

JULES DASSIN, ESENCA HOLLYWOODSKEGA ANTIAMERIKANIZMA

NEUMOREN POLITIČNI UPORNIK IN DRUŽBENI KRITIK, ČLOVEK, ČIGAR FILMSKI OPUS JE CELOVITO ZAZNAMovalo DOLGOLETNO ŽIVLJENJE V IZGNANSTVU – PREDSTAVLJAMO »PET VELIKIH« LETOS PREMINULEGA CINEASTA.

SIMON POPEK

Konec marca je v Atenah v 96. letu starosti umrl Jules Dassin, ameriški režiser, ki so ga imeli mnogi – tudi zaradi »francoskega« imena – za Evropejca ali Francoza. Večina nekrologov se je omejila na Dassinovo tragično usodo, ko je bil na začetku petdesetih let zavoljo levičarskih prepričanj politično preganjan in postavljen na McCarthyjevo črno listo. Bil je najslavnejši *blacklisted* režiser in eden redkih, čigar kariera je po begu iz ZDA potekala več ali manj nemoteno in uspešno. Dassinova smrt je bila medijsko razmeroma široko pokrita, sploh če pomislimo, da je zadnji velik komercialni uspeh s filmom *Topkapi* (1964) doživel sredi šestdesetih let, jasno, v eksilu, ki se je koncem šestdesetih na perverzen način celo »podvojil«. Potem ko se je po ustalitvi v Grčiji leta 1966 poročil s tamkajšnjo filmsko divo Melino Mercouri, je moral Dassin po vojaškem udaru leta 1967 zaradi odkritega nasprotovanja režimu – skupaj z ženo – zapustiti še svojo drugo domovino!

Usoda levičarskega aktivista, ki se je leta 1933 včlanil v komunistično partijo in se iz nje (zaradi Stalinovega pakta s Hitlerjem) razočaran izpisal leta 1938, je bila tragično razigrana. Uradu za protiameriške aktivnosti (HUAC) sta ga na začetku petdesetih naznanila prijatelja Edward Dmytryk in Frank Tuttle; ko je med vladavino vojaške hunte v Grčiji v New Yorku posnel bravurozno kritiko desničarskega kretenizma *The Rehearsal* (1974), ga je tik pred kinemato-

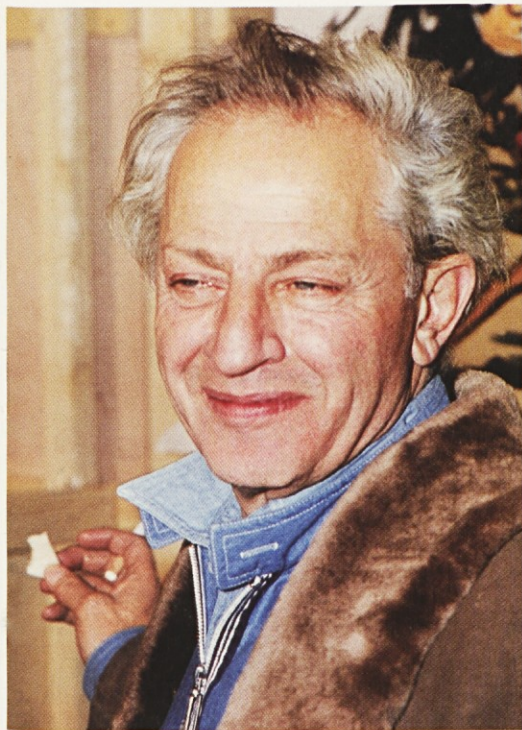
grafsko eksploatacijo prehitela demokracija, ki se je v Grčijo vrnila leta 1974 ... zaradi česar so se vsi potencialni distributerji umaknili, film pa je do danes ostal skoraj nepredvajan.

