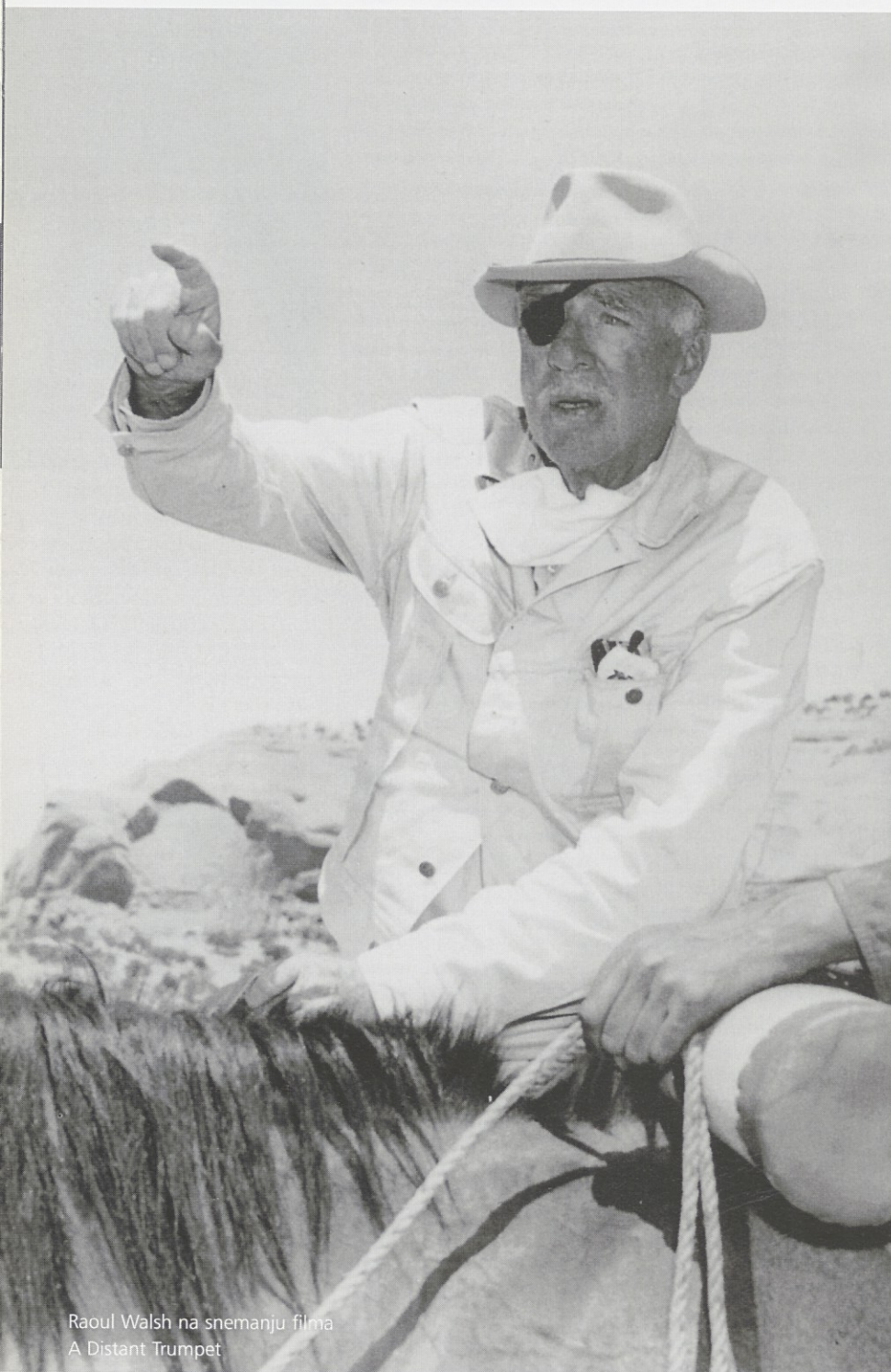


raoul walsh



Raoul Walsh na snemanju filma
A Distant Trumpet

Walsh je v svoji dolgi karieri, ki je obsegala šest desetletij, posnel okoli 120 filmov. Če vzamemo v zakup, da polovica njegovega opusa pripada nememu obdobju, ko so dolžino filmov merili še s številom kolotov, ter da gre za avtorja, ki je v tridesetih in štiridesetih letih, najplodnejšem obdobju svoje zvočne kariere, letno snemal po tri, štiri, včasih celo več filmov, postane jasno, da ta osupljiva številka, tako kot vedno, kadar gre za pionirje, ne izzove samo sumničavosti in začudenosti, ampak vzbudi v nas tudi določeno previdnost, ki ima povsem jasne praktične koordinate.

Zgornji uvod skuša relativizirati elitistično receptivno inertnost, ki v številčnosti del hollywoodskih veteranov prepozna elemente t.i. konfekcijskega, serijskega, obrtniškega, rutinskega, brezobličnega in neavtorskega pristopa k ideji filma.

Kar je Walsha praviloma odpravilo na margino, je dejstvo, da je njegovo delo v celoti zaobseženo v tipično žanrskih filmih: vesternih, gangsterskih sagah, melodramah, vojnih zgodbah, romantičnih komedijah, eskapističnih avanturah ... Skratka, klasičnih ameriških žanrih. Svoje zgodbe je, vztrajajoč desetletja, praviloma razvijal v zelo omejenih produkcijskih pogojih. Ker je pogosto snemal poceni filme, si je pridobil neverjeten občutek za ekonomičen prikaz akcije in postal emblematični predstavnik antiintelektualističnega pristopa k filmski umetnosti. Ko so ga najpomembnejši ameriški kritiki, na primer Manny Farber (ideja ameriškega *underground* filma) in Andrew Sarris (*The Far Side of Paradise*), identificirali kot ameriškega avtorja *par excellence*, francoski "mladoturki", populist, zbrani okrog MacMahona, pa opredelili za aksiom filmske kinestetike, so mu s tem naredili prav toliko škode kot koristi. Lahko bi rekli, da je Walsh v sferi teoretske recepcije žrtev dialektičnih klišejev v mentalnih procesih. Če pustimo ob strani evropski levo-provincialni diskurz, ki avtorje, kot so Ford, Hawks ali Hitchcock, še vedno obravnava kot instrumente hollywoodske okrutne kapitalistične mašinerije, potem trčimo ob dejstvu, da so morali prav režiserji, kot so Wellman, Hathaway in Walsh, opraviti težavno nalogo zoperstavitve filmskega elitizma in populizma, umetniškega in komercialnega ... še posebej Walsh.

Predhodnik "politike avtorjev", Jean-Pierre Melville, je svojčas s svoje znamenite liste trinšestdesetih predvojnih avtorjev, katerih opusi ali vsaj nekateri filmi ("*... just one, which I loved*") so, kot bi dejal Bresson, vgrajeni v idejo kinematografa, izključil prav Walsh:

“Take my word for it, Walsh is a poor film-maker.” Walsh je, skupaj z De Millom, izključen iz tega fabuloznega kroga “hollywoodijancev”, postal tako zgolj priročen kmet na šahovnici kritičnih prerazporeditev. V vseh smereh. Ko se je hollywoodska prestižna triada iz bazinovskih časov, Capra-Ford-Wyler, sčasoma transformirala v konzervativnejšo, hkrati pa tudi, paradokсно, bolj populistično in artificialno triado Ford-Hawks-Hitchcock, se je tudi Walsheva pozicija pomaknila k nekemu ambivalentnemu, mejnemu statusu. Kot “afirmirani” Antonionijev antagonist (film kot umetnost) je postal nekakšen revolveraš iz ozadja, ki naj bi ščitil komercialni hrbet Fordu in Hawksu ter jima tako dal priložnost, da se asimilirata v prestižno evro-ameriško ložo.

