

GEORGE CUKOR

George Cukor se je rodil 7. julija 1899 v New Yorku, v družini okrožnega tožilca madžarsko-židovskega porekla. Stanovali so na Broadwayu in tako je že v otroštvu spoznaval gledališče in nastopal v šolskih predstavah. Po krajšem služenju vojske (po tem, ko so ZDA vstopile v 1. svet. vojno) se je pridružil gledališču - najprej kot asistent režiserja Edwarda Selwina v Chicagu, nato pa leta 1919 na Broadwayu, pri *Schubert Brothers*. Leta 1920 je postal režiser v *Lyceum Theatre* v Rochestru (New York). Tam je ostal vse do leta 1928, vendar je s predstavami gostoval po drugih gledaliških središčih ZDA in požel uspehe tudi v New Yorku, tako da je tam režiral nekaj predstav neodvisno od pogodbe v Rochestru. Proti koncu kariere je skupaj z Gilbertom Millerjem in Charlesom Frohmanom postal tudi impresarij. K vse večjemu ugledu mu je bistveno pomagala gledališka priredba leto dni prej napisanega romana F. S. Fitzgeralda *Veliki Gatsby* (gledališče *Ambassador*, New York, 1926). Za kasnejše filmsko delo pa so še pomembnejše nekatere postavitve del, ki so jih napisale ženske o problemih žensk, z vodilnimi ameriškimi igralkami v glavnih vlogah. Dvajseta leta (*Jazz Era*, *Roaring Twenties*) je namreč zapljusnil val ženske emancipacije in gledališke igralko so postale precej bolj popularne od moških kolegov. V njegovih predstavah se tako pojavijo nekatere »dive«, denimo Elsie Ferguson (*Veliki Gatsby*), Marjorie Rambeau (*Antonia*), Ethel Barrymore (*Constant Wife*), Loretta Taylor (*The Furies*), Jeanne Eagels in druge. Skupaj z Robertom Montgomeryjem Cukor režira tudi že bodoči filmski zvezdi Bette Davis in Miriam Hopkins, četudi kasneje nista nikoli nastopili v njegovih filmih. V gledališče se pozneje za kratek čas vrne le še enkrat (1955), vendar ves čas skrbno spremlja gledališko produkcijo.

Ključni vzrok za Cukorjev prehod na film je prehod kinematografije na zvočno tehnologijo ter sovpadanje te tehnično-medijske revolucije z veliko ekonomsko krizo leta 1929. Po eni strani Hollywood v začetkih zvočnega filma potrebuje številne nove kadre, »specialiste« za režiranje dialoških prizorov v tedaj številnih komornih filmih in adaptacijah gledaliških del, torej v filmih, ki naj najbolj prepričljivo dokažejo novo senzacijo - filmsko obvladovanje zvoka. Po drugi strani pa je imela ekonomska kriza bistveno hujše posledice v gledališkem kot v filmskem svetu; film je gledalce ravnokar očaral z zvokom, filmska vstopnica je bila cenejša od gledališke... Vse to je povzročilo, da je film s tedanjim rekordnim obiskom mnogim gledališčnikom (samo v New Yorku je bilo tedaj z gledališčem povezanih 15.000 ljudi) pomenil varnost v času nepredvidenega razvoja težavnega ekonomskega položaja.

V tem lovu na specialiste novih profilov je filmska industrija zaposlila številne pisce, gledališke igralce in pedagoge (denimo, učitelje diktacije) ter seveda tudi gledališke režiserje. Prvi veliki val gledališke emigracije je tako zajel imena, kot so, denimo, Rouben Mamoulian, Busby Berkeley, John Cromwell, James Whale in Richard Boleslawski. Med njimi je bil tudi George Cukor, ki ga je že uveljavljeni Mamoulian priporočil producentu Jesseju Laskyju. Od vseh naštetih režiserjev bo prav Cukor ostal dejaven najdlje, vse do leta 1981: če ta petdesetletna kariera še ni zadosten dokaz talenta, pa je zagotovo indic režiserjeve sposobnosti prilagajanja hollywoodskemu producentnemu sistemu, obenem pa tudi že indic

sposobnosti gledališkega avtorja, da prodre v nov kreativni medij.

Leta 1929 Cukorja najame Paramount in mu kot mnogim drugim gledališkim prišlekom nameni režijo priredb gledaliških del. Cukor sprva režira dialoge, vendar se ta stroka zaradi filmskega prepletanja vizualnega in verbalnega kaj hitro izkaže za preteklost. Cukor je to počel v treh filmih, od katerih je **Na Zahodu nič novega** (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930) prejel več oskarjev. Sledi postopna »prekvalifikacija«, ki Cukorju nameni korežiranje treh filmov z manj znanimi, toda rutiniranimi režiserji. Zadnji od treh, **Kraljevska družina z Broadwaya** (*The Royal Family of Broadway*, 1930, korežiser Cyril Gardner), že opozarja na Cukorjevo (med drugim tudi avtobiografsko) nagnjenje do tematike gledališkega okolja, ki je v neposredni zvezi z avtorjevo drugo priljubljeno temo: odnosom stvarnosti in iluzije, oziroma resnice in domišljije.

