

casablanca



Claude Rains, Paul Henreid,
Humphrey Bogart, Ingrid Bergman

Casablanca

ZDA 1942 102 minuti čb

režija Michael Curtiz **produkcija** Hal B. Wallis **distribucija** Warner Bros **scenarij** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch **fotografija** Arthur Edeson **glasba** Max Steiner **montaža** Don Siegel, James Leicester **igrajo** Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt, Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Marcel Dalio Dooley Wilson, S.Z. Sakall, Madeleine Lebeau

Veste, kateri je najbolj gledani film vseh časov? Nikakor ne *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939). Ta čast bi morala pripasti filmu *Casablanca* (1942). Njegova popularnost med študentsko publiko, projekcije po univerzitetnih središčih Amerike, večkratno televizijsko emitiranje in izjemna pozornost, namenjena Bogartu... Vse to so vzroki, zaradi katerih uspeh *Casablance* ves čas samo narašča; ta film se brez dvoma uvršča med največje uspešnice, kar jih poznamo!

Billy Wilder (iz razgovora z Michelom Cimentom)

Casablanca je rezultat skupinskega dela izjemno nadarjenih, visoko honoriranih profesionalcev, katerih delo nas prepričuje, kako zelo zabaven je lahko tudi slab film!

Pauline Kael

Casablanca je najsrečnejše vseh srečnih naključij, nepojasnjena pop mojstrovina, ki se izmika vsaki avtorski teoriji!

Andrew Sarris

Mesto Casablanca iz filma *Casablanca* je edinstveno mesto filmske fikcije. Uspešno je bilo že pred dobrimi petdesetimi leti, ko se je pojavilo pred konferenco v Casablanci. Njegova popularnost od tedaj samo raste, posebno še s projekcijami študentskih *campusov*. Mogoče je, da je obisk Casablance razočaral vrsto študentov, ki so v poletnih počitnicah potovali tja, da bi spoznali vznemirljivo mesto eksotičnih pustolovščin, ki jih predstavlja istoimenski film. Znašli pa so se samo v dolgočasnem, pustem mestu, v pravem maroškem Chicagu!

Film se začne s posnetkom globusa in predstavi pozicijo Casablance v Afriki. Komentator pripoveduje, da je to drugo najbolj zasedeno mesto z begunci, ki so na dolgem, napornem begu iz z vojno razdeljene Evrope. (Mesto, kjer je bilo beguncev največ, je seveda Lizbona, njihova meka pa New York.) Eden od nastopajočih ugotovi: "*Predmestja Evrope so se naselila v Casablanci!*". Drugi pripomne: "*Ljudje vseh ras odločajo o vprašanih Casablance!*". "*Človeško življenje*", pravi major Strasser, "*nima tu nobene cene.*" Casablanca je mesto, kjer je vse mogoče, kjer se lahko vse kupi, mesto dramatičnih spopadov, pustolovščin in intrig, mesto,

48 kjer lahko ustrelijo človeka na cesti, pred portretom maršala Petaina, kjer lahko prikupna mlada dama dobi

izhodno vizo, če preživi noč s policijskim prefektom. Središče vsega življenja je kavarna "Rick's", ki je le streljaj oddaljena od letališča; od tam namerava zbežati prek Lizbone večina ljudi, ki se zbirajo v mestu.

William Bayer

Avstrijski film, obdobje nemega filma

V majhni državi, kakršna je Avstrija, so bili začetki filmske produkcije povsem naključni in niso rezultat načrtnih premislekov. Njeni pionirji se niso odlikovali s tehničnimi inovacijami prvih filmskih projekcij. Veliko bolj so jih zanimale popularne zabave, vaudevilski programi in večeri, ki so zabavali najširše množice, med njimi zlasti izbrane operete in bulvarke avstrijskih gledališč. Prvo filmsko predstavo si je Avstrija ogledala že 27. marca 1896. Organiziral jo je Lumièrov predstavnik na Dunaju, Eugene Dupont. Vplivi Francije se slutijo tudi v produkcijah filmov Louisa Velt'eeja, ki že v letu 1896 predstavlja filme v muzeju voščenih figur, v poslopiju, ki ga je imenoval "Mestni panopticum". Njegova hči Louise se je poročila z Antonom Kolmom, fotografom, ki je s svojim asistentom Jakobom Fleckom in sorodnikom Claudiusom Velt'eem posnel prvi avstrijski umetniški film *Od stopnice do stopnice* (*Von Stufe zu Stufe*, 1908). Film je bil dolg samo 600 m, produciral ga je Anton Kolm, napisal in montiral Heinz Hanus z Louise Kolm, posnel Jakob Fleck, režiral pa Hanus; slednji igra v filmu tudi glavno vlogo grofa, ki zapelje mlado naivko. Prvi avstrijski igrani film tako uveljavi enega kasnejših, dominantnih žanrov in produkcijo "Wiener Kunstfilm-Industrie". To je družinska produkcija, ki so jo Kolmovi ustanovili skupaj z Jakobom Fleckom in z njo nadaljevali produkcijo dokumentarnih in igranih filmov. Zanimivo je tudi dejstvo, da je bila med avstrijskimi pionirji ženska Louise Kolm, ki je produciral, napisala, montirala, pa tudi režirala film *Neznanec* (*Der Unbekannte*, 1912).

