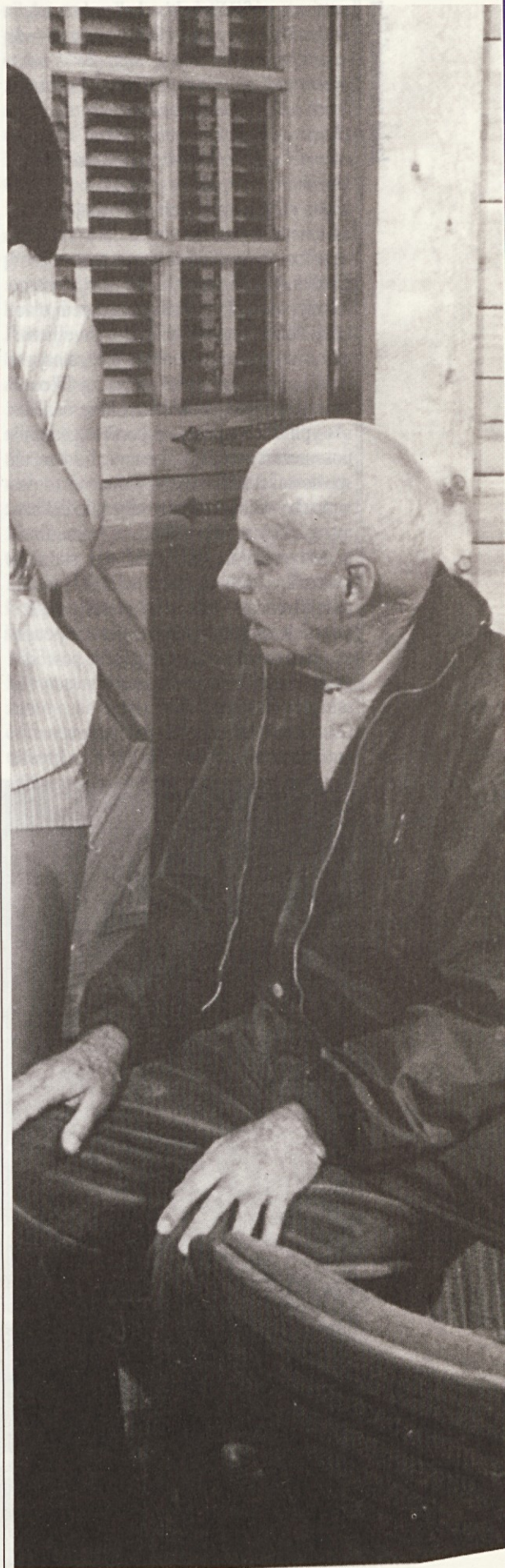


# SAMO ANGELI IMAJO KRILA ONLY ANGELS HAVE WINGS

režija Howard Hawks, 1939

**J**ean-Luc Godard je nekoč med svojim pogovorom o amerškem filmu pripomnil, da je zanj Howard Hawks najpomembnejši ameriški umetnik, medtem ko je, nasprotno, priznani ameriški kritik Andrew Sarris v začetku šestdesetih let zapisal, da je Hawks najmanj znan in najmanj cenjen velikan ameriškega filma. K obema izjava-

ma lahko dodamo še željo Erica Rohmerja, ki zapiše, da sluti v bodočnosti zaskrbljenost, pa tudi navdušenje, s katerim napoveduje, da bodo filmi Howarda Hawksa kljubovali različnim modnim dosežkom sedme umetnosti prihodnosti. S trdnim upanjem se obrača na različne filmske teorije bodočnosti, ki bodo pravičnejše ocenile Hawksove filme. »*Kdorkoli se jim bo posvečal, bo v istem trenutku moral govoriti o celotnem spektru dosežkov*



svetovnega filma, kajti, »kakor nam zagotavlja Rohmer v letu 1987, »možno je, da niste ljubitelji Hawksa, samo če je tako, potem tudi nimate radi filmske umetnosti. In obratno: kdor ne razume in ne ljubi Hawksovih del, ne bo nikoli ničesar razumel o kriterijih obstoja filmske umetnosti!«

Kakor nas opozarja Robin Wood, je sodobna umetnost predvsem tista, ki jo odlikuje zavest o pomembnosti lastnega obstoja. V preteklosti je bilo umetniško delo spontano in bolj nevsiljivo, pričalo je predvsem o notranji želji spregovoriti nekaj o zavesti sveta in življenja, ki ga je odkrivalo, pa naj gre že za glasbo Mozarta ali pa za likovno umetnost zgodnje renesanse, ki je nenadoma vplivala na posvetne portrete takratnih posameznikov, ki so jih naročali in začeli spoštovati dosežke likovne umetnosti: ustvarjanje v likovni umetnosti je bilo del naravnega in razumnega procesa. Namesto da bi ustvarjalnost postajala del stalnega procesa v vseh mogočih medijih, je današnja vendarle ločena od preteklosti. Posameznik se kot ustvarjalec ves čas potrjuje, njegovo delo odseva dogajanje posebnega pomena, katerega priznanja navadno še sam išče in uživa v njih.

