

AVANTURE TRAGEDIJE

Najpoglavitejša vrlina zahodnjaka je njegova zgodbenost, če lahko tako poimenujemo redek privilegij, da je zgodba prisotna v najbolj vsakdanjih gibih, denimo pri sedlanju konja, kozarcu whiskyja, ubijanju. Vsaka mitologija se trudi osvetliti neko sedanost z gledišča odlične preteklosti; če je sedanost preveč racionalistična, izvor ne more izhajati iz božje previdnosti, mit postane vsakdanja kronika. Western je sekularizirana mitologija, v katerem neka družba poskuša reflektirati svoja protislovja pod krinko odkrivanja izvorov. V tipičnem westernu najdemo humanizacijo narave in „primitivni komunizem“; moderni westerni na isti način določijo trenutek vzpostavitve zakona, trenutek, v katerem se družba razcepi v ločitvi oblasti. Junak v moči te ločitve najde priizkušnjo, ki njega vzpostavi kot junaka. Če zakonu ostane še kaj oblasti, je morala neka sila — na ta detajl dobra liberalna zavest vedno pozablja — zakonu podeliti njegovo moč. Novi western tukaj definira „tragičnost“ zgodovine in izolira trenutek, v katerem razvoj neke civilizacije ubeži kolektivni epopeji, ne da bi se še kazal kot brezosebna mehanika napredka, je trenutek v katerem se zdi, da ljudje delajo zgodovino in da vedo, kaj delajo.¹

Klasični western je razkrival epski svet, novi western pa je predvsem boleč spomin na ta svet, ki je minil. Niti panoramski posnetki, niti tavellingi, ki prostoru povrnejo njegovo polnost, niti liki, niti konji v drncu ne morejo vzpostaviti enotnosti žanra, je opazal Bazin, „western mora torej biti nekaj drugega od svoje forme“, zakoreninjen „v mitologiji Zahoda“, je „etika epopeje in tudi tragedije“. Junak je definiran „mitološko“ — to se pravi v bistvenem in ustvarjalnem razmerju z zgodbo — v „etičnem“ položaju, v katerem se dobro zoperstavlja slabemu. Konflikti, ki so lastni etiki, „temu brezmadežnemu svetu, ki ga ne spremeni noben razcep“ (Hegel), so preprosti: dobro sta življenje in neposredno delo skupnosti, zlo je to, kar se temu dvojemu zoperstavlja; dobro in zlo sta si tako tuja kot pionirji in Indijanci ali kot narava in dejanje, ki jo civilizira. Ko opozicija, če sploh še naprej obstaja, ni več tako natančno definirana, ko se zlo interiorizira in tako junak kot skupnost nista več tako čista, epika izgine in prepusti mesto romanesknemu ali tragičnemu.

Prihod novega westerna sovpade s trojno transformacijo njegove mitologije, ki se najprej kaže kot **kriza epike**: „etična skupnost v naravnem stanju“ ne uživa več privilegijev nedolžnosti in je sedaj izpostavljena vsem degeneracijam. Prebivalstvo mest na Zahodu se prepusti sli in rasizmu, njegova volja ni več neposredno pravica (linčanja). To vprašanje, ki je nedvomno zelo sodobno, je zgodovinsko upravičeno **s prestavitvijo dramske situacije**: Zahod (osvajanja) ni več (kolonizirani) Zahod. „Go West“ je bila tako kot „Sovjeti povsod“ parola, ki je ustvarila neposredno enotnost vseh posameznikov; v novem westernu postane izkoriščanje osvojenega teritorija osrednji problem, partikularni interesi pa pridejo v konflikt, kolonisti se zoperstavljajo živinorejcem, ki s še vedno epsko mentaliteto zamenjujejo privatni in obči interes (prim. poleg mnogih drugih tudi

Gunman's Walk in Johnny Guitar). Maščevalec se bo moral, če bo hotel ostati človek zakona, zoperstaviti svoji skupnosti, ki bo prav tako sumničava do njegovega veselja z nasiljem (prim. **Warlock**). Položaj se sedaj razvija v treh črtah: dobro je postalo manj izrazito, junak vstopi v mesto kot samotni jezdec, ga pomiri in ga tudi sam nezahelen zapusti. Takrat se pojavi nova zgodovinska zavest, ki jo ponazarja flash back v **Človek, ki je ubil Liberty Valancea**. Epika je merila na sklep, ki bi okronal in upravičil akcijo (Zavzeti zahod ali Padeč Troje), novi junak pa je izključen iz svoje zmage, tako kot mora sicer dobronamerno nasilje Doniphona prepustiti mesto vzhodnjaku Stoddardu.

