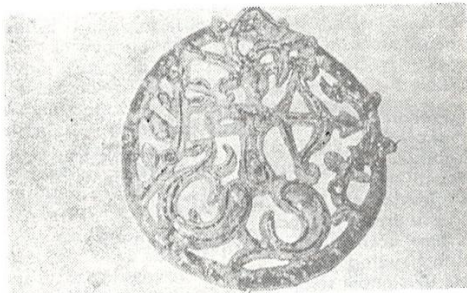


BIO JEDNOM JEDAN WESTERN

ILI:

**VRLO KRATKA ISTORIJA JEDNOG
FILMSKOG RODA U KOJOJ LIČNOST
SERĐA LEONEA IGRA ZNAČAJNU
ULOGU**



Adžić Dragoljub: DIJANA — perforirani medaljon

Na filmu, upravo kao i u životu, sve prolazi, ali — vestern ostaje: uzvik „vestern je mrtav!“ ima svoj obavezni eho u uzviku „živeo vestern!“ Jer, prohujala je sa viorom škola melijesovskih fantastičnih trilkova, nema više nemačkog ekspresionizma, ejzenšteinovski montažni principi već pripadaju muziku divnih filmskih avantura prošlosti, neorealizam se sve više iskazuje kao iskustvo koje mora biti prevaziđeno — ali, uprkos te evidentne trošnosti formula, koja čini da se relativno kratka istorija filma doživljava kao beskrajni niz epoha, vestern ostaje nepobitna zaloga suštinske mladosti „sedme umetnosti“, te dokaz njene skoro fantastične moći obnavljanja: ekranom još lebdi duh Vilijama Harta, a „Velika pljačka voza“ Edvina Straton Portera (kao da se upravo dogodila!

A. — NA POČETKU: KONJSKA OPERA

Ali, iako gotovo nepromenjive, gotovo večne spoljne forme, vestern permanentno menja svoj unutrašnji lik, pa je teško poverovati da mogu postojati i nekakav drugi dekor ili nekakva druga epoha koji bi bili u stanju da toliko prošire svoje prvobitne, relativno skućene granice, i da, što je još značajnije, od skoro potpune istorijske beznačajnosti svog određenja stvore istorijsku mitologiju koja efikasno briše čak i poslednji tračak sećanja na objektivnu suštinu stvarnih događaja. U zemlji crvenobeke zastave, gde je film postao poslednja baza tradicionalnih realističkih metoda ekspresije, vestern je trajao i traje u obliku gotovo narodne umetnosti: iz njegove mitologije izvire, između ostalog, pa ma koliko to izgledalo čudno, i epoha „pop-arta“, ta prva apsolutno autentična američka umetnička avantura koja je „popularnu“, „narodnu“, „masovnu“ kulturu otkrila u svojoj njenoj višeslojnosti, a onda svaki od slojeva te čudnovate fantazije banalnog osvojila iznova za čoveka. No, na drugoj strani, iz vesterna se rodila i folklorna vizija bića nacije: on zemlji na čijoj je zastavi postrojeno pedeset zvezdica, ali koja ima jedva četvorostruko više godina svog stvarnog istorijskog trajanja, zamenjuje i „Ep o Gilgamešu“ i „Kosovski ciklus“, a iz njega, iako možda nikada nisu ni postojali, izranjaju romantični likovi utemeljivača zapadnoameričke civilizacije. Vestern je, zato, pun duha Volta Vitmana, i ako jeste poslednje velika odiseja moderne ere, a jeste, onda je to zato što nad njegovim junacima, kao njihovo sudbinsko opredeljenje, lebdi bez prekida onaj pesnički zov koji je odredio istoriju jedne nacije i jednog kontinenta: idi na Zapad, mladi čoveče, idi na Zapad!