Na drugi strani je že Sarris, ki je Forda in Hawksa umestil v panteon, Walsha uvrstil v prvo B ligo (*Far Side of Paradise*). Ko je definiral Walshev avtorski kredito v razmerju do obeh velikanov, je poudarjal, da gre za ustvarjalca, ki tvori ključni člen v ameriški verziji filmske umetnosti. V razdelavi svoje teze, po kateri je Fordov junak določen z občutkom za tradicijo, Hawksov s pojmovanjem profesionalizma, Walshev pa z doživljanjem avanture, Sarris pojasnjuje, da se Walshev junak v nasprotju s Fordovim (zakaj nekaj storiti?), ali Hawksovim (kako ...), v akciji v glavnem veže na “kaj ...” čeprav je bil v tej lapidarni distinkciji Sarrisov namen sicer drugačen, bi jo, prevedeno na abstraktnejšo raven, lahko strnili v šifro, po kateri Fordovega junaka (in njegov svet) določa ideologija, Hawksovega tehnika in Walshevega ontologija.

Še pred tem bi bilo treba reči, da je kliše, ki ga začrta Sarris – v bistvu gre le za preformuliran Farberjev pojem *undergrounda*, “dramaturgije termitov”, oziroma izvirno ameriškega, hollywoodskega rokopisa, ki Walsha (pri Farberju analogno tudi Wellmana in Hawksa) obravnava predvsem kot umetnika, usmerjenega k avanturi (akciji) – sčasoma postal prelahak za manipulacijo v to ali ono smer. Burchovci bi lahko to frazo prebrali kot “nič več od akcije” ali kot “infantilni eskapizem”, medtem ko bi po “macmahonovskem” ključu izzvenela kot panegirik gibanju, filmski kinestetiki, transcendenci filmske ikone, metafiziki filmske polivalentnosti, ki z globino in dinamiko presega okvir tradicionalne predfilmske kulture. Vendar se zdi, da so tako eni kot tudi drugi v svojih interpretacijah nezavedno izrabili Sarrisa, ki nedvoumno govori o junaku (v avanturi), junaku, ki meri na bit (*what*). V nadaljevanju bomo videli, da je, kljub seksipilnosti retorične figure, *what* (Walsh) neločljivo povezan z *why* (Ford) in *how* (Hawks). Enako kot je Walsh tudi avtor, ki ga je težko razumeti, v kolikor ne vzamemo v zakup, da je podobno kot Wellman, Hathaway, Curtiz ali LeRoy (ali kdorkoli drug iz Melvillove triinšestdeseterice) tudi on ustvarjal znotraj kozmosa, katerega emanacije, kompresije, implozije in eksplozije določajo ford&hawksovske gravitacijske sile.

Junak v akciji

Po tragediji, ki ga je doletela na snemanju filma *In Old Arizona* (1929), ko je izgubil oko in naslovno vlogo (posredno pa tudi oskarja, s katerim se je oktil Warner Baxter, njegova zamenjava v vlogi legendarnega Cisco Kida), Walshev prvi zvočni film z monumentalnim naslovom *The Big Trail* (1930), posvečen pohodu izseljencev v Oregon, razkriva walshevsko pojmovanje prostranstva kot metafizične razsežnosti, ki presega etatiščno funkcijo. Že v tem filmu, s katerim se

de facto začenja druga faza Walsheve kariere, v glavnem vezana na Fox, postanejo prepoznavni glavni postulati njegovega prefinjenega avtorskega rokopisa, ki bodo mnogim sistematizatorjem hollywoodske palete ostali nevidni, skriti pod dvojnimi A-pečatom: akcija plus avantura.

Če *The Big Trail* eksplicitno, od samega naslova do kolektivistične ikonografije, demonstrira poetiko množice, idejo nacije in družbene integracije, nad celim filmom pa dominira pitoreskna, baročno stilizirana figura osamljenega jezdec, traperja, mejaša (*frontier*) – kar v mitologiji westerna konotira nekaj izza (*meta*) ali prek (*trans*) meje, prek ali zunaj vsakršne omejitve –, so tudi v večini drugih, vsaj tistih najpomembnejših in najuspešnejših Walshevih filmih, prikazane vrednote in kriteriji, revidirani z notranjim, večslojnim mehanizmom skritih pomenov.

Ta izobčeni jezdec, Breck Coleman, ki s svojo ikonografsko in kinestetično dominacijo prikaže walshevski koncept sveta, njegovo lastno poetiko (ameriškega) filma, je po naključju prav John Wayne, igralec, ki bo kasneje postal najmarkantnejši steber klasičnega Hollywooda, ameriškega konzervativizma in na koncu še imperialnega demokratskega ekspanzionizma (“*Za to marširaš, sin moj*”). Ali ni nekaj več kot samo simboličnega, nekaj mističnega v dejstvu, da je Wayna, na katerem sta svoji poetiki gradila tudi Ford in Hawks, ne le odkril, pač pa tudi na mah definiral kot emblematično ikono prav režiser, čigar kariera bo več desetletij ostala skrita v hladni senci obeh omenjenih velikanov (ameriškega) filmskega eposa? V nadaljnjem razvoju Walsheve kariere kmalu ne bo več ničesar, kar ne bi v večji ali manjši meri vsebovalo nekakšne magične razsežnosti. Pred *The Big Trail*, na snemanju filma *In Old Arizona*, je Walsh, kot smo že dejali, izgubil oko in s tem anticipiral neki skorajda viteški ezoterični red hollywoodskih klasikov, ki bodo imeli, podobno kot kamera, en sam vizir. Ob Walshu in Fordu najdemo med velikani s prevezo prek očesa še Langa, Raya in Andreja de Totha. Če se vrnemo še bolj v globino, k začetkom Walsheve filmske eksistence, k njegovemu sodelovanju z grandioznim mentorjem vseh ameriških veteranov, D.W. Griffithom, očetom ameriške kinematografije, pridemo do Walsheve kreacije lika Johna Wilkesa Bootha, atentatorja na predsednika Lincolna, tvorca ideje sodobne Amerike, v Griffithovem legendarnem *Rojstvu naroda* (*Birth of a Nation*, 1915). Mnogi ameriški režiserji so tedaj s kapucami jahali za ku-kluks-klan, Walsh pa je odigral vlogo atentatorja. V tej njegovi posebni, čeprav še tako naključni izpostavitvi, je neki skrit pomen. Tako kot tudi v dejstvu, da mu je dal leta 1912 Griffith posebno nalogo, naj odide na teren, v mehiški revolucionarni kotel, in posname generala Villo. Walsh se je spoprijateljil z nekim Ortego in prek njega vzpostavil izvrstne stike z generalisimusom. Predlagal mu je skupni projekt, ki naj bi izboljšal njegov *image* v Ameriki, kjer so ga dotlej obravnavali kot bandita. Na snemanju filma *The Life of General Villa* so resnični zaporniki zavrnili režiserjevo navodilo, naj bežijo, saj so se bali, da gre pri tem le za pretvezo za organizirano likvidacijo, zato so namesto njih kot statistke angažirali prostitutke. Kolikor že ta scena asocira na nepreštene kasnejše hollywoodske replike, vse do Peckinpaha in Landisa, pa kaže predvsem na walshevsko idejo filma, kjer tisto “kaj”, zoperstavljeno Hawksovemu “kako” in Fordovemu “zakaj”, zadobi še prav poseben vonj. Za razliko od Forda, režiserja “governmenta”, predstavnika ameriške ideologije, in Hawksa, avtorja “establishmenta”, tolmača ameriškega duha, je Walsh človek “od znotraj”.

“Burna dvajseta”

Walsh je, še preden je postal Griffithov asistent – to je bil tudi pri famozni *Nestrpnosti* (*Intolerance*, 1916) – in kasneje režiser, k filmu prišel kot igralec. Ta prihod, podobno kot ufilmanje Villinega življenja, vsebuje vse elemente izvirnega pionirskega duha neke Amerike, ki je ni več, Amerike, v kateri je bil spočet Evropi nerazumljivi *melange* dejanskega in fiktivnega, realnega in irealnega, realističnega in nadrealističnega. Walsh je k filmu prispel prek gledališča, h gledališču pa prek “kavbojske kompetence”. K njegovi misteriozni poti sodi tudi detalj, da je šlo pri njegovi gledališki predstavi za adaptacijo Dixonovega rasističnega komada, ki ga je Griffith kasneje uporabil kot predložek za *Rojstvo naroda*.

