

**Kritika
slovarja "Kritike"**

Cinema
A Critical Dictionary
The Major Film-Makers
edited by Richard Roud
London
Secker Warburg Ltd., 1980,
2 vol., 1121 pag.

Cinema: A Critical Dictionary je ambiciozno zastavljena filmska knjiga; v bistvu hoče biti sinteza vsega predhodnega pisanja o filmu. Že po naslovu sodeč hoče služiti kot vir informacij (236 poimenskih gesel o posameznih režiserjih) in kot izbor dobre kritike o "posameznih režijah ter režiserjih". Roud si je izbral za sodelavce zelo znane kritike (Andrew Sarris, John Russell Taylor, Henri Langlois, Penelope Huston, Robin Wood...), ki se pogosto razhajajo po izhodišču in metodah dela, pa jih slednjič vendar veže skupna lastnost, da imajo možnost *gledanja* (preverjanja) filmov, o katerih pišejo in jim v tolikšni meri ni potrebno pristajati na majhno skrivnost, da si vsako "filmsko pisanje posoja v prejšnjem" že zategadelj, ker je določene filme težko videti, kadar je to najbolj nujno. Gre za kritike raznih usmeritev (avtorska teorija, "nova kritika", semiologija...), ki oblikujejo skupni cilj Roudovega slovarja: *režiser je pravi avtor*. (Slovar je tako konec koncev lep spomenik "avtorske politike").

Čeprav gre za bolj ali manj dobro opravljeno delo, velja nasloviti Rouda kot uredniku vsaj dva osnovna očitka: preozek izbor sodelavcev in nekajkratno sporne odločitve o "prisotnih", oziroma "izpuščenih" režiserjih.

Če je hotel biti slovar v vseh pogledih prava knjiga, potem je zares težko razumeti, da je krog sodelavcev v glavnem vezan na revije kot sta SIGHT AND SOUND in FILM COMMENT (tako manjkajo pisci kot so Raymond Durnant, Peter Wollen, Michael Wood...), da je edini sodelujoči italijanski kritik Giulio Cesare Castello (!) ter da je z izjemo peščice neodvisno pišočih Francozov (Noël Burch, Jean-André Fieschi)

odsojna vsa ostala pomembna francoska kritika (Barthélemy Amégual, Claude Beylie; Michel Ciment ter Robert Benayoun iz POSITIFA in skorajda celotna ekipa CAHIERS DU CINÉMA). Tako se je brez potrebe zgodilo, da Robin Wood podpiše osemnajst esejev (najbolj mu ležita John Ford in Anthony Mann in škoda je, da se "pošteno" trudi o nekaterih drugih režiserjih), John Russell Taylor trinast, Tom Milne deset in sam Richard Roud sedemnajst (res je sposoben odlično pisati o Bressonu in Feuilladu... z ostalimi pa "pada").

Nadalje je škoda, da se Eliott Stein dobesedno "poigrava" s Capro ali Todom Browningom z dokajšnjimi "približki", ko "gremo" v isti knjigi skozi natančno stilsko analizo Murnaua (Jean-André Fieschi) ali mikroskopsko opravljene formalne analize Noëla Burcha.

Najboljše strani Roudovega slovarja so po mojem mnenju podpisali mlajši kritiki: Edgardo Cozarinsky (ameriški *film noir* in Pabst), Molly Haskell (Hawks), Jonathan Rosenbaum (Preminger), James Monaco (ameriški dokumentarec po 1960) ... njihovo pisanje ni zgolj "formalistično", ampak odkriva tisto subtilno filmsko senziбилnost, ki so jo tako nevsiljivo izžarevali Bazin, Ferguson ali Agee.