Cukor debitira kot samostojni režiser leta 1931 - z vse preveč sentimentalno melodramo **Omadeževana gospa** (*The Tarnished Lady*), ki pomeni pričetek sodelovanja s scenaristom Donaldom Ogdenom Stewartom (skupaj sta naredila kar sedem filmov). Že naslednje leto zapusti Paramount, saj mu odzamejo režijo filma, ki ga nato zaupajo Ernstu Lubitschu (**Ena ura s teboj**, *One Hour with You*). Cukor po tem sporu preide v RKO, skupaj z Davidom O. Selznickom, katerega svojevrstni režijski alter ego je kmalu postal, pa v MGM, v družbo, v kateri bo realiziral največ svojih filmov. Že prvi film tega sodelovanja (obenem pa tudi edini, ki ga je Cukor do leta 1947 naredil po izvirni zgodbi) je bil več kot uspešen: **Cena Hollywooda** (*What Price Hollywood?*, 1932), ki ga imajo nekateri zgodovinarji za prvo problemsko delo o Hollywoodu. Zgodbo tega filma bosta pozneje kot predlogo uporabili obe verziji filma **Zvezda je rojena** (Wellman 1937 in Cukor 1954).

V vztrajnem vzponu kariere je nato na vrsti melodrama o nedavno uzakonjeni ločitvi, **Dokument o ločitvi** (*A Bill of Divorcement*, 1932), prvi od desetih filmov s Katharine Hepburn, tokrat ob boku Cukorjevega priljubljenega igralca Johna Barrymora. Sledi **Večerja ob osmih** (*Dinner at Eight*, 1933) po broadwayskem hitu Edne Ferber in Georgea S. Kaufmana, aktualna satira na »high life« v času depresije. Cukor ni bil ravno ljubitelj aktualnosti, zato je precej večji uspeh še istega leta požel z družinsko melodramo z ameriškega Vzhoda iz časa državljanske vojne, **Ženice** (*Little Women*; remake M. Le Roy, 1949), ki mu je prinesla prvo nominacijo za oskarja in velik komercialni uspeh. Od tega - mimogrede: prečenjenega - filma na temo deklitstva, ženskega dozorevanja in preboja, z veliko prevlado ženskih likov, dalje Cukorja spremlja nalepka »ženskega režiserja«, dovezetnega za žensko senzibilnost in njene probleme, ki je zapovrh še izjemno kompetenten pri delu z igralkami. Ta sloves bo še okrepilo sodelovanje z najslavnejšimi zvezdami tistega časa (Greta Garbo, Norma Shearer, Katharine Hepburn, Joan Crawford, Claudette Colbert in druge), še posebej pa film **Ženske** (*The Women*, 1939), v katerem nastopajo zgolj ženski liki, ki pa so ga nekateri komentatorji ocenili kot edini Cukorjev film, v katerem je zaslediti poteze mizoginije.

Cukor si je tako z dialoškimi filmi, za katere so ga določili, kakor tudi s priredbami dram, ki so izžarevale sofisticiranost kultiviranega Vzhoda (New York, Nova

GEORGE CUKOR



Anglija), pridobil zaupanje producentov in sčasoma postal konjunktorni režiser, ki so mu zaupali tudi najambicioznejše projekte. To še posebej velja za priredbe klasičnih gledaliških in literarnih del, ki so bila v tistem času najbolj nazoren indic hollywoodske megalomanije, vendar tudi podjetnosti. Zaradi literarnih del prične atribut njegove »gledališkosti« spremljati še atribut »literarnosti«. Najprej k dolgi britanski tradiciji ekranizacij del Charlesa Dickensa doda svojega **Davida Coperfielda** (1935), v pretežni meri »ilustracijo« dialogov romana, z občasnimi sugestivnimi interiernimi občutki viktorijanske Anglije in antologijsko stvaritvijo W.C.Fieldsa v vlogi Micawberja. Sledila je nekolikanj statična priredba Shakespearjeve tragedije **Romeo in Julija** (*Romeo and Juliet*, 1936), nato pa najuspešnejši film te kategorije in obenem najbolj dramatičen film desetletja, **Dama s kamelijami** (*Camille*, 1937), po istoimenskem romanu in drami Alexandra Dumasa mlajšega. Razvratno življenje Pariza 19. stoletja in razkošna okolja, v katerih se giblje višji in višji srednji razred, so pritegnili Cukorjev okus, Greta Garbo pa je po zaslugi njegove režije realizirala svojo dotlej igralsko najbolj dinamično vlogo. Iskalci rekordov ugotavljajo, da se kar v nekaj prizorih smeje - in da je glede tega potemtakem nekaj let starejša od »legendarne« **Ninočke** (1939). V vmesnem času je Cukor posnel tudi svoj dotlej najbolj osebni film, **Sylvia Scarlett** (1936). Ta diskretna parafraza Shakespearjeve komedije *Kakor vam drago* je nastala po romanu Comptona MacKenzieja, dogaja se v Angliji, v glavnih vlogah pa nastopata Katharine Hepburn in Cary Grant. Z njo Cukor razpira meje komedije in drame, melodrame in farse, realnosti in fantazije, s preoblačenjem pa tudi meje med spoloma. Film je bil zato nesprejemljiv za tedanje raven okusa in je komercialno propadel.