Če po naključju poiščemo podoben trenutek iz dramaturških vozlišč Hawksovih

filmov, potem bi ga lahko našli v primerjavi posnetkov, ki se pojavljajo v zasuku Loseyevе Eve ali pa v filmu **Rdeča Črta 7000** (1965) Howarda Hawksa. Situaciji sta si podobni: na eni strani imamo s pogledom na prižgane sveče zapis osamljene Loseyevе junakinje v beneškem hotelu, kjer zapuščamo Jeanne Moreau z zasukom na oljno sliko tihožitja, ki naj ilustrira razpoloženje zapuščene ljubice v tem filmu. Podoben trenutek najdemo v Hawksovem filmu **Rdeča Črta 7000**, kjer čaka dekle zaman svojega ljubega in zaspil poleg odprte steklenice šampanjca vse do nastopa jutranje svetlobe. Edini njen komentar je v ugotovitvi, s katero zjutraj oceni vino v odprti steklenici — in vendar je v teh besedah mnogo več kot samo njena lakonična ugotovitev: »Skoraj nobenih mehurčkov ni več!«

To je eden lepih primerov Hawksove nevsiljive, nepretenciozne poetike. Koliko spoznanja je v tem drobnem trenutku, ki nam potrjuje, da se dobre filmske scene slabo opišejo!

#### HOWARD HAWKS: NASVET MLADIM REZISERJEM

»Šel sem na UCLO, povabili so me na kosilo in izvolili za častnega gosta njihove-

ga filmskega kluba. Vstal sem in sem jim rekel: 'Za božjo voljo, bodite zabavni, kajti najbolj strašna stvar na svetu je režiser začetenik, ki se ima za prekleto dobrega dramaturga in misli, da bo lahko ganil ljudi in jih pripravil do solz s kakim vznemirljivim prizorom!'.

V dvajsetih letih nisem nikdar oblikoval scene z jokom, razen takrat, ko sem skušal postaviti kakšen smešen prizor. Pa še takrat je bilo oblikovanje takega prizora moj končni cilj, kakor v filmu **Rio Bravo** (1959), kjer junakinja popije nekaj kozarcev čez mero in se zato cmeri. Zelo sem nezaupljiv do tovrstne dramaturgije. To je občinstvu že preveč poznano.

Posvetite se predvsem oblikovanju različnih oseb, ki nastopajo v vašem filmu: predvidite vse dogodke, ki se jim lahko pripetijo, preverite verjetnosti njihovih dejanj. Obkrožati vas morajo prepričljivi karakterji!

V tem trenutku skušam pomagati mladenci, za katerega mislim, da lahko lepo uspe s filmom, ki ga pripravlja. V njegovi zgodbi se pojavlja pet otrok, ki skušajo reševati ugrabljenega moškega. Ne skušam preoblikovati kompletne zgodbe, sam motiv me zabava. In tako se ukvarjam s petimi zarukanimi cepci, kakršnih še niste srečali v vašem življenju. Vprašal sem mladega



moža: »Koliko otrok pri vas nastopa?«

»Pet!« mi je odgovoril. »Ni res!« sem mu odgovoril. »Samo enega imate! Vsi so si podobni! Zakaj ne bi izbrali enega, ki je povsem nor na knjige, drugega, ki ima težave v poklicu. Tretjega, ki je povsem drugačen?« Zaradi takšnih predlogov poskuša avtor vso zgodbo preoblikovati. Po dveh, treh verzijah bo mogoče kaj iz vsega! Vse, kar počnejo otroci, je del njihovih karakterjev... Ko si boste predstavljali zgodbo vsakega od njih, jih boste razlikovali!

To bi bil edini pravi nasvet, ki vam bi ga lahko dal. Za božjo voljo, skušajte biti pri svojem delu malce zabavni!«

## ZVLJENJE

### HOWARDA HAWKSA

Rodil se je 1896 v Indiani in umrl 1977 v Palm Springsu, Kalifornija. Bil je sin premožnih staršev, ki so se ukvarjali z industrijo papirja. Med obiskovanjem univerze Cornell je postal rekviziter produkcije *Famous Players - Lasky* v Kaliforniji. Od šestnajstega do enaindvajsetega leta je zaposlen kot pilot pri ameriški aviaciji, ki jo uporabljajo na velikih posestvih dežele. Študij zaključil v letu 1917, ko diplomira za inženirja. Skušal se zaposliti kot inženir zvoka, kar se mu ne posreči, v prvi sve-

točni vojni služi kot pilot. Po koncu vojne se vrne v Hollywood, kjer ga zaposlijo kot montažerja, postane poducent vrste filmov, med drugimi tudi filmov Allana Dwana, sodeluje pri scenarističnem oddelku *Paramounta* in produkciji *Metro Goldwyn Mayer*. William Fox ga zaposli kot režiserja, ki posname svoj prvi film, **Pot do slave** (*The Road to Glory*, 1926).

