

italijanski vestern

stuart m. kaminski

Serđo Leone je najpoznatiji autor italijanskog vesterna; ali, da bismo odredili njegov doprinos i interesovanja, treba da razumemo i ispitamo dve stvari. Najpre, nije bio prvi režiser tih filmova. Mnogi prethode njegovom prvom vesternu »Za šaku dolara« koji je završen 1964. Drugo, mnogo tematskih interesovanja i »stilizacija« koje se pripisuju Leoneu, nisu originalni; one su izvedene. Pojavljuju se u značajnom broju italijanskih vesterna pre i za vreme njihovog nastanka i prihvatanja.

Leone i drugi režiseri italijanskog vesterna nisu ništa više zainteresovani za ono što bi moglo ili što se dogodilo na američkom zapadu, nego što to pokazuju u nekom prizoru površinske stvarnosti. Leoneovi vesterni su komični košmari o egzistenciji. Neki drugi italijanski režiseri zainteresovaniji su za košmar – kao Džilio Dema i Toni Entoni – dok su drugi skloni komediji – kao Tonino Valeri, režiser serije o »Trinitiju« i pisac Ernesto Gastald. Jedinstvena groteskna vizija je ono što ih sve ujedinjuje. Vestern za sve italijanske režisere postaje mogući Pakao, putovanje na nebo i, ako je moguće, natrag. Za Italijane, vestern postaje pozadinu za popularnu operu bez muzike – ili bar bez pevanja; muzika svakako vezuje i često dominira.

Osećaj nestvarnosti je najvažnija u italijanskom vesternu, njegov svet je magija i strava. Formalna religija nije samo beznačajna, ona je lažna, varka koja prikriva poštenu osećanja. Civilizacija je neminovna, agresivna, nastavak čovekove potrebe da dominira i preživi životom drugih. Taj svet je često bez žena. Ne radi se samo o tome da se žene zlostavljuju, ili da se prema njima postupa indiferentno; one jedva do postoje.

Svet italijanskog vesterna je, naime, stvoren za međusobne muške igre koje otkrivaju svet užasa. U tome je veoma sličan svetu u filmovima Hauarda Houksa. U njihovom svetu, kao u Houksovom, smrt uzdiže čoveka. Čovek koji umire je gubitnik, a mera čoveka je njegova sposobnost da preživi, da se podsmeva smrti. Postoji nekoliko gorkih tačaka u ovim filmovima; ima malo polaganih smrти i veoma malo krv. Čak i Ramonova (Dan Maria Volonte) smrt u Leonovom filmu »Za šaku dolara« odigrava se otprilike istom brzinom, ali s daleko manje krv nego odgovarajuća smrt u »Jodžimbu«. Čovekova smrt je manje važna od načina na koji se on suočava s njom. Jedina stvar vredna očuvanja u Italijanskom vesternu jeste porodica – a svet je tako užasno mesto da samo malo porodica opstaje. Leoneovi filmovi su dobri primjeri, ali nisu originalni. Na primer, film Alberta Benda »Skitnice« (1966) izoštrava kataklizmičko samouništenje porodice Kordin, a Mauricio Lučidi u »Zovem se Pekos« (1966) bavi se osvetom koju Pekos Martinez traži zbog ubistva svoje porodice, kao što to čini »Ringo i njegov zlatni pištolj« (1966) Serđa Korbučija. U izvesnim italijanskim vesternima, međutim, čak ni porodica se ne ceni.

