

donald siegel



Eastwood in Siegel na snemanju *Muli za sestro Saro*

Atributa "najboljši" ali "največji" bi zvenela pretenciozno in poveljujoče, brez večjega tveganja pa bi lahko zatrdili, da je Siegel prevladujoč in/ali najznačilnejši povojni hollywoodski režiser. Če se to med nepreštevnimi hollywoodskimi režiserji, tudi avtorji, morda še vedno sliši pretirano, velja opozoriti na nesporno dejstvo, da je prav Siegel med veterani, ki so začeli po bombardiranju Hirošime, ob koncu tako imenovane Druge svetovne vojne (njegov celovečerni fiktivski prvenec je *The Verdict* iz l. 1946), edini, ki mu je uspelo bolj ali manj uspešno premostiti desetletja, ki so sledila. Še bolj radikalno: je definitivno edini ameriški režiser, čigar kariera je skozi desetletja, to priljubljeno ameriško mersko enoto, dosegala nedvoumen vzpon.

Siegel je eden redkih ameriških populističnih avtorjev, čigar kariero je treba nujno obravnavati inverzibilno. S

konca k začetku, ali vsaj z zadnjih desetletij k prvim: drugače kot drugi veterani, utemeljitelji ideje filma, od avtorjev, ki so, pojmovano najširše, vse od nemega filma (Griffith, Dwan, Ford, Hawks itd.) do petdesetih let (Kazan, Ray, Fuller, Aldrich, Corman, Karlson, Fleischer, celo Penn) konsekventno povezovali svojo avtorsko nit – ta bo, ko bo enkrat priznana, resno (pre)vrednotena in kontinuirano obravnavana ne glede na poprejšnje zanikovanje njene vrednosti ali ignoriranje –, je Siegel avtor, ki so ga rehabilitirala šele sedemdeseta. Čeprav gre za režiserja, ki je že v štiridesetih s svojimi dokumentarnimi projekti prejel najvišja priznanja (dva oskarja) – ali pa prav zato –, so njegovo nadaljnje delo, predvsem v petdesetih (čeprav je tudi takrat delal filme, ki bi morali veljati za paradigmo pravega Hollywooda), dolgo povsem zanemarjali. Še več: tisti, ki bi mogli ali morali prepoznati Sieglovo značilno, hkrati subverzivno

in agresivno poetiko, protagonisti francoske "politike avtorjev" in njihovi anglosaksonski epigoni, sopotniki ali učenci, so prav na njem brusili svojo pretenciozno distinkcijo med avtorskim in obrtniškim. Čeprav so skušali kasneje, več kot prepozno (leta 1964), napako popraviti (vključno z Godardovim hommagom *Made in USA* (1966), je ostal Siegel, drugače kot npr. Joseph Losey, uvrščen med predstavnike "cut & action", zapostavljene, nepoglobljene, nefilozofske in nesamosvoje režijske tehnike.

Da bi razumeli, kako je mogoče, da je režiser, nagrajen z dvema oskarjema (četudi le za kratka filma *Star in the Night in Hitler Lives*), ki je v petdesetih posnel kasneje tako razvpite filme, kot so *Riot in Cell Block 11*, *Invasion of the Body Snatchers* ali *Baby Face Nelson*, v šestdesetih pa *Morilce* in fabuloznega *Šerifa v New Yorku*, priznanje dočakal šele v sedemdesetih s *Škorpion ubija*, filmom, ki je bil po svojih stilskih določilih zoperstavljen aktualnim, več kot agresivnim trendom, se je treba soočiti z okoliščinami, v katerih je prišlo do Sieglovega prevratniškega, neoklasicističnega in konzervativnega trionfa.

Če je značilnost njegovih zadnjih dveh filmov z začetka osemdesetih, *Diamanti in Jinxed*, nekakšna dekadenca ali pa vsaj avtorsko samozadostna relaksacija, ki očitno asociira na njegovega vzornika Hitchcocka (podobno blazirana primera sta njegova *Blaznost* (Frenzy, 1972) in *Družinska zarota* (The Family Plot, 1976)), je Siegel v sedemdesetih, desetletju, nasičenem z replikami njegovih kulturnih produktov iz petdesetih, ustvaril niz filmov, katerih paradigmatična pahljača navdušuje: *The Beguiled*, *Škorpion ubija*, *Ubijte Charleya Varricka!*, *Zadnji strel* in *Telefon* so nedvomno remek-dela, ki so začrtala os novohollywoodske poetike. Če jim dodamo še *Beg iz Alcatraza*, narcisistični avtopastiš na petdeseta (*Riot in the Cell Block 11*), potem lahko brez bojazni, da bi zanikali prejšnjo trditev, omenimo še paradokсно trivialnost, da je Sieglu kljub superiorni avtorski kondiciji uspelo prav v sedemdesetih v Veliki Britaniji posneti tudi svoj najslabši, lahko bi – čeprav je neokusno – rekli celo najneumnejši film *Črni mlin na veter*. Če pustimo ob strani ta eksemplarični izlet na področje zgodnje edukacije (Siegel se je kljub amerškemu domicilu in judovski provenienci šolal na jezuitskem kolidžu v Cambridgeu), ki bi lahko glede na lokacijo poleg teološke impostacije vsebovala tudi kake bolj profane ezoterične tehnike, ki jih je bil vešč nesrečni protagonist (Michael Caine) tega famoznega vohunskega (sic!) trilerja, potem Sieglowi filmi iz sedemdesetih vsak na svoj način fokusirajo najpomembnejše, najradikalnejše in najbolj eruptivne premise hollywoodske komercialne in umetniške supremacije omenjenega desetletja.