Konec tridesetih let pomeni novo stopnjo Cukorjeve kariere. O njegovem položaju v filmski industriji najbolj priča podatek, da ga je Selznick sprva izbral za režiserja »megaprojekta« **V vrtincu** (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), nato pa ga je po nekajletnih pripravah, poskusnih snemanjih in režiji nekaj sekvenc zamenjal.

Nekateri viri trdijo, da je bil glavni vzrok režiserjevo nesoglasje z igralcem Clarkom Gableom v zvezi z zasnovo njegovega lika, kar je še dopolnjeval igralčev strah, da bo Cukor dramski poudarek namenil predvsem ženskim likom. Precej bolj verjetno je, da je šlo za Selznickova nesoglasja s Cukorjem. Ob retrospektivnem poznavanju celotnega opusa je mogoče predpostaviti, da Cukor kot pretežno »režiser interijerjev«, ki se je kljub vsemu opiral predvsem na dialoge in se praviloma izogibal naturalističnih prizorov (vojne, ubijanja in boja za fizični obstoj), v tej fazi preprosto še ni bil dovolj pripravljen za načrtovano zvrst spektakla. Kljub tej epizodi pa Cukor v tem času režira dva filma, ki ju prištevajo v najožjo antologijo njegovega opusa. **Praznik** (*Holiday*, 1938) in **Philadelphijska zgodba** (*The Philadelphia Story*, 1940) sta nastala po dramah Philipa Barryja in scenarijih D.O. Stewarta, oba pa pričata o Cukorjevem jasnejšem odnosu do ameriške sodobnosti in sodobne ameriške ženske, kakor tudi do ameriškega filma. Oba namreč uprizarjata okolje največjih ameriških bogatašev, katerih mentaliteto Cukor eksplicitno kritizira, v obeh pa je najaktivnejši dejavnik razpleta prav ženska (K. Hepburn). Ne glede na »ideologijo« je v obeh primerih prav ona tista, od katere je

UKOR

odvisen nastanek prihodnje zakonske zveze (s C. Grantom kot partnerjem): v prvem filmu se odloči za moža, ki je zavrzel ameriško pot uspeha, v drugem pa za pripadnika svojega, milijonarskega razreda (bivšega soproga). Tudi Cukorjeva izpeljava je precej bolj sugestivna, dialoški in komični poudarki in obrati so učinkovitejši kot dotlej, razvoj dogajanja pa ima precej bolj umirjen tempo. V žanrskem pogledu ima **Philadelphijska zgodba** čisto posebno mesto v Cukorjevi filmografiji: s tem, ko je delal na robu prevladujočih ameriških žanrov, je Cukor prav s tem filmom pomembno prispeval k ameriškemu žanru *par excellence*, »screwball« komediji (dialoška komedija na temo »boja spolov«) - in to prav k njenemu tematsko središčnemu kompleksu, prekinitvi in ponovni vzpostavitvi zveze oziroma zakona (*remarriage*).

Philadelphijska zgodba je Cukorju (in filmu) prinesla nominacijo za oskarja, nagradi pa scenaristu in igralcu Jamesu Stewartu. Ta film zaznamuje konec prvega desetletja režiserjevega delovanja, obenem pa je tudi že *memento* vedremu, optimističnemu zaključku tridesetih let. Sledi režiserjevo prehodno obdobje (tja do začetka sodelovanja s scenaristično dvojico Kanin-Gordon, leta 1949), ki sovpade z leti vdora vojne v ameriški film, s pojavom smeri *film noir* in s prvimi povojnimi realističnimi prizadevanji. Tako kot je v tridesetih letih le posredno pričal o najbolj aktualnih dogodkih, Cukor tudi zdaj le tu in tam eksplicitno reflektira dogajanje. V tem obdobju je režiral osem filmov (od tega šest za MGM), v katerih so pogostejša turbobna občutja in uprizoritve pogubnih situacij, delno pa se spreminja tudi njegova režijska koncepcija: večji poudarek je namenjen vizualnemu delu, v prvi plan pridejo temnejši toni in dramatična kontrastiranja s pomočjo luči. To je obenem tudi čas izletov v zanj netipične žanre (thriller, melodrama z elementi kriminalke). Že sami naslovi razkrivajo novost v usmeritvi Hollywooda in svojevrstno divergenco v njegovi lastni usmeritvi: sugerirajo sicer dvoumnost, vendar se v prvi vrsti usmerjajo na materialno predmetnost.