Hawks napiše tudi scenarij in kasneje, po **Brazgotincu** (*Scarface*, 1932), sodeluje pri oblikovanju vsakega scenarija filmov, ki jih sam režira, običajno celo brez podatkov o svojem sodelovanju. V celoti posname osem nemih filmov, mnogi že napovedujejo motive njegovih kasnejših filmov. Šele s prihodom zvočnega filma se lahko uveljavi drzni recept prepleta akcijskih prizorov in dialoških scen, ki se izpopolnjuje in uspešno razvija šele v svobodi novega medija. V zgodnjih tridesetih letih izjavi Hawks, da sta on in Josef von Sternberg edina prava režiserja v Hollywoodu. V splošnem pa sta jasnost in drznost njegovih filmov pravo nasprotje mnogo bolj temnega in svetlobno niansiranega sveta Sternberga, ki je vedno veliko bolj artifičen in prilagojen nazorom, s katerimi Sternberg oblikuje svetlobo v svojih filmih. V svojem opusu Hawks — nasprotno — izoblikuje stil ameriškega filma, ki ni bil

nikdar pod vplivom gledališča devetnajstega stoletja, ne v senci ekspresionistične poetike. Uveljavlja prednosti živih, intenzivnih dejanj, motivov, ki sprožijo razgibane akcije in nastope silovitih karakterjev, ki beležijo vzpon zvočnega filma, kasneje tudi filma v barvah!

Glavno pozornost posveča prizorom hitrih in razgibanih akcij, scenam preizkusa osebnega poguma, predsodkom vseh vrst in profesionalni vesti. Velikokrat jih veže na skupine ljudi, ki so lahko vojaki, piloti, kavboji in gangsterji kakor v filmih **Patrulja ob zori** (*The Dawn Patrol*, 1930), **Samo angeli imajo krila** (*Only Angels Have Wings*, 1939), **Rdeča reka** (*Red River*, 1948). V posameznih spopadih nastopajo moški proti ženskam, takrat so filmi gostobesedni, z zanesljivimi zaznavami nasprotij med spoloma. V lahkotnih in zabavnih zapletih komedij jih zasledimo v filmih, kot so **Vzgoja najdražjega** (*Bringing Up Baby*, 1938), **Njegovo dekle Petek** (*His Girl Friday*, 1940), **Žareča krogla** (*Ball of Fire*, 1941), **Najljubši šport za moške** (*Man s Favorite Sport*, 1963).

Ker je naklonjen obstoju vseh mogočih žanrov, jih trdno vodi z zanesljivim občutkom za jasno zgodbo in natančno karakterizacijo. S svojo zanesljivo orientacijo v milieju, ki ga je sam spoznal kot bivši pilot, nekaj časa pa tudi profesionalni avtomobilski dirkač, je ustvaril nekaj najsijajnejših akcijskih del zgodovine filma, kot so **Patrulja ob zori**, **Samo angeli imajo krila**, **Air force**, (1943), **Množica buči** (*The Crowd Roars* 1932), **Rdeča črta 7000** (*The Red Line 7000*, 1965). Oblikoval je filme, ki se dogajajo v kaznilnicah, filme detektivke, filme iz žurnalističnega življenja, glasbene filme in westerne, ki so bili režirani z veliko zbranostjo in vzorno ostrino, uveljavljali so se kot izjemni dosežki svojega žanra.

Konvencionalni okvirji različnih motivov nas vedno znova seznanjajo s sijajnim občutkom Hawksa za oblikovanje akcije in dialogov, ki nikdar ne kvarijo preglednost osnovne zgodbe.

Žanr, v katerem se je Hawks najbolj odlikoval, je nora, *screwball* komedija: v njih izrablja konvencionalni okvir o nesporazumih med spoloma. Nasprotja med moškim in žensko so del recepta, ki ga je Hawks začel uporabljati v zgodnjih tridesetih letih: križal jih je s hibridnimi motivi moško orientiranih dram, kjer odločujoči vpliv razgibane akcije ogroža ženska retorika domislic in sofisticirane duhovitosti.

Hawksovi junaki so vedno silovito in polno oblikovani. Njihov nastop se ocenjuje po besedah, njihovih principih etike in dejan-

## EKIPA FILMA

### Producent in režiser:

Howard Hawks

### Scenarij:

Jules Furthman / po zgodbi Howarda Hawksa /

### Fotografija:

Elmer Dyer, Joseph Walker

### Montaža:

Viola Lawrence

### Specialni efekti:

Rony Davidson, Edwin C. Hall

### Igrajo:

Jeff Carter /Cary Grant/, Bonnie Lee /Jean Arthur /,  
Bath Mc Pherson /Richard Barthelmess/, Judith /Rita Hayworth/,  
Kid Dabb /Thomas Mitchell/, Dutchmann /Sig Ruman/,  
Sparks /Victor Killian/, Gent Shelton /John Carrol /.

