

Allan Dwan:

Preliminarni premislek o nekem ameriškem mojstru

Andrej Gustinčič

Na letošnjem festivalu restavriranega in znova odkritega filma Il Cinema Ritrovato v Bologni (29. 6.–6. 7. 2013) sem se prvič resnično srečal s filmi holivudskega režiserja Allana Dwana (1885–1981). Edini od njegovih štiristotih filmov, ki sem jih do takrat videl, je bil *Pogum Iwo Jime* (The Sands of Iwo Jima, 1949).¹ Filmu sem se leta izogibal, da se mi ne bi bilo treba ukvarjati z Johnom Waynom v njegovi najbolj militaristični inačici. Pred odhodom v Bologno sem si delo končno ogledal in odkril sem, razen pričakovane propagande za ZDA in marince, ganljive trenutke med mladimi vojaki ter močan prizor, v katerem marinci vso noč poslušajo vpitje ranjenega soborca na nikogaršnjem ozemlju. Če mu bodo pomagali, se bodo razkrili in bodo vsi pogubljeni. Ranjenec vpije ime Waynovega lika. Dwan pokaže Waynov obraz v bližnjem posnetku: zgleden vojak, a v tej situaciji impotenten in nebogljen. To so humanistične dwanovske poteze sredi filma, ki ga lahko razumemo kot plakat za rekrutiranje. V Bologni sem odkril, da lahko pri Dwanu najdeš lepoto in človečnost v navidez najbolj generičnih izdelkih.

Dwan je svojo filmsko kariero začel z izdelavo kratkih vesternov leta 1911. Bil je eden ameriških filmskih pionirjev, deset let mlajši od D. W. Griffitha in devet let starejši od Johna Forda. Postal je eden največjih režiserjev nemih filmov Holivuda, priljubljeni režiser Glorie Swanson in Douglasa Fairbanksa. Po prihodu zvočnega filma je režiral v glavnem, a ne izključno, B-filme: vesterne, komedije, muzikale, kostumske filme, kriminalke, melodrame. Zadnji film, zanj nenavadno, pesimistično, nizkopračunsko, znanstvenofantastično zgodbo *The Most Dangerous Man Alive*, je posnel leta 1961. Govori o maščevalnem gangsterju, ki ga atomska eksplozija naredi neuničljivega. Slovo režiserja, ki je snemal petdeset let, od začetka do zatona klasičnega Holivuda, je bilo pusto in apokaliptično.

Retrospektiva Dwanovih filmov v Bologni prikazala pravega avtorja. Njegov pristop ni izražen le v nemih filmih iz zlatega obdobja, ampak tudi v najbolj neobetavnih serijskih produktih. Obdobje nemega filma je predstavljalo vrhunec Dwanove kariere. Nikoli več ni bil tako visoko. Leta 1938 je posnel A-produkcijo za Darryla F. Zanucka *Suez* s Tyronom Powerjem in z Loretto Young, že naslednje leto pa nizkopračunsko horror komedijo z brati Ritz, *The Gorilla* (1939). Pri Dwanu je impresivno, da je to delo režiral z istim popolnim obvladanjem filmskega jezika ter isto jasnostjo in preciznostjo, kot je nekoč režiral Douglasa Fairbanksa v *Železni maski* (*The Iron Mask*, 1929).

The Gorilla je eden tistih projektov, ki so vedno korak od neznosnega kaosa. Ampak Dwanu je uspelo vzpostaviti elegantno ravnovesje ne samo med prvinaми shriljivke, grozljivke in razgrajaške komedije, ampak tudi med tako različnimi igralci, kot so bili anarhični bratje Ritz, poljudna komičarka Patsy Kelly, krhka lepotica Anita Louise in uglajeno zlovešči Bela Lugosi. Prizor, v katerem želi Lugosi z odejo pokriti Anito Louise, ki leži na kavču, medtem ko ona misli, da jo želi ubiti, je mojstrski trenutek fluidnih sprememb vzdušja in nelagodnosti, izraženih skozi poglede in rakurze. Vidimo popolno obvladanje montaže in kadriranja v zvrsti filma, ki je ponavadi odporen na subtilnost in v katerem ne pričakujemo lepote forme.