Obraz ženske (*A Woman's Face*, 1941), melodramo z elementi thrillerja, pogosto navajajo kot dokaz, da je znal Cukor tudi s svojimi slabšimi filmi podpirati kariero zvezde (Joan Crawford) - kar velja tudi za Claudette Colbert v filmu **Zaza** (1939). Zato je bil naslednji film, **Dvolična ženska** (*Two-Faced Woman*, 1941), v tem oziru izjema. Izzval je celo ugovore newyorškega nadškofa (in bodočega kardinala) Spellmana, zato je bilo treba zgodbo o prešuštvu z ženino lažno dvojčico (obe igra Greta Garbo) temeljito skrajšati in premontirati, s čimer je izgubila vso učinkovitost. Film, ki se je navdihoval pri uspehu Lubitscheve **Ninočke**, je obenem tudi že zaznamoval konec zvezdniške kariere - navsezadnje je prav prisotnost Grete Garbo povečala zanimanje za film. Najuspešnejši film tega obdobja je nedvomno **Plinska svetilka** (*Gaslight*, 1944), *remake* istoimenskega britanskega filma Thorolda Dickinsona iz leta 1940, ki ga je MGM odkupil in poskušal uničiti vse kopije, da bi tako na osnovi iste predloge (drame Patricka Hamiltona) ustvaril komercialno uspešnejše delo. Čeprav v tem viktorijanskem thrillerju Cukorja ni posebej zanimala dramaturgija razkrivanja skrivnosti, je film vseeno uspel ustvariti željeni suspenz. Pravzaprav v tem filmu Cukorja najbolj navdihuje njegov priljubljeni motiv resnica-privid, kontrast razkošnih londonskih interijerjev in zločinskega početja v njih. Vleče

pa tudi atraktivna igralska zasedba. Po **Philadelphijski zgodbi** s trojico Grant-Hepburn-Stewart so se zdaj združile »evropske fizionomije«: Charles Boyer, Joseph Cotten (ki izžareva rodovnik Nove Anglije) in Ingrid Bergman, ki je za to vlogo dobila oskarja (Cukor je bil spet nominiran). Filma s poudarjeno vojno tematiko, **Čuvaj plamena** (*Keeper of the Flame*, 1943) in **Krilata zmaga** (*Winged Victory*, 1944) nista spremenila predstave o Cukorju kot režiserju filmov z drugačno tematiko, čeprav sta bila oba uspešna na blagajnah. Precej večjo pozornost je vzbudil film **Dvojno življenje** (*Double Life*, 1947), o igralcu, ki se tako vživi v lik Othella, da v resnici ponovi njegovo zablado. Ronald Colman je dobil oskarja za igro, Cukor pa je bil četrtič nominiran.

Četudi je obdobje med leti 1941 in 1949 prehodnega značaja, je za Cukorjev ustvarjalni razvoj še kako pomembno, saj se je vedno bolj posvečal vizualnim vidikom filma, motiv resnica-privid pa je preizkušal v zanj povsem netipičnih žanrih. Praviloma so Cukorju bolj po godu družbeno srečnejša obdobja - najprej v Rooseveltovi dobi (od konca depresije do začetka druge svetovne vojne), nato pa tista petdeseta leta, v katerih je najprej začel pešati spomin na vojne tragedije, nato pa je prišlo še do sprostitve napetosti hladne vojne, skratka, Eisenhowerjeva »era« (od leta 1952). To je lepo videti v njegovi režijski aktivnosti: v devetih letih (1949-1957) je posnel kar dvanajst filmov (od tega 6 za MGM), čeprav se je hollywoodska produkcija zaradi konkurence televizije bistveno zmanjšala. V tem času se Cukor spet loteva melodrame, komedije in družinskega filma oziroma kombinacije teh žanrskih obrazcev in tematskih področij. Vsi po vrsti - razen skrajšane medlodrame **Njeno lastno življenje** (*A Life of Her Own*, 1950) - kažejo večjo režiserjevo spontanost, prepričljivo izpeljavo, doslednost in zaupanje v dialoško koncepcijo režije. Slednje je v tesni zvezi s Cukorjevim sodelovanjem s scenaristično dvojico Garson Kanin - Ruth Gordon (skupno ali vsak posebej sta v tem obdobju zanj napisala pet scenarijev od sedmih), pa tudi z igralskim parom Spencer Tracy - Katharine Hepburn, igralko Judy Holliday (štirje filmi), ki je pri Cukorju dobila svojo prvo večjo vlogo, in Jackom Lemmonom, ki je v njegovem filmu debitiral. Osnovni zaplet vseh teh filmov je praviloma razmerje moškega in ženske, v katerem ima ženska pogosteje večjo in bolj dramatično vlogo. Tako kot v tridesetih letih, je tudi zdaj središčni motiv oziroma temeljna konotacija prikaza ženske njena emancipacija. Toda če je prej oporo našla v režiserjevem sentimentu ali simpatičnosti lika, tedaj se zdaj emancipiranje izraža skozi uspešno kariero junakinje in/ali njeno argumentiranje lastnih pogledov - vse to pa v obliki zapletov, ki težijo k »premirju spolov«. Cukorjeva junakinja tako dokazuje svojo intelektualno in družbeno samostojnost kot uspešna odvetnica v *remarriage*-komediji **Adamovo rebro** (*Adam's Rib*, 1949), svojo fizično kompetentnost kot športnica v filmu **Pat in Mike** (*Pat and Mike*, 1952) - v obeh nastopata Spencer Tracy in Katharine Hepburn -, z uporom zaščitniku (B. Crawford) in Pigmalionu (W. Holden) v filmu **Včeraj rojena** (*Born Yesterday*, 1950; oskar za Judy Holliday, nominacija za Cukorja), napreduje pa tudi v Cukorjevem priljubljenem okolju, kot igralka - gledališka v **Igralki** (*The Actress*, 1953) in filmska v filmu **Zvezda je rojena** (*A Star is Born*, 1954). Povsem v skladu s Cukorjevo obsedenostjo z ženskami in