### Premiera v ZDA:

25. maja 1939.

### Dolžina:

121 minut

### Distribucija:

Columbia

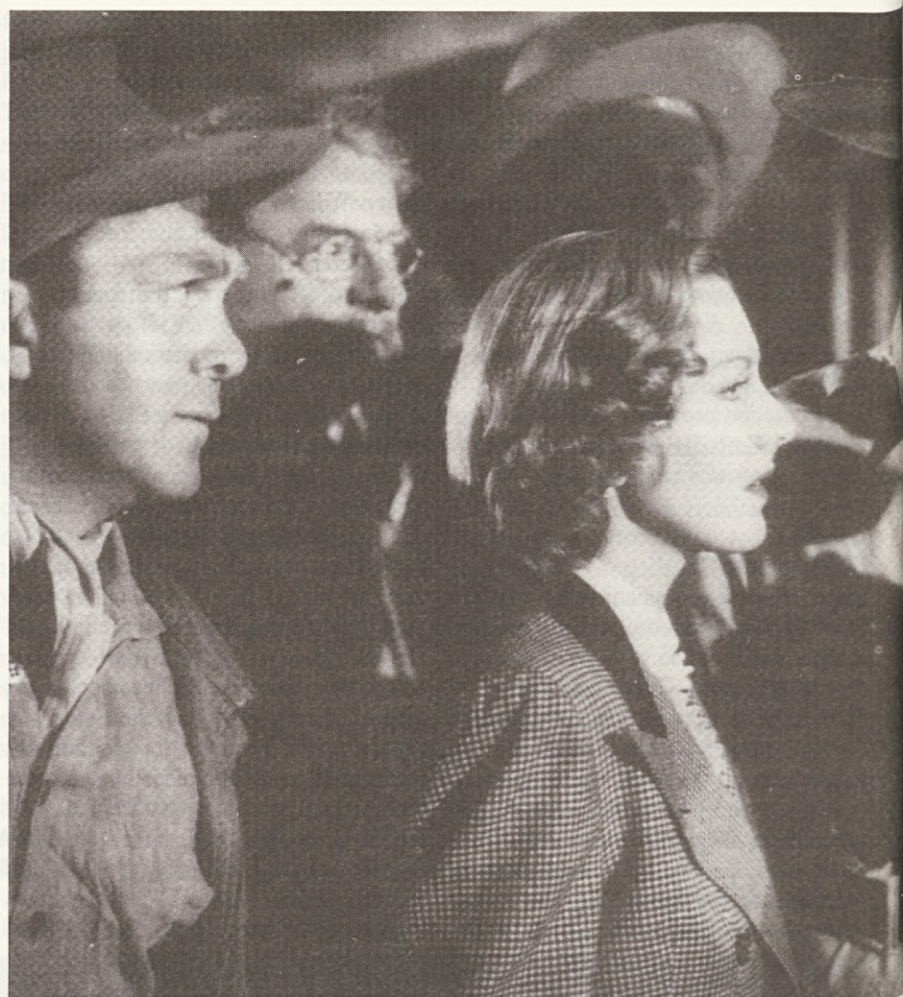
jih: enostavna resnica Hawksovih filmov nas prepričuje, da je zunanji videz njegovih junakov odločujoč samo za tiste, ki jih ne želijo pobližje spoznati. Lahko bi zapisali stavek Malrauxa: »Človek je rezultat vseh svojih dejanj!«

# **SCENARIST JULES FURTHMAN (1888—1960)**

Stilistična ubranost filmov Howarda Hawksa se uveljavlja z večšino, ki jo opazimo v obrtni dovršenosti končnega izdelka. Mnogokrat se pronicljivo druži s prvinskimi odlikami scenarijev Julesa Furthmana, ki s svojimi dialogi dolga leta zaznamuje ameriški film, predvsem dela Victorja Fleminga, von Sternberga in Howarda Hawksa. Presenetljiva iznajdljivost njegovih replik, stalna inventivnost in vseskozi sijajna domiselnost ne dolgujejo prav ničesar odrskim tekstom, ki so bili v začetku tridesetih let največkrat slabo uporabljeni, posneti in predstavljeni kot zanesljive misli pomembnih avtorjev odra, ki jih je zvočni film moral — vsaj tako se je takrat zdelo — uveljavljati tudi pri novih filmih. Ničesar podobnega ni mogoče najti pri scenaristu Julesu Furthmanu, ki je znal izvrstno poiskati dialoge za akcijske scene, jih spretno začiniti z ironijo, ki je največkrat obarvala prizore z navidezno resnobnostjo. Našel je odtenke situacij, ki so se pletle med komičnimi in krutimi toni, pa so še vedno zabavale in niso nikdar ovirale razvoja zgodbe. Ko pri Furthmanu prizor enkrat steče, ga ne more nič zaustaviti. Njegov bridki in velikokrat tudi strupeni humor pove o posameznih junakih več kot dolge tirade ali razgibane scene močnih akcij.