A počelo je gotovo slučajno u svojim prvim danima vestern beše tek opskurna „konjska opera“, čiji je cilj bio da se neuverljiva priča zaokruži nemotivisanom akcijom, a da pravda pobedi makar i uprkos logici. Tako formirani kliše činio se gotovo besmrtnim: bez obzira da li se radilo o pionirskim avanturama Kodijevo (alijaz Bufalo Bilovog) „poni-ekspresa“, ili o zločinstvima famoznog Bili Kida, sve je unapred bilo jasno — dobri momci nose bele šešire, loši momci nose crne šešire (Džon Stajnbek nikako nije shvatao kako njegov mali sin Džon junior odmah na početku prikazivanja vesterna zna da odredi konačnu sudbinu junaka, te mu je mališan, jednom zgodom, objasnio značaj teorije o bojama šešira: kasniji — vijetnamski — put oca i sina potvrdio je svu etičku važnost pravilnog savladivanja ove lekcije), Indijanci su krvoločni, konj je važniji od žene (u vezi toga vidi briljantni Bazenov tekst o filmu Hoksa i Hjuza „Odmetnici“), a reski zvuk vojničke trube najavljuje konačno spasenje. Sa takvim mehanizmom sve je bilo moguće: u jednom filmu braća Daltoni nose crne šešire, u drugom bele, a u trećem opet crne, pa ta činjenica, u svakom od datih slučajeva, određuje njihov karakter i njihovu sudbinu — bez obzira na to da li su Daltoni u istorijskoj hronici zabeleženi kao ljudi s ove ili s one strane zakona. Sve je, dakle, moglo biti izmenjeno, pa i istorija. I istorija

među neba i zemlje. A čovekova sudbina jeste civilizacija. Dospevši, tako, do otkrića svoje sudbine, junak vesterna postaje posve klasična dramska ličnost na prekretnici između dobra i zla: etička drama vesterna gradila se na sukobu između zakona, kao simbola međusobnog dogovora članova uređenog društva, i prava jačeg, kao simbola stihijnosti prirode. Šerifska zvezda nije bila samo putokaz pravde, već i napretka: filmovi Huarda Hoksa bili su ponovna afirmacija akcije, ali onog delanja koje — budući da je „profesionalno“ — iz sebe isključuje svaku slučajnost, jer se zasniva na svesti o nužnosti da čovek mora dobro da radi svoj posao, a da je dobar posao, u datim okolnostima, biti brži na revolveru od protivnika koji nas sve zajedno može još jednom povući u mrak haosa i bezakonja. Ovde je, nakon Hoksa, lako povući liniju koja deli autentičnog stvaraoča vesterna od onoga koji to nije: u preko svake mere prećenom filmu Freda Cinemana „Tačno u podne“ šerif (koji kao da je direktno prenesen iz Cinemanovih filmova „Tereza“ ili „Ljudi“) beskrajno dugo moljaka pomoć od preplašenih građana, a u Hoksosom „Rio Bravu“, koji se može smatrati i svojevrsnom parodijom na prethodni film, logično je i sasvim prirodno da šerif ponudenu pomoć energično odbije. Takođe, u isto tako prećenom „Šejnu“ Đorđa Stivena (autora mitomanskih filmova kakvi su „Div“ ili „Mesto pod sunce“) farmeri nemoćno trpe zulum stočara i sa zbilja kvekerskom mirnoćom prihvataju soluciju po kojoj će njihove vitalne probleme razrešiti jedan stranac, ali zato u „Stanici Komanč“ Buda Betičera junake, kako „dobre“ tako i „loše“, čitavo vreme intrigira zašto izvesni muž nije sam pošao da svoju ženu izbavi od Indijanaca, nego za tu uslugu ponudio visoku nagradu, pa se film okončava tako što nam se prikazuje zaista jak razlog njegovog „kukavičluka“ — muž je, naime, bogalj i slepac.