WALLACE BERRY IN JEAN HARLOW V FILMU **VEČERJA OB OSMIH** (DINNER AT EIGHT, 1933)W. C. FIELDS V FILMU **DAVID COPPERFIELD** (1935)

njegovim razumevanjem realnosti je tudi film **To bi se lahko zgodilo tudi vam** (*It Should Happen to You*, 1954), ki prek ženskega lika (J. Hollyday) razkriva vplivnost medijev in reklam v kreiranju javnega mnenja in družbenih vrednot. Film je nastal celih deset let pred izbruhom smeri političnega filma, ki je pričel tovrstno tematiko precej pogosteje izrabljati.

V tem obdobju novega vzpona, ki je v kreativnem pomenu tudi začetek nove faze, zavzema posebno mesto melo-drama-musical **Zvezda je rojena**, nastal pretežno po scenariju Wellmanovega filma iz leta 1937. Film o vzponu začetrnice (J. Garland), ki ga vzporedno spremlja zlom njenega soproga (J. Mason), je prvi Cukorjev barvni film v sinemaskopu, obenem pa tudi prvi, ki jasno kaže Cukorjevo osvoboditev od režijskih formul, tipičnih za dialoški film. Poslej bo Cukorjeva režija dialoške finese dopolnjevala ali celo nadomeščala s funkcionalno izbrano in pogosto prav razkošno scenografijo, kostumi, atraktivnimi ambientmi dogajanja (tu in tam tudi izven studijev), premišljenim barvnim občutjem in skladnostjo barv. Vse te kvalitete Cukor dovolj skromno pripiše svojima sodelavcema v tem in še štirih drugih filmih: svetovalcu za barve Georgeu Hoyningen-Heuneu in scenografu Geneu Allenu. Nadomestilo oziroma obogatitev dialoških prizorov in eksplikacij bosta v nekaterih filmih opravili tudi glasba in koreografija, ki med drugim izhajata tudi iz novega, bolj ritmično poudarjenega in

inventivnejšega tipa montaže, včasih pa tudi iz retoričnega dinamiziranja kamere. Po uspehu tega prvega musicala se Cukor odloči kar še za tri: **Dekleta** (*Les Girls*, 1957) z Geneom Kellyjem v glavni vlogi imajo mnogi za najboljšega, še posebej pa intrigira izvirna uporaba barv (v vsaki od zgodb o treh protagonistkah prevladuje po ena barva) in »rašomonska« poteza zgodbe; **Ljubiva se!** (*Let's Make Love*, 1960) je brez slehernega Cukorjevega šarma in spontanosti; **Moja draga gospa** (*My Fair Lady*, 1964), priredba broadwayskega musicala Alana Jay Lernerja, ki temelji na *Pigmalionu* G.B. Shawa, pa je požela kolosalen komercialni uspeh in Cukorju prinesla največja priznanja: poleg oskarja za režijo še nagradi za najboljši film in najboljšega igralca (Rex Harrison). V kritiški oceni Cukorjevega opusa pa film ni uvrščen tako visoko, saj je mizanscena preveč statična, sam film pa tu in tam vse preveč gledališki; če odmislimo atraktivno stilizirano sekvenco konjskih dirk v Ascotu, lahko rečemo, da se Cukorjevo sodelovanje s slavnim scenografom Cecilom Beatonom ni preveč obneslo.

Vzporedno s Cukorjevim obvladovanjem »tehničnih« in njim ustreznih režijskih problemov so se širila tudi njegova tematska obzorja, saj je posegal po novih motivih, s katerimi je bogatil stalno prisotno tematiko. V skrajšanem filmu **Bhowani Junction** (1956) tako v razmerje moškega in ženske poseže rasni problem; v filmu **Divji veter** (*Wild is the Wind*, 1957, z Anno Magnani) obravnava družinska