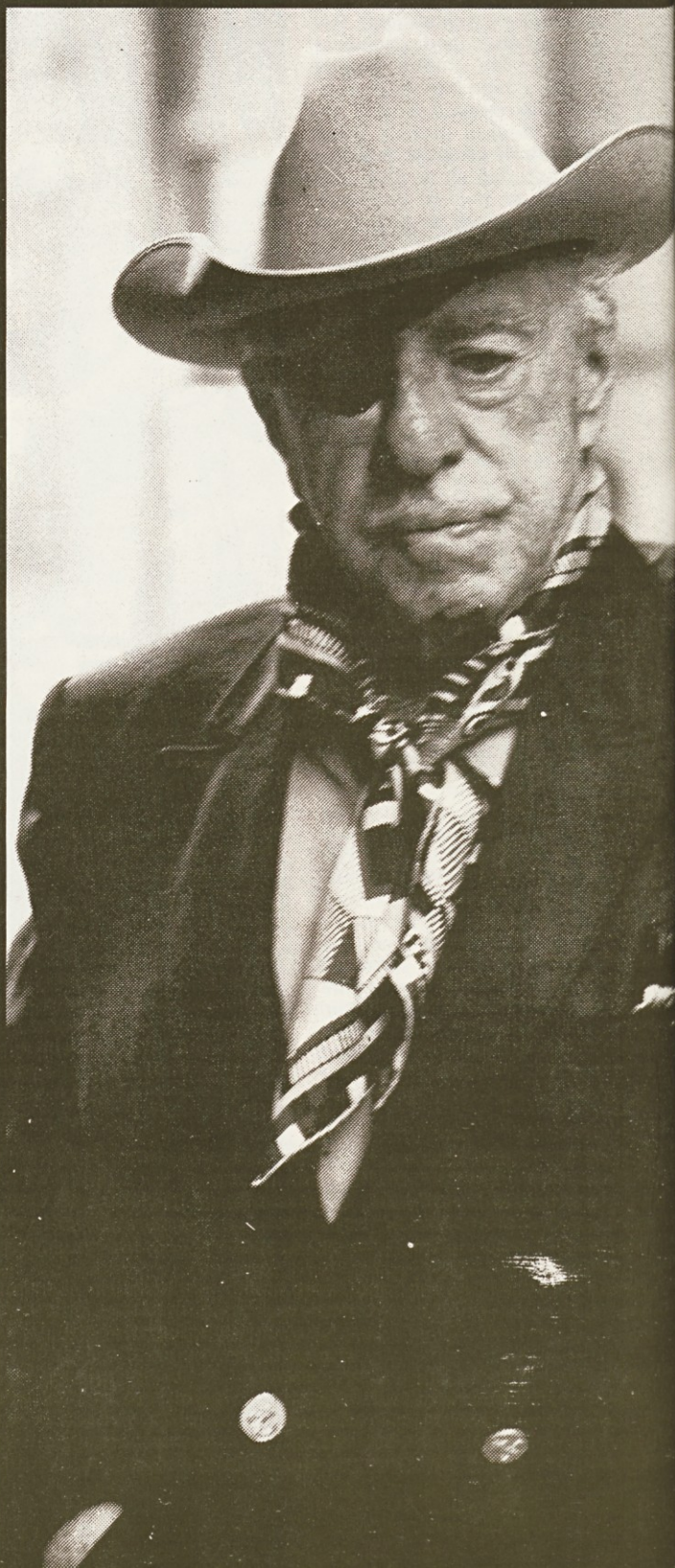
Nekoliko sporna je tudi "silna" uvedba "manjših" hollywoodskih režiserjev (Clarence Brown, Michael Curtiz, William K. Howard, Mitchell Leisen, Vincent Sherman...) ter istočasna "odsotnost" drugih (Edgar Ulmer, Joseph H. Lewis, Phil Karlson...). Čemu manjka samostojno geslo Andreju Tarkovskemu, ko so to zaslužili Wayda, Zannussi, Jancso in Makavejev?

Ni mi dano, da bi se spuščal v podrobnejšo recenzijo, zaključim pa lahko z ugotovitvijo, da je Roudov slovar kljub visokim ambicijam in prenekateri hibi silno koristno delo.

Jože Dolmark

in memoriam

Raoul Walsh (1887 — 1980)



Smrt Raoula Walsha me je spomnila mnogih stvari. Takšno "spominjanje" narekuje sleherna smrt, ko zarisuje "bivše" življenje v posmrtno masko, Veronikin prt, v nekaj "fotografij" preminulega. Kaže, da se je Walsh celo večnost poigraval s temi bazinovskimi oznakami o "kadaverski" naravi fotografije in filma, toda prišel je trenutek, ko življenje in smrt nikakor ne odgovarjata svetlobi projektorja in filmskemu kolutu v posrebrni škatlji. Walshovo truplo je zapisano niču, kakor je to v navadi s človeškim telesom brez življenja. V telesa njegovih številnih filmov pa bo z vsako svetlobo projekcijske žarnice znova prišlo življenje. Film je na vso srečo samo "navidezno truplo": tako je Walsh s svojimi filmi le "občasno" mrtev in mislim, da imata publika in kritika dovolj razlogov za njihovo čimbolj kontinuirano življenje.