Da bi razumeli ta avtorski tornado tedaj že nedvomnega veterana (rodil se je v Chicagu l. 1912) in ga umestili v avtorsko sinhronijo in diahronijo v duhu njegovega strukturalistično-semio-psiholoanalitično-marksističnega glorifikatorja Alana Lovella, je treba kot aksiom sprejeti Woodovo tezo, da je Sieglova iz *Charleyja Varricka* vzeta krilatica o "zadnjem med neodvisnimi" (v predprodukciji je figurirala kot naslov filma), *point of view* Sieglove apologije neprilagodljivosti. Pred očmi moramo imeti dejstvo, ki daje tej ugotovitvi posebno sofisticiranost in kaže na delikatnost njene izpostavitve: gre namreč za avtorja tradicionalistične vokacije in značilne konzervativne drže, ki se je v tridesetih formiral skozi obrtniško dejavnost na vseh ravneh produkcijske lestvice, od asistiranja na različnih sektorjih do režiserskega statusa in celovečerne kompetence, najprej preverjene ob



kratkometražnih filmih. Gre tudi za režiserja, ki mu je znotraj najrigidnejših pravil studijskega sistema trideset let uspevalo brez večjih zastojev kontinuirano graditi kariero vse do položaja zadnjega avtorja, čvrsto vezanega na svoj studio. Kot zadnji oporni steber odhajajočega klasičnega Hollywooda je leta 1973 posnel *Charleyja Varricka*, po vsej verjetnosti najsubtilnejši izraz neponarejenega individualizma ali, bolje rečeno, subverzivnega, neprilagodljivega in nepodredljivega personalizma. To je vsekakor očiten paradoks. Preden preidemo k aspektu charley-varrickovske nostalgije, ki naj bi dešifrirala ta einsteinovski kruks, se je treba, ne glede na to, da zastrašujoče asociira na sarkazem Kolakowskega, čigar učinkovito parodiranje strukturalističnih nasprotij destimulira nagnjenost k (kvazi)znanstveni metodologiji, soočiti z definitivno indikativno Lovellovo tabelo Sieglavih antinomij: adventurer / society, crime / law, passion / control, anarchy / organisation, violence / tranquillity.

Čeprav se skuša tudi sam Lovell ograditi od shematsko poenostavljajoče dobesednosti tega iztrošenega opozicijskega obrazca in bolj kot avtorsko poudariti strateško dimenzijo Sieglove režijske prakse, se je vseeno težko upreti projekcijam, ki izhajajo iz teh opozicij. Zdi se, da je Sieglav paradoksoistični koncept filma, strategije in poetike nerazrešljiv brez soočenja z njegovim antinomičnim izhodiščem.

Trije Sieglowi filmi, ki so s pragmatičnega stališča najuspešnejši, so enakomerno in simbolično razporejeni v tri deкаде njegovega režiranja. *Invasion of the Body Snatchers* (1956), *Morilci* (1964) in *Škorpion ubija* (1971), če jih obravnavamo v nizu in nato vsakega zase, v okviru desetletja, ki mu pripadajo ter tako s tematsko-oblikovne kot s strateško-konceptualne plati pričajo o Sieglavi nagnjenosti k dvojni ekspoziciji. Pri Sieglu tudi v najbolj elementarnih aspektih naletimo na ambivalentnost, mitologizacijo, koketiranje s kičem in provociranje mistifikacije, na poigravanje s populističnimi in komercialnimi instrukcijami studija in njegovimi *box-office* zahtevami.

Morilci

Čeprav velja po vseh virih v svoji zvrsti (horor/sci-fi) *Invasion* s svojimi mitičnimi stroki za enega največjih (in na TV-mrežah najbolj iskanih), Siegl kot avtorja vzdiguje nad kult in umešča na najbolj populistično raven (Joel Finler ga duhovito uvrsti med predhodnike *newcomers*, kakršna sta reterirajoči katolik Scorsese in samoparodirajoči se evforični Jud Spielberg) šele *Škorpion ubija*, policijski triler, s katerim se začneja Eastwoodova integracija v hollywoodski panteon. *Škorpion ubija*, s katerim Siegel odpira zmagovalni niz sedemdesetih, je na drugi strani (skupaj bosta l. 1979 posnela še *Escape from Alcatraz*), zgolj zadnji med filmi, v katerih je formulirana fascinantna ustvarjalna simbioza dveh agresivnih individualnosti, katerih prežemanje predstavlja eno najbolj nenavadnih in najplodovitejših *buddy-buddy* konfiguracij v zgodovini Hollywooda.

Kljub dejstvu, da je, čeprav nepodpisan, pri scenariju *Škorpiona* sodeloval tudi John Milius, najbolj emblematičen in najkontroverznejši protagonist novohollywoodske transformacije ameriških žanrskih stilemov, je bil omenjeni film, iz katerega se bo porodil eden najvplivnejših serijalov sodobne ameriške kinematografije, v vseh pogledih (če izvzamemo zelo kompleksne in kasneje zelo mistificirane ideološke koordinate) pravo nasprotje prihajajočemu ikonoklastičnemu trendu, ki bo postal znan kot "Novi Hollywood".

Drugače kot promoterski filmi iz začetka sedemdesetih, ki so preizpraševali konvencije tradicionalnega hollywoodskega žanrskega koncepta, v katerih je esejistični, distancirajoči se in komentirajoči diskurz prevladoval nad narativnimi stilemi, in drugače kot filmi mladih avtorjev različnih provenienc (Kaufmana, Richardsa, Perryja, P. Fonde, Hilla, Roy Hilla, Miliusa, de Palme, Scorseseja, Coppole ali Lucasa), je Siegelov *Škorpion ubija* ob hkratnem nasprotovanju oportunistim in koicidirajočim poetikam preostalih aktivnih veteranov (Aldrich, Peckinpah, Penn, R. Brooks, celo Fuller) na najrobustnejši način, brez vsakršnega odmika (ki bo postal čedalje bolj viden v nadaljevanjih) demonstriral idejo jasne, realistične, psihološko, sociološko in ideološko brezskrupulozne zgodbe, ki provocira in terja nedvoumno opredelitev. V trenutku, ko je ameriška kinematografija ob določenih snobovskih krčih in skrivajoč se za generacijskim razkolom, ki je vključeval prepotentnost psihedelične transcendence, poskušala revalorizirati stilizacijski potencial *noir*