Dassin, ki je na lastni opus vedno gledal skrajno kritično, je režiral 24 celovečercov, toda zgodovina filma ga neprestano priznava zaradi izključno petih filmov, ki jih je drugega za drugim posnel med letoma 1947 in 1955. Čemu ta ekskluzivizem? Najbolj racionalna razlaga je preprosta: *Groba sila* (*Brute Force*, 1947) in *Golo mesto* (*Naked City*, 1948), ki ju je posnel za neodvisnega producenta Marka Hellingerja, *Sejem Tatov* (*Thieves' Highway*, 1949) ter *Noč in mesto* (*Night and the City*, 1950), ki sta nastala v Zanicovki produkciji, ter Dassinov francoski prvenec *Obračun med gangsterji* alias *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, 1954) so z izjemo *The Rehearsal* dejansko njegovi najboljši filmi, trde urbane drame, klasike filma *noir*, slogovno rudimentarne (še posebej prve tri) kriminalke s poudarjeno socialno komponento, kjer je Dassinov politični podpis jasno razpoznaven v vsakem kadru.

A kaj je s preostankom njegovega opusa? Zakaj Dassina največkrat degradirajo na raven režiserja »petih dobrih B-noirjev«, ki je po prihodu v Evropo »postal Umetnik« in posnel »serijo dekadentnih artistskih filmov«? Je kvaliteta Dassinovega ustvarjanja res skoncentrirana zgolj na njegovo drugo obdobje med 1947 in 1955? Če sodimo po prvi fazi njegovega opusa (1940–47), ko je bil vezan na klasično, sedem let

trajajočo suženjsko pogodbo z Louisom B. Mayerjem (MGM), ki je ni bil zmožen prekiniti niti z enoletnim ustvarjalnim štrajkom, je njegova *noir* faza brez dvoma superiorna. V sedmih letih pod Mayerjem je bil Dassin prisiljen nizati programske, derivativne in pozabne (melo)drame in komedije, ki jih je sam zaničeval. Iz tega obdobja, ko je režiral velike zvezde studia MGM (Conrad Veidt, Joan Crawford, John Wayne, Mary Astor, Charles Laughton, Robert Young, Hume Cronyn, Lucille Ball ...), je omembe vreden vsaj *Two Smart People* (1946), sub-lubitschevska romantična komedija, ki po razpadu sistema razvođeni v vodah kostumske melodrame in (pogojno) kriminalke.

Precej bolj nekonstantno (če je MGM faza konstantno slaba) je bilo obdobje Dassinovega eksila v Evropi (13 filmov), ki je z izjemo nekaj ameriških koprodukcij trajalo do konca njegove kariere in ki ga je Andrew Sarris označil za »skoraj grotesknega«. Drži, Dassin nikoli ni ponovil kreativnega buma svojega *noir* obdobja, toda hkrati nikoli več ni imel ne normalnih produkcijskih pogojev ne pravnega identifikacijskega momenta. Tragedijo postameriškega obdobja je Dassin najlepše ilustriral z naslednjimi besedami: »Imel sem srečo, brez dela sem bil samo pet let. Lahko sem spremenil življenje oziroma si ustvaril novega, toda cena novega življenja v Evropi je bila odtujenost od lastnega kulturnega ozadja. Moral sem improvizirati in se pretvarjati, da razumem druge kulture.« Ko se je identificiral s topiko in film posnel v sorodnih produkcijskih



Jules Dassin

pogojih kot filme za Marka Hellingerja, je ustvaril svoj najboljši (in daleč najpomembnejši) evropski film, *The Rehearsal* (1974); v newyorškem skladišču je zbral grške izseljence v ZDA ter s pomočjo gostujočih kulturnih ikon (Laurence Olivier, Arthur Miller, Maximilian Schell) in pred golimi zidovi posnel rekonstrukcijo krvavih dogodkov iz novembra 1973, ko so grški študentje v protestu proti vojaški hunti zasedli politehnično univerzo v Atenah in ob pomoči vse številčnejšega delavskega gibanja zahtevali svobodo. *The Rehearsal* je kombinacija igranega in dokumentarnega filma, novinarskega poročila in ideološkega ekspozija, intelektualnega traktata in prikaza vsakdanjega čustvenega izliva grške duše, »ki najglasneje poje takrat, ko je v največjih težavah«, kakor v prvih kadrih dahne Melina Mercouri. Film kakopak ni bil zgolj obsodba hunte, temveč tudi Dassinov izliv gnusa nad ameriško administracijo, ki je v tistem času po vsem svetu (Čile, Vietnam ...) podpirala desničarske vojaške udare.