U svim italijanskim vesternima pojavljuje se lik koji može, pomalo ironično, da se opiše kao »dobar« momak (Kameron Mičel u »Minesota Klej«, »Kanjon ubica« Serđa Bergona Selija, 1964, Istud u prvim Leonovim filmovima, Čarls Bronson u »Bilo jednom na Divljem zapadu«, Džems Koburn u »Glavu dole!«, Toni Entoni u filmovima o Strancu, Džilio Dema u filmovima o Ringu, kao i u »Pištolj za Ringa«, koji je režirao Dučo Tesari 1964). Postoji i »rdav« momak (Volonte u seriji »Dolari«, Li Van Klif u »Dobar, rdav, ružan« i Henri Fonda u »Bilo jednom na divljem zapadu«, Henri Silu u »Ustani i pucaj« Karla Licanija, 1966). Funkcija ove vrste likova u »Glavu dole!« je otežana, zato što Leoneov rad pokazuje evoluciju prema kompleksnoj ideji o svetu dobra i zla. Ali čak i u »Glavu dole!« manji značaj se pridaje uloci Gantera, mladog neimacko-meksickog pukovnika, žderaća jaja koji ubija seljaka i, na kraju, Koburna. Poslednji glavni lik u ovim filmovima je »ružni«. Ova uloga se ne pojavljuje ni u jednom iz serije filmova »Dolari«, koji su najraniji i najmanje kompleksni, mada zametak ideje postoji u liku koji tumači Van Klif u »Za dolar više«. »Ružni« lik je Fernando Sančo u nekoliko filmova, uključujući i »Minesota Klej« (1964) Serđa Korbučija i »Pištolj za Ringa«, Eli Valač u »Dobar, rdav, ružan«, Džeson Robards u »Bilo jednom na Divljem zapadu« i Rod Stjager u »Glavu dole!« i slični likovi, obično banditi sa sličnim obeležjima koji se pojavljuju u mnogim italijanskim vesternima.

Mada »dobar« momak traži materijalna dobra, novac, izgleda da ništa posebno ne želi da učini s njim. On je više zainteresovan da živi u skladu s određenim »stilom«, pokazujući drugima da zna kako se živi, kako se suočava sa smrću s podsmehom i bez straha i kako se umire (kao što čini Toni Entoni u »Slepcu«). Na taj način on postaje mistični »spaseni« novi brutalni Hrist koji nudi način hvatanja ukoštač sa životom. Istudovo pojavljivanje iz dima i njegovo preživljavanje Ramonove pucnjave predstavljeno je kao mistično iskustvo čija je svrha da zebni ubicu, kao što je Kameron Mičel – maskiran u duhu Džima Harta u »Kanjonu ubica«, ili šunjanje u crno odevene grobara u »Zovem se Pekos«. Koburnovo prvo pojavljivanje iz dima eksplozije Stjager vidi kao polumistično znamenje, obećavajući znak koji on postoveće s religioznim iskustvom. Avetinski oreol okružuje protagonistit italijanskog vesterna lišene porekla, a može se naći u američkim filmovima pod njihovim uticajem – »Čovek zvani Podne«, na primer.

Značaj »stila« i podsmešljiva distanca prema smrti vidljivi su u Istudovom traženju da mu pogrebni spremi tri mrtvačka sanduka u »Za šaku dolara« – samo zato da bi se kasnije izvinio što je ubio četiri čoveka. U »Glavu dole!« Stjager se besno razmeće dok on i Koburn čekaju da se sami suoče s meksičkom regimentom. Koburn se pretvara da spava. Vidimo ispod njegovog šešira da je to pretvaranje namerno i da se on podsmeva

Stajgerovom trtljanju. Nezainteresovanost »dobrog« momka prema sticanju materijalnih bogatstava još je napadnja u svetu njegove ravnodušnosti prema seksu, nezainteresovanosti koja proizlazi iz čitavog asketskog »stila«, udaljenosti od običnog čoveka. Ni u jednom od Leonovih filmova – osim sekvenci flešbeka u »Glavu dole!« – Leonov »dobar« momak ne pokazuje ni najmanje interesovanje prema ženama. Jedina stvar koja na izgled pokreće njegova osećanja jeste pretnja porodici. Čak i Bronsonova mržnja prema Fondi u »Bilo jednom na Divljem zapadu«, sprečava ovog drugog da ubije Bronsonovu porodicu.

