

KLASIČNI WESTERN:

Priljubljenost Greyeve močne idealizirane in moralistične različice formule westerna je začela upadati z nastopom krize. Čeprav so nove Greyeve knjige izhajale vsako leto do leta 1961, torej še več kot dvajset let po njegovi smrti leta 1939, je njegova presenetljiva množična priljubljenost iz dvajsetih let odločno zbledela. Po rekordnem uspehu desetletja se Greyevi romani po letu 1925 ne pojavijo več med največjimi knjižnimi uspešnicami. Podoben razkorak je v western filmu med nemimi filmi dvajsetih let — W.S. Hart, Tom Mix in epski filmi kot **Pokriti voz** (The Covered Wagon) in **Železni konj** (Iron Horse) — in novimi westerni štiridesetih in petdesetih let režiserjev in igalskih zvezd, kot so John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Fred Zinneman, William Wyler, Gary Cooper, John Wayne, Henry Fonda in James Stewart. Čeprav so v tridesetih letih še vedno producirali mnogo westernov, pa so bili ti namenjeni predvsem za pogrošno publiko in sobotno matinejo. V tridesetih letih so bili westerni te vrste še močno odvisni od tiste različice formule, ki jo je artikuliral Zane Grey, z izjemo nekaterih izstopajočih piscev in režiserjev, kot sta romanopisec Ernest Haycox in režiser King Vidor, ki je začel razvijati nov pristop k formuli westerna.

Nova različica se je razvila v začetku štiridesetih let s **Poštno kočijo** (Stagecoach, 1939) Johna Forda, ki je bila narejena po zgodbi Ernesta Haycoxa. Njen uspeh je pustil trajno znamenje na western filmu. Ne da bi skušali zmanjšati edinstveno umetniškost **Poštnih kočij**, velja omeniti, da neko število sočasnih westernov kaže do neke mere enako transformacijo v formuli, med njimi **Destry ponovno jezdi** (Destry Rides Again, 1939) Georga Marshalla, **Jesse James** (1940) Henryja Kinga, **Vrnitev Franka Jamesa** (The Return of Frank James, 1940) Fritza Langa in **Zahodnjak** (The Westerner, 1940) Williama Wylerja.

Razlike med to novo različico formule westerna in vzorcem, ki ga najdemo pri Greyu in njegovih sodobnikih, postanejo povsem jasne, če si ogledamo **Poštno kočijo**. Kot je mogoče pričakovati, je kontinuiteta med **Poštno kočijo** in tipičnim westernom Zane Greya precejšnja kontinuiteta. Tako kot Grey tudi Ford poudari temo preporeda prek izziva divjine, pri tem pa uporablja spektakularne oblike zahodnjaške pokrajine, da podeli drami simbolično ozadje. Monument Valley v severni Arizoni, kjer je Ford posnel **Poštno kočijo**, kasneje pa še celo vrsto svojih filmov, je enako spektakularna kot Greyeva Tonto Basin, ki se tudi nahaja v Arizoni. Številni Fordovi temeljni značjski tipi so prav tako odmev Greyevih — junak revolveraš, ki ga žene obsesija za maščevanjem pretekle krivice (Greyev Lassiter in Fordov Ringo Kid) in navidezno pokvarjena junakinja, ki se kasneje izkaže za moralno čisto (Greyeva Ellen Jorth in Fordova Dallas). Kljub tem indikacijam Greyevega vpliva na kontinuirano tradicijo formule, pa predstavi **Poštna kočija** vendarle zelo drugačno vizijo Zahoda kot **Jezdec škrlatne kadulje**. V primerjavi z močno obarvanimi ambientami in melodra-

matiskimi situacijami pri Greyu in njegovih sodobnikih ima **Poštna kočija** zadržanost in pretanjenost, ki reflektira bogatejšo in bolj kompleksno obvladovanje scenografije zapleta, značajev in teme. Čeprav je Fordova krajina gotovo simbolična, pa se je ne drži sladkobni zadah evangeličnega misticisma in moralistične prisodobne po vzorcu Greyevih razpotegnjenih gorovij in kanjonov. Namesto tega uporabi Ford pokrajino Monument Valleya za tenkočuten izraz nejasnega razmerja med nevarnostjo, grožnjo smrti in prepородom. Namesto da bi polnili naše duše z religiozno vznese-nostjo ali čisto romantično strastjo, kakor Greyeve panorame dozdevno razvzemajo njegove čuteče značajske like, delujejo veliki osamljeni monoliti Monument Valleya v **Poštni kočiji** močno enigmatično. Niso ne sovražni ne dobrotljivi, niti lepi v smislu Greyevih čudovitih, mnogobarvnih pokrajin. Fordovi panoramični dolgi posnetki poštnih kočij, ki se na svoji poti vije med temi masivnimi skalnatimi formacijami, vpeljujejo veličastnost in skrivnostnost, ob kateri je Greyeva proza videti kot psevdo-mistična izumetničenost.

