

griffith in rojstvo naroda



william k. everson

Danes je praktično nemogoče docela razumeti vtis, ki ga je na občinstvo, filmske ustvarjalce ter tako na filmsko umetnost kot filmsko industrijo naredil film *Rojstvo naroda* (*Birth of a Nation*, 1914), ko je bil februarja 1915 premierno prikazan. Film je bil zaradi svoje rasistične vsebine zmeraj tako sporen, in ta spornost je bila večkrat umetno vzpostavljena in vzdrževana, da so mu tudi umetniške in inovativne kvalitete priznali le nejevoljno, kot bi bile zgolj manjši dosežki, ki ne odtehtajo njegove podžigalnosti. Pa vendar nobenemu drugemu filmu v zgodovini ni uspelo, kar je uspelo *Rojstvu naroda*: čez noč uveljaviti film kot mednarodno umetnost in mednarodno industrijo in vsaj za nadaljnjih šest let zaznamovati način naracije v ameriškem filmu. Griffithove metode niso bile nove, a jih pred *Rojstvom naroda* niso niti razumeli niti imeli za dovolj pomembne, da bi bile vredne posnemanja. Neverjeten finančni uspeh filma je "upravičil" Griffithove tehnike in vsaj do konca dvajsetih let so film (leno) posnemali manjši režiserji in instinktivno, iz spoštovanja, novi in bolj nadarjeni (John Ford, Henry King). Med igralci in filmsko ekipo je bilo verjetno več igralskega in režiserskega talenta kot pri kateremkoli filmu, razen mogoče pri Griffithovi kasnejši *Nestrpnosti* (*Intolerance*, 1916). *Rojstvo naroda* je vpeljalo in upravičilo prakso povišane cene vstopnic in tako enkrat za vselej dvignilo film nad kategorijo desetih centov. Prvi del (nekaj več kot prva tretjina filma) prikazuje dogodke, ki so vodili k državljski vojni 1861-65, in vojno samo, vključno z Leejevo predajo in atentatom na Lincoln. Ta del vsebuje tudi prolog, ki opisuje uvedbo suženjstva v Ameriki v 17. stoletju in nastanek abolicijskega gibanja 150 let kasneje. Kljub briljantnemu crescendo navzkrižne montaže (*cross-cutting*) v vrhuncu druge polovice, je prva gotovo boljša. Tu pride Griffithova sposobnost učlovečiti zgodovino najbolj do izraza. Zgodbo pripoveduje skozi

odnose med dvema družinama, eno severnjaško in drugo južnjaško, prikazujoč bolešč državljske vojne na osebnem in ideološkem nivoju. Večino najizrazitejših podob najdemo v prvi polovici: tragedijo vojne prav tako bridko prikaže en sam posnetek mrtvega vojaka, ki leži napol pokrčen kot v snu, in ki ga napove podnapis "Vojni mir", kot ga bo kasneje tehnično dovršen z dvigala za kamero posnet odmikajoči se posnetek celotnega trga v Atlanti, prekritega z mrtvimi in umirajočimi v *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, 1939). V kratki sekvenci Shermanovega marša proti morju lahko vidimo enega prvih izvrstnih primerov "slikanja s svetlobo" v filmu. Majhna skupina beguncev (verjetno družina, ki ji je pogorel dom) se stiska v levem delu platna v stilizirani in delno pobarvani kulisi, ki ponazarja ostanke uničene hiše. Kamera se premakne nadnje in sledi panoramski posnetek Shermanove vojske v velikem planu, ki se korakajoč mimo goreče stavbe odmika od kamere. Vstavljen je bližnji plan, ki mu sledi rez h končni poziciji prejšnje panorame in kamera se pomakne nazaj k nesrečnim beguncem. V par sekundah poleg narativnega sporočila bridkega prizora dobimo še zlitje stiliziranih in dokumentarnih slogov, bližnji in izredno velik plan, ki se razlikujeta po vrsti osvetlitve in kompozicije, a sta vendar povezana z motivom vzroka in učinka ter fizično z gibanjem kamere. Še en odličen trenutek v prvem delu je vrnitev polkovnika Camerona (Henry B. Walthall) domov k materi (Josephine Crowell) in sestri (Mae Marsh), potem ko je bil zajet, v zaporu in nazadnje v vojaški bolnišnici. V prizorih neposredno pred družinskim snidenjem Griffith ustvari razpoloženje, ki je sprva radostno (vesele priprave na vrnitev) in nato žalostno (zavest o revščini, v katero jih je pahnil poraz Juga). Sámo snidenje, ki se začne z velikim planom razcapanega vojaka, ki vstopi v sliko na koncu ulice, in ki doseže vrh, ko vojak objame sestro na vratih in ga roke matere (ki je sicer ne vidimo) potegnejo v hišo, je čudovito nežen in zadržan prizor. Kaže tudi na veliko spoštovanje do sposobnosti občinstva, da v prizor vnese svoje emocije, da sprejme namige namesto izdelanih trditvev in da si dejanja (in zaključke prizorov) predstavlja izven platna. Čeprav je bil ta prizor večkrat kopiran (hote ali nehote), verjetno ga je najbolj učinkovito posnel John Ford v svojem zvočnem filmu iz leta 1933, *Romanje* (*Pilgrimage*), originala nekako ni bilo mogoče preseči; celo izven konteksta, kot nekakšen filmski odlomek, zmore biti silno ganljiv. Drugi del *Rojstva naroda* prikazuje izkoriščanje na novo emancipiranih črncev z Juga s strani severnjaških bankirjev in industrijalcev (pritepencev s severa) ter političnih fanatikov s Severa in Juga (ničvrednežev). Prikaže boj proti, in na koncu poraz maščevalnega gibanja zgoraj omenjenih, da bi "poteptali beli jug pod peto črnega juga" (citat Woodrowa Wilsona) in nato s Severa vladali premaganemu Jugu z gospodarsko, politično in rasno diktaturo. Ta drugi del je s svojim opevanjem tedanjega ku kluka klana filmu povzročil največ težav. Ne samo da se močno naslanja na pisanje Thomasa Dixona, ampak je zaradi izločitve večine avtentičnih zgodovinskih oseb in vpeljave vzporednice Thaddeusa Stevensa v večji del fiktivne melodrame tudi bolj dovzeten za vprašanja popačenja zgodovine. Seveda je bila dinamična kvaliteta *Rojstva naroda* tista, ki je filmu povzročila, in še povzroča, težave glede rasizma. Še nikoli prej ni bilo filma s takšno domišljijско in prepričevalno močjo. Z vsem spoštovanjem do izrednih zgodnjih Turnerjevih in drugih filmov, je vendar bilo, kot bi občinstvo, ki je dotlej poznalo le stripe, nenadoma dobilo Tolstojeva dela, predstavljena na tak način, da so jih lahko razumeli. Vendar pa občinstvo, razumljivo, še ni bilo dovolj sofisticirano, da bi moglo razumeti filmsko tehniko in kako ta z njimi manipulira. Zelo malo verjetno je, da je celo Griffith popolnoma razumel silno moč filmskega medija. V Griffithovih očeh je film govoril resnico, a šlo je le za eno plat resnice. Kategoričen slog filma ni drugi strani pustil nikakršne alternative. Občinstvo, soočeno z neustavljivim tokom podob, pogosto povezanih z dokumentiranimi in v celoti točnimi mednapisi, ni moglo vedeti, kako lahko povezanost in razvrstitev posnetkov pripelje gledalca na stališče filmskega ustvarjalca. Tako

