

LINDSAY ANDERSON

*»Mislim, da sem zelo romantičen, zelo idealističen po temperamentu in morda poizkušam to uskladiti z določeno ironijo in skepsa. Verjamem v dvoumje... Kateregakoli dela sem se lotil, najsi je bilo še tako realistično, je verjetno vedno težilo k poetičnosti... Pri tem mislim na takšna dela, ki skozi pripoved posredujejo neko pomembnejše sporočilo.«
(Lindsay Anderson)*

V 50-tih in 60-tih letih se je Lindsay Anderson uveljavil kot eno najvidnejših imen svetovne kinematografije. S svojim pisanjem se je že prej dokazal kot prodoren kritik velikih razsežnosti. Njegovo zgodnje dokumentarno delo in njegov prvi celovečerni film *Športno življenje*, sta napovedovala prihod ambicioznega in samozaveznega filmarja.

V letu 1968 je njegov drugi celovečerec *Če požel uspeh* pri kritiki in v komercialnem pogledu. Videti je bilo, da se je, s svojimi temami upora in anarhije, film močno prilagal političnim in socialnim silam, ki so prispevale k dogodkom 1968. leta. Andersonovo delo je očitno pripadalo 'valu prihodnosti'. On sam pa je bil odločen postati vodilna osebnost v kinematografiji 70-tih in 80-tih let.

To se Andersonu naposled vendar ni posrečilo. Dve desetletji po letu 1968 njegovo delo še vedno privlači pozornost in zanimanje kritikov. Toda v svetovno kinematografijo se je prejkone vpisal le kot obrobna osebnost. Naredil je precej manj filmov, kot bi lahko pričakovali. Tudi filmi, ki jih je režiral, niso nikoli dosegli niti komercialnega niti kritičnega uspeha.

Zakaj pravzaprav Andersonu ni uspelo, da bi postal osrednji lik v svetovni kinematografiji? Po naključju ali zgolj kot posledica dogodkov, na katere sam ni mogel vplivati? Ali pa gre morda za pričakovan rezultat njegovih lastnih omejitev?

»Bolj je šlo za reakcijo na prenapihnjeno veljavo britanskih filmov... Pozornost smo preusmerili na sveže in dinamično filmarstvo v Ameriki, hkrati pa smo tudi odkrivali filmarje stare celine in filmske ustvarjalce iz preteklosti.«

Anderson se je najprej srečal s filmom kot kritik. Ko se je, po demobilizaciji ob koncu druge svetovne vojne, vrnil na oksfordsko univerzo, so ga povabili, naj postane urednik univerzitetne revije za film *Sequence*. Hitro se je prelevil v poglobitvega pisca pri tej reviji in tako odločilno vplival na njeno vsebino. To je bila tudi dobra osnova za njegovo kasnejše delo kritika in filmskega ustvarjalca.

S svojo revijo se je Anderson postavil nasproti etablirani britanski kinematografiji poznih 40-tih let. Revija *Sequence* je objavljala tako kritike celovečercev, kakršne so snemali David Lean, Carol Reed, Michael Powell in Emeric Pressberger, kot tudi dokumentarnih filmov Johna Griersona.

Celovečerci so bili deležni kritik na račun prikazovanja povprečnih vrednot srednjega sloja družbe, dokumentarci pa zaradi svojih socioloških preokupacij in pomanjkanja zanimanja za posameznika.

Obenem je revija *Sequence* zavzela pozitivno stališče in izpričala navdušenje do vrste hollywoodskih in evropskih (predvsem francoskih) režiserjev. Poudarek je bil na režiserjih, ker so pisci revije *Sequence* film dojemali kot obliko osebne ekspresivnosti. Kritika je bila zanje hedonističen poklic. Eden izmed urednikov, Gavin Lambert, demito piše:

»Najprej se odzivamo na – stil, vizijo, iskrivo zapažanje, torej nekaj, kar zaposli našo domišljijo ali čute, morda (v kinu sicer redkokdaj) tudi intelekt. Odzivati se, zavedati se

odziva, to pač ni nič zapletenega. V prvi vrsti gre gotovo za to, da sprevidimo razliko med dolgočasenjem in ne-dolgočasenjem.«

Anderson osebno se je močno ogreval za delo Johna Forda in Humphreya Jenningsa. Napisal je nekaj bodočih klasičnih esejev o obeh režiserjih. K njima se je pozneje, ko je tudi sam postal filmski ustvarjalec, velikokrat vračal.

Ford in Jennings na prvi pogled predstavljata nezdružljive lastnosti za izražanje navdušenja: Ford kot arhetip hollywoodskega profesionalca in Jennings kot arhetip angleškega esteta in intelektualca. Toda, Anderson je pri obeh zapazil isto lastnost, namreč filmsko poetiko.

Za Andersona je doseganje poezije na filmu vseskozi poglavitna estetska vrlina. V svojih kritičnih prispevkih filme vrednoti ravno po prisotnosti oziroma odsotnosti te vrline. Tudi v razpravah o svojem lastnem filmarstvu stalno poudarja svojo težnjo za poetiko. V reviji *Sequence* podaja takšno opredelitev:

»Stil se staplja z vsebino za nastanek nečesa novega, individualnega, pri tem pa celovitejšega. Sinopsis *Atalante* pomeni tako malo, kot, na primer, sinopsis lirične pesmi; na papirju je *Moja draga Klementina* pač navaden vestern. Toda ko se odvijata na platnu, z gracioznostjo v gibanju, svežino vizije... zadobita magično moč, ki lahko razburi, očara, oživi.«

»Dokumentarec je najboljša priprava za filmsko ustvarjanje... Čutim, da je v filmarstvu zelo pomembno obvladovanje živega filmskega materiala. To se najbolje vidi pri dokumentarcu, ki ga najprej posnamemo in potem, v temnici, lastnoročno razrežemo...«

Za nekoga, ki je želel postati režiser, je bil najlažji način vstopa v britansko filmsko industrijo poznih 40-tih let prek snemanja dokumentarcev. Čeprav je tako nasprotoval temu gibanju, se je tudi Anderson izučil filmske obrti z izdelavo dokumentarcev. Izmed 11 dokumentarnih filmov, kolikor jih je posnel med letoma 1948 in 1957, so 3 še zlasti zanimivi v odnosu do njegovega kasnejšega dela.

