

rouben mamoulian

nebojša pajkić



Rouben Mamoulian

Inovativni imitator ali usoda armenskega dandyja

Pogosto se mi je dogajalo, da sem se povsem spontano zatopil v premišljevanje ob "dejstvu", da je Rouben Mamoulian brez pravega vzroka najbolj zanemarjen avtor izmed vseh režiserjev "Panteona" Andrewa Sarrisa. Ko sem se ponovno lotil Sarrisovega vodiča (*American Cinema - Directors and Directions*, 1929-68), delno tudi z namenom, da bi med posvečenimi našel še koga s podobno usodo kot je Mamoulianova, me je čakalo osupljivo odkritje. Ne samo, da Mamouliana ni najti v Sarrisovem Panteonu, med avtorji njegove veličine kot npr. Renoir, Sternberg, Welles, Ophüls, Lubitsch in Lang, marveč je celo uvrščen v normativno najbolj intriganten ter glede na izbor vključenih avtorjev tudi najbolj problematičen (najpogostejše tudi problematiziran) razdelek z nedvoumno etiketo: *"Less Than Meets The Eye"*.

Najpogostejši ugovori, naposled tudi Sarrisova samokritika, so se naslavljali predvsem na podcenjevanje Billyja Wilderja, ki se je tu, za osvežitev spomina, znašel v družbi skupaj s Hustonom, Kazanom, Leanom, Mankiewiczem, Reedom, Wellmanom, Wylerjem, Zinnemanom in že imenovanim Mamoulianom. In čeprav je v rokopisu večine teh avtorjev, resda še najmanj pri Wilderju, moč prepoznati aspekt, ki je izzval Sarrisov idiom *"invisible ink"*, bi se – če izvzamemo Zinnemana kot paradigmatični primer svojega "razreda" – slehernega izmed apostrofiranih avtorjev, celo Leana in Wylerja, dalo uvrstiti v katero od višjih kategorij, Mamouliana, kot napovedujejo že moje uvodne besede, pa v sam Panteon.

Sarris ga je, nasprotno, odpravil z več kot kategorično nedvoumno diskvalifikacijo; svojo notico o Mamoulianu začne z udarcem kija: *"Mamoulian's tragedy is that of the innovator who runs out of innovations."* ("Problem z Mamoulianom je v tem, da gre za inovatorja, ki mu je zmanjkalo idej.") Sklepne besede so še bolj morilske, kakor bi šlo za poskus knock-outa, dasiravno kritik ne demonstrira poznavanja Mamoulianove virtuozne boksarske sage *Golden Boy*, ko povzema: *"The innovator has become an imitator, and the rest is mediocrity."* ("Inovator je postal imitator, vse ostalo je povprečje".)

Ko že načenjamo vprašanje Sarrisove sistematizacije, se poleg vprašanja, ki je za to razpravo ključnega pomena, namreč, zakaj je Mamoulian tako nizko in pretenciozno negativno rangiran, ne moremo izogniti tudi nekemu drugemu: kaj bi lahko predstavljalo najmanjši skupni imenovalac, skupni atribut kolektivne tragične krivde navedenih avtorjev?

Rešitev druge uganke že predstavlja tudi realni okvir poskusu razumevanja Mamoulianovega podcenjevanja izpod peresa nekega mladoturka, ki si je nadel avreolo apostola, tvorca svojevrstnega filmskega katekizma.

Preprosto povedano, Sarrisova teorija avtorjev je zasnovana na dveh enako močnih kot tudi subverzivnih konceptih: na antiintelektualizmu Farberjeve filmske amerikane, deklarirano zoperstavljene atrofirani literarno-teatralni retoriki evropskega uvoza, in revizionizmu francoske "politike avtorjev", prek katere je bila v francoski kontekst vbrizgana adrenalinska injekcija filmske amerikane *à la* Farber.

