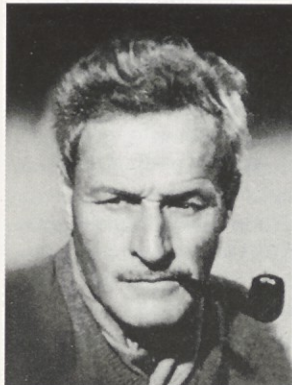


william a. wellman

nebojša pajkić



Državni sovražnik

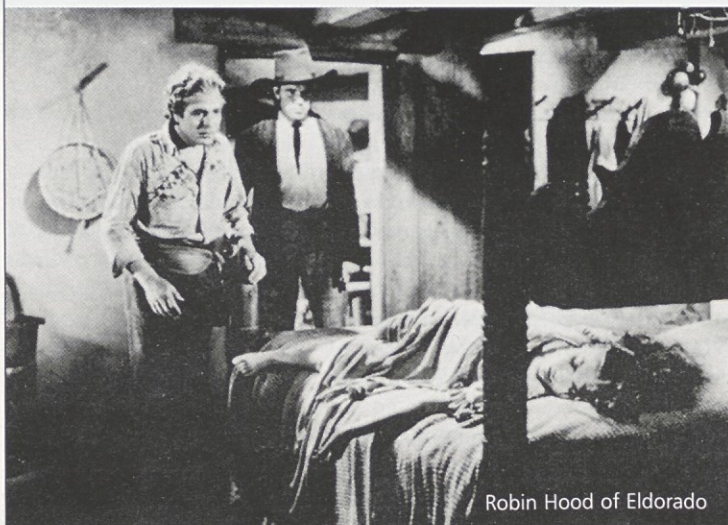
V Wellmanovem primeru je, morda nenavadno, najbolje, če začnemo na koncu. Njegov prah so po upepelitvi, v skladu z decidiranimi navodili kontroverznega "vesternerja", iz letala raztrosili nad različnimi predeli Amerike. Čeprav se je tedaj pisalo že leto 1975, te ekscentrične zahteve nikakor ne gre brati kot različico starčevske odpuljenosti (Wellman je umrl star 79 let), ali kot zakasneli odmev protobudistične hipijske ideologije. Govorimo namreč o človeku, ki je bil v vseh ozirih eno z idejo izvirne *americane*. Nekaj čudežno vzvišenega je v dejstvu, da je "Wild Bill", kot so ga imenovali zaradi njegove pitoreskne biografije, brezskropulozne energije, "fighterskega" temperamenta, hitropoteznosti in govorjenja brez dlake na jeziku, ostal takorekoč "brez krvi", tj. umrl zaradi levkemije prav sredi desetletja, katerega konec bo zaznamovala neka povsem drugačna Amerika, diametralno nasprotna pionirski krilatici *Go West!* Čeprav ne sodi v plejado velikanov hollywoodske režije, kakršni so v fabuloznem Griffithovem *Rojstvu naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915) jahali pokriti z belimi kapucami, je Wellman ezoterizirajoč svojo konzervativno ideološko opredelitev, podobno kot Ford, že zelo zgodaj demonstriral svojo nepripravljenost, da bi se konformno prilagodil konvencijam skopljene, socializirajoče, evropeizirajoče,

meščanske in demokratske Amerike. Po njegovih žilah se je pretakala kri anarhoidnih priseljencev, ki so šli čez ocean, da bi akcijo postavili pred kontemplacijo, personalnost pred skupnost in svobodo pred red. "Wild Bill" je že v rani mladosti naredil križ čez družbene norme, bil po šestmesečni pogojni kazni zaradi kraje avtomobila prisiljen zapustiti šolo in se po nizu peripetij, kakršne si sicer za ameriške umetnike anemičnih biografij izmišljujejo reklamni agenti, povsem ekskluzivno napotil v nasprotno smer. Odšel je v Evropo in hkrati analogno in inverzno svojim predhodnikom izbral francosko Tujsko legijo kot svoje romantično acivilizirano in anticivilizacijsko zatočišče. Tujska legija in kasnejša vključitev v legendarno "Lafayette Escadrille" bosta v celoti določili nenavadno življensko pot neprilagodljivega Američana in – kar je še bolj zanimivo – v celoti zaznamovali meje in poudarke ene najbolj nekonvencionalnih avtorskih karier v Hollywoodu.

Wellmanov režijski opus, odštevši njegov prolog, povezan z delom pri nizkoproročunskih nemih filmih, zamejujeta dva povsem različna filma – četudi inspiracija zanju izvira iz istega vira. Prvi, *Wings* (1927), je bil, čeprav ne sodi med njegove najboljše filme, grandiozen triumf (prvi oskar za najboljši film sploh). Z njim je Wellman svojima producentoma Schulbergu in Lanskemu (Paramount) omogočil, da sta lahko v patriotični produkciji enakovredno parirala MGM (*The Big Parade* (1925)) in Foxu (*What Price Glory?* (1926)). Drugi, *Darby's Rangers* (ali *The Young Invaders*, 1958), Wellmanov zadnji in nesporno najbolj osebni film, je vse preveč mlačna testamentarna lamentacija. Če bi za šibkost njegovega predzadnjega filma *Lafayette Escadrille* (ali *Hell Bent for Glory*, 1957), še lahko našli opravičilo v resno skrhanem "Wild Billovem" zdravju, za pompozno pretencioznost *Wings* pa v neverjetnem preskoku iz nizkoproročunskih filmčkov na za svoj čas grandiozno produkcijo (milijon \$), povprečnost oziroma korektnost, t.i. solidnost filmov s prepoznavno t.i. *aircraft* tematiko, *Men with Wings* (1938) in *Gallant Journey* (1946), priča o dejstvu, da se je Wellmanu, tako kot mnogim drugim instinktivcem, umetnikom, ki emocijo postavljajo pred racionalnost, nasprotno stereotipnim razumevanjem, premočno doživeto gradivo izmuznilo kreativni artikulaciji. Vendar pa je prav na sredini svoje kariere, na presečišču med zgodnjim triumfom in kasnejšim flopom, leta 1939, na koncu desetletja, ki ga je zaznamoval kot eden najoriginalnejših, najeksplozivnejših in najbolj

raznolikih avtorjev – najkonstistentnejših v pulzirajoči nekonsistentnosti – Wellman posnel eno svojih najbolj sofisticiranih remek-del, *Beau Geste*, avanturistično legionarsko melodramo, ki jo je inspirirala njegova mladeniška eskapada s Tujsko legijo. Ta film je izzval razmah celega podžanra in doživel nepreštveni niz replik, od glorificirajočih posvetil (npr. *March or Die*), do parodij (G. Wilder). Wellman nas tu očara s svojim izmikanjem sleherni definiciji in s svojo impresivno rafinirano stilizacijo avtobiografskih motivov, s katero izničuje našo prej izrečeno, negativno obarvano tezo o "aero-kvartetu".