Kader v filmu *Wakefield Express* vsebuje prvi primer tistega, tako imenovanega poetičnega filmarstva, kakor ga pojmuje Anderson. Metoda spominja na Jenningsa. Smo priče slovesnosti na krajevnem vojnem pokopališču. Trobentač igra »The Last Post« (mrtva straža ali zadnja dolžnost, op. prev.). Zvoki trobente se razlegajo za salvami, v ospredju so žalostni obrazi. Potem se kamera odmakne od slovesnosti in prikažejo se podobe sosednje skupnosti. Zvoki trobente še prihajajo iz ozadja. Razmerje med zvokom in sliko na filmu povzdigne goli opis ceremonije na raven obujanja spominov na posledice, ki jih je vojna prizadejala celi lokalni skupnosti.

O Dreamland ima dvojen namen. To je prvi film – demonstracija kritične silovitosti, ki je postala tako pomemben del Andersonovega kasnejšega dela. V tem filmu pa se hkrati kaže tudi vpliv Jeana Vigoa na Andersonovo delo. Film je reportaža obmorskega zabavišča, katere pristop spominja na *A propos de Nice*. Kadri so zmontirani kot v filmskem žurnalu, tako zasekani drug v drugega in s takšno glasbeno spremljavo, ki ustvarja sovražno podobo semnja zabave.

Pojav silovite kritičnosti pri Andersonu tudi pozneje zastavlja vprašanje: Na koga ali kaj meri ta agresivna kritika? Na ljudi, ki so odgovorni za ponudbo tovrstne neokusne in poneumljajoče zabave? Ali pa morda meri na ljudi, ki takšno ceneno zabavo podpirajo?

A propos de Nice ravno tako zastavlja vprašanja dvomljivih

LINDSAY

učinkov. Deloma gre tu za problem, ki ga povzroča sama filmska metoda. Snemanje dokumentarcev, ki temelji na dokaj »primitivnih« oblikah montaže, ne dopušča natančnejših odtenkov.

Vigo je v določeni prednosti pred Andersonom. Razpolagal je z več osnovnih sredstev; konec koncev je njegov film tudi daljši, 40-minuten v primerjavi z 10 minutami filma

O Dreamland. Imel je tudi dostop do širšega socialnega ozadja – Nica pač ponuja večjo pestrost materiala, kot zgolj zabavišče. Način, kako Vigo izbira dani material, zlasti še skozi nasprotja med prizori iz življenja meščanskega in delavskega razreda, na koncu tudi omogoča, da se avtor prepričljivo izjasni glede svojih simpatij.

Dvoumnost filma *O Dreamland* bi morda lahko opravičili ravno s pomanjkljivimi resursi. Toda, kako potem presoјati tiste Andersonove celovečerce, pri katerih je avtor razpolagal z neprimerno bogatejšimi viri?

Če *Wakefield Express* nekaj dolguje Humphreyu Jenningsu, potem lahko za *Every Day except Christmas* rečemo, da izkazuje spoštovanje Johnu Fordu. Ta film je portret Covent Gardena, ki je bil v tedanjem Londonu velika sadno-zelenjavna tržnica. V neposrednem in čustveno obarvanem prikazu tradicionalno moške skupnosti ni težko prepoznati sorodstva s Fordovim praznovanjem konjenice ZDA 19. stol.

Film so sicer kritizirali zaradi pomanjkljivega zanimanja za delovne pogoje, mezde, trajanje delovnega časa in, sploh, odnose med delodajalci in delavci. Anderson je prepričljivo odgovoril na kritike rekoč, da ni nameraval posneti filma te vrste. *Every Day except Christmas* naj bi bil, po njegovih besedah, poetičen film, romantična pripoved. Vsak umetnik ima pač pravico, da si sam določi domet svojega dela.

Umestnejša kritika *Every Day except Christmas* je v zapažanju, da ta film nima tistih poetičnih lastnosti, za katere si je prizadeval Anderson. Film je tipično fordovski: s poudarjanjem tradicije; trdno, vendar nezahtevno kompozicijo; glasbeno spremljavo starih, dobro znanih pesmi; poudarjeni so marginalni, ekscentrični junaki. Toda v filmu ni Fordu lastne poezije. Ni odmevov na Fordova najboljša dela. Še zlasti pa mu manjka tistega močnega občutka za »minule čase«, ki bogati Fordovo proslavljanje radosti življenja v skupnosti in družabništva med moškimi, kot se to kaže v filmih *She Wore a Yellow Ribbon*, *My Darling Clementine*, *They Were Expendable* in *Wagonmaster*. Brez takšne poetičnosti je *Every Day except Christmas* prejkone film sentimentalne zvrsti.