S tem, ko je Farberjev tradicionalizem spojil s francoskim revizionizmom, se je Sarris dokopal do nekega pojma filma, ki je v bistvu blizu samonegaciji. Izhajajoč iz fabulativne figure o gozdu in drevesih ter vice versa, je na koncu prišel do svojega emblematičnega mahagonija – Johna Forda, okrog mitizacije le-tega pa je zgradil celotno poetiko. Sledeč Farberjevemu izvornemu antiintelektualizmu, ki je vitalizem nove civilizacije branil pred dominantnim proevropskim snobizmom (npr. Huston, Stevens, Wyler in drugi), torej nekemu povsem specifičnemu avtorskemu postopku, ki je bil v svojem dometu korektiven, je Sarris skonstruiral pogled na film, katerega neoklasicistična pretencioznost se nagiba k ideološkemu kiču. V projekciji Forda kot Sofokla se je Sarris ustoličil v obličju Aristotela. In če se je v svoji doktrini pionirskega tradicionalizma Farberjevi "underground" triadi Walsh - Hawks - Wellman izognil na ta način, opirajoč se pri tem na bazinovsko fotografsko ontologijo, več kot primerno za glorifikacijo remingtonovsko/ruselovske pastoralne Amerike, bi lahko z malce več poguma (ki ni manjkal bolj pretanjenemu Bogdanovичu), in še posebej, če je že sprejel Hawksa za svojega Evripida, v Dwanu končno odkril tudi svojega Ejshila. A brez primordialnega prototipnega pripovedovalca zgodb, prinašalca mitov, ne moremo govoriti o katerikoli verziji klasicizma - niti tistega, v katerem Teksas figurira kot center sveta, Rio Grande pa kot ognjena reka oziroma meja neskončnega. Ta dolg gre pripisati neintelektualnemu antiintelektualizmu, ki je Sarrisu onemogočil, da bi se soočil z različnimi oblikami kinestetične stilizacije, zlasti tistimi, ki so implicirale afilmske oziroma predfilmske oblike artificialne retorike. Ker ni uvidel antiaksiološkosti, pa tudi antiideološkosti opozicij staro-novo, klasično-moderno, naivno-sofisticirano, je moral, obremenjen s svojim "izvornim", "neokonzervativnim", "psevdoklasičnim", tendenciozno "primitivnim" purizmom, vsak poseg po stilizacijskih obrazcih "elitne", "evropske", "newyorške", "gledališke", "francosko-filozofske" kulture že vnaprej obsoditi kot napihnjene, lažni rokopis (*invisible ink*). In čeprav vsak izmed avtorjev "*Less Than Meets The Eye*" skupine nosi vsaj večino, če že ne vseh "sedem smrtnih grehov" sarrisovskega katekizma (če izvezamemo Wellmana, ki je tu zato, da bi pozabili na

Farberja), pa je ravno armenski dandy, wildovski dekadentni Rouben Mamoulian – ta apologet popolne stilizacije, vsega, kar je protipol stvarnosti, človek, ki mu je gledališče predstavljalo to, kar je Boettcherju pomenila torcida, Mishimi kamikaze, Miliusu surf, Warholu diskoteka ali Godardu leto '68 – s svojim celotnim habitusom predstavljal rdeče ogrinjalo "modernizma" pred razjarjenim vodnikom bližajočega se stampega zagovornikov populističnega elitizma, čigar topot bo pregazil vse, kar je bilo lažnega v evropskem in ameriškem filmu, ne pa tudi vedete prav avtentično filmskega populističnega eklekticizma, katerega prepoznanje terja ideološki odklon, sofisticirano relaksiranost, ki v tolikšni meri manjka vsem prvoborcem. Če Sarris ne bi imel namena (podobno kot Iznogudov trip o sultanu-nad-sultanom) iz filma narediti umetnost-proti-nadumetnosti, bi med teoretiki humanizma in renesanse, ki jih je inspiriral Vergilov eklekticizem – npr. v Scalidieriju ali Boccacciu – lahko našel primernejše vzore od Aristotela. Teoretiku populistične umetnosti bi v deželi, v kateri so *show-business*, *entertainment* in *box-office* pomembnejši od kateregakoli gnoseološkega, estetskega in nenazadnje metafizičnega vprašanja, le-ti bolje služili za zgled spoštovanja eklektičnega esteticizma in razumevanja dandyjevskega manierizma, pri katerem posnemanje vzora velja vsaj toliko kot posnemanje narave. Za takšnega Sarrisa pa je moral biti seveda Mamoulian pretrd oreh.

Rouben Mamoulian je, za razliko od večine ameriških režiserjev, katerih poznavanje teorije Stanislavskega se je končalo s prvim delom Sistema, skoraj pri dvajsetih v Tbilisiju vodil lastno gledališko skupino, ki je v MHAT-u skupaj z Vahtangovo predelovala teorije Stanislavskega. Prek londonskih gledaliških predstav je prišel do Rochestra, kjer je za Georgea Eastmana režiral opero, da bi zatem postal ena vedet broadwayske režije. Od tod je, seveda s pojavom zvoka, pot vodila v Hollywood. Armenec, ki je do Hollywooda prispel tako rekoč s Kavkaza in prek londonskih in newyorških gledaliških odrov, spominja na prototip komičnih prikazni, ki so jih utelešali ekscentriki tipa Mischa Auer ter liki v komedijah Prestona Sturgesa, Gregoryja La Cava ali Lea McCareya, skratka, dobesedno vzhodnjak, evropsko dekadent, urbano degeneriran, neprilagodljiv daljnemu Zahodu, neuskladjiv s pionirskim pojmom Washington-Lincoln-Rooseveltove amerikane, idealen, da postane emblematični protagonist farberjevsko/sarrisovske ideje gledališčnika, ki izkorišča producentsko bebavost, da bi odžrl kruh tistim, ki so sledili Griffithu. In ko takle "povzpeticnik", ki Indijanca ni videl niti na platnu, debitira leta 1929 s filmom kot je *Aplavz*, ter pri tem demonstrira najrazličnejše vrste laičnih afinitet, od eksperimentiranja s tonskimi plani do konsekventnega nagnjenja k nekonsekventnemu gibanju (skorajda vrtenju) kamere, v nasprotju s pionirsko fordovsko doktrino, po kateri se kamera premika samo, če se premakne junak, poleg tega pa film posname na

