne podrobnosti, pa je postal vodja studia,« je Sarris razvil svojo lastno popreproščeno teorijo, ki je slavila režiserja kot edinega dobavitelja *filmske umetnosti* znotraj industrije, ki jo preplavljajo pisuni in dobičkarji. Zaključne besede njegovega uvoda so povzele vse: »Z njim [režiserjem] se ne bi bilo vredno ukvarjati, če ne bi bil sposoben iz svojega denarno naravnane okolja od časa do časa skoraj čudežno potegniti sublimnega izraza.«

S samim avtorstvom se ne bi bilo vredno ukvarjati, če ne bi bilo tako vplivno, če ne bi filmske zgodovine in kritike učinkovito zadrževalo v podaljšanem obdobju mladostniške romantike. A bliže ko si ogledamo hollywoodska razmerja moči in hierarhijo v studijski dobi, njegovo delitev dela in proces produkcije po tekočem traku, bolj nesmiselno se pokaže presojanje filmskega

ustvarjanja ali filmskega stila znotraj logike posameznega režiserja – oziroma *katerega koli* posameznika pravzaprav. Tukaj sta bistvena stil in avtoriteta – kreativni izraz in kreativni nadzor – in res je imelo nekaj hollywoodskih režiserjev nenavadno veliko avtoritete in določen stil. John Ford, Howard Hawks, Frank Capra in Alfred Hitchcock so dobri primeri, a omeniti moramo, da je bil njihov privilegiran položaj – zlasti njihov nadzor nad razvojem scenarijev, izbiro igralcev in montažo – bolj rezultat njihove vloge kot producentov kakor režiserjev. Tako avtoriteto so si pridobili le s komercialnim uspehom in le filmski ustvarjalci, ki niso pokazali zgolj talenta, temveč tudi, da lahko dobičkonosno delujejo znotraj sistema. Ti ustvarjalci so bili za studije morda res vedno »naporni«, a nič bolj kot največji zvezdniki ali pisci. In nazadnje, sodelovanje je bilo mogoče, ker so »opravili svoje delo«, kot je temu rekel Ford, in nato prešli k naslednjemu projektu. Dejansko so svoja najboljša in najkonsistentnejša dela naredili s preračunanimi zvezdniki za določen studio, vselej v simbiozi z avtoritativnim studijskim šefom.

Pomislimo na Fordovo sodelovanje z Darrylom Zanuckom pri Twentieth Century-Fox pri vrsti filmov s Henryjem Fondom: *Mladi Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), *Bobni vzdolž Mohawka* (Drums Along the Mohawk, 1939) in *Sadovi jeze* (The Grapes of Wrath, 1940). Ali Alfreda Hitchcocka pri snemanju filmov *Uročen* (Spellbound, 1945) in *Razvpita* (Notorious, 1946), dveh psiholoških dram, za kateri je scenarij napisal Ben Hecht, za svoje evropsko odkritje Ingrid Bergman pa pripravil David Selznick. Ali Howarda Hawksa, ki je za Jacka Warnerja delal *Imeti ali ne* (To Have and Have Not, 1944) in *Veliki sen* (The



Frankensteinova nevesta



Veliki sen

Big Sleep, 1946), dva neusmiljena trilerja z Bogartom in Bacallovo, prežeta z Warnerjevim stilom. To so bili prvovrstni hollywoodski filmi, a nič bolj enkratni od ostalih zvezdniško-žanrskih izdelkov, ki so jih izvedli rutinski pogodbeni režiserji; na primer horor filmov studia Universal z Borisom Karloffom, ki jih je režiral James Whale, ali biografskih filmov s Paulom Munijem, ki jih je za Warner režiral William Dieterle. Pri Whaleu in Dieterleju redko kdo poudarja njun stil ali umetniškost in oba bi bila brez studijskih sredstev ter sistematičnega produkcijskega procesa izgubljena. A to ne zmanjšuje celovitosti filmov kot *Frankenstein* (1931), *The Old Dark House* (1932) in *Frankensteinova nevesta* (Bride of Frankenstein, 1935, James Whale) ali *Louis Pasteur* (The Story of Louis Pasteur, 1936) in *Življenje Emila Zolaja* (The Life of Emile Zola, 1937, William Dieterle).