Od gledališča v San Antoniju in Walshevega prvega srečanja z nacionalističnim igrokazom *The Clansmen*, prek Mehike (*The Life of General Villa*) in nadaljnjega sodelovanja z Griffithom, od nesrečne izgube očesa na snemanju filma *In Old Arizona* pa vse do trenutka, ko je na filmsko platno instaliral Wayna – z vsem tem je zaokrožena zgodnja, pionirska faza Walshevega avtorskega formiranja. Sem sodi niz nemih filmov vseh popularnih žanrov, v katerih dominira Walsheva “proskribirana” obsedenost z akcijo in avanturo. Zdi se, da je ta *westerner* newyorškega rodu, ki je v dvajsetih letih v različnih žanrih posnel nekatere največičastnejše filme, kjer je izkristalizirana poetika ameriškega populističnega artizma, pripadal tistemu nizu hollywoodskih veteranov, ki se niso ravno z lahkoto prilagodili zvočni “all talking” revoluciji. Morda so njegovi pragmatični aksiomi, s pomočjo katerih je dosegal absolutno enotnost svoje avtorske filozofije s *filmmakersko* prakso (“*Now, a lot of actors didn't want to work with me because I worked too fast. I believed it was a motion picture, so I moved it*”), prešli v neskladje z novo prakso, v določeno kolizijo z aktualno hipertrofijo scenarističnega (često broadwaysko inspiriranega) dialogiziranja, zaradi katerega se je v ameriški film zgrnilo celo krdelo gledaliških kreatur, od igralcev do šele prihajajočih “casting-directorjev”, ki so jih sposobni agenti po vsej verjetnosti oskrbovali z na vse načine okrancljanimi certifikati o bogsigavedi kakšnih uspešnih gledaliških karierah. Walshevo ingeniozno odkritje Dukea (Johna Wayna) je zelo verjetno posledica njegove veristične nagnjenosti k temu, da bi se s sodelovanjem z

They Drive by Night



naturščiki, “pravimi filmaši”, zoperstavljal ekspanziji newyorških snobov v hollywoodske studije. Tudi relativno mlačen sprejem filma *The Big Trail*, ki je bil zamišljen kot gigantski ep (70 mm, 158 minut) in v katerega bi lahko spakirali deset zgodnejših Walshevih filmov, gre pripisati dejstvu, da je Walsh fotografiju situacije dajal prednost pred prihajajočo modo zvočnega samozadovoljstva, katere evforičnost asocira na tisto iz časov zlate mrzlice, ki bi bila za Walsha verjetno precej bolj inspirativna.

Walsh je že pred začetkom dvajsetih let posnel nekatere najprestižnejše ameriške filme, npr. ekranizacijo strastne melodrame Prospera Meriméeja *Carmen* (1915), v kateri je naslovno vlogo fatalne španske ciganke odigrala Theda Bara, v zapletu filma pa najdemo Walshev priljubljeni avtorski motiv napačne izbire, ki bo prevladoval tudi v njegovem kasnejšem delu. Sem sodi tudi *The Conqueror* (1917), biografija mitičnega generala Sama Houstona (William Farum), ki ga bo štirideset let pozneje Richard Boone odigral v Waynovem režijskem debiju, eni od najbolj nevrotičnih štorij (*The Alamo* (1960)) v mitologizirani zgodovini, bolje rečeno, metafori Amerike.

Lost and Found on a South Sea Island (1922), ki promovira eksotične lokacije na Tahitiju, stileme za prihajajočo hollywoodsko utopijo, in *The Thief of Bagdad* (1924) z Douglasom Fairbanksom starejšim, eden najlepših, najbolj dinamičnih in najbolj pitoreskni filmov nemega obdobja, ki bo, še pogosteje od predhodnih filmov, sprovciral niz replik, rimejkov in brutalnih parafraz in/ali imitacij skozi celotno ameriško in evrazijsko filmsko zgodovino, sta filma, v katerih se Walsh izkaže kot eden najizrazitejših ustvarjalcev temeljnih izhodišč hollywoodske filmske ideje, ki jo je mogoče strniti v neki pogosto proskribiran bistveni pojem – spektakel.

Na drugi strani vsi trije filmi, *Carmen*, *The Conqueror* in *The Thief of Bagdad*, kljub različnim zapletom, žanrovskim okvirom in civilizacijskim miljejem, projicirajo temeljne obsesivne preokupacije Walshevega “weltanschauung”, za katerega je značilno osredotočanje na strastno, manično konsekvantnost v napačni izbiri ženske, poklica ali misije, ki določa ves tok pripovedi in vse koordinate protagonistov, obsojenih na tragični konec. Z vsem tem znatno izstopajo iz okvirov hollywoodskih komercialnih konvencij. *What Price Glory* (1926), Foxov povratniški triumf, je vojna komedija, ki je, kljub temu da je leto dni zamujala za Vidorjevo *Veliko parado* (*The Big Parade*, 1925), pri eksploaticiji istega “frankofonskega” bojišča prav tako ustvarila, lahko bi rekli, walshevski sindrom, kamor sodijo Fordov rimejk, nepreštvene replike, variacije in imitacije.

Med zadnjimi Walshevimi nemimi filmi, ki jih je snemal za Fox, je treba poleg preuranjenega rimejka antikomunistične melodrame *The Red Dance* (1928), ki anticipira duha Lubitcheve *Ninočke* (*Ninotchka*, 1939), posebej omeniti še *Sadie Thompson*, ekranizacijo S. Maughama, ki bo, sledeč že apostrofiraneemu Walshevemu sindromu, ponovno sporovicirala niz v glavnem neuspešnih rimejkov, med katerimi je najpretenoznejši Milestonov iz leta 1932, narejen po scenariju Walshevega priljubljenega pisca M. Andersona.

Zdi se, da bodo Walshevi filmi njegovega najzrelejšega obdobja (v štiridesetih letih posneti za Warner Bros.), ki se zaključuje z *White Heat* (1949), najbolj slikovito pokazali, da sta akcija in avantura v Walshevem opusu zgolj narativni, dramaturški medij demonstracije obsesivnega *tour de force*, zanosnega preseganja etičnih in realističnih koordinat resničnosti, tuzemske

subeshatološke realnosti. Walshevi junaki so konec koncev obsedeni s smrtjo, to pa ima v poetiki avtorja mešane, irsko-španske krvi, gotovo veliko globlji pomen, kot bi želeli priznati nekateri njegovi kritiki, tako tisti, predani zaščiti Fordove nedotakljivosti, kot tudi Thompson, mitomansko obseden s Hawksovo, bojda antifordovsko veličino.

Štirideseta

Po izteku burnih dvajsetih let, v katerih je skreiral nekatere najpomembnejše hollywoodske žanrske paradigme (kar dokazujejo številni omenjeni rimejki), in ekstenzivnem, nerazumljenem *The Big Trail* (1930) je Walsh vse do leta 1939, ko je podpisal pogodbo z Jackom Warnerjem in zrežiral remek delo *The Roaring Twenties* (1939), prvega v nizu petindvajsetih filmov v dvanajstih letih (1939–51), posnetih v glavnem za Warner Bros., preživljal globoko krizo. Nihče ni resneje problematiziral Sarrisove avtoritarne in dokončne obsodbe Walshevih temačnih tridesetih, kot zgolj rutinskega, z velikimi težavami opravljanega dela, niti Cozarinskijeve obsodbe, da gre le za "... least a dozen extraordinary films".