Zgodovina avstrijskega filma se začne v zadnjih letih Habsburške monarhije. Grof Aleksander (Sascha/ Kolowrat, 1886–1927) postavi začetke filmske produkcije. Ta se nato hitro uveljavi kot nova medijska zvrst med uglednimi predstavniki dunajske družbe, ki se je v večstoletni tradiciji posvečala predvsem pomenu gledališke kulture in glasbe. Drugo spodbudo je avstrijski film doživel v letu 1918, ko je Habsburška monarhija skupaj s prvo svetovno vojno propadla in je grof Kolowrat ustanovil svojo filmsko produkcijo "Sascha-film". Uveljavil jo je s filmi, ki so bili namenjeni za evropski in ameriški trg. To prvo obdobje razcveta avstrijskega filma zgodnjih dvajsetih let je poznalo mamutske projekte filmov, kot so bili *Sodoma in Gomora* (1922) ter *Kraljica sužnjevi* (*Die Sklavenkoenigin*, 1924). Ti so uspešno konkurirali filmom ameriške produkcije. V letih nemega filma je Avstrija predstavila veliko zanimivih del; med leti 1907–1930 je produciral 1.009 celovečernih umetniških filmov, v najbolj uspešnih letih produkcije nemih filmov (1918–1922) pa 120 filmov letno. Različni narodi, ki so bili v nekdanjem sestavu avstrijskega cesarstva, so vplivali na repertoar, ki se je vedno znova oklepal popularnih zabavnih predstav. Avstrijski zgodnji nemi film je zato črpal vrsto svojih motivov iz adaptacij tržnih zabav, kmečkih fars in pasijonskih iger, obenem pa se je posvečal razvoju "filmskih novic", ki so jih vestno snemali.

Tako kot v Franciji in Nemčiji se je tudi v Avstriji razvijala borba za uveljavitev filmske umetnosti. Zmagoslavno se je zaključila leta 1913, ko so nekateri vodilni avstrijski pisatelji začeli pisati scenarije. Med njimi so bili Arthur Schnitzler, Egon Friedel, Hugo von Hofmannsthal in Felix Dorfmann. V istem letu se pojavi tudi zvrst filma, ki je v kasnejših letih zaživela kot ena najbolj pomembnih za Avstrijo: opereta kot glasbena biografija (*Johann Strauss na lepi, modri Donavi* – *Johann Strauss an der schoenen blauen Donau*, 1913).

V letu 1915 je Dunaj že imel 150 kinodvoran, Sascha-film je popravil svoj položaj s proizvodnjo filmskih novic in domoljubnih filmov. Po vojni se je poskusil prebiti v svet po vzorcu ameriške in italijanske produkcije, ki sta se uveljavljali s svojimi spektakularnimi in epskimi "peplumi".

Mnogo avstrijskih filmskih ustvarjalcev je kasneje emigriralo, saj so našli delo v Nemčiji, Ameriki in Veliki Britaniji. Med njimi sta bila tudi Madžara Aleksander (Sandor) Korda (1893–1956), ki je postal doyen angleškega filma tridesetih let, in Michael Kertesz (1888–1962), ki se je kasneje preselil v Hollywood, kjer je z novim imenom Michael Curtiz požel slavo, dobil Oskarja in v svojih filmih angažiral mnoge igralce svetovnega slovesa.

Zvočni film v Avstriji

Nastop zvočnega filma je spremenil filmsko produkcijo vsepovsod po svetu. Izdelava filmov se je zaradi nove tehnologije podražila. Avstrijci so se oprijeli domačega zvočnega zapisa, selenofonije, vendar je bila Avstrija številčno prešibka, da bi lahko svoj tonski sistem uveljavila v mednarodnem merilu. Že od vsega začetka se je avstrijski zvočni film razvijal pod senco političnih dogodkov Nemčije, v kateri je prišel leta 1933 na oblast Adolf Hitler. Čeprav je bil avstrijski film tega časa odvisen od komercialnih uspehov v bližnji Nemčiji, pa je ves čas skrbno varoval obstoj domače tradicije. Ključna oseba tega časa je bil dunajski filmski režiser Willi Forst (1903–1980). Njegov film o Schubertu *Moje pesmi tiho prosijo* (*Leise flehen meine Lieder*, 1933) s Hansom Jarayem in Martho Eggerth v glavnih vlogah je izkoriščal številne lokacije Dunaja in pripravljaj pot glasbenemu filmu. Najslavnejši avstrijski film teh let pa je Forstova *Maškarada* (*Maskerade*, 1934), drama po vzoru Schnitzlerja, z mlado Paulo Wessely in Adolfom Wohlbruckom v glavnih vlogah. Scenarist filma je bil Walter Reisch, ki se je kasneje uvrstil med emigrante, med katerimi so mnogi prinesli avstrijskemu filmu svetovni uspeh.

