



Silver Lode, Allan Dwan (1954). RKO

Oscar Pedersen Galloping Tintypes – Allan Dwans *Silver Lode*

Prærien, horisonten, bakketoppe og dale. Titelsekvensen til *Silver Lode* (1954) er som enhver anden western. Den bekræfter de billeder, der dukker op for det indre blik, når man bare hører ordet “western”. En landskabsikonografi, som filmen dog ikke vil opholde sig ved. Som den forlader så snart “Directed by Allan Dwan” har tonet til sort. Filmen bevæger sig indenfor, og her vil den mestendels blive. I rigmandens villa, saloonen og kirken, på dommerens kontor og hotelværelset: arketyperiske westernrum bragt i ubalance af fraværet af det åbne landskab, som almindeligvis ville være deres visuelle modvægt. Dwans kompositioner udligner desuden interiørernes størrelsesforhold. Rummene er tætpakkede og små. Selv byens store lade fremstår sammenpresset og miniatureagtig, når Dwan klipper mellem nærbilleder af dens to etager og omringer dens tomme midte med stakkevis af halmballer. En mise-en-scène af vægge, ting og mennesker, som slår kreds om John Paynes karakter, Ballard.

Det er en film om gruppedynamik og flokmentalitet. Om at blive anklaget på et falsk grundlag, og om

at blive frikendt af de forkerte årsager. Kun i en B-film som denne kunne Dwan så åbenlyst kommentere på samtidens mccarthyisme. Skurken hedder endda McCarty, en falskspiller, der overskygger Ballards bryllup med en mordanklage. Ballard kæmper ikke imod. Med rank ryg går han og bryllupsgæsterne ned ad hovedgaden for at tage sig af sigtelsen, byfolk slutter sig til, mængden vokser. Brylluppet endte ikke i riskast, men anklagen har heller ikke skabt en sørgemarch. I stedet er det en demonstration. Deres ubestikkelige kropsholdning minder om de fotografier, der blev taget af Lauren Bacall, Humphrey Bogart og andre *A-listers*, da de i 1947 protesterede imod Joseph McCarthys House of Unamerican Activities Committee i Washington. Var Dwan en politisk filmskaber? Han var i hvert fald en værdiernes filmskaber. Mere end fire af filmens enogfirs minutter tildeles bryllupsgæsternes optog. Scenen indledes givetvis som en henvisning til samtidens politiske tilstande, men den ender med at rumme noget mere almengyldigt. Optogets stoiske bevægelse er Dwans påskønnelse af hæderlighed.

Silver Lode tilhører 1950'ernes intime westerns, et enestående øjeblik i filmhistorien. Billeder af jordbundne lokal-samfund, fortællinger om lighed og værdighed. Et årti med små westerns og americana, der behandler deres plots som objekter, ikke narrativer. Filmene er enkle i deres fremdrift og giver plads til den tavse dyrkelse af medmenneskelighed. De foregår i pastoral-prosaiske rum med karakterer, som lever et behersket liv, eller i hvert fald ønsker sig et, og er dynamiske, fordi deres lavmælted står i kontrast til westerngenrens løfte om de mytiske vidder. Film om at falde til på gården, Nicholas Rays *Run for Cover* (1955), King Viders *Man Without a Star* (1955). Om at lære sin nabo at kende, Jacques Tourneurs *Stars in My Crown* (1950), Hugo Fregoneses *Saddle Tramp* (1950). Om at forelske sig i en anden mands kone, Edgar G. Ulmers

(08)

Balthazar

Filmkritik

64

The Naked Dawn (1955), Charles Marquis Warrens *Tension at Table Rock* (1956). Film, der ikke rejser ud, men bliver hjemme. Dramaet kan meget vel være eksplosivt, men den filmiske udførelse forbliver ædruelig.

Der er visse øjeblikke i Dwans film, man ikke glemmer. Ronald Reagans hånd på John Paynes skulder i *Tennessee's Partner* (1955), den snævre landsbygade i *Passion* (1954), den kunstige Technicolor-himmel ved tusmørke i *The Restless Breed* (1957). Filmene sætter ikke nødvendigvis selv fokus på disse øjeblikke: de er udgjort af enkle bevægelser eller rekvisitter, der er gemt væk i periferien af et totalbillede. I *Silver Lode* er det ikke kun noget i billedet, men også sammensætningen af billeder, der vækker nysgerrighed. Som når Dwan inddeler karaktererne i hver deres frontalt filmede nærbillede. Står de lige over for hinanden eller med flere meter imellem sig? Svaret er ikke altid indlysende. Et sådant klip er som et lille chok for beskueren. Det er en midlertidig afbrydelse af den klassiske kontinuitet, et kortvarigt udsving i den usynlige stil. Og så er der kulisserne. I hvor mange scener er baggrunden ikke udgjort af døre og vinduer? Trekanter, firkanter, fuldfede farveplader, takker og kanter, krydsfiner med maling på. Kulisserne er som geometriske planer. De udjævner billedernes dybde, forfladiger dem. Er det ikke også det, Serge Daney mente, da han i 1991 skrev, "et uforglemmeligt øjeblik, klassisk om man vil, da seriel- og genrefilm, på tærsklen til 1960'erne, lænede sig mod det *diagrammatiske* ... Dwans øjeblik. John Paynes øjeblik"? Den diagrammatiske mise-en-scène er tør og uden pragt, og derfor desto smukkere. Den anvender kulisser som kulisser – som formålstjenstlige fysiske ting og former, ikke som autenticitetsskabende elementer eller et metaforisk vindue til karakterernes indre liv. Kulisserne opfylder et produktionsbehov, men heller ikke mere end det.

