

Andrej Gustinčič

V puščavi moškosti

Trinajst celovečernih filmov, ki jih je Jean-Pierre Melville posnel med letoma 1949 in 1972, je skoraj brez izjeme pesimističnih. Opisujejo nekaj, čemur bi se lahko reklo odločna hoja v uničenje. Njegovi junaki, in skoraj vedno gre za moške like, bežijo od heteroseksualnosti, od žensk, od družinskih vezi v svet moškosti, ki se spogleduje s homoseksualnostjo, čeprav je nikoli popolnoma ne sprejme. V filmih, ki se eksplicitno ukvarjajo z možnostjo ljubezni med moškim in žensko, je ta ljubezen predstavljena kot obupana, frustrirana in v bistvu nemogoča.¹ Med morebitnima ljubimcema so nacionalne, krvoskrunske ali verske barikade. Moškost v njegovih filmih, sestavljena iz prijateljstev in zapletenih moških zvez, v katerih so ženske, če so sploh prisotne, na obrobju, se izkaže kot prav tako obupana in na koncu uničujoča. Kajti če so to filmi o lojalnosti in prijateljstvu, so tudi o izdaji ali o strahu pred izdajo, ki je prav tako destruktiven kot izdaja sama. Melvillov svet je puščava moškosti, v kateri se je osamljenosti mogoče izogniti le za kratek čas. Največji ljubitelj Amerike in ameriške kulture med velikimi francoskimi režiserji je bil bližji Johnu Houstonu kot Howardu Hawksu.

Jean-Pierre Melville



Polica, 1972

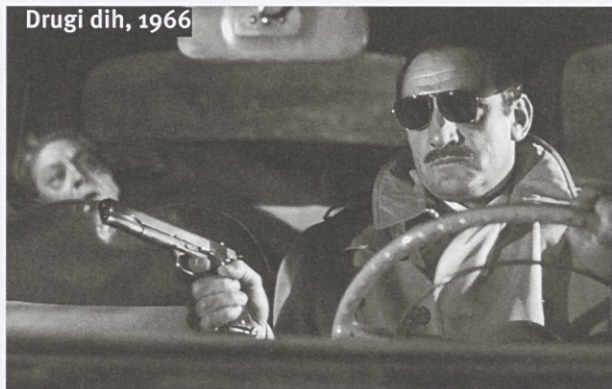


Je pa zanimivo, da v dveh filmih Melville pokaže bolj fluiden pogled na spol, kot bi bilo pričakovati od režiserja, ki je po navadi opredeljen kot izredno moški. V filmu **Grozna otroka** (Les enfants terribles, 1950), ki ga je posnel po scenariju Jeana Cocteauja, se glavni moški lik zaljubi dvakrat, prvič v sošolca in drugič v manekenko. Oba lika utelesi igralka Renée Cosima, in s tem se privlačnost, tako duhovna kot spolna, postavi v kategorijo nad spolom. Nekaj podobnega se zgodi tudi v režiserjevem zadnjem filmu **Polica** (Un flic, 1972), v katerem ima naslovni junak – igra ga Alain Delon, ki ni brez elementa androginitet in o čigar domnevni biseksualnosti se je nekoč veliko ugibalo – zapleten odnos s svojim ovaduhom, transvestitom, ki je očitno vanj zaljubljen. Delonov lik Edouard Coleman ne deluje, kot da je ravnodušen do nje.² Ko jo kruto zavrne, je očitno, da je Melvillovo sočutje z njo. Poleg tega ljubezen med Colemanom in tatom Simonom (Richard Crenna) zapleta le Simonova žena (in Colemanova ljubica), ki jo igra Catherine Deneuve. »Ali gre za žensko med dvema moškima?« je vprašal pisatelj Claude Mauriac. »Prej bi rekel, da gre za pogled dveh moških, ki se poskušata dotakniti skozi nevidno žensko.«³ Možno je, da se je v svojem zadnjem filmu, preden je v šestinpetdesetem letu umrl zaradi infarkta, Melville začel vračati k preizpraševanju spola, s katerim se ni ukvarjal vse od *Groznihih otrok* dvaindvajset let prej.⁴