Že po koncu prve svetovne vojne sta dosegla pomembna uspeha Carl Mayer (1894–1944), ki je bil rojen v Gradcu, in dunajčan Fritz Lang (1890–1986). Brez njiju si ne moremo predstavljati uspehov zgodnjega nemega filma. G.W. Pabst je snemal v Franciji in Ameriki, nato pa se je vrnil v Avstrijo. Joseph von Sternberg (1894–1969) in Erich von Stroheim (1875–1957) sta delovala samo izven rodne Avstrije. Otto Preminger (1906–1970) je bil najprej upravnik gledališča Josephstadt, nato pa je emigriral v Združene države. Film, ki jih je snemal v Ameriki, so zelo znani. Fred Zinneman (rojen na Dunaju v letu 1907) je dobil oskarja za svoj film *Od tod do večnosti* (*From Here to Eternity*, 1953). Richard Oswald (1880–1983), Fritz Kortner (1892–1970), Paul Czinner (1890–1972), Edgar Ulmer (1904–1972), Leopold Lindtberg (rojen 1902) in Billy Wilder (rojen 1906) so Avstrijci, ki so uspeli v tujini. Filmske industrije mnogih držav so z uspehom in svetovno slavo ovenčale vrsto avstrijskih igralcev. Naj jih omenim le nekaj: Anthony Wallbrook (Adolf Wohlbruck, 1900–1976) v Angliji, Paul Henreid (rojen 1908) v Združenih državah Amerike, Oskar Werner (1922–1984) v Nemčiji, Franciji, Angliji in Združenih državah Amerike ter Romy Schneider (1938–1962) v Nemčiji, Franciji in Italiji.

Dragocena je tudi pripomba angleške enciklopedije o evropskem filmu, kjer posebej omenjajo vpliv avstrijskih filmskih oblikovalcev na hollywoodsko produkcijo: "*Pri snemanju Casablance je bilo menda v ekipi kar dvajset Avstrijcev.*" Zanimivo, na kaj!



Michael Curtiz

Režiser Madžar Mihály Kertész se je rodil v letu 1888 v Budimpešti, umrl pa 1962 v Hollywoodu. V Evropi je posnel okrog 60 filmov, med njimi mnoge pomembne avstrijske neme filme. V aprilu leta 1926 je sklenil pogodbo s produkcijo Warner Bros in se preselil v Hollywood; takrat je tudi prevzel ime Michael Curtiz. V emigraciji je posnel nadaljnjih sto filmov, med njimi tudi *Casablanca*, svoj največji uspeh, ateljejski film, ki ga odlikuje izvrstna atmosfera eksotičnega mesta. Znani scenarist, dunajčan Walter Reisch se spominja zgodnjih nemih filmov, ki jih je produciral tedaj najsijajnejši vizionar in producent avstrijskega filma, na češkem rojeni grof Sascha Kolowrat (1886–1927). Reisch pripoveduje: *"Po mojem mnenju je bil grof Kolowrat tedaj največji in najuglednejši avstrijski pa tudi evropski producent. Imel je nezaslišano sposobnost, da je pridobival potrebna finančna sredstva za produkcijo filmov, poleg tega pa je zelo rad navduševal ljudi za nove projekte. Član njegove družbe je bil tudi madžarski režiser Michael Kertész. Bil je sijajen filmar, ki ni znal ne nemško ne angleško ne francosko: do konca življenja je govoril vse jezike samo v rodni madžarščini. Kljub temu pa je dobro vedel, kaj gradi prizor in kako mora oblikovati njegov okvir. Že takrat je režiral "evropsko": postavil je mnogo prepričljivih prizorov in se ni zanašal samo na lepljenje velikih posnetkov, kar je bila navada Jakoba Flecka. Njegova tedanja žena je bila Lucy Doraine, igralka mnogih njegovih filmov in zvezda tistega časa. Med njene konkurentke so prištevati Mario Corda in Liano Haid, tedaj vodilne avstrijske zvezdice tipa "Wiener Maedel"* (Film im Lauf der Zeit, 1994). Michael Curtiz je verjetno režiser, ki je posnel največ filmov v zgodovini. Včasih je snemal tudi po več filmov letno, med njimi (menda) veliko svojih najboljših ravno v obdobju nemega filma v Avstriji. Tudi med mnogimi filmi produkcije Warner Bros je nekaj zvenelih naslovov, ki ostajajo v našem spominu. Curtiz je prav gotovo pomemben ustvarjalec, in podatek, da je dobil Oskarja za režijo *Casablance*, pove le malo o njegovih izjemno številnih in uspešnih filmih. Svoje režijske vzornike je odkrival v Skandinaviji dvajsetih let, v filmih Stillerja in Sjoestroema. Pred državljansko vojno Bele Kuna je zbežal iz Budimpešte na Dunaj, kjer je realiziral nekaj spektaklov, med njimi tudi film *Samson in Dalila*; produciral ga je Sandor – Aleksander Korda, ki je kasneje postal eden najvplivnejših producentov Anglije. V istem času ga je po uspehu filma *Kraljica sužnjev* angažiral Warner Bros. Mislili so, da bodo z njim dobili uspešnega konkurenta De Millu in filmom produkcije Paramount. Brez posebnih težav se je Curtiz prilagodil zvočnemu filmu in realiziral film *Mammy* (1930) z Alom Johnsonom.

V Ameriki je posnel skoraj osemdeset filmov in z njimi postal filmski avtor zanimivega paradoksa: o njem je veljalo mnenje, da je zanesljiv in kompetenten režiser, vendar brez vsakega osebnega stila. To mnenje je obveljalo kljub dejstvu, da je Curtiz posnel vrsto visoko cenjenih del filmske klasike tedanjih let, med njimi tudi mnogo filmov pustolovskega žanra. Po odhodu iz produkcije Warner so filmi zadnjih let njegove kariere šibkejši; izvzamemo lahko zelo ambiciozen projekt *Egipčan* (*The Egyptian*, 1955) in komedijo *Nismo angeli* (*We're no Angels*, 1955).

