

režija: Orson Welles
scenarij: Anthony Weiller in John Huston
fotografija: Russel Metty
glasba: Bronislaw Kaper
igrajo: Orson Welles, Loretta Young, Edward G. Robinson
proizvodnja: Haig Corporation, International Pictures, 1945-46

Tujec

„Marx ni bil Nemec, Marx je bil Žid!“ Zardi tega stavka bo Charles Rankin v filmu **Tujec** (spet) postal Franz Kindler. Profesor zgodovine bo razkrit kot nacistični zločinec, četudi se v trenutku, ko Orson Welles med večerjo pri družini svoje izvoljenke Mary Longstreet izgovori te besede, zdi, da so le drobna pogovorna domislica. Celotno izvedenec Komisije za vojne zločine (E.G. Robinson), ki ima nalogo izslediti Kindlerja v mestecu Harper, Connecticut, jih prvi hip „presliši“, saj nedolgo zatem razglasi, da je njegovo delo tu končano. Nato pa se, nekaj kadrov kasneje, dobesedno sredi spanja (vidimo ga, kako sunkovito plane iz postelje in seže po telefonu) domisli pravega pomena izrečenih besed in sporoči svojim predstojnikom: Kdo drug kot bivši nacist bi za Marxa rekel, da ni Nemec, ker je Žid.

Tujcev je torej v filmu **Tujec** več. Predvsem je tujec v Harperju sam Kindler, ki se je nedavno priselil („He's a stranger in the town,“ pravi ženska v trgovini); tujec je detektiv, ki ga išče; in končno, tujec je tudi verski fanatik Meineke, bivši nacist, ki ga izpustijo iz zapora ravno zato, da bi jih privedel do Kindlerja. En tujec torej vodi drugega tujca k tretjemu tujcu. Ko prvi svoj del naloge (zapleta filmske zgodbe) opravi, lahko iz nje izgine oziroma, še natančneje, prav s to izginutvijo jo šele zares zaplete. Ostaneta torej še dva in v tem dvo-boju je temeljno pravilo — lahko bi rekli tudi kar temeljna oznaka vseh Wellesovih filmov — stavek, ki ga slišimo med popoldansko čajanko pri Mary Longstreet: „Izgovorjene besede ne moreš preklicati.“ Kar pa nas specifičnega uči film **Tujec**, je dejstvo, da med slišanim (videnim, prebranim...) in doumetim obstaja nekakšen ireduktibilen razmik, da je filmski gledalec praktično sleherni trenutek v situaciji E.G. Robinsona — da namreč najprej nekaj presliši, spregleda, šele *pozneje* pa stvar doume.

Film je zaradi svojega temeljnega principa sledenja filmskih sličic seveda privilegirano mesto za to sporočilo, saj s temporalno dialektiko stalne razpetosti med *prej* in *pozneje* neprestano postavlja pod vprašaj pred gledalčevo gotovost. V Loseyevem filmu iz leta 1959, **Nenapovedan sestanek** (znan tudi kot Anketa inšpektorja Morgana), se tako na primer zdi začetno poskakovanje junaka po izstopu iz avtobusa povsem nesmiselno — in tako bi tudi ostalo, če nam Losey v zadnji sekvenci ne bi ponovil istega prizora in če nam z nekoliko večjim planom ne bi dal vedeti, da je poskakovanje posledica prav banalnega vzroka, namreč izgube čevlja. Toda če mora Losey za opozorilo na to filmsko posebnost ponoviti isti prizor, Wellesu celo tega ni treba. On preprosto vodi zaplet naprej vse do trenutka, ko smo po izvršenem dogodku prisiljeni reči: „Pa saj nam je to vendar že prej povedal!“ Trik je v tem, da lahko vedno šele *pozneje* rečemo, da je bilo tisto *prej* nujno. Kar dela Wellesove filme zanimive (tako za gledanje kot za interpretacijo), pa je predvsem širok spekter njegovih načinov sporočanja „tistega“. Ni nujno, da to le slišimo (tak je primer z E.G. Robinsonom), lahko tudi preberemo (zgle-