Super-vestern Džona Stadžersa („Bekstvo iz tvrđave Bravo“, „Čovek bez zvezde“, „Voz u 3.05 za Jumu“) i Entoni Mena („Gola mazuza“, „Došao je iz Laramija“) uvodi u čitav taj sklop i element psihološkog: zlo i dobro se u čoveku sa Zapada više ne prelamaју kao apsolutne kategorije. Surovost Semjuela Fullera („Ubio sam Džesi Dejmsa“, „Četrdeset pušaka“) definitivno, na drugoj strani, zaokružuje napore reditelja tipa Vilijama Velmana („Žuto nebo“, „Žene dolaze“) i već pomenutog Buda Betičera („Usamljeni jahač“, „Pustolov iz Teksasa“): završava se epoha razvoja vesterna čiji je junak bio neka vrsta američke folklorne vizije kentaura sastavljenog od plemenitosti konja i izdržljivosti čoveka, ili obratno, a počinje vreme u kome taj junak dobija status ličnosti čija intimna prošlost određuje budućnost drame. A drama je — otkriće nepoznatog. Junak vesterna jeste čovek između civilizacije i prirode; čovek u svetu koji začinje svoju civilizaciju na ruševinama iskonskih zakona prirode. Služeći tom istorijskom košmaru junak vesterna je ličnost definitivno otrgnuta od prirode: njegova tražićna sudbina jeste rezultat poremećenih odnosa u prošlosti, te, tako, njegova protekla intimna drama — kao što rekospo — određuje sudbinu budućnosti uz sigurnost da njemu ta budućnost ne pripada. Nema, zato, ničeg prirodnijeg od toga da svaki pravi vestern počne tako što u sliku prirode ulazi usamljeni konjanik, a da se završi tako što iz slike grada taj konjanik izlazi. Za junaka vesterna priroda je prošlost, a civilizacija unapred izgubljena budućnost. No, on nije žrtva. On je samo pravi čovek svog vremena, vremena velike promene. Sposoban da podnese teret koji mu promena nameće, on, usamljen zato što je hrabar, a hrabar zato što je usamljen, nikada ne odlazi zauvek: u sledećem filmu on će biti potovo tu, na novom zadatku, postojan i svestan da mora činiti ono što čini. Ako je vestern trajan, onda to nije zato što je žanr avanture, već zato što je, kako bi rekao Pasternak, uvek drama visoke sudbenosti. Vestern se time zaokružuje kao rod: predodređenost, akcija, vera, poezija, prošlost, budućnost, priroda, civiliza-

se menjala: ako bismo sudili po vesternu, teško bi se pronašla prava istina o stvarnoj suštini sukoba Kasterove konjice i ratnika Bika Koji Sedi na Big Litl Hornu, a ako „učiteljica nauka“ kaže da su Vajatt Erp i Dok Holidej, inače, ispičuture na glasu i sumnjivi ljubitelji zakona, u čuvenom obračunu u Tombstonu pucali svojim protivnicima u leđa, onda joj ne treba verovati — jer, čak i „Moja draga Klementina“ (Džon Ford) i „Obračun kod O. K. Korala“ (Džon Sadžers) — o drugim filmovima na ovu temu da i ne govorimo — tvrde sasvim suprotno. Nije, dakle, bio cilj da se prikaže akcija kojom se stvarala istorija, već da se stvori akcija kojom će istorija biti izmenjena.

Sa Džonom Fordom vestern, međutim, akcijom priključuje dimenziju poeteskom, i u njegov okvir tada prvi put ulazi priroda sa atributima dramske vrednosti: čovek sa Zapada postaje neko ko dosledno sledi svoju sudbinu uprkos toga što se ona — sudbina — stavlja nasuprot utvrđenom redu stvari iz-

cija, te, najzad, konj, revolver i — čovek. Nije li western time došao do kraja, do zadnje moguće granice svog unutrašnjeg razvitka: blistavi filmovi Sema Pekinpoa primaju se kao veličanstvena sinteza svega proteklog (zato u njegovim „Pucnjima popodne“ i igru Randolph Skot i Džoa Mek Kri), a pamte se kao zadnja, vrhunska, gotovo „labudova“ varijacija stare, dobre pesme Zapada.

Bio je, dakle, pravi čas da se pojavi Serdo Leone.