Paradoks režiserjevega opusa je, da kljub pesimizmu njegovi filmi nikoli niso moreči. Ravno nasprotno, gre za dela, ki nudijo razburljiv užitek. To je tip užitka, ki se ustvari s temeljnimi filmskimi prvinami: osvetlitev, montaža, gibanje kamere, glasba, in s posebnim užitkom v karizmatičnosti filmskih zvezd, kot so Jean Paul Belmondo, Lino Ventura in Alain Delon ter Simone Signoret in Catherine Deneuve. To je užitek pogleda na elegantne junake v pridušeni in minimalistični mizansceni, ki spremeni navidezno realistična prizorišča v sanjske pokrajine. Kljub Melvillovi ljubezni do ameriškega filma je v njegovi uprizoritvi odtujenosti in osamljenosti nekaj zelo evropskega, nekakšen oguljeni glamur, ki privlači.

Melvillova virtuoznost ni spektakularno osupljiva kot pri Orsonu Wellesu, za katerega je bil spektakel sestavni del umetniške vizije. Gre za nekaj, kar Ginette Vincendeau v

Jean-Pierre Melville



svoji eksemplarični monografiji re izerja imenuje »diskretna virtuoznost«, nekaj, kar gledalci doживijo skoraj podzavestno. Pri Melvillu gre za privlačnost poraza; proti-glamur, ki je v bistvu glamur filma *noir*, pa tudi povojnega evropskega filma. Predvsem pa so Melvillovi filmi živi. Imajo živahnost filmov mojstra filmskega jezika; re izerja, ki je navdihn il novi val z uporabo realnih prizorišč, mladostno energijo, nizkimi proračuni ter z uporabo proti *tradition de la qualit  *, ki je takrat prevladovala v francoski kinematografiji, in je potem te iste mlade re izerje odtujil s filmi, kot sta **Drugi dih** (*Le deuxi  me souffle*, 1966) in **Rdeči krog** (*Le Cercle Rouge*, 1970), ki sta bila med najbolj komercialno uspešnimi blockbusterji takratnega francoskega filma in prav tako osebna, kot so bila njegova zgodnja dela.

Začetek ** piclja** (*Le doulou*, 1963) lahko služi kot razodetje re izerjevega pristopa. Potujoča kamera sledi mo kemu v dežnem plašču in klobuku, ki z rokami v  epih odločno hodi pod nadvozom. Kamera hiti malo pred njim, se dvigne, da bi nam z istim potujočim posnetkom pokazala rešetke nad njim, skozi katere prihaja luč, preden se vrne na moškega. Ko moški pride iz tunela, se gibanje kamere ustavi in *zoom* nas približa obrazu utrujenega človeka. Glasbe ni več, le zvok vetra. Besede na platnu nam povejo, da mora izbrati med smrtjo in lažjo. Kamera *zoomira* in se obrača, da razkrije total, v katerem vidimo industrijsko pustoto,  elezni most, vlake, ki drvijo mimo, prekrizane električne žice, oblačno nebo. Ko spet vidimo moža, je nepomembna figura v totalu. Melville nam predstavi bednost tega lika, Mauricea Faugela, igra ga Serge Reggiani, ki bo postala jasna v teku filma. Vse je na mestu: odločnost, ki se izkaže kot varljiva, ter nepomembnost človeškega truda, vse to pa je prikazano z zapeljivim gibanjem kamere in impozantno glasbo, skozi katero prodira delikatno kozmopolitski zvok ksilofona.