Razočarani junak se sedaj sooča z odtujitvijo socialnega življenja. Vendar ne postane lepa romantična duša, ki se zateče v svojo notranjo čistost, niti izkoreninjeni avanturist, ki je bil tako ljub Malrauxu ali Lawrencu in čigar portret najdemo v Stephanu. Veličina westerna izhaja iz dejstva, da junakova osamitev ni nič drugega kot nova dimenzija njegove zgodovinskosti, njegova osamljenost je osamljenost zakona. Mannovim junakom je usojeno, da se bodo srečali z izkušnjo, ki jo iščejo Sturgesovi junaki, v trenutku, v katerem junakova odločitev sovpade z odcepitvijo od zgodovine, v katerem civilizacija v čistosti laboratorijskega eksperimenta postavi pod vprašaj svoje temelje: trenutku **vzpostavitve zakona**. To je položaj, v katerem se je znašla že grška tragičnost, z Agamemnovo vrnitvijo je osvajanje končano, sedaj mora politični zakon (Orest in apolinični bogovi) triumfirati nad starodavno krvno zvezo, ki je postala nasilje (Klitamnestra in hčere noči). Antični zbor, tako kot meščani Zahoda, s svojimi negotovostmi, s svojim terorjem in pasivno modrostjo predstavlja skupnost, ki zna izrabiti zakone, ne zna pa jih več vzpostaviti, epska skupnost je postala „gledalska zavest“ (Hegel) junakov. Takrat se sproži „peklenski stroj“, tako kot v **Kralju Oj-dipu** se dejanje razcepi, čas pa postane past: navidezno epsko napredovanje junaka proti njegovi zmagi in naselitvi v osvobojenem mestu se sprevrže v realno in tragično gibanje, ki ga v trenutku njegove zmage izključi. Vendar eno samo dejanje ne zadošča za tragičnost. V konfrontaciji treh obdobj, ki jo je ilustriral Ford, epskega (preteklost, nasilje Valancea in veleposestnikov), tragičnega (ki je prisotno v vzpostavitvi zakona) in prozaičnega (civilizirana prihodnost Zahoda), lahko tragičnost vsrka eden od drugih dveh momentov.

Privilegirana prihodnost lahko razreši nadaljevanje konfliktov sedanosti (Ford, Hawks), ali pa nostalgичno reafirmirana preteklost ostane edina resnica junakov (Mann). Flash back moderne zavesti na junaški svet preteklosti je lahko očiten ali latenten; če je ekspliciran, uniči junaštvo (**Liberty Valance**), če je ezoteričen, ga naredi nerealnega (Hawks: **Rio Bravo**). Se vprašati: Kdo je ubil Liberty Valancea?, pomeni vpraševati po tem, kdo je junak filma; paradoks je v tem, da junakov ni. Doniphon je silovitost, ki manjka Stoddardu, on je zgodovinska zavest, ki manjka Doniphonu, njuna zgodovinska funkcija bi ju hotela identična, vendar lahko le ubijeta drug drugega, prvi je smrt za drugega, ker oba pripadata dvema ločenima obdobjema. Ford je to podkrepil z zvitostjo zapleta: da bi rešil Stoddarda, mora Doniphon prelomiti eno najbolj strogih pravil časti in Valanceja ubiti iz zasede: človek Zahoda mora zanikati samega sebe, da bi vzpostavil zakon Vzhoda. Prehod od (epske) kolektivne pravice k administrativni pravici (Stoddard) je nepravilčen do obeh, lahko ga tragično glorificiramo, ker se v njem človek pokaže kot zakonodajalec, za-

¹ Tako kot vsaka mitologija tudi western nima dokumentarnega odnosa do zgodovinske resnice; vendar iz tega ne sledi, da bi ga bilo treba zvesti na „lažno“ zavest ali na iluzoričen odraz stvarnosti. Da je osvajanje Zahoda epopeja svobode ni zgodovinsko lažno, seveda, pod pogojem, da natančno določimo **za koga**. Marx povzema Peelove nezgode „ki je iz Anglije na Swan River v Novi Holandiji ponesel živeža in orodja v vrednosti 50.000 funtov. Gospod Peel je s seboj tudi vzel tristo individuij iz delavskega razreda, moških, žensk in otrok. Ko so prišli na Swan River je gospod Peel ostal brez služabnika, ki bi pospravil njegovo posteljo ali prinesel vodo iz reke. Ubogi gospod Peel, sklene Marx, „ki je na Swan River pozabil izvoziti tudi angleška produkcijska razmerja“ (Kapital, I.8). Kavboj v kratkotrajni „pozabi“ kapitalističnih produkcijskih razmerij lahko postane junak. Ponovno najde privilegije svojih daljnjih prednikov, yeomen, svobodnih kmetov „ki so bili osrednja sila angleške Republike“ (Marx) in ki jih je kapitalistična akumulacija zatrla. To, kar se je začelo kot maščevanje se bo izteklo v ponavljanje.