»Rdav« momak u italijanskim filmovima je, na mnogo načina, sličan »dobričini«. Ni njihova »dobrota« ni »rdavost« ne definisu se tradicionalnim moralom. »Dobar« momak predstavlja starozavetna moralna shvatanja poštovanja porodice, osvetu i lični »stil«. »Rdav« momak u italijanskim vesternima poseduje sve veštine i »stil« »dobričine«, ali je sasvim nemoralan, spremjan da služi svakom i da sve učini za novac, mada mora da sačuva svoj ponos dok to čini. Spreman je da uništi svakog ko mu stoji na putu, bio on dobar ili rdav. On je čovek je lako, ali će uništiti bilo koga – čoveka, ženu, dete, porodicu – da bi je održao. Zadovoljavanje potreba »rdavog« momka je hladno, čak i njegove seksualne reakcije su kliničke, pre činovi izopačenosti nego ispunjenje želje. Fondino sadističko zavodenje i silovanje Klaudije Kardinale u »Bilo jednom na Divljem zapadu« je glavni primer, kao što je to i silovanje Ida Duli od strane trojice nitkova u »Adios, Gringo« (1965) Dorda Stedanija. »Rdav« momak je, konačno, zadovoljan jedino kada živi u skladu s predodređenom ulogom. Često »rdav« momak vidi u »dobričini« samo lik koji živi u skladu s drugačijim »stilom«. Naravno, ovo veoma liči na Houksa. Uloge Džona Vejna i Kristofera Džordža u »Eldoradu« otkrivaju ovu vrstu poštovanja. »Dobar« i »rdav« momak u Leonovim filmovima se poštuju, vide jedan u drugom mogućnosti drugačijeg življena i rano spoznaju da ih njihova opredeljenja nagone da se konačno obraćaju u moralnom dvoboju. Leone se razlikuje, međutim, upravo po tom elementu poštovanja od većine režisera italijanskog vesterna koji posmatraju »rdavog« momka kao bezvredno stvorenje, koje treba poniziti i okljujati, kao Ferlej Grendžera u filmovima iz serije o Triniti ili meksičkog službenika u »Slepcu«.

Slepljeno kao motiv u čistoj, klasičnoj edipovskoj tradiciji prisutno je u mnogim italijanskim vesternima: »Slepac«, »Minesota Klej« i »Dobar za Đanga« (1966), koji je režirao Leon Klimovski, osnovni su primjeri. »Đango« završava slepim razbojnikom koji se tetura okolo, plaćući: »Ne vidi ništa«.

»Ružan« karakter predstavlja treću tačku u trougu lučnosti italijanskog vesterna. »Ružan« je uvek fizički surob, bradat, pomalo prijav, ali kicoš, živahan, u kontrastu sa moralnošću »dobrog« i »nemoralnošću« »rdavog« momka, on je izvan moralja. »Ružan« lik je previde ljudski, sposoban za veliku naklonost, veliku mržnju i nasilje. Nije mnogo lukev, otvoreni je, neposredan i pokazuje prizemnu jednostavnost i smisao za humor. U izvesnom smislu, on je pretnja obojici osnovnim likovima, zato što nije potreban nikakav kod koji bi ga određivao. Kada žudi za zlatom ili ženama, on vidi u njima ispunjenje nagona i šansu za uživanje. On je nepredvidljiv, lažov, jede sa žarom i nasladom i komplikuje jednostavnost života kakvim ga vide »dobar« i »rdav« momak. Reagujemo s podsmehom i naklonosću prema Valaču, Robardsu, Stajgeru, Sanču, Džilberu, Rolandu ili Badu Spenseru, lako je pokazano da su ubice. Sva ubistva koja su počinili jesu plod želje da se preživi ili žestokih emocija bez računice. To čini da oni postaju simpatični. U većini filmova u kojima se ovaj lik pojavljuje, emotivna distanca »dobrog« momka raskrinkana je prizemnom čestitljivošću »ružnog«.