Oscar Pedersen

65



Committee for the First Amendment i Washington i 1947.



Silver Lode, Allan Dwan (1954). RKO

De foregiver ikke at skulle skabe en naturalistisk verden, selv om deres indhold er af hverdagslig karakter. Dwans kulisser var desuden ofte genbrug: Pistoler, hestevogne og huse blev sendt fra A-filmens repos til B-filmens. Bad Dwan om disse kulisser eller blev de ham påkrævet af studiet? Havde han en holdning til dem eller gik han bare i gang med at optage? Hvilke andre film har disse kulisser været med i? Hvilke stumme vidnesbyrd kan de give os om den industri og produktionslogik, der ligger bag filmene? Når det kommer til Dwan, kan det være svært at lade baggrund være baggrund.

Alligevel er der noget, der trækker i den anden retning. Dwans radikalitet skyldes ikke alene de frontalt filmede nærbilleder eller den diagrammatiske mise-en-scène. Den beror på samspillet med det ordinære. Dwan overdriver ikke sin stil, han er ikke ude på at larme. Selv når han klipper mellem to frontalt filmede nærbilleder, kan vi være sikre på, at han før eller siden viser os scenens rumforhold, før eller siden bekræfter han det kanoniske billedhierarkis stringens. Aparte billeder har ikke til formål at bryde med de klassiske dyder i westerngenren, men tværtimod at berige dem. Billederne opnår deres skønhed i samspil med det forventelige. Dwan har tillid til konventionerne (det var trods alt ham og Griffith, der etablerede dem i 1910'erne). Han vil ikke skabe et nyt filmsprog, han vil allerhøjest udvide det eksisterende en smule, vise dets snævre amplitude. Jean Renoir skulle engang have sagt, at westernfilmen altid er den samme, hvilket giver instruktøren en enorm frihed. Tradition og frihed er hinandens forudsætninger, ikke modsætninger. En filmskaber som Dwan udviser sin signatur samtidig med at han skriver den. *Silver Lode* kunne kun være blevet skabt af Dwan, men den beror samtidig på westerngenrens anonyme enshed, dens charmerende og genkendelige troper. En unik film og en film som alle andre.

(08)

Balthazar

Filmkritik

68

Er Dwan glemt i dag? Det ville i hvert fald ikke være forkert at tilføje ham til den lange liste af filmskabere fra den klassiske Hollywood-periode, der tilbragte deres sidste dage i obskuretens skygger. Til den dag i dag kan antallet af monografier tilegnet Dwan tælles på en hånd, ligesom hans film kun sporadisk fremhæves i retrospektiver. I sine sidste år lejede han sig ind hos en ældre dame i udkanten af Los Angeles, ingen Hollywood-bungalow til ham. Men det ville heller ikke være forkert at sige, at han og hans film levede og lever en selvvalgt stille tilværelse. "Når man rækker hovedet op over pøblen, forsøger de at slå det af. Hvis du bliver nede, vil du leve for evigt," fortalte han engang til Kevin Brownlow. Dwan forsøgte ikke at skabe mesterværker (selvom de ofte endte med at blive det). Han var tilfreds med at lade sine film leve i skyggen af vores kollektive hukommelse. I industriens subterræn skabte han små film om neddæmpede gestusser og beundringsværdige handlinger. Han delte sine karakterers sindelag – alle gør bare deres arbejde. *Silver Lode* er i det lys en videreførelse af "the galloping tintype", et kælenavn for de effektive one-reel westerns, Dwan skabte en til tre af ugentligt i løbet af 1910'erne. Produktionen var vigtigere end billederne selv. Dwan holdt sit hoved nede og formåede at skabe over 400 film. 85% er i dag gået tabt. Det er ærgerligt for os, men Dwan lå nok ikke søvnløs over det. Film var ikke hans livskald. Han var elektriker og først senere, ved et tilfælde, instruktør. Det samme gjaldt John Ford, der først ville være sømand. Fritz Lang ville være arkitekt. Leo McCarey var jurist, før han instruerede film.

Alle disse filmskabere insisterede selvfølgelig på deres kunstneriske uskyld. Da Dwan skulle opsummere filmmediets *raison d'être* i 1975, sagde han blot: "Det er en opdigtet verden, så slap af og nyd det." Om vi accepterer sådanne udtalelser, om vi accepterer instruktørernes selverklærede

Oscar Pedersen

69



Silver Lode, Allan Dwan (1954). RKO



Silver Lode, Allan Dwan (1954). RKO

uskyld, afhænger af, hvilken myte vi vil give videre. Det samme kan siges om Dwan i dag, glemt eller i selvvalgt eksil, det er op til os. Selv hvis han havde bekendt kulør og anerkendt, at hans film var mere end blot arbejdet med at lave dem, måtte noget forblive usagt. Eller som Jean-Claude Biette engang skrev i *Cahiers du cinéma*: visse håndværkshemmeligheder kan ikke videregives.