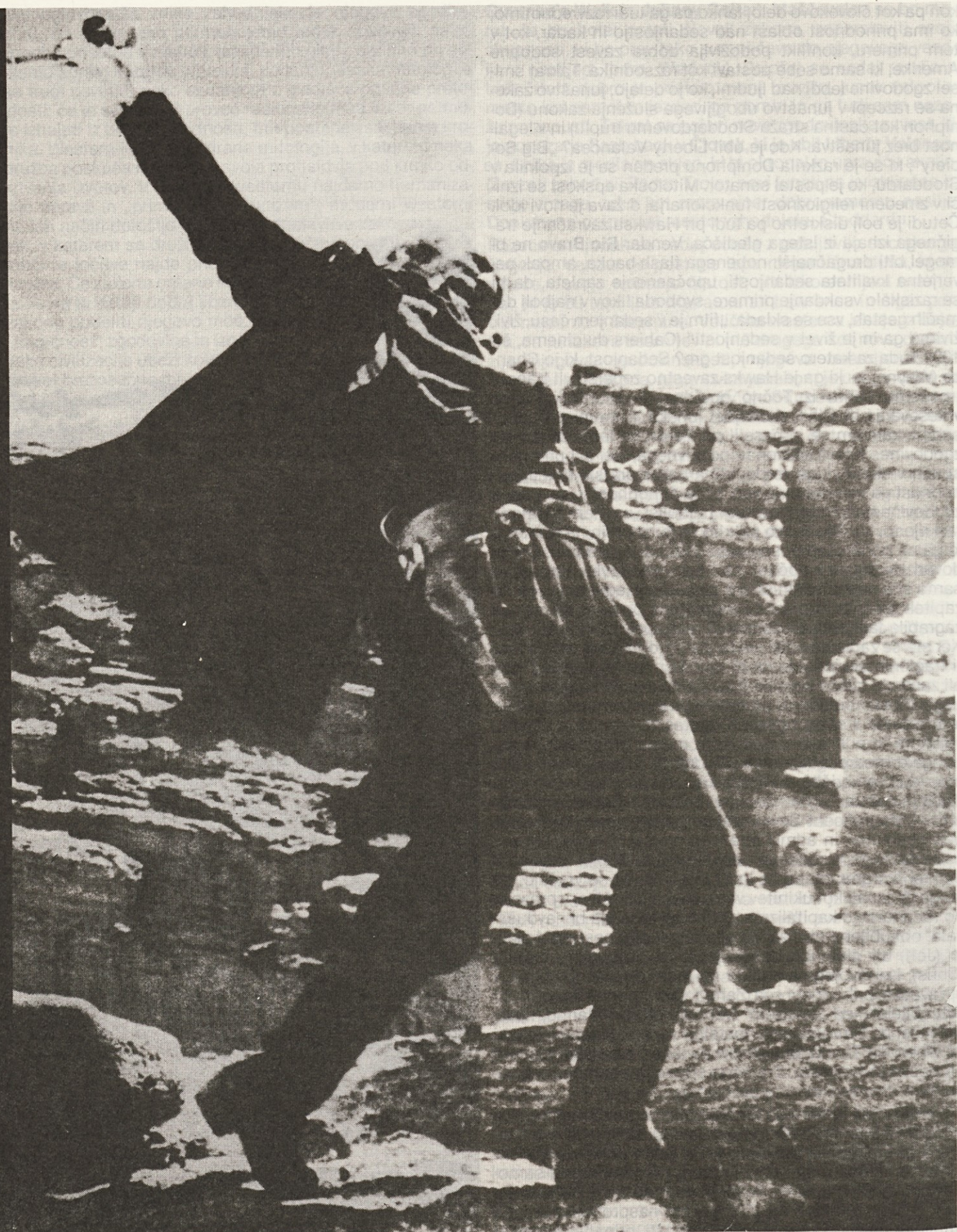
kon pa kot človekovo delo, lahko pa ga tudi razvrednotimo, ko ima prihodnost oblast nad sedanostjo in kadar, kot v tem primeru, konflikt podoživlja dobra zavest sodobne Amerike, ki samo sebe postavi kot razsodnika. Takrat smisel zgodovine lebdi nad ljudmi, ko jo delajo, junaštvo zakona se razcepi v junaštvo ubogljivega služenja zakonu (Doniphon kot častna straža Stoddardovemu truplu) in v legalnost brez junaštva. Kdo je ubil Liberty Valancea? „Big Society“, ki se je razkrila Doniphonu preden se je izpolnila v Stoddardu, ko je postal senator. Mitološka epskost se izniči v zmedeni religioznosti funkcionarja, država je novi idol. Četudi je bolj diskretno pa tudi pri Hawksu zavračanje tragičnega izhaja iz istega gledišča. Vendar **Rio Bravo** ne bi mogel biti drugačnejši: nobenega flash-backa, ampak neverjetna kvaliteta sedanosti, upočasnjenje zapleta, da bi se raziskalo vsakdanje primere, svoboda likov v najbolj domačih gestah, vse se sklada: „film je v sedanjem času, živi, živimo ga in je živeti v sedanosti“ (Cahiers du cinema, št. 139). Toda za katero sedanost gre? Sedanost, ki jo Chance (Wayne) — ki ga je Hawks zavestno zoperstavil Kaneu, trpečemu šerifu iz **Točno opoldne** — „kontrolira brez vmešavanja drugih“, sedanost junaka, ki zaupa samemu sebi, v katerem se je naselil pri Fordu še latentni smisel zgodovine. Kot funkcionar pozitivnega, se s humorjem spusti v akcijo, ki je zreducirana na biografski detajl, prihodnost ga ne vznemirja več, on je prihodnost in zanj se je zgodovina dopolnila. Hawksov najboljši „western“, **Hatari**, razkrije to, kar **Rio Bravo** prikrito že je: spomin na western, ki ga na počitnicah posnemajo sodobni Američani. Občudovati Herkulesov počitek na koncu zgodovine (morda je samo ena nepopisanih strani, za katere Hegel misli, da so zapitek srečnih in praznih obdobj) ne pomeni, da nas je zagrabila lahkotna brezbržnost retrospektivnih iluzij.