Enaki kvaliteti večje pretanjenosti in bogastva zajemata tudi značaje in dogajanje. Čeprav Ford in drugi režiserji westernov tega obdobja večinoma uporabljajo zasedbo stereotipnih značajev, ki niso tako daleč od tistih v Greyevih romanih ali v filmih W.S. Harta, pa je za te stereotipe značilno, da so z otenki komedičnosti in ironije bolj natančno ovrednoteni in oživljeni. V **Poštni kočiji** je deviško čisto romantična naivka dejansko prostitutka. Junak, nagnjen k maščevanju, se pojavi *de rigneur* iz srca divjine, toda namesto da bi bil skrivnostna figura v črnem, je prijeten mlad kavboj, ki je pravkar ušel iz zapora in je, kot sam pravi, malce boječ in neroden pri vključitvi v družbo že prvi dan. Tudi večji strukturni vzroci dogajanja imajo komične in ironične otenke in zveze. Tako kot v **Tečajih pekla**, tudi v **Poštni kočiji** mnogo dogajanja raste iz konflikta med farani in grešniki, konflikta, ki je simboliziran v mestecu Hell's Hinges s cerkvijo in salonom, v **Poštni kočiji** pa z mestom dnevne svetlobe Tontom in mestom noči Lordsburgo. Toda tam, kjer Hart iz tega konflikta naredi melodramo, tako da postavi vse naše simpatije na stran faranov, predstvi Ford „Damski Zakon“ in „Ligo Reda“ kot trdnjavo zadrtega, represivnega puritanizma, najbolj spoštovanega meščana Tonta pokaže kot hipokritskega ponarejevalca in nakloni vse naše simpatije prostitutki, zapitemu doktorju, pobeglemu kaznjencu, razpečevalcu whiskeyja in sumljivemu kockarju. Ta nenavadna skupina slavi zmago nad izzivom skrivnostne in sovražne divjine, toda celo prepored ima svoje ironično ovrednotenje. Pijani doktor se strezni in sredi puščave uspešno pomaga pri rojstvu otroka, junaško se spoprime z napadajočimi Apači in, končno, stoji junaku ob strani v njegovem odločilnem soočenju z zlikovci. Toda na koncu filma je jasno, da bo nadaljeval s pijančevanjem. Junak in njegova izvoljenka-prostitutka odrineta skupaj „v sončni za-

ton“, čeprav se njun odhod dejansko dogodi sredi noči in odideta kot begunca na pot preko meje v Mehiko. Tu ni vključitve v družbo kot pri Greyevih in Hartovih spreobrnjenih izobčencih.

Umetniška čvrstost westernov štiridesetih in petdesetih let je najbolj jasno razvidna v delu Johna Forda, toda tudi številni drugi režiserji tega obdobja so zelo uspešno delali s podobno različico formule. Prihodnje generacije bodo gledale na ta čas kot na klasično obdobje westerna. Več razlogov je prispevalo k posebni kakovosti velikih westernov tega časa. Prvič, western je postal tako za ustvarjalce kot za velik del občinstva zavesten umetniški žanr, hkrati pa tudi formula priljubljene zgodbe. K temu je treba dodati, da se je razvila velika skupina režiserjev, piscev, igralcev in tehnikov z znatno izkušnjo v ustvarjanju westernov. Predvsem pa je treba izpostaviti pomen, ki si ga je Zahod pridobil pri ameriškem občinstvu in konsekventen interes, ki ga je občinstvo pokazalo do nove različice formule westerna; prav to je namreč omogočilo vsemu temu talentu in ustvarjalni energiji, da se osredotoči na produkcijo western filmov.

Zaton različice formule westerna dvajsetih let v pogrošne romane in B western filme je zrcalil vzpon in propad poznih dvajsetih let in krizo tridesetih let.

