

ALKOHOL STRELNO OROŽJE

Steklenica whiskyja je, skupaj s konjem in strelnim orožjem poglaviti simbol trdega življenja ljudi na Divjem zahodu. Steklenica sproži izjave prijateljstva, izzivanje, pozive na boj, pretepe, pobotanja. Na suhih cestah z Divjega zahoda alkohol služi kot sredstvo za odžejanje ali kot poživilo, uporabljajo ga za dezinfekcijo ran, za anestezijo pri kirurških posegih na prostem. Zato se ne smemo čuditi, da je na Divjem Zahodu toliko pijancev.

V večini primerov je pijanec del scenografije, tako kot napis za saloon ali fasada ječe. Režiser se čuti dolžnega, da poseje sem in tja nekaj negotovih in majavih figur; dokaz za to je pol ducata pijancev, ki se v **Jezdecih** (Two Rode Together) podajo na sodišče in morajo čakati, da se sojenje lahko začne, da se bo tudi sodnik streznil...

Kadar ima alkoholik (rajši mu pravimo pijanec, kar je lažji izraz, ki izraža določeno življenjsko radost) pomembnejše vlogo, le težko uide podobnosti. Ponavadi je bradat stavec, popolnoma brez zob, rdečeličen, z dolgimi, nepočesanimi lasmi. Vedno je simpatičen, veseljaški, vztrajen in zelo izkušen. Veliko je prepotoval, srečal je veliko ljudi in doživel vse vrste dogodivščin. Ne zmeni se za nevarnost (koliko hujšega je že videl!), s kričanjem in divjimi kretnjami spremlja pretep. In sredi samega dogajanja se mu vedno posreči, da najde neobičajen način, kako izločiti iz borbe najmočnejše sovražnike. Ima torej slikovito, smešno vlogo. Pogosto je angel varuh glavnega junaka, nanj ga veže pravo prijateljstvo. Scenarij zahteva, da ostane priseben ne glede na alkoholne pare; v kritičnem trenutku se znajde na pravem mestu in dokaže, da zna še vedno uporabljati orožje. Vendar ga na lepem presenetijo usoda: zadene ga krogla, ki je bila namenjena glavnemu junaku; torej umre pred koncem filma in spomin nanj bo kmalu izbrisala zmaga-sreča glavnega junaka, ki ga je on rešil.

Glavne kategorije od alkohola prizadetih oseb: stari lovci, propadli zdravniki (kot nepoznani doktor Bone iz **Poštne kočije** (Stagecoach)), ki se bo odkupil pri nepredvidenem porodu), sodniki (v **Ride at Crooked Trail** Jessea Hibbsa, **Jezdecih** Johna Forda in sto drugih filmih).

Imenitna vloga Deana Martina v **Rio