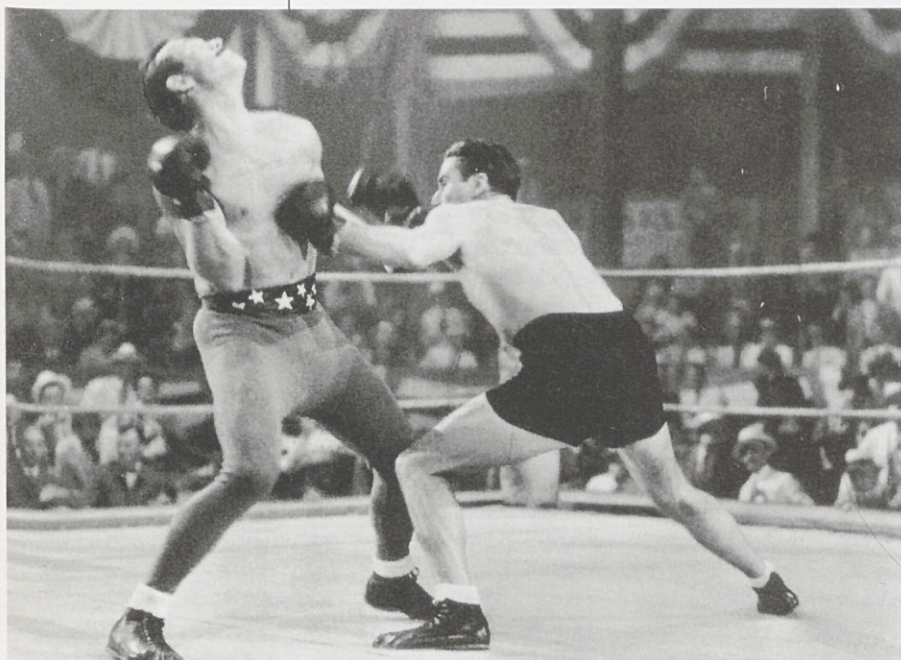
Kmalu zatem je Walsh zelo hitro zrežiral ducat remek del. Ob tem frapantnem kvalitativnem preobratu je nemogoče spregledati velikokrat začuda zanemarjano dejstvo, da je osem naslednjih filmov, od katerih jih vsaj šest, čeprav žanrsko raznovrstnih, predstavlja ključne člene v zgodovini Hollywooda štiridesetih, kot Warnerjev ekskluzivni producent podpisal Hal B. Wallis, mož, ki je v različnih povezavah s studiji posnel okoli 400 filmov, od tega štirideset najbolj emblematičnih za pojem hollywoodskega filma. Z izjemo westerna *Dark Command* (1940), ki ga je s Solom Sieglom posnel za mitski Republic in ki ima večji pomen za afirmacijo B-filma, ter ekstatičnega MacMahona, ki sta ga Walsh in Wayne preprosto dolgovala drug drugemu in v njem po *The Big Trail* najučinkoviteje prikazala bistvo vzajemnega kinestetičnega spoštovanja, je od *The Roaring Twenties* (1939) do *Desperate Journey* (1942), po katerem ga je prepustil karizmatični avri Errola Flynna, Walsheve filme vodil Hal Wallis.

Walsh je po izteku mračnega desetletja ob filmofilski rariteti, kakršen je *Dark Command*, in bizarnih parabol nad "nazi-feelingom", kot sta *Manpower* (ezoterično prikazovanje Marleninega seksipila razočaranemu

Goebbelsu, potem ko je zavrnila, da bi se ujela na Ribbentropov zlati trnek) in *Desperate Journey* (z Reaganom v nacističnem obroču), tako rekoč v hipu, v pičlih štirih letih, zaporedoma posnel pet filmov. Trije med njimi, *The Roaring Twenties*, *They Drive by Night* in *High Sierra*, so ključna dela "čisto" ameriškega, neemigrantskega noir filma, druga dva, *The Strawberry Blonde* (1941), sprevržena romantična komedija, in *They Died With Their Boots On* (1941), biografski western, pa apartne transžanrske ekshibicije, s katerimi se radikalno spreminjajo opuščeni kriteriji iluzionistične koherentnosti narativnega kina.

Mnogi filmu *The Roaring Twenties*, kot je sicer značilno za konsekventno, na neki način frivolno hinavsko Walshevo minoriziranje, kljub priznavanju njegovega odločilnega pomena pri avtorskem situiranju režiserske kariere, povsem neumestno pripisujejo manjšo vrednost kot sorodnim žanrskim klasikam, kakršne so LeRoyov *Mali Cesar* (Little Caesar, 1931), Wellmanov *Državni sovražnik* (The Public Enemy, 1931) ali Hawksov *Brazgotinec* (Scarface, posnet 1931., pripuščen v distribucijo leta 1932, po cenzorski obravnavi). Wellmanov in Hawksov film, ki, četudi kot zvočna sorodnika sternbergovske vizure na gangsterske arhetipe, posedujeta avtentično moč zastrašujoče notranje dokumentaristične potence, sta v primerjavi z Walshevo sofisticirano polituro in filigranskim *timingom* preobremenjena s socialno serioznostjo, ki je zaradi bližine predhodnega obdobja v zgodovini filma preobložena z balastom neme retorike – podobno kot Walshev s tovrstnimi argumenti pretirano problematiziran *The Big Trail*. *Mali Cesar* nas povrne k producentu Halu Wallisu. *Mali Cesar*, *Jaz sem begunec iz chain-ganga* (I am a Fugitive From the Chain-gang, 1932, Mervyn Le Roy), *The Roaring Twenties*, *Malteški sokol* (The Maltese Falcon, 1941, John Huston) in *High Sierra* (1941), v določenem smislu pa tudi *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), tvorijo desetletje izrazito prepoznavne kontinuitete, s kakršno bi se v tako zgoščenem obdobju težko pohvalil še tako napet avtor, četudi bi bil evropsko ortodoksen (Bresson in Dreyer sta nedoumljiva presedana). Wallis je v tem obdobju (še posebej pa prej in po tem) delal seveda tudi drugačne filme, med njimi tudi komercialne in/ali kreativne zablode, vendar ta niz, ki obsega dve najbolj kritični in tudi najbolj ustvarjalni hollywoodski desetletji, nesporno terja občutljivejši premislek o produkcijskih zmoglostih hollywoodskih mogulov in njihovih eksekutorjev. Gotovo je, da so nekateri hollywoodski producenti, med drugimi na primer Thalberg in Wallis, poleg ostalih, tehničnih in finančnih aspektov obrti, obvladovali polituro filma tudi v njeni najbolj abstraktni razsežnosti – podobno kot nekateri rock'n'roll producenti na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta. *The Roaring Twenties*, navkljub razločnosti Wallisovega avtorskega pečeta, impresionira predvsem z walshevsko pesimistično ekspresivnostjo. Podobno kot v naslednjem projektu za Warner Bros., *They Drive by Night*, Walsh v *The Roaring Twenties* z eksploatacijo motorike akcije in z uporabo politure dramaturške konstrukcije (v *The Roaring Twenties* gre za že izoblikovan kliše povzpetniškega kriminalca pri njegovem vzponu in padcu, v *They Drive by Night* za izvorni *road-movie*, kamijonarje na cesti; v prvem je trasirano zaledje ameriških liberalističnih sanj, v drugem je demolirana romantična outsiderska vera v postulate napredka), gledalcu, vajenemu katarzične poante, prikaže neperspektivnost akcije. Za režiserja (avtorja, seveda), ki ga identificirajo in minorizirajo zaradi kulta akcije, je paradokсно, da njegovi najpomembnejši filmi z očitno melanholičnim vrednotenjem razkrivajo prav