Wellmanova načelna nenačelnost ne dovoljuje posploševanja. Kaj bi sploh lahko posplošili v zvezi s kariero režiserja, ki se je filmu posvetil potem, ko se je vrnil iz vojne z avro heroja, odlikovanji in komaj zaceljeno rano, prežet z adrenalinom, ki ga je pomirjal tako, da se je sprehajal na krilih dvokrilcev v letu? Začelo se je na igrišču za polo njegovega angela varuha Douglasa Fairbanksa. Douglas Fairbanks sr. se je, če lahko o njegovih afinitetah in preferencah sodimo po Angerjevem *Hollywood Babilonu*, svojčas na smrt zaljublil v mladega, osemnajstletnega Billa, katerega lepoto in postavnost so cenili celo njegovi najbolj agresivni nasprotniki. Vendar pa Billa, niti tedaj, ko je bil še mlad hokejist, niti kasneje, ko je postal vojaški veteran, ni privlačila filmska igra. Neprestano je zavračal številne Fairbanksove ponudbe, ki mu jih je ta včasih pošiljal tudi po kablogramu: "When, it's all over, you'll always have a job." Wellman se je dolgo upiral ponudbam, da bi se preizkusil v stroki, ki je s svojo blaziranostjo in domišljavostjo pomenila negacijo njegovih verovanj. Kljub temu je, potem, ko je zapustil Air Corps, mladi veteran, obremenjen s spomini in alkoholom, končno vseeno popustil. Kratkotrajna avantura s filmsko igro, ki jo je preziral – njegovo mnenje o igralcih se ni prav v ničemer razlikovalo od Hitchcockovega – je Wellmana približala poslu, ki ga je dejansko zanimal. Hotel je stati za kamero. Kot absolutni naturščik Wellman tudi kot režiser ni imel nikakršnih predsodkov. Njegovi zgodnji filmi (najprej z Dustinom Farnumom in kasneje z Buckom Jonesom), so demonstracija svobodnega filmskega mišljenja, ki je mnogo bližje izkustvu ameriškega undergrounda šestdesetih kot pragmatični, pozitivistični narativni tradiciji Hollywooda dvajsetih let. Ko je Manny Farber vplejal izraz *underground* in ga povezal z opusi Walsha, Hawksa in Wellmana, je meril na nekaj povsem drugega kot na idejo "pravega ameriškega



Robin Hood of Eldorado



The Great Man's Lady

filma", katerega bistvo naj bi bila dezideologizirana, transideološka ali subideološka pripoved, ki ne eksplicira nikakršnega komentarja. Pri tem gre za termitski antiintektualizem, za pomen, impregniran v samo tkivo filmske substance. Takšen koncept filma je diametralno nasproten ideji pozicije kamere kot gledišča (sodbe, mišljenja), gre za film, ki temelji na ideji, da sta – v zvezi s kamero – pozicija in gledišče pleonazem.

Farber je, s tem v mislih, na nekem mestu ob nek povsem antievropski pojem postavil trojico režiserjev, katerih stili so iz formalnega zornega kota absolutno divergentni. Najprej je Hawks, ki so ga neprestano mučili s primerjavami s Fordom, poskušal nemogoče (kar mu je morda celo uspelo): ukiniti kamero. Izhajajoč iz antipodne vizure, brez vsakršnih predznanj, s tem pa tudi kompleksov, po čistem instinktu, je Wellman na povsem drugačen način dosegal isto: s kamero je delal preprosto karkoli, kar mu je prišlo na misel. Lahko bi rekli, da je ta fanatik gibanja, igralec hokeja, voznik in pilot, v kameri najpoprej zaslutil nekakšen surogat letala. Tako ni čudno, da je, medtem ko je delal z Buckom Jonesom (v času, ko je Ford delal z Mixom), Irca, ki se je imel takrat za hollywoodskega Homerja, spravil na rob pameti. Črna preveza čez oko ni nikomur drugemu pristajala tako dobro kot Fordu – kar se bo v svoji transcendentalni dimenziji izkazalo na Avedonovem portretu šele kasneje.

Že tedaj obremenjen s "pretvarjanjem divjine v francoski vrt" je bil Ford v svojem enciklopedičnem (v Frayovem smislu) zanosu nedvomno iskreno fasciniran z Wellmanovimi "divjaškimi", "nevtrnarskimi" manirami. V času, ko sta še oba delala za Fox, ga je nekega večera poklical po telefonu:

"Listen, you idiot, I just saw your last picture and you saw my last picture, didn't you?"

"Yeah, what was it? What's wrong?"

"We're beginning to get too tricky. Moving the camera too much. You're doing it more than I am (poudaril N.P.). So let's stop it.

Let's do what we used to do. Make the picture the simplest, easiest, nicest, most quietest, most natural way you can make it and stop all this stuff. Do you agree with me?"

"One hundred percent,"

je odvrnil "Wild Bill", katerega čut za naravno očitno ni ustrezal širokim pastoralnim vizijam najdoktrinarnejšega pesnika udomačevanega lincolnovskega zahoda. Deset let kasneje bo Wellman zrežiral enega najbolj naravnih in najbolj ekstravagantnih vesternov vseh časov. Četudi *The Robin Hood of El Dorado* (1936) gledalca zmede z nehollywoodsko igro, ki niha med operetno teatraličnostjo in popolnim diletantizmom, razbrzdanost Wellmanove kamere, dramaturška asociativna nediscipliniranost, intenzivnost in pristnost emocij, fizična brutalnost, violentna ekspresivnost, fascinirana poenotenost optične agresivnosti in notranjega nasilja in povsem osvobodjena kinestetičnost naredijo ta film za pomembnejšega od večine razvpitih klasičnih vesternov tridesetih let.