Kot izjemno večš in hiter oblikovalec raznoraznih nalog je bil Furthman nepogrešljiv sodelavec Victorja Fleminga, Josefa von Sternberga in Howarda Hawksa. Zadnji je predvsem cenil scenarista, ker je znal poiskati zabavno posebnost v vedenju osebe, ki ni bila nikdar suhoparna in je ponujala dodatne motive prizora. Oklenil se je omenjene posebnosti, ki se je navadno močno razlikovala od tona osnovne zgodbe, in jo razširil v samostojni odtенок scenarija. Veliko njegovih inovacij, ki so odlikovale dramaturgijo filmov Howarda Hawksa, izhaja iz tega principa, ki je ohranjal prvinskost trenutnih domislic.

Furthman je bil v večji meri oblikovalec dialogov kot avtor kompletnih zgodb. V filmu **Samo angeli imajo krila** najdemo arhitektonsko dovršenost prepleta vseh motivov omenjene umetnine. Melodramski motiv osnovne zgodbe se dograjuje z velikim občutkom za mozaično kroniko življenja osamljenih pilotov.



Ves razplet motivov njegovih filmov se dotika vprašanj, kako doraščati in predvsem kako živeti. Tu namen našega članka direktno sovpadla z odgovorom na vprašanje, kako gledati film. Če za trenutek preskočimo našo osnovno nalogo, ki vodi v zapis vrednotenja omenjenega filma, moramo takoj omeniti pri Hawkusu karakteristični razplet sproščenosti v hitrem zaporedju scen.

Njegov občutek za humor postane hitro oster in divji, ne zadovoljuje se samo s tem, da ga gradi kot protivrednost scenam razigranega čustvovanja: suh je in iskrov. Kakor pri mnogih velikih pripovednikih najdemo pri njem veliko trenutkov nežnosti, obzirnó humanost, ranljivo občutljivost, ne posveča se posebej psihološkim odténom, njegova drznost se ne ukvarja z nobenimi alibiji, posebno ne s prebliski iz psihoanalize, niti ob problemih, s katerimi se dotika spolnosti.

Kljub velikemu številu pomembnih filmov, ki so nastali pod njegovim peresom, ostaja filmografija Furthmana le v manjši meri pestra, posebno če pomislimo na dolga leta njegovega pisanja. Z režiserjem, ki se je rodil na Dunaju, je sodeloval najpogosteje, zato se je tudi z njim največkrat spril:

Sternberg v svoji samopašnosti trdi, da je mnogo filmov sam napisal. Zahvaljujoč opusu Howarda Hawksa, lahko imenujemo Julesa Furthmana za enega najsijajnejših scenaristov, kar jih pozna sedma umetnost.

## **HAWKS O FURTHMANU**

Furthman je prinesel v scenaristiko neke vrste cinizem, s katerim je sprejemal življenje na svoj način. Ko smo se pripravljali na snemanje filma **Imeti in ne imeti** (*To Have and Have Not*, 1945) je napisal sceno, v kateri se je predstavila Lauren Bacall: bila je tujka v neznani deželi in znašla se je brez denarnice. Vprašal me je: »Kako se ti zdi?« Odgovoril sem mu: »Jules! To mi ni prav nič všeč! Če me lahko kakšen podatek spolno vznemirja, bi to bilo lahko dejstvo, da njej kradejo denarnico!«

»Vraga!« je odgovoril, »To bi bila lahko sijajna scena, kurbin sin!« Odšel je in napisal sceno, kjer ona krade denarnico. Ves Furthman je v tej anekdoti. Na nov način je znal predstaviti mnoge situacije. Zaradi tega je Sternberg najbrž lahko delal z njim, Fleming tudi, celo jaz sam. Samo mi smo lahko prenašali tega kurbinega sina, sicer ga nihče ni maral! Njegova hu-



dobija je bila tako nalezljiva, da se nam je zdel enostavno neverjeten! Bil je sijajen, a tudi uničevalen. Vsakogar, ki ni bil tako hudoben, kot je bil sam, je imel za norca. Velikokrat je potreboval pomoč, in kadar jo je dobil, je bil hudičevo dober!