Kakovost in umetniškost vseh teh filmov nista plod zgolj individualnega človeškega izraza, temveč spoja institucionalnih sil. V vsakem primeru se je »stil« pisca, režiserja, zvezdnika – ali celo direktorja fotografije, umetniškega direktorja ali kostumografa – zlil s produkcijskimi postopki in upravno strukturo studia, njegovimi sredstvi in naborom talentov, pripovednimi izročili in tržno strategijo. In končno je bil vsak posamezni stil le modulacija uveljavljenega studijskega stila. Pomislimo na Jimmyja Cagneya v *Državnem sovražniku* (The Public Enemy, 1931, William A. Wellman), ki se opoteka po tisti temni, premočeni ulici po vrhuncu s strelskim obračunom z rivalskimi gangsterji, ko zre ravno mimo kamere in si mrmra: »Nisem tako žilav,« nato pa z obrazom navzdol pade v jarek. To je bil moment podpisa studia Warner Bros., pripovedno-

kinematografska epifanija, ko so se zvezdnik in žanr in tehnika zlili v idealni izraz studijskega stila, letnik 1931. Drugi studii so imeli enako razpoznavne stile in momente podpisa, ki so vključevali različne zvezdnike in vrste zgodb ter različen »način videnja«, tako v tehničnem kot ideološkem smislu. Na temni, premočeni ulici lahko pri MGM, na primer, pričakujemo bleščeče, optimistično praznovanje življenja in ljubezni – Mickey Rooney v še eni vlogi Andyja Hardyja, ki se trudi namestiti streho na svoji kripti, medtem ko je njegovo dekle vse bolj premočeno; ali ples med lužami in petje v dežju Genea Kellyja. Pri družbi Universal je nočna nevihta najverjetneje naznanjala nekaj bolj mračnega: grof Drakula v lovu za plenom, mogoče, ali dr. Frankenstein, ki udarec strele uporabi za kakšen grozovit poskus.

To so izolirani pogledi na širši vzorec, tako na platno kot zunaj njega. Vsak vrhunski studio je izdelal repertoar pogodbenih zvezdnikov in pripovednih obrazcev, ki so jih izpopolnjevali in nenehno znova pošiljali v obtok. Warner je v tridesetih, na primer, enega za drugim izstrelili urbane kriminalke s Cagneyem in Edwardom G. Robinsonom, angažirane biografske filme s Paulom Munijem, zakulisne muzikale z Dickom Powellom in Ruby Keeler, mečevalske epe z Errolom Flynnom in Olivio de Haviland ter v nenavadnem nasprotju z moški načeli studia vrsto »ženskih filmov« z Bette Davis. Ti zvezdniki in žanri so bistveno zaznamovali Warnerjev stil v obdobju depresije in okrog njih so se izoblikovala organizacijska načela za celotno delovanje – od newyorške pisarne do studijske tovarne na drugi strani celine. Bili so sredstvo za utrditev trženja in prodaje, učinkovitost in ekonomičnost pro-

dukcije kakšnih petdeset filmov letno in razlikovanje Warnerjeve kolektivne produkcije od konkurence.

Glavni arhitekti studia so bili njegovi izvršni direktorji, kar so takrat opazili skoraj vsi hollywoodski poročevalci. Med najbolj prekanjenimi poročevalci je bil Leo Rosten, ki je v globinski študiji *Hollywood – The Movie Colony*, izdani leta 1940, razmere opisal takole: »Vsak studio ima osebnost; vsak proizvod studia ima posebne poudarke in vrednote. In na koncu nas vsota osebnosti studia, skupni vzorec njegovih izbir in okusa, privede do njegovih producentov. Kajti producenti so tisti, ki utrdijo preference, predsodke in usmeritve organizacije ter s tem filmov, ki jih producira.«

Rosten ni govoril o »nadzornikih« in »pridruženih producentih«, ki so kontrolirali posamezne produkcije, niti o pionirskih »filmskih mogotcih«, ki so nadzirali ekonomsko politiko iz New Yorka. Govoril je o studijskih izvršnih producentih, kot so bili Louis B. Mayer in Irving Thalberg pri MGM, Jack Warner in Hal Wallis pri Warner Bros., Darryl Zanuck pri Twentieth Century-Fox, Harry Cohn pri Columbiji, in glavnih neodvisnih producentih kot David Selznick in Sam Goldwyn. Ti moške – in vselej so bili moške – so letni proračun, ki ga je določila newyorška pisarna, prevedli v program posameznih filmov. Usklajevali so delovanje celotnega obrata, vodili pogajanja o pogodbah, razvijali zgodbe in scenarije, si ogledovali dnevne posnetke med snemanjem, nadzorovali montažo, vse dokler film ni bil nared za pot do newyorških dvoran. To so bili moške zoper katere je v odprtem pismu časniku *The New York Times* aprila 1939 bental Frank Capra, ko se je pritoževal, da »danes približno šest producentov obdeluje 90 odstotkov scenarijev in montira



Državni sovražnik



Mladi Lincoln

90 odstotkov filmov». In to so bili možje, ki jih je F. Scott Fitzgerald opisal na prvi strani *The Last Tycoon*, hollywoodskega romana, ki ga je pisal tik pred smrtjo leta 1940. »Hollywood lahko brez razmišljanja sprejme, kot sem storil sam,« je pisal Fitzgerald, »ali pa ga odpravite z zaničevanjem, ki ga hranimo za tiso, česar ne razumemo. Tudi razumeti ga je mogoče, a le v obrisih in po koščkih. Manj kot pol ducatu mož je uspelo celotno filmsko enačbo zadržati v svojih rokah.«