poetike, preiti od primitivnega k sofisticiranemu diskurzu in tako ironizirati matrico realističnega *mimesis*, je Siegel posnel film, ki ne ponuja nič drugega kot brutalno realistično vivisekcijo ameriškega kriminogenega vsakdana. Da bi bilo vse skupaj še bolj drastično, je njegov gladko obriti, a skuštrani junak v svojem oguljenem tvidastem površniku, s smešnim puloverjem in komično zlikanimi hlačami zoperstavljen antagonistu, ki pripada modni subkulturni sceni in tako vnaprej obsojen na diskvalifikacijo. Je policaj *par excellence*, tipična *straight* gnida, nekdo, ki je za vsakega intelektualca ali mulca, ki je kdajkoli okusil drogo, vreden le največjega prezira. Vsakdo, ki je kdajkoli slišal za Adorna ali Crowleya, Marxa ali Sartra, Junga ali Lacana, Warhola ali Lennona, Ginsberga ali Burroughsa, vsakdo, ki je kdajkoli slišal za kogarkoli, mora inšpektorja Callahana doživljati kot negacijo lastne biti.

Vendar pa bo prav takšen Harry Callahan (o.k., igra ga Clint Eastwood), postal najdominantnejša *entertainment* ikona sedemdesetih ... Callahanovo poslanstvo in ideologija bosta postala lakmus prepoznavanja ne le etičnih premis, temveč tudi – več kot paradokso – doktrinarnih modalitet aktualne senzibilnosti.

Opozoriti je treba tudi na dejstvo, da so se Sieglu najuspešnejši filmi šestdesetih, *Morilci*, *Inšpektor Madigan* (posnet nepozabnega l. 1968 po scenariju komunističnega povratnika Abrahama Polonskega, ki bo tri leta kasneje v Titovi Hrvaški zrežiral *Romance of a Horse Thief*) in *Šerif v new Yorku* (z očitnimi referencami na še enega komunisto, Dmytryka in njegov kulturni film *Walk on the Wild Side* (1962)), četudi filmi starejšega avtorja, vseeno že kar malo degutantno nagibali k prilagajanju stilemom rokenrol oz. *helter-skelter* generacije. Kljub uspešnosti Coogana, legendarnega *Šerifa v New Yorku*, v katerem špageti-povratnik neusmiljeno eksploatira virtuosno Harveyjevo kreacijo iz omenjene Dmytrykove parabolične (v izvirnem, krščanskem pomenu), melodrame, bosta Siegel in Eastwood v *Škorpion ubija* s pomočjo psevdokonzervativnega pozerja Johna Miliusa, povsem v nasprotju z marketinškimi manirami industrije slepil, projektirala film in lik, ki se ne zoperstavlja le modnim klišejem epohe, ampak sta po svojem imidžu, temperamentu in obnašanju v neposrednem nasprotju tudi z že kultnim Cooganom. Že sama ekspresivnost priimka Callahan je videti kot intrigantna opozicija omenjenemu predhodniku: Callahan proti Cooganu. Omeniti je treba, da je omenjena dvojica, zanesena s svojo lastno posebnostjo, vmes posnela še dva, do roba žanrske asimilacije prignana in povsem apartna filma: popolni post-špageti *camp* *Muli za sestro Saro* (gre za zgodbo Budda Boetticherja) in morda najperverznejši in najbolj erotičen mizogini western, kdajkoli prenesen na filmski trak, *The Beguiled*. Ob upoštevanju dejstva, da je Siegel leta 1973 zrežiral svojo najduhovitejšo mojstrovino, *Ubijte Charleya Varricka!*, morda zadnji veliki film klasičnega rokopa, postane več kot očitno, da so sedemdeseta v Sieglu psiho, občutenje sveta in razumevanje filma vnesla nekakšen prelom. Čeprav ni sporno, da so tudi nekateri Siegluvi zgodnejši filmi, predvsem tisti prezrti, *Veliki rop*, *Crime in the Streets* ali *Line Up* ob okultno indikativnem sci-fi horrorju *Invasion of the Body Snatchers* odločilno vplivali na razvoj novohollywoodske in s tem tudi noveevropske filmske stilstike, se zdi, da je temu magu filmske umetnosti, ki je svojo rabinsko provenienco podredil lastnemu iskanju Kristusa, šele v sedemdesetih uspelo celoto lastne kulture, izkustva, inventivnosti in intuicije izostriti skozi prizmo, ki bo oddajala kinestezijo, ki se ji