Senca vojne

Ginette Vincendeau je zapisala, da je Melvillova biografija kljub nekaterim podrobnostim pomanjkljiva in da je skrivnosti rad obdržal zase. A imel je brezhibne reference za

neodvisnega re izerja in moža dejanj. Rojen je bil v Parizu leta 1917 kot Jean-Pierre Grumbach v kultivirani judovski družini. Njegova glavna življenjska izkušnja, tista, ki je oblikovala njegov značaj, je nedvomno druga svetovna vojna. Kot mlad vojak se je leta 1940, v času poraza zaveznikov, znašel v Belgiji. Evakuiran je bil iz Dunkirka v Britanijo, po vrnitvi v Francijo pa se je pridružil odporni skemu gibanju. Ko so se Američani in Britanci novembra 1942 izkrcali v severni Afriki, je spet poskušal priti v London. Preden mu je uspelo, je dva meseca presedel v  panskem zaporu. Iz Britanije je šel v Tunizijo, kjer se je pridružil francoskim oboroženim silam ter sodeloval v zavezni ski invaziji v Italiji in pri osvobodanju Francije. Melville je posnel tri filme o okupaciji, a se ta izkušnja s tematiko lojalnosti, izdaje in nasilja čuti v skoraj vseh njegovih delih.

Po vojni je takoj začel kazati svoj individualizem. Zavračal je priložnosti, da postane asistent ali vajenec. Njegov prvi film, osemnajstminutni **24 ur v življenju klovna** (*24 heures de la vie d'un clown*, 1946), je v retrospektivi zanimiv zaradi treh razlogov: posnetkov no nih ulic Montmartra, ki pozneje igrajo pomembno vlogo v njegovi prvi kriminalki **Hazarder Bob** (*Bob le flambeur*, 1956), zaradi osredotočenosti na lik, ki je na margini konvencionalne družbe in, morda še najbolj, zaradi ikonične pojavitve samega Melvilla v filmu. Vidimo ga kot moža z zanj značilnim »stetson« klobukom, kot figuro, katere obraz je skrit v temi; prava *noirovska* figura.

Celovečerni prvenec **Tišina morja** (*Le Silence de la mer*, 1949) je hkrati eden najpomembnejših francoskih filmov o okupaciji in esej o nemogoči ljubezni. V filmu, posnetem po romanu, ki ga je med vojno napisal Jean Bruller pod imenom Vercors, visokega, občutljivega in kultiviranega nemškega častnika Wernerja von Ebrennaca (Howard Vernon) nastanijo v hišo na francoskem podeželju s starim Francozom (Jean-Marie Robain) in njegovo nečakinjo (Nicole Stephan). Gostitelja se odlo ita, da z njim ne bosta spregovorila besede. Film je niz njihovih srečanj, v katerih von Ebrennac razlaga o kulturi, ljubezni do Francije in svoji domovini. Nemec je osamljena figura, pogosto posnet od spodaj, osvetljen



tako, da je bled kot duh. In z vsakim posnetkom nečakinje, običajno iz profila, ko šiva ali plete, čutimo njeno željo, da bi se obrnila in ga pogledala, da bi spregovorila. Preobrat v odnosih, trenutek, ko toplina, ki se je v stricu in nečakinji razvijala proti njuni volji, preraste njun odpor do častnika (ne pa tudi njunega molka), je prikazan na pravi melvilovski način: von Ebrennac igra harmonij in premik kamere vzpostavi povezavo med vsemi tremi liki.

Pozneje na potovanju v Pariz von Ebrennac prvič izve za Treblinko, taborišča smrti in krematorije, pa tudi za prezir, ki ga njegovi kolegi čutijo do Francije. Ko vse to pove svojim stanodajalcema, ga nečakinja pogleda. Bližnji plan obraza igralka, ki s pogledom v Nemca, v kamero, v nas, ruši četrti zid, je pretresljiv čustveni vrhunec filma. Von Ebrennac si zakrije obraz. Še bližji posnetek njenih oči, ki sledi, je močan izraz ljubezni in hrepenenja po njegovem upor proti nacizmu, hrepenenja po njegovi odrešitvi, za katero sam nima moči.

