



portret
Andrej Gustinčič

Leo McCarey in pot v pekel

V komediji Lea McCareyja **The Milky Way** (1936) s Haroldom Lloydom je sekvenca, ki lahko služi kot abecednik za režiranje fizičnega humorja. V tem zelo smešnem filmu Lloyd igra mlekarja, ki po raznih peripetijah postane boksar. Trenira v podeželskem taboru. Nekega jutra na poti v ring Lloyd na vrtu sreča trenerjevo ljubico, ki sedi in bere časopis. Začneta se pomenkovati. On hodi naprej in nonšalantno preskoči grm. Nagib kamere mu sledi, ko pade v potok, za katerega ne mi ne on nismo vedeli, da je tam. Brez reza mu kamera sledi, ko čofota do brega. »Hej, Tigre,« reče trenerjeva ljubica, uporabljajoč njegovo boksarsko ime, »mi gremo vedno čez most.« V istem hipu kot on opazimo, da je za njim zares most. »Oh, da,« reče Lloyd in nadaljuje svojo pot. Takšna gladka uprizoritev burkastega dogodka, na katerega tako priča kot žrtev reagirata z mirnostjo na meji ravnodušnosti, izpeljana z enostavno in lepo formo, spominja na angleške komične romane

osemnajstega stoletja, v katerih je tudi največja nesramnost opisana z umirjenim jezikom.

McCarey, ki so mu posvetili retrospektivo na letošnjem *Il cinema ritrovato* v Bologni, je bil eden največjih hollywoodskih mojstrov komedij, kar pomeni, da je bil eden največjih mojstrov komedije sploh. V *Hal Roach Studios* v dvajsetih letih prejšnjega stoletja je združil Laurela in Hardyja ter razvil sproščen in improvizatorski pristop, ki ga je zadržal tudi, ko je postal eden najslavnejših hollywoodskih režiserjev. »Nikoli ni bilo scenarija,« je povedal Ralph Bellamy, ki je igral v **Grozni resnici** (*The Awful Truth*, 1937). »Leo je vsako jutro prišel z zapiski na rjavem kosu ovojnega papirja in nam povedal, kaj naj govorimo in počnemo.«¹

¹ Citirano v Gehring, Wes D.: *Leo McCarey: From Marx to McCarthy*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005, str. 148.

Če ni imel navdiha, je sedel za klavirjem in igral, dokler ga ni dobil.

Ko je konec šestdesetih let umiral zaradi emfizema v bolnišnici v Santa Monici v Kaliforniji, je McCarey v pogovoru s Petrom Bogdanovichem pojasnil svojo teorijo komedije. Med snemanjem nekega filma z Laurelom in Hardyjem za Hala Roacha je sodelavcem rekel, da gre vedno za tempo in reakcije. »Moramo zapustiti to cepetavo gibanje in delati z normalno hitrostjo,« sem povedal. 'Dal vam bom primer. Sedimo na kraljevski večerji. Vsi plemiči sedijo za mizo. Nekdo prdne. Vsi se hitro spogledamo. In to je vse.' Smejali so se, ampak so razumeli, kaj mislim.«² Angleška beseda za to je »understatement« in to zmerno reagiranje na razgrajaška dogajanja je v osrčju McCareyjevega pristopa k humorju.

² Citirano v Bogdanovich, Peter: *Who the Devil Made It*, New York: Alfred A. Knopf, 1997, str. 392.



Grozna resnica

Razumel je unikatno kombinacijo spontane energije in popolnega razumevanja filmske forme. **Nora vojna bratov Marx** (Duck Soup, 1933) predstavlja vrhunec enostavno zato, ker jo je naredil veliki režiser z naravnim, lahko bi rekli prirojenim razumevanjem komedije. Izključil je Harpovo igranje harfe in Chicovo virtuoznost na klavirju. Še pomembnejše, uspelo mu je integrirati Groucheve izbruhe enovrstičnic, pogosto delujoče kot »stand up«, ki ustavi film, v filmsko celoto, v kateri sta patriotizem in ponos izpostavljena nenehnemu nespoštovanju. Ni šlo za nesramnost z višjim namenom kot v poznejših filmih bratov, ampak za izpodrivanje domoljubja in vseh ustanov iz čiste ljubezni do anarhije.

Čprav je snemal do leta 1962, je bilo njegovo obdobje v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja. V štiridesetih se se v njegovih sicer ganljivih in človeških filmih o katoliškem duhovniku, očetu Chucku O'Malleyju, pojavile prve sledi konformizma, ki se je s časom strdil v najtemnejšo ameriško reakcijo. McCarey je bil žrtev makartizma. Ne zato, ker bi ga lovci na komuniste preganjali. Niso ga. Njegovo umetnost je skorumpiralo in kompromitiralo to, da je intimno in fanatično sprejel njihovo ideologijo.