Mnogo filmov svojega najuspešnejšega žanra, pustolovskega filma, ki velja sicer za manj zahtevnega, je Curtiz režiral s poudarkom na razmerju med lojalnostjo in uporništvom. Junak teh filmov je večinoma Errol Flynn, upornik proti lastni volji. Njegovo globoko spoštovanje velja redu, ki ga odkriva v naravi - navidezno pravilnemu izboru. Da bi ga ohranil, postane upornik, katerega končni cilj je obramba ogrožene poštenosti. Ni naključje, da je *Krvavi kapitan* (*Captain Blood*, 1936) po poklicu zdravnik: v zanesljivi, politično in socialno urejeni družbi ne prihaja nevarnost od upornikov, temveč od ljudi, ki so samozvanci in diktatorji. Junaku v boju največkrat pomaga mlada, apolitična ženska (običajno Olivia de Havilland), ki zapusti družbo tiranov zaradi ljubezni in ne zaradi občutka pravičnosti. Sama ideologija teh filmov je nedoločena: ali gre tu za vprašanja konzervativnosti ali subverzivnosti? Če namreč, konec koncev, pravična oblast znova zaživi, lahko prizori upornih junakov delujejo bolj privlačno kakor zakoni pokorščine, ki jih ta dela oznanjajo. Poleg tega pa Curtizovi filmi visoko vrednotijo prednosti svobodnega izbora junakov, celo anarhije. Sam Curtiz kot filmski režiser ničesar ne prepušča naključju. Montažo, gibljivo kamero, vrhunsko izdelano simboliko izbranih posnetkov in ritem pripovedi, vse to Curtiz spretno oblikuje. Njegove osebe so izrisane v privlačnih potezah dekadentnih junakov. Med njimi je najsijajnejši lik Humphreya Bogarta v filmu *Casablanca*, kjer se predstavi v mešanici idealizma in cinizma. Tekstura filma spominja na Sternberga: arhitektura ameriškega bara, igra svetlobe in senc (*Morocco*, 1931) ter "Rick's bar" z vsemi nastopajočimi predstavljajo mikrokozmos, ki spominja na Sternbergov film *Dogodek v Sanghaju* (*The Shanghai Gesture*, 1941). Tu in tam zasledimo bankovce, denar, ki ves čas menja lastnike, trguje se s potnimi listi in propustnicami, med begunci krožijo skrinostne ženske, spleta se dvomljive zveze, vsi pa so obsedeni z željo po begu v nov svet. "Na dveh ključnih mestih prepoznavamo najbolj konvencionalnega idealista, ki ga predstavlja dunajčan Paul Henreid, nasproti njemu pa karikaturu hudobneža, nacističnega oficirja Strasserja, ki ga predstavlja junak nekdanjih ekspresionističnih nemških filmov, Conrad Veidt. Veliko bolj zanimive so kombinacije, ki jih odkrivamo v romantično obarvanem ciničnem idealistu Humphreyu Bogartu ali v policijskem častniku Claudu Rainsu, ki v končnih prizorih odkriva, da se za nevarnim oportunistom skriva prebrisani cinik. Eden slovityh črnih filmov štiridesetih let je *Mildred Pierce* (1946), ki se odvija v dveh dolgih *flashbackih* in pripoveduje o socialnem in ekonomskem vzponu Joan Crawford; v tej detektivski uganki Crawfordova zasleduje (med vulgarnim vedenjem Jacka Carlsona in dekadentno eleganco nevarnega Zacharyja Scotta) mehiškega aristokrata. Sijajno kadriranje, ki ga je vedno odlikovalo, je Curtiz kombiniral z natančno načrtovanimi montažnimi rezi. Odlike kompozicij in velika skrb za izbiro svetlobe odkrivajo vpliv evropske kinematografije. Znani so posnetki skozi zasteklen strop v filmu

Mildred Pierce, ki so mu ga morali posebej pripraviti. Vrsto svojih direktorjev kinematografije je tiraniziral z zahtevami, ki so velikokrat življensko ogrožale delo njegovih "švenkerjev". Med snemanjem filma *Noetova barka* (*Noah's Ark*, 1929) je bilo več ljudi njegove ekipe celo ranjenih; Curtiz namreč ni hotel ponavljati posnetkov vesoljnega potopa in je skušal z njimi "presenečati" vrsto svojih sodelavcev. V spominih "Inside Warner Bros" Rudija Behlmera najdemo vrsto pripomb producenta Hala Wallisa, ki je Curtizu ukazoval, naj opusti svoje estetske novotarije in prepogoste vozeče posnetke. Imel jih je za preveč prefinjene in drage kompozicije, ki so bile za producente nepotrebne. Wallis ga je večkrat opomnil: "*Saj ne gre za umetniško delo!*" Curtiz sam je bil tarča mnogih hudomušnih pripomb na slabo sestavljene stavke, s katerimi je ukazoval ekipi. "*Napredujte v ozadje, pripeljite mi prazne konje, poiščite vse temnopolte črnce...*" in podobno. Igralce je Curtiz vodil s pomočjo gibljive kamere: zaradi nje se osebe premikajo, razpletajo, kamera jih predstavlja, podčrtava. Njihove izraze odkriva nepričakovana, kratka in hitra vožnja, sprememba kota snemanja, nenaden pramen luči podčrta sicer neopazen obraz. Njegova režija ni samo ilustrativna, podčrtati skuša tudi notranjo vrednost prizora in pozorno sledi dramaturgiji. Njegova *Prelomnica*, ki jo je posnel po Hemingwayevem romanu *Imeti in ne imeti* je zadnji veliki film, ki ga je Curtiz posnel za Warner Bros in njegov zadnji veliki uspeh. Pri izboru glavnih igralcev se je Curtiz močno boril za Johna Garfielda, ki skupaj s Patricio Neal predstavlja družino Harryja Morgana: film je poln liričnih, meglenih posnetkov obmorskega zaliva in podob presunljive ljubezenske zgodbe. Ob končnem obračunu Morgan v spopadu z gangsterji izgubi roko: melanholija filma nas prevzema v realizaciji, ki jo Curtiz oblikuje v enega blestečih dosežkov "črnega" filma povojnih let. Vsekakor je ta ekranizacija zvestejša Hemingwayu kot film, ki ga je po isti zgodbi posnel Howard Hawks. Grenkoba odprte zaključne scene s sinom ubitega črnca, pomočnika Harryja Morgana, nas prevzema s stoično mirnostjo razdvojene sirote. Eden najfinejših filmov zadnjega Curtizovega obdobja!