avtentičnih objektih in to na vzhodni obali, sredi New Yorka, potem so mu s stališča Sarrisovih presodkov odslej zaprte vse poti.

Objektivno je imel Sarris prav: Mamoulianov prototeam je res zajemal vso tisto množico maloumnih gledaliških režiserjev, ki so jih s pojavom zvoka pripeljali v Hollywood, ker naj bi se domnevno spoznali na dialog (na srečo so si zanje zelo hitro izmislili mutacijo "dialog director"), pa čeprav so komajda razlikovali kamero od reflektorja, vendar to še ne bi smelo biti razlog za ignoriranje njegovega ekskluzivnega genija. Če je **Aplavz** s svojo senzibilnostjo ter tehnično kakor tudi strukturalno inovativno polituro bližje interesom Adama Citneyja kot Andrewa Sarrisa, če gre torej za enega izmed najpomembnejših filmov ameriške avantgarde (zaradi česar bi lahko Mamouliana, poleg imen kot sta Darren ali Vorkapic, obravnavali tudi v kontekstu takšne kontinuitete), to še ne bi smelo pomeniti razloga za tako grobo podcenjevanje njegovega prihodnjega, ne velikega, vendar mojstrsko izbrusnega opusa. **Ljubi me nočno** je Sarris ocenil kot imitacijo Lubitscha, pospremljeno z režiserskimi ekshibicijami. Ta Sarrisova pripomba, ki hkrati razodeva vso praznino kritiške stroke, ločene od prakse, že meji na absurd. Ko so namreč Mamouliana poklicali iz *front-officea*, da bi ga vprašali, če bi režiral novi film Janet MacDonald, je režiser odgovoril: "Why not Lubitsch?"

Zakaj je Mamoulianovo vprašanje razumljivo, Sarrisova pripomba pa nesmiselna? Zato, ker je imel Mamoulian v času, ko je sprejel ponudbo, za sabo poleg **Aplavza** še dve mojstrovini, **Mestne ulice** in **Doktor Jekyll in gospod Hyde**, ki sta vsak v svojem žanru predstavljali ključni hollywoodski deli, obe pa bosta odločilno vplivali na razvoj gangsterskega filma in idioma horrorja. Njuna magija traja vse do današnjih dni. Kar se tiče filma **Ljubi me nočno**, so ga številni strokovnjaki za musical, med njimi Vincente Minelli, priznali za delo, ki je imelo nanje največji vpliv, vendar pa tega vpliva ne izčrpajo žanrske paradigme, ki jih je Mamoulian vnesel v hollywoodski musical, temveč gre vse prej za neko splošno občutenje filma, za nek odprt model stilizacije, čigar propozicije je lahko postavil samo režiser visoke

kulture – človek, katerega pretanjeni občutek transcendira konvencionalne opozicije gledališkega in filmskega, originalnega in posnemovalnega, naravnega in umetnega, skratka, umetnik *par excellence*. Istega leta, zlovesčega 1968., ko je Sarris obelodanil svojo kapitalno sistematizacijo ameriških režiserjev, v kateri se je tako neupravičeno znesel nad Mamoulianom, je ta v nekem intervjuju z razlago distinkcije med gledališčem in filmom mojstrsko definiral svojo poetiko: "Na odru imate eno samo dinamiko, dinamiko igralca, medtem, ko imate na platnu tri vrste dinamike: dinamiko igralca, kamere in montaže." Ta strnjena razlaga poleg tega, da natanko določa kreativno superiornost filmskega medija, najbolj neposredno kaže na to, da je Mamoulian s svojim pristopom k režiji zadel v črno: dinamiko (akcijo) določa kot osnovni aksiom tako gledališke kot filmske umetnosti, medtem ko je akcija v svojem abstraktnem bistvu gibanje, *movie*, *motion picture*.