Kariera Raoula Walsha (rojen 1887) in zgodovina Hollywooda sta tako ozko povezani, da se medsebojno naravnost "dramatično" razjasnjujeta. To veliko srečo, da se rodiš z novo umetnostjo in neskončen izziv, da jo pred svojimi očmi stalno poustvarjaš, si je Walsh delil z režiserji kot so bili Allan Dwan, John Ford, Henry King in King Vidor (če se ne motim, je slednji še živ). Vsi so s filmanjem začeli takoj po letu 1910, ko se je Hollywood zapisal v ameriško življenje kot zadnja izpostava "osvajalske manije", ki še ni klonila pred ideologijo "privlačnosti" in podjetnosti novih časov. Ti moške so odtlej brez prestanka aktivni nekje do 1960 z osebnimi padci in vzponi znotraj filmske industrije, ki je bila za filmsko estetiko od nekdaj glavni kamen spotike. Ne vem, zakaj naj bi bila umetnost Johna Forda in Raoula Walsha manj vredna od umetnosti Sergeja Eisensteina. Ne vem pa tudi, zakaj naj bi bil Andrej Tarkovski samo "steklar", ker se ne ukvarja z žanri in "popolarnim" filmom. Cutim pa, da obstajajo težji problemi za filmsko kritiko in estetiko, kakor samo tisti, s katerimi se brani popularni film, Walsha, Hawksa in Hollywooda. Ameriški film se ni nikoli sramoval svojih konvencij, komercialnosti in natančne pripovedno-oblikovne hermeneutike, kot evropskemu filmu ni nikdar odveč spogledovanje z "veliko" umetnostjo. Zato ne more biti prvi manj vreden od drugega. "Smrt" Raoula Walsha ne more biti manj "pomembna" od "smrti" Roberta Rossellinija. Gledanje, zlasti pa pisanje o filmu mora temeljiti na sodobnih znanjih, ki omogočajo, da se filmski tekst prebere. Vem, da se večine teh reči običajno ne piše v nekrologih, vendar menim, da je na mestu treba omeniti nekaj problemov, ki jih bodo Walshovi filmi vztrajno nosili s seboj.

Walsh je delal pri večini velikih hollywoodskih hiš, kar se da razpoznati iz posameznih ciklov v njegovem opusu, po igralcih, piscih in tehnikih, ki so bili povezani s posameznimi studiji in po tematiki, ki so jo narekovali določeni producenti. Mogoče ga je uvrstiti v panteon režiserjev po kriterijih teorije avtorjev, vendar prevladuje mnenje, da je bil prej izreden "obrtnik" kakor globoko "oseben" avtor. Tako so tudi hollywoodski producenti kmalu spoznali, da je Walsh mojster akcije v vesternih, kriminalkah, v vojnih in pustolovskih filmih; režiser, ki je zadel sovpadanje premičnosti fizične akcije z gibljivostjo filmskih slik. Če je za Forda značilna mera sentimentalnosti in zavestnega tradicionalizma in če se iz Hawksovih filmov kaže predvsem intelektualna skepsa in "prefinjen" cinizem, se Walshov opus sijajno postavlja kot potrjevanje "pravih in golih" kvalitet profesionalizma, brezhibnega delovanja junaka in njegovega "ritma".

Čeprav je Walsh posnel vsaj ducat odličnih filmov, nam tudi njegova zgodnja manj znana dela odkrivajo pesnika življenjske moči in avantur: BAGDADSKI TATIČ (1924 / The Thief of Bagdad), WHAT PRICE GLORY? (1926), SADIE THOMPSON (1928) ter IN OLD ARIZONA (1929). Mnogi cenijo Walsha kot "pomembnega" režiserja šele z OBRACUNOM V PODZEMLJU (The Roaring Twenties, 1939), s prvim v nizu odličnih filmov za družbo Warner Bros. med leti 1939—51, ki ni samo "mitska" kriminalka, ampak delo s socialnimi in političnimi konotacijami, značilnimi za Warnerjeve filme tistega časa. HIGH SIERRA (1941) je vezni člen prestrukturiranja kriminalke iz tridesetih let v izredno serijo t.i. "film noir" v štiridesetih letih, kjer se osnovna detekcija veže s širšimi seksualnimi in političnimi implikacijami. V "socialnih" melodramah kot sta THEY DRIVE BY NIGHT (1940) in THE MAN I LOVE (1946) je Walshu uspelo vzpostaviti "intenzivnost čustev", ki sicer ne izvira iz oblikovnega koda stilizacije kakor pri Sternbergu,