Vseeno pa je Dwanov opus dolgo časa ostal prezrt. Nemi mojstrovini *Robin Hood* (1922) ali *Manhandled* (1924) sta ostali v spominu zaradi Douglasa Fairbanksa in Glorie Swanson. Drugi vsebuje nepozaben



Pogum Iwo Jime

prizor, v katerem med gnečo na podzemni železnici množica stiska, tlači in udarja Glorijo v fini filmski upodobitvi newyorškega kaosa in prerivanja. Z zvočnimi filmi pa ni nikoli pritegnil takšne pozornosti kot Ford, Hawks, Mann, Boetticher, Cukor in številni drugi avtorji, okoli katerih so se razvili kulturi. Morda pa si tega tudi ni želel.

Drži glavo dol

»Če dvigneš glavo nad množico, jo bodo poskušali odrezati,« je nekoč rekel Dwan. »Če jo držiš dol, boš trajal večno.«² V pogovoru s Petrom Bogdanovichem je še dodal: »Življenje na vrhu je kratko. Na dnu ali v sredini je lahko večno. Če pa prideš do vrha, potem si obsojen na propad.«³

Med ogledom Dwanovih filmov v Bologni in še kakšne desetine po festivalu sem dobil vtis, da so te besede formativna misel njegovega opusa. Še bolj kot vrstniki se je Dwan, posebej v zvočnih filmih, držal holivudskih pravil. Njegova dela so uglajena in le pozoren ogled lahko razkrije dragulje, skrite v njih. Ni spektakularnih pokrajin kot pri Fordu in ni ritualov moškosti in prijateljstva kot pri Hawksu. V njegovih vesternih (še) nisem naletel na tako psihopatskega zlobneža, kot je Kirk Douglas v *Zadnjem sončnem zahodu* (*The Last Sunset*, 1961, Robert Aldrich), ki skoraj zadavi psa, ker ga moti lajanje. Tudi

ni tako telesno in psihološko zlomljenega junaka, kot je James Stewart v *Goli ostrogi* (*The Naked Spur*, 1953, Anthony Mann), ali tako obsedenega in jeznega, kot je John Wayne v filmu *Iskalca* (*The Searchers*, 1956) Johna Forda.

»Preziram tragedije,« je Dwan povedal Bogdanovichu. »Ne maram nasilja ... Nimam rad nesrečnih koncev. Mislim, da je nesreča občasno v redu. Ampak ne želim imeti depresivnega konca.«⁴ Upanje, je povedal, je ključna prvina. Zveni kot popoln holivudski režiser, ki je pripravljen ustvarjati neškodljive in nežaljive filme. Zase je dejal, da je bil vedno komercialni režiser. V okvirih Holivuda in samega Dwana se najde bogat svet raznolikih ljudi in občutkov. Najde se tudi nevsiljiv in jasen vizualni slog, zasnovan na gibanju. Dwan je bil mojster vožnje kamere in organizacije v kadru, tako v bleščeci komediji *Fifteen Maiden Lane* (1936), enem draguljev letošnje Bologne, kot v vesternu *Silver Lode* (1954). In tu je vedno prisotna človečnost; nežen in pozoren pristop do svojih junakov in še posebej junakinj.

Val imperija

Dwan je bil eden ustvarjalcev, rokodelcev holivudskega imperija. Morda se prav zato v njegovih filmih pogosto pojavlja tematika izgradnje imperija. Vidimo jo lahko v delih, ki pripovedujejo o navalu na Kalifornijo v času zlate mrzlice ali o človeku, ki sanja, da

2 Dwan, citiran v Bogdanovich, Peter: *Who the Devil Made It*. Alfred A. Knopf, 1997, New York, str. 73.

3 Prav tam, stran 73.



The Most Dangerous Man Alive

bo eden od graditeljev svetovne metropole. Ta nagon je pri Dwanu nekaj pozitivnega, polnega energije, pa tudi pohlepa. Tak, kot je bil Holivud njegovega časa. Njegova gibljiva kamera takšnih pohodov ni le snemala, ampak jih je s svojim nenehnim premikom naprej tudi upodobila.