Ko se Dassinu ni uspelo asimilirati s kulturnim okoljem, so nastajale moderne variacije na klasične Evripidove tragedije (*Phaedra*, 1962); ko je dobil navdih za improvizacijo in norčevanje iz medkulturnih razlik, so nastale obešenjaške komedije in parafraze *Pigmaliona* (*Nikoli v nedeljo* [Pote tin Kyriaki], 1960); ko je hotel biti samorefleksiven, je posnel dekadentni rimejk lastnega dela (resni *Rififi* postane neresni *Topkapi*). In ko je mu bilo še dovoljeno ustvarjati v lastnem okolju, je nízal krasne primerke levičarske-



Golo mesto

ga B-filma, esence trdega kriminalističnega žanra. Če bi posnel samo tistih pet filmov, bi morda obveljal za najzlahtnejšega predstavnika *hard-boiled* linije hollywoodskega antiamerikanizma. Zato so na tem mestu obdelani vsak posebej in nanizani kronološko.

GROBA SILA

Zaporniški filmi so bili najpopularnejši v tridesetih letih, ko so odražali probleme v družbi v času gospodarske depresije. Čas po vojni je znotraj filma *noir* stvari postavil na svoje mesto; iluzije so padle, ljudje, še posebej vojni veterani, so bili soočeni z brutalnostjo vsakdanjika. Dassinova alegorija eksistencialne vizije poznih štiridesetih let je bila drzna in za tiste čase zelo nasilna, kljub temu pa *Groba sila*, njegov prvi odkrito družbeno kritični film in prvi *noir*, premore nekaj lepotnih napak.

Dassin je kasneje obžaloval, da je v zgodbi o uporuh zapornikov ugodil dvema producentovima zahtevama; prvič, v film je v maniri romantičnega liberalizma vključil štiri izrazito romantične *flashbacke*, s katerimi je pojasnil zločine štirih zapornikov in v katerih so nastopale ženske (med njimi so bile tri znane fatalke: Ann Blyth iz *Mildred Pierce* [1945, Michael Curtiz], Ella Raines iz *Phantom Lady* [1944, Robert Siodmak] in Yvonne De Carlo iz *Criss Cross* [1949, Robert Siodmak]), in drugič, vsi zaporniki so v osnovi prikazani kot pozitivni in dobronamerni posamezniki. V *Grobi sili* je negativec Munsey (Hume Cronyn), sadištni in ambiciozni vodja paznikov, zelo plastična parafraza nacistov. Ko s pendrekom pretepa zapornike, kakopak posluša Wagnerja; je poseebljenje brutalne sile, ki je ni moč ustaviti. Zaporniški zdravnik, zapiati dr. Walters, ki je v vse bolj vrelem kotlu edini glas razuma, Munseyju očita, da »uničuje, namesto da bi gradil«, na kar mu slednji lakonično odvrne: »Dobrota je sirota.« Munsey in njegovi pomočniki so središče vse bolj perversnih aktivnosti, Dassin je s pomočjo scenarista Richarda Brooksa okrog njih zgradil mikrokozmos sodobnega sveta. Aspekti obupa, korupcije in nestanovitnosti so jedro vseh elementov tako *Grobe sile* kot klasičnega filma *noir*. Don Siegel je slabih