Usoda prohibicije je nekako analogna tisti, ki jo je doživela moralistična vizija Zahoda. Prohibicija se je začela kot velik eksperiment v družbeni morali, potem pa je v naraščajočem blagostanju poznih dvajset let postala črna komedija, ki je niti mnogi od njenih prejšnjih zagovornikov niso jemali preveč resno. Tako kot prohibicija, so tudi westerni Greya in Harta utelešali vizijo preporeda in očiščenja, kar naj bi vodilo k ponovni vzpostavitvi tistih temeljnih vrednot, ki so opredeljevale družbo v malem mestu devetnajstega stoletja: verska pieteta, monogamnost, ženska neomadeževanost, vzdržnost in družinski krog. Toda v Ameriki, kjer so bila moralna prepričanja močno ogrožena s hitro urbanizacijo, kasneje pa pretresena v neredu krize, se je zdela povezava zahodnjaškega junaštva s takšno zbirko moralnih vrednot vedno bolj zastarela in celo malce komična. Zdi se, da je Zane Grey ohranil v tridesetih letih velik del svoje priljubljenosti zato, ker je njegov dar za napeto pripovedništvo do neke mere presegal njegove moralistične poglede. V primeru pisca, kot je Harold Bell Wright, ali celo filmarja, kot je W.S. Hart, pa so bili dogajanje in značjski liki bolj nerazdružno povezani z moralno vizijo, zato je bil njun padec v priljubljenosti bolj strm. Celotno danes, ko se Greyevi romani še vedno prodajajo, ker so lahko za branje zabavni kljub njihovim moralnim čustvom, je ime Harold Bell Wrighta praktično izginilo s prizorišča, filme W.S. Harta pa gledajo samo še sofisticirani študentje filma kot neko nenavadno in zanimivo fazo v zgodovini filma.

Drugi znak tega splošnega upadanja tradicionalnih moralnih pogledov v dvajsetih in tridesetih letih je bil nagel vzpon še ene filmske formule k veliki priljubljenosti —

JOHN FORD IN DRUGI

gangsterske melodrame. Kot sem zabeležil v enem prejšnjih poglavij, je bilo to obdobje, ko so filmi kot **Podzemlje** (Underworld, 1927), **Mali Cezar** (Little Caesar, 1930) in **Javni sovražnik** (Public Enemy, 1931), z igralci kot Edward G. Robinson in James Cagney, zasenčili v množični priljubljenosti tradicionalne zgodbe in junake westernov. V kolikšnem obsegu so ti filmi izzvali tradicionalno moralo, je razvidno iz agitacije skupin, kot je „Legija Spodobnosti“. Navsezadnje so te skupine zbrale dovolj moči za pritisk na Hollywood, da so bili v novih gangsterskih filmih nekateri elementi cenzurirani. Kljub tem energičnim protiukrepom s strani čuvajev javne morale, je ameriško občinstvo vse bolj kazalo svoje navdušenje nad gangsterskimi filmi in takšnimi sorodnimi formulami, kot je trda detektivska zgodba.

Te okoliščine kažejo, da so bili v tridesetih letih ameriški filmski gledalci močno zbežani z razkorakom med podedovanim moralnim univerzumom in njihovim lastnim izkustvom družbene in kulturne premene. Na eni strani so kazali nepripravljenost, da bi se odpovedovali svojim tradicionalnim moralnim vrednotam, saj so dopuščali in celo podpirali moralistično cenzuro samozvanih varuhov vere. Po drugi strani pa so pokazali svoj občutek za neustreznost tradicionalne moralne vizije s tem, da so se odvrnili od filmov, ki so to vizijo preprosto potrjevali, in se obrnili k delom, ki so raziskovali njeno neustreznost. Za bralca iz srednjega razreda sta Sinclair Lewis in John Steinbeck nadomestila Harolda Bella Wrighta in Zane Greya na listah najbolje prodajanih knjig, medtem ko so za še širši spekter filmskih gledalcev Robinsonovi in Cagneyevi zadirčni gangsterji postali bolj priljubljeni protagonisti kot moralno spreobrnjeni izobčenci W.S. Harta.

V soočenju s to spremembo v interesu in razpoloženju občinstva je moral western ali pretrpeti znatne spremembe ali pa se povsem spustiti na raven otročjih pustolovskih zgodb. Mogoče pa je bilo tudi to, da v spoprijemu s konkurenco bolj sodobnih oblik pustolovske zgodbe, postavljenih v urbano okolje, povsem izgine. Dejansko pa se je žanr povzdignil na novo razvojno stopnjo ustvarjalne dejavnosti, ki prav lahko pomeni njegovo najpomembnejše obdobje. Nova vizija o pomenu Zahoda je navdihnili formulo, ki je bolj odgovarjala tistim navzkrižjem med vrednotami in razpoloženjem, ki so označevala obdobja med 1940 in 1960. Namesto da bi preprosto potrjevala tradicionalno moralo in dramsko razreševala navzkrižja znotraj nje, je ta nova podoba Zahoda spodbujala poglobljeno raziskovanje napetosti med stariimi moralnimi prepričanji in novimi negotovostmi izkustva. Izrazila je tudi občutje izgube, ki se je navezovalo na izginjevanje preprostejšega in manj dvournega časa, a je hkrati priznavalo neizogibnost tega prehoda. V ostrem nasprotju z občutjem moralnega zmagoslavja in prepovedi prek nasilja, kar je opredeljevalo western prvih dvajsetih let tega stoletja, je bilo za novi „klasični“ western značilno, da je bolj pri-

dušen, elegičen in včasih celo tragičen v strukturnem vzorcu svojega poteka.