Ekstremni krupni plan je glavno italijansko sredstvo za uboljčavanje osnovne preokupacije: lika. Priča je najmanje interesantna. Ono što je važno jeste ispitivanje likova, posmatranje njihovih reakcija i onoga što ih pokreće. Gotovo se čini da se sve zapravo dešava nasumce, kao da s interesovanjem posmatramo reakcije različitih ljudi, pokušavajući da otkrijemo značenje u najmanjem treptaju oka. Vizuelni udar vode koja kaple na šešir Vudija Strouda i ljudita reakcija Džeka Elama zbog muve, važniji su Leoneu, na primer, od revolveraškog dvoboja zbog kojeg se njih dvojica pojavljuju u »Bilo jednom na Divljem zapadu«. Elam mi je pričao da se muva pojavila slučajno dok su snimali scenu, ali se Leoneu toliko dopala da je insistirao na slikanju svih Elamovih reakcija u vezi s njom, uglavnom u krupnim planovima. Međutim, scena jedenačilična u »Zovem se Triniti« ili sekvenca salunu u Dirlidjevom »Sedam revolvera za MekGregorove«, u kojoj pijanista svira Lista



klijent istvud/za šaku dolara

da bi propratio svadu, jesu podjednako dobri primeri. Postoje slične scene i u »Adios, Sabata«.

U izvesnoj tački svakog italijanskog vesterna platno otkriva grotesknost bitke, snoviti užas masovne smrti. Vezuelino, sposobnost režisera ovog žanra da operišu masama podjednako je dobra kao kod De Mila ili Lina. Na primer, scena bojišta na reci u "Dobar, rđav, ružan" je široka, kompleksna i zadivljujuća, kao što je juriš na garnizon u "Adios, Sabata". Interesantno, mnoge Leoneove scene masovne smrti postavljene su na obala reke čije vode ne nude razmak ili odvajanje zbog zaštite. Masakr meksičkih vojnika u "Za šaku dolara" i u "Glavu dole!" su drugi primeri. Uopšte, u italijanskim vesternima uništavanje stotina na platnu, pokazano kao besmisleno uništavanje, košmarnije je i strašnije nego mnogo svesniji antiratni prizori u brojnim filmovima.

Očigledna radost, pa čak i komika razaranja i bitke u italijanskim vesterima često su odmah propraćene nekim intimnijim užasom, nekim ličnim odnosom koji podvlači stvarno značenje užasa koji je nekoliko trenutaka ranije bio zabavan (takav je slučaj i s nekim filmovima Lukina Viskontija, na primer »Senso«). U »Dobar, rđav, ružan« lstdv seće umirućeg mладог vojnika nakon sekvence na reci. U »Glavu gore!« nakon bitke na mostu odmah sledi prizor mrtvih revolucionara i Stajgerova porodica u mračnoj pećini. Komika i oduševljenje bitke su odmah vizuelno presečeni već u narednoj sceni. Ovdje je malo dijaloga. Dominira vizija mlađalačke smrti. Krvala tuča slijepog čoveka u »Slepцу« sledi komičnu borbu.

Takođe vizuelno, Italijani prikazuju gradove izolovane u prostranoj divljini, razdvojene ogromnim prostoranstvima, pa čak i kada se sukobljeni ljudi pojavljuju zajedno u prostoru često ih razdvaja veliko rastojanje. Prostori i interjeri su uglavnom groteskno ogromni.

Istovremeno, italijanska obuzetost spontanošću življenja i revnošću za egzistencijom u sredini moralističkih filmova, može se videti u rukovanju detaljima. Na primer, hrana u ovim filmovima je uvek raznobojava i privlačna i ljudi je jedu prodržljivo. Hrana je opipljiva, stvarna i često se jede prstima.

ljudi je jedan preozbiljni, drugi je spremni za sve. Drugi karakterističan prizor jeste krug finalnog obračuna. Obračun se često odigrava doslovce u krugu, miniaturnoj areni u koju čovek konačno zakoračuje, da bi otkrio sebe bez publike. U "Za dolar više" i "Dobar, rđav, ružan" obračun ukљučuje sva tri Leoneova glavna lika. U svim ovim slučajevima kada "rđav" momak uđe u arenu — što mora, ako njegov životni stav treba da ima značenje — on umire. Njegova smrt je istovremeno dobrodošla i dostojna divljenja zbog toga što je zao. Međutim, naročito je uznešujuće videti Van Klifa, jer on je živeo po pravilima i bio im je odan, kako se stropoštava u otvoren grob, ili videti Volontea bačenog na kolski tovar besmislenih grotesknih mrtvaca, ili pak videti raziličite oslepljene ili izmučene razbojnike iz drugih, već pomenutih filmova. Jedino mrtav, on gubi smisao. Dok živi u bolu, on je uzasavajući podsetnik mogućnosti ljudske patnje sa kojom smo se srođili.