GEORGE

GRETA GARBO IN ROBERT TAYLOR
V FILMU **DAMA S KAMELIJAMI** (CAMILLE, 1936)



razmerja, ki vodijo v prešustvo sredi konzervativnega italijanskega imigrantskega okolja; v cenzurno pohabljenem filmu **Chapmanovo poročilo** (*The Chapman Report*, 1962), nastalem po bestsellerju Irvinga Wallacea, ki asociira na Kinseyevo poročilo, pa se prvič neposredno dotika ženske seksualnosti - ki je bila v ameriškem filmu dotlej tabuizirana, v Cukorjevem opusu pa prepuščena diskretnosti. Cukorjevo opogumljenost in nagnjenje k osebnemu eksperimentu potrjuje tudi njegov edini western, **Peklenko dekle** (*Heller in Pink Tights*, 1960), ki pomeni avtorjev specifični prispevek k žanru, saj gre za vizualno razkošen film, ki si za glavnega protagonista zgodbe z Divjega zahoda izbere gledališko skupino in tako po svoje že ponuja komentar žanra. S tem filmom pa se pričinja tudi nova, zadnja faza Cukorjevega ustvarjanja. To je čas, ko je že mogoče zaslediti prve znake prehodnega obdobja Hollywooda v Novi Hollywood. Navkljub ekspanziji barv, širokega platna, stereo-zvoka in temu ustreznih spektakularnih filmov ter po uspehu mnogih vrhunskih filmov s klasičnim fabulativnim slogom - kar je vse pomenilo poskus obrambe pred televizijo in novimi zahtevami gledalcev - obisk vseeno še naprej pada, zato se pojavljajo novi izzivi na področju filmskega okusa in izraza (bodisi da gre za modernizem ali pa za težnje po novem modelu realizma), pa tudi potreba po drugačni osvetlitvi ameriške družbene in politične scene (posledice kubanske krize, vietnamska

vojna, študentski nemiri itn.). Cukor je bil po eni strani nevajen hitrega oprijemanja problemskih trendov, po drugi strani pa se je po pravkar opravljenem velikem razvojnem skoku kar naenkrat znašel v fazi, ki bi spet zahtevala nove preizkuse - zato na prav specifičen način izraža tedanja hollywoodska vijuganja. Njegovega ugleda to sicer res ne more omajati - nenazadnje ga *Cahiers du cinema* prav tedaj »promovirajo« v avtorja -, vendar njegovo delovanje prežema splet nesrečnih okoliščin in projektov, kar povzroči, da sveže ustvarjena pričakovanja navsezadnje le niso izpolnjena.

Čeprav v celoti več kot uspešen, se tako, denimo, glasbeni spektakl **Moja draga gospa** ne ponaša z razigranostjo najbolj uspešnih Cukorjevih filmov, kar velja tudi za film **Ljubiva se!** z Marilyn Monroe in Yvesom Montandom. Pri kar štirih filmih pa je treba ob njihov nastanek oziroma avtorstvo postaviti velik vprašaj: **Chapmanovo poročilo** je skrajšala cenzura; Cukor je sicer končal film Charlesa Vidorja o Lisztu, **Pesem brez konca** (*Song Without End*, 1960), vendar njegovega imena na špici ne najdemo; snemanje filma **Something's Got to Give** (1962) so dokončno prekinili zaradi razrvanosti M. Monroe; v **Justine** (1969), nedomišljen projekt po romanu Lawrence Durella, pa je Cukor dobesečno padel po tem, ko so odpustili Josepha Stricka. V zvezi z **Modro ptico** (*The Bluebird*, 1976), po poetični drami Mauricea Maeterlincka, pa je mogoče reči, da je Cukor enkrat izjemoma bil žrtev lastne nekritičnosti, saj je precenil formalne sestavine (barva, koreografija, scenografija) in ustvaril fantazijski *l'art pour l'art*, brez sleherne močnejše dramske intenzivnosti in učinkovitejšega poudarka vsebine.

Pa vendar je v treh delih drugega desetletja tega obdobja mogoče prepoznati izvirnejši in neoviran avtorski pristop. **Ljubezen med ruševinami** (*Love Among the Ruins*, 1975; sprva namenjen za TV), z Laurenceom Olivierjem in Katharine Hepburn, je postavljen v Anglijo leta 1911 in predstavlja spoj melodrame in subtilne komedije o »oživelci«, v poznih letih realizirani ljubezni. Njegov zadnji film, **Bogate in slavne** (*Rich and Famous*, 1981) pa je melodrama, ki se prav tako prične s »starim znanstvom«, le da gre tokrat za dve prijateljici (Candice Bergen in Jacqueline Bisset), problematizirano pa je razmerje uspeh-življenjska sreča. Najuspešnejši in morda sploh eden od zadnjih pomembnih filmov »stare hollywoodske šole« pa je priredba romana Grahama Greena **Potovanja s teto** (*Travels with My Aunt*, 1972), duhovita in sofisticirana zgodba o zaspanem angleškem uradniku (Alec McCowen), ki pade pod vpliv svoje brezkompromisne tete (Maggie Smith), nato pa skozi pikareskno potovanje od Londona prek Pariza in Carigrada do severnoafriške puščave spoznava neprijetno resnico o svojem izvoru in podvomi v vsa svoja (toga) načela. Film priča o Cukorjevem specifičnem šarmu in vrhunskem mojstrstvu izpeljave klasičnega narativnega sloga, obenem pa relativiziranje danih družbenih vrednot, dvom v veljavnost človekovih predstav o naravi lastnega obstoja in razkroj junakovega osebnega konstrukta lastne osebnosti že dovolj očitno ustrezajo pogledom modernističnega filma in tako opozarjajo, da je znal Cukor bogatiti svoj temeljni motiv vse tja v visoko starost.