Bistvena poteza te nove vizije Zahoda je bila pojem „starega Zahoda“ kot heroičnega obdobja v preteklosti, jasno razločena od vse ostale ameriške družbe in zgodovine. Simbolična drama izginjanja starega Zahoda je proizvedla bolj kompleksne vrste zgodb. Do neke mere je bila ta vizija Zahoda westernu vedno implicitna. Najdemo jo v občasnih tožbah Natty Bumppa o izginjanju stare divjosti življenja ali pa v Wisterjevem predgovoru k **Možu iz Virdžinije**, kjer pripomne, da kavboj „ne bo nikoli več prišel. On jezdi v svojem zgodovinskem včeraj“. Toda obstajata dve poglavitni razliki med zgodnjimi pojmovanji Zahoda kot minulega obdobja in „stariim Zahodom“ štiridesetih in petdesetih let. Prvič, zgodnja faza se je nenavadno navezovala na divjino in Indijance. Po učinku je bila torej različica pastorage. Nasprotno pa je bil nov pomen „starega Zahoda“ vizija posebne vrste družbenega reda, kompleksna razdelava edinstvene zahodnjaške družbe, ki se je razvila v poznem „romanu za groš“ in pri piscih lokalnih barv, kot je Bert Harte, in še kasneje, na zelo drugačen način, v teoriji Fredericka Jacksona Turnerja o vplivu mejaškega življenja na ameriško življenje. Tisje zgodnje predstave zahodnjaške družbe je navadno niso obravnavale kot nekaj, kar je nepovratna preteklost. Še celo Turner se je zelo trudil pokazati, kako je mejaško življenje oblikovalo sodobno ameriško družbo. Toda že v štiridesetih letih je bil „stari Zahod“ jasno spoznan kot preteklost in njegov pomen je ležal prav v njegovi različnosti od vsega ostalega ameriškega življenja. Walter Prescott Webb, velik zgodovinar Zahoda, je to predstavo „starega Zahoda“ zgovorno izrazil v svoji analizi živinorejskega kraljestva:

„Živinorejsko kraljestvo je bilo sam svoj svet, s svojo lastno kulturo, ki je bila, čeprav kratkega veka, popolna in samozadostna. Živinorejsko kraljestvo je ustvarilo svoje lastne metode in sredstva obstoja skupnosti. Formuliralo je svoj lasten zakon, imenovan kodeks Zahoda, ki je nastal na bolj ali manj izven-legalnih temeljih. Obstoj živinorejskega kraljestva je za neko generacijo najboljši dokaz, da sta tukaj na Zahodu dana temelj in obet nove civilizacije, ki ni podobna ničemu, kar bi angleško-evropsko-ameriško izkustvo poznalo že prej. Nazadnje pa je prenehalo biti kraljestvo in je postalo provinca. Industrijska revolucija je oskrbela sredstva, s katerimi so bili začetki te izvirne in samostojne civilizacije uničeni ali pa skrčeni na zakrnele ostanke. Od uničenja ravanskih Indijancev in civilizacije bizonov je živinorejsko kraljestvo najbolj logična stvar, ki se je dogodila Velikim Ravnicam (Great Plains), kjer je kljub znanosti in odkritjem še vedno živ duh Velike Ameriške Puščave.“⁴²

ln kot je to videl Webb, je bila osrednja teza živinorejskega kraljestva na poudarku na individualnem pogumu:

„Tam, kjer je prebivalstvo redko posejano, kjer so opore konvenciji in zakonov odtegnjene in kjer se morejo ljudje opirati na

svoje lastne sile, postane pogum temeljna in bistvena lastnost individua. Zahodnjaški človek ni imel druge izbire, kakor da je pogumen. Klica poguma je morala biti v njem, in če je bila dana, jo je življenje razvilo do visoke stopnje.“