Obuzetost junaka i nitkova italijanskog vesterna, krupnih i sitnih, postizanjem bogatstva, proizlazi iz glavne struje američkog vesterna. Stupanj do kojega su dovedeni svi likovi u svojoj žudnji za zlatom daleko prelazi američku osećajnost i zadire u Italijanska politička shvatanja američkog kapitalizma. Implicitni marksistički stav postaje u »Glavu dole!« eksplicitan. Tako, veći deo tih preokupacija ubijanjem zbog novca pokazuje se kao pozajmica iz konvencije vesterna, kao kod nemilosrdnog železničkog magnata koji prodira na Zapad u »Bilo jednom na Diviljem zapadu«. Čak i ovde se mogu videti nagoveštaji, delići Leoneove osećajnosti na delu. Leone pri-

kazuje ovog kapitalistu kao čoveka bolesnog tela. Fonda sagospšćava: »Posmatrao sam kako se trulež širi« i »Normalan čovek bi mu prosvriao metak kroz mozak«. U »Dobaru, rđavu, ružanu« postoje tematski ekvivalenti ovog magnata. Na početku filma, Van Klif dolazi kod gazde, koji mu je platio za informaciju, od čoveka koji treba da bude ubijen posle razgovora. Gazda je u postelji i boluje od tuberkuloze. U sceni tipičnog Leoneovog crnog humora, Van Klif kaže gazdu da mu je njegova poslednja žrtva platila da ubije gazdu. Van Klif mudruje da, kada je već plaćen, mora da ide do kraja i nastavlja da puca u gazdu kroz jastuk – prilično neobičan način ubijanja u vesternu i živahan komentar kapitalističkog morala. Film takođe sadrži kratku scenu u kojoj ratni lifierant gleda kroz prozor plišanog hotelskog predvorja, govoreći o menjanju svojih privrženosti kada je to korisno i o rđavom stanju svog srca.

Činjenica da je novac u »Dobar, rđav, ružan«, zakopan na groblju, može da ima naglašen marksistički ili froydovski prizvuk — s novcem, udruženim s prijavštinom i smrću, nagomilanim kroz staru etiku rada i etiku smrti.

Scena između Valača i njegovog brata u manastiru, jedna je od majo-brojnih u italijanskim vesternima koje se odnose na crkvu. U ovoj sceni Leone priziva vestern-tradiciju o dvojici braća na suprotnoj strani »zakona«, ali scena izražava Leoneovu sopstvenu mračnu viziju. Njegov Zapad, koji nudi opredeljenje za kaluderu ili banditu kao jedine alternative, svakako je više pustinja nego vrt izobilja. Leoneov manastir se ne posmatra kao civilizovana ustanova ili čak oružje imperializma, nego sumorno sredstvo opštanka. Takođe, u »Dobar, rđav, ružan« postoji nekoliko elemenata nepoštovanja, uključujući Valača, u sceni u kojoj se on rastreseno prekrsti, obraćajući se vokatu koga je upravo ubio. Sećamo se da je jedna od zakonskih optužbi protiv njega izrečena na početku filma za kradu sakralnih predmeta, dok on zagleda neke stvari u manastiru: ovi detalji samo dodaju nešto silikovitosti njegovom karakteru »ružnog« i pojačavaju kontrast s njegovim smernim bratom. Slična je i Volonteova ceremonija u ruševinama crkve u »Za dollar više« i biblijski jezik izgovoren na sahrani porodice u »Bilo jednom na Divljem zapadu«, ali Leone i (mnogi) drugi italijanski režiseri izgleda da nemaju isuviše blagoklon stav prema religiji. U jednom italijanskom vesternu zlato je sakriveno u cevima orgulja u napuštenoj crkvi i film kulminira kada »dobri« i »ružni« momak bivaju zasuti zlatom. Jasno, religija je lažna nade koja jedva zaslzuje prezir.