## FILM, KI NAS UCI, KAKO ZIVETI

Kratka ocena Hawksovega filma je skrita v zgornji trditvi. Najbrž moram to svoje mnenje razložiti, saj je to povsem samovoljna ocena, ki jo težko pričakujemo ob avanturističnem filmu, ki slika življenja male, letalske družbe ob Kordiljerah, ki se ukvarja s transportom pošte v mestu Baranca. Spomin na film me v trenutku prestavi v ekspozicijo: spremljamo smrtno nesrečo enega letalcev, ki jih vodi Cary Grant v vlogi Jeffa Carterja. Navidezni cinizem in neobčutljivost tovarišev, ki prisostvujejo smrtni nesreči pilota Joeja, ponuja stoično sprejemanje novice o smrti, ki jo Jeff Carter preskoči z lakoničnim vprašanjem: »Kdo je Joe?...«

Vsako čustveno reagiranje bi utegnilo notranjo slogo, ki jo Carter s svojim zadržanim, na videz brezčutnim vedenjem ohranja, ogroziti. Hawks nam s svojim občutljivim taktom govori o tem, da je smrt del življen-

ja vsakogar, posebno še tistih, ki so dnevno izpostavljeni nevarnostim kočljivih nalog. Odtod osuplost in navidezni cinizem, ki ju deli Bonnie (Jean Arthur) ob novici, da bo Carter pomlatil zrezek, ki je bil namenjen pokojniku. Vse male nesporazume v tovarištvu zgroženih pilotov poveže Hawks s popevko, v katero vstopa Bonnie s svojim igranjem klavirja. Objekovanje pokojnega Joeja ne more prinesiti ničesar tistega, česar ne vsebuje že zgovorni molk celotne skupine. Zato nas kasnejša reakcija ob drznem poletu, ki naj pripelje ponesrečenega mladeniča v letalsko oporišče ob Kordiljerah, vznemirja samo kot dokument o notranji čvrstosti oseb, ki jih počasi prepoznavamo. Hawks nam predstavlja notranjo povezanost oseb, ki so vključene v letalsko postojanko nekje v južni Ameriki. Njegova osnovna pozornost velja tovarištvu izbrane, moške skupine in dobiva v tem filmu enega najbolj pestrih prizorišč.

Skoraj v vseh njegovih filmih najdemo podobnosti motivov in dogodkov, vizualne strukture in občutka za ritem. Izposodimo si trditev Petra Wollena, ki opozarja: »Kakor je Roland Barthes uveljavil pojem, ki ga je imenoval *homo racinianus*, podobno bi lahko imenovali *homo hawkasianus* osebo, ki predstavlja vrednosti in načela njegovega sveta.«

Njegove filme lahko delimo v filme s pustolovsko tematiko in zabavne, nore komedije. Vsi režiserji, ki zasledujejo podobne cilje kot Howard Hawks, se posvečajo vprašanjem osebnega junaštva. Zanj, za posameznika je smrt absolutni konec, ki ga ne more nič preseči: življenje, ki se tako zaključuje, je torej nesmiselno, absurdno. Kako lahko potem menimo, da ima kakršnokoli dejanje sploh smisel? John Ford rešuje podobno vprašanje s tem, da oceni vrednost posameznika znotraj zgodovinskega konteksta. Znotraj konteksta ameriške zgodovine!

Odrešujoče vrednosti vidi v zgodovinski nalogi ameriškega naroda, ki prinaša civilizacijske vrednosti v neukročeno deželo, goji vrt v divjini, ki jo naseljuje. V istem trenutku, ko se zdijo te vrednosti civilizacije njemu samemu problematične, odpira vprašanje o zgodovinski vlogi ameriške zgodovine.

Naslednja trditev Petra Wollena morda prehitro primerja filme Boetticherja, Forda in Hawksa.

»Budd Boetticher je pristaš bolj radikalnega individualizma: ne zanimajo ga reakcije množic, veruje v posameznika! V srečanjih s smrtjo išče dragocenosti življenja: metafora, na katero se vedno spomnimo, je situacija bikoborca v areni!« Junak se sicer priključi tovarišem, ampak skupinske soli-

darnosti v pravem pomenu ni. Boetticher deli skupine in kolektiv v posameznike, ki jih sestavljajo, in se potem sooča z vsakim izmed njih. Film se razvija, kakor pripominja Andrew Sarris, v »navidezno igro pokra, kjer vsak blefira toliko časa, dokler niso vsi prisiljeni razkriti vseh svojih kart!« Hawks išče transcendentalne vrednosti, ki vežejo posameznika s solidarnostjo do drugih.

Skupine Hawksovih junakov predstavljajo elitne skupine tovarišev, ki so pogojeni s svojim delom, z zakoni njihovega sprejemanja življenja, z raznorodnimi posamezniki — ki jih vodi skupna skrb za uspeh dela, preživetje, spoštovanje nezapisanih moralnih aksiomov — in z zakoni medsebojne obzirnosti. Naš odnos do Kida, ki predstavlja junaka filma in odseva vse klimakse glavnih segmentov filma, je poln vprašajev: njegova privrženost Carterju ne more zasenčiti spora, ki ga ima s Mc Phersonom (Richard Barthelemess). Reakcije dekleta Bonnie nas privajajo na svojevrsten red tovarištva: sama se zaveda osupljive samote v trenutku, ko začne krhati enotnost kolektiva s svojimi osebnimi težavami.