Tide of Empire (1929) je film, ki govori o propadu španske aristokracije v Kaliforniji z navalom zlatosledcev leta 1849. Dwan uporablja gibanje kamere in zgodnjo varianto zoom posnetka, da nas porine v razburljivost mesta in časa. Dwanova kamera zoomira proč, da nam pokaže kolobocijo v mestecih, ki so zrasla čez noč, ali razuzdanost, s katero so dočakali prvo poštno kočijo. Avtor ne dopusti, da epsko zaduši osebno. Spektakel ne zasenči likov, ampak jih še bolj razkriva gledalcu. Junak film je Američan Dermot D'Arcy (Tom Keene, takrat znan kot George Duryea), ki pride v špansko Kalifornijo iskat bogastvo. Čeden in nasmejan mlad ameriški graditelj imperija je imun na snobizem in prezir, ki ga drugi liki izražajo do njega. Neukrotljivo se premika naprej do svojega cilja.

V enem prizoru mu kamera sledi, ko nasmejan hodi skozi točilnico, ki vrvi od življenja, in pozdravlja vsakega, ki ga sreča. Sekvenca nam pokaže njegovo povezanost z vso to neotesano ameriško energijo. Kontrast temu prizoru je dolga sekvenca, v kateri se Dermot želi pomiriti s špansko plemkinjo

Josephito (Renée Adorée), katere svet je zrušil naval Američanov. Sekvenca se začne v hotelski sobi in se nadaljuje, ko ona stopi na balkon. Za njenim hrbtom vidimo ves prah in kolobocijo in neustavljivo živahnost novozgrajenega mesteca. Kot sekvenca v točilnica pokaže povezanost junaka s svetom, ta sekvenca izrazi osamljenost in neogljnost junakinje, ki je povsem ločena od tega istega sveta. Ampak Dwan je očitno na strani mladega Američana, ki ji pove: »Kaj ne vidiš ... Nista sovraštvo in nesreča tisto, kar zlato prinaša, ampak sreča. Če bi le razumela, bi tudi ti bila srečna, Josephita.« Te besede naj bi rešile vse moralne dileme. Pri Dwanu ne čutimo tiste grenkobe obžalovanja kot v Fordovih filmih o širitvi na zahod.

Največje presenečenje bolonjske retrospektive je pozabljen nemi film *East Side, West Side* iz leta 1927. Zgodba filma je gradnja New Yorka. Še več, v njem je izražena junakova potreba postati eden od graditeljev mesta. V prvem kadru je kamera za glavnim likom. Pred njim vidimo veličastne zgradbe Manhattan. Ne samo da je kader sam po sebi osupljiv, ampak obuja vse upe in ambicije, ki so v 20. stoletju (in morda še danes) vezane na New York.

Protagonist John Breen (George O'Brien) je revež, ki je odraščal na barki, ki prevažala gradbeni material. Ko se v nesreči barka potopi, ostane brez matere in očima sam na

ulicah mesta. Dwan nas dobesedno porine v Lower East Side, spodnjo vzhodno stran mesta, polje emigrantov, posebej Judov. Lepa in iznajdljiva mlada Judinja Rebecca, znana kot Becca (Virginia Valli), se v Johna zaljubi. Njen oče, simpatičen krojač, ga bolj ali manj osvoji. Ampak John sanja o napredku in Becca ga zapusti, da ga pri napredovanju ne bi obremenjevala. John na koncu spozna, da ni nič pomembnejše od njegove Bece. V filmu je veliko prizorov mesta. Tu so prizori na Brooklynskem mostu, vsa živahnost in raznolikost emigrantskega življenja in prizori gradnje podzemne železnice, enega simbolov mesta.