Italijanski vesterni predstavljaju istraživanje mitskog sveta. Oni nisu jednostavno ponavljanje istog uverenja na različite načine. Svi naredni film tretira istu vrstu likova, ali ih istražuje na dubljem nivou. Leoneovo uklijučivanje u ta istraživanja je strastveno, ali nije i jedino. I Fonda i Istvud naglašavaju da Leone voli da tumači uloge svojih glavnih likova da bi pokazao kako želi da to bude urađeno. On se poistovjećuje s likom, živi ulogu. „On je oniži, nabijeni momak“, rekao mi je Istvud, „ali kada glumi svoje uloge vidite da on što on želi i znate da se on zaista oseća kao visok i vitak revolveraš.“

Ti filmovi se mogu posmatrati kao mitsko istraživanje covekova nastojanja da pronađe značenje života – istraživanje u srcu najkomercijalnije vrste popularne umetnosti – a njihovi glavni likovi predstavljaju suprotstavljanje krajnosti koje razdrlu ono životinsko u nama. Sa svakim filmom, odgovor postaje složeniji i fascinantniji.

Engleskog preveo: Svetislav Jovanović

Poglavlje iz knjige
»Graphic Violence on the
Screen« (New York, Simon and Shuster 1976)

Kratka proza

odgovor

david albahari

prevedena proza

Ijupke, zbunjene kćeri našeg starog društva

Zašto se ne udaju? Viđamo ih po gradu, dok postaju sve starije, male usedelice, kako biciklom idu na svoje beznačajne poslove, ili dok se uzbrdo, pored stena, šetaju, noseći knjige u rukama. Eni Lenghorn, Betsi Klej, Dženifer Vilkomb, Meri Džo Morison: sve ih znamo još dok su imale dve-tri godine, a sada, kada su prešle polovinu dvadesetih, završile fakultete, vratile se iz inostranstva posle godine provedene tamo – odrasle žene koje nikud ne idu, ni u Njujork, ni San Francisko, pa čak ni u Boston, samo vise u ovom malom gradu, puštajući da godišnja doba prelaze preko njih, šetajući se istim ulicama gde su odrasle, viseći u senci starih domova.

domova.
Još uvek mogu da ih zamislim, u prikrajku žurke u baštici Vilkombrovih, sa svojim bledim, očešljanim plavokosim glavama kao sveće što gore na letnjem suncu, s trakom u kosi, ili plastičnom šnalom zakachenom specijalno za tu priliku. Njihove male, paštelne svećane haljinice, i njihova stopala, bosa u

travi — ta vitka stopala malih devojčica, s koščatim, potamnelim prstima, ostavila bi, osećam, otiske zečjih stopala u rosi. Dženifer i Eni su nagovorili da nude predjela, a tacna koju su nosile ljudjala se, njihovi zglobovi behu tako slabici, punjena jaja su klijazila, njihove krupne oči s bledoplavim beonjačama gledale su u nas tako svećano dok smo uzimali punjena jaja i smešili se da bismo ih ohrabrili. Bili smo tada u poznim vadesetim godinama, mlađi u zrelosti, dobri, najbolje doba. Leto miriše na sprej protiv buba po travnjaku, i na mentu u džinu, mlade žene tako zdrave u svojim letnjim haljinama smede kože, deca još uvek mala, kao jato u zarasloj travi iza baštice, trče i kotrljaju se, pastelne haljnice ozelenjene, njihova galama kao rezak ehdine naše galame, stvarajući svoj sopstveni tajni svet, dok smo mi upijali sunčevu svetlost i alkohol.

Još uvek mogu da vidim Betsi i moju kćerku, one noći kada smo prvi put sreli Klejove. Tek što se behu doselili u grad; svratali smo do njih da im ka-