Več razlogov je, zaradi katerih Anderson ni uspel, med njimi tudi ta, da se on ni mogel opreti na tradicijo ljudskih pripodob, ki je Fordu pomagala ustvariti vizualni slog s čutom za preteklost, že vgrajenim v formalne konvencije. Sam Ford pa je potreboval kar nekaj filmov, preden je ta slog dodobra razvil. V primerjavi s Fordom poznih štiridesetih in petdesetih je bil pač Anderson popoln začetnik.

Bilo bi preveč enostavno, če bi na tej osnovi mogli razrešiti probleme filma *Every Day except Christmas*, ki se, kot tudi v primeru *O Dreamland*, ponovijo še kasneje. Ti se pojavijo tudi v njegovem najnovejšem celovečercu, *Avgustovski kiti*.

»S snemanjem teh filmov in s postavitvijo teh programov smo se hoteli postaviti za neodvisno, ustvarjalno filmarstvo v takšnem svetu, kjer pritiski konformizma in komercializma postajajo iz dneva v dan močnejši.«

Wakefield Express, *O Dreamland* in *Every Day except Christmas* so del filmskih programov, ki jih je v poznih 50-tih

letih prikazoval londonski National Film Theatre pod zastavo Free Cinema. Sam Anderson – kot tedanji glavni propagandist teh programov – se sedaj nagiblje k podcenjevanju njihovega pomena. Pravi, da je šlo za poizkus pridobitve publicitete na rovaš večjega števila mladih filmskih ustvarjalcev.

Free Cinema pa le ni bil tako nepomemben. V mnogih pogledih predstavlja nadaljevanje idej, ki jih je razširjala revija *Sequence* (v kateri je bil – mimogrede – tudi prvokrat uporabljen izraz Free Cinema).

Revija *Sequence* se ni nikoli kaj dosti ukvarjala s socialnimi problemi, za katere se je, nasprotno, Free Cinema živo zanimal. Anderson, ki je snoval propagando za te filme, je poudaril, da naj bo filmski ustvarjalec komentator sodobne družbe. Ena izmed poudarjenih lastnosti prikazovanih britanskih filmov je bila ravno v tem, da so upodabljali sodobno družbo.

Vztrajanje pri neposrednem razmerju med filmarji in sodobno družbo je temeljilo na dveh domnevah: da je prikazovanje sodobne družbe poglavitna funkcija dokumentarca; in, kar je pomembnejše, da se umetnost brez neposrednega razmerja z družbo izpostavlja pogošnosti in plehkosti.

Zanimanje za socialna vprašanja se je izoblikovalo v širokem gibanju britanske kulture v poznih 50-tih letih. To gibanje se je silovito spopadlo s konservatizmom, povprečnostjo in razredno omejenostjo britanske družbe. Spodbudilo je prizadevanja za razvoj razredno manj razdeljene, sodobnejše in v prihodnost obrnjene družbe. V svojih esejih »Stand up, Stand up« in »Get out and Push« se je tudi Anderson sam pronicljivo in slikovito zavzel za navedene cilje.

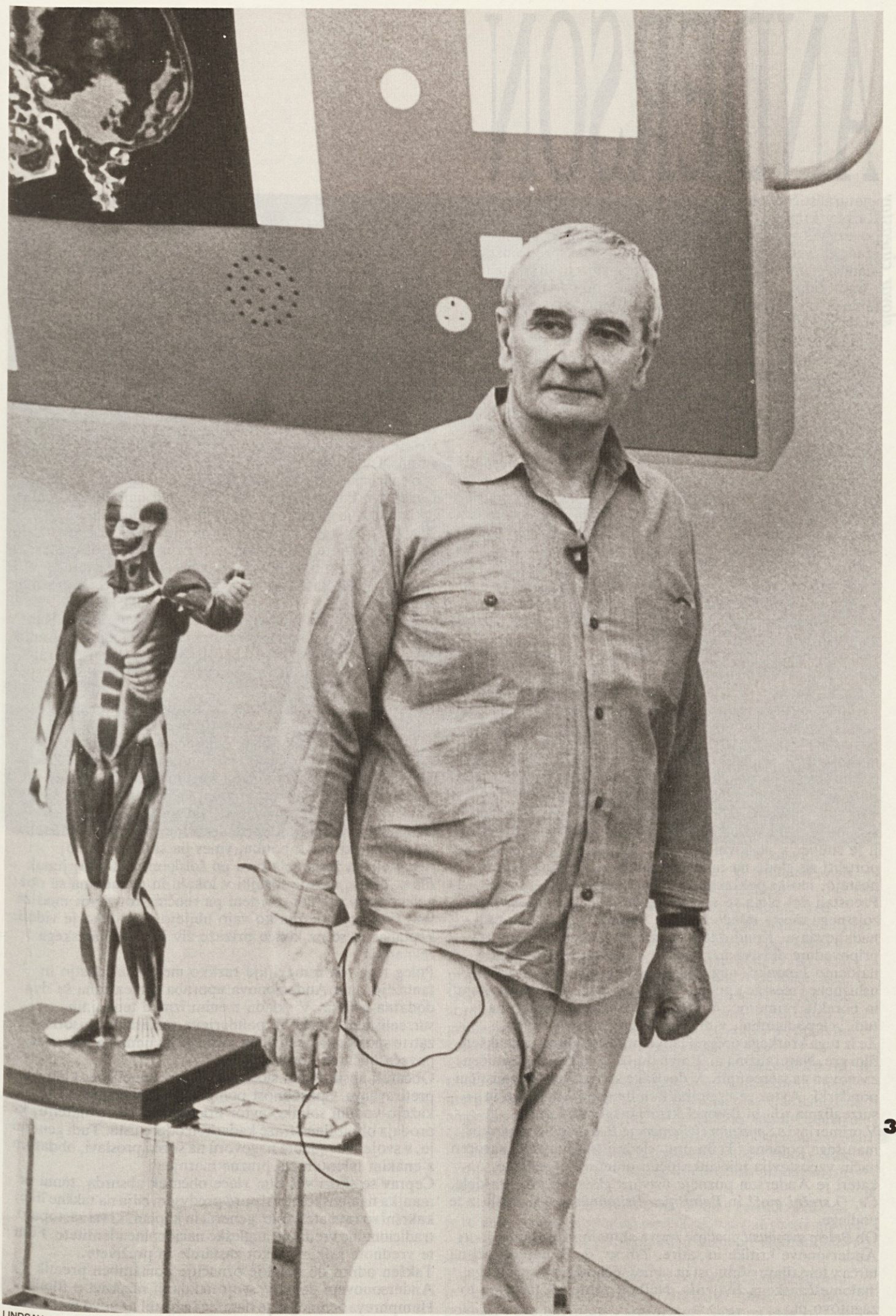
To »novo levo« gibanje je vplivalo na politiko, gledališče, slikarstvo, fotografijo, literaturo in, seveda, tudi na film. V umetniškem pogledu je bila najpomembnejša osebnost Bertold Brecht. Berlinski ansambel je prišel na obisk v Veliko Britanijo leta 1955, takoj po Brechtovi smrti. Ta obisk je močno spodbudil zanimanje z njegove ideje, tudi pri Andersonu. Od poznih 50-tih let naprej se je njegovim umetniškim vzorom, Fordu, Jenningsu in Vigou, pridružil še Brecht.