Ker sta se zapisala epiki, se ta dva avtorja nista mogla lotiti tragičnih situacij, ne da bi uničila njihove junake (Ford) ali zanikala njihov konflikt (Hawks). V epiki ne najdeta drugega kot samouničenje platonskega mesta: množica, ki se je umaknila v sfero privatnih interesov, prepušča dejanje vojakom in policajem, „varuhom mesta“, medtem ko oni ubogajo modreca (Chance, Stoddard), ki edino hoče Dobro, idejo ameriške demokracije. Nasprotno pa za Jeffa (**Daljnja dežela** — Far Country) in Chrisa (**Sedem veličastnih** — Magnificent Seven) zakon ne velja več kot neoseben absoluten in administrativen smisel Vzhoda, kot prihodnost, ki je „razočarala“, epski svet, da bi bila tudi sama demistificirana; Mannovi in Sturgesovi liki se vračajo, ko so ga spoznali kot ukinitve vsakršnega junaštva, v prozaično računarstvo kapitalizma. Daleč od tega, da bi navduševala, obljudljena civilizacija sproži neodločnost pred akcijo (Jeff) ali distanco deziluzije, ki se je v njej ohranila (Chris). Ker svojega konflikta ne morejo več sublimirati v spravaško prihodnost, ga Zahodnjaki interiorizirajo in so razcepljeni med „realizem“ Vzhoda (sla pri Mannu, nezapljudljivost pri Sturgesu) in nostalgijo epike: Mannovi junaki se vrnejo na Zahod, Sturgesovi pa iščejo herojskega očeta ali epskega prabrata. Tragična situacija postane kriza junaka in njegovo intimno protislovje.

To je trenutek ranjenega junaka (zelo pogosto ranjenega v telo), ki ne triumfira zaradi enostavne „pozitivnosti“ svoje telesne in moralne atletskosti. V **Tin Star** Fonda vzgaja Perkinsa: tehnično mojstrstvo je manj pomembno od samobvladovanja, hitrost v streljanju ne zadošča, strel je treba za trenutek zadržati, da bi presodili nasprotnika. Zmaga implicira umik od vsakršne spontanosti, pripada zavesti in



Man of the West,
režija Anthony Mann, 1958



njeni negativnosti. Mannovi filmi začrtujejo poti, za katere bi bilo absurdno upati, da jih bomo ujeli v kategorije tradicionalne psihologije. Nič manj kot v „senzualnosti“ Fedre, pohota Mannovih junakov ni prva značajska poteza, je, prav nasprotno, tragična reakcija za tisto, kar Goldmann v svojem **Pascalu** imenuje „znotrajsvetovna negacija sveta“. Ujet med neusmiljeno prisotnost sveta, ki ga zavrača (svet Vzhoda) in odstotnega boga, na katerega se sklicuje (tukaj: epika), je junak utesnjen: njegovo obnašanje bo absolutno manifestiralo odsotnost absolutnega, bo odkrito „realistično“, ker pred epskim idealom razpadejo ideološke iluzije, s katerimi Vzhod prikriva svoj „materializem“. Lahko torej razumemo, da mannvosko „spreobrnjenje“, presečenje, ki ponovno najde vrednote Zahoda, ni navidezno; junaka ne spremeni razkritje velikih moralnih resnic, ampak je junak v pravem pomenu besede **vrnjen**, ponovno je našel epski svet čigar odsotnost je motivirala vse njegovo prejšnje obnašanje. Notranjost junaka ni nič drugega kot druga plat njegovega pristopa k zgodovini.

Kljub vsemu pa Mannovi filmi niso tragični. Lepota njegovih kadrov ne izhaja zgolj iz lepote pokrajine, ampak iz tega, da jih pogled naredi za predmet njegove nostalgije. Forma vrnitve torej karakterizira trojen geografski, estetski in etični itinerarij iskanja epskosti, ki je Mannova temeljna kategorija. Tukaj epika ni niti izvirna niti platonska, ampak je projicirana skozi odisejo posameznika in Bazin jo je upravičeno poimenoval „romaneskno“, ker je roman moderna, subjektivirana epopeja. Romanesknost vedno postavi izvirno ločitev človeka in sveta (tragična situacija), vendar jo postavi kot neznosno in nesmiselno, tako da junaku ne preostane drug izhod kot sprava s svetom v ponovno najdeni epskosti.

Ne glede na to koliko se junak izogiba romantični eksaltaciji jaza, mora interiorizirati svoj razcep, to kar klasični romaneskni univerzum izraža s svojo razcepitvijo „ki ločitev pripelje na raven spektakla“ (Barthes: **Sur Racine**). Junak se razdeli in se znajde „z drugim obrazom“; v **Daljnji deželi** ima Jeff, na primer, svojega dobrega dvojnika v prijatelju, ki je ostal epski, in zlobnega dvojnika v podkupljivem sodniku. Oba sta njegovi možni formi. Odprti sta dve poti, ki ju bo Mann postopoma izrabljal: do sprave lahko pride v goethejevskem teku „bildungsromana“, kjer junak skozi „vzgojo“ ponovno najde skupnost vrnjeno njegovemu epskemu poslanstvu (in ponovno najde enotnost skozi pravčasno smrt svojega „hudobnega“ alter ega, prim. tudi **Hudičev prelaz** (Devil's Doorway), kjer Robert Taylor prevzame funkcijo svojega očeta). Toda romanesknost je lahko nesrečna in junak je prepuščen svoji nostalgiji: V **Človeku Zahoda** (Man of the West) je v prozaični sedanosti izgubil svojo zgodovinsko učinkovitost (železnice in meščanska reputacija), vsako dejanje ga zoperstavi le njegovi preteklosti, medtem ko nek roparski povratnik organizira karavanskega duha, preden napade spomin na banko. Čustev tedaj ni mogoče sporočiti (Billijina nedovoljena ljubezen), dejanje ne nakazuje nikakršne prihodnosti, junak se omeji na to, da ubija, vse to, kar gledalec pričakuje od njega ironično sprevrne njen dvojniki: Coaley sleče Billie in jo da v posteljo, kjer jo na koncu posili Doc. Mannova strogost: kaže nam notranjost brez lažne globine, ki je v svoji prozornosti čista negacija epske angažiranosti.