Prav vestern je, ob vojnih filmih, ki vključujejo njegovo obsedenost z letalstvom, žanr, v katerem je Wellman v največji meri izkazal vrline svojega nenadzorovanega avtorstva. Če že ne drugje, potem Wellman vsaj v vesternu doseže sam panteon hollywoodske umetnosti, v katere vokabular vnaša nekaj tistega viteškega občutja sveta, kakršno kot trade mark odlikuje daljnjevzhodne kinematografije. Vendar pa bodo trideseta leta, z zornega kota prestižnosti morda najplodnejše desetletje neuravnotežene kariere (kar v njegovem primeru ni pomankljivost ampak atribut), Wellmanu, režiserju, ki se je enakovredno preizkusil v vseh žanrih in delal za več najpomembnejših hollywoodskih mogulov (ob neprestanih sporih s studijskimi blagajniki in zvezdami/producenti, kakršen je bil sredi petdesetih npr. Duke Wayne), prinesla uspeh tudi na drugih frontah, zelo oddaljenih od vzorca vesterna.

Trideseta

Desetletje začenja z mojstrovino *Public Enemy* (1931), ki je enemu njegovih najljubših producentov Darrylu Zanucku (po Malem cesarju (*Little Caesar*, 1930)) omogočilo prestižen položaj pri promociji gangsterskih zgodb. Drugače kot Le Roy v svojem enako pomembnem delu, ki temelji na psihološkem niansiranju osrednjega patološkega lika, je Wellman po postopku, pri katerem fascinira asketska minucioznost širokega epskega zamaha – še posebej tedaj, kadar gre za Wellmanove avtorske performanse – zgradil gangstersko sago, katere socialne koordinate so zadale dotlej najradikalnejši udarec aksiomom ameriškega liberalno-kapitalističnega koncepta sveta. *Public Enemy* je bil za ameriško administracijo isto kot Cagneyeva pomaranča – gre za antologijsko sceno, ki bo postala zaščitni znak prihajajočega cagneyevstva – razmazana po obrazu Mae Clark.

Če vemo, da je leta 1930 nastal famozni Haysov "Production Code", ki bo postal kasneje, 1. julija 1934, dejanska regulativa avtorske svobode (sic!), nam postane jasno, da sta bila Le Roy in Wellman Zanuckova najmočnejša in najbolj izbrana opora za njegov tržno-komercialni protiargument ideološkemu purizmu. Kakorkoli že, po letu 1934 ni bilo več mogoče posneti filma, ki bi s tolikšno resonantnostjo razkrival temačnost "laissez faire" humanizma. Šele

Mia Marvin, James Cagney
Državni sovražnik



sedemdeseta leta bodo s svojim novohollywoodskem pohodom k reinterpretaciji in reafirmaciji tradicionalnih žanrskih paradigem in socialno-etičnih parametrov znova ponudila razkošen odsev Zanuckovega koncepta gangsterskega filma. Če je Miliusov *Dillinger* (1973) samozavestna replika Le Royeve klasike, potem se široka pahljača pretencioznih družbenih in/ali gangsterskih kronik, od Malicka (*Badlands* (1973) in *Nebeški dnevi* (*Days of Heaven*, 1978)), prek Coppole (trilogija *Boter*), pa vse do Leonejevega megaprojekta *Bilo je nekoč v Ameriki* (*Once Upon a Time in America*, 1983), neposredno navezuje na Wellmana kot svoj vir. Že pomembnost *Public Enemy*, ob nesporni impresivnosti filma *Wings*, ki so v tridesetih letih doživela tudi zvočno verzijo, bi zadoščala za to, da bi lahko Wellmanu zagotovila boljšo pozicijo, kot jo sicer ima znotraj avtorskih sistematizacij anglosaške kritike.

Vendar pa režiser, ki mu je Farber določil posebno mesto v samih temeljih ameriške kinematografije, ni imel sreče s svojimi sonarodnjaki, ki so v Ameriko presajali francosko avtorsko politiko. Če je Thompsonu Wellman služil kot negativna teza za reafirmacijo Hawksa (proti Sarisovi apologiji Forda), je za samega Sarissa poniževanje Wellmana in njegova uvrstitev v najobskurnejšo skupino dubioznih avtorjev, ki naj bi bili *sui generis* pod evropskim (sic!) vplivom – *Less Than Meets The Eye* (ki je, mimogrede, v Sarissovem vodiču skozi Hollywood najbolj problematična), predstavljalo koeficient negacije Farberjeve nesporne avtoritete. Sarrisovo nepravilnost bo, ko govori o Wellmanovem aventičnem prispevku k hollywoodski filmski umetnosti, najprecizneje artikuliral Gerald Peary v svoji duhovito naslovljeni polemiki *More Than Meets the Eye* (*American Film*, marec 1976). Vendar pa bi nerazumevanje kritikov le težka prizadelo Wellmanovo nečimernost. Režiser, ki se je v celoti posvetil ekonomičnemu prikazovanju zgodb ("medtem, ko Capra posname en film, jih sam naredim šest") in se svobodno gibal po vseh filmskih zvrsteh in žanrih, od otroških filmov do senzualnih melodram, ni precenjeval obrti, za katero je imel nebrzdani in razkošen talent. Wellman je menil, da je režiser le vez med studijem (producentom) in igralci, zaradi katerih gledalci zahajajo v kino. "Morda sta le

Hitchcock in Welles režiserja", je enkrat zatrdil, "katerih imeni vplivata tudi na box-office". Obseden z igralci je Wellman bolj kot mnogi drugi razumel bistvo zvezdnitva. Potem, ko je s filmom *Public Enemy* v hollywoodsko ozvezdje lansiral Cagneya, je v tridesetih letih nadaljeval z nizom filmov, med katerimi so bili nujno boljši in slabši. Dva med njimi, *Heroes for Sale* in *Wild Boys of the Road*, ki ju je z "državnim sovražnikom" posnel leta 1933, zaokrožata Wellmanovo mračno sliko ameriške depresije. S svojo avtorsko neposrednostjo, s katero osvobaja in orkestrira emocije, bo iznašel idealno formo uravnoveženega koloritnega prikazovanja socialne bede – krevasanje nevrotičnih značajev, kakršni je razočarani veteran v *Heroes for Sale*, ki tone v narkomanijo, ali pa potepuška trojica (Dorothy Conan, Edwin Philips in Frankie Darro), katere popotovanje, ki so ga svojčas primerjali z Ekovim zvočnim prvcem *Pot v življenje*, bo kasneje našlo močan odmev v novohollywoodskim evkacijah tridesetih (Robert Aldrich, na primer) ali v ekscentričnih road-melodramah (Richards, Peter Fonda, itd.) – in nabreklih melodramatskih situacij, skozi katerih tenzijo *blow up*-ira gnolba predroosveltovske Amerike.