den je prizor v telovadnici: Meineke zapušča telovadnico, v kateri je z metom telovadnih krogov uspel zadati in omamiti detektiva. Ko zapre vrata, lahko na njih preberemo napis „Naprave v tem prostoru uporabljate na lastno odgovornost“. Nekaj kadrov kasneje ga Kindler zadavi v gozdu. Tudi napis na vratih hotelske sobe v **Dotiku zla** opozarja na *pozabo* (bistveno za nadaljnji razplet) — ali pa nam je preprosto le pokazano skozi filmsko podobo (prizor, v katerem se grozeča Kindlerjeva senca približuje ženini postelji, je tipičen prizor filmskega umora in nam tako že vnaprej pove, kaj bo pozneje Kindler skušal narediti z Mary Longstreet). Welles nam torej sporoča z glasom, črko in podobo. Če je bilo o glasu v Wellesovih filmih že veliko povedanega (cf. Chion), o globini in kompoziciji podobe pa se govori vse od **Državljana Kanea** (torej — od prvega filma) dalje, zapišimo še nekaj o črki.

Dva momenta v filmu sta usodna za Kindlerja (pravzaprav za Rankina, kolikor je prav njegovo prepoznanje kot Kindlerja usodno). Prvi je že omenjeni stavek o *Marxu*, saj prav ta zadrži detektiva, ki se je sicer že namenil zapustiti Harper. Zgodba se nato nadaljuje, najdejo Meinekejevo truplo, obroč se spleta. Toda, da bi umor res lahko pripisal Rankinu, potrebuje detektiv nekoga, ki zagotovo ve, da je bil Meineke namenjen prav k njemu. „Kaj te lahko poveže s tem človekom?“ vpraša Mary moža. „Ti,“ je njegov odgovor. Če se že tištega izgovorjenega iksa (Marx) ni mogel več znebiti, potem bo Rankin to poskusil vsaj z drugim dokazom lastne krivde, z ip-silonom (Mary). Welles nas na to. „Črkovno“ komponento opozori, ko na čoln, s katerim se detektiv in Maryjin brat odpravljata ribarit, z nesorazmerno velikimi, prav v oči bijočimi črkami napiše: MA RY, s prav tako bijočim razmikom vmes. Torej, odslej bo Mary tista, ki se jo bo Rankin skušal

znebiti, kajti tisto, v čemer detektiv vidi zaveznika („Imamo pa enega zaveznika: nje-no *podzavest*“), je zanj prav največja nevarnost. Stvar je še posebej neprijetna za samo Mary, saj je postavljena pred nemogočo izbiro (ki se bere kot wellesovska varianta Lacanove „Denar ali življenje“, najlepše formulirano v detektivskih besedah: „Vendar pa bi bil za vašo hčerko najboljši dokaz ta, da jo hoče umoriti.“ Če hoče dokaz o moževi krivdi, ga sicer lahko ima, toda brez življenja (lastnega). Če vseeno dobi dokaz, je to prav zato, ker je v zameno ponudila neko drugo življenje (bratovo) — ne pozabimo, da v svojem možu prepozna Kindlerja in ga tako *poimenuje* dejansko šele v trenutku, ko sta oba prepričana, da leži njen brat mrtev pod našagano lestvijo. Zato lahko zdaj brez skrbi ponudi lastno življenje („Kill me, I want you to!“ mu pravi v obraz), saj je dolg že poplačan. Rankin (zdaj je že Kindler) je s tem pogubljen, saj mu je razkrita lastna želja — ne le da odvrže grebljico in pobegne, tudi pozneje, v zvoniku, je ne spusti iz roke, ko nemočna visi v zraku — in njegov zaključni padec z vrha zvonika v globino je samo še dokončna potrditev te pogube.

Michel Chion je v enem najlucidnejših delov svoje knjige **Glas v filmu** pokazal, kako tragično se je v **Državljanu Kaneu** končal Kaneov poskus povzpeti se od črke (časopisni magnat) h glasu (narediti iz Susan Alexander veliko operno pevko). **Tujec** nam več kot nazorno kaže in daje brati, da je tudi nihanje med črkami, med iksi in ip-siloni, lahko izredno nevarno, v skrajni konsekvenci — ki se pri Wellesu izkaže v figuri srečanja z žensko — pa celo smrtonosno („I came to kill you,“ so Maryjine besede pred Wellesovim padcem z zvonika).

● (Film je bil predvajan na ljubljanski televiziji letos poleti).

Stojan Pelko