Je zgodovinskosti Zahodnjaka usojeno da bo razpadla med epopejo, ki se oddaljuje in romanesko, ki je postala nesreča? Z odpiranjem tretje poti western nadaljuje raziskovanje tragične situacije; medtem ko jo Mann prepozna,

vendar jo zastavi samo kot nesrečo, ki jo je treba premostiti, pa jo Sturges sprejme, da bi iz nje naredil junakovo notranjo usodo.

Sturgesov **The Law and Jack Wade** ilustrira nepremostljivo nujnost tragičnega izkustva. Na začetku se precej hawksovski Wade kaže kot človek pozitivne sinteze treh različnih epoh: šerif vzpostavitve zakona, njegova prihodnost se na začetku kaže v prizorih meščanskega življenja, ki mu ga ponazarja zaročenka, poleg tega pa še osvobodi Clintu in poravna dolgove s preteklostjo. Zelo hitro pa se sintetično junaštvo pokaže kot nemogoče in Wade bo preveril njegov razcep med nepomirljivimi časi. Civiliziranemu nerazumevanju zaročenke Clint razkrije globino svojega pajdaštva z Wadeom; je Doniphon, ki se zaveda samega sebe, čisto epska zavest, ki v widmarkovski ironiji smeši civilizacijo, ki v njem ne zna prepoznati svojega izvora. Wadeovo junaštvo je v tem, da se ne prepusti blišču epske bratovščine, za katero ve, da je stvar preteklosti; Clint je zavezan starodavni Wadeovi podobi, ki jo išče bolj vztrajno kot zaklad, Wade zavrača to identifikacijo, ki je postala imaginarna: „ti me spoštuješ veliko bolj kot jaz spoštujem tebe“ bo sklenil v prizoru z revolverjem. Vzpon junaka meri na ponovno vzpostavitev razmerja z zgodovino, tako da privzame tragični konflikt: „človek ne kaže svoje veličine, če je na eni skrajnosti, ampak tako, da se dotika vseh hkrati in zapolnjuje prostor med njimi“ (Pascal).

Tragično protislovje se tukaj ne postavlja med zakonom in nekim zunanjim nasiljem, ampak je v samem zakonu: predpostavlja dva načina zakoreninjenosti v zgodovino, dve obdobji, ki se ne moreta pomiriti drugo z drugim, hkrati pa sta nujni eno za drugega. **Antigono** navadno predstavljajo kot nasprotje med družino in državo. Vendar ne smemo pozabiti, da Antigona ne pooseblja niti individualne morale niti krščanske ali postkrščanske sentimentalnosti, zanj „etična razmerja med člani družine niso čustvena in ljubezenska razmerja,“ (Hegel), kakor bi to želel Anouilh, prav tako kakor bistva zveze med Clitnom in Wadeom ne tvori skrito pederastično čustvovanje. Družina za Antigono in bratovščina za Wadea predstavljata primarno enakost članov epske skupnosti: vsem meščanom dajejo pravico, da so pokopani v isti zemlji, Antigona potrjuje potrebo po ohranjanju te začetne enakosti, „obče volje“ epske skupnosti. Paradoks zakona je v tem, da kmalu ne deluje več samo navzven, ampak tudi proti skupnosti, ki jo je razdelila „civilizacija“. Politični zakon (Kreont in Orest) pa nujno načne to, kar tvori njen temelj: epsko enotnost (Antigona, pa tudi Klitamnestra, ki maščuje „politično“ žrtvovano hčer). Tragični junak se giblje v tem konfliktu, umre od njega ali pa ga preseže, ne mora pa ga ukiniti.²

Ni velike tragedije brez potrditve njene nujnosti: **amor fati** pravi Nietzsche. Kakor lepo kaže **Sedem veličastnih**, to nujnost najdemo v statutu zakona; dolgočasni didaktičnosti navkljub, je ta film nekakšna „summa politica“ westerna in povzema teme filmov **Warlock**, **Silver Lode**, **Vera Cruz** 5 in drugih. Problem obrambe mesta se postavlja v postepski dimenziji in zaznamujejo ga tri etape. Na začetku smo v platonskem položaju: skupnost, ki je zatopljena v ekonomsko delo, je postala „civilna družba“ in mora branilce poi-