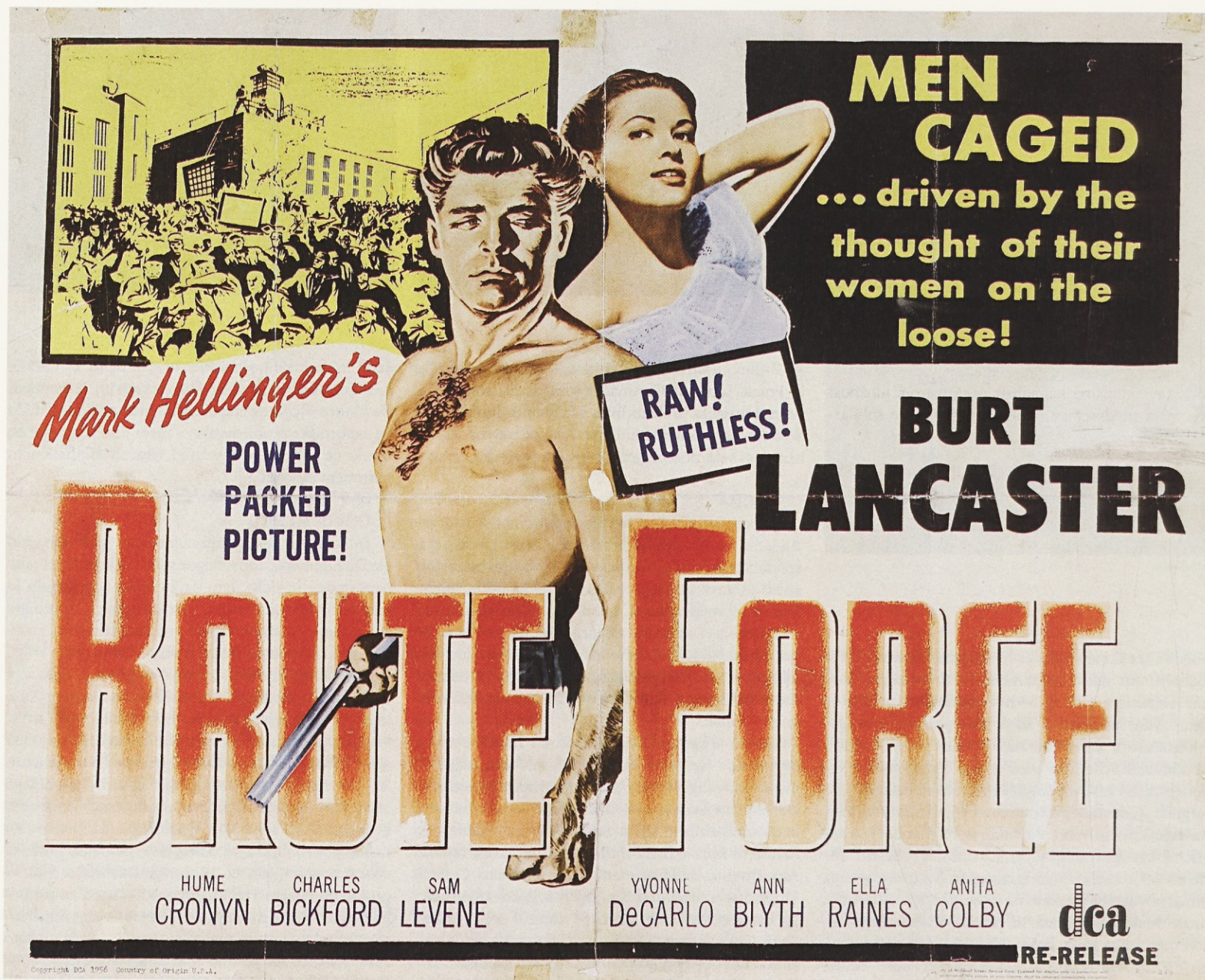
Sejem tatov

deset let kasneje posnel *Riot in Cell Block 11* (1954), rudimentaren zaporniški film, s katerim je popravil Dassinove »lepotne napake« in radikaliziral stališča do zaporniške problematike; v njem niso nastopali ne ženske ne pokvarjeni odvetniki, temveč asimpatični in psihotični zaporniki.