V filmu **Ljubi me nočno** je Mamoulian z duhovitostjo, s katero bi se komajda lahko primerjali njegovi predhodniki (Lubitsch in Clair), kakor tudi njegovi najdoslednejši nasledniki (Minnelli, Donen, Lester, da o postmodernistih sploh ne govorimo), ustvaril neke vrste ironični panegirik najrazličnejšim možnostim demonstriranja akcije v filmu in skozi film. Sarrisova pripomba je bila nesmiselna, saj od avtorja katekizma filmskega populizma ni umestno, da bi v prevzemanju vplivov prepoznaval nekaj avtorstvu neprimerne; še bolj je nesmiselna, če upoštevamo, da gre za zlata leta studijskega sistema, v katerem je bil odnos med produkcijo in zvezdo osrednji člen v kreiranju procesualnega, serialnega pojma filma. In končno je nesmiselna zato, ker predstavlja z aksiološkega gledišča popolnoma zgrešeno oceno, saj z njo zmanjšuje vrednost delu, ki je eden najbolj prepoznavnih členov zgodovine ameriškega pojma filma. Kadar govorimo o ameriškem pojmu filma, moramo na srečo upoštevati tudi njegovo inkluzivnost, ki je analogna inkluzivnosti amerikane. Tako kot lahko v bazinovsko-sarrisovski tradiciji porečete, da je, upoštevaje ameriško nagnjenje k historicizmu in mitomaniji, pravi ameriški film western, lahko s stališča ameriškega agnosticizma trdite, da je pravi ameriški film komedija, z vidika ideološkega infantilizma (ameriški sen) melodrama, in nazadnje, če za kriterij vzamete ameriški duh, izražen skozi behavioristično filozofijo akcije, bo pravi ameriški film musical. Vsi štirje osnovni modeli glorificiranja amerikane, western, musical, komedija in melodrama, hkrati izražajo tudi težnjo k medsebojnemu prehajanju, inkluzivno odprtost sprejemanju ostalih ter nagnjenje k stapljanju in izgubljanju v njih. Mamoulian je bil mojster komedije, melodrame in musicala.

Čeprav je režiral nekaj najbolj "čistih" melodram, predvsem dve iz leta 1933, **Kraljico Kristino** z Greto Garbo, in **Pesem pesmi** z Marlene Dietrich (s tem pa

Jeanette Macdonald,
Maurice Chevalier
Ljubi me nočno



zarisal zaključno retušo mitu prve ter postavil nov hollywoodski ključ za tretma poltenosti druge), je Mamoulian, poleg svojih posebnih zaslug v kolorističnih inovacijah (**Semenj ničevosti**, **Kri in pesek**), predvsem eden največjih avtorjev musicala - pravega ameriškega filma. **Veseli tolovaj**, za katerega je celo Sarris našel kako lepo besedo, upoštevajoč, da je dobil priznanje newyorške kritike, je obenem film, ki predstavlja mamoulianovsko perverzno projekcijo razigranega prepevajočega westerna (ta je med drugim Landisu pomagala, da je s **Tremi amigosi** (*Three amigos*, 1986) izpeljal mutacijo s parodije na sofisticirano camp verzijo humorja). Skupaj s filmoma **Visoko**, široko in čudovito ter **Poletnimi počitnicami** gre za naslove, ki podkrepljujejo tezo, da je studio z izborom Mamouliana za novega režiserja Janet MacDonald in Mauricea Chevalierja pokazal daljnovidnost, ki je Sarris ni doumel niti s tako velike zgodovinske distance. Zadnji film v Mamoulianovem opusu, **Svilene nogavice**, glasbena verzija Lubitscheve **Ninočke**, je najduhovitejši izraz Mamoulianovega "imitativnega" odnosa do Lubitsch-*toucha*. Čeprav so nekateri njegovih filmov, predvsem tisti v štiridesetih, **V znamenju Zorra**, **Kri in pesek**, pa tudi **Veseli tolovaj** v tridesetih, razodevali Mamoulianovo posebno naklonjenost poigravanju z romantičnimi klišeji, skozi katere se polivalentno prepletajo melodramski arhetipi z ironičnimi implikacijami, je bil Mamoulian predvsem mojster spoja melodrame in musicala, ta odnos pa se zdi najbolj večplasten in hkrati tudi najbolj idealen žanrski koncept. Tako kot je musical najprej koreografija fizične akcije, je melodrama koreografija gibanja emocij; v tem smislu je, po behaviorističnemu bistvu amerikane, musical zunanji izraz notranje, melodramske akcije. Rouben Mamoulian, Armenec visokega stila, tega ni le razumel, marveč je vse to tudi udejanjil v svojih mojstrskih filmih, katerih sofisticiranost se je kot zvezdni prah razpršila po opusih prihajajočih hollywoodskih dekadentov, od Otta Premingerja in Douglasa Sirka, vse do bratov Schroeder, Johna Badhama ali Johna Watersa.