Scenarij: naključje!

Pred dvemi, morda tremi leti je Julius, eden bratov Epstein, s svojo pripovedjo o nastajanju filma gostoval na festivalu študentskih filmov v Münchnu. Projekcije v okviru običajnih "midnight special" se nisem udeležil, saj sem film dobro poznal. Nisem niti povsem prepričan, ali so vrteli novo, kolorirano kopijo ali ne. O peripetijah, ki so spremljale samo snemanje, sem prebral že veliko. Večino Epsteinovih besed, ki so bile posvečene rojstvu tega pomembnega "kultnega" filma, sem že poznal. Naj obnovim samo pripombe, ki jih je namenil nastanku filmu *Casablanca*. Režiser, ki ga je izbrala produkcija Warner Bros, je bil avtor uspešnih pustolovskih filmov, med katerimi naj omenim vsaj naslednje: *Pustolovščina Robina Hooda* (*The adventures of Robin Hood*, 1938), *Morski volk* (*The Sea Wolf*, 1941), *Angeli garjavih lic* (*Angels With Dirty Faces*, 1938), *Yankee Doodle Dandy* (1942), *Poročnik indijske brigade* (*The Charge of the Light Brigade*, 1938), *Mildred Pierce* (1946), *Prelomnica* (*The Breaking Point*, 1951).

Brata Epstein, Philip in Julius, sta v celoti napisala prvo verzijo scenarija. Prirejen je bil po gledališkem besedilu "Vsi se zbirajo pri Ricku", ki pa ga menda niso nikdar igrali na Broadwayu, kakor so sprva nameravali. Oba brata sta bila vrsto let tudi zelo uspešna scenarista komedij. Julius je v Münchnu pripovedoval, da je prevzel v adaptacijo sinopsis Howarda Kocha: zaporedje scen je poskušal dramatično izboljšati. Tudi zato jima lahko pripišemo vrsto Bogartovih dialogov, posebej tiste, kjer razlaga (napačno informacijo) o bližini termalnih vrelcev v Casablanci. Zadnji stavek dialoga, opombo policijskega prefekta – "*To je lahko začetek najinega čudovitega prijateljstva!*" – je menda ob tonskem mešanju filma dodal producent Hal Wallis. Film je po njegovih besedah, sijajno izpisani "hit", ki pa še vedno ostaja "shit". Veliko svojih

scenarijev danes povsem zavrača, celo film *Jagodna svetlolaska* (*Strawberry Blonde*, 1941) režiserja Raoula Walsha, s katerim je sicer izvrstno sodeloval. Pri produkciji Warner je bilo pisanje obeh bratov prepoznavno po duhovitih in ciničnih dialogih. Nikoli se nista uklonila obdelavi, kjer ni bilo sofisticirano oblikovanih scen. Z velikim sovraštvom pa je Julius zavračal vse motive znanstvene fantastike in avtorje tovrstnih uspešnic, filme Georgea Lucasa in Stevena Spielberga: "*E. T. je ena najbolj mračnih oseb, kar jih je film kdajkoli predstavil. V njem ni ničesar zanimivega, nobenega humorja ne pozna. Najbrž so ga oblikovali po osebnosti Menahema Begina, z njegovim občutkom za humor vred...*"

Druga informacija nas spet obvešča, da sta brata Epstein opustila izdelavo dokončnega scenarija, ker se jima je zdelo, da se v njem pojavlja preveč vprašanj, ki jih nikakor nista mogla uspešno razrešiti. Po tej verziji je bil Howard Koch tisti, ki je oblikoval scenarij. Vsekakor je sama osnova Casablanca scenarij, pri katerem so sodelovali mnogi; menda vse do zadnjega snemalnega dne niso vedeli, kdo naj odleti z letalom proti Lizboni. Točno določeni snemalni dnevi so menda ves čas postavljali ekipo pred razreševanje vprašanj z množico kontradiktornih nasvetov, ki so se zgrinjali nad Howarda Kocha. Zato je pravi čudež, da je tako pripravljen tekst omogočil izdelavo filma, ki ga neverjetne odlike scenarijskih rešitev in vozlišč scen pogostoma ponesejo nad zapleteno pripoved. Kochu moramo pripisati vse odenke bistre ironije dialogov, čeprav so mnogi še vedno plitki, bombastični, brez pravega čara. Na primer: "*Victor, nocoj ne hodi na sestanek ilegalcev!*" – "*So to topovski streli ali bitje mojega srca!*" in podobno. Mnoge nerazumne nasvete in neprepričljiva naključja je moral Curtiz s svojim režijskim temperamentom neprestano razreševati. "*Nikar se ne bojte za povsem logična dejanja. Vse bo teklo tako hitro, da ne bo vanje nihče podvomil.*"