Wellmanov talent za to, da daje melodramatskim zapletom posebej avtentitečen naboj, bo svoj vrhunec doživel štiri leta kasneje. Po nekaterih komplikacijah, ki so izhajale iz zapletenih razmerij med velikimi studiji, je prišel Wellman leta 1936 v direkten spor z Meyerjem. Po zaslugi svojega prijatelja in koscenarista Roberta Carsona (*A Star is Born*, *Beau Geste*, *The Light That Failed*) je iz tega spora izšel bogatejši za poznanstvo z Myron Selznick, sestro Meyerjevega zeta Davida Selznicka. Ta nepotistični klobčič bo Wellmanu leta 1937 omogočil ponovitev dvojnega uspeha iz leta 1933, ki pa je bil še neprimerljivo silovitejši. Z romantično melodramo *A Star is Born* (ki je prejela oskarja za scenarij), enim najduhovitejših prikazov "Bulvarja somraka", in *Nothing Sacred* (po Benu Hechtu), ekscentrično satiro s *screwball* potenco, bo Wellman (leta 1939 bo posnel še *Beau Geste*) zaokrožil trideseta leta, morda najpomembnejše desetletje v zgodovini Hollywooda, kot eden najplodnejših (ob Woodyju Van Dykeu in Michaelu Curtizu), najraznovrstnejših (ob Walshu in Mamoulianu) in najuspešnejših (ob Fordu in Hawksu) avtorjev, ne da bi pri tem izgubil sloves agresivnosti in neprilagodljivosti.

Tako kot mu je nezakompleksana drža instinktivca brez predsodkov omogočila, da je kar najbolj učinkovito prebrodil prehod z nemega na zvočni film (ozvočni *Wings*, zgodnje remek-delo *Public Enemy*), mu je isti refleks pomagal, da je skupaj s snemalcem Howardom Greenom (pionirjem tehnikolor-revolucije) v *A Star is Born* "eksploziral" tudi enega najzgodnejših primerov fasciniranih možnosti Kalmusovega dovršenega tehnikolorja, brez katerega bi bil pojem Hollywooda povsem drugačen. Uporaba napredne tehnologije (oskarja je dobil tudi Green) je v filmu *A Star is Born* vsebovala tudi – verjetno zavestno – ironično paleto. Ta brezobzirno agresivna zgodba o prihajoči ženski in ugašajoči moški zvezdi z Janet Geynor, katere kontroverzna kariera asocira na Wellmanov lastni temperament, in s propadajočim, v alkoholizem zablodelim Marchem, je Wellmanu ponudila priložnost, da je vso svojo antihollywoodsko energijo vtikal v sarkastično melodramo, katere

ostrina je rafinirano prikrita v romantičnem kontekstu. Notranja napetost *A Star is Born* omogoča avtorju, da pokaže visoko stopnjo samonadzora. Z umirjeno kamero in poigravanjem z vodvilsko teatraličnostjo Hollywooda, poudarjeno "retuširano" s technicolor polituro, je potencirano mizanscensko koreografijo, ki spominja hkrati na Lubitscha, McCareya, pa tudi na – kar so mu pogosto očitali – Hawksa, Wellmanu uspelo na zadržano ciničen način postaviti v funkcijo zgodbe o igralski narcisoidnosti in ponarejenosti (generično: lažnosti).

Le malo je hollywoodskih, pa tudi drugih filmov o filmu oz. filmov v filmu, ki so se na tako večplasten, hkrati agresiven in nepretenciozen, satiričen in romantičen način pozabavali s svojim lastnim ustrojem v vsej njegovi veličini in hipokriziji. Dve kasnejši verziji tega filma, ena popolnoma neuspešna (Pierson, 1976), druga triumfalna (Cukor, 1954), ki jo včasih nepravilno in frivolno postavljajo pred izvirnik, razkrivata vse dimenzije Wellmanovega dela. Istega, 1937. leta posneti *Nothing Sacred* (remake bo doživel istega 1954 s Taurogovim *Living It Up*, gledališko musical predelavo pa 1953 (Hazel Flag)), prismojena komedija o novinarju, ki se zaljubi v dekle (Carole Lombard), ki so ji po pomoti postavili tragično diagnozo, je ena od najduhovitejših, najbrutalnejših, najbolj ciničnih in najbolj dinamičnih satir v zgodovini filma. Hechtova zgodba, ki je ob **Naslovni strani** ena prvih črnohumornih vivisekcij brezskropulozne manipulativnosti medijev, je Wellmanu omogočila najučinkovitejšo in najfunkcionalnejšo demonstracijo vrlin njegovega razuzdanega talenta. Soočen z materialom, ki temelji na kontrastih med centrom in provinco, medijem in uporabnikom, manipulatorji in manipuliranimi, resnico in lažjo, karakterji in kreaturami, prefriganci in naivci, bedniki in reveži, se je Wellman – drugače kot pri simulirani teatraličnosti *A Star is Born* – zatekel k svojemu najljubšemu športu, ekstravagantni uporabi kamere, ki v soglasju z baročnim montažnim postopkom gradi kinestetično ekshibicijo, kakršna je zelo blizu Mamoulianovi nekonvencionalnosti, ki napoveduje Tashlina in Tauroga, prehod s petdesetih v šestdeseta ali Lesterja od **Help** (1965) do **Mušketirjev** in dalje...