² Andre Bazin (Qu'est-ce le cinéma?, vol. III), je pravilno opazil, da se tragični konflikt vrti okrog problema zakona; vendar ga abstraktno označi kot „protislovje med transcendenco socialne pravičnosti in posamičnostjo moralne pravičnosti, med kategoričnim imperativom zakona, ki zagotavlja red mesta prihodnosti in nič manj reduktibilnim imperativom individualne zavesti“. Skratka, to je prav, še bolj prav pa ima Pascal, ki tragično razume kot religiozni pogoj človeka in njegovo revščino. Ostane dejstvo, da bi bilo to prehudo moraliziranje in protislovja v čisti obliki ne najdemo nikjer razen v katoliških filmih Hathawayja **Manhunt** in Kinga (**Bravados**), ki sta „sur-westerna“, kakor jih je bilo malo.

skati zunaj sebe. Nezaupanje med njo in najemniki je mogoče primerjati samo še z medsebojnim prezirom, in samo modreca (Chris in starec) znata z ironijo preseči nasprotje. Prva zmaga vpelje drugi, mannovski moment skupnosti, ki je ponovno postala epska, kjer kmet dobi junaško dušo, najemnik pa v sebi ponovno najde strahove pa tudi kmečke korenine. To je trenutek, kjer se zakon zlije v enotnost, kjer bo „emancipacija delavca delo samega delavca“. Nov obrat pokaže, da je skupnost začasna, začetno protislovje se ponovi, vendar jo osvetljuje solidarnostna zavest; najemnik opravičuje kmete (Ricardo) in demistificira lasten lik, medtem ko Chico (kakor poudarja Chris) obtožuje kmete po kmečko. Ne vladajo torej platonski modreci, ampak kolektivnost, ki skozi lastne izkušnje lahko transformira epski razcep v politični dinamizem. Do ločitve ne pride več med dvema zunanijima izrazoma, ampak je avantgarda ločena od množic v medsebojnem razmerju (vsakdo v drugem išče upravičenost samega sebe) in to v dialogu, za katerega Merleau-Ponty v komentarju k Leninu in moskovskim procesom odkrije bistvo politične prakse, skratka, tragedije našega časa. Junak se zanika kot absolutni junak, ne da bi se pustil vsrkati skupnosti, ve (če povzamemo parabelo, ki bi lahko sklenila še mnoge druge westerne), da ravnina v svoji stalnosti (civilna družba) in veter s silovitostjo svojega gibanja (junaštvo) pripadata isti pokrajini. Morda lahko v tem najdemo razlago za tako pogosto šibkost westernov. Če **Sedem veličastnih** pade v podobo (in glasbo) Epinala, ni morda to zato, ker se je dialog med ljudstvom in junakom pretrgal? Etnične razlike in manjstična žalost veselice pričajo o tem. Južno od Rio Brava, tudi ko gre za zavezništvo, avantgarda postane paternalistična administracija, ne obnavlja se v ljudskem rajanju, ampak se fiksira v podobi, ki jo ima o sami sebi. Tragedija razpade, ko izgine zbor, epsko ozadje, ki ga lahko prikličemo junak. Pomanjkanje epske nadarjenosti ameriških množic bo morda povzročilo konec tragičnega westerna. Že od svojih začetkov se ameriška skupnost razlikuje od antičnega zbora in to v imenu nad-posvetne (krščanske) resnice, ki razvrednoti junakovo delo: junak lahko daje lekcije posvetne učinkovitosti, zbor pa ostane v cerkvi (prim. **Točno opoldne** (High Noon), **Bravados**) in ne bo, tako kot v Grčiji pel o junakovem dejanju, ki odkriva edino resnico zgodovine. Mallarmé je vedel, da je treba od cerkvenega obreda privzeti spektakularno mizansceno, če hočemo „reprezentacijo“ vrniti njeni grški veličini. Brecht pa svoje zборе postavlja v izrazito nekrščanska okolja (berači, Orient), ker je njihova modrost sodobno izkustvo: narava epskosti v sebi že vsebuje usodo tragedije.

Tragedija vedno že implicira natančen človekov odnos, njena nujnost je notranja. Vendar western nikoli ne predstavlja subjektivnosti v njej sami (monolog itd.), na njej izvede dvojno redukcijo in notranjosti onemogoči, da bi se pojavila drugače kot v grobi akciji ali v razmerju do drugega (podvojitev). Če ta formalna strogost, ki kondenzira vsako obnašanje v njegovo vitalnost, iz westerna dela „ameriški film par excellence“ (Bazin), pa mu hkrati zapira pot do vseh drugih žanrov, kjer beseda velja sama za sebe, kjer, skratka, komentar dejanja velja več kot dejanje samo (prim. komedija nravi). Nujnosti te forme se prilagajo epopeji, ko sta človek in njegova dejanja v preprostem soglasju; vendar jih mnogi moderni avtorji, ki vpeljujejo monologe, moralna in čustvena razmišljanja, občutijo kot omejitve; enotnost stila izgine in z njo izgine tudi western. Vendar se najboljši westerni držijo svojih nujnosti; Sturgesov





junak v sebi ne doseže nobene „duše“, ki bi bila bolj resnična od resnice dvoboja, kjer se razkrije in potrdi. V tem dvoboju postane vidna njegova lastna notranjost, ki se ne meri več na epski način z zunanjimi ovirami, zoperstavi se sama sebi, njena subjektivnost je ta boj.