Druga pomembna razlika med zgodnjimi pojmovanji „starega Zahoda“ in kulturnim mitom, na katerem je slonel klasičen western štiridesetih in petdesetih let, je v obsegu, v katerem sta razvijajoča se pionirska družba na eni strani in izginjanje „starega Zahoda“ na drugi postala temeljno žarišče western filmov. Tako v **Možu iz Virdžinije** kot v westernih Greya in Harta je za junaka značilno, da je na koncu vključen v novo pionirsko družbo, ki se je postopoma razvijala iz zgodnejšega, bolj kaotičnega obdobja brez zakonov. Junakovo kulminacijsko dejanje nasilja pa pomeni dokončno odstranitev mož, ki ne spoštujejo zakona in tako preprečujejo nastanek nove družbe. To predstavlja vrhunec obdobja osnovanja in zdi se, da je prav to mitični vzorec, na katerem sloni ta različica formule westerna. Kasneje pa se v klasičnem westernu zgodba premakne od mita osnovanja k upodabljanju družbenega prehoda — prehajanju starega Zahoda v moderno družbo. Junak ne nastopa več toliko kot ustanovitelj novega reda, temveč postane bolj nekakšen arhaičen preostanek: Ženejo ga motivi in vrednote, ki niso nikoli povsem v skladu z novim družbenim redom. Njegovo do vrhunca stopnjevanje nasilje, čeprav potrjeno s služenjem skupnosti, ga ne vključi v družbo. Namesto tega ga le še bolj oddvoji, bodisi zato, ker nima taka sama s sabo spravljena družba nikakršne potrebe po njegovih edinstvenih sposobnostih, ali pa zato, ker mu nova družba ne more pomagati in izkazati časti. Tako se odnos med junakom in skupnostjo nagiba v nasprotno smer od tiste, ki je opredeljevala western predklasičnega obdobja. Tam je junak napravil značilen prehod od izobčenstva k udomačitvi. V klasičnem westernu pa se junak vedno bolj pomika k osamitvi, ločenosti in odtujitvi.

Ta vidik klasičnega westerna je še posebej razviden v filmu **Moja draga Klementina** (My Darling Clementine, 1946) Johna Forda, kjer prav zares ni nikakršne potrebe, da junak na koncu odide. Toda jasno je, da je Ford čutil kot umetniško in čustveno pravilno, da Wyatt Earp reče zbogom svoji novi ljubezni Klementini in zapusti mesto, ki ga je očistil zla, ob tem pa navzre le nejasen namig o svojem dokončnem povratku. Podobno tudi junak in junakinja **Poštna kočija** ne moreta ostati v mestu, temveč morata s čistostjo svoje ljubezni in svojim junaškim pogumom stran, na nek mitičen ranč na drugi strani meje. Vendar pa tudi v tej zgodbi dogodki ne zahtevajo takega konca. Fordu prav gotovo ne bi bilo težko urediti tako, da bi bil njegov junak oproščen za poboj zlikovcev, toda tudi za ta dva predstavnika starega Zahoda bi izgledalo napak, da ostaneta v urejenem in pomirjenem mestu, potem ko so Indijanci pognani nazaj v rezervat, neobzdrani mo-
že nasilja pobiti, vojska in zakon pa trdno na oblasti. V svojih filmih iz štiridesetih let

Ford sicer še ni eksplicitno obravnaval teme izginjanje starega Zahoda, kot je to delal pozneje, toda del bogastva njegovega dela izhaja iz načina, kako sta vznemirljiva pustolovščina in dobrohotna družbena komedija — prevladujoča odtenka **Poštna kočija** in **Moje drage Klementine** — nerazdružno prepleteni s pretanjenim občutjem melanholije ob izginjanju bolj junaškega življenja.

Melanholija ob izginevanju starega Zahoda in negotovost ob novi družbi, ki ga je nadomestila, sta postali bolj ekspliciten tematski problem v Fordovih westernih iz petdesetih in šestdesetih let, v filmih kot so **Iskalca** (The Searchers, 1956), **Mož, ki je ustrelil Libertyja Valancea** (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) in **Jesen Cheyenov** (Cheyenne Autumn, 1964). V filmu **Liberty Valance**, na primer, je star zahodnjaški junak Tom Doniphon moralno in čustveno uničen, ko očisti skupnost zadnjega narhičnega izobčenca in tako omogoči zahodnjaškemu voditelju nove vrste, mlademu odvetniku z Vzhoda, da postane predstavnik skupnosti. Čeprav je rezultat napredek in sreča, pa vseeno ostane močan občutek, da je izgubljeno nekaj vrednega. Tu se nahaja celo ironičen zasuk v dejstvu, da je politični uspeh mladega advokata zasnovan na njegovem lažnem slovesu junaškega ubijalca izobčenca Libertyja Valancea, na dejanju torej, ki ga je v resnici izvršil Doniphon. Tako je nova družba osnovana na legendi o junaštvu, katero je ustvaril mož, ki v tej družbi ne more najti tistega, kar sam potrebuje. Film **Jesen Cheyenov**, ki je zasnovan na presunljivi pripovedi Mari Sandoz o poskusih skupine Indijancev, da zapustijo nerodoviten južni rezervat in se vrnejo v svojo severno domovino, je celo še bolj elegična, čeprav manj povezana pripoved o izginjanju starega Zahoda. Z junaško skupino Indijancev, ki je postavljena nasproti grabeljivosti in birokratski nečlovečnosti "Indijanskega Biroja" in vlade, je film **Jesen Cheyenov** nakazal novo različico formule, v kateri se sestavine dramske napetosti klasičnega westerna umaknejo iskanju nove mitologije, Indijanci pa se ponovno pojavijo v idealizirani podobi. Toda to je že ena od smeri razvoja, ki so sledile zlomu klasične sinteze.