Film je pravzaprav pot junaka od revnega mladeniča, ki osuplo gleda Manhattan, do uspešnega arhitekta, ki s svoje terase razkazuje mesto svoji zvesti Becci. »Rušimo in gradimo,« reče ona v mednapisu. »Kdaj se bo to končalo?« On odgovori: »Ko bomo zgradili popolno mesto, mesto naših sanj.« Junak je enak sanjač zdaj, ko je postal eden od graditeljev novega urbanega sveta, kot ko ga je s periferije lahko le gledal. Sen gradnje je neuničljiv. Začeni z naslovom je *East Side, West Side* eden pomembnih filmov o New Yorku in o ameriškem snu.

Sodeč po videnih filmih je ta sen o gradnji imperija pri Dwanu izginil s prihodom zvočnega filma in z zmanjšanjem lastnega pomena v Holivudu. Leta 1938 je za 20th Century Fox posnel delo o izgradnji Sueškega prekopa, ki bi lahko predstavljal apoteozo te tematike v Dwanovem opusu, a film *Suez* se osredotoči izključno na ljudi.

Suez, zgodba o neki dobri ženski

Gre za enega najlepših primerov Dwanovega humanizma. To je film o ogromnem podvigu, v katerem so v žarišču vedno ljudje in njihova hrepenenja. Na koncu peščena nevihta ubije junakinjo, potem ko je ona rešila junaka, Ferdinanda de Lessepse, graditelja Sueškega prekopa. Morda najbolj čustven

Tom Moore in Gloria Swanson, *Manhandled*

in pretresljiv prizor v vseh režiserjevih filmih, kar sem jih videl. De Lesseps (Tyrone Power) je nezavesten. Toni (Annabella), pobalinka, ki je vse od mladosti zaljubljena vanj, ga priveže k stebri. Sebe ne more rešiti. Bori se proti pesku in vetru, a ta jo odnese.

Ta prizor ni močan le zaradi briljantne režije; prizor nevihte, ki se približuje gradbišču, polnemu ljudi in kamel, je grozljiv in vzbuja tako strah kot spoštovanje. Prizor je močan tudi zato, ker sta Annabella in Dwan skozi ves film previdno ustvarjala lik Toni. V tem fiktivnem filmu (Toni verjetno nikoli ni zares obstajala) je de Lesseps zaljubljen v bodočo francosko carico Eugénie (Loretta Young) in Toni ne jemlje resno.

Skozi Dwanove oči je Toni primer odkrite in preproste ljubezni in zvestobe. Žali sliko Eugénie »Nič posebnega ni.« ali z rokami v žepu koraka in godrnja v francoščini. Preobleče se v Arabca, da bi sledila Ferdinandu v puščavo. Njeno ljubosumje je odkrito in boleče. Vsi njeni občutki so kot pri otroku takoj razvidni.

Samožrtvovanje je lahko odbijajoče, saj preveč spominja na mazohizem. Ampak igra Annabelle v Dwanovi režiji spremeni nekaj, kar bi lahko bila neokusna hvala ženskem mazohizmu, v portret pristno dobrega človeka. Ko jo na koncu veter dobesedno povleče iz kadra, ustvari močan občutek izgube. Kot udarec je. De Lesseps je zgradil kanal, ampak pravi konec filma je Tonijina smrt. Če obstaja nekaj, čemur lahko rečemo dwanovska figura, je to lik, katerega dobrota ni niti za hip šablonska ali moteča. Če je film zamudil veličino in ni postal klasika, je to zato, ker gradnja samega kanala ostane v ozadju. Za razliko od filmov *Tide of Empire* ali *East Side, West Side* tu osnovno delo junaka nikoli ne postane organski del filma.