GOLO MESTO

Golo mesto težko argumentirano spravimo pod okrilje filma *noir*, toda njegov vpliv na žanr je bil tako neposreden in odločen, da ga težko spregledajo še tako puristične antologije. V pripovednem smislu gre za klasično detektivsko zgodbo o iskanju morilca, v moralnem za preprosto, skoraj neambiciozno vizijo sveta, ki mu vladajo absolutne, črno-bele resnice. Resnična zgodovinska vrednost in pomembnost *Golega mesta*, ki se vseskozi giblje na robu *noir* senzibilnosti, leži v produkcijskem in tehničnem *outsiderstvu*, popolnoma neznačilnem za hollywoodsko produkcijo štiridesetih let, čas rigidnega zvezdnškega sistema, popolnega ustvarjalnega nadzora s strani producentov, snemanja v studiih ali na studijskih »backlotih« itd. *Golo mesto* ni bilo pomembno le za razvoj bolj spontanah produkcijskih pogojev, temveč za samega Dassinaja; je film, ki ga še danes največkrat omenjamo kot uspešen primer hollywoodske asimilacije z dokumentarnim filmskim slogom in brutalnim naturalizmom, ki so ga v istem času prakticirali denimo *The Street With No Name* (1948, William Keighley) ali *T-Men* (1948, Anthony Mann), še prej, v resda bolj spolirani studijski produkciji, pa tudi *The House on 92nd Street* (1945, Henry Hathaway). Šlo je za serijo »problemskih« filmov, ki so bili posneti v psevdodokumentarni maniri, po resničnih policijskih primerih, in so vključevali številne resnične akterje.

Že v uvodnem kadru *Golega mesta*, ki prikaže Manhattan s ptičje perspektive, glas pripovedovalca (posodil ga je producent Hellinger) naznani, da ne bomo gledali običajne eskapistične zabave, temveč film, v celoti posnet na ulicah New Yorka, v katerem povečini nastopajo ljudje s ceste in ki govori o ljudeh s ceste. Kmalu ugotovimo, da je kljub osrednjima ju-



Gropa Sila

nakoma, detektivoma Muldoonu in Nilesu, resnični junak filma mesto, umazane ulice, nevarne četrti, propadajoči stanovanjski bloki, neugledni interierji stanovanj.

Kljub skoraj popolnemu nadzoru je bil Dassin zadnje razočaran, ker mu je Hellinger tik pred premiero film premontiral ter zavrgel vse detajle, ki so osvetljevali socialne neenakosti povojne Amerike. Film ni okleščen le vseh dramaturških in lepotnih posegov, temveč tudi dobršnega dela socialnega roba. *Golo*

mesto – po njem je kasneje nastala uspešna teve serija – morda ni reprezentativen predstavnik filma *noir*, ostaja pa ključna referenca za razvoj trdega kriminalističnega žanra, ki ga bodo v petdesetih izmojstrili Sam Fuller, Don Siegel, Phil Karlson, Richard Fleischer in mnogi drugi.

SEJEM TATOV

Če bi senator Joseph McCarthy pred komisijo za protiameriške aktivnosti kdaj koli poklical v Evropo

pobeglega Julesa Dassina, bi mu v »dokaz« njegovega komunističnega udejstvovanja lahko vrgel v obraz samo film *Sejem tatov*; verjetno mu nihče ne bi oporekal. Dassinov tretji film po begu iz MGM je v marsičem njegov najradikalnejši, odkrita obtožba kapitalizma, subverzivna apologija socialističnega kolektizma in parafraza stahanovstva. Obenem je predstavnik klasičnega povojnega *noirja*, vključno z motivoma izgubljenih iluzij vojnega veterana in njegovega travmatičnega padca v brutalno realnost Nove, veliko bolj

cinične Amerike.