Dramatske napetosti, ki jih je ustvarila osrednja tema izginevanja starega Zahoda, so oskrbele ozadje posebnim zanimivemu tipu junaka. V nasprotju z naravnim gentlemanom Owena Wisterja ali z romantičnimi junaki Zane Greya in W.S. Harta, se je zahodnjaški junak klasičnega obdobja razvil predvsem prek svojih kompleksnih in dvoumnih odnosov z družbo. V kakršnihkoli romantičnih zapetljajih se je že znašel, je bila za junaka klasičnega westerna mnogo bolj pomembna vloga moža na sredi med skupinami, ki so predstavljale stari in novi Zahod, kakor pa njegovi odnosi z nasprotnim spolom. V mnogih klasičnih westernih je v resnici zelo malo tiste vrste romantičnega interesa, ki je bil tako pomemben za Wisterja in Greya. Namesto tega zajema zaplet predvsem situacije, v katerih se junak znajde tako zaple-

ten v družbo kot tudi odtujen od nje. V tem tipu zgodbe zavzame revolveraš čisto mesto kavboja kot junaka, ker je položaj revolveraša, ki spoštuje zakon, po pravilu nejasen. Po mitičnem kodeksu starega Zahoda revolveraš ni kriminallec, čeprav je lahko ubil mnogo ljudi. Po merilih novega Zahoda pa si nezakonito jemlje zakon v svoje roke. Mesto, razcepljeno med stara in nova pojmovanja zakona in morale, se znajde razpeto med obsojanjem tistega, kar revolveraš predstavlja, in svojo potrebo po njegovih uslugah. Tudi revolveraševi lastni nagibi so navadno ambivalentni. Lahko je utrujen od svojega nasilnega načina življenja ter upa na ustalitev in mirno starost, vendar navadno tega ne more storiti — ali zaradi svojega slovesa in potrebe, da se vedno znova dokazuje proti mlajšim strelcem, ali pa zato, ker mesto ni sposobno, da bi se očistilo zla po urejenem postopku zakona.

Problem moža na sredi je običajno v tem, da ne more razrešiti svojega notranjega navzkrižja tako, da bi se zavezal eni od dveh smeri delovanja oziroma enemu od dveh načinov življenja, ki ga cepita. Klasični western se pogosto konča z junakovo smrtjo ali pa z nasiljem, h kateremu junak le nerad pristopi in ki protislovja ne razreši dokončno. Wisterjev Virdžinijec je izbral pot kodeksa Zahoda kot stvar časti in dolžnosti, celo navzlic grožnji svoje izvoljenke, da ga bo zapustila. Toda njegov problem je bil rešen, ko ga je ona videla v nevarnosti in spoznala, da je njena ljubezen močnejša kakor njen meščanski odpor do nasilja. Junak si je tako pridobil oboje, tako zmago nad svojim sovražnikom kot tudi častivredno mesto v družbi. V ostrem nasprotju s tem pa se je šerif v **Točno opoldne** prisiljen boriti sam, ker ga mesto ni sposobno podpreti, kar njegovo zmago tako zagreni, da lahko družbi le še z gnusom obrne hrbet. V filmu **Shane** mora junak spet privzeti vlogo revolveraša, da prepreči pregon farmarjev z njihove zemlje. Toda ko je z ubojem tiranskega rančerja in njegovega najetega revolveraša končno uničil stari red, zanj ni več prostora v novi skupnosti in mora odjezditi v samotno preganstvo. V bolj komičnem tonu Hawksov junaški šerif v filmu **Rio Bravo** uniči tiranskega rančerja in dobi dekle, toda filmu daje prevladujočo podobo majhna junaška skupina, ki je ločena od ostale družbe v utrjeni ječi, ki ji služi kot trdnjava.