Lucy in Jerry

McCareyjev pouk o nesramnosti na kraljevski večerji je viden tudi v enem njegovih največjih filmov, komediji

Grozna resnica. V nočnem klubu sedita za isto mizo Jerry in Lucy Warriner, zakonski par, ki se razhaja. Z Lucy je njen perspektivni bodoči mož Dan Leeson. Za mizo sedi tudi Dixie Belle Lee, Jerryjeva znanka, ki je pevka v klubu. Situacija je, blago rečeno, nerodna. Jerry pove Danu in Lucy, da je Dixie Belle morala spremeniti ime, ker družina ne odobrava njenega poklica. Ko simpatično dekle začne peti, ji med refrenom odrski ventilator dvigne obleko ter razkrije noge in spodnje hlače. Sedeči za mizo reagirajo na to nepričakovano (in blago) vulgarnost na različne načine. Jerry si prekrije obraz in skuša pogledati proč. Lucy se diskretno trudi, da se ne bi smejala. Dan tudi pogleda proč, čeprav mu je všeč. Vsakič, ko Dixie Belle odpoje refren, se ji obleka dvigne. Humor ni v Dixie Belle in njeni pesmi, ampak v komaj skriti zadregi ostalih. »Lažje bo, če spremeni ime ona kot pa vsa družina,« mimogrede reče Lucy.

Večer v klubu v *Grozni resnici* je kompleksna sekvenca, v kateri se marsikaj dogaja. Jerry in Lucy sta rafinirana in neskončno duhovita Manhattančana. On je bil na potovanju in laže, da je bil na Floridi. Ona odkrije laž, ko vidi, da je sadje, ki ji ga je prinesel, prišlo iz Kalifornije. On misli, da ga je prevarala in inštruktorjem petja. Odločita se iti narazen in pred njima je devetdeset dni, dokler ločitev ne postane veljavna. Prizor loči Jerryja v osebi Caryja Granta in Lucy, ki jo igra Irene Dunne, od ostalih v klubu, ki v populistični vulgarnosti Dixie Belle uživajo. Ta dva uglajena in duhovita Newyorčana loči tudi od Dana (Ralph Bellamy), ki želi odpeljati Lucy, da bi živela z njim in njegovo materjo v Oklahoma Cityju. »Če se dolgočasite, lahko za konec tedna vedno skočite do Tulse,« reče Jerry z noto nonšalantnega snobizma, s katerim Newyorčani gledajo na tako imenovano osrčje Amerike. Vsa sekvenca je protipopulistična in kozmopolitsko elitistična, nekaj, česar se je McCarey pozneje odločno znebil.

Nekateri kritiki in gledalci so doživeli igro Irene Dunne kot samozadovoljno. Kritičarka Pauline Kael je zapisala, da je imela igralka pokroviteljski odnos do komedije in nikoli ni dopustila gledalcem, da bi pozabili, da gledajo

veliko damo.³ Res je, da Dunnova ni spoštovala žanra. Ampak njena feminilnost in uglajenost, njena malce superiorna distanca in sofisticirano spogledovanje so hkrati njeno edino orožje in edina obramba. Lahko bi rekli, da sta njena feminilnost in navidezna krhkost jekleni. Njena živahnost je nervozna; živahnost človeka, ki ve, da gre pod duhovitostjo za resne zadeve in monumentalne preizkušnje. Gre za zmago ljubezni, tiste Shakespearjeve poroke zvestih duš, le da Jerry tega ne razume. Ona se junaško bori za čustveni obstoj obeh. Na koncu mu Lucy razloži stvari z modrostjo in duhovitostjo junakinje kakšne Shakespearjeve komedije. »Smešno, da je vse tako, kot je, zaradi tebe,« mu pove. »Če ti ne bi mislil, tako kot misliš, ne bi vse bilo tako, kot je. Menim, da bi lahko bilo vse tako, kot je bilo prej, če bi bil ti drugačen.« Ko ji on pove, da je težavno stanje povzročila ona, mu odgovori: »To pa ni res. Stanje je takšno, kot ti misliš, da sem ga ustvarila. Jaz pa ga sploh nisem ustvarila. Vse je, kot je bilo, ampak tudi ti si takšen, kot si bil, in zato mislim, da nič več ne more biti, kot je bilo nekoč.« Besede so izgovorjene s spogledljivim šarmom, v katerem je skrita smrtna resnost junakinje, ki mora svojemu neskončno privilegiranemu možu vse pojasniti; privilegiranemu zato, ker ona nikoli ne postavi vprašanja, kaj je počel on, medtem ko je lagal, da je bil na Floridi.