Kljub dejstvu, da je v tridesetih letih posnel najmanj pet filmov (*Public Enemy*, *Robin Hood of El Dorado*, *A Star is Born*, *Nothing Sacred* in *Beau Geste*), ki so nedvomno nespregledljive kote hollywoodske zgodovine, pa je Wellman, če kot primarni kriterij odmislimo *box-office*, svoje najpomembnejše filme posnel šele v štiridesetih letih. Takrat je imel Wellman priložnost režirati več vesternov in vojnih filmov, katerih narativni, etični in mitski potenciali dajejo več avtorskega prostora njegovi intrigantni, anarhoidni, transsocialni, wildbillovski, mejni in Go West poetiki. Kljub temu pa, v skladu z njegovo dosledno nedoslednostjo, provokativnostjo in paradoksalnostjo, njegovi najpomembnejši in najekskluzivnejši filmi štiridesetih niso vesterni.

Štirideseta in vojni filmi

Čeprav je začel desetletje v času vsesplošnega pričakovanja "velike vojne" z bolj ali manj bizarno komedijo **Roxie Hart** (1941), povsem drugačno od njegovih dotedanjih že tako raznovrstnih stilskih in podžanrovskih poigravanj s klišeji komedije, je Wellman, povsem v skladu s svojim "veteranstvom"

in obsedenostjo s predhodno vojno, šele proti koncu, ko se je že odprl prostor za distanco, posnel dva vojna filma, **The Story of G.I. Joe** (1945) in **Battleground** (1949), ki bosta oba, še zlasti pa slednji, vsak na svoj način, v celoti opredelila azimute ameriškega vojnega filma: od Siegla, Brooksa ali Fullerja v petdesetih, prek Eastwooda (ki je igral v zadnjem Wellmanovem filmu) v osemdesetih, do Spielberga v devetdesetih letih. Vendar pa to ni vse: ne dve vojni remek-deli, mejnika ameriške war-filmske idiomatike, ne ekscentrična komika **Roxie Hart**, ki, kot da bi bila vse preveč samozavestna za temperament avtorja-naturščika, odzvanja slovo od kinestetičnega "larpurlartizma" infantilnih, nedolžnih in naivnih tridesetih let, in ne prgišče vesternov, ki vmeščajo Wellmana v elito pesnikov daljnih zahodnih obzorij, ne izčrpanec, ekstremni individualist, privrženec predlincolnske, svobodne (nejurisdictivne) Amerike kot prerije, Amerike priseljencev, ki se integrirajo z domorodci in ne kot privrženec Amerike, ki kultivira/emancipira "divjake", je Wild Bill leta 1948 (kako simptomatično naključje za Titovo oziroma Stalinovo Jugoslavijo), posnel vohunski film **Iron Curtain** (znan tudi po še bolj indikativnem naslovu **Behind the Iron Curtain**). Ta zgodba, narejena v skladu s sveže odkritimi dejstvi, z Dano Andrewsom kot prebeglim ruskim obveščevalcem in z dramaturško-režijsko asketsko dokumentaristično fakturo, s svojo mračno pesimistično atmosfero in turbobnim kvazi-*happy endom* napoveduje najstrašnejše strani v zgodovini demokratske hegemonije. Čeprav je Wellmanov antikomunizem nedvoumen in ga je ekspliciral že prej (v *Heroes for Sale*) – pa tudi kasneje, v resnici na ljubo neprebavljivih Batjac-Wayneovih produkcijah – je zastrašujoča dokumentarnost izničevanja individuuma in osebne (državljske) svobode ter razkrinkanje pojma civilne družbe pod nakovalom teh ali onih tajnih služb, ekipo filma *Iron Courtain* (kje je "behind"?), obsodilo na isto obliko izгона, film sam pa na isto obliko izolacije, omejitve svobode in na enako izobčenenost, kakršno doživlja tudi ruski prebežnik Igor Guzjenko (D. Andrews), ko proda svoje domovinske komunistične ideale za načela demokratičnega liberalnega humanizma. Ekipi Sola Siegla (njegove investicije v ta film kljub kasnejši *Paniki na ulicah* ni ravno lahko razumeti), so prepovedali snemati na lokacijah v Združenih državah, zato je bil ta ekscesni antikomunistični in antidemokratski film posnet v Kanadi, na nevtralnem ozemlju med od Rusov odkupljeno Aljasko in homogeno matico. Na Wellmanovo srečo se je ta dubiozni "disidentski" komad znašel prav v sendviču med obema navedenima patriotskima polovicama. Posnet je bil tri leta po *The Story of G.I. Joe*, njegov že tako izolirani odmev pa se je prekril s fascinantnim naturalizmom leto kasneje posnetega *Battleground* (1949). *The Story of G.I. Joe* je eden Wellmanovih redkih filmov, ki so imeli večji uspeh pri kritiki, kot pa na blagajni. Ekranizacija avtobiografske proze Ernieja Pylea, ki je v režiserju *Wings* videl svojega idola, "pobratima iz vesolja", "bojevnika-dvojnika", in ki se ni mogel pomiriti z dejstvom, da nek vojni veteran režira blazirane limonade kot *A Star is Born*, je nastala po zaslugi dejstva, da se Wellman ni mogel upreti Pyleovi identifikacijski projekciji. Kljub temu "pobratimskemu" konceptu pa tisto, kar naredi *Story of G.I. Joe* za velik film, čeprav poigravanje z distanco skozi subjektivno projekcijo s svojo