Ne glede na to, ali se je klasičen western nagibal k tragičnemu in elegičnemu kot pri Fordu, komičnemu kot pri Hawkso, ali mitičnemu kot pri Anthonyju Mannu, je postal sredstvo raziskovanja takšnih konfliktov med vrednotami, kakršni so med tradicionalnim načinom življenja in napredkom, individualizmom in organizacijo, nasiljem in zakonitim procesom, konformizmom in individualno svobodo ter junaštvom in povprečnim človekom. Tradicionalna struktura westerna, opredeljena z legitimnim nasiljem in mitičnim odklikom od sedanjega časa, ki je implicitna ideja starega Zahoda, je nudila verodostojen in prepričljiv način simboličnega izražanja teh navzkrižij. Zato ni presenetljivo, če so

bili številni westerni klasičnega obdobja, kot na primer **Točno opoldne** in **Izgred pri Ox-Bowu** (Ox-Bow Incident), zamišljeni kot prisposobe z močnimi indikacijami na sodobne dogodke. Tudi kritiki so začeli tolmačiti westernne v pojmihi sodobnih situacij in kazati na analogije med westerni filmi in tako pomembnimi političnimi dogodki, kot sta bili korejska vojna in McCarthyjeva gonja proti komunizmu. Karkoli si že kdo misli o veljavnosti takšnih tolmačenj, pa že nagibanje k njim kaže, da se je del bolj sofisticiranega občinstva eksplicitno odzval na klasičen western kot na izraz konfliktov ameriških vrednot.

V novem televizijskem mediju se je klasična različica formule westerna razmahnila v obliki, ki so jo navadno imenovali "zrelli" western. Nadaljevala "Bonanza" je bila mnogo manj čisti western kakor nadaljevala "Dim pištole", ker ji je raznolikost osrednjih likov omogočala, da si je sposobna zaplete od tako različnih popularnih tradicij, kot sta detektivska zgodba in družbena melodrama. Pa vendar je bil klasični western rdeča nit obeh nadaljevalov: predstavitev junaške figure (oziroma skupine junakov v primeru "Bonanze") kot posrednika med napadalnimi posamezniki starega Zahoda in novimi vrednotami uveljavljenega in umirjenega mesta.

Gotovo bi šli predaleč, če bi menili, da so vsi Američani, ki so uživali ob westernih v klasičnem obdobju, v konfliktu med stariim Zahodom in novo, ustaljeno družbo, ki so jo simbolizirala rastoča mesta, zakonski predpisi, prihod železnice in telegrafa, videli tudi napetost med ameriško tradicijo individualistične demokracije in porajajočo se družbo mednarodnih korporacij. Toda posebne kvalitete junakov klasičnega westerna, kakor so jih upodobili Gary Cooper, John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Joel McCrea, Randolph Scott in njihovi posnemovalci, so bile v njihovem zavračanju vsakršne zavezanosti katerikoli posamični družbeni skupini, v njihovi ambivalenci ob tem, kdo ima prav in kdo ne, ter v njihovi močni želji, da ohranijo lastno osebno integriteto in neomadeževanost svojega individualnega kodeksa. Robert Warshaw je to klasično držo zelo elokventno opisal takole:

„Za kaj se bori zahodnjak? Vemo, da je na strani pravice in reda in lahko bi seveda dejali, da se bori za te stvari. Toda tako široki cilji niso nikoli natančno v skladu z njegovimi resničnimi motivi, temveč mu samo nudijo njegovo priložnost. Zahodnjak sam, kadar se od njega zahteva pojasnilo (običajno s strani ženske), bo verjetno rekel, da počne tisto, kar „mora početi“. Če pravica in red ne bi neprestano zahtevala njegove zaščite, bi bil brez poslanstva. In dejansko nanj čisto naletimo prav v taki situaciji, ko se nad zahodom ustali vladavina zakona in je prisiljen spoznati, da je njegov čas minil; to so tisti filmi, ki se končajo z njegovo smrtjo ali pa z njegovim odhodom v neko bolj oddaljeno mejaško območje. Kar brani, je navsezadnje neomadeževanost lastne podobe... on se ne bori niti za prednost niti za pravi-



Marvin
as Stewart
"Man Who
arty Valance"
1961.

Lee Marvin in James Stewart v filmu *Mož, ki je ubil Liberty Valance*, režija John Ford, 1961

co, temveč za možnost izjaviti, kaj on je, zato mora živeti v svetu, ki takšno izjavo dopušča.⁴

Privlačnost take junaške figure je verjetno največja v času, ko niti tradicija niti kakšna zamisel prihodnjega cilja ne definirata adekvatno človeške vrline. V takšnem obdobju je izjemen junak tisti, ki uspe potrditi svojo identiteto v akciji, kljub razpetosti med nasprotujoče si zahteve različnih družbenih vlog in vrednostnih sistemov. V tem pogledu je junak klasičnega westerna močno podoben trdim junakom Hemingwaya, Hammetta, Chandlerja in tipu junaka, ki ga je v filmih utelešal Humphrey Bogart v istem času, ko je klasični western dosegel svoj vrhunec. Temeljni vzorec junaka klasičnega westerna, njegova prvotna zadržanost, in ambivalenca, ki se nazadnje razreši z nasiljem, je dejansko istoveten tistemu, ki ga je razvil Bogart v filmih, kot so *Veliki sen* (The Big Sleep), *Imeti in ne imeti* (To Have and Have not) in *Casablanca*. V teh filmih je konflikt med tradicionalnim svetom in novim družbenim redom predstavljen z urbano korupcijo ali s prihajajočo vojno. Tako kot v we-