Inšpektor Madigan



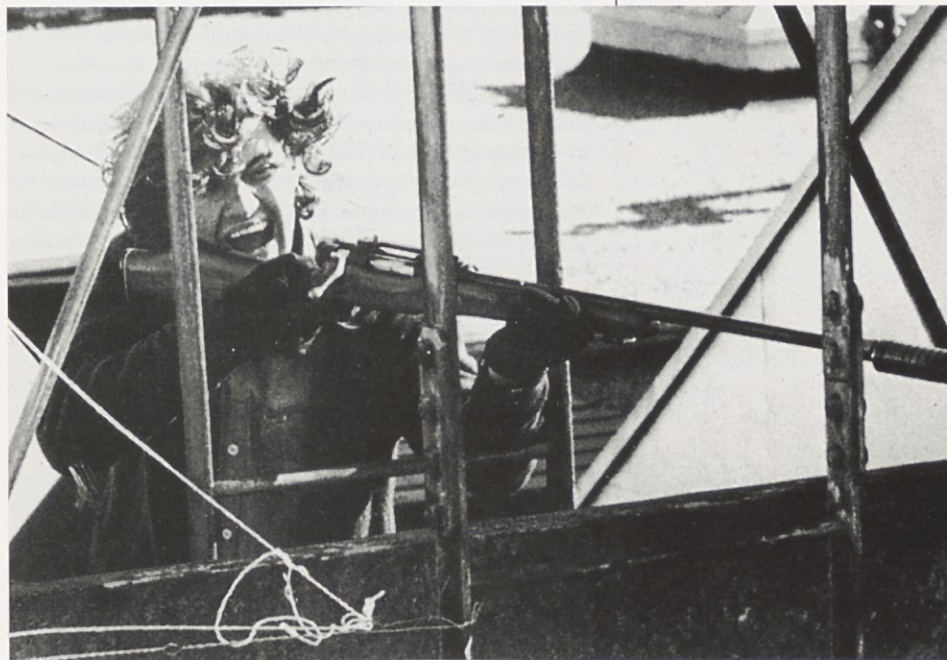
ni mogoče upreti. V tej paradoksnih situaciji ne gre pozabiti, da je Siegel v sedemdesetih posnel tudi svoj že omenjeni najkonfuznejši film *Črni mlin na veter*. Vendar pa je med *Inšpektorjem Madiganom* (1968), v katerem je bil instrumentaliziran s komunističnim "sizeom", in *Črnim mlinom* (1974), v katerem se je podrejal obskurnim zahtevam angleške "intelligence", posnel pet remek del, katerih monumentalnost spominja na opuse najbolj superiornih klasikov, Forda, Hawksa in Hitchcocka, brez katerih tudi Sieglovega genija ne bi bilo. Če je *Charley Varrick* kljub globinski hitchcockovskosti očitno hawksovski, drugi trije (*Šerif*, *Dve muli* in *The Beguiled*) pa prepletajo fordovsko in hawksovsko vokacijo s premetenim priklicevanjem Leoneja, je *Škorpion ubija* nekaj takšnega kot Hitchcock brez anglosaksonskega oblata.

Čeprav je v tej trditvi nekaj degeneričnega, je *Škorpion ubija* alias *Dirty Harry* pravzaprav podcenjevan film. Če kaj takšnega trdimo za film, ki je doživel niz nadaljevanj, postal eden največjih filmofanskih in filmofilskih kulturnih in populističnih fenomenov ter lansiral Eastwooda v enega izmed vodilnih avtorjev sodobnega ameriškega filma, že na samem začetku pa je izzval najostreje ideološke razprave, potem moramo to podrobneje razložiti. Gre za film, ki zaokrožuje režijsko-igralsko sodelovanje Siegla in Eastwooda ter njune producerske hiše Malpaso, ki je štartala s filmom *Muli za sestro Saro* (1969). Pozneje je bil Malpaso namenjen predvsem afirmaciji Clintovih sprva režijskih in kasneje vse bolj grobih in pretencioznih (beri kičastih) avtorskih ambicij. Čeprav se je v Malpasu prostor našel tako za veterane-sopotnike, na primer Teda Posta (njegov *Hang 'Em High* iz 1968 je prvenec hiše), kot tudi za prihajajoče neokonzervativne revizioniste, na primer Michaela Cimina, je družba negovala predvsem Eastwoodov avtorski razvoj. Siegel je bil v določeni meri njegov mentor, to mentorstvo pa v skladu z njegovo prefinjeno (*cut and action*) avtorsko skropuloznostjo ni presegalo okvirov nadzora nad šolskimi parametri režijske obrti (kontinuiteta dogajanja, prostora in časa). Očitno je, da ima Sieglova režijska (in seveda tudi avtorska) strategija, oprta na žanrske kontinuitete (predvsem trilerje in vesterne z občasnimi izleti v horror, komedijo in/ali melodramo), neko občudovanja vredno kontinuiteto, ki je v popolnem nasprotju s stereotipnim kritičnim obupavanjem nad njegovo dozdevno nekonsistentnostjo.

Trije za desetletje nastanka paradigmatski filmi, *Invasion*, *Morilci* in *Škorpion*, s svojimi alegoričnimi potenciali in s svojim popolnim ustrežanjem Sieglovemu pristopu do filma, tvorijo koordinate njegovega dialektičnega, organskega razvoja. *Škorpion ubija* – čeprav odpira Sieglova sedemdeseta – na primer v celoti izhaja iz njegovih šestdesetih, ki so, navkljub avtorjevi dokončni reafirmaciji skozi evropsko (franko-anglo-saksonsko) prizmo, pravzaprav določena antiteza sieglovskemu konceptu filma iz petdesetih. Dve od Lovellovih nasprotij (*passion / control in anarchy / organisation*) sta nam v pomoč pri razumevanju avtorske konsekvantnosti v tem dialektičnem spopadu. Siegel skuša kot brezskrupulozni privrženec žanra svoj režijski postopek podrediti tako okoliščinam produkcije kot senzibilnosti epohe, pri čemer enakopravno upošteva uradne ideološke obrazce (organizacija in kontrola) na eni ter subkulturne trende (strast in anarhizem) na drugi strani. *Veliki rop*, *Riot in Cell Block 11*, *Invasion* ali *Line Up* so vsi po vrsti nizkopračunski črno-beli filmi z omejeno in konceptualizirano naracijo, dramaturško impulzivnostjo in klavstrofobično tenzijo. Njihova stilsko doslednost je