nezadržno anticipacijo spominja na filmski potencial Greenovih romanov, kakršen je na primer "Mirni Američan", vseeno ni le avtobiografska evokacija z vojne margine. Vrline tega filma so zgoščene v promotivnem vojaškem *imageu* Roberta Mitchuma, neverjetno minuciozni ikonografski polituri, kakršno je lahko nadzoroval le veteran iz ekskluzivnega bojišča. Bojišče se bo znašlo v naslovu Wellmanovega naslednjega filma. *Battleground* je Wellmanov v vseh pogledih najuspešnejši film (oskar za scenarij in kamero, nominacije za film, režijo in epizodno vlogo). Če je že obstajal kak nejeverni Tomaž, ki ga je motila dolžina filma (118 min.), saj implicira določeno epizodno digresivnost, je enormno navdušenje občinstva nad to impozantno odo amerikanizmu, ameriškemu heroizmu, individualizmu in veri v idejo, za katero je sleherna žrtev primerna cena, izbrisalo vsakršnen disonantni feedback. Ob tem filmu je utonil v pozabo tudi provokativni deziluzionizem skrivnostne "železne zavese". Sam Peckinpah, režiser, ki Wellmanu dolguje veliko več, kot kateremukoli izmed svojih licitiranih favoritov (Fordu, Wellesu, Kurosawi, Feliniju), je nekoč dejal, da *Battleground* ni samo definitiven vojni film, temveč definitivna apologija ameriškega patriotizma, katerega odmev najdemo ne le v vseh kasnejših vojnih filmih, ampak v kateremukoli ameriškem projektu, ki obravnava skupino profesionalcev, katerih naloga nosi v sebi konsekvence širšega (t.j. ameriškega) pomena. Brez filma *Battleground* ne bi bilo ne *Vojaka Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998), ne *Predatorja* (1987), da *Častnika in gentlemena* (*An Officer and a Gentleman*, 1982) sploh ne omenjamo. Če je v *Beau Geste* definiral prototipski lik okrutnega oficirja (Brian Donlevy), čigar sadistična tortura skriva v sebi viteško aristokratskost bojevnika (v imenu pravice, Boga in ideje), je Wellman v *Battleground* (ki je prinesel oskarja Jamesu Whitemoru), skreiral bolj oportuno različico značajsko strogega starešine, ki se bo razrasla v parodiran aksiom amerikanizma, katerega žrtve bodo v kasnejših letih postale tudi takšne tradicionalistične vedette, kakršni sta Wayne ali Eastwood.

Desetletje, ki ga je začel z nostalgijo, ki je bila bodisi usmerjena proti, ali pa je celo izvirala iz, naj se sliši še tako preuranjeno, kemp-pogleda na dvajseta leta, pri čemer je ves svoj tres-trivia potencial črpal iz Ginger



The Ox-Bow Incident

Rogers, je Wellman zaokrožil s filmom, ki povprečnemu Američanu jemlje sapo in pravico do distance ter demonstrira vso hipnotično moč gibljivih slik. *Battleground* je mitologem, ki presega tudi Fordov patriotski in – kot je nekdo rekel – homerjevski zamah. Med *Roxie Hart* in *Battleground* pa je Wellman v štiridesetih letih delal vesterne, zaradi katerih so fordovci (sarrisovci) dobivali rane na želodcu.

Štirideseta in vesterni

Wellman je absolutni deziluzionist, grobi realist naturalistične vokacije, saj je svojo mitomanijo povezal z osebno obsesijo z letalstvom, z obsesijo, ki presega okvire estetike in eksistence (če odmislimo fenomen *Battleground*, katerega opurtunizem bi ostal nerazumljiv brez povezave z drugoversko *Iron Curtain*). Odtod tudi njegovi vesterni štiridesetih, ki so le za odtенок blažji od subverzivne intonacije neprebavljivega *The Robin Hood of El Dorado* in predstavljajo posebno poglavje v zgodovini ameriškega vesterna, umetnosti interpretiranja in reinterpretiranja ameriškega mitskega prizorišča. Čeprav je Wellmanov vpliv na zakrknjeno hollywoodsko šolo petdesetih (na Fullerja, Boetticherja, Siegla in Aldricha) očiten, lahko bi celo rekli usoden prav po zaslugi ikonoklazma, katerega akordom je mogoče prisluškovati od Hustona do Miliusa, pa se njegova slika zahoda čedalje bolj marginalizira. Izjema je tu le afektirana in v glavnem napačna percepcija njegove paradigmatične klasike *The Ox-Bow Incident*, film, ki mu Kurosawov *Rašomon* (1953) dolguje prav toliko, kolikor nekateri ameriški (in seveda tudi italijanski) vesterni dolgujejo njegovim Samurajem. *The Ox-Bow Incident* (1943), *Buffalo Bill* (1944) in *Yellow Sky* (1948) skupaj z Wellmanovimi vesterni petdesetih (*Westward the Woman* (1952), *Across The Wide Missouri* (1951) in *Track of the Cat* (1954), pri čemer je za zadnja dva značilna tehnikolor vizura), gradijo sliko Amerike, kakršna ne sodi v fordovsko-lincolnovsko sentimentalno epiko in nima ničesar skupnega z hawksovskim individualistično-elitističnim patosom. V Wellmanovih vesternih ni nikakršne ruralne, pastirske, ovčarsko-kravarske pastoralne apologetike kakega Delmerja Davesa, niti perverznega panteizma Anthonyja Manna. Drugače kot drugi pesniki daljnega in divjega zahoda, ki so svoje poetike orkestrirali v poskusih, da bi si po analogiji z postcezannovskim slikarskim kompleksom poiskali svoje mesto ob Fordovem vingvamu ali nekje vmes med utrdbo Ford in utrdbo Hawks (Hathaway), je Wellman samozavestno, kot bi bil sam Cecil B. de Mille, svoje vesterne vodil po povsem originalnih in težko prehodnih soteskah. Njegov west-horizon nima središča, ničesar, ki bi bilo ekvivalentno Fordovi Dolini spomenikov (Monument Valley), Hawksovi skupini individualcev z močno žensko, Mannovemu jahanju in prekopavanju po soteskah in kanjonih, Boetticherjevimi klatežem in maščevalcem ter Sieglovim in Peckinpahovim poslednjim neodvisnim profesionalcem. Še najbližji je Walshu. Wellman ni Griffithov učenec, ki bi gradil poetiko na inverziji etičnih obrazcev in na razkrinkavanju *americane*, zato nima prepoznavnega avtorskega jedra. Njegovi vesterni imajo malo skupnih elementov in nimajo niti igralca, skozi čigar *behaviour* bi projektiral prepoznavno vizijo. Kljub temu je plejada njegovih vesternejev več kot reprezentativna: Henry Fonda v *The Ox-Bow Incident*, Joel McCrea kot William Cody (*Buffalo Bill*), Gregory Peck v *Yellow Sky*, Clark