Mamoulian je pravzaprav tipični avtor Hollywooda tridesetih. Leta 1929, v času porajanja ameriške ideje filma in ideje kinematografije sploh, je debitiral z eksperimentalnim **Aplavzom**, in čeprav je v štiridesetih režiral še nekaj filmov, da bi leta 1957 s **Svilenimi nogavicami** podčrtal svoj opus, je trideseta izpolnil v delovnem ritmu enega filma do enega in pol letno, kar je Robert Aldrich svojčas razglasil za hollywoodski optimum. Prvi, **Mestne ulice**, in zadnji, **Zlati deček**, predstavljata okvir te kontinuitete. Čeprav je prvi gangsterski, posnet po zgodbi *hard-boiled* komunista Dashiella Hammeta, drugi pa klasična melodrama, ki se kriminogenega konteksta dotika le toliko, kolikor miljeja profesionalnega boksa ni moč izločiti iz mafijske interesne sfere, Mamoulian v **Zlatem dečku**, posnetem po socialno-kritični drami Clifforda Odetsa, moško-žensko, ali bolje rečeno, žensko-moško linijo odnosa (Barbara Stanwyck - William Holden) razvija z naslonom na že eksploatirano relacijo (Sylvia Sidney - Gary Cooper). Tega obrazca, ki na videz temelji na dvolični naravi

ženske, nikakor ne smemo razlagati kot mizoginega potenciala Mamoulianovega avtorskega postopka. Poudarek je, nasprotno, tako v gangsterski sagi **Mestne ulice**, kakor tudi v socialni melodrami **Zlati deček**, drugje. Tisto, na kar se obrača Mamoulianov interes, se je v obe zgodbi vtihotapilo iz neformiranih karakterjev-protagonistov. Gary Cooper kot The Kid (leto prej je nastopil kot Kid "Quico" v Cromwellovem, prav tako Paramountovem projektu **The Texan**) je obsesivno predan Nan (Sylvia Sidney) in njenim kompleksnim načrtom. Cooper je kot mlada zvezda (rojen 1901) prišel v igralsko zasedbo **Mestnih ulic** pravzaprav zato, da bi Schulbergovi ljubljenci, kontroverzni zvezdi nemega obdobja Clari Bow, pomagal utrditi njen položaj v zvočnem filmu. Vendar se je muhasta Clara (ki je imela za seboj že nekaj živčnih zlomov) na vsem lepem poročila z zvezdo westernov Rexom Bellom, se z njim umaknila na njegov ranč v Nevadi, studio pa pustila na cedilu. Čeprav so Mamouliana - skupaj z njegovim prefinjenim gledališkim čutom ter po uspešnem filmskem promoviranju Helen Morgan, zvezde nočnega kluba (**Aplavz**) - pripeljali iz New Yorka, da bi skupaj s Cooperjem pripomogel k reintegraciji nesrečne Clare Bow, se je režiser ponovno soočil z "debitantko". Kljub temu, da **Mestne ulice** za Sylvio Sidney niso bile popoln debi, kot so v času premiere zmotno navajali sicer pregovorno netočni vsevedni filmski magazini Screenland ("*Sylvia is a smash hit in her screen debut...*") ali Motion Picture News ("*Sylvia Sidney in her film debut...*"), je bila Nan njena prva glavna vloga. Dejstvo, da je studio fabulozno zvezdo zamenjal z igralko, ki je imela za seboj le dve neznatni