»Zavedel sem se, da je *Športno življenje* veliko več, nekaj bolj zapletenega in odličnega kot zgolj zgodba o nogometašem uspehu in razočaranju... močnih, potlačenih čustvih, ki jih krotovičijo puritanstvo in družbene zapovedi. Ozadje je grobo in trdo: brez možnosti za šarm ali proletarstvo sentimentalnega kova. To je pač bil zastrašujoč subjekt za film. Sam nisem vedel, ali mu bom kos.«

Brechtov vpliv ni bil takoj opazen v filmskih zvrsteh, ki so jih filmarji Free Cinema snemali v zgodnjih 60-tih letih. Ko pa so se lotili celovečercev, so nastajali veliko bolj naturalistični filmi, kot bi jih hotel Brecht sam. Poglavitni vzgib je bil snemati sodobne pripovedi iz življenja delavcev, temelječe na dokumentarističnih socialnih upodobitvah. Film Karla Reizsa, *Saturday Night and Sunday Morning* je najbolj značilen za to obdobje.

Andersonov prvi celovečerec *Športno življenje* je na prvi pogled tudi nastal s takšnim vzgibom. Pripoved se dogaja v industrijskem delavskem okolju na severu Anglije. Glavni junak je rudar, ki postane poklicni športnik. Osrednje dogajanje se vrtilo okoli njegovega razmerja z obubožano vdovo delavca.

V filmu pa je tudi vrsta elementov, ki ga oddaljujejo od



LINDSAY ANDERSON NA SNEMANJU FILMA BOLINIŠNICA BRITANNIA, 1982

ANDERSON

slovar cineastov

»naturalistične šole«. Opisano razmerje skorajda ni tipično. Razplet krmilijo temačne sile, ki niso v nikakršni očitni povezavi s sodobno družbo. Film ima reminiscenčno gradnjo, veliko kadrov pa je posnetih v ekspresionistični maniri, z uporabo upočasnjene gibanja in dramatičnih zornih kotov. Že takrat je bila zapažena oddaljenost tega filma od socialnega realizma tedanje dobe. Danes se zdi ta razdalja še toliko večja. Celo sami realistični kadri imajo v sebi ekspresionistične primesi, ki se, v obliki gospodovalnosti, grobsti in spolne privlačnosti ter odbojnosti, kažejo v vseh razmerjih. Tudi sama igra, postavitve igralcev kot takšna, je tuja naturalistični tradiciji. Najbolj v filmu izstopa interakcija med glavnim igralcem Richardom Harrisom in igralko stranske vloge Rachel Roberts.

»*Beli avtobus* je takšna vrsta filma, ki sem si ga želel posneti in na katerega sem tudi ponosen. Nekaterim ljudem se zdi to žalosten film, drugim zopet satiričen. Jaz upam, da je oboje. Seveda pa nikomur ne vsiljujem svojega pogleda.« *Športno življenje*, ki je v svojem obdobju veljal za socialno-realistični film, se logično navezuje na Andersonovo dokumentaristično filmsko produkcijo in njegove kritične spise o Free Cinema. Iz retrospektive se zdi, da je to bil neposrečen začetek. Zato pa bistvo Andersonovega značaja toliko bolje označuje eden izmed njegovih naslednjih filmov *Beli avtobus*.

Film naj bi tvoril del trilogije, posnete po kratkih zgodbah izpod peresa Shelagha Delaneyja. Ko sta si Peter Brook in Tony Richardson ogledala Andersonov film, sta se odločila, da bosta za njuna prispevka k projektu uporabila različne vire. Tako se je zgodilo, da se posneti trije filmi niso nikoli povezali v trilogijo. *Beli avtobus* bržkone ni daleč od naturalistične tradicije. Začne se s prizorom, ki prikazuje mlado žensko pri delu v pisarni. Okoli nje se sučejo čistilke. Potem na zaslonu nenadoma opazimo žensko, kako visi s stropa. Čistilke nadaljujejo z delom kot da se ne bi nič zgodilo. Ženska odhiti iz pisarne, da bi ujela vlak. Za petami ji je snubec v poslovni opravi, ki razglasi, da se želi z njo poročiti ne glede na razredne zadržke. Ko vlak zapuša postajo, moški poklekne in prične peti.