B. — NA KRAJU: ŠPAGETE VESTERN

Manje verzirani čitaoci verovatno zahtevaju objašnjenje: ko je to Serdo Leone? Serdo Leone je prvo snimio „Kolosa sa Rodosa“, a onda je izmislio „špagete-vestern“, taj italijanski specijalitet od američkog materijala. U tradicionalnom smislu, prema tome, Leone je ličnost dostojna blagog prezira posećenih duhova i bilo je zbilja teško naterati nekog filmskog estetu da njegove filmove gleda bez predubedenja koje se zasnivalo na uverenju da, tobože, western u istorijskom smislu ne može biti odvojen od američkog duha i iskustva, a da su sve evropske varijacije tog žanra tek primitivna eksploatacija jedne uspešne formule, te da ta i takva radnja ne vodi nimalo računa o ranije dostignutim poetskim kvalitetima vesterna, već, naprotiv, iskorišćava njegovu голу formu u cilju bezrazložnog ispoljavanja svakovrsne surovosti i krajnje mentalne okrutnosti. Oni naklonjeniji Leoneu priznavali su zanimljivost njegovih filmova, ali su ga, ipak, smatrali golim epigonom strukture japanskog filma (pri tome se zaboravljalo da su američki reditelji vesterna već odavno u svoj „milde“ preneli filmove Kurosava i Mizogučija, a da je Andre de Tot „prekopirao“: čak i većinu sovjetskih filmova iz vremena neposredno nakon Oktobra — na primer: „Njih trinaestoricu“ Mihaila Roma — ali bez većeg uspeha). No, uprkos svega toga, uprkos istrajnom zagovaranju bojkota njegovih ostvarenja od strane elitnih ljubitelja umetnosti filma (koji su, ne zaboravimo, decenijama odbijali da priznaju i američki western!), Leone je, od „Za šalku dolara“, pa preko „Dobar, ružan, rdav“ — dva filma izvan svake serije — dospelo konačno do dela „Bilo jednom na Divljem zapadu“: svakako najboljeg vesterna decenije, i, što je naročito značajno, najboljeg američkog vesterna za dugi niz godina unazad.

Time sve kao da postaje jasnije. Jer, sada je, uz pogled na njegove predašnje filmove, sasvim razumljivo da je Leone bio upravo predodređen da snimi jedno takvo filmsko delo baš zato što je, uz izuzetak po svemu izuzetnog Frica Langa („Na Divljem zapadu“, „Ranč prokletih“), prvi ambiciozni reditelj vesterna koji čak ni formalno nije građanin Sjedinjenih Država i koji je mitologiju vesterna kao mitske istorije Amerike otkrio nezavisno od otkrića i uticaja mitologije moderne američke stvarnosti. Postoji, upravo na ovom planu fenomenologije vesterna, jedan značajni suprotni primer: delo Artura Pena „Levoruki revolveraš“ integralni je deo njegovog ciklusa o kontinuitetu akumulacije opresije u američkom životu, no, iako izjednačuje mitologiju vesterna sa mitovima savremenog stanja represivne američke civilizacije, ovaj vrsni reditelj ne čini ništa protiv vesterna kao roda, jer se anti-vesternska struktura njegovog filma i anti-vesternski koncipirani lik Bili Kida javljaju samo kao relevantna istorijska pozadina za jednu dramu od znatno šireg istorijskog konteksta — iako izgleda da je to film o gluposti Bili Kida, „Levoruki revolveraš“ više govori o Hristovoj neotoljivoj potrebi da sebe učini žrtvom.

No, vratimo se Serdu Leoneu. Bez, dakle, opterećenja koje se nužno javlja u sudejstvu pomenutih dveju mitologija, Leone je u avanturu snimanja vesterna ušao bez predrasuda bilo kakve ili bilo koje vrste. Njegov junaci čudan su, gotovo nemogući, spoj svih nacionalno-socijalnih grupacija iz vremena zapadne odiseje, a nasilje koje se obi-