Dejansko „redukcija“, ki jo opravi western, ne osiromaši predstavitev „notranjega sveta“ na račun „zunanjega sveta“, univerzum, v katerem vsaka intenca takoj postane gesta, v katerem ljubezen, sovraštvo in nevarnost eksplodirajo v dejanje od trenutka, ko so percipirani, niti najmanj ne napotuje k „realnemu svetu“. Samo v sanjah iz vsakega čustva takoj nastane dogodek in se strah pred tem, da se bo pištola zataknila, takoj spremeni v dejansko okvaro orožja. Zaradi potreb svoje forme western takoj postane čista in skoraj onirična predstavitev notranjosti: kje še najdemo lepšo upodobitev fantazme kastracije kakor v sekvenci **Blascklash**, v kateri Caryl (Donna Reed) provocira nezaupljivega Jima (Richard Widmark), potegne bodalo, mu izreže kroglo in potem razreže svoj steznik, da bi naredila obliže? Takoj se pokaže ambivalentnost ljubezni in smrti, ženske in matere, moči in impotence. Zaradi zvestobe žanru, ki mu omejitve pomenijo bogastvo, tragično izkustvo junaka izpostavi srečanju z njegovim nezavednim, kraljevskim spektaklom, kjer je vse, kar se zgodi podvrženo silovitosti fantazme.

Vendar ta fantazmagorični festival nima nekoherentnega videza znaka, red vstopi vanj skozi napredovanje naracije, ki je, četudi je čista konvencija, kljub vsemu preizkušnja in resnica junaka, njegov cogito: „Jaz sem boj in bojevniki hkrati“ (Hegel). Epska čustva niso več odločilna, razum pa še ne računa; v objemu domišljije mora junak sam vzpostaviti mejo, ki jo drži na distanci in omogoča, da je avantura realna. Če lahko vsa dejanja beremo v notranjem ključu, lahko to počnemo prav zato, ker nič ni bolj notranjega od njih samih, junak westerna nima **duše**, z nikomer ni intimen, niti sam s seboj in njegov edini notranji konflikt je boj z navidezno notranjostjo. Razumemo torej tih — psihoanalitičen — odnos, ki ga ima Chris do agresivnosti pijanega Chica (**Sedem veličastnih**): drugi se bo moral najprej znebiti stereotipa avanturista, potem svojega transferja na Chrisa, da bi lahko razvil svojo lastno pot. Avtentičnost, ki je dosežena na koncu, ni prepoznana v moralnih kriterijih (Chris ne daje več analitičnih komentarjev) niti v kriterijih družbenega uspeha ali izvornosti (Chico bo kmet). Na bolj splošnem planu junaštva ne dela vsebina dejanja, ampak njeno razmerje s subjektom. Junak postane kovač svoje usode tako z dandistično „distancijacijo“ (**Warlock**), z zavestno stilizacijo (začetek **Sedem veličastnih**) ali s hieratičnostjo svečenika (**Seven Man from Now**). Junaštvo se torej meri s sposobnostjo privzemanja neke določene forme, ki je forma ritualnega itinerarija westerna. Če hočeš biti junak, ne zadošča da triumfiraš, ampak moraš imeti v konfliktih posebno mesto, ki zamenja izvirnost tragičnega.

Če je lahko vsaka opozicija dramatična in vzbudi sočustvovanje, to kar razlikuje tragično opozicijo ni v vsebini (križa vrednot, usodnost posledic), ampak v samem položaju junaka, ki sedaj ni več v dualni, ampak v triadični opoziciji: junak se lahko dvigne nad tragično samo, če se postavi v odnosu do tega, kar je v igri (dobre in zle „strasti“), v tretji položaj, medtem ko epsko poenoti in ima romaneskno svoje mesto v dualnosti.

Primer lahko natančneje pokaže razliko; četudi so v njem tragične situacije, se mi, v nasprotju s tem, kar misli Henri Agel, ne zdi, da bi **Johnny Guitar** pripadal tragediji. Zakon

in zgodovina se vsilita od zunaj (izgradnja železnic) ne pa skozi dejanja junakov, ki z njima samo **špekulirajo** in če jih dramatična napetost postavi pred preizkušnjo začasnega izginotja zakona (marshallova smrt), jim ta odsotnost ne podeli nobene nove odgovornosti; ni jim treba drugega, kot da čakajo in preživijo. Težavnost **dejanja** postane težavnost **prilagajanja**; dramatično razreši tragično obračanje dejanja proti samemu sebi v spopad med trmo in nesrečnimi toda zunanjimi okoliščinami. Vzporedno s tem, se notranji konflikti izčrpajo v nihanju med nasiljem in ljubeznijo, med mrzličnostjo in preračunljivostjo, zmaga pa je v tem, da ena od postavk uniči drugo, ne pa v tem, da jih junak izigra eno proti drugi. Ray je v Joan Crawford znal upodobiti čisto dualno formo tega nihanja pred ironično alterniranimi ognji virilnosti in feminilnosti. Na ravni tehnike najdemo isti dualizem med spodnjim in zgornjim rakurzom. Ne želimo izčrpati lepote iskanja, ki mu sledi Ray, ampak jo preprosto umestiti v kraljestvo romanesknega: tragedije je konec, ustalili smo se; junak se mora sprijazniti z dejstvom, da zgodba ni več odvisna od njega; v njem in zunaj njega se je fiksirala v svojih opozicijah, prihodnost uhaja (pričakovanje Vienne), prav tako preteklost (notranje nasilje bivšega morilca je analogno psihološkemu determinizmu. Stisnjen v svojo sedanost, tako kot Vienna v svojo dolino, bo moral človek po Nicholasu Rayu sam poskusiti zbežati zgodovini in svoji lastni zgodbi ter utemeljiti svojo srečo na očitni potrebi po pozabi.