Preostali del filma se večidel ukvarja z uradnim obiskom rojstnega mesta mlade ženske. Pristop je podoben tudi v nadaljevanju. Kondukerka oziroma vodička monotono pripoveduje dejstva in podatke o mestu. Med potniki najdemo Japonko, angleškega poslovneža, Nigerijca in uslužbenca mestne uprave. Vsi so napravljeni svojemu stanu in poreklu primerno. V zbrani družbi je, za »piko na i«, tudi velepomembni, v držni in besedi, mestni župan.

Že iz tega kratkega opisa si lahko predstavljamo, za kakšen film gre. Naturalizma ni. Pravladujoči ton filma je komičen, zasnovan na stereotipih. V dogodke so vnešeni surrealistični poudarki. Avtor je uporabil kombinacijo komedije in surrealizma, da bi dosegel kritično-satirično držo.

4 V primerjavi s *Športnim življenjem* je *Beli avtobus* vsekakor manjšega pomena. Toda prav slednji film na zelo nazoren način vzpostavlja idiosinkratično umetniško podlago, na kateri je Anderson pozneje ustvaril glavnino svojega dela. Če, *O srečni mož!* in *Bolnišnica Britannia* so vsi zrasli iz te podlage.

Ob *Belem avtobusu* postane znova aktualno vprašanje smeri Andersonove kritike in satire. Zdi se, da je najbolj očitna tarča v tem filmu ošabnost in samovšečnost provincialnega, malomeščanskega življenja. Najbolj zahtevna tarča pa to zagotovo ni.

No, vse situacije se vendarle ne nanašajo na malomeščanščino. V filmu je tudi kavarniški prizor, na primer, v katerem delavec na zdolgočasen, ponavljajoč se način opisuje svoje enolično delo. Toda tudi takšne scene so obravnavane v enaki, komični maniri. Ali torej film izraža absurdnost sveta? Ali pa je zgolj inkohherenten?

»Ko se vračamo k zvrsti »bazičnega« realizma, v kateri je prostor tako za naturalizem, kot tudi za fantazijo ali poetiko ali karkoli hočete, se pač vračamo k tradiciji nemega filma, ki so jo tedanji ustvarjalci precej prosto izkoriščali. Nočem delati razlike med fantazijo in resničnostjo, kajti bistvo fantazije je v tem, da je resnična. V življenju tudi ni ostre razmejitve med resnico in fantazijo. Naše fantazije so namreč del naše resničnosti.«

Če ste videli *Beli avtobus*, potem se tudi filmu *Če* ne boste čudili. Tudi tukaj sta močno prisotna komedija in surrealizem. Toda *Če* ima veliko močnejšo realistično razsežnost kot *Beli avtobus*. Ena izmed najbolj hvaljenih odlik filma je natančen opis življenja v angleški šoli. Prizori iz šolskega življenja so na moč kritični. Prihaja do zlorab avtoritete. Disciplina je toga in omejujoča. Starejši dečki si podjarmljajo mlajše. Kazni so neredko krute in celo sadistične. Dečki živijo dolgočasno, seksualno frustrirano življenje.

Trije junaki filma postanejo uporniki. Začno z manjšimi dejanji odpora, nakar so prisiljeni k nenehnemu upiranju. V končnem dejanju filma ti heroji s strehe šole mitraljirajo starše, učitelje in učence, ki so se zbrali na letni slovesnosti ob podelitvi spričeval.

Ravno končno dejanje kaže na to, da ima film poleg realističnih še druge razsežnosti, med katerimi je najmočnejša surrealistična. Zaključno dogajanje in scenerija filma neposredno spominjata na konec v *Zero de conduite*. Tudi temeljna situacija filma, upor šolarjev proti tlačiteljskem režimu v internatu, je povzeta po Jeanu Vigou. Tudi v filmu *Če* je meja med realizmom in fantazijo zamegljena na značilno surrealističen način: vidimo učitelja na kolesu, ki hiti k pouku, vmes pa si poje himno; ravnateljeva žena gola tava po šolskem poslopju; junak filma, Mick, nagaja točajki v lokalu in nenadoma se oba gola valjata po tleh, pri tem pa renčita kot tigra; med za šalo uprizorjeno vojaško vajo ubijejo, vsaj tako je videti, kaplana; ta se na koncu prikaže živ iz omare šolskega ravnatelja.

Poleg tega, da zamegljuje razliko med resničnostjo in fantazijo, ima Andersonova uporaba surrealizma še dva dodatna učinka. V skladu z enim izmed temeljnih surrealističnih načel je poudarjena razdiralna prisotnost zatrte spolnosti v vseh delih šolskega življenja. S tem se še poveča občutek absurdnosti.

Občutek absurdnosti sicer v glavnem temelji na komičnem pretiravanju. Sposobnost pompoznega izražanja, ki jo kažejo vodilni šolniki, avtor dramatizira na ravnatelju, ki prodaja obrabljene fraze kadarkoli odpre usta. Tudi general je, v svojem uvodnem nagovoru na šolski proslavi, obdarjen z enakim talentom za prazne marnje.

Čeprav se skozi ves film vleče občutek absurda, temu ne manjka namenskosti. Absurd predvsem cilja na takšne like, kakršni so ravnatelj šole, general in kaplan, ki vsi zastopajo tradicionalne vrednote angleške nacionalne identitete. Film te vrednote prikazuje kot zastarele in preživete.