lato ispoljavalo u njegovim predašnjim filmovima bilo je nasilje ravnopravnosti i ravnopravnih, nasilje lišeno rasističkih ili bilo kojih drugih tendencija što streme dominaciji: u „Dobar, ružan, rdav“ njegov odnos prema građanskom ratu izbegava sve one oveštale formule o demokraciji i zdravom duhu severnjaka i romantičnom aristokratizmu južnjaka; jednostavno, za Leona su i jedni i drugi samo ravnopravni delovi jednog savršenog mehanizma uništenja. Ako je, na jednoj strani, u svojim filmovima zadržao nužan istorijski okvir zbivanja, on je, na drugoj, iz njih prognoao sve elemente koji bi prefabrikovanu sliku te istorije mogli da primene u održavanju status quo-a sadašnjice. Ali, Leone ne prezire istoriju: već i činjenica da je izmenio tradicionalni kostim junaka (sada simbol tog kostima nisu pantalone već dugački kožni mantil) govori da se on vrlo kompleksno bavi restauriranjem objektivne slike „vestern“ stvarnosti. Ili, uzmi drugi primer za Leoneovo revolucionarno dejstvo u strukturi tradicionalnog vesterna, ako je bio prvi koji je smogao hrabrosti da iz vesterna izbaci žene, jer one, jednostavno, smetaju akciji (interesantno je da se to zbilo mnogo ranije od pokušaja Endi Varhola da u „Usamljenim kaubojima“ demistifikuje erotsku strukturu vesterna i da njegov prikriiveni homoseksualizam prevede u očite homoseksualne radnje i simbole), onda je, upravo u filmu „Bilo jednom na Divljem zapadu“, imao toliko duha da ženu vrati vesternu, i to na način kao da je za njega sada tek otkriva — prvi put se, valjda, u ovom žanru događa da junakinja spava sa momkom u „crnom šeširu“, a da zbog toga ne bude kažnjena. Najzad: Leone tradiciji vesterna oduzima lažni oreol bajke za romantične pustolove-pripravnike — nema u njegovim filmovima ničeg od pacifističko-protestantskog duha jednog Džona Forda. Nasilje je kod Leonea sveobuhvatno: psovke, mučenja, unakaživanja tela, grozne opekotine od sunca, ubijanje dece, te slično, nisu stvari koje se mogu svideći propovednicima mira na zemlji i među ljudima, ali jesu nužan dug istini jednog perioda u kome je „dobar“ bio onaj koji pobeđuje i koji zna da nema hiljadu načina za pobeđu, već samo jedan — biti pobednik. Ukratko, Leone je od američkog vesterna preuzeo sve što je ovaj stvorio kao svoju poetsku i dramsku vrednost, uz slobodu da sve to kasnije i odbaci.

Radi toga, na prvi pogled, spoljni oblik Leoneovih filmova upućuje na zaključak kako njihov autor briše gotovo čitav dosadašnji razvojni put vesterna sa težnjom da ovaj žanr vrati na sam njegov početak: na akciju. Američki western razvijao se, naime, tako da je gola, ali permanentna akcija polagano ustupala mesto složenijim zahvatima u situaciju ljudske ličnosti sukobljene sa prirodom na poslu stvaranja civilizacije. Poetski, etički i psihološki elementi vesterna razvijali su se na štetu akcije same, ona je od njih postajala zavisna i pojavljivala se kao rešenje psihološkog sukoba, etičke dileme ili, uopšte, poetske konstelacije stvari. Dok je ranije uzrokovala katarzu, akcija je na kraju postala njen sinonim. Leone joj u potpunosti vraća njenu predašnju vrednost, ali iz sklopa svojih filmova ne odbacuje ništa što bi tu akciju činilo siromašnijom u odnosu na njen raniji položaj u strukturi super-vesterna. Kod Serda Leonea akcija je sve: iz nje se rađa psihološki efekt, ona izlucuje moralni stav, ona je, i samo ona, a ništa osim nje, suština poezije vesterna. Vestern je svoju avanturu započeo posmatrajući akciju spolja, Leone tu avanturu zaokružuje posmatranjem akcije iznutra. „Bilo jednom na Divljem zapadu“ jeste film s druge strane akcije. Od stvaranja istorijskog mita putem akcije čoveka, konja i revolvera, došlo se konačno, sa Leonom, do izgradenog mita akcije same, akcije kao sudbinskog određenja ljudske vrste.

Ali, ne treba se zavaravati, filmovi Serda Leonea, baš zbog te svoje apsolutne privrženosti akciji, nisu dela furioznog tempa i brzog delanja. Naprotiv. Rešivši da se jednom za uvek, odrekne golog faktografisanja toka akcije, a, istovremeno, odbacujući mogućnost praćenja njene ilustrativne funkcije