Nick Garcos (Richard Conte) naprej izve, da zanj ni poštene službe, potem vidi očetove polomljene noge, ki jih je izgubil zaradi konflikta s kapitalom oziroma organiziranim kriminalom, nazadnje pa denar postavi pod vprašaj še njegovo razmerje s Polly Faber, ki od Nicka pričakuje uspešno asimilacijo z novim redom in skorumpirano logiko povojne Amerike. Samo Rica, nekdanja prostitutka, goji kakršnekoli že simpatije do Nicka. V njunem razmerju najdemo celo paradoksnoto noto *noir* logike, saj je Rica precej bolj zaznamovana s posledicami vojne kot Nick; slednji je iz vojne celo prinesel več denarja, kot so ga kdaj koli premogli člani njegove družine. »Vojni plen« mu je sploh omogočil začetek poslovne avanture. A čeprav je Nickovo premoženje sprva vprašljivo, Dassin na koncu ne pušča nobenega dvoma; v njegovi Ameriki ima proletariat po krvavi zadušitvi kapitalističnega ustroja možnost preživetja predvsem v obliki kolektivistične solidarnosti.

NOČ IN MESTO

Harry Fabian (Richard Widmark) je preklet od prvih kadrov dalje. Osamljena senca v brezosebni urbani džungli, na begu pred zasledovalci londonskega podzemlja, bo postala simptomatični motiv pričujočega filma, enega najtrših in najbolj pesimističnih, pa tudi ganljivih *noirjev* in resnega kandidata za najbolj mračen film, kar jih je produciral kak hollywoodski studio. Fabian vseskozi živi v oblakih; svojem dekle Mary in morebitnim poslovnim partnerjem obljublja »življenjske priložnosti«, »življenje lagodja in izobilja«. Njegov problem je, da je v teh letih postal londonska znamenitost. Kot London Bridge ali Big Ben. Vsi ga poznajo in nihče z njim noče sodelovati. V resnici je predmet posmeha, nihče ga ne jemlje resno, ne njegovo dekle ne občasni partnerji. Nepomemben slehernik ga ob moledovanju za posojilo gladko odpravi z naslednjimi besedami: »Če nimaš nogavic, si jih ne moreš potegniti gor!« Nekdo drug ga označi za »pretirano ambicioznega človeka s prividi veličastnosti«, spet tretji za »umetnika brez umetnosti«. Kar zveni kot evfemizem; Fabian preprosto ni v stiku z realnostjo, ne zaveda se meja svojega sveta, in ko se mu ponudi priložnost, da bi nadzoroval londonski športni lobi ter postal vodilni promotor rokoborbe, na kokco ne vrže le svoje prihodnosti (ugleda že zdavnaj nima več), temveč eksistenco in življenja ljudi okrog sebe. V tem leži ekstremna tragičnost *Noči in mesta*, ki jo je leta 1992 z Robertom DeNiro in Jessico Lange precej neuspešno predelal Irwin Winkler; Fabian ni grandiozen v svojih poslovnih vizijah, temveč v izdajanju in uničevanju ljudi, ki mu pomagajo in z njim (do neke mere) simpatizirajo ter tolerirajo njegovo početje. *Noč in mesto*, enega najbolj ekspresionističnih *noirjev*, za mnoge »najboljši *noir*, posnet zunaj ZDA«, je Dassin posnel že na begu pred McCarthyjem. V Londonu mu je delo našel sam Darryl F. Zanuck, šef studia Fox in

brez dvoma producent z najbolj pokončno hrbtenico.

RIFIFI

Obračun med gangsterji ali *Rififi* je čudežen film, saj vsebuje številne žlahtne elemente različnih (pod) žanrov, klasične pripovedi in naratologije; je brezhiben *caper film* (zgodba o ponesrečenem ropu), odgovor na *hard boiled* linijo ameriškega kriminalističnega filma štiridesetih let, urbani *noir*, s katerim je Dassin Francozom ulično, umazano podobo Pariza prikazal enako učinkovito, kot je Angležem z *Nočjo in mestom* pokazal umazano podobo Londona in Američanom v *Golem mestu* umazano podobo New Yorka. Obenem je *Rififi* strukturiran kot klasična grška tragedija: prvo dejanje: priprava na rop; drugo dejanje: izpeljava ropa; tretje dejanje: kazen, izdajstvo, smrt.