Silver Lode, nevsiljiva mojstrovina

Tako kot *Suez* film *Silver Lode* iz leta 1954 pokaže vrednote Dwanove srednje poti. *Silver Lode* je eden najbolj podcenjenih vesternov 50. let prejšnjega stoletja in je popoln primer tistega, kar je lahko Dwan dosegel znotraj hollywoodskih in svojih lastnih mej. Površen ogled filma verjetno odkrije le malo. Gre za kritiko makartizma tako kot v filmu *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann) ali *Johnny Guitar* (1954, Nicholas Ray). Glavni zlobnež se celo imenuje McCarty (le črka »h« mu manjka). To je tudi film, ki odkriva nevsiljivo vizualno



George O'Brien v filmu *East Side, West Side*

bogastvo Dwanovega pristopa in ravno tako na nevsiljiv način pokaže mentaliteto množice. V bistvu prikaže fašizem.

Štirje oboroženi moški prekinejo poroko Dana Ballarda (John Payne) v mestecu Silver Lode. Vodja Ned McCarty (zanesljivo jeguljasti Dan Duryea) trdi, da je zvezni maršal in da so zaradi umora prišli aretirati Ballarda. Meščani podpirajo Ballarda. Ko gre po konja v hlev, mu sledi množica ljudi. Kamera sledi gruči, ki raste, dokler se ji ne pridruži bolj ali manj vse mesto. Podpora ne traja dolgo. »Dan, za tabo stojimo.« zamenja »Kaj zares vemo o Ballardu?« in »Če je res nedolžen, zakaj ne gre z njimi? Namesto tega povzroča nered v mestu.«

Zadušljivost te množice – ki je prisotna na ulici, v točilnici, hlevu, pravzaprav povsod – nam postane jasna v prizoru Ballardovega bežanja skozi mesto. Kamera mu sledi in prvič je v filmu sam v kadru. Tako kot on imamo tudi mi občutek osvobajanja. To je edina sekvenca, ki razbije mirno vizualno površje filma. Čutimo, kakšen pritisk je predstavljala množica. In taka sekvenca je še posebej učinkovita po vseh statičnih posnetkih, napolnjenih z ljudmi. Skozi ves film v kadru same vidimo le Ballarda in njegovo zaročenko (Lizbeth Scott) ter bivšo punco, plesalko v točilnici (Dolores Moran), ki mu pomagata. Edino tisti, ki se uprejo množici, so posneti kot posamezniki.

Brezglava množica, ki je pripravljena na linčanje, ni prikazana na ekspresionističen ali simboličen način kot v filmih *Zakon linča* (*Fury*, 1936) Fritza Langa ali *Vislice za nedolžnega* (*The Ox-Bow Incident*, 1943) Williama Wellmana. Ne, to so dobri navadni ljudje. Posneti so pod istim sončnim nebom in v istih Technicolor barvah kot na začetku filma, ko so kot skupina podpirali junaka. Ko čakajo pred točilnico, so dobro razpoloženi. Pijejo, pogovarjajo se o orožju. Eden pove, kako je nekoč videl obešanje. Zahtevajo več kozarcev. Mesto se pripravlja na proslavo četrtega julija. Neka deklica recitira ustavo. Fantje mečejo petarde. Ženske iz treznostnega gibanja prodajajo ječmenov obarek. *Silver Lode* je slika fašizma v srcu ameriškega piknika.

Dwanovska ženska in druga odprta vprašanja

To, da junaka filma *Silver Lode* rešita zaročenka in bivša ljubica, je značilno za Dwana, ki se je v svojih filmih izkazal za nežnega prijatelja žensk (če uporabim izraz Simone de Beauvoir o Stendhalu). V njegovih filmih sem našel le en nepopravljivo pokvarjen ženski lik, in to v njegovem zadnjem filmu. V Dwanovem opusu razen nje ni ženske, ki v sebi ne nosi nekaj človečnosti, dobrote in zanesljivosti.

Komedija *The Inside Story* (1948) se odvija v času velike gospodarske krize. Moški ostanejo brez dela in ženske prevzamejo vse odgovornosti. So močne in duhovite. »Moški imamo ponos,« reče eden izmed junakov, ki se počuti tako ponižanega, da razmišlja o samomoru. »Tudi ženske imamo ponos,« mu odgovori starejša ženska. »Zakon je pol-pol. Ko eden ne more delati, potem dela drugi.« V *The Inside Story* srečamo pravcati matriarhat, ki je pripravljen prevzeti družino in družbo, če je to potrebno. Dwanovi filmi so polni inteligentnih in močnih žensk, ki kot v Shakespearovih komedijah na koncu vse rešijo. Junakinja filma *Fifteen Maiden Lane*, ki jo igra Claire Trevor, je prav tako iznajdljiva in neodvisna, kot so junakinje Hawksovih komedij.