Ljubezen, urgentna in slovesna

McCarey je spet režiral Irene Dunne dve leti pozneje v filmu **Ljubezenska afera** (Love Affair, 1939). Film danes v glavnem omenjajo le kot izvirnik ene najbolj priljubljenih ljubezenskih zgodb, **Velika ljubezen mojega življenja** (An Affair to Remember, 1957), ki jo je prav tako režiral McCarey. Ampak Ljubezenska afera je veliko boljši film: urgenten in neotesan v svoji energiji na način filmov tridesetih.

Dunnova igra Terry McKay, ki se seznanila z Michelom Marnejem v osebi Charlesa Boyerja na razkošni potniški ladji. On je slavni osvajalec žensk, ki se je odločil poročiti, ona pa ljubica drugega. Zaljubita se. Ker pa oba že imata partnerja, se

³ Kael, Pauline: For Keeps. New York: Dutton, 1994, str. 623.



Nora vojna bratov mrlx



Ljubezenska afera



Za boljši jutri

odločita, da se bosta začasno ločila. Če se bosta ljubila tudi še čez šest mesecev, se bosta srečala na Empire State Buildingu v New Yorku. Na dogovorjeni dan se oba odpravita na srečanje, a Terry na poti na sestanek zbije avto. Michel jo nad New Yorkom čaka zaman. Prepričan je, da ga ne ljubi več, in film sledi malce mazohistični poti do njunega ponovnega srečanja. Tako kot v *Grozni resnici* je McCarey režiral svojo igralko v največjo delikatnostjo, občutljiv do vsakega čustvenega odtenka. Tak je prizor, v katerem Michel obišče Terry. Prišel je, da ji pove, da zapušča Ameriko. V bližnjem posnetku vidimo osuplost in bolečino ženske, ki je doživela čustveni udarec v pleksus in ga izraža s komaj opaznim spuščanjem vek in majhnim ukrivljenjem ust.

To je prvi McCareyjev film, ki ga poznam, v katerem njegova katoliška vera igra vlogo, in ta je pomembna, a diskretna. Med potovanjem obiščeta Michelovo staro mamo (Maria Ouspenskaya) na Azurni obali. Michel in Terry molita v kapelici na njenem vrtu. Sekvenca je nadčutna, ampak tudi čutna. Ko Boyer pogleda Irene Dunne, medtem ko v kapelici molita, vnese odtenek mesenega poželenja v prizor diskretne duhovnosti.

Remake iz leta 1957 s Caryjem Grantom in Deborah Kerr v glavnih vlogah je ista zgodba, a lepše zapakirana v tehniki cinemaskopa in technicolorja. McCareyju je bila bolj všeč prva različica, ker se mu je zdel Boyer globlji igralec od Granta, vendar je druga doživela večji uspeh pri gledalcih. Privlačnost je očitna: ne le da je Cary Grant sanjsko čeden v smokingu, ampak doživimo poletje na Azurni obali in sneg v newyorškem Central Parku v barvah,

ne pa le kot kuliso. Tempo je eleganten in čustva v igri Granta in Deborah Kerr pridušena. Deborah Kerr je znala igrati z nervozno močjo osebe, vedno previdne glede nevarnosti čustvene bolečine.⁴ Ta nervoznost bi bila dobrodošla za vlogo v *Veliki ljubezni mojega življenja*. Njena igra v tem filmu je topla; pretopla, tudi preveč dostojanstvena. Ima pokroviteljski ton. Tisto, kar so govorili o Irene Dunne – da gledalcu nikoli ne dovoli pozabiti, da je velika dama – veliko bolj drži za Deborah Kerr in tudi za film v celoti. Ničesar ni, kar bi razburkalo slovesni in vljudni ton filma.

Dom, družina ...

Čprav sta glavni vlogi pripadli bleščeče šarmantnima in kompleksnima igralcema, kot sta Cary Grant in Charles Boyer, gre za filme o ženskah in njihovi potrebi po uravnovešenih in sočutnih moških. To lahko rečemo tudi za nuno, ki jo igra Ingrid Bergman v *Marijinih zvonovih* (*The Bells of St. Mary's*, 1945), in za njen odnos do očeta O'Malleyja (Bing Crosby), le da brez spolnega elementa. Odnos med moškim in žensko je osnovna, rekel bi sveta celica vseh teh filmov.