V filmu se pojavi vprašanje moralne odgovornosti bojazljivega Mc Phersona, ki zapusti v ponesrečenem letalu ranjenega kopilota. Moralni madež mora Mc Pherson s svojim sledečim, tveganim poletom odkupiti. Vsakdo v ti skupini mora opraviti preizkusni test osebne sposobnosti in vztrajnosti, da si lahko pridobi mesto med izbranci. Krizna situacija grozi njenemu obstoju v trenutku, ko eden med njimi izda drugega in mu v nesreči ne pomaga: pijani namestnik šerifa v **Riu Bravu** (1959), prehitro obupani pilot v filmu, o katerem pišem. Mora se odkupiti z dejanjem izjemnega poguma: varnost skupine je načelo, ki sproža vse ostale odtenke teh izjemnih zgodb. »Vzemite skupino kaskaderjev in njihove akrobacije v zraku: če se samo eden zmoti, so vsi v smrtni nevarnosti! Podobne situacije pozna tudi lov na divje zveri: samo eden odpove, pa gre vse po zlu!« pravi Hawks.

Člani skupine so med seboj povezani z rituali: v filmu **Hatari** (1962) s transfuzijo krvi, skupna popevka podčrta njihovo pripadnost. Podoben trenutek srečamo tudi v filmu **Rio Bravo** (1959). V filmu **Patrola ob zori** (1930) je nemški letalski as takoj pripojen skupini in z njimi skupaj prepeva. Hawksovi junaki so ponosni na svoj profesionalizem. Velikokrat sprašujejo: »Kakšen je? He'd better be good!« Ne pričakujejo pohvale za dobro opravljeno nalogo. Povsem kratko sklenejo: »The boys did all right!« Če umrejo, zapustijo le drobne in

neugledne drobnarije.

Hawks sam je predstavil to situacijo in stoično ugotovitev z besedami: »Dejstva je treba mirno sprejemati!« V filmu **Samo angeli imajo krila** po smrti Joeja Cary Grant ugotovi »...pač ni bil dovolj dober!« (*He just wasn't good enough!*)

Prisluhnimo Hawksu: »To je edino, kar vzpodbuja ljudi. Samo ugotoviti morajo: Joe ni bil dovolj dober, in ker sem sam boljši od Joeja, bom stvar izpeljal! Potem odkrijejo, da niso sami nič boljši od njega, ampak takrat je že za vse prepozno!«

Velikokrat omenjeni profesionalizem Hawksovih junakov zagotavlja navidez hladen in odsoten občutek za sočloveka. Njegove skupine izključujejo vsako obžalovanje ali sočutje, nedopuščeni luksuz za njegove junake. Kakor nas opozarja angleški kritik Raymond Durnat: »Piloti so morda samo na videz zadržani ob smrti Joeja, do tega dogodka so lahko povsem brezbrizni. Morda izražajo s pesmijo, ki vse povezuje, veselje ob dejstvu, da so še živi, le enega od njih ni več med njimi.« Tisti, ki so najbolj izvežbani, najbolj poučeni, najspretnejše pripravljeni na srečanja z življenjem v vseh njegovih oblikah, preživijo v tem svetu; smrt ogroža tistega, ki se slabo prilagaja situaciji, zato odobravamo trenutno pozabo posameznika, ki ni upošteval zakonov preživetja. Smrt predstavlja konec vseh človeških načrtov, v Hawksovih filmih jo sistematično zavračajo kot nedovoljeni dogodek, ki ima lastnosti nezaslišanega škandala. (Znano je pogosto zavračanje motivov samomora, o katerem Hawks ni hotel niti slišati.)

Joe ne umre v tem filmu. Njega enostavno ni niti bilo. Kako vprašuje Cary Grant: »Joe? Kdo je Joe!« Simbolično konzumacijo zanj pripravljenega zrezka je moč razložiti z željo, da ga na Joeja nič ne sme spominjati, življenje mora iti dalje. Imena padlih pilotov v filmu **Patrulja ob zori** se enostavno brišejo...

Za Hawksa je važno, da se življenje izbrane skupine nadaljuje. Njegovi glavni zagotovili sta ujeti v izraze »nevarnost« in »zabava«. Nevarnost dodaja življenju občutek polnosti in ostrino. Vprašanje: »Ali sploh živite, ali se življenja sploh zavedate odstira vprašanje naše najgloblje drame!« zapiše Hawks. Nihilizem, ki se tako razširja, pomeni, da je naše življenje neprenehoma v smrtni nevarnosti. Z njo se družimo tedaj, kadar se zatekamo v izraz *having fun*. Beseda *fun* se pojavlja v večini Hawksovih intervjujev: zakriva njegov obup.