Takšen odnos do Anglije označuje pomemben premik v Andersonovem delu. V svoji nekdani razpravi o filmih Humphreya Jenningsa je namreč še hvalil njihovo vsebino,



ki proslavlja angleški način življenja in predstavlja atraktiven ideal nacionalne identitete. V Andersonovih kasnejših kritičnih spisih in njegovih zgodnjih dokumentarcih pa je že prišlo do razdvojenosti med pripadnostjo tradicionalnim angleškim vrednotam in kritiko le-teh; dokler se nazadnje ni opredelil za čisto kritiko. Če te vrednote že uporablja kot vir komedije. Pri tem velja pripomniti, da je komedija nekako čustveno obarvana. Čeprav oseb ne moremo jemati resno, te vendarle niso zoprne, ampak po svoje celo simpatične. Tu ni možna primerjava z moteče grotesknim portretom, pritlikavim šolskim ravnateljem v *Zero de conduite*.

Osebe so dopadljive ravno zaradi svoje ekscentričnosti. S takšno predstavitevjo nastopajočih je Anderson do neke mere ponovno izpričal svojo navezanost na tradicionalne angleške vrednote. Angleži so od nekdaj cenili čudaštvo. Gre za stališče, ki ga dobro povzema ljudska angleška pesem 5 »Mad Dogs and Englishmen go out in the Midday Sun« (Poneumljeni psi in Angleži gredo ven ob poldnevem soncu).

»Ko danes preberem delo o zenu, se mi v resnici zazdi, da je to edini možen pogled na svet. Treba je pač stvari sprejeti – kar pa seveda še ne pomeni, da je treba pri vsem sodelovati in se podrediti.«

Tako v svojih spisih, kot tudi pri svojem gledališkem delu, je Lindsay Anderson priznaval Brechtov vpliv. To je najprej pokazal v svojem filmu *O srečni mož!* Sicer pa je ta vpliv še

LINDSAY

slavar cineastov najbolj opazen v pesmih, ki mu služijo za poudarke in komentar k dramskem dogajanju. Na globlji ravni pa je očiten poskus doseganja ironičnega efekta, ki je osrednja prvina Brechtovega dela. Pri tem ga nedolžnost in naivnost nekega glavnega lika pripravita do tega, da se zaplete v vrsto dogodivščin, ki razkrivajo notranje zakonitosti družbenega in političnega sistema.

Srečnež iz naslova filma *O srečni mož!* je mlad, ambiciozen trgovec, ki hoče obogateti in si napraviti ime. Srečno naključje mu, tako si vsaj on sam predstavlja, pomaga na poti do uspeha. Toda zaplete se v nevarno nesrečo v jedrski elektrarni; skoraj tudi postane žrtev medicinskega eksperimenta, v katerem skušajo človeka križati z živaljo; potem se zaplete še v finančne goljufije, zaradi česar pristane v ječi; nazadnje se vtopi v družini brezdelnih in zapuščenih alkoholikov.

Film sicer ni posebno temeljit pri razkrivanju notranjih zakonitosti in ustroja sodobne britanske družbe. Zgodba sama ni nova: podkupljivost uradnikov iz javne uprave, nevarne nuklearke in medicinski eksperimenti, nečisti posli znanih finančnikov... V teh grobih orisih manjka Brechtov analitični čut za posebnosti kapitalističnega sistema in njegovega delovanja.

Namesto Brechtovega zanimanja za kapitalistično prakso vsadi Anderson v film iz *Če*-ja že znano navdušenje nad absurdnostjo sodobne Anglije. Razpoznavna odlika vseh dogedkov, v katere pada junak je v tem, da vsi pristojni ljudje – oficirji, katerih edino delo je tortura, srčni in zanesenjaški doktor, ki ima na skrbi medicinske poskuse, uglajeni in samozavestni poslovnež, ki se peča s sumljivimi posli, usmiljena dama srednjega razreda, ki razdeljuje hrano brezdomcem – pripadajo znani angleški tipologiji, ki je, tako kot že v *Če*-ju, komično pretirana.

O srečni mož! je s svojo obilico absurda angleškega življenja bližji filmu *Beli avtobus* kot pa filmu *Če*. Vsekakor mu manjka *Če*-jove realistične razsežnosti. Svet je postal tako absurden, da ga je že nemogoče prikazovati na realističen način. Preostane torej komedija kot edina primerna umetniška metoda. V resnici se film na koncu že močno približa teatru absurda. Ko se junak pridruži brezdomnim alkoholikom, se že zdi, da je film končal na umetniškem teritoriju Samuela Becketta.

Čeprav z enakimi ambicijami kot *Če* je *O srečni mož!* manj uspešen film, vsaj deloma tudi zaradi odsotnosti neke realistične razsežnosti. Uspeh filma *Če* je bil v precejšnji meri pogojen z dobrimi informacijami v opazovanju sveta, s katerim se je ukvarjal, konkretno angleškega internata. Tu je Andersonu veliko pomagalo lastno izkustvo iz takšne šole, v povezavi z znanjem, ki si ga je nabral kot režiser dokumentarcev. *O srečni mož!* se pač sestoji iz bolj grobih orisov, ker svojo vsebino zajema bolj na široko iz različnih aspektov angleškega življenja.