V *Za boljši jutri* (*Make Way for Tomorrow*, 1937) se je McCareyjev pogled razširil na družino in rezultat je presenetljivo žalosten in porazen. Gre za razbijanje osnovne povezave med moškim in žensko. Lucy in Bark Cooper (Beulah Bondi in Victor Moore) izgubita hišo in tako postaneta odvisna

⁴ Recimo v filmih *Črni narcis* (*Black Narcissus*, 1947, Emeric Pressburger in Michael Powell), *Dober dan, žalost* (*Bonjour Tristesse*, 1958, Otto Preminger) in *Nedolžni* (*The Innocents*, 1961, Jack Clayton).

od svojih odraslih otrok. Bark gre spat na hčerino sofo, Lucy pa k sinovi družini. McCarey je bil takšen mojster, da je znal komično situacijo razgraditi in pokazati zadrego, na kateri je komedija zasnovana. Lucyjina snaha v stanovanju poučuje igranje bridža. Služkinja v sobo prinese gugalni stol. Lucy se začne gugati in zasliši se škripanje. Ostali v sobi se skrivaj spogledujejo, od kod prihaja ta zoprni zvok. Lucy počasi postane jasno, da gre zanj, zato se neha gugati. Njeno zadrego olajša topla reakcija snahinih učencev, a snaha si hitro izmislil izgovor, da bi se rešila starke, ki se enostavno ne ujema z njeno družino.

Film neizogibno vodi do ločitve, in značilno za McCareyja je, da je konec osredotočen na Lucy, ki veliko bolje od moža razume, kako obupna je situacija. Na koncu jo vidimo samo na železniški postaji; žensko z duhom mcareyevske junakinje, brutalno oropano svojega moškega in edinega pravega prijatelja.

... in senator McCarthy

Nekaj takšnega lahko vidimo tudi v McCareyjevem prispevku k antikomunizmu senatorja Josepha McCarthyja in njegovih privržencev v filmu *Moj sin John* (*My Son John*, 1952). Spet imamo junakinjo v sovražnem okolju, ampak McCarey se nekako ni mogel odločiti, kakšen film snema. Že prej se je ukvarjal s političnim filmom. V bizarni komediji *Once Upon a Honeymoon* (1942) Ginger Rogers in Cary Grant v najbolj glamuroznih izdajah obtičita v koncentracijskem taborišču, obkrožena z Judi, ki v sencah pojejo žalostne hebrejske pesmi. Ampak nič ne more pripraviti gledalca, ki je McCareyja spoznal prek *Grozne resnice*, *Ljubezenske*



Once Upon a Honeymoon



Moj sin John

afere ali Nore vojne bratov Marx, na film *Moj sin John*. Veliko je bilo napisanega o tej antikomunistični norosti. Že ko je prišla v kinematografe, je kritik Robert Warshow, ki je gojil simpatije do lova na komuniste, zapisal, da je film napad na komunizem in afirmacija amerikanizma tistega tipa, »ki bi moral preplašiti vsakega resnega Američana, ne glede na to, ali je liberalen ali konservativen«. ⁵ Pomembno se je spomniti, koliko gneva je bilo izraženega v tistem času. Izobraženci so bili tradicionalna tarča ameriške desnice. V svoji študiji anti-intelektualizma v ameriškem življenju zgodovinar Richard Hofstadter našteje nekaj primerov retorike o intelektualcih iz časa, ko je McCarey posnel *Mojega sina Johna*, o »harvardskih profesorjih, izprijenih intelektualcih ... na zunanjem ministrstvu«, »tistih z vzhodne obale, ki žalijo poštene ljudi z velikega srednjega zahoda, osrčja Amerike«, »tistih z izjemno izobrazbo, ki jim manjkajo poštenost in zdrava pamet«. ⁶ Najbolj v oči bijoče pa so objave v antikomunistični reviji *The Freeman*: »Naše univerze so vadišča za bodoče barbabe, ki pod krinko znanja prinašajo ignoranco in cinizem in koljejo zadnje ostanke človeške civilizacije. Ne bodo kmetje, ki se vozijo s podzemno železnico, zrušili njenih zidov; sledili bodo zgolj ukazom svojih izobraženih bratov.« ⁷ McCareyjev *Moj sin John* je popolna upodobitev te kmetavzarske histerije.

Helen Hayes igra Lucille Jefferson, poročeno z velikim patriotom, ki govori (pravzaprav poje!), da naj se tisti, ki

jim Amerika ni všeč, vrnejo tja, od koder so prišli. Dva sina se borita v korejski vojni, tretji, John (Robert Walker), pa je intelektualec (in verjetno homoseksualec), ki dela v Washingtonu. John je snob z mačjimi gestami in vedenjem, ki komaj skriva prezir do neizobraženih staršev in govori sumljive stvari. »Nekatere med nami, oče, manj zanima svet, kakršen je, kot kakršen bi lahko bil,« pove, in takoj posumimo, da je nevaren element. V ozadju je tudi agent FBI, ki za Lucille in njenega moža postane nadomestni sin.