Tudi **Léon Morin, duhovnik** (Léon Morin, prêtre, 1961) pripoveduje o nemogoči ljubezni. Gre za film z Belmondom, ki v eni svojih najboljših vlog postane nenavaden objekt ženskega pogleda in Melvillove ljubeče kamere. Dogajanje je postavljeno v obdobje med vojno. Barny (Emmanuelle Riva) je mlada vdova v majhnem mestu v francoskih Alpah. Kot osamljena in spolno frustrirana ženska skupaj s sodelavkami dela v pisarni, kjer sta antisemitizem in kolaboracija del vsakdanjosti. Nekega dne gre Barny v cerkev in poljubno izbere duhovnika, da bi ga izzvala. Toda čeden mladi duhovnik Léon Morin (Belmondo) ni užaljen. Ravno nasprotno, sprejme njen izziv, nato pa večino filma napolnjujejo pogovori med njima in njeno vse večje spolno hrepenenje po vitalnem in možatem mladem duhovniku, ki ostane nedotakljiv.

Ginette Vincendeau v svoji monografiji o režiserju meni, da je ta film izrazito moški, čeprav ves čas poslušamo Barnyine misli in delimo njen pogled. Morin kljub temu nedvomno ostaja osrednja figura. Barnyino poženje samo povečuje njegovo intelektualno in erotično moč, njegovo nedotakljivost. Duhovnikovi argumenti so močnejši od njenih dvomov in njegova čistost močnejša od njene sicer nevpadljive, toda precejšnje erotične privlačnosti. Gledalec je postavljen v položaj, ko bodisi spremlja njen pogled na Morina ali pa gleda njo, kako gleda njega. Kakorkoli obrnemo, gre za žensko, ki je v slabšem položaju. Izpolnitev njenih želja je mogoča zgolj v sanjah. *Léon Morin, duhovnik* je tako kot drugi režiserjevi filmi sizifovski: stremljenje po nedosegljivem.

Francoska kinematografija se je s Francijo v letih okupacije začela kritično ukvarjati šele na koncu šestdesetih in v sedemdesetih letih, ko je v filmih, kot sta **Le chagrin et la pitié** (1969, Marcel Ophüls) in **Lacombe, Lucien** (1974, Louis Malle), kolaboracija kot glavna tema zamenjala odpor.

Melvillovi trije filmi o okupaciji do neke mere še vedno spadajo v povojni junaški pogled na gibanje odpora. A kakor je problematiziral moškost, je režiser problematiziral tudi *La Résistance*. Njegovi filmi na to temo so daleč od nedvoumnega slavošpeva kolektivnemu pogumu Francozov v **Bitki za progo** (La Bataille du rail, 1946) Renéja Clémenta s spektakularnimi prizori napada na oklepni nemški vlak in sekvenco umika zlomljene nemške vojske, ki ga opazuje Francoz in med tem ponosno žvižga. Clémentov film je bil namerni poskus, da bi Francijo prištel med zmagovalce druge svetovne vojne. V *Tišini morja* se lahko vprašamo, ali je bil molk res edino, kar so Francozi počeli med vojno. Vzdušje filma je daleč od zmagoslavja. V filmu *Léon Morin, duhovnik* je glavni lik na strani odpora, a je to drugotnega pomena glede na osebno dramo, medtem ko je **Armada senc** (L'armée des ombres, 1969), morda sploh največji igrani film o francoskem gibanju odpora, kronika kolektivnega poraza, ki bolj spominja na **Asfaltno džunglo** (The Asphalt Jungle, 1950) Johna Hustona kot na junaške partizanske epe.