- 6 Ta film ima tudi pomanjkljivo zastavljen dramski razplet. Osredotočenje na glavnega junaka ni dovolj očitno. Ne zvemo, ali je popolnoma nedolžen ali pa častihlepen pustolovec, ki dobi tisto, kar mu gre. Dogodivščine, v katere se zapleta, se tudi preveč ponavljajo, saj vse prikazujejo isto lekcijo, namreč absurdnost angleškega življenja. Ko je Anderson snemal *Bolnišnico Britannia* je postalo njegovo dojemanje absurda še bolj pretirano. V filmih *Če* in *O srečni mož!* je šlo za tradicionalne tarče kritike, gledano z očmi politične levice: vzemimo javne šole, vojsko, znanstvenike, poslovneže, krajevne politične veljake...

V filmu *Britannia* najdemo podobne osebe: norega kirurga, člana kraljeve družine, temnopoltega afriškega diktatorja, razvajeno kraljično itd. Toda avtor usmerja svojo kritiko še na nekatere druge, nepričakovane naslove.

V Londonu zgodnjih 80-tih let je skupina sindikalistov pričela štrajk v protest proti uporabi javnih kapacitet v zdravstvu s strani zasebnih pacientov. V tem primeru štrajk ni bil tipičen, recimo za višje mezde ali krajši delavnik, ampak je imel idealističen namen, preprečiti bogatim, da bi se okoriščali z javnimi storitvami.

Anderson je nastalo situacijo uporabil kot osnovo svojega filma, ki je, podobno kot *O srečni mož!*, slikal absurdnost angleškega življenja. Vendar pa v tem filmu ne nastopajo kot komične figure samo šolski predstojniki, generali, znanstveniki in poslovneži, ampak tudi sami sindikalisti, ker njihovih zahtev tudi ni mogoče jemati resno. Takšno obravnavanje sindikalistov označuje dramatičen zasuk Andersenovega gledišča.

Pred 20 leti je bila njegova kritična ost naperjena proti tistim filmom v britanski kinematografiji, ki so pokroviteljsko obravnavali osebe iz delavskega razreda in se jim posmehovali. Zato se je v okviru Free Cinema kot ena izmed tem razvila potreba snemanja takšnih filmov, ki so prikazovali delavstvo v dostojanstveni drži.

Poglavitni ugovor tukaj ni v tem, da se je Anderson izneveril svojemu prvotnemu gledišču. Od filmarjev pač tudi ni moč pričakovati, da bodo celo življenje istega mišljenja. Ugovor velja načinu, kako je Anderson spremenil svoje gledišče. V komičnem pristopu k sindikalistom je moč razbrati razločen in neprijeten element. Obravnavo režimskih likov je Anderson ublažil s simpatijo do ekscentričnosti, medtem ko je obravnava sindikalistov toliko ostrejša zaradi tega, ker je avtor na njihove zahteve naravnost alergičen. Zato ima *Bolnišnica Britannia* nadih trpkosti in zlovoljnosti.

Prav ta nadih označuje neuspeh filma *Bolnišnica Britannia*, da bi sprejel posledice zadane mu vloge. V njem je toliko absurda, občutenega do sveta, da sploh nismo več daleč od mizantropije. Da bi film lahko v redu učinkoval, bi moral nase prevzeti odgovornost za svojo mizantropijo. To pa mu ne uspe, najbolj zato, ker Anderson še vedno občuti vsaj kanček simpatije do angleške (srednjerazredne) ekscentričnosti.

»... Če sploh kam spadam, je samo rezultat filmov *Če*, *O srečni mož!* in *Bolnišnica Britannia*, da me vidijo kot težavnega, ironičnega, satiričnega in ne ravno popularnega komentatorja sveta. To pomeni, da tudi nikoli nisem čutil, da bi me zares sprejeli za sodobnega režiserja; predvsem zato ne, ker ljudje ne vedo, kako bi opredelili tisto, kar počnem, oziroma tisto, kar sem naredil.

Vse to niti ni tako pomembno, seveda, le da se, kdorkoli pride na glas, da je težaven, kar v resnici pomeni zahteven, težko znajde pri vrhu seznama najbolj priljubljenih avtorjev občinstva.«

Zato tudi *Bolnišnica Britannia* komercialno ni uspela. Čez 5 let je Anderson naredil drug film, ki pa se je močno razlikoval od prejšnjih. To je bil *Avogustovski kiti*, posnet v ZDA in zelo blizu tradicionalnim stvaritvam.

Morda bi mu celo lahko rekli filmani teater.

To je film iz celotne Andersonove produkcije, ki se še najbolj ozira k Fordu. Gradnja je šibka, s poudarkom na značajih in močnim občutkom za »zlate« stare čase.

Avogustovski kiti je v sorodstvu z nekaterimi Fordovimi, bolj z levo roko posnetimi 'razpoloženskimi' filmi, kot so *The Sun Shines Bright*, *The Last Hurrah* ali *The Rising of the*

ANDERSON

Moon. Film je gledljiv v precejšnji meri ravno zato, ker obuja spomine na zgodovino filma. Že samo sorodstvo s Fordom pa daje misliti na velike čase Hollywooda, kar je še podkrepljeno z igralsko zasedbo, ki vključuje imena Lilian Gish, Bette Davis, Ann Southern, Vincent Price in Ben Johnson (še ena povezava s Fordom).

Dodatni užitek priskrbi gledalcu temeljni zaplet: dve že malce ostareli sestri, veliki igralski imeni, si – pod pritiskom hitro minevajočega časa – skušata poiskati partnerja. Žal je drama, iz katere film črpa snov, nezahtevno delce, ki ne dosega visokoletečih učinkov, ki si jih je zadalo. Drama se skoraj v celoti odvija na dobesedni ravni, ne da bi skušala povezati med sabo različne elemente, ki naj bi prispevali k zamišljeni simboliki.