temveč iz socialne "problematike" scenarija in ustreznega stila igralske interpretacije. GENTLEMAN JIM (1942) je morda najbolj elegantna varianta priljubljene Walshove teme "viteštva", ki jo enkratno pooseblja Errol Flynn (to Walshu ni tako uspelo v zgodnjih filmih z Douglasom Fairbanksom st., ali v kasnejših s Clarkom Gableom. DOGODIVŠČINE V BURMI (Objective, Burma!, 1945) so "šolski" primer vojnega filma z izrednim suspenzom brezupa in logiko fizične akcije.

Tudi zanimanje Hollywooda za psihoanalizo je posebej razvidno iz vsaj dveh Walshovih filmov; PERSUED (1947) operira z mnogimi vzgibi klasične grške tragedije, BELA VROČINA (White Heat, 1949) je sijajna pogodba gangsterja kot anti-heroja z očitnimi ojdipovskimi zavezanostmi (nepozaben je zaključen prizor umiranja Jamesa Cagneya v materinem naročju z besedami: "Look, Ma! Top of the world!"). UMRLI SO V SKORNJIH (They Died with their Boots On, 1941), COLORADO TERRITORY (1949) in ODDALJENA TROBENTA (A Distant Trumpet, 1964) so najbolj znani vesterni, kjer je Walsh s pridom združil svoje "obrtništvo" s klasičnimi miti "najbolj ameriškega" žanra.

Omeniti velja vsaj še THE REVOLT OF MAMIE STOVER (1956) z navidez "feministično" zgodbo, dozo pikrega humorja in presenetljivo "dopuščenim" spolnim diskurzom ter GOLE IN MRTVE (The Naked and the Dead, 1958), ki so verjetno tudi pri nas še v dobrem spominu.

Vsak Walshov film je v bistvu preprosta in vendar "močna" zgodba, diskretno modulirana s smisli človekove akcije v neizbežno prepletajočih se ritmih privatnega in javnega.

Mojster hollywoodske stare garde je zapustil dela, ki so za vse čase zapisana obdobju klasicizma v ameriškem filmu.

Kakor da se je dolgo in burno Walshovo življenje prestavilo v dolge ure začaranih kinematografskih fikcij, ki nas morajo nepopustljivo mamiti. Peter Wollen ima globoko prav, ko trdi, da je delo, ki so se ga lotili kritiki CAHIERS DU CINÉMA, šele na začetku. Kakšen je pravzaprav prispevek Raoula Walsha (ameriški) kulturni zgodovini? Kaj "imata" skupnega John Ford in James Fenimore Cooper, kako "stoji" Hawks v primerjavi s Faulknerjem? Zakaj na desetine slovenskih študentov še vedno raje piše teze o Cankarju in nihče o Stiglicu? Da ne govorim o kompleksu drugih problemov, ki jih film nosi v sebi in s seboj. Filmski ustvarjalec ima srečo, da dela v pomensko najbolj kompleksnem in estetsko najbolj bogatem mediju. Pred tem dejstvom si je nemogoče izmišljati opravičila za našo lenost in neradovednost, da ostanem kar pri slovenskemu kulturnemu (filmskemu) delavcu. Mislim, da ne zmerjam, ker sem prepričan, da bi na Walshovi retrospektivi komajda opazil koga, ki na Slovenskem dela filme ali piše o njih.

"Operimo si oči," kakor je lepo svetoval Mizoguchi, treba je resno delati: samo tako se film zares uživa, misli in ustvarja.

Čeprav naj bi bil ta zapis nekrolog za Walshom, se mi je zdelo pomembneje opozoriti na tisto, zaradi česar pravzaprav Walsh "živi", opozoriti na naloge, ki nas čakajo ob njegovem opusu (in opusih mnogih drugih režiserjev) in zbuditi iz otopenosti tiste, ki so poklicani, da te naloge opravijo.

Jože Dolmark