še bolj ekspresivno provokativna, ko gre za film pregona, kakršen je *Veliki rop*, v katerem niti eksterijeri niti gibanje ne zadovoljijo potrebe po preboju meja zaprtega sveta. V ideologizirani eri, ko antikomunistična histerija določa samo bistvo Hollywooda, Siegel kot generični konzervativec organizacijo in (samo)kontrolno predpostavi subverzivnim antipodom. Gre za oblikovne preference, prek katerih poteka emocionalni, subtekstualni *attack*. Na območju tematike, ob kateri se navadno izčrpajo levi intelektualni modeli, Siegel pušča odprta vrata anarhični koketeriji. Filma *Riot in Cell Block 11* s paleto zaporniških, izkrivljenih značajev, še posebej pa *Crime in the Streets*, Sieglav verjetno najbolj podcenjen in hkrati najvplivnejši film (dovolj je, če omenimo Kaufmanove *Wanderers* (1979) in Hillove *Bojevnike podzemlja* (The Warriors, 1979)), v katerem je najmračnejše, z najglobljo, najbolj premišljeno in najzrelejšo vokacijo eksponiran ameriški delikventski milje, pokažeta Sieglav drugi obraz, pri katerem prihaja na dan grenka melanholija pionirskega, predlincolnovskega tradicionalizma, poetika neke Amerike, ki uhaja kriterijem boržuazije, Amerike, ki jo je Siegel prejel s posredovanjem Wellmanovega ikonoklazma, ki mu je bil bolj vdan kot čemurkoli drugemu – Hitchcockovemu suspenzu in perfekcionizmu ali Curtizovemu pragmatizmu in prilagodljivosti. Šestdeseta, impregnirana z rokenrol evforijo in agresivno ikonografijo pohladnovojnega baročnega kolorita, postavljajo Siegla v novo luč. *Flaming Star*, eden najimpresivnejših in morda skupaj s Fordovimi *Iskalci* (The Searchers, 1956) najbolj emocionalnih povojnih vesterinov, ohranja tematski naboj hladne vojne, vendar pa senzacionalni De Luxe color izkušenega Charlesa Clarka (priljubljenega snemalca klasika Henryja Kinga) z zaključnim prizorom "jahajoče smrti", odhoda v večna lovišča Indijanca in belca Pacera Burtona, ki ga igra Elvis Presley, predstavlja enega najbolj sublimnih trenutkov v zgodovini velikega platna. Antipodni pragmatizem hollywoodskega lisjaka Michaela Curtiza se tu v enem najbolj wellmanovskih Sieglavih filmov kaže že na ravni igralske zasedbe. Desetletje rokenrola Siegel odvarja s protagonistom, čigar reputacijo bodo v zgodovini *show businessa* ogrozili le Beatli. Za Paramount posneti *Hell Is for Heroes* s Steveom McQueenom, tipično komercialno ikono šestdesetih, pomeni nadaljevanje prehoda k agresivnejšemu postopku, ki bo kulminiral v morda najbolj precenjenem, a tudi najznačilnejšem filmu Sieglove

Škorpion ubija





baročne faze. *Morilci* so film, ki je za histerične novovalovske težnje po rehabilitaciji in/ali revalorizaciji Sieglvega opusa provokativen. Med tem ko kritiki kar tekmujejo, kdo bo izpostavil več Sieglvih *cut-action* avtorskih izdelkov iz petdesetih, so *Morilci* proglašeni za ultimativni film šestdesetih. Čeprav ne sodi med njegove boljše ali vsaj bolj rafinirane filme, pa ta eksplozivni rimejk Siodmakove ekranizacije Hemingwayeve sartrovsko raztegnjene pripovedi prav s svojimi pomanjkljivostmi fokusira Sieglve žanrske vrline pri uporabi curtizovske avtorske taktike. Skozi vzvratno projekcijo na petdeseta v obdobju kozmopolitske ekspanzije, ko alternativni modeli prevladajo nad političnimi koncepti in ko se zazdi, da je subkulturna *around rock* ideologija postavljena nad konspirologijo državnih diplomacij, se Siegel, zavedajoč se receptivnih parametrov psihedelične omame in njenih hiper-kičastih implikacij v oblikovnem smislu, odloči za odprto agresiven stilizacijski postopek.

Škorpion ubija

Drugače kot njegovi črno-beli nizkoprorračunski izdelki iz petdesetih, katerih dolžina se je le redko približala 90 minutam, vsi filmi iz šestdesetih, z izjemo 89-minutnega *Hell Is for Heroes* presežejo to mejo: *Flaming Star* – 101', *Morilci* – 95', *The Hunged Man* – 96', *Tujec na begu* – 97', *Inšpektor Madigan* – 101', *Šerif v New Yorku* – 94', in končno *Muli za Saro* s celimi 113 minutami (v prvi verziji celo 116).

Dolžina, barve, široki formati, prehod od cinemascopa k panavisionu, narativna raztelesenost (*flashback* in dve navzkrižni zgodbi so dramaturška osnova *Morilcev*), določena upočasnitev ritma, predvsem tempa, ki meri na poudarjeno ekspresivnost eksplicitnih prizorov nasilja in kasneje seksa ter nagnjenost k satirični ali celo parodični eksploataciji *trash* in *camp* potencialov urbane popačenosti, kažejo na Sieglvo pripravljenost, da klasični žanrski paradigmi vsili aktualne, modne projekcije in aplikacije. Implicitna, zadušena hladnovojna implozivna faktura se transponira v eksplicitno, hipertrofirano ikonografsko eksplozijo. Kar se je začelo s filmom *The Flaming Star* in dobilo poudarek v *Morilcih*, je do kraja prignano v še enem komercialnem triumfu, *Šerifu v New Yorku*, ki bo svojo nadaljnjo eksploatacijo doživel v formi legendarne televizijske nanizanke. Ta film, v vseh pogledih podoben *Morilcem*, varira motive in razmerja iz Sieglvega predhodnega policijskega trilerja *Inšpektor Madigan*. Čeprav ima *Šerif* vse osnovne pomankljivosti *Morilcev*