Film se celo postavi v obrambo floskul (»Ko se inteligentnost zamaje, se vedno lahko naslonimo na floskule,« pove moder družinski zdravnik). Helen Hayes je v tem filmu kot mcareyevska ženska v okvari, z viškom duha in energije, ki se brez ventila spreminja v psihozo. To je portret ženske v klimakteriju, v družini, v kateri je dominirana in omamljena, in do katere se moški obnašajo pokroviteljsko.

V nekem trenutku Jerry v *Grozni resnici* Lucy reče, da ji želi srečo »tam, kjer se zahod začne«. Za njo stojita Dan in njegova mati. Lucy se obrne na levo in desno, da bi ju pogledala čez rame in prek njih na življenje, ki jo čaka, ko bo zapustila New York in se odselila v Oklahoma City. Ali je Lucille, ki jo igra Helen Hayes, Lucy, če bi šla živeti v osrčje Amerike z Danom? Zagotovo njen mož spada med primitivce, za katere Lucy in Jerry ne bi imela časa.

V prvi polovici se zdi, da se je McCarey odločil posneti film o usodi ženske, ki je prestara, da bi imela otroke, zato z njo ravnajo, kot da je invalidna. Družinski zdravnik vztraja, da mora jemati pomirjevala. »Te so dobre. Dokazano,« ji reče, ko ji da tablete. »Tri na dan. Popijte

zdaj. Ko jih zmanjka, me pokličite.« Ona je igriva in se šali, ampak zdravnik in mož sta nepopustljiva, čeprav nasmejana, in jo dobesedno obkolita.

A če se je film na začetku zdel kot pikra uprizoritev pekla patriotske patriarhalne morale, se vse to obrne na glavo. FBI se ne moti: John je komunist. Oče ima prav v svojih pogledih in žena mu to tudi pove: »Imaš več modrosti kot vsi mi, ker slediš svojemu srcu.« V filmu se čitita dva McCareyja. Eden je duhovit in čuječen umetnik z naravno prizanesljivostjo do žensk, drugega pa lahko najbolj precizno opišemo kot ameriškega fašista.

Film je bil katastrofalno neuspešen. Igralka Helen Hayes se je celo poskušala distancirati od njega. McCarey je pet let pozneje spet doživel uspeh z *Veliko ljubeznijo mojega življenja*. Posnel je še satiro *Rally 'Round the Flag, Boys!* (1958), ki jo imajo nekateri kritiki za podcenjeno subverzivno komedijo. V vode antikomunizma se je vrnil z zadnjim filmom *Satan Never Sleeps* (1962), s katerim je bil tako nezadovoljen, da je zapustil snemanje in prepustil asistentu, da film konča.

McCarey je bil nedvomno eden izmed velikih režiserjev klasičnega Hollywooda. Njegovo sodelovanje z Laurelom in Hardyjem, Charleyjem Chasom, brati Marx in drugimi ga uvršča med ustvarjalce ameriškega komičnega filmskega sloga. Za sabo je pustil klasike, kot so *Za boljši jutri*, *Grozna resnica* in *Ljubezenska afera*, pa tudi čudoviti *Ruggles of Red Gap* (1935) s Charlesom Laughtonom kot angleškim butlerjem na ameriškem zahodu. Ne vem pa, ali obstaja kakšen njegov film, ki ne ponuja vsaj občasnih užitkov. Tudi tako mlačna in nerazrešena zadeva, kot je *Good Sam* (1948), vsebuje jedeck prizor, ko dobrega samaritana (Gary Cooper) podlost ljudi, vključno z žensko, ki ji je pomagal, dobesedno prepodi z avtobusa. Z leti je njegov slog postal bolj tog, diskretna religioznost *Ljubezenske afere* pa bolj populistična. Njegovi dobri filmi so večni, slabši vsaj zanimivi. Ampak nič ne pokvari umetnika bolj kot nazadnjaška ideologija; posebej tistega, ki je bil znan po spontanosti, nespoštljivem humorju in finem orisovanju delikatnih in zapletenih občutkov.

⁵ Warshow, Robert: *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Atheneum, 1979, str. 163.

⁶ Citirani v Hofstadter, Richard: *Anti-intellectualism in American Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1963, str. 12

⁷ Prav tam, str. 13