V najboljši hollywoodski tradiciji "pravljic" je povsem neizpiljen Kochov scenarij doživel pred kamero neverjetno metamorfozo. Dialogi so nenadoma prepričljivo zaživel v sencí očarljive, čeprav včasih prezrele glasbe Maxa Steinerja. Obraza Bogarta in Bergmanove razsvetljujeta projekcijo filma: tu sta prvič in zadnjič nastopala skupaj. Film je bil imenovan za tri oskarje: za najboljši film, režijo in, neverjetno, scenarij!

V petdesetih letih, odkar so film prvič pokazali, je dobila *Casablanca* izjemno moč nostalgичnega, mističnega kraja z vonjem pustolovščin vojnih dni. Še vedno predstavlja vznemirljiv film za ljudi, ki so se rodili po zaključku druge svetovne vojne in jih seznanja s podatki o nekdanjih političnih spletkah, katere le bežno poznajo. *Casablanca* uspeva kot alegorija, popularni mit, klinična psihologija in izvrstna romantična melodrama! Stalna privlačnost filma se morda izmika prejasni definiciji, vendar kaže, da je vedenje junaka, ki ga igra Humphrey Bogart, naredilo iz tega filma privlačno legendo, ki jo vsi občudujemo.





Humphrey Bogart: legenda Casablance

"Rick's" je neverjeten lokal, kavarna, bar, nočni klub in igralnica, casino, kjer je bivši šef Amsterdamske banke tudi vodja slaščičarne, ilegalni simpatizer francoskih partizanov se predstavlja s prstanom, v katerem ima vgraviran lorenski križ, čudoviti črnski pianist igra vrsto nostalgčnih melodij in ruleta se lahko po želji ustavlja na številki 22...

To je eden redkih pustolovskih filmov, kjer se vse razpreda v notranjosti kavarne. Pretepo ni, tudi pustolovščin, ki bi jim sledili v prostorih zaprte igralnice, skoraj ni. Zato pa slišimo množico duhovitih besednih iger, bistrih in hitrih pripomb, ki stopnjujejo razpoloženje med ljudmi: nad vsemi pa vlada zavidljivo privlačen, avtoritativen pa tudi ciničen avanturist: Humphrey Bogart – Rick! Rick ustreza junaku Bogartu: niti v najmanjšem odtenku ni podoben psihopatu Dobbsu, junaku filma *Zaklad Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1948) Johna Hustona. Vsekakor je mnogo bolj urbani junak kakor Sam Spade v *Malteškem sokolu* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona ali Philipe Marlowe filma *Veliki sen* (*The Big Sleep*, 1946) Howarda Hawksa. Bogart iz *Casablance* je igralec, ki so ga študentje posthumno idealizirali, oživili iz začasne pozabe in prevzeli za junaka svojih let.

V štiridesetih letih je vladalo mišljenje, da je Bogart dober igralec, ki nastopa v zanimivih filmih. Sredi petdesetih let, ko so študentje organizirali revije njegovih filmov in jih z uspehom prikazovali po mnogih univerzah, še posebej v Ameriki, pa so ga ponovno odkrili: rodil se je kult o velikem igralcu! Mladi ljudje niso dotlej poznali nikogar, ki bi mu bil podoben. Občudovali so njegovo kajenje cigaret, ki jih je navadno stiskal v kotičkih ust in tako izgovarjal svoje občudovane dialoge. Revolver je držal v roki, kot bi točno vedel kdaj in kako se ga uporabljati. Dekletom se je zdel privlačen in moški so ga skušali oponašati. Občudovali so ga zaradi njegove odločnosti, ranljivosti in svobode, ki jo je predstavljal. Odlikovala ga je vrednost človeka, ki je delal samo tisto, kar mu je bilo všeč, vse moralne ocene je sam odrejal, nikdar se ni zaposloval zaradi denarja in ni bil nikogaršnja lutka. Od vseh junakov, ki jih je Bogart predstavljal v filmu, ni bilo nikogar, s komer bi se mladi ljudje lažje istovetili kot z Rickom filma *Casablanca*.

Kdo je Rick? Od kod prihaja? Kje je skrivnost njegove privlačnosti? Sestavimo odlomke dialogov *Casablance* in dobili bomo portret izjemno privlačnega pustolovca! Dobbs je spremenjeni Spade, ki ga