Armada senc so levičarski kritiki pričakali na nož, ker golizem ni bil v skladu s splošnim razpoloženjem leto dni po francoskem maju osemindesetdeset (de Gaulle se pojavi kot lik le v enem prizoru). Toda celica odpora, ki jo v *Armadi senc* vodita inženir Gerbier (Lino Ventura) in njegova pomočnica Mathilde (Simone Signoret), se bolj kot z bojem proti Nemcem ukvarja z likvidacijo ovaduhov v lastnih vrstah. Film se konča z brutalno in šokantno usmrtitvijo njihovega najboljšega borca. *Armada senc* ima več skupnega z Melvillovimi kriminalkami kot s prejšnjimi filmoma o okupaciji. Patriotsko ozračje je pridrušeno in znova imamo občutek, da so liki na poti v poraz, čeprav ne gre za rop, ampak za osvobajanje domovine.

Armada senc je eden od vrhuncev povojnega pripovednega filma, in to ne zgolj francoskega. Kaže Melvillovo zmožnost, da brez kršenja pripovednega toka virtuožno doseže globoko čustvenost. Ko Gerbier in drugi ujetniki čakajo usmrtitev, moški drug drugemu mečejo škaflice cigaret. Vsi kadri ujetnikov so statični. Potem jih enega za drugim znova vidimo, le da se tokrat kamera vsakemu izmed njih počasi, skoraj neopazno približuje. Ko nemški stražar zavpije, da je čas, še enkrat vidimo niz statičnih posnetkov ujetnikov z glasbeno spremljavo. Ti trije krogi posnetkov nas približajo likom, ki jih z izjemo Gerbierja nismo prej nikoli videli in jih tudi nikoli več ne bomo. Generični prizor pridobi intimno moč.

Osamljeni moški v praznih sobah

Po zgodnjih filmih z močnimi igralkami, kot sta bili Nicole Stephan in Emmanuelle Riva, imajo ženske v Melvillovih filmih nehvaležen položaj. Izjema je briljantna in tragična Mathilde iz *Armade senc*, ki jo igra Simone Signoret.

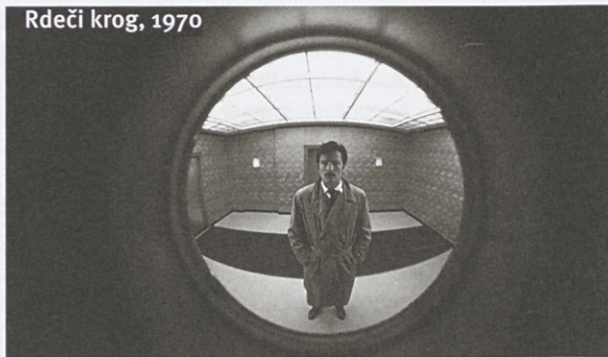
Tako se je mogoče vprašati, zakaj je v **Bledoličnem ubijalcu** (Le samouraï, 1967) ljubica glavnemu junaku tako zvesta, medtem ko on do nje ne pokaže niti najmanjše ljubezni. Siliena, ki ga v *Špiclju* igra Belmondo, je težko doživljati kot junaka, četudi ambivalentnega, ali celo kot svetnika, kar namigujejo zadnji kadri filma, potem ko ga vidimo mučiti prijateljevo punco. Ko na koncu izvemo, da je ova-duhinja, to dejstvo ne more izbrisati iz spomina njenega okrvavljenega in prestrašenega obraza. Iz **Rdečega kroga** (Le Cercle rouge, 1970) so ženske popolnoma izključene. In če sta povsem odsotni tudi ljubezen in družina, je edina odrešitev za junake teh filmov prav smrt, ki je ne zahteva le cenzor, ampak tudi Melvillova lastna morala in narava sama. Končno lahko rečemo, da je to svet, v katerem njegovi junaki delujejo, in da je to del njegove poetike modernih in modnih zgub. Hkrati gre za svet, ki je popolnoma očiščen filmskega realizma vsakodnevnega življenja, svet, v katerem si ne moremo predstavljati družinske večerje ali otrok, ki sedijo za mizo in pišejo domače naloge za šolo.