Cukor je bil aktiven celih dvainpetdeset let (1929-1981). V tem času je samostojno režiral 46 filmov, pri treh je bil korežiser, pri treh režiser dialogov, pri šestih pa je delal

CUKOR

slovar cineastov

nepodpisan - kar vse skupaj nanese eno od najdaljših in najbolj plodnih hollywoodskih karier zvočnega obdobja. Tudi sicer je bila njegova kariera ena najuspešnejših: sedem njegovih filmov je bilo nominiranih za oskarja (dobil ga je eden), kot režiser je bil nominiran šestkrat (dobil je enega), v krogih filmske industrije pa je veljal za enega od najzanesljivejših režiserjev (kar dvanajst njegovih filmov se je znašlo na letni lestvici najbolj komercialnih filmov). Tudi avtorska kritika mu je namenila »status« avtorja, navkljub »oteževalni« okoliščini, da v njegovi filmografiji prevladujejo priredbe dram (23) in literarnih del (13), šele od leta 1947 pa zares izvirni scenariji. Zapovrh ni Cukor sam podpisal niti enega scenarija; dolgo časa je preprosto dobival »scenarije-naloge«.

Cukorju je tako uspelo uveljaviti zavidanja vreden delovni položaj in zapomnljiv opus, četudi praviloma ni režiral socialnih dram, še manj pa izrazilo družbeno provokativnih filmov, kakor se tudi ni posvečal žanrskim, z dolgo prakso ustvarjalno in tržno preverjenim vrstam filmov. V njegovem opusu tako ne najdemo detektivskih in gansterskih filmov, ne vojnih, pustolovskih, znanstveno-fantastičnih filmov, niti ne grozljivk in »prismuknjenih« komedij. Poleg melodram, žanra, ki je dolgo časa izzival antipatije kritike, in družinskih filmov, ki jih je znala kritika prav prezirati, je torej Cukor od tipičnih ameriških žanrov režiral le še nekaj screwball-komedij, en sam western, en thriller in štiri glasbene filme. Toda tudi ti filmi le deloma pristajajo na kanone žanra, saj njihove oblike spodbujajo Cukorjevo ezoteričnost, včasih pa tudi njegova specifična ikonografija. V westernu in thrillerju je »forma« močnejša od »vsebine«, musicalu manjka dinamike in energije, značilne za klasične filme Freda Astairea in Genea Kellyja. Cukorjev stalni adut v svetu industrije so dejansko vselej bile edinole filmske zvezde, ki jim je priskrbel kar pet oskarjev (J. Stewart, I. Bergman, R. Colman, J. Holliday in R. Harrison) - in to več moškim, čeprav je slovel za »ženskega režiserja«! V svetu filmske umetnosti pa je igral na adut specifičnosti. *Nekdo, ki je v svetu businessa držal toliko časa*, piše o njem A. Sarris, *ni samo zabavljac: ti trajajo največ kakšnih pet let*.

S tem atributom Cukorjeve kariere in ustvarjalnega profila so zvezani še drugi, pogosto omenjani in prav posebej pomembni: gledališkost filmov (komornost, literarnost, režijski poudarek na dialogih, kompetentno delo z igralci in podobno), prefinjen okus (v izbiri ambientov, evociranju dobe, scenografiji, kostumih in barvi), motiv zoperstavitve realnosti in namišljenega (stvarnosti in iluzije, objektivnih dejstev in želja) ter osredotočenost na žensko (ženske like, probleme žensk, igralko in zvezde). Treba je opozoriti, da se vsi ti atributi vzajemno prepletajo, da je mogoče »izpeljati« enega iz drugega, s čimer napotujejo na konsistenco in skladnost Cukorjeve vizije in njegovega dela.

54 V zvezi z atributom gledališkosti je mogoče pripomniti, da je ta značilnost pravzaprav bila Cukorjeva prednost v času njegovih filmskih začetkov. V tedanjem režijskem slogu je namreč prevladovala enakomerna osvetlitev prizora in osredičenje dogajanja okrog glavnega lika (ki je tudi največ govoril), zato se je tovrstnemu režijskemu postopku gledališki režiser zlahka prilagodil. Obenem pa se je atribut gledališkosti lepo skladal z atributom prefinjenega okusa, saj je narava vseh bistvenih sestavin gledališkega izražanja (dialog, konvencije v uprizoritvi določenega okolja, maska

LESLIE HOWARD IN NORMA SHEARER
V FILMU **ROMEO IN JULIJA** (ROMEO AND JULIET, 1936)



itn.) stilizirana, če jo primerjamo z »ontološkimi danostmi« filma. Gledališče kot stilizirana realnost je tako lahko v jasnem nasprotju s fotografskim realizmom filma, zaradi česar lahko funkcionira kot svet domišljije, iluzije in privida.