in *Madigana*, statičnost, retoričnost, mestoma vulgarnost, konsekvntno eksplicitnost, tematsko in oblikovno pretencioznost, mu po zaslugi središčne, zastrašujoče nemoderne in neaktualne, vrednotam 1968 zoperstavljen vizure, ki favorizira ruralno kot idilično v nasprotju z urbanim kot popačenim in sprevrača tematske in oblikovne postulate z ironiziranjem protagonista, vseeno uspe doseči neko transcendirajočo razsežnost, v kateri dobijo bizarni aspekti ambivalentno funkcijo. Kakršni koli kritični postulat sprejemnika se s tem izobličijo v nekakšen partizanski dogmatizem (beri: idiotizem). V razmerju do Sieglvega opusa, njegove režijske in avtorske strategije se zaradi njegovega poigravanja z antinomijami sleherna kategoričnost sfiži v poenostavljanje brez vsakršne armature. To je še posebej vidno v striktno profesionalni vizuri. Čeprav gre za avtorja nekaterih najbolj subverzivnih filmov v zgodovini Hollywooda, od *Crime on the Streets* prek *Flaming Star* in *Morilcev* do *The Beguiled*, *Charleya Varricka* ali *Telefona*, je bil Siegel od leta 1964 (*Morilci*) praktično do konca kariere pogodbeno vezan na Universal. To ga ni motilo, da ne bi po uspehu *Šerifa v New Yorku* skupaj s svojim varovancem Eastwoodom ustanovil lastno družbo (Malpaso), s katero je uspešno izigral pogodbenega *majorja*. Da bi vse skupaj potekalo v duhu Sieglvega strateškega mojstrstva, je *Škorpion* posnel skupaj z Robertom Dalejem in Warnerjem, ki sta tako z dodatkom Malpasove magije prigalopirala v sam producentski panteon sodobnega Hollywooda.

Dva filma iz l. 1969 (*Šerif* in *Dve muli*) in dva iz 1971 (*The Beguiled* in *Škorpion*) tvorijo skupaj z *Begom iz Alcatraz* celoten eksotični seštevek dosežkov režijsko-igralskega tandema Siegel-Eastwood. Za nadaljnje preučevanje njunega kreativnega odnosa, začeni z njunim tretjim skupnim projektom iz 1971, *Groza v noči* (*Play Misty for Me*), kjer sta ob Sieglvi odprti menturi zamenjala vlogi, bi se bilo treba posvetiti Eastwoodu kot multipleksnemu avtorju. Tu velja omeniti, da štirje, skorajda v trenutku nastali filmi bolj ali manj demonstrirajo žanrsko mimikrijo. Dva veliko bolj ustrezata vesternu od ostalih dveh. *Šerif* je s svojim že mitskim kostumom (v katerem je bolj podoben kavboju kot policaju) in s svojo karakterno impostacijo, etičnim kodeksom in načinom reševanja profesionalnih in etičnih dilem tako kot umazani Harry znatno bližji klasičnemu *vesternerju* kot urbanemu *officerju*, mestnemu policijskemu uslužbencu. Na drugi strani je post-špageti leonejevski pastiš *Muli za sestro Saro* dosti bližje romantični komediji, parodiji na *nobody image* protagonista, kot pretenziji po žanrski razdelavi boetticherjevske trans-amerikane. *The Beguiled*, po svojem kontekstu secesionistični vestern, pa je pravzaprav najbolje narejena mizogina melodrama v zgodovini evroameriške civilizacije. Oba dozdevna vesterna že na samem začetku presežeta hawksovski sen in v središče moškega žanra postavita odnose med spoloma. Če v *Mulah* Boetticherjev zaplet, ki je, če me spomin na špico ne vara, šel tudi skozi roke Burta Kennedyja (v literaturi je naveden samo Maltz), služi zgolj kot dobesedni *macguffin* za dekadentno poigravanje z erotičnim potencialom ženske bivalentnosti (prostitutka in svetnica) ob blagem parodiranju psevdo-mitološke špageti retorike, je *The Beguiled*, zgodba o severnjaškem ranjencu, ki se znajde med "južnjakinjami", nedvomno Sieglvo najintimnejši avtorski projekt. Dosti bolj neposredno in surovo od Hitchcocka in Hawksa, hkrati pa tudi ostreje od *noir* avtorjev judovske provenience, Langa, Ulmerja, Siodmaka, Wilderja ali Premingerja, Siegel s svojim

celotnim opusom vztraja pri lascivni, obsceni ženski seksualnosti. Vendar pa drugače od judovskih avtorjev (v določeni meri pa tudi Hitchcocka), ki vztrajajo na "lilitiskih" aspektih vaginalne strategije, Siegel lastno "mizoginijo", v duhu zanj značilne antinomičnosti (s tem se približuje Hawksu), vpeljuje na neko socializirano področje, ki pravzaprav predstavlja le sesutje adolescentnih mladostnih zablod pri moškem. Siegel se od Hawksa, ki ga impresionira ženski ego, razlikuje po tem, da favorizira ženske genitalije. Impresionira ga ženska "animalnost", njegova graja je naperjena proti moški hipokriziji, samo tu in nikjer drugje skuša poučevati, kot bi želel gledalcu kot *pal* sporočiti, da je seks ključ do vsake ženske operacije. Reči hoče, da je to nekaj naravnega. Eastwoodu, jenkiyu v južnjaški dekliski šoli, obkroženemu z deseterico žensk različnih starosti, stasa in statusa, intelektualnih in seksualnih predispozicij, pa je kljub konkretnosti njegovega črnohumornega položaja težko ugotoviti, ali je nasprotovanje naravi dekadence ali hipokrizija. Vendar pa nas, kot ponavadi, Siegel po ovinku, po ozki stezi na robu ambivalenc, sooča z brutalnimi dejstvi. Če se moški od ženske razlikuje po tem, da je civiliziran, potem je ta civilizacija ukrojena po njegovi, moški (feministke bi rekle – falični) meri, kar daje ženskam pravico, da ji napovedo vojno. Te vojne napovedi so se od 1968 dalje razlegale skozi vsa naslednja desetletja.