Gentleman Jim





High Sierra

paroksizem akcije. Vendar pa ne gre za dobesedno demonstracijo neperspektivnosti akcije, prepoznavne po (ne)hollywoodski odsotnosti mistificiranega *happy end*a, zaradi česar je imel med drugim tudi praktične probleme pri končevanju svojih trpkjših filmov. George Raft, na primer, zaradi kontroverz, povezanih s končnim obračunom v *The Roaring Twenties*, ni hotel prevzeti glavne vloge, v *High Sierra*, kjer je protagonist na koncu obsojen na linč, prav tako ne. Povsem v nasprotju z logično predpostavko, da naj bi bila režiserju akcijske provenience zgodba najpomembnejša dramaturška enota, izhaja Walsheva defetistična poetika, ki v vseh pogledih presega stilizirano *noir* poetiko evropskih imigrantov, tudi Langa in Wilderja, iz njegovega doživljanja likov, iz njegove tipologije in filozofije značajev, etimološko rečeno: iz njegovega

ethosa. Tisto, zaradi česar je Walsh absolutno avtohton avtor, tisto, kar ga postavlja na neko posebej odlikovano transideološko pozicijo, je njegovo korozivno skeptično razmerje do (anti)junaka, do človeka kot posameznika v okviru družbe. Drugače od obeh reprezentativnih, "enciklopedičnih" (v smislu Frayeve rabe tega pretencioznega termina) tvorcev hollywoodskega rokopisa, Forda in Hawksa, ki v vseh pogledih pretendirata na naratorsko objektivnost, k divinizaciji protagonistov, prek njih pa osebnega in za tem tudi občega, cehovskega, etničnega, partizanskega (najmanj stranka individualcev, torej) in etatističnega, ali Wellmana (delno tudi Hustona), ki bolj integralno, bolj solipsistično od kritičnejšega in senzacionalistično nadobudnega Wellesa prezentirata subjektivistično pravico do glorifikacije ekskluzivnega posamičnega individualizma (na koncu vendarle obsojenega na inkluzivni objem), delujejo Walshevi protagonist, ki jih motivira zmota. Stopnji zmote so ekvivalentni količina energije, dimenzija zanesenosti, volumen obsesije, furioznost akcije in tragika debakla. Walsheve osamljence magnetizem usode povleče v propad. Vendar pa Walsh, da ne bo pomote, in prav v tem je moč njegovega patosa, patosa njegovih tragičnih zgodb, nikoli ni kritičen do svojih likov. Nikoli ne izpostavlja posameznikov, ki bi posebjali deviantni socialni stereotip, primeren za dramaturško, žanrsko koreografijo. Walsh ne psihologizira, ampak poseduje intuitiven ali racionalen (v tem paru ni hierarhije), antropološki kod(eks), katerega aksiomi se izkažejo kot neobvladljivo breme za njegove metafizične osamljence, begunce iz svoje lastne lupine, ki v posameznih primerih dejansko doživijo epifanijo in se v smrti osvobodijo lastnega telesa.

V treh filmih, *The Roaring Twenties*, *High Sierra* in *White Heat* (pa tudi v četrtem, *Colorado Territory* (1949), ki je kot rimejk le variacija *Sierre*), simbolična scenerija kraja pogube ter koreografska organizacija in kompozicija eksekucije kar najbolj rafinirano sugerirajo eshatološko ali vsaj sakralno razsežnost neizogibnega konca.

Njegovi junaki torej v vseh pogledih grešijo – saj ljudje vedno grešijo. Njegovi junaki nimajo nikoli prav – prav imajo le tisti, ki njegovim junakom (in prek njih nam) delujejo, kot da imajo prav. Kar se nam zdi dobro, je pravzaprav zlo, saj naši kriteriji niso dobri, so subjektivno-pragmatični, sebični, egoistični. Svoje motive vedno precenjujemo, tuje pa dezavuiramo in diskreditiramo, v kolikor nasprotujejo našim interesom. Če so v nasprotju z našimi iluzijami (predsodki), potem provocirajo sovraštvo. Kdor izneveri naša pričakovanja, našo ljubezen – je obsojen na sovraštvo. Walsh poseduje senzibilnost, moč in večino za končni anagnorizem, "negativec", ki ga naši predsodki tolerirajo, ima pravico do čustvene potešitve, v njem je material za identifikacijo, saj ga maltretira tuja obsesija, čeprav je pogosto igral z odprtimi kartami, bil antipatičen, kazal animoznost ali celo nagnjenje k manipulaciji. Takšen postopek spreminjanja zornih kotov je v Walshevih najboljših filmih značilen tako za razmerja moški-ženska, kot za razmerja moški-moški.

V *The Roaring Twenties* (film je posnet po zgodbi "rdeče-črnega" Roberta Rossena, kasnejšega avtorja nekaterih najbolj klavstrofobičnih *post-noir* melodram), nasprotujoča si antropološka prototipa kreirata James Cagney (Eddie Bartlett) in Humphrey Bogart (George Hally), njima simetrično os pa določa tretji povratnik z bojišča, odvetnik Lloyd Hart (igra ga Jeffrey Lynn). Njihovi sovražno/prijateljski in rivalski odnosi tvorijo šele prvega od štirih trikotnikov, ki obdajajo Cagneyev

tragični nesporazum s samim sabo in s svetom. V dveh od štirih trikotnikov Cagney, nevrotični vojni veteran, demonstrira izgubo legalističnega kompasa. Navdušen nad Bogartovo kariero obrne legalizmu hrbet, pusti redno službo taksista in med modeloma vzornega prijatelja, taksista (Paul Kelly) in Bogarta, človeka iz podzemlja, v času prohibicije izbere donosnejši, a, kot vedno, tudi bolj tvegan modus ilegalnega delovanja. V Walshevi postavitvi je najzanimivejše tisto, kar izhaja iz animalnega nukleusa njegove antropološke strukture. Ker reagira zgolj instinktivno, Cagney ni sposoben percipirati in racionalizirati okoliščin, je samo "človek akcije". Tako kot, razen po dobičku, ne razlikuje pozicije taksista od pozicije kriminalca, Cagney na svoji poti na "vrh dna" ne prepozna razlike med Bogartovim in Lloydovim položajem, ne razlikuje elementarnih propozicij civilne družbe, saj je le vojak-povratnik, ki tekmuje s svojimi tovariši, brez vsakršnega, vsaj elementarnega razlikovanja med uradnim in neuradnim, zasebnim in javnim, osebnim in družbenim, zakonitim in nezakonitim. Ob moško-profesionalnih se tako zaplete tudi v komplementarno tragičen moško-ženski trikotnik. Obseden je z Jean (Priscilla Lane) in ne more doumeti, da je njena opredelitev za Lloyd tako statusne kot intimne narave, izraz njene svobode, njene naravne pravice do osebne izbire. Ob animalistični obsedenosti z Lloydovim dekletom se med Jean in Panama (maestralna Gladys George) formira še četrti trikotnik (nesrečni Cagney med dvema ženskama), trikotnik, ki dopolni sfere Walsheve razrušujoče poetike. Ko z "vrha dna" na svoji "legsdiamondovski" poti prispe do dejanskega dna, se Cagney napoti v svoj zadnji spopad. Potem ko ubije Bogarta, ga likvidirajo na cerkvenem stopnišču. Na policajevo vprašanje, s čim se je ukvarjal, Panama odgovori z idiomatsko sentenco: "He used to be a big shot!" Ob drugih zapletenih konotacijah te secesijsko slojevite replike je treba omeniti, da ima samostalni *use* (ju:s), homonim glagola *use* (ju:z), ob drugih pomenih tudi ekleziastično denotacijo cerkvenega obreda. Cagney je umrl na cerkvenem stopnišču, tam, kjer že pojejo angeli. Takšen konec filma *The Roaring Twenties* skorajda eksplicitno ponazarja Walshev kierkegaardovski občutek eksistence, sakralno razsežnost strahu in trepetu, s katero je impregnirano hrepenenje po sreči. Walshev tragični "človek akcije", ki meša pojma sreče in moči (ta zabloda je značilna za vse burne čase na vseh geografskih področjih), ni nekdo, ki bi ga afirmiral ali negiral, Walsh preprosto invertira pervertirane žanrske stereotipe. S tem, ko daje svojemu protagonistu navidezen alibi za zablodo, ko mu dopušča, da se vrta v svojem "warriors-kontekstu", nas Walsh sooča s sprevidenimi vrednotami, tako dejanskosti kot fikcije, tako resničnosti kot umetnosti, z vrednotami sveta, ki se razprostira onkraj zaščitenega areala cerkvenega portala. Ubogi Eddie, ki ničesar ne razume, je prek *anime* ponižan do neke neuro-vegetativne enote; ne zmore nositi epiteta "človek akcije", kar je v obratnem sorazmerju z Walshevo avtorsko transcendenco akcije, ki jo je treba razumeti v schrederjevskem nizu Bresson, Ozu, Dreyer ... Podobno tudi Jean in Panama ne moreta prenesti svojega ženskega *fatuma*, ki jima ga Walsh aplicira prek svoje sofisticirane manipulacije s hollywoodskimi stereotipi. Jean, ki izbere Lloyd, red namesto kaosa, *overground* namesto *undergrounda*, ni odgovorna za Eddiejev nizki štart; Panama, kraljica noči, pa ni odgovorna za njegovo slabost, nepripravljenost, da bi zdržal eksistencialno tekmo, da bi prepoznaval stopnje na poti do sreče. Pod Walshevo čarobno režijsko paličico se Cagney po svoji animalični, neuro-vegetativni poti prikobaca le do cerkvenih dveri.