Maurice Chevalier
Ljubi me nocoj



vlogi, v *Broadway Nights* (1927) in *Threw Different Eyes*, (1929) – ne glede na to, kaj je povzročilo takšno odločitev, neodgovorna gesta zvezde, ki bo odslej hollywoodske bulevarje sanjala v sanatorijih, ali pa Mamoulianovo mojstrsko vodenje Morganove v *Aplavzu* – je režiserja postavilo v inverzno pozicijo. Soigralec, ki naj bi podpiral zvezdo, je postal nosilec filma. Zdi se, da je hipersenzibilnega Mamouliana prav ta premik težišča osem let kasneje pripravil do tega, da je za odnos, ki je zahteval zrelejšo junakinjo, ob Barbari Stanwyck – kot paradigmatična *noir lady* je imela v tem trenutku (kot Stella Dallas, 1937) za seboj že nominacijo za oskarja – angažiral golobradega, najmanj enajst let mlajšega Holdena, z vsega dvema odigranima vlogama na filmu. Ko je razlagal bistvo koncepta filma *Mestne ulice*, je Mamoulian poudaril: "Vi sicer veste, da se v zgodbi zgodi deset umorov, vendar pa v bistvu ne vidite nobenega." Takšna dramaturška konstrukcija, zasnovana na agresivni stilizaciji, je Mamouliana napeljala, da je v sodelovanju z enim največjih perfekcionistov hollywoodske snemalne šole, Leejem Garmesom, izdelal vizualno polituro filma, katere črno-beli kontrast bo kot osnova za detaljno razdelavo fetišev gangsterskega miljeja (klobuki, težak tekstil, metuljčki, kravate, prstani, cigarete, telefoni, revolverji) predstavljala orkestracijo, ki jo lahko primerjamo le še s Sternbergovimi vizualnimi simfonijami. Če pustimo ob strani Hawksovega neponovljivega *Brazgotinca* (*Scarface*, 1932), ki ga v variiranju ter parodiranju pustolovca in cinika ni dosegel niti Siegelov Harry Callahan, lahko rečemo, da so Mamoulianove *Mestne ulice*, po prvem gangsterskem filmu, Sternbergovemu *Podzemlju* (*Underworld*, 1927), ter poleg Le Royevega *Malega Cezarja* (*Little Caesar*, 1930) in Wellmanovega *Državnega sovražnika* (*Public Enemy*, 1931), najusodnejše vplivale na formiranje idiomov gangsterskega filma, ki jih bodo v petdesetih (npr. Fuller ali Boetticher) le dogradili, da bi v zgodnjih sedemdesetih (in pozneje) doživeli polno evokacijo. Lahko bi rekli, da to, kar predstavlja Le Royev *Mali Cezar* za Miliusovega *Dillingerja* (1973), ter Wellmanov *Državni sovražnik* za Leonejev *Bilo je nekoč v Ameriki* (*Once Upon a Time in America*, 1983), veljajo *Mestne ulice* za Coppolovega *Botra* (*The Godfather*, 1972). Tom Milne (cf. Richard Road) trmasto insistira pri Mamoulianovi večkratno eksploatirani finesi filigransko stkanega podteksta; ta opozarja na zelo tanko črto, ki organiziranega gangsterja ločuje od državljana z Wall Streeta. Prav to problematiziranje videza in hrbtni strani družbenih fenomenov, je značilno za Mamoulianovo dualistično doživljanje sveta. Dvojnost pojavov, dvojnost odnosov, dvojnost motivov in likov je že v samem jedru Mamoulianovega sveta, in videli bomo, da dvojnost določa tudi njegov odnos do tega sveta, odnos, ki sega od romantičnega do komičnega, od ironičnega do melodramskega, da bi se najustrezneje razrešil v koreografski stilizaciji musicala, čigar ritmične potenciale je Mamoulian transponiral v vse svoje filme. Barbara Stanwyck in golobradi William Holden sta prototipska Mamoulianova junaka prav v *Zlatem dečku*, ki predstavlja vrh Mamoulianove trdne poti skozi generično dekada Hollywooda. Govorimo o dualnosti. Mladi Holden (kot Joe Bonaparte) je talentiran violinist, vendar ima poleg tega še nek drug,



več kot kontrasten boksarski talent. Bonaparte je rojen v revnem, moralno čistem religioznem okolju in nagrajen z dvema zlatima darovoma, enim duhovnim in drugim fizičnim, od katerih ga prvi vleče v negotovost, drugi pa ponuja hitro pot k vrhu. Z vsakim novim dvobojem je bliže tronu in bogastvu, a tudi nevarnosti, da bi si poškodoval roke, kar bi ga za vselej ločilo od violine. Barbara Stanwyck (njen priimek je Moon) bo s svojim očarljivim sex-appealom, ki spominja na srnin magnetizem širokooke Sidneyeve, v očeh infantilnega Kida predstavljala tisto energijo erosa, ki s svojo hipnotično močjo Bonaparta spreminja v vodenega lunatika. Temna stran meseca, magija sle in carstvo Lilith proti moralnim predsodkom in pravoslovju, demonsko proti angelskemu, magijsko proti religijskemu, zlo proti dobremu – vsa ta nasprotja bo Mamoulian povsem nedvoumno izostril že v svojem tretjem filmu, epohalni ekranizaciji Stevensonove klasike, *Doktor Jekyll in gospod Hyde*. Tako pred Mamoulianom kot po njem so sicer nastala mnoga uspešna videnja te viktorijanske komprimirane verzije faustovskega motiva, toda tisto, kar njegovo interpretacijo Stevensona dela neponovljivo in ultimativno – ali, kakor bi ob neki drugi priložnosti dejal Peckinpach, "definitivno" – je prav Mamoulianovo senzacionalno fokusirano demaskiranje renesančnega homocentričnega, bogorušiteljskega, davincijskega kulta znanosti kot kreacije. Središčna točka te demistifikacije je legendarni prizor, v katerem se doktor Jekyll v subjektivnem planu pred ogledalom transformira v gospoda Hyda – pred našimi očmi in brez reza! Ključna člana Mamoulianove kreativne ekipe, Hans Dreier, veliki nemški umetniški direktor, na čigar inovacijah je temeljil Paramountov atelje (delal je za Sternberga, De Milla, Lubitscha in druge), in Karl Struss, eden najvplivnejših ameriških snemalcev, sta z uporabo