Tu je tudi Dwanov nenavaden film noir *Slightly Scarlet* (1956), ki nudi kar dve usodni ženski v obliki Rhonde Fleming in Arlene Dahl kot sestri, eno promiskuitetno in drugo kleptomanko in nimfomanko, ki bi pri kakšnem drugem režiserju verjetno končali mrtvi. Tu sta na koncu rešeni in odrešeni. Odkrivanje galerije izjemnih žensk je eden od užitkov pri Dwanovem ustvarjanju.

Morda je Dwanov humanizem, njegova nezmožnost biti krut do svojih likov tako omejitvev kot vrlina. Nek ameriški pisatelj pravi, da pride do sentimentalnosti, ko avtor ljubi svoje like bolj, kot jih ljubi sam Bog. Le vprašamo se lahko, ali je sploh mogoče posneti film noir brez vsaj kančka krutosti v pogledu na svet in ljudi. Bližje so mi komedije Howarda Hawksa ali Prestona Sturgesa kot Dwanove. Komedija potrebuje tudi kanček zlobe. Po drugi strani pa je težko biti



Allan Dwan in Arlene Dahl na snemanju filma *Slightly Scarlet*

ravnodušen do toplega in sentimentalnega humorja filma *Rendezvous with Annie* (1946). In Dwanova človekoljubnost se vidi tudi v tem, da je dal temopoltemu igralcu Eddiejju Rochester Andersonu njegovo verjetno najmanj stereotipno vlogo v filmu *Brewster's Millions* (1944) in dopustil velikemu, v Rusiji rojenemu Mischi Auerju, da nastopa brez izumetničenega klovnovskega ruskega naglasa (Auer je govoril skoraj popolno ameriško angleščino).

Glede njegovih nemih mojstrov in nisem prepričan, da je Dwan tako velik kot Griffith. Njegovi filmi so bolj gladki in bolj linearni.

Za razliko od Griffitha, po katerem se je zgledoval, Dwan ni maral velikih planov, ker je menil, da prekinjajo tok zgodbe. Dwanovi filmi delujejo modernejše kot Griffithove melodrame. Ampak tisti veliki plani Lillian Gish so bili izredno impresivni. Kljub svoji tehniki niti eden od Dwanovih nemih filmov nima globoke moči Griffithove *Poti na vzhod* (*Way Down East*, 1920). Gladkost in potek zgodbe sta pri Dwanu najpomembnejši prvini. Po drugi strani pa je Dwan le redko želel prebuditi takšne intenzivno griffithovske občutke. Zdi se mi – in to podpira režiserjev pogovor s Petrom Bogdanovichem – da si je Dwan sam ustvarjal omejitve.

No, morda. Končno gre le za preliminarni premislek na podlagi okoli tridesetih ogledanih filmov. Posnel pa jih je še na stotine v vseh mogočih žanrih. Dvomim, da so vsi dobri, a prepričan sem, da vsak vsebuje vsaj nekaj fluidnega, mikavnega, presenetljivega. Najverjetneje je med njimi še kakšna mojstrovina, posebej med filmi iz nemega obdobja. Tudi vprašanje uporabe velikih planov ni povsem jasno. V *Tide of Empire* recimo je čustven in presenetljiv bližnji posnetek junakinje po tem, ko najde svojega očeta mrtvega. Verjetno je še več takšnih, gotovo je tudi še več zanimivih ženskih likov in je še prenekatera tiha mojstrovina, kot je *Silver Lode*. Ukvarjanje z Dwanom, ki se je zame začelo letos v Bologni, je dosmrtni projekt.



Gloria Swanson v filmu *Manhandled*