sternu tudi v teh filmih junak zavrne ali pa pusti za sabo tradicionalni svet, hkrati pa se ni pripravljen zavezati novemu redu, ker čuti, da bo ta uničil njegovo individualnost. Na koncu najde način delovanja, običajno nasilnega, ki znova utrdi njegov individualni kodeks. Ali, če se izrazimo v pojmi, ki jih je v obdobju, katerega obravnavamo, razširil sociolog David Riesman — ta tip junaka vztraja v potrjevanju svoje obrnjenosti navznoter v vse bolj proti drugemu usmerjenemu svetu.

Ta refleksija nam dodatno osvetli način, kako se pomen junakovega nasilja v klasičnem westernu razlikuje od tistega v westernu Zana Greya in W.S. Harta. V prejšnji različici formule westerna je bilo junakovo nasilje sredstvo, s katerim so bile zle in anarhične sile končno odstranjene, junak pa vključen v družbo. V klasičnem westernu, kot tudi v trdi detektivski zgodbi, pa je junakovo nasilje predvsem izraz njegove sposobnosti individualne moralne sodbe in dejanja, sposobnosti, ki ga hkrati tako izloči iz družbe kot tudi vključi vanjo. Medtem, ko se zdi, da je Bogartova privrženost gibanju Svobodna Francija v filmu

Casablanca bolj izraz hollywoodskega patriotizma v času vojne, pa je bolj odtegnjena in mitična postavitev klasičnega westerna napravila junakovo nasilje bolj dvoumno in individualistično.

Na splošno se je torej klasična različica formule westerna razvila s projekcijo sodobnih napetosti in vrednostnih navzkrižij v mitično preteklost, kjer so bila lahko uravnotežena drugo proti drugemu in nato razrešena v vse bolj dvoumnem trenutku nasilnega dejanja. Ta navzkrižja so bila v bistvu izraz napetosti med tistimi tradicionalnimi vrednotami, ki so bile tako močno poudarjene v Wister-Grey-Hartovi različici formule westerna, in novimi naravnostmi in vrednotami moderne urbane industrijske družbe. Temeljna predpostavka klasičnega westerna je bila v prepoznavanju nezogibnega izginjanja starega reda stvari, kar se je zrcalilo v mitu „starega Zahoda“, in hkrati v poskusu potrditve, da bi tudi nova družba morala nekako temeljiti na starih vrednotah. Kakor pa so Američani po drugi svetovni vojni vse bolj prepoznali vrzel med njihovimi tradicionalnim vrednotami in cilji ter novimi pogoji življenja, tako je tudi klasičen western vedno bolj zrcalil diksontinuiteto med starim Zahodom in novo družbo, ki ga je nadomestila. Eden od izstopajočih izrazov poglobitve te vrzeli je bil dokumentarec z naslovom **Resnični zahod** (The Real West), ki ga je prepričljivo in z veliko patosa pripovedoval tedaj že postarani in bolni Gary Cooper. Ta dokumentarec, ki je na način najboljših mitičnih obdelav Zahoda zagotavljal, da nam bo končno podal resnično zgodbo, je bil napolnjen z občutjem vznemirljivega in junaškega obdobja, časom velikega izziva in pustolovščin, ki pa se je ohranil samo v čudnih starih fotografijah in propadajočih mrtvih mestih, to pa je dajalo tudi prevladujočo vizualno podobo filma. Umetniška moč in široka priljubljenost klasične različice formule westerna je izhajala iz njene sposobnosti, da zadrži v dramatični napetosti, posredovani s podobo udarnega junaka, vizijo starega Zahoda in porajajoče se obrise nove Amerike. Toda to ravnotežje se je lahko ohranilo samo tako dolgo, dokler so ustvarjalci in občinstvo našli zadovoljstvo v elegični obravnavi starega Zahoda in v upornem, dvoumnem junaku, ki je ostal razpet med svoje zaveze. V družbeno in politično bolj polariziranem vzdušju šestdesetih let pa je klasična različica formule westerna začela delovati vse bolj staromodno in kmalu je postalo očitno, da western potrebuje ponovno opredelitev in poživitev svoje formule.

Prevedel:

Andrej Škerlep

Opombe:

¹Owen Wister, *The Virginian*

²Owen Wister, *ibid.*

³Walter Prescott Webb, *The Great Plains*, Boston 1931

⁴Robert Warshaw, *The Immediate Experience*, New York, 1964.