

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 enterijeri 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 još prečišćeno, ali i da je spremno za život. 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 "За дolar виše" i "Добар, рđав, руžan" obračun uključuje sva tri Leoneova glavna lika. U svim ovim slučajevima kada "рđав" 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 različite oslepljene ili izmučene razbojnike iz drugih, već pomenutih filmova. Jedino mrtav, on gubi smisao. Dok živi u bolu, on je užasavajući 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 prevarazili američku osećajnost i zadire u Italijanska politička shvatanja američkog kapitalizma. Implicitni marksistički stav postaje u »Glavu dole!« eksplicitan. Tako, veći deo tih preokupacija ublijanjem 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, delici 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 uključivanje 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 poistovećuje s likom, živi ulogu. «On je oni, nabijen momak», rekao mi je Istvud, „ali kada glumi svoje uloge vidite ono što on želi i znate da se on zaista oseća kao visok i vital revolucionar.«

Ti filmovi se mogu posmatrati kao mitsko istraživanje čovekovog nastojanja da pronađe značenje života – istraživanje u srcu najkomercijalnije vrste popularne umetnosti – a njihovi glavni likovi predstavljaju suprotstavljanje krajnosti koje razdružuje životinjsko 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 senki starih domova.

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

travi — ta vitka stopala malih devojčica, s koščatim, potamnelim prstima, ostavila bi, osećam, otiske zećnih stopala u rosi. Dženifer i Eni su nagovorili da nude predjela, a tacna koju su nosile ljlajlala se, nihovih zglobovi behu tako slabici, punjena jaja su klijali, njihove krupne oči s bledoplavim beonjačama, gledale su u nas tako svećano dok smo uzimali punjena jaja i smešili se da bismo ih obrabirili. Bili smo tada u poznim vadesetim godinama, mlađi u zrelosti, dobri, najbolje doba. Leto mriše na sprej pročitava buba po travnjaku, i na mentu u džinu, mlađe žene tako zdrave u svojim letnjim haljinama smede kože, deca još uvek mala, kao jato u zarasloj travi iza baštice, trče i kotrlaju se, pastelne haljine ozelenjene, njihova galama kao rezak ehe 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-