V času, ko sta Dassinova prijatelja Edward Dmytryk in Frank Tuttle McCarthyju naznanila Dassina in ga s tem postavila na črno listo, slednjemu ni preostalo drugega kot posneti film o izdajstvu. Travma mu je brez dvoma omogočila globlje razumevanje dimenzij lojalnosti, zaupanja, denunciantstva. Morda je tudi iz tega razloga vlogo Cesarja le Milanaisa, izdajalca, ki ga doleti zaslužena smrt, ohranil zase, in se podpisal s psevdonimom Perlo Vita; Dassin ga bo kasneje v kariери uporabil še nekajkrat.

Rififi je največkrat omenjan zaradi slovite sekvence, skoraj polurnega ropa draguljarne, ki ga četverica izpelje v popolni tišini in brez ene same izgovorjene besede. Osrednji junak Tony le Stéphanois (Jean Servais) je klasični *noir* povratnik; ni se vrnil iz vojne, temveč iz zapor. Po petih letih je na smrt bolan, na tleh, brez denarja in perspektive. Dekle ga je kakopak zapustilo. A kot mnogi *noir* junaki je Tony plemenit kriminallec. Sedel je, ker je priznal krivdo mlajšega kolega, s katerim zdaj načrtujeta rop. Truffaut je ob premieri leta 1954 pravilno poudaril, da je Dassin – ki se je uspešno izognil francoski cenzuri – posnel kriminalko brez odvratnih likov; morda so amoralni, a obenem so topli, plemeniti, tragični in humani.

Rififi spada v serijo francoskih *policierjev*, ki so v sredini petdesetih sledili zgledu ameriškega *caper* filma. V tem času so francoski režiserji začeli odkrivati »ceneno« kriminalistično literaturo, t. i. *série noire* romane. Njihovi filmi so francosko kriminalko oddaljili od parodične faze, ki mu je vladala od konca vojne dalje (v filmih *Mission à Tanger*, 1949) in *Méfiez-vous des blondes* (1950; oba je režiral André Hunebelle) ter popeljali v vode trdega žanra. 1954 in 1955 sta bili še posebej plodni leti, saj so poleg *Riffija* nastali še trije vrhunski *noirji*, *Ne dotikaj se denarja* (Touchez pas au grisbi, 1954, Jean Becker), *Razzia* (Razzia sur la chnouf, 1955, Henri Decoin) in *Bob goljuf* (Bob le flambeur, 1955, Jean-Pierre Melville), vsi posneti po romanih Alberta Simenona ali Augusta Le Bretona. Vsi štirje filmi tematizirajo zvestobo in izdajstvo med pariškim kriminalci, policija skorajda ni prisotna, junaki govorijo v slengu. Ženske so povečini marginalizirane, kar



Noč in mesto

ne preseneča, ti filmi govorijo o natančni pripravi in izpeljavi ropa, še več, so hvalnice profesionalizmu roparjev, zavezanosti misiji, užitku v skupinskem delu. *Rififi* se od preostale trojice vendarle razlikuje v pomembnem elementu; medtem ko Becker, Melville in Decoin sledijo ameriškemu zgledu, kjer so se latentni buržoazni gangsterji kriminalno angažirali predvsem zato, da bi impresionirali svoje ženske in razkazovali premoženje, so Dassinovi junaki še pred ropom seznanjeni z dejstvom, da bo njihov veliki plen, pretirano »vročo robo« težko prodati in pretopiti v denar. So smrti zapisani posamezniki, ki ne podpišejo le lastne obsodbe, temveč pogubijo tudi svojo »moško družino«.