Ko je Fitzgerald pisal ta odlomek, je imel v mislih Irvinga Thalberga, in težko bi našli primernejši opis njegove vloge pri MGM. Prav tako ne bi mogli najti jasnejše in bolj zgoščene formulacije našega cilja: izračunati celotno filmsko enačbo, zabeležiti tisto, kar so Thalberg in Zanuck in Selznick in bore malo drugih nosili v svojih glavah. Po prekopavanju na tone arhivskega materiala iz različnih studiev in produkcijskih hiš sem postal trdno prepričan, da so bili ti producenti in studijski voditelji najbolj napak razumljene in podcenjene osebe v ameriški filmski zgodovini. To delo na nek način predstavlja prizadevanje, da bi znova premislili njihove prispevke k hollywoodskemu filmskemu ustvarjanju; a ne bi rad pretirano poudarjal njihovega pomena ali napeljeval k napačnemu razumevanju svojega lastnega stališča. Hollywoodska delitev dela se je razširjala daleč v upravne in tržne vrste, tako da nas izločanje producenta ali kogar koli drugega kot umetnika ali vizionarja ne more pripeljati nikamor. Prav bi bilo, da se spomnimo francoskega filmskega kritika Andréja Bazina in njegovega svarila zgodnjim pristašem avtorstva, ki so filmsko zgodovino pretvarjali v kult osebnosti. »Ameriška kinematografija je klasična umetnost,« je zapisal Bazin leta 1957, »zatorej v njej

občudujemo tisto, kar je najbolj občudovanja vredno – ne zgolj nadarjenosti tega ali onega filmarja, temveč genialnost sistema.«

Četrto stoletje smo potrebovali, da smo začeli ceniti ta vpogled, da smo v »klasičnem Hollywoodu« videli natanko to: obdobje, v katerem so različne družbene, industrijske, tehnološke, ekonomske in estetske sile ujele občutljivo ravnotežje. To ravnotežje je bilo polno navzkrižij in se je ves čas spreminjalo, a štiri desetletja je bilo dovolj stabilno, da je lahko zagotavljalo trden sistem produkcije in porabe ter s tem veliko količino del z enotnim stilom – standardnim načinom pripovedovanja zgodb, od fotografije in montaže do strukture zapletov in tem. Te različne sile je v ravnovesju vzdrževal studijski sistem v celoti; »studijska doba« in klasični Hollywood vsekakor opisujeta isti industrijski in zgodovinski pojav. Te sile so se stekale v samih studiih, od katerih je bil vsak posebna variacija hollywoodskega klasičnega stila ...

Filmi so bili »vertikalna« industrija v tem, da je bila končna oblast v rokah lastnikov in najvišjih korporativnih funkcionarjev v New Yorku. A newyorška pisarna ne bi mogla delati filmov, niti ne bi mogla zapovedovati zanimanja občinstva in okusa javnosti. In ne glede na poskuse usmerjanja produkcije in trženja je filmsko ustvarjanje ostalo tekmovalno in ustvarjalno početje. V celotni sliki je bilo vodstvo na Zahodni obali ključ do delovanja studiev – s tem ko je povezovalo ekonomska in ustvarjalna sredstva družb ter denarno politiko prenašalo v ustvarjalno prakso. To je zahtevalo tesno sodelovanje z New Yorkom in občutek za tržno usmeritev družbe, a tudi jasno zavedanje studijskih sredstev in močno interakcijo z najpomemb-

nejšimi filmskimi ustvarjalci, ki so bili na voljo, zlasti režiserji, pisci in zvezniki.

Studijsko filmsko ustvarjanje zaradi različnih vložkov in tveganj vsakega od ključnih igralcev ni bilo toliko proces sodelovanja kot pogajanj in boja – ki je občasno spominjal na oborožene spopade. A nekako je delovalo in delovalo je dobro. Navsezadnje je pri klasičnem Hollywoodu najbolj presenetljivo to, da so tako raznolike in nasprotno sile lahko tako dolgo obdržali v ravnovesju. Novi Hollywood in komercialna televizija zelo jasno kažeta, kaj se zgodi, ko ravnovesja ni več, in nas opozarjata na to, kako produktiven, učinkovit in kreativen sistem smo izgubili v petdesetih. Studijski sistem je bil nekaj genialnega, če bomo to razumeli, bomo morda nazadnje lahko spoznali, kaj je Hollywood bil.

Iz knjige Thomas Schatz: *The Genius of the System – Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Pantheon, New York, 1988.