Andersonu kot režiserju ni uspelo, da bi te primanjkljaje zapolnil. Zaradi šibkosti scenarija so se v *Avgustovskih kiti* pokazale tudi omejitve Andersonove režijske tehnike. Organizacijsko in kompozicijsko gledano so njegovi filmi največkrat konvencionalni in nedomiseln. Ekspresionistični elementi v *Športnem življenju* in surrealistični elementi v filmih *Če, O srečni mož!* in *Bolnišnica Britannia*, te filme rešujejo pred akademskostjo ne da bi se tako mizanscena kdajkoli spremenila.

V *Avgustovskih kiti* Andersonu nikoli ne uspe, da bi dosegel tisti vizualni efekt, ki dosledno odlikuje Fordove filme in v njih prispeva k močnim čustvenim resonancam. Kombinacija šibke drame in omejenih režiserjevih elementi v filmu ne omogoča, da bi zares dosegel emocionalno bogastvo, za katerim teži.

»Zares, če pomislim, kakšne zahteve sem si postavil in kakšne filme mi je potem uspelo narediti, je prav nenavadno, da sem jih sploh toliko naredil.«

Četudi bi k 6 celovečercem, ki jih je Lindsay Anderson zrežiral vse od svojega debija v letu 1964, dodali kratke filme, filmane igre in televizijsko dramo, je to za 25-letno obdobje še vedno pičel opus. Če ga primerjamo s kariero, ki jo je naredil Ford, lahko rečemo, da je Anderson še vedno v svoji vajeniški dobi.

No, medtem se je je tudi položaj v kinematografiji spremenil. Niti uspešen sodobni hollywoodski režiser ne misli, da bi moral zrežirati pol toliko filmov, kot so jih Ford, Howard Hawks in Raoul Walsh. Še temprej to velja za nekoga, ki dela v britanski kinematografiji z omejeno in neizenačeno filmsko proizvodnjo.

Pri vsem tem je Anderson zavestno raje 'auteur', kot 'režiser s kariero'. V filmu vidi neposredno obliko osebnega izraza. Potemtakem se samo po sebi razume, da hoče sam imeti kolikor mogoče popoln pregled nad nastajanjem filma.

V Andersenovem primeru sega ta pregled, bolje nadzor, vse do marketinga in publicitete filma. Takšen pristop ima za posledico (a) da gre za težavnega, če ne 'sitnega' avtorja in (b) da postane izdelava filma močno izčrpavajoče opravilo.

To pa seveda vpliva na število filmov, ki jih je moč narediti. Ena izmed razlag, zakaj Andersonu ni uspelo, da bi postal ključna oseba v svetovni kinematografiji, je zagotovo v tem, da ni bil sposoben posneti dovolj filmov. Če režiser že ne premore takojšnje avtoritete Orsona Wellesa, mora pač narediti dovolj filmov, da si z njimi ustvari ime.

To pa še ni vse. Del Andersonovega neuspeha je umetniške narave. Sam si je uspešno opredelil svoje umetniško območje: kritika angleške identitete; pristop z mešanico komedije s surrealizmom. Toda pri tem mu ni nikoli uspelo izoblikovati doslednega odnosa do sveta, za katerega se je zanimal.

Nikoli ni bilo povsem jasno, od kod Anderson prihaja: ali je bil levičar? Morda surrealist, anarhist ali absurdist? Nekaterim umetnikom bi lahko uspelo, da bi ta dvoumja obrnili sebi v prid. V Andersenovem primeru je bil to vir šibkosti z nejasnim, zavajajočim učinkom.

Problem je nazorno prikazan v zaključku filma *O srečni mož!* Zdi se, da film ponuja sporočilo o angleškem življenju. Toda zadnji prizor je malo manj kot dejanje umetniške predaje. Na mestu zaključka je ponujena šibka avtorefleksivnost, ko režiser (igra ga Anderson) in igralci priredijo proslavo. Lindsay Anderson je obetal, da bo postal eden izmed največjih filmskih režiserjev. Morda to pričakovanje ni bilo utemeljeno. V vsakem primeru pa se moramo sprijazniti s tistim, kar imamo; tako v osebi kritika, kot filmskega ustvarjalca še vedno posebno in značilno pojavo na svetovnem filmskem odru. Nenazadnje je to, glede na dolgoročne pomanjkljivosti britanske kinematografije, največ, kar smo lahko pričakovali.

Alan Lovell

Prevod Igor Žužek

Ta tekst je avtor napisal posebej za *Ekranov Slovar Cineastor*.

Biografija

Lindsay Anderson se je rodil leta 1923 v Indiji kot sin škotskega generala. Diplomiral je na oksfordski univerzi, leta 1947 pa je eden izmed soustanoviteljev filmske revije *Sequence*. Kasneje je kot filmski kritik sodeloval še s *Sight and Sound*, časopisima *The Times* in *New Statesman* ter drugimi. V svojih kritičnih prispevkih se je boril za rehabilitacijo klasičnega hollywoodskega filma ter za oblikovanje novega britanskega filma, ki si je kasneje nadel ime Free Cinema.

Filmografija

kratki filmi (izbor)

Wakefield Express (1952)

O Dreamleand (1953, O sanjska dežela)

Every Day Except Christmas (1957, Vsak dan razen o božiču)

celovečerni filmi

This Sporting Life (1963, Športno življenje)

The White Bus (1967, Beli avtobus)

If... (1969, Če...)

O Lucky Man! (1973, O srečni mož)

Britannia Hospital (1982, Bolnišnica Britannia)

The Whales of August (1987, Avgustovski kiti)