barvnega filtra, ki je temeljil na Strussovi iznajdbi za film **Ben Hur** (1926), omogočila nenavadni alkemijski prizor, ki obenem asociira na goethejevski mit Fausta in Homunkulusa – ter tako v en sam pošastni poskus spaja prisvajanje božanskih kompetenc.

Ženske v **Mestnih ulicah** in **Zlatemu dečku** sicer generirajo temno stran moškega potenciala, a je Mamoulian posnel tudi dve izredno lepi ženski melodrami, **Pesem pesmi** za Marlene Dietrich in **Kraljico Kristino** za Greto Garbo; poleg gotso temačnega in dubioznega **Doktor Jekyll in gospod Hyde** pa je praktično istega leta posnel tudi neustavljivo vihrav in lahkon musical **Ljubi me noč**, delo, ki se ga neizogibno povezuje z duhom Reneja Claira ali Ernsta Lubitscha – pogosto, žal, da bi se podčrtalo Mamoulianovo epigonstvo, čeprav tokrat njihov odnos najduhoviteje definira Halliwell v svojem sicer prepogosto problematičnem *Film Guideu*: "*One better than the best of Lubitsch and Clair*" ("Eden, ki je boljši od najboljšega Lubitscha in Claira"). Ta duhovita glasbena komedija, ki daje vtis, kot da bi si Mamoulian po prenapetem Stevensonu želel dati duška, predstavlja arzenal dramaturških (vse mogoče variacije časovnih diskontinuitet), tehničnih (nekonvencionalni montažni prehodi, originalen tretma števila fotogramov na sekundo), ironičnih (odnos do likov in zgodbe) in tonskih (široka paleta sinhronih in anahronih odnosov med sliko in zvokom) inovacij, ki so zaščitni znak Mamoulianovih stilizacijskih afinitet. Navzlic brutalnemu poigravanju z absurdnimi konteksti, bo imela ta zgodba o krojaču, ki ga naključje zanese v aristokratske kroge, nešteto replik v kasnejši zgodovini filma, med katerimi je vsekakor najbolj kontroverzna Koitnerjeva, z antisemitizmom koketirajoča groteska **Obleka naredi človeka** (*Kleider machen Leute*, 1940). Zanimivo je, da je bil za ta film v Mamoulianovi scenaristični ekipi tudi ruski Žid Samuel Hoffman, pesnik in kritik newyorškega Evening Suna, po čigar scenarijih sta nastala dva filma najgloblje krščanske vokacije, Sternbergova nekoliko pozabljen ekranizacija Dresserjeve **Ameriške tragedije** (1931), neprimerno polivalentnejša od kasnejše proporcionalno bolj razvpite verzije, ter Mamoulianova najbolj nenavadna, minuciozno estetizirana mojstrovina **Pesem pesmi**. Hoffman in Mamoulian sta namreč sodelovala pri treh filmih zapored in dejstvo je, da so hkrati to tudi tri najrazličnejša dela v celotnem Mamoulianovem opusu; slednje govori o sorodni naklonjenosti tandema aristokratski relativizaciji vulgarnega razumevanja stilistične doslednosti, ki praviloma privede do samoparodije, kar je lastnost, ki jo demonstrira večina evropskih kvazi avtorjev.