je prav tako predstavljal Bogart. V njem ni več samozvesti detektiva, negotov je in šibak. Življenje ga je že spremenilo in osiromašilo: njegov svet se že začinja drobiti in razpadati, v psihološkem smislu je v tem moč prepoznati izkušnje življenja: postopna razočaranja že načenjajo Bogartovo samozvest. Sicer je bil Bogart vsa leta v svojih glavnih vlogah izjemno uspešen: marginalni sopotnik človeških pustolovščin, *outsider*, ki se je gibal med vsemi izobčenci nevarnih družb, vedno oddaljen od ljubezni. Kot junak se je vedno izmikal pravemu zblizanju z ljudmi, ki so ga obdajali: stalna čuječnost mu je omogočala preživetje v sovražnem svetu. Moški so tekmovali z njim, ženske so ga izrabljale in se zanašale na njegovo pomoč. Vedno se je gibal na robu nevarnih odločitev, ki so bile odvisne od njega samega. Vidimo ga kot posameznika, ki ga ogroža preganjavica. V njem s težavo prepoznavamo junaka za današnji čas. Paranoikov nam ne približujejo njihove odlike, ne Dobbs, ne Spade nista zelo prijazna človeka: predvsem nimata človeške toplote. V njunem hladnem pristajanju na spopade, s katerimi se rešujeta svojih sovražnikov, vidimo drznost in nesentimentalnost gangsterjev zgodnjih Bogartovih filmov. Če smo v njih spoznali vrsto razočaranih romantikov in ciničnih humanistov, smo poleg tega občudovali tudi melanholijo barab, ki so jih spremljali. Njihovo strastno željo po surovosti in nasilju so blažili občasni izbruhi nepričakovane nežnosti, grenkobe in obžalovanja. Spomnimo se Roya Earla, junaka filma *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941), ki namenja velik del svojega težko prisluženega denarja pohabljenemu otroku. Ta odločitev je hkrati tudi dejanje, ki sproži njegovo krvavo smrt. Ko je Bogart začel odraščati v vlogah preganjanih idealistov, ki smo jih slutili za zunanostjo ciničnih junakov, je postal gledalcem bližji. Za obrazi drznih pustolovcev smo odkrivali prepričljivo dostojanstvo preteklih izkušenj. Prav gotovo je bil glavni model vseh teh obrazov Rick Blaine, razseljeni junak izgubljenih idealov, ki se je zatekel v vznemirljiv mir vichyjevske Casablance. Je lastnik in edini gospodar nočnega lokala, v katerem odkrivamo vznemirljivo mešanico patriotskih floskul in privlačnih blestečih obrazov obeh spolov, od romantičnih pustolovcev do očarljivih cinikov.

Dialogi filma Casablanca

Rick se rešuje z ironijo...

Ko ga sprašujejo, zakaj se je umaknil v Casablanca, Rick odgovarja:

"V Casablanca sem prišel zaradi toplic!"

"Kakšnih toplic? Tu smo v puščavi!"

"Potem nisem bil prav obveščen!"

Njegova politika, njegova preteklost:

Iz dialogov vzemo, da je leta 1935 tovoril orožje za Etiopijo in da se je naslednje leto bojeval med lojalisti za Španijo. "V obeh primerih sem bil dobro plačan!" pojasni Rick. Policijski prefekt pripomni:

"Zmagujoča stran bi vas plačala dvojno!"

Rick je pri nacistih na listi osumljenih, to je njegova "častna vloga!"

Njegovo prepoznavanje orožja: Po izstreljenih topovskih strelah prepozna novi nemški top kalibra 77, razloči oddaljenost topovskih granat, ki se oglašajo 354 km od Pariza in prihajajo vse bližje!

Njegov odnos do žensk v Casablanci se razkriva v kratkih besedah:

"Kje si bil včeraj?"

"Tega je že tako dolgo, da se več ne spominjam!"

"Se bova nocoj srečala?"

"Nobene stvari ne predvidevam tako daleč vnaprej!"

Ironija se prepleta s cinizmom!

Dvakrat pojasni svoje vedenje: "Svoje glave ne nosim na prodaj za nikogar!"

O rezultatih vojne, ki jih obdaja: "Nimam pojma! Vojna ni moj posel. Moj posel je moja kavarna!"

Majorju Strasserju odgovori: "Politika je vaša skrb, moja skrb velja lokalu, ki ga vodim!"

Njegova načela:

Nikdar ne pije z gosti!

Njegova sentimentalnost:

Ingrid Bergmanovi v Parizu: "*Ves svet se podira, midva sva se pa zaljubila!*" Bergmanovi in njenemu možu, Paul Henreidu, v Casablanci:

"*Problemi treh malih ljudi v današnjem norem svetu niso vredni niti peščice peska!*"

Njegova bolečina:

Njegov izraz na obrazu, ko v deževnem nallivu odvrže pismo Bergmanove, na katerem se je že razlilo črnilo.

Vodilni glasbeni motiv in popevka, ki zrcali njegovo razpoloženje:

"Tako vse beži..." (As Time Goes By)

Ko se Bergmanova pojavi v njegovi kavarni v Casablanci:

"*Od vseh bežnic celega sveta izbere ravno mojo...!*"

Rickova grenkoba:

Obtožuje Bergmanovo, da je poznala tudi druge ljubimce.

"*Si imela veliko drugih, ali pa si ena tistih, ki o tem ne govorijo?*"

Njegova pripadnost:

Major Strasser ga vpraša: "*Katere nacionalnosti ste?*"

"*Jaz sem pijanec!*" odgovori Rick.