Griffith predstavi sekvenco, podprto z zgodovinskimi viri, v kateri prikaže sprejetje zakona, ki dovoljuje poroke med belci in črnici. Toda takoj za njo uvrsti kratek posnetek mladega črnca, ki pohotno pogleda navzgor, in za njim posnetek belega dekleta in njenih spremljevalcev (verjetno staršev), ki se v grozi odmikajo, ko z balkona spremljajo dogajanje. Nikakršnega dokaza ni, da temnopolti moški gleda belo dekle, vendar razporeditev posnetkov ne pušča nobenega dvoma. Na tem mestu rekonstrukcija zgodovine nevsiljivo pride v komentar. Na nekem drugem mestu mulatski malopridnež Silas Lynch (George Siegmann) na cesti zastavi pot polkovniku Cameronu in mu reče: "Ta pločnik pripada meni enako kakor vam, 'poročnik' Cameron." V njegovi izjavi in vedenju ni nič nesramnega, vendar pa postavitev besede "poročnik" v narekovaje mednapisu takoj doda prizvok žaljivega posmeha. *Rojstvo naroda* je bilo vseskozi izpostavljeno nadlegovanju NAACP, ki je najavljene predstave bombardiral z množico "protestnih" pisem, enakomerno porazdeljenih v tri različne in vedno "dobesedne" slogovne kategorije, iz katerih se je dalo razbrati, da njihovi pisci filma, zoper katerega so tako odločno protestirali, nikoli niso videli. Griffith je v posnetem intervjuju ob ponovnem prikazovanju filma leta 1930 izjavil: "Prvotni klan je bil potreben." Kakršnekoli so že bile njegove slabosti, delal je, kar je menil, da je njegova naloga, in se nato razpustil. Kasnejše oživitve klana niso mogle navajati potrebe ali koristnosti kot razlog za svoj obstoj, ki je bil preprosto razširjanje rasnega sovraštva in terorizma. Slepi fanatizem poznejšega klana je imel zmeraj škodljiv učinek na upodobitev izvi Ena najšibkejših obtožb zoper Griffithovo domnevno rasno razlikovanje je, da je za črnske vloge uporabil bele igralce, ker da zaradi predsodkov ni želel najemati temnopoltih igralcev za pomembnejše vloge. To obtožbo je mogoče zlahka ovreči, saj je šlo le za vprašanje ekonomičnosti, Griffithovih metod produkcije in dejstva, da je bilo leta 1915 največ igalskih priložnosti za črnce na Vzhodni obali in je bilo zato število črnih igralcev v Hollywoodu zanemarljivo. (Sicer pa lahko vsakdo razume popolno nepripravljenost črnih igralcev, da bi nastopili v filmu, posnetem po Thomasu Dixonu.) Da bi prihranil stroške in kar najboljše izkoristil igralce, ki so poznali njegove metode, je Griffith pogosto uporabil iste igralce v vrsti vlog znotraj istega filma. Z ustrezno masko so belci lahko učinkovito igrali črnce, obraten proces pa je bil iz očitnih razlogov nemogoč. Zato je Walter Long, ki se je na začetku filma pojavil v gverilskem napadu v Piedmontu kot "ničvredni beli poveljnik", kmalu postal črnski odpadnik Gus; Robert Harron pa se je po svoji smrti na bojišču, ko je bil unionistični vojak, ponovno pojavil kot član črnske milice. Proti-Griffithovske struje so stalno skušale dokazati, da je Griffith, ogorčen in s slabo vestjo zaradi *Rojstva naroda*, posnel svoj naslednji film *Nestrpnost* kot obliko pokore. Z njegovega stališča je *Nestrpnost* jezen (čeprav ne zmeraj logično prikazan) protest proti vsiljivcem in psevd-cenzorjem, ki so mu želeli omejiti svobodo izražanja na velikem platnu. Ko bi se bil hotel spokoriti, bi bila *Nestrpnost* za to vsekakor pravo sredstvo. Toda od vseh oblik nestrpnosti, ki jih je v filmu uporabil in obsodil, sumljivo umanjka prav rasna nestrpnost. Pravzaprav razen etiopskega kontingenta vojske Kira Perzijskega v *Nestrpnosti* ni nobenih črncev – tudi v utopičnem svetu prihodnosti, kjer ni več vojn in sovraštva in povsod vlada le Kristusova ljubezen. Tudi v Griffithovih naslednjih filmih ni opaziti spremenjenega odnosa. V filmih *Največja stvar v življenju* (*The Greatest Thing in Life*, 1918), *Bela vrtnica* (*The White Rose*, 1923), *Amerika, Največji problem* (*The Greatest Question*, 1919) in celo v zvočnem filmu *Abraham Lincoln* (1930) obravnava črnce na zabaven način, sentimentalno, včasih resno, ponavadi pristržno, a vedno pokroviteljsko. Vendar pa nikoli sovražno. Kar se tiče filmske zgodovine, Griffithovo obravnavanje črncev in njegovo mnenje o njih sploh ni pomembno. Toda ker je *Rojstvo naroda* verjetno najpomembnejši film vseh časov in ker se ga zaradi rasne vsebine le redko presoja objektivno, se zdi pomembno razčistiti Griffithov namen in poudariti, da ga je treba prikazati v razpoloženju, ki