Gable kot protagonist *Across the Wide Missouri*, Robert Taylor kot vodič žensk z vzhoda na zahod v *Westward the Women* in nazadnje še Robert Mitchum v *Track of the Cat*. Vsi ti nakazujejo Wellmanovo nagnjenost k poudarjenemu personalizizmu in na njegovo nepristajanje na kakršnokoli konformirajočo tipizacijo. Tako kot so različni protagonisti, ki ustrezajo zgodbam oziroma – kot bi bilo pri Wellmanu bolje reči – fragmentom zgodb, elementom zgodb, demonstraciji gradnje zgodb, so absolutno različne tudi lokacije, kamor se vmeščajo Wellmanovi vesterni: od puščave v *Yellow Sky* do zasneženih vrhov v *Track of the Cat*. Wellmanovi filmi ne varirajo le prostorsko, ampak tudi časovno: od zgodnjega, poligliotskega pionirskega zahoda (*Across the Wide Missouri*), prek klasičnega pionirskega obdobja (*Westward the Woman*), do obdobja post-vesterna (*Track of the Cat*). V *Buffalo Billu* sta skozi demistificirajočo Codyjevo biografijo dve obdobji zgodovine zahoda iluzionistično in deziluzionistično zbiti v eno samo mistično projekcijo boleče resonantnosti.

V Wellmanovih vesternih so protagonisti najpogosteje v funkciji epizodistov. Pogosto so *de facto* tudi naratorji. Fonda v *The Ox-Bow Incident*, Peck v *Yellow Sky*, Gable v *Across the Wide Missouri* in McCrea kot fabulozni junak so v bistvu priče neke epohe. V Wellmanovih filmih vsi pričajo, v njih se slišijo vsi jeziki, jeziki priselencev in jeziki domorodcev. V njegovih vesternih se vsi srečujejo ali razhajajo, medtem ko ubijajo ali umirajo hkrati tudi neprestano pripovedujejo. V Wellmanovih vesternih junaki veliko več govorijo kot streljajo in pri tem neprestano potujejo, po vseh ozemljih, z vsemi prevoznimi sredstvi, v vsakršnem vremenu in v različnih zgodovinskih obdobjih. Wellman, ki je izživel svoj mit "Lafayette Escadrille" in ki je bil v prvi svetovni vojni na robu smrti, tik ob astralni projekciji, je dosegel transcendentalno vizuro-vizijo, ki prebija žanrovsko opno in razbija posredovane miteme. Drugače kot Ford (Sofokles) in Hawks (Evripid), je Wellman nekakšen Ajshil onstran dramaturgije, saj ne demitizira: njegovi filmi na dokumentaren način pričajo o mitu in/ali sodelujejo pri njegovi kreaciji. Zato se pri Wellmanu toliko govori/pripoveduje. Njegovi filmi reciklirajo ustno izročilo epohe, zato se zdi, da ne predhodijo le Hollywoodu, ampak pisani besedi nasploh. Ponikujejo v mistiko in v magično dimenzijo (gold) West-kulta. So v razsutih fetiših in tabujih, s katerimi se soočajo, jih projicirajo in komentirajo vsi bojevniki Wellmanovega pra-prizorišča. Zato bi lahko v izsušenem starcu (igra ga Francis Ford, Johnov starejši brat, ki je Johna tudi pripeljal v Hollywood) iz *The Ox-Bow Incident* našli nenavadno subtilen odgovor na Jackov arogantni in avtoritarni telefonski klic v obdobju njunega skupnega horse-operetnega stažiranja. *The Ox-Bow Incident* (še en Wellmanov veliki uspeh, ki mu je uspelo nekaj oskarjev izpuliti tudi osovraženemu Curtizu in njegovi *Casablanci*), čeprav je njegov najbolj statičen in retoričen – v levičarskem žargonu rečeno – anti-vestern, najradikalnejše demonstrira ustni, subintelektualni koncept Wellmanove anahrone, arhaične, generične protonaracije. Njegova "junaka", "protagonista", Fonda in Henry Morgan, pravzaprav sploh nista del zgodbe. Sta zgolj popotnika, naključni pričči grozljivega dogodka (linča nedolžnih), ki se je baje resnično pripetil nekje v Nevadi leta 1885 in o katerem je roman napisal Walter van Tilburg Clark. To je bila tipično brethartovska inspiracija za

Wellmanov ustni diskurz. Zdi se, kot bi Gil Carter in Art Croft (Fonda in Morgan), re-kreirala in re-inkarnirala avtentične akterje, ki so Clarku nekoč ob tabornem ognju pripovedovali o dogodku (kot so ga pač sami videli). Njihova videnja – in prav tu je Wellmanova ajshilovska ingenioznost – pa so bila različna, niti malo ne intenzivna, povsem naključna (kot je bila naključna njihova pot skozi prav ta prostor in čas). Zdi se, kot da bi jih usoda slike nad šankom v baru intrigirala bolj od usode brez krivde obsojenih. Wellman ne pripada vesternerjem, ki se oklepajo obrabljene krilatice, da je treba laž, ki je postala legenda, natisniti in podpirati, ampak dvomi v človekovo zmožnost, da bi se dokopal do resnice. Zato njegovi vesterni, *Buffalo Bill* morda najbolj tendenciozno, *Across the Wide Missouri* najbolj pitoreskno, *Track of the Cat* najbolj perverzno, *Yellow Sky* žanrovsko najbolj učinkovito, *Westward the Women* pa najbolj realistično in najbolj izzivalno, ponikujejo v globino mita, se zapredajo v njegovo genezo in dosega mistični učinek, ki rezultira iz nadrealističnega trka (in iz njega izhajajočega šoka) ob neponarejeno dejanskost in iz dokumentarnosti v njeni pramaterialni mitski substanci v njenem metafizičnem vrenju oziroma alkemičnem (gold) stanju. Takšen pristop h koreninam, pristop, ki presega okvire novoameriškega retardirajočega pragmatizma in ki absolutno transcendira običajni ameriški agnosticizem, je Wellmana kljub njegovim uspehom spremenil v poraženca oziroma marginalnega sopotnika v zgodovini in v legendi Ford-Sarrisovske ureditve filma in sveta. Takšen samouničevalski prodor – ves čas na samem robu šamanskega transa – v organsko dimenzijo kontinenta-mita se ni mogel končati drugače kot s tem, da je ostal brez vroče krvi, ki je prekletstvo Amerike.