Doktor Jekyll in gospod Hyde, gotski horror iz obdobja viktorijanske Anglije (Hoffman se je kasneje ukvarjal tudi z Edgarjem Allanom Poejem), rokokojski musical **Ljubi me noč** in asketska melodrama **Pesem pesmi**, ki s svojo atipično trdo in izsušeno formo fiksira odnos med estetskim in erotičnim, poetičnim in pornografskim, ljubeznijo in poželenjem, nedolžnostjo in izživetostjo – povsod tu, tako kot v **Kraljici Kristini**, dominira mamoulianovski triumf ženskega principa. Če je lahko kdo v prostodušnosti zgodnje Marlene Dietrich v **Pesmi pesmi** še našel sledove ironije, potem izjemno lepe ljubezenske afere nordijske kraljice z romanskim vročerkvnim in niti malo svetlolasim diplomatom –

katere emocionalno energijo je v marsikaterem odtenu prepoznati tudi v nedavni (brez razloga podcenjevani) **Eviti** Alana Parkerja – ne morete sprejeti drugače kot odo ženski ideji ljubezni. Kraljica, po načelu mamoulianovske dualnosti razpeta med osebnim in občim, patriotizmom in strastjo, žrtvuje prestol ter se v zanosu tragične krivde (nekoč bo treba razčistiti še odnos med antično tragedijo in hollywoodsko melodramo) napoti za umirajočim Gilbertom. Ni lahko govoriti o tako opevanem zaključnem kadru tega filma, v katerem je Mamoulian ustvaril nekaj, kar presega celo njegovo že običajno tehnično inventivnost *à la* Hitchcock. V poslednjem kadru razkošno ekspresivne melodrame mu je uspelo Greto Garbo, največjo in nemara edino uspešno hollywoodsko melodramsko zvezdo ekspresionističnega poleta, zaledeniti do melvilovskega pojma *underplay* interpretacije. Tišina in emocionalna praznina bosta igralko, ki jo bo osem let pozneje zagrnila skrivnost, otrpnila v serijo kamnitih izrazov. Istega leta je armenski dandy ekraniziral tudi Marlene Dietrich (ta se bo znotraj filmskega okvirja najbolj fotogenično postarala), ki je ravno stopila na sled magične Lilian Gish in božanske Grete, ki bo z odhodom na vrhuncu svoje kariere najdosledneje zaščitila mit mlade zvezde.

Kot bi ta sklepni kader iz **Kraljice Kristine** vplival na osamljeno postfilmsko utopijo skrivnosti Grete Garbo, bo tudi Mamoulian, kljub nekaterim projektom, ki jih ni uspel realizirati in med katerimi se je našel tudi en kolut grandiozne **Kleopatre**, svojo kariero zaključil z remakeom predzadnjega filma velike dive, katerega režiser je bil usodni Ernest Lubitsch, ki so ga Sarris in njegovi nasledniki skušali obesiti kot kamen okoli vratu Mamoulianovi avtorski integriteti. Toda! **Svilene nogavice** s Fredom Astairom in Charissovo demonstrira vso superiornost dandyjevske dekadentnega Mamoulianovega komentarja vsem prihodnjim poskusom primitivnega viviseciranja eklekticizma na račun asocialne originalnosti. Za *remake* nedosegljive **Ninočke**, katere režiser po mnenju mnogih ostaja Mamoulianov nedoseženi vzor, je Armenec za merico sarkazma izbral in imitiral postopek Vincenta Minellija, režiserja, ki je rad dejal, da se je vsega naučil pri Mamoulianu. Je sploh potrebno poudariti, da je ta retroavantgardni *hommage* (ne)sojenemu vzoru in (ne)sojenemu učencu hkrati komedija, melodrama in musical, z eno besedo – pravi ameriški film. •

Greta Garbo
Kraljica Kristina



rouben mamoulian

(1897 - 1987)

Bio-filmografija

- * 8. oktober 1897, Tiflis, Gruzija, Rusija
- + 4 december 1987, Woodland Hills, Kalifornija, ZDA

Filmografija

- 1929 APPLAUSE (Aplavz)
- 1931 CITY STREETS (Mestne ulice)
- 1932 DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Doktor Jekyll in gospod Hyde)
- 1932 LOVE ME TONIGHT (Ljubi me nocoj)
- 1933 QUEEN CHRISTINA (Kraljica Kristina)
- 1933 SONG OF SONGS (Pesem pesmi)
- 1934 WE LIVE AGAIN (Na novo živiva)
- 1935 BECKY SHARP (Semenj ničevosti)
- 1936 THE GAY DESPERADO (Veseli tolovaj)
- 1937 HIGH, WIDE, AND HANDSOME (Visoko, široko in čudovito)
- 1939 GOLDEN BOY (Zlati deček)
- 1940 THE MARK OF ZORRO (V znamenju Zorra)
- 1941 BLOOD AND SAND (Kri in pesek)
- 1942 RINGS ON HER FINGERS (Prstani na njenih prsih)
- 1948 SUMMER HOLIDAY (Poletne počitnice)
- 1957 SILK STOCKINGS (Svilene nogavice)

Kot igralec

- 1945 RHAPSODY IN BLUE (režija Irving Rapper)