Njegova privlačnost:

Claude Rains razlaga Ingrid Bergman: "*Rick je eden tistih ljudi, v katere bi se jaz zaljubil, če bi bil ženska!*" Peter Lorre, črnoborzijsanec, stalen gosta Rickovega lokala, reče Ricku: "*Vi me prezirate? Zato vam zaupam!*"

Rick: "*Ne privoščim vam nobene misli! Če bi jo, potem bi vas najbrže preziral!*"

Conrad Veidt – nacistični major Strasser Ricka opomni: "*Tako govorite o tretjem Reichu, kot bi pričakovali tudi četrtega!*"

Claude Rains o ilegalcu Paul Henreidu: "*Vznemiril je že pol sveta, poskrbeti moram, da ne bo vznemiril še druge polovice!*"

Rick o Henreidu, ki ga prestreže z besedami:

"*Vaša kavarna je sijajen lokal. Čestitam vam!*"

"*Tudi jaz vam čestitam za vaše delo!*" odgovori Rick.

"*Hvala vam. Trudim se!*" odvrne Henreid.

"*Mi vsi se trudimo, vam pa uspeva!*"

Romantična skrivnost usode Casablance:

Annina: "*Če bi vas kdo tako ljubil, da bi bila vaša sreča edini cilj njegovega življenja in bi ob tem naredil nekaj zelo slabega, da bi to dosegel... Bi mu lahko odpustili?*"

Rick: "*Še nihče me ni tako zelo ljubil!*"

Skorajšnja emigranta, ki se pripravljata na angleški jezik: "*Koliko je ura!*" – "*Deset kazalcev!*" – "*Tako veliko kazalcev?*" Spretna dvoumnost končnega slovesa med Bergmanovo in Bogartom:

(Skoraj v celoti ga je prevzel Woody Allen v svoji komediji *Zaigraj še enkrat, Sam!*)

Rick: "*Rekla si mi, da moram zdaj misliti za oba... Veliko sem že premislil. Vse se je strnilo v eno samo odločitev: odletela boš z Victorjem, kamor tudi spadaš. Oba veva, da sodiš k njemu. Pripadaš k njegovemu delu. To ga ohranja. Midva pa bova imela za vedno Pariz. Nisva ga imela... Izgubila sva ga, dokler se nisi vrnila v Casablanca. Zadnjo noč pa sva ga zopet dobila.*"

Lisa: "*In jaz sem ti rekla, da te ne bom nikdar več zapustila...!*"

Rick: "*Saj me tudi ne boš! Svojo nalogo imam. Tja, kamor grem zdaj, ne moreš z menoj. Kar moram storiti, moram storiti sam....*" (dotakne se njene brade) "*Na tvoje zdravje, dekle...*"

Dialoška scena, ki od daleč spominja na slovo v Hemigwayevem romanu *Komu zvoni*: isti zagrljeni smelaj, zadržano veselje, prikriti solze, ganjenost in polmračna, meglena letalska steza, ki obljublja zmago zahodnih zaveznikov in srečni razplet. "*Zbogom, Rick! Bog naj te blagoslovi*", šepeta Bergmanova.

V filmu igra vrsta sijajnih igralcev. Sijajni obrazi in vznemirljiva karizma. Naj posebej omenim Petra Lorra v vlogi Ugarta in Sidneya

Greenstreeta, lastnika lokala "Pri modri papigi", ki se je v štiridesetih letih največkrat pojavljal v Bogartovih filmih. Szoek Szakal nas zabava s svojo okroglo in dobrohotno pojavo, sijajni Claude Rains preseneča kot policijski prefekt Reynaud. Malo filmov ima tako ubranih, skrbno izbranih obrazov, s katerimi nas razveseljuje **Casablanca**. Sidney Greenstreet je nepozaben v filmu **Malteški sokol** Johna Hustona, kjer ima kot Debeluh Gutman vrsto izvrstnih izjav: "*Naj vam povem naravnost in jasno. Ne zaupam ljudem, ki preveč molčijo. Običajno se odločijo, da spregovorijo ob nepravem času in tudi takrat povedo kaj neprimernega. Govorjenje je navada, ki jo moraš stalno gojiti... Naj vam kar takoj povem: človek sem, ki se rad pogovarja s človekom, ki rad govori!*"

Filmska poetika Casablance

Z besedami je težko ugotovljiva. Odlike izbrane svetlobe fotografije in ateljejskih, polmračnih interijerjev eksotične scenografije spremlja hitra in bistra montaža motivov vseh vrst, med katere se vedno hitreje zapletamo: odlikujejo ga odenki posameznih filmskih rešitev, ki še dandanes dvigujejo film nad povprečno produkcijsko bero let, v katerih je nastal. Spretno vpletanje glasbenih točk, med katerimi je še posebej nepozaben klavir z napevom sicer kičaste popevke *As Time Goes By*, ki pa se izvrstno vtaplja v samo kompozicijo zgodbe. Tako glasba omogoča nekaj prizorov zastrte patetike medvojne nostalgije, ki jo predstavljata Bogart s svojimi dialogi in Bergmanova z obrazom mladega dekleta, ki mora nenadoma izbirati med dvema junakoma. Čaroben splet sijajnih igralcev in zastrto patetičnih, duhovito izbranih dialogov nas zapreda v fantazijo sijajnih sopotnikov, ki smo jih morda v mladosti kdaj slutili, pa nikdar srečali. Njenemu čaru se je težko upreti. Navdaja nas z grenkobo razdvojenosti, ko hlepimo po čarobni, polnočni svetlobi interijerjev, Bogart in krhka Bergmanova vstopata v naše nekdanje sanje, ki so spremljale razdvojenosti našega doraščanja... Film se uvršča med očarljiva, zelo romantična dela zabavne filmske industrije. •

Prihodnjič:

Ingmar Bergman, *Divje jagode* (1957)