Podoben preplet primerjav - saj je »dvojice« omenjenih atributov mogoče razvijati v nedogled - se da razviti tudi v zvezi s Cukorjevo pozornostjo, ki jo namenja ženskam. Žensko lahko film dejansko obravnava kot dobesedno »lepši spol«, lepota pa je v filmu del podobe, potemtakem umetnine - kar je mogoče neposredno zvezati s Cukorjevim prefinjenim okusom. Svet žensk je v obdobju pred začetki njihove aktivne in usmerjene emancipacije dejansko še vedno svet domišljije, iluzij, pa tudi »teatralnih zarot«, zaradi česar predstavlja opozicijo »realnejšemu« svetu (moških), režiserju pa ponuja razsežnost privlačne iracionalnosti, ki lahko sproža filmsko dogajanje.

Ta »realnejši« svet moških je bil v Cukorjevih filmih dolgo časa tisti, do katerega se mora ženska opredeliti - tudi tedaj, kadar je prevlada ženskih likov v zapletu več kot očitna. Moški je cilj oziroma merilo celo v tistih filmih, v katerih ga praktično sploh ni: denimo, v **Ženicah** (1933) in **Ženskah** (1939), v katerih nastopajo zgolj igralko, pa v **Čuvaju plamena** (1943) in v filmu **Edward, sin moj** (*Edward, My Son*, 1949), v katerem se naslovni lik sploh nikoli ne pokaže.

Cukorjevo izhodiščno razumevanje ženske in njegovo stališče do »ženskega problema« sta bila v osnovi



puritanska, vendar brez puritanske strogosti, zato se je praviloma izogibal snovi, v katerih je ženska »kaznovana« za svoj upor. Ta začetna naklonjenost se bo sčasoma razvila skozi like dejavnejših in samozadostnih žensk, kar je posebej lepo videti v vlogah Katharine Hepburn, resnične protagonistke celotnega režiserjevega opusa. V **Ženicah** (1933) je še dovolj naivna, v **Prazniku** (1938) že izbire - in to prihodnjega družbenega outsiderja, v **Philadelphijski zgodbi** (1940) je agresivna svetovljanka, v **Adamovem rebu** (1949) gorečna intelektualka, v filmu **Ljubezen med ruševinami** (1975) »ženska s preteklostjo«, torej ženska, ki lahko vzdrži celo takšno breme. Morda bi bila ta poteza še jasnejša, če bi odigrala lik, ki ji je bil prvotno namenjen v **Potovanjih s teto** (1972). Hrbtna stran tega »vzpona« ženskega lika v Cukorjevih filmih je »sestop« moških likov. Če je, denimo v **Plinski svetilki** (1944), moški za žensko morebitni morilec (Charles Boyer), a obenem tudi še njen rešitelj (Joseph Cotten), tedaj v prihodnjih filmih njegove moči pešajo. V filmu **Zvezda je rojena** (1954) se ženska povzpne v filmski industriji, soprog pa propade; v filmu **Moja draga gospa** (1964) bo Pigmalion (R. Harrison) povsem izgubljen brez svoje varovanke (Audrey Hepburn); na **Potovanjih s teto** (1972) pa bo ženska zamajala in celo spremenila svetovni nazor moškega.

Ta vzporedni razvoj moških in ženskih likov se v Cukorjevem ustvarjanju odvija kot dolgotrajen in spontan proces, brez poudarjenih razvojnih skokov in brez

opaznejšega odzivanja na modnosti, ki bi jih sicer režiser njegove rutine zlahka izrabil. Nenazadnje je vzrok temu tudi čvrsta zasidranost Cukorjevega sveta v njegovi specifični domišljiji, ki namenja glavne vloge likom sanjačev, obsedenih s pričakovanji. Vendar pa režiserja bolj zanima sam lik kakor pa tisto, kar ta lik pričakuje. Zato so Cukorjevi filmi bolj opazovanja intime kakor odrazi oziroma analize širšega konteksta, s katerim se ta intima srečuje in spopada. Cukorjevo ustvarjanje se zato nujno uvršča na sam rob prevladujočih trendov ameriškega filma, ki ga zaznamujejo realistični filmski postopki, radikalnejše dramatizacije in bolj utilitarni, konkretniji cilji likov. V tej ezoterični sferi hollywoodske produkcije je Cukor zapolnil tematsko in slogovno področje, ki bi brez njegovega delovanja ostalo nezapolnjeno. Cukor je bil sicer »bolj ameriški« od sorodnih avtorjev Sternberga in Lubitscha, zato pa, četudi Newyorčan, *par excellence* režiser vzdušja »ne-westernske« Nove Anglije, te najmočnejše vezi med Ameriko in Evropo. S svojo kariero in delom je bil obenem tudi vez med staro (tradicionalno, »gledališko«) in novo (»filmsko«) Ameriko. Ob nesporni vrednosti njegovega opusa je to še dodaten vzrok, zaradi katerega se bo izognil pozabi.

ANTE PETERLIČ

PREVEDEL STOJAN PELKO