Umazani Harry je sam. Za razliko od Johna McBurneya, tragičnega junaka bizarnega secesionističnega vesterna *The Beguiled*, ki je, obkrožen z ženskami, degradiran do trupla, do "stroka", kakršni nastopajo v *Invasion of the Body Snatchers*, ima inšpektor Callahan na ženo le (tragične) spomine – njegov problem je človek, ki ženske ubija. Slednjega igra Andy Robinson. Robinson je sodoben, Eastwood je demodiran, Robinson je hipi, Eastwood *straight*, Robinson je nevrotik, Eastwood je *cool*, Robinson morilec, Eastwood *police-officer*, Robinson manijak, Eastwood ... Tu se pri poenostavitvah začno problemi. Razpirajo se v globino segajoča polja zapletene sieglovskje igre, v katere mrežo so se ujeli mnogi: od sovjetskih politbirojevskih kritikov Amerike, prek nordijskih levičarjev in ameriških feministk do Sarrisove priljubljene antagonistke Pauline Kael. Če v *Šerifu v New Yorku* folkloristični kostum dekodira stopnjo samoironije, je pri Harryju videti, kot da Callahanov šaljivo sestavljeni kostum histeričnih levičarjev ne zbode v oči. S tem ko nasprotje med Robinsonom in Eastwoodom doživljajo kot ideološko in aksiološko, so kritiki, ki so njegovemu diskurzu imputirali fašistoidnost, pravzaprav spregledali raven Sieglove anarhoidne subverzivnosti. Če bi se prek *Šerifa* in *Madigana* povrnil v petdeseta, k Sieglom, če uporabimo priljubljeno sintagmo Stevena Earleya, malim mojstrovinam, kot sta *Veliki rop* in *Line Up*, v katerih Siegel s hitchcockovsko skepticistično intonacijo problematizira validnost državnih ustanov, bi se lahko soočili z relativistično mehaniko avtorjevega diskurza, ki, razpet med antipodne točke, zahteva neko mobilno, motorično, muvično (od *movie*) gledišče, ki ne dovoljuje niti trenutka perceptivne dekoncentracije. To gledišče je točka, v kateri se inercija intelektualca prelamlja na žanrskem einsteinovskem kruksu, v vozlišču, skozi katerega vodijo številne niti sofisticiranega žanrskega labirinta, nevidnega zunaj kvadratnega filmskega polja, ki se zarisuje okrog sečišča avtorske vertikale in žanrske horizontale.

Če za Sieglove eksplicitne trilerje iz šestdesetih velja, da so izšli iz komornih, nizkopračunskih trilerjev petdesetih, katerih najgloblja avtorska ekspanzija je



horor/sci-fi *Invasion of the Body Snatchers*, potem tudi o njegovi transpoziciji *noir*-pesimizma v sedemdesetih ni mogoče govoriti zunaj postulatov hladne vojne. Da bi razumeli ambivalentnost Sieglovega Callahana, katerega vsaj dve *sequel*-repliki (*Magnum Force* (1973) Teda Posta in samoparodični *Sudden Impact* (1983)) sta bili na ravni izvirnika, se ni treba vračati daleč. Callahan ostaja sam, ko dirka po ulicah San Franciscas, sam proti korumpiranemu sistemu, izgubljaajo etično in profesionalno orientacijo, brez kakršnegakoli oporišča. Dve leti kasneje podobno stopi na sceno Charley Varrick (Walter Matthau). Drugače kot Callahan je človek brez iluzij, s sarkastično amorálnostjo išče ravnotežje med dvema konkurenčnima organizacijama, FBI in mafijo. Zadnji med neodvisnimi (*Last of the Independents*) je mala združba, ki jo tvorita Matthau (tj. Siegel) in Andy Robinson (Eastwood (sic!)): Malpaso med kladivom in nakovalom. Podobno kot Peckinpah v filmu *Elita ubijalcev* (*The Killer Elite*, 1975) Siegel v *Varricku*, prikrivajoč pesimizem z nadrealističnim *happy endom*, napoveduje konec ameriške igre. Ta je bila promovirana v filmu *Invasion of the Body Snatchers* in je imela po vsej verjetnosti, skupaj s *Škorpion ubija*, največji vpliv pri nadaljnjem razvoju ameriške filmske dramaturgije. Le stežka bi našli kakega drugega avtorja s tako neposrednim vplivom vsega dveh filmov, katerih replike so našle odmev v filmih, na televiziji in celo v ironični in glorificirajoči literaturi. Niz *vigilante* filmov na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta, ki jih je izzval Callahan, če ob tem ne pozabimo na nadaljevanja ali rimejk variante *Invazije* (Kaufman leta 1978; Ferrara leta 1993), pa vse do fabuloznih *Dosjejev X*, so le povsem konkretni členi v verigi vplivov na avtorje prihajajočih generacij, od Eastwooda in Miliusa (opozoriti velja na odnos med *Baby Face Nelsonom* (1957), senzacionalno identifikacijsko kreacijo Mickeyja Rooneya, in Milliusovim *Dillingerjem* (1973), ki ima pri Sieglu za malenkost neznatnejšo vlogo kot *Baby Face* pri Miliusu), do Kaufmana, Hilla, Demma in Ferrare.

Kljub Sieglomu pesimizmu v *Varricku* je še vedno mogoče verjeti v nesporno in nedvoumno seksualnost "starih kur", kakršna je Felicie Farr, seksualnost, ki priklicuje čas klasičnih vrednot, einshowerjevsko samozadovoljno, zaprto, antikomunistično Ameriko. *Invasion of the Body Snatchers*, remek delo te epohe, pa govori o stročnih dvojnikih, ki nas iztrebljajo. Je eden najperversnejših ideoloških udarov na ksenofobično

Šerif v New Yorku



Babyface Nelson

paranoidno projekcijo zaprte družbe (primerjati ga velja z Miliusovo *Rdečo zoro* (Red Dawn, 1984)). Dva pozna Sieglava filma, morbidni, karcinogeni vestern *Zadnji strel* in vohunski transideološki triler *Telefon* opozarjata na previdnost pri dešifriranju Sieglavih irealnih alegorij.