u složenoj strukturi kakvu je lansirao super-vestern, Leone je pristupio njenom detaljnom raščlanjivanju. Njegov je cilj da akciju prikaže u potpunosti, pa se neće nimalo libiti da njeno filmsko trajanje izjednači ili, čak, beskrajno produži u odnosu na njeno eventualno fizičko trajanje. On je, jednostavno rečeno, analizira deo po deo. U „Dobar, ružan, rdav“ završna sekvencija na groblju načinjena je, u tom smislu, upravo maestralno: počinje jednim dugim, gotovo beskrajnim kadrom „u krug“, da bi se, zatim, nastavila serijom kratkih kadrova u savršenom kontrapunktu. U filmu „Bilo jednom na Divljem zapadu“ postoji bezbroj sličnih primera. Uvodna sekvencija očekivanja voza (u kojoj dominiraju briljantni epizodisti Kenan Vejn, Vudi Stroud i Džek Elim); ubistvo irskog farmera i njegove dece (ostvareno općinjavajućim totalima i krupnim planovima čiji fantastični ritam smenjivanja ima iznenadne pauze koje, podvučene i razvijanjem muzičke teme Enca Morikonija, liče, u psihološkom smislu, na udarce pesnicom u lice, a sa završetkom kroz jedan od najlepših i simbolima najbogatijih kadrova viđenih ikad u vesternu); dolazak mlade žene u nepoznati grad (uz jedan nagli far naviše, čiji je plastički, pa, samim tim, i spoznajni efekat gotovo neizmerljiv i nesaglediv do kraja); završni dvoboj (režiran kombinacijom — „paralelnom montažom“ — jednog niza opštih planova, u kojima radnja teče u kontinuitetu i niza izrazito krupnih, za sinemaskog tehniku gotovo drskih detalja), te mnogo drugih situacija (a, pre svih, ona u kojoj briljantno sudejstvo režije i montaže okončava sekvencu noći nakon pokolja dugim insistiranjima na simbolima duševnog smirenja junakinje, te, zatim, jednim beskrajno ostrim rezom, koji, izjednačujući objekat sa subjektom, šok ličnosti sa platna munjevito pretvara u šok gledališta), realizovane su kroz poniranje svakojake vrste, uz vraćanja na početne pozicije, sa ponovnim laganim otkrivanjima ranije gotovo već spoznatih odnosa, kroz duge kadrove u kojima vreme praktično stoji, interpoliranjem neverovatno krupnih planova u okviru totala korišćenjem danas već pomalo zaboravljenog „dubinskog mizanscena“, i sa skoro beskrajnim, a laganim vožnjama kamere (uzgred: u ovom filmu uopšte nije upotrebljen „zoom“, to nesrećno tehničko sredstvo koje skraćuje vreme prodiranja kroz prostor i time uništava plastičku kompaktnost kadra). Ali, sve to ne usporava akciju, jer — ovo nije film o akciji, ovo je akcija sama: njena psihologija, njena etika, njena poezija, njena sudbina. Sve ostalo je samo privid stvari. Treba zaći iza tog privida i naći se u jednom čudnom svetu napetosti i uzbuđenja; u svetu koji se doživljava kao balet smrti, a pamti kao apologija života. Uostalom: život i smrt su kod Serda Leonea međusobno bliži nego li na bilo kom drugom mestu — trajanje njegovih junaka odvija se u očekivanju i izazivanju smrti (Henri Fonda gotovo fanatički — kao svaka žrtva koja obožava svog dželata — sledi Čarlsa Bronstona, setivši se da tek trenutak pre smrti postavi ono pitanje koje se u drugim situacijama čini primarnim i sudbinskim: ko si ti?), te je, tako, „Bilo jednom na Divljem zapadu“ i film o tome kako smrt živi svoj život, a junaci žive svoju smrt.

Najzad — ponovimo to još jednom — Leone je, pored svega ostalog, i vanredno pošten stvaralac koji vas neće ni za trenutak prepustiti iluziji da se, i pored svih činjenica što govore suprotno, sve to moglo dogoditi i da su njegovi junaci zbilja mogli postojati. Ono što se dogodilo i što je postojalo jeste stvar koja se zbiva posle filma „Bilo jednom na Divljem zapadu“: žena i željeznica, faktori na kojima — a ne na muškarcu i revolveru — počiva stvarni temelj buduće civilizacije, ostaju dugo, beskrajno dugo u kadru nakon što iz njega poslednji put izađu romantične prikaze revolveraša i osvetnika. Ostaju, kažem, toliko dugo dok gledalac ne shvati da je još jednom završeno sa snom o avanturi i da opet počinje život ispunjen radom.