V spopadu z na hitro skrojenimi legendami je ameriški heroj iz prve svetovne vojne, ki je igralce preziral zaradi narcisoidnosti in laži, in ki je bil bolj ponosen na vsak dan, preživljen v Tujski legiji in na vsak polet v Lafayette Escadrille ali American Air Corps, kot pa na katerikoli film, vstopil v mitologijo zahoda, kakršen je bil pred začrtanjem meja in preden je William Cody postal *showman*. Takšnemu zahodu in takšni ideji Amerike ne pripada preveliko število ameriških režiserjev. Vsekakor pa jima na Wellmanovo (ne)srečo pripada Jack Ford. Težko je reči, kdo od njiju je bil bližje resnici, vsekakor pa je res, da so najdlje od nje tisti, ki so Wellmana žrtvovali tej ali oni apologiji. Resnici se je bolj od njih približal sleherni gledalec, ki je kdajkoli kupil vstopnico za kak njegov film.

Če sklenemo: gre za režiserja, ki je posnel nekaj največjih vojnih filmov, nekaj najduhovitejših situacijskih in značajskih komedij ter nekaj najboljših melodram. Hkrati s tem je posnel tudi morda najvplivnejši gangsterski film v zgodovini kinematografije in veliko vesternov, brez katerih se ni mogoče dokopati do skrivnosti izvirne *americane*, brez katerih torej ni mogoče razumeti filma. •

Prevedel Saš Jovanovski

william a. wellman

(1896–1975)

Bio-filmografija*

Rojstno ime: William Augustus Wellman

rojen: 29. februarja 1896 (Brookline, Massachusetts)

umrl: 9. decembra 1975 (Los Angeles, Kalifornija)

Nemi filmi:

- 1920 Twins of Suffering Creek (nepodpisan)
- 1923 Big Dan
- 1923 Second Hand Love
- 1923 The Man Who Won
- 1923 Cupid's Fireman
- 1924 Not a Drum Was Heard
- 1924 The Vagabond Trail
- 1924 The Circus Cowboy
- 1925 When Husbands Flirt
- 1926 The Boob
- 1926 The Cat's Pajamas
- 1926 You Never Know Women
- 1927 Wings (Krila)
- 1928 The Legion of the Condemned
- 1928 Ladies of the Mob

Nemi filmi s posameznimi zvočnimi sekvencami:

- 1928 Beggars of Life
- 1929 Woman Trap
- 1929 Chinatown Nights
- 1929 The Man I Love

Zvočni filmi:

- 1930 Dangerous Paradise
- 1930 Young Eagles
- 1930 Maybe It's Love (aka Eleven Men and a Girl)
- 1931 Safe in Hell (aka The Lost Lady)
- 1931 Other Men's Women (aka The Steel Highway)
- 1931 Night Nurse
- 1931 Public Enemy - aka Enemies of the Public (*Državni sovražnik*)
- 1931 The Star Witness
- 1932 The Purchase Price
- 1932 The Hatchet Man (aka The Honourable Mr. Wong)
- 1932 So Big
- 1932 Love Is a Racket (aka Such Things Happen)
- 1932 The Conquerors (aka Pioneer Builders)
- 1933 Wild Boys of the Road (aka Dangerous Days)
- 1933 Lilly Turner
- 1933 Heroes for Sale
- 1933 Frisco Jenny
- 1933 Female (nepodpisan)
- 1933 Central Airport
- 1933 Midnight Mary
- 1933 College Coach (aka Football Coach)

- 1934 The President Vanishes (aka Strange Conspiracy)
- 1934 Looking for Trouble
- 1934 Stingaree
- 1935 The Call of the Wild
- 1936 The Robin Hood of El Dorado (*Robin Hood iz El Dorada*)
- 1936 Small Town Girl (aka One Horse Town)
- 1936 Tarzan Escapes (nepodpisan)
- 1937 A Star Is Born
- 1937 Nothing Sacred
- 1938 Men with Wings
- 1938 The Adventures of Tom Sawyer (nepodpisan)
- 1939 Beau Geste (*Beau Geste*)
- 1939 The Light That Failed
- 1941 Reaching for the Sun
- 1942 Thunder Birds
- 1942 Roxie Hart
- 1942 The Great Man's Lady
- 1943 Lady of Burlesque (aka The G-String Murders / aka Striptease Lady)
- 1943 The Ox-Bow Incident - aka The Strange Incident (*Dogodek v Ox-Bowu*)
- 1944 Buffalo Bill
- 1945 This Man's Navy
- 1945 The Story of G.I. Joe (aka War Correspondent)
- 1947 Gallant Journey
- 1947 Magic Town
- 1948 Yellow Sky (*Rumeno nebo*)
- 1948 The Iron Curtain (aka Behind the Iron Curtain)
- 1949 Battleground (*Bojišče*)
- 1950 The Next Voice You Hear
- 1950 The Happy Years
- 1951 Westward the Women (*Ženske prihajajo*)
- 1951 Across the Wide Missouri (*Čez Missouri*)
- 1951 It's a Big Country
- 1952 My Man and I
- 1953 Island in the Sky
- 1954 The High and the Mighty (*Med nebom in zemljo*)
- 1954 Ring of Fear (nepodpisan)
- 1954 Track of the Cat
- 1955 Blood Alley
- 1956 Good-bye, My Lady (aka Goodbye, My Lady)
- 1958 Lafayette Escadrille (aka Hell Bent for Glory)
- 1958 Darby's Rangers (aka The Young Invaders)

* Wellman je režiral preko osemdeset filmov, med katerimi pa smo v naši (in nekdanji jugoslovanski) distribuciji videli le redke, zato so slovenski prevodi maloštevilni. V tekstu zaradi enotnosti ohranjamo izvirne naslove (razen referenc na druge avtorje, katerih filmi so precej bolj znani in za katere uradni prevodi obstajajo), v filmografiji pa obstoječe uradne prevode navajamo v oklepaju.