Blagor ubogim na duhu, kajti njih je nebeško kraljestvo! James Cagney je v Walshevih najkreativnejših letih (ko je njegove filme produciral Wallis) še dvakrat, v perverzno ekscentrični komediji *The Strawberry Blonde* (1941) in v *White Heat* (1949), furioznem, dobesedno "vročem" trilerju, poosebil, utelesil in prezentiral Walshevega kierkegaardovskega tuzemskega poraženca. Dosleden in svoji invertirani konceptiji sveta, ki s sprevačanjem in "zlorabo" žanrskih konvencij sprevača tudi postulate lincolnovske post-primitivne, post-mejaške oz. anti-mejaške Amerike, Walsh v *The Strawberry Blonde* prevzame shizoidni potencial enkrat že ekraniziranega Haganovega komada, da bi s Cagneyem kot prismojenim zobozdravnikom, na katerega stol sede njegov (spet uspešnejši) rival, v katerega ženo je zaljubljen vse od najstniških let, in z ekscentričnim sižejem ter še bolj ekscentričnim posedejem (retrospekcija na ljubezensko intrigo, ki se začne na zobozdravniškem stolu, je vsekakor eden najbolj nadrealističnih in najbolj ironičnih *trash* komentarjev elitističnega hiper-kiča v hollywoodski zgodovini), sprevrnil pojem *screwball* komedije in mu dal njegov pravi, etimološki pomen. V tej etimološki *screwball* komediji, ki s statičnim verbalizmom, za epoho značilno teatralnostjo in melodramatično afektacijo neposredno krši vse osnovne elemente aktualnega brzostrelnega *screwball* trenda, Cagney v drugačni preobleki znova pripoveduje o Eddijevi poraženski verziji sveta. Ta fatalistični, tragični eksistencialni lok bosta Walsh in Cagney osem let kasneje privedla do kulminativne "bele vročine". Cagneyeva ultimativna replika: "*Top of the world, ma!*", izrečena, tik preden bo streljal v rezervoar in povzročil eksplozijo, agresivneje od katerekoli druge figure, če izvzamemo poanto Aldrichevega *Poljuba smrti* (Kiss me Deadly, 1955), odslikava hladnovojni krč eisenhowerjevske Amerike, ki jo še vedno tlači japonska nočna mora. Baročni wellesovski finale – mati in sin v svetlobi apokalipse – je Walshev morda najkompleksnejši inverzibilni podvig. Walsh v tem filmu z ingeniozno surovostjo in s svojo specifično simulacijsko tehniko eksploatira freudovske psihoanalitične ojdipske kriterije in jih skozi odnos med Codyjem Jerratom (Cagney) in njegovo materjo (Margaret Wycherley) sprevača v njihovo sarkastično nasprotje. *White Heat* je eden najbolj mračnih filmov (v vodiču za bleferje bi lahko zlahka rekli "najmračnejši"! v zgodovini svetovne kinematografije, njegove pandane pa bi lahko iskali le zunaj ameriškega filma (Dreyer, Rossellini, Bresson, Ozu, novi nemški in španski film). Ob njegovi kompleksni stilsko-žanrski polituri in Walshevem trdem režijskem posedeju, ki daje posebno klinično težo psihoanalitičnemu sarkazmu, kjer faktičnost zapora drsi proti mentalno ukrivljeni kompresiji sanatorija, je še posebej pomembna zaključna sekvenca, ki, v nasprotju z elegično eshatološkim koncem *The Roaring Twenties*, prikaže incestuozno metafizično razsežnost apokaliptičnega orgazma, "razbeljene beline", identifikacije rojstva in smrti, prapočela in nastanka. Walsh s pridušeno parodično hipertrofijo privede svojega "poraženca" do najokrutnejšega starozaveznega psihoanalitičnega kamenjanja, s čimer mu uspe vse skupaj preobrniti v heroično tragičnost. *White Heat* je film, v katerem je Walsh svojo idejo sveta in svoj koncept filma pripeljal do manifestativne transparentnosti. V nekaterih drugih filmih Walsh v Cagneyjevem behaviorističnem antipodu Errolu Flynnu odkrije protagonista, ki s svojo antinomično konstitucijo (Flynn pripada panteonu moške seksipilnosti, ki ne izključuje



White Heat

niti biseksualno-orgijastičnih fantazem), projicirano v isto tragičnost, v isti fatalizem, utemeljen na neuravnoteženosti želja in možnosti, animaličnega in moralnega, legalnega in ilegalnega, celo na neuravnoteženosti racionalnega in iracionalnega, agnostičnega in teističnega, prikaže vso polnost Walsheve filmske filozofije. Če je Cagney nižja, Flynn pa višja paradigma Walshevega antropološkega sistema, je njun središčni, uravnotežujoči oponent na tej lestvici mitični Bogart. Vsakdo med temi igralci, Cagney (*The Roaring Twenties*, *The Strawberry Blonde*, *White Heat*, *Lion Is in the Streets* (1953)), Flynn (*They Died with their Boots on*, *Desperate Journey*, *Gentlemen Jim* (1942), *Norther Pursuit* (1943), *Uncertain Glory* (1944), *Objective, Burma!* (1945), *Silver River* (1948)) ali Bogart (*The Roaring Twenties*, *They Drive by Night*,

High Sierra), kar najbolj optimalno uteleša in s svojim fotogenijem emitira enega od planov Walsheve antropološke metafizike.