Nasprotno pa tragični konflikt, prav kot nerazrešljiv, zagotavlja da je junak v tretjem položaju „onkraj optimizma in pesimizma“. Ne gre za pozitivno posredovanje, kjer naj bi junak, tudi sam na muhi, s svojim pogledom obvladoval tate sodobnega časa. Modrost ne ostane tragična drugače kakor da se razkrije s svojim negativnim obrazom, v distanci, ki zagotavlja skrito pajdaštvo s smrtjo. Smrt je morilčeva obsesija, preizkušnja pogumnega, zadnja nevarnost, in v teh peripetijah ne izčrpa svoje domačnosti; najprej v goščavi fantazm izkrči čistino, kjer junak iz krhkosti svoje smrtnosti naredi merilo stvari. Western najde svojo avtentičnost v tem, da vsako željo po oblasti konfortira s figuro smrti, z „absolutnim gospodarjem“. Pred prihodom junaka v mestih na Zahodu sanjajo, zgodovina ki dremlje meša v, privid nesmrtnosti imaginarne preteznije in realnost dejanja, silo in zakonitost; junakova budna pazljivost bo vrnila vsemu, kar je v kontrastni luči, njegovo senčnato reliefnost: „vse kar budni vidimo je smrt.“

Androgonija Vienne podkrepljuje Rayevo opustitev bistva tragične krize, boja za zavzetje tretje posredovalne pozicije, ki je bila mitološki privilegij ancestralnega očeta in ostaja objekt moške volje. Ojdipski umor je vedno notranja resnica tragičnega konflikta. **Blacklash** razkrije, kako v očetovem morilcu subjektivnost predpostavlja izgubo epskega. Film že od vsega začetka predstavi Slattera v anti-epski operaciji (odkopava mrliče), vendar tako kot pri Manu zlom izvirne enotnosti spremlja nostalgичna želja po enotnosti in pomen tega dejanja je obrnjen: Slatter poskuša maščevati junaškega očeta in se na ta način identificirati z njim. Začenši s tem začetnim protislovjem se triumf nad očetom pokaže kot obtežen z večplastnimi pomeni, med drugimi:

1. pomeni privzemanje degradacije epskega, ki je postalo nasilje brez zgodovinskosti in zavračanje imaginarnega junaštva, ki zaradi transferja očetove vsemogočnosti na samo sebe poskuša zadušiti zavest o izgubi epskega;

2. pomeni tudi paradoksalno priznanje dediščine očetovskega nasilja, v dejstvu da Slattera dvigne nad Carsonovo (lastnik posestva) civilizirano nemoč, popolnoma freudovska pozicija nujnosti nasilja želje;

3. ne pomeni torej pobega pred konflikti, ampak poskus, da bi jih naredili plodne z delikatnim obvladovanjem fanatizma fantazm (krotitev „strasti“ na način krotitve konjev predpostavlja med krotilcem in krotenim naravno zarotništvo, „souplesse“ libida).

Očeta ne ubijemo tako, da zasedemo njegovo mesto, ampak tako, da na tem mestu pustimo praznino. Nobena psevdoetična figura ne more pretendirati na to, da bi izčrpala bogastva in protislovja tega, kar je z njegovo smrtjo postalo človeško možno. Kot junak svetišča brez bogov se junak ne izniči pred zakonom, ampak je zakon sam to gibanje izbrisovanja, nežnost zgodovine, ko je epskost postala feminilna. Če mora vsako dejanje sedaj iti skozi posredovanje zakona, zakon ni moralna instanca niti božja zapoved, ampak manipulira z neko odsotnostjo: istočasno ko mesto ohrani možnost preporeda epike, odtujenim „čustvom“ vsili katarzično tišino in ohrani njihovo ustvarjalno izvirnost. S tem ko je ubil očeta, se junak posveča neskončnemu opraviilu urejanja svojih sanj, da bi iz samega sebe in iz sveta naredil predmet lastnih dejanj.

Tragedija novega westerna se vpisuje na ozadje lepe epske enotnosti, vendar zgolj zato, da bi ponazorila njen umik. Junak na vsakršno družbeno ali individualno spontanost odgovori z umikom, ne zato, da bi samega sebe prikazal v nadzemeljski legalnosti, ampak tako, da v odprtem prostoru zatrdi svojo zgodovinsko moč. Ponavlja se isti scenarij skozi katerega se po Grčiji odraža naše razmerje z zgodovino; oddaljenost od epike lahko varira, z Eisensteinom zraste v **Ivanu groznem** in v Shakespearovem prostoru postane skoraj neskončna: vendar moramo v Kalibanovih kruljenjih zaslišati spomin in slutnjo na epiko. Tukaj western doda svoje podobe, ki so pretresljive, ker jih ne more nikdar podpreti nobena beseda, zato ker je protestantska in kapitalistična Amerika od vsega začetka zgrešila svojo epopejo, ker je znala predobro peti hvalo Bogu in govoriti o poslih.

ANDRÉ GLUCKSMANN