poskuša ločiti formo od vsebine. (Vse preveč kolidžev in univerz danes le bežno omeni njegove inovacije in predstavi film v oblaku opravičil.) Ne gre dvomiti o tem, da film ostaja rasno zelo polemičen in utegne biti njegova kinematografska oživitve za nepoučeno občinstvo nevarna in nespametna. Dejstvo, da lahko še več kot pol stoletja po nastanku razvname čustva občinstva, samo priča o izredni moči filma. Medtem ko so kritiki nemudoma odkrili ogromno moč *Rojstva narodov* kot oblike zabave, pa vsi niso bili tako navdušeni nad njegovimi inovacijami. Bil je pravcat učenik filmske slovnice, sloga in sredstev, ki ne bo presežen vse do prihoda zvoka, in čigar vpliv se bo nadaljeval še po tem. Nekateri kritiki so menili, da je absurdno, da uporaba gibljive kamere v prizorih bitk in lova občinstvo zmede, s tem da ga vsrka v dogajanje, in tako trmasto vztrajali pri teoriji, da mora biti občinstvo strogo ločeno, zgolj gledalec v tradiciji gledališča. Platno v obliki perunike, trtnega lista in celo vodoravnih plošč v pričakovanju cinematoskopske podobe je še dodatno zmedlo tiste kritike, ki so še vedno gledali na film kot alternativo gledališču. Toda osnovna zgradba filma – metodičen začetek; vzpostavitev časa, kraja in oseb; stopnjevanje napetosti proti začetnemu vrhuncu; upočasnitev tempa in ponovitev procesa ter stopnjevanje napetosti proti drugemu, večjemu, daljšemu vrhuncu; matematična preciznost montaže znotraj vrhunca, celo vključitev kratke, dozdevno nenamerne "šale", da se občinstvo lahko sprosti, razbremenjeno nakopičenih napetosti in še bolj uživa v ostanku vrhunca filma – vse to je postalo model, na katerem bo naslednjih pet let temeljila struktura ameriškega filma. Akademski vrh je ameriški film doživel z *Nestrpnostjo*, ki je bila komercialna polomija. Toda komercialen uspeh *Rojstva naroda* je bil tako velik in dolgotrajen, da je s svojim fenomenalnim izkupičkom in umetniškim vplivom zasenčil *Nestrpnost*, ki je veljala za umetniško izživljanje, in do danes ostal eden vrhov filma nasploh. •

Prevedla Petra Kaloh



Miriam Cooper, Lillian Gish,
Henry B. Walthall