Melville je nekoč menda povedal, da snema filme o osamljenih moških v praznih sobah. Izjava je morda apokrifna, a zelo dobro opisuje njegove gangsterske filme. Alain Delon kot Jef Costello je v *Bledoličnem ubijalcu* morda najbolj nazoren primer te usmeritve, saj se v filmu prvič pojavi v sobi, ki je tako temna, da ni takoj jasno, ali v njej sploh je kdo. V manj dobesednem smislu to drži tudi za *Hazarderja Boba* (Roger Duchesne), nočnega ptiča na Pigallu v urah pred jutranjo zoro, ki živi sam v stanovanju s pogledom na Sacré-Cœur, ali na Delonovega Coreya v Rdečem krogu, ko po izpustitvi iz zapore vozi skozi snežno pustoto modernega francoskega podeželja, z okrepčevalnicami in bencinskimi črpalkami v ameriškem slogu, ki tako kot njegova lastna podoba moškega v dežnem plašču obujajo neki sivi, moderni glamur. Prizori Coreyjeve vožnje, ki se izmenjujejo z begom Vogla (Gian Maria Volontè) pred policijo in njenimi psi čez isto pusto zimsko pokrajino, so prav tako značilni za Melvillov svet izgubljenih samozavajajočih se junakov kot odločna hoja v katastrofo na začetku *Špiclja*. Podobno posnetki figur na strehah Pariza ponoči, ki hitijo na rop,



Bledolični ubijalec, 1967

Rdeči krog, 1970



ali kamera, ki se oddaljuje od vlaka, na katerem se vozita policist in njegov ujetnik. Njuno prisiljeno intimnost zamenja slika strašne osamljenosti vlaka, ki drvi skozi noč, in policist, ki ga vidimo skozi okno, postane tako nepomembna figura kot mož, ki se naenkrat znajde v ogromni industrijski pokrajini na začetku *Špiclja*.

V teh kronikah neuspeha se skriva tisti enkratni užitek, ki ga tako prefinjeno ustvarja Melvillova režija. V srečanju Delonovega Jefa z morilcem, ki ga pošljejo, da ga likvidira v *Bledoličnem ubijalcu*. Prizor se dogaja na vrhu še enega železniškega nadvoza. Začne se s standardnim planom in kontra-planom med dvema morilcema. Ko Jefov nasprotnik strelja, je nenadoma prikazan pogled z vlaka, ki drvi mimo. Statično montažo zamenja hitro potujoča kamera z eksplozivnim učinkom. Prizor hkrati dobi dinamičnost in streljanje morilca postane nekaj, kar je opaženo mimogrede, kar se zgodi in potem takoj izgine.

Morda se ključ Melvillove sizifovske vizije življenja skriva prav v pogledu na profesionalce iz *Rdečega kroga*. V pripravah na rop, ki bo spodletel in pokončal vse te osamljene moške, jim je v skupnem podvigu za hip uspelo najti prijateljstvo in se morda, čeprav le za trenutek, rešiti osamljenosti, ki je bistvo Melvillovega sveta. **E**

¹ V to kategorijo bi štel *Tišino morja* (Le Silence de la mer, 1949), *Grozna otroka* (Les enfants terribles, 1950), *Ko boš brala to pismo* (Quand tu liras cette lettre, 1953) in *Léon Morin, duhovnik* (Léon Morin, prêtre, 1961).

² Ovaduha igra Valerie Wilson, tako da gre za žensko, ki igra moškega, ki igra žensko, kar še bolj zaplete vprašanje spola v filmu.

³ Vincendeau, Ginette: Jean-Pierre Melville, An American in Paris. London: British Film Institute, 2003. Str. 202.

⁴ V filmu *Najstarejši Ferchaux* (L'aîné des Ferchaux, 1963) je homoseksualni podton v posesivnosti, ki jo čuti ostareli Charles Vanel kot Ferchaux do svojega mladega »tajnika«, nikoli bolj potentnega in s kamero erotiziranega Jean-Paula Belmonda.