Bogart je dejansko "osrednji" lik le v eni, a zato v mnogočem najkristalnejši Walshevi mojstrovini – *High Sierra*. Po walshevsko paradoksnu vloga dillingerjevsko osamljenega in tragično izobčenega Roya Earla, kriminalca formata "državnega sovražnika št. 1", v tej ekranizaciji Burnettovega romana (scenarij je napisal John Huston, ki je svoj rokopis vadal prav na Walshevi filozofiji stila) sprva ni bila namenjena Bogartu. Napisana je bila za Georga Rafta, Bogartovega partnerja v Walshevem predhodnem remek-delu, road-movieju *They Drive by Night*, verjetno enem najvplivnejših in žanrsko najbolj receptiranih filmov v zgodovini kinematografije. Znotraj žanrskega koncepta te zgodnje lamentacije nad porazom individualistične vizije Amerike proti korporativističnemu totalitarizmu Walsh trideset let pred Sieglom *Ubijte Charleya Warricka* (Charley Varrick, 1973) gradi svoj inverzni četverkotnik in z neusmiljeno akribijo izpostavlja doktrino manipulacije z manipuliranimi. Dve ženski in dva moška, Bogart, razpet med svoj ogroženi ego, ki ga nadzoruje Ann Sheridan, in lojalnost Raftu, ki do maničnosti hipertrofira svojo nadarjenost. Raft proti Idi Lupino v "blowupiranem" čustvenem razmerju Bogart-Sheridan, vrh vsega vojna med moškimi in ženskami, v kateri se razprostere še eno polje Walshevih večkratnih preobratov vizure. Ko v svoji skriti maniri uporablja tehniko manipulacije z žanrskimi konvencijami in receptivnimi predsodki, Walshu retoriko mizoginije, praviloma sicer spolirane, zastrte z romantično erotiziranim klišejem *femme fatale*, uspe transponirati v sebi lastno poetiko. V nasprotju z moškim, ki s potlačitvijo dejanskih motivov svojih dejanj, svoje frustracije komprimira v patološke inhibicije in s tem projicira lažna razmerja, laingovske korelacije *imagea*, za katerimi ostajajo prikriti kompulzivni naboji karcinogenih, eksplozivnih implikacij, pa ženska skozi svojo strategijo "sebičnega gena", v svoji vaginalni filozofiji, iz svojega naročja ustvarja absolutno poezijo, kvintesenca eksistence. To, kar so Cagney, Bogart in Flynn za Walshev antropološko sprevrnjeni eros, sprevrženi univerzum v moškem smislu, je Ida Lupino v ženskem, tako v *They Drive by Night* kot v *High Sierra*, kjer je Bogart nepredvideno prevzel Raftovo mesto. Oglejmo si neki zgodovinski primer. Ko je bil v začetku štiridesetih nenavadni Raft znan po svojem obnašanju pervertiranega infanta, obnašanju nekakšnega maničnega Harolda Lloydja, zlega Cagneya, se je od njega še vedno pričakovalo, naj gre po sledi antologijskega *Brazgotinca* (kovanec, itd.) in (p)ostane nekakšna zlata kokoš nesnica epohe. Zaradi očitno paranoidno-shizofrenega potenciala, ki ga je misteriozni fotogenij dodajal njegovemu bolezenskemu portretu, je imel Raft (ob drugih razlogih) vedno slabe svetovalce in/ali agente. Če bi bil lahko *They Drive by Night* začetek njegove triumfalne serije, saj je avdio-vizualna pojavnost tega nenavadnega bitja ponujala številne možnosti Walshevi tehniki sprevačanja konvencij, je *High Sierra* definitivno njegov konec. Raft je zavrnil vlogo zaradi, lahko bi rekli, popolnega nerazumevanja Walsheve termitsko inverzivne dramaturgije, njegove poetike in njegovega genija. Raft, verjetno rahlo retardiran, navajen na hollywoodski mit *happy end*, po katerem mora zvezda sijati tudi prek mutacije "the end", je vlogo Roya Earla zavrnil, ker ta na koncu umre (mimogrede, v eni od najpretnesljivejših sekvenc v celotni zgodovini filma-akcije, v celotni zgodovini ameriškega filma). Po inerciji črne magije Raft za tem še

isto leto zavrne vlogo Sama Spadea v *Malteškem sokolu*, leto kasneje pa Bogartu brez boja, iz druge roke, ali bolje, iz svoje bebave dlani, prepusti še tretji niz, vlogo v "Rick Café Americain" (prvotni naslov *Casablanca*). Kljub uspehu filma *Nisva angela* (*We're no Angels*, 1938, Curtiz) je Bogart s svojim *heavy* stereotipom, s svojo v tridesetih v glavnem patetično in v dobrušni meri teatralično napetostjo, iritiral gledalce. Najpomembnejšo vlogo, vlogo Duka Manteja, v kateri je lahko pokazal svoj živalski genij, je pred srečanjem z Walshem (in hipnotiziranjem Rafta) ustvaril v filmu *Okameneli gozd*.

V nasprotju s tem se v *They Drive by Night* (tu moramo biti pozorni na idejo noči) odigra vse tisto, kar se bo zgodilo v predfilmskem življenju *High Sierra*. Treba je poudariti, da je scenarist tega filma, John Huston, z Bogartom (in svojim očetom) leta 1948 posnel okultno alkemično (gold) storijo *Zaklad Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*), v kateri Bogart, izstopajoč iz okvirov formiranega lika, sicer še vedno demonstrira teatraličnost z začetka kariere, vendar tokrat v funkciji hipnotičnega, transgresivnega, lunatičnega in magičnega (gold) ceremoniala. Film je bil posnet po romanu pisatelja (Traven), čigar identiteta ni bila nikoli razkrita. Gorovje v *Zakladu Sierra Madre* je zlatonosno, v *High Sierra* smrtonosno. Spektakularna smrt preganjane zveri, Roya Earla, v Bogartovi najsUPERIORNEJŠI (*underplay*) izdaji (Delon je Walsha bolje razumel kot Melville), s svojo epifanično razsežnostjo, eshatološko-panteistično intonacijo, lovi ravnotežje med domorodsko, indijansko metafiziko kontinenta-Amerike in krščanskim (katoliškim) kultom odrešitve. Ida Lupino in Bogart v Walshevi piramidi inverzij ležita eden na drugem. Mad Dog Roy je izgubljen med dvema vaginalnima strategijama, vendar Walsh z maestralnim lepomisom še enkrat zruši stereotip. Tako kot v Cagneyjevem primeru v *The Roaring Twenties* tudi tu znova naletimo na junaka, ki skuša preseči meje lastnega fatuma, označenega z "brezdanjo" krivdo. Kot v *The Roaring Twenties* je problem v moškem, ki želi, česar si ne zasluži, in zavrača, kar mu pripada; zaradi prvega trpi, drugo ga pelje v pogubo. Walsh konsekventno ruši opozicijo ženske kot vlačuge ali svetnice, redefinira in dezideologizira konotacije obeh figur. Če ne bi bilo filma *White Heat*, bi lahko bil *High Sierra* "top of high" Walsheve kariere. Podkrepi ga še western *Colorado Territory*, rimejk, resituiran v misteriozno obdobje "wild westa". Joel McCrea tu podoživlja Mad Dogovo usodo, razpet med dve animi, med dva ženska arhetipa erosa. Na eni strani je eros Virginie Mayo (*Colorado Carson*), na drugi seksualnost Dorothy Malone.

Med dvema panteističnima ekranizacijama Burnettovih romanov je Walsh s svojim tretjim idealnim protagonistom, Errolom Flynnom, igralcem, ki poseduje tako Cagneyevo energijo, Raftovo norost, Bogartovo moč in avtoriteto kot subordinirani etos Joela McCrea, realiziral serijo filmov, med katerimi si, poleg vojnega ciklusa z najvišjo točko v filmu *Objective, Burma!* (1945), ki s svojo vojno intrigo eksploatira aktualni paravojaški aspekt z nejasnimi implikacijami v diplomatsko-vohunsko-zarotniškoteoretskem trikotniku ZDA-Japonska-Britanija (bolj na splošno: Amerika-Azija-Evropa), posebno mesto zaslužita dve biografiji. V prvi, *They Died With Their Boots On* (1941), ki govori o fabulozno kontroverznem generalu Georgu Armstrongu Custerju, Walsh in Flynn z neponovljivo in neulovljivo furiozno eleganco na kar najbolj sproščujoč način predstavita tolstojevsko tezo o antinomičnem redu miru in vojne (kjer iz enega ni moč sklepati na