Zadnji strel z umirajočim Johnom Waynom, ki ga obdaja nekrofilna scena: John Carradine, James Stewart, Richard Boone in stara komunistična aktivistka Lauren Bacall, upočasnjeno, kot na "acidu", odhajajo za vedno. Fascinantna špica, v kateri se odvrtijo Waynovi liki iz številnih vesternov, od Hawksa do Walsha, in kakor da jih, kot bi se vzdal v njegov arhetipski lik, odnaša s seboj v grob. Kot da bi Siegel ob koncu zadnje akcije zadnjih neodvisnih napovedal smrt filma. Vendar pa je kot proti sredstvo temu, deloma morbidnemu in kakor da nekrofilno erotiziranemu pesimizmu, ki ponuja sliko, komplementarno cenzuriranemu pozivu ob koncu svoje verzije filma *Invasion of the Body Snatchers* (Sieglav *cameo* je tu podoben mnogim njegovim lastnim in Eastwoodovim filmom, ki si Hitcha jemljejo za vzor), sledil *Telefon*, film, narejen po Wagnerjevem *detant* romanu, z Bronsonom kot ruskim agentom, Lee Remick kot zahodnim, in z maestralnim Pleasenceom kot krtom. Rastoč iz hladnovojnih korenin iz obdobja filma *Invasion*, se *Telefon* začne tam, kjer se *Varrick* zaključuje: prostor išče v neodvisnem individualizmu, po transideološkem ključu, katerega temelj in kompleksnost nista nič drugega kot tisto, kar Sieglu predstavlja edino vrednoto: naravna ženska seksualnost. Lee Remick, skratka. Glede na žanr je Lee Remick več od filma samega, podobno kot Felicia Farr (Shirley McLaine v *Mulah*), Jane Greer (*Veliki rop*), Geraldine Page in druge (*The Beguiled*), Viveca Lindfors (*Night Unto Night*), Melodie Johnson (*Šerif v New Yorku*), Dolphine Seyrig (*Črni mlin na veter*) in še mnoge druge, katerih seksapil je lahko fokusiran v arhetipskih zenicah Lee Remick. Spomnijo nas na film

Blakea Edwardsa *Operation Petticoat* (1962), film, ki je neposredno vplival na režijski postopek v *Škorpionu* (prevzeta je npr. scena teroriziranja morilca na stadionu). Ključno je, da njena vzburljiva privlačnost s pornografskim nabojem Sieglav seksistični pesimizem privede do skrajnih konsekvenc.

Gre skratka za režiserja, ki je skušal svojo judovsko, rabinsko provenienco transponirati v katolicizem, za režiserja, nagnjenega k združevanju nezdružljivega, za moža, ki je zmontiral nekatere najpomembnejše Walsheve in Curtizove filme in kot *second unit* delal za Walsha, Hawksa, Peckinpaha, Miliusa in Cimina, Sama Wooda ali Roberta Rossena. Gre za moža, ki je v kinematografijo uvedel Peckinpaha, Miliusa in Cimina, ter skušal v svojem opusu na Hitchcockovski podlagi stopiti Wellmana in Curtiza, za režiserja, ki je na začetku kariere prejel oskarje za filme, ki prevprašujejo krščanstvo in nacizem. Od njega ni bilo mogoče pričakovati česa drugega od roba skrajnega deziluzionizma, ki prek katalize tanatosa dosega čisti eros: ženski seksapil, ali, bolje rečeno, ženske genitalije. • Prevedel Saš Jovanovski

Bio-filmografija

Rojen 26. oktobra 1912 (Chicago, Illinois)
Umrl 20. aprila 1991 (Nipoma, Kalifornija)

- 1945 *Star in the Night* (dokumentarni)
- 1945 *Hitler Lives* (dokumentarni)
- 1946 *The Verdict*
- 1949 *Night Unto Night*
- 1949 *Veliki rop* (The Big Steal)
- 1952 *No Time for Flowers*
- 1952 *Dvoboj pri srebrnem potoku* (The Duel at Silver Creek/Claim Jumpers)
- 1952 *The Doctor* (TV serija)
- 1953 *Count the Hours* (a.k.a. Every Minute Counts)
- 1953 *China Venture*
- 1954 *Riot in Cell Block 11*
- 1954 *Private Hell 36*
- 1955 *An Annapolis Story* (a.k.a. The Blue and the Gold)
- 1956 *Invasion of the Body Snatchers*
- 1956 *Crime in the Streets*
- 1957 *Baby Face Nelson*
- 1958 *Spanish Affair* (a.k.a. Aventura para dos)
- 1958 *The Lineup*
- 1958 *The Gun Runners*
- 1959 *Zona somraka* (The Twilight Zone) (TV serija)
- 1959 *Edge of Eternity*
- 1959 *Hound-Dog Man*
- 1960 *Flaming Star*
- 1962 *Hell Is for Heroes*
- 1964 *The Hanged Man* (TV)
- 1964 *Morilci* (The Killers)
- 1965 *The Legend of Jesse James* (TV serija)
- 1967 *Tujec na begu* (Stranger on the Run/Lonesome Gun) (TV)
- 1968 *Inspektor Madigan* (Madigan)
- 1968 *Šerif v New Yorku* (Coogan's Bluff)
- 1969 *Death of a Gunfighter*
- 1969 *Muli za sestro Saro / Sierra Torride* (Two Mules for Sister Sara)
- 1971 *The Beguiled*
- 1971 *Škorpion ubija* (Dirty Harry)
- 1973 *Ubijte Charleya Varricka!* (Charley Varrick)
- 1974 *Črni mlin na veter* (The Black Windmill)
- 1976 *Zadnji strel* (The Shootist)
- 1977 *Telefon* (Telefon)
- 1979 *Beg iz Alcatraza* (Escape from Alcatraz)
- 1980 *Diamanti* (Rough Cut)
- 1982 *Jinxed!*