Ves mozaik usod, ki smo jim priča, se tke v mrežo, ki jo zaključuje morda najfinejši trenutek vse Hawksove kinematografije, motiv, ki ga je na podoben način rešil tudi

pokojni Peckinpah v svojem blestečem filmu **Streli popoldne** (*Guns in the Afternoon*, 1962).

Spomnimo se: postarana kavboja vodita v življenje civiliziranega sveta dvoje mladih ljudi. Njuno srečanje s ponorelimi kavboji, ki jim strežejo po življenju, nevarno rani oba vodiča, ki peljeta mlad par v življenje — v oddaljeno mesto, skupaj s prihranki rudarjev. Čaka ju, oba sta že ranjena, končni spopad z morilci. Rada bi prihranila mladi dvojici srečanje s smrtjo, jo obvarovala pred lopovi, ki jima grozijo. V tem trenutku se odloči eden od obeh starejših revolverašev, Randolph Scott, ki svetuje: »Prihraniva jima pogled na najino stisko, nastopiva proti oboroženim morilcem zravnano in pokončno, kakor sva se vedno borila!«

Streli in koraki jih približujejo: sicer vse pobijeta, a streli smrtno ranijo enega od njiju. Molk in obljuba, da bosta mlada človeka varno prepeljana preko prvih zaprek življenja, ki ga sprejemata, narekuje slovo obeh revolverašev. Življenje mladega para zagotavlja nadaljevanje življenja v celoti.

Spomin na ta film me spremlja ob gledanju zaključka filma **Samo angeli imajo krila**. Gre za umirajočega Kida, ki želi biti ob svojem umiranju brez prič. Jeffa obzimo poprosi: »Oprosti moji zadregi, ampak za mene je to lumiranje! povsem novo...!« Diskretnost in sramežljivost, ki skušata skriti trenutke bolečin, ponižanja in nemoči, s katerimi se Kid poslavlja od življenja, je vrhunska domislica, ki najavlja zaključeno dramaturgijo kompletnega filma, tankočutne obzirnosti, ki jo komaj ujamemo v besede. Velik prizor, rešitev, ki jo lahko ustvari le vrhunski mojster.

Težko bi rekel, kje je prizor boljši in lepše vpet v celoto. Gre za dvoje sijajnih, antologijskih scen. Če odmevnost Hawksovega filma pozna že desetletja, ki ga ločijo od nastanka, potem je njegovo poslanstvo v večji meri doseženo. Dejstvo, da gre pri Hawksu za črno-beli film in pri Peckinpahu za barvnega, ne more spremeniti briljance obeh del: zaradi podobnih dosežkov filmske umetnosti sploh obstaja, se obnavlja in zavezuje delo vseh, ki ji znajo prisluhniti.

Kako gledati film je najbrž naloga, ki nas mora podučiti, da ni pravega sprejemanja filmske umetnosti, če ne poznamo velikih dosežkov Howarda Hawksa: v njih je toliko dragocenih trenutkov, da se ob srečanju z njimi zavest naše vzgoje pravzaprav zamaje. V srečanju s podobnimi deli opazimo, da nas film uči, kako naj sprejemamo veselje in žalost, koliko sramežljivosti in navidezne brezbriznosti je potrebno za dostojanstveno rast in vključevanje v življenje, ki nas obdaja.

Skromnost Hawksovih izjav se je mnogokrat vrtela okrog njegove ustvarjalnosti in njegovih rešitev. Čeprav našteva vrsto sodelavcev, ki so ga zanesljivo vodili, je bil nadvse zadovoljen, če so ga omenjali med ljudmi, ki so s svojimi filmi gradili kriterije zabave in ustvarjalnih razpoloženj v vseh mogočih ekipah, s katerimi je iskal neprepenciozne scene, ki so bile dragocene, posebne in so gradile njegove prepoznavne vzorce življenja. Pogosto se zateka k istim variantam zgodb in igralcem, ki sestavljajo njegove priljubljene obraze. Prepričuje nas, da pogostih sprememb ni imel rad. /Smrt je definitivna sprememba!/  
Življenje gre dalje, kakor nas uči Hawks: nadaljuje se tam, kjer smo ga prekinili. Dejstvo je samo na sebi paradoksalno, še posebej v luči njegovih pogostih akcijskih dram, končni rezultat vsake akcije vodi v spremembo, vendar je ta paradoks le navidezen, vsako njegovo dejanje vodi v ponavljanje in ustvarjanje novih otenkov. Njegove filme lahko sprejemamo kakor visoko razvite sisteme, v katerih se nič ne izgublja, kjer se vse, kar pogrešamo, takoj nadomesti. V njegovih filmih vidimo mikrokozmos družbe in sveta. Njegovo delo moramo občudovati zaradi vzornega opusa uspešnih del.

Prihodnjič:

## Pravila igre

(*La Règle du Jeu*, režija Jean Renoir, 1939)