drugo in obratno). Druga, *Gentlemen Jim* (1942), biografija boksarskega šampiona Jima Corbeta, ki je že s svojim prhutavim razponom talentov izvorno walshevska figura, zadobi posebno ideološko in ironično noto (Amerika versus Amerika, sublincolnovska vs. postlincolnovska) v grotesknem dvoboju gentlemena Flynna in "toughfighterja" starega kova (*In Old Arizona*), fordovskega Johna L. Sullivana, ki ga igra Ward Bond, eden najbolj priljubljenih igralcev Fordovega klana. Flynnov obračun z Bondom, zmago sloga nad močjo, poze nad doktrino in igre nad bojem, ki sodi v red antologijskih razbijanj filmske rampe, je v skrajnih implikacijah verjetno razumel le John Ford. Veličina Walshevega sprevernjenega reda stvari je prav v tem, da *Gentlemen Jim* predstavlja globok *hommage* Fordovemu monumentu. Za razliko od *Objective, Burma!*, ko je bilo treba po končani vojni leta 1945 in Hirošimi zastavljati tudi bolj problematična vprašanja, so tudi v film o generalu Custerju in Jimu Corbetu (Flynn kot producent, torej) kljub Walshevemu mlačnemu nasprotovanju vgrajeni elementi vojne produkcije. Walsh si je v štiridesetih, podobno kot poprej v dvajsetih, pridobil kredit za naslednje(a) desetletje(a). Drugače kot v problematičnih tridesetih letih (ki bi jih bilo treba še podrobneje preučiti), Walsh v petdesetih z lahkotnostjo mojstra, ki je postavil vse oporne točke za svojo stavbo, uživa v "larpurlartističnih" čarih svojega stila. "Avanturizem" vse bolj prevladuje nad akcijo. Walsh se predaja svoji priljubljeni metafiziki prostranstev, ki gravitira bolj k ezoterični metafori Pacifika, kot da bi eksploatirala geostrateško funkcijo Atlantika. Od *Captain Horatio Hornblower* (1951), prek *The Lawless Breed* (1952) in *Blackbeard the Pirate* (1952), do *Sea Devils* (1953), Walsh re-kreira figure iz dvajsetih let, transformirajoč svoj "negative space" v eskapistične potopise o velikih španskih pomorščakih. Španija in Amerika, spojeni z morjem, tvorita celoto Walshevega sveta, ki temelji na duhu avtentične nomadske indijanske Amerike, h kateri se Walsh vrača skozi vso svojo kariero, saj je, kot vsi pionirji in velikani klasičnega Hollywooda, najprej in predvsem režiser vesternov. Ali ni (v kolikor sploh je film) vsak ameriški film vestern? Ali ni zadnji Walshev film, *A Distant Trumpet* (1964), le poplačilo dolga neke kinematografije, industrije in ideologije do sebe same, do svoje zgodovine in ontološke perspektive? *A Distant Trumpet* ni edini, je pa eden redkih filmov, ki dejansko, brez komercialnih pretenzij, in radikalno – Walshev (avtorski) svet pa je tak že po definiciji – odpira Pandorino skrinjico grandioznega genocida oz. ubijanja duha kontinenta. Le Walsh je lahko posnel najafirmativnejši film o generalu Custerju in najbolj odprto proindijansko elegijo, kakršna je *A Distant Trumpet*. To pa vsekakor ni bil edini razlog, zaradi katerega ga, za razliko od njegovega brata Georgea (sic!), ne najdemo omenjenega niti v eni sami vrstici prestižne klasične zgodovine ameriškega filma izpod peresa Lewisa Jacobsa (*The Rise of the American Film*). Kaj več bi si lahko želel avtor, ki je zrežiral več kot sto filmov, v katerih je vse le akcija in avantura? Je, z eskapističnega gledišča, sploh mogoče kaj več od bega iz zgodovine? •

Prevedel Saš Jovanovski

Raoul Walsh: bio-filmografija*
 rojen 11. marca 1887 (New York, NY)
 umrl 31. decembra 1980 (Simmi Valley, CA)



The Thief of Baghdad

The Roaring Twenties

Objective Burma!

A Distant Trumpet

Nemi filmi

- 1912 Life of Villa
- 1913 The Mystery of the Hindu Image
- 1913 The Double Knot
- 1914 The Life of General Villa
- 1914 His Return
- 1914 The Fatal Black Bean
- 1914 The Bowery
- 1915 The Death Dice
- 1915 The Regeneration
- 1915 Carmen
- 1915 Siren of Hell
- 1915 A Man for A' That
- 1915 The Lone Cowboy
- 1915 Home from the Sea
- 1915 The Greaser
- 1915 The Fencing Master
- 1915 The Celestial Code
- 1915 The Buried Hand
- 1915 A Bad Man and Others
- 1915 11:30 P.M.
- 1916 The Serpent
- 1916 Blue Blood and Red
- 1916 Pillars of Society
- 1917 The Honor System
- 1917 The Silent Lie / Camille of the Yukon
- 1917 The Innocent Sinner
- 1917 Betrayed
- 1917 The Conqueror
- 1917 The Pride of New York
- 1917 This Is the Life
- 1918 On the Jump
- 1918 The Prussian Cur
- 1918 Every Mother's Son / Eighteen to Forty-Five
- 1918 I'll Say So
- 1918 The Woman and the Law
- 1919 Evangeline
- 1919 Should a Husband Forgive?
- 1920 The Deep Purple
- 1920 From Now On
- 1920 The Strongest
- 1921 The Oath
- 1921 Serenade
- 1922 Kindred of the Dust
- 1923 Rosita (nenaveden)
- 1923 Lost and Found on a South Sea Island / Captain Blackbird
- 1924 The Thief of Bagdad (Bagdadski tatič)
- 1925 East of Suez
- 1925 The Spaniard
- 1925 The Wanderer
- 1926 The Lucky Lady
- 1926 The Lady of the Harem
- 1926 What Price Glory (Po čem je slava)
- 1927 The Monkey Talks
- 1927 The Loves of Carmen
- 1928 Sadie Thompson
- 1928 Me, Gangster
- 1928 The Red Dance
- 1929 Hot for Paris
- 1929 The Cock-Eyed World

Zvočni filmi

- 1929 In Old Arizona
- 1930 The Big Trail
- 1931 The Man Who Came Back
- 1931 La Gran jornada

- 1931 Women of All Nations
- 1931 The Yellow Ticket
- 1932 Me and My Gal
- 1932 Wild Girl
- 1933 Going Hollywood
- 1933 Sailor's Luck
- 1933 The Bowery
- 1935 Every Night at Eight
- 1935 Baby Face Harrington
- 1935 Under Pressure
- 1936 Klondike Annie
- 1936 Big Brown Eyes
- 1936 Spendthrift
- 1937 O.H.M.S. / You're in the Army Now
- 1937 Jump for Glory / When Thief Meets Thief
- 1937 Artists & Models
- 1937 Hitting a New High
- 1938 College Swing
- 1939 St. Louis Blues / Best of the Blues
- 1939 The Roaring Twenties (Divja dvajseta leta)
- 1940 Dark Command (Črna komanda)
- 1940 They Drive by Night
- 1941 High Sierra
- 1941 Manpower
- 1941 They Died with Their Boots On (Umrlj so v škornjih)
- 1941 The Strawberry Blonde
- 1942 Gentleman Jim
- 1942 Desperate Journey
- 1943 Northern Pursuit
- 1943 Background to Danger
- 1943 Action in the North Atlantic (nenaveden)
- 1944 Uncertain Glory
- 1945 Salty O'Rourke
- 1945 San Antonio (nenaveden)
- 1945 Objective, Burma! (Pustolovščine v Burmi)
- 1945 The Horn Blows at Midnight
- 1946 The Man I Love
- 1947 Pursued (Preganjani)
- 1947 Cheyenne / The Wyoming Kid (Cheyenne)
- 1948 Silver River
- 1948 Fighter Squadron
- 1948 One Sunday Afternoon
- 1949 Colorado Territory
- 1949 White Heat (Velika vročica)
- 1950 Montana (nenaveden)
- 1951 Along the Great Divide (Ob veliki ločnici)
- 1951 Captain Horatio Hornblower (Kapitan Horatio Hornblower)
- 1951 The Enforcer
- 1951 Distant Drums (Oddaljeni bobni)
- 1952 The World in His Arms
- 1952 The Lawless Breed
- 1952 Glory Alley
- 1952 Blackbeard, the Pirate
- 1953 Sea Devils
- 1952 A Lion Is in the Streets
- 1953 Gun Fury
- 1954 Saskatchewan
- 1955 Battle Cry
- 1955 The Tall Men
- 1956 The Revolt of Mamie Stover
- 1956 The King and Four Queens
- 1957 Band of Angels (Tolpa angelov)
- 1958 The Sheriff of Fractured Jaw
- 1958 The Naked and the Dead (Goli in mrtvi)
- 1959 A Private's Affair
- 1960 Esther and the King
- 1961 Marines, Let's Go
- 1964 A Distant Trumpet (Klic trobente)

* V tekstu navajamo zgolj izvirne naslove Walshevih del, saj je bilo pri nas predvajanih – in prevedenih – le malo njegovih filmov. Tisti, ki imajo "uraden" slovenski prevod, so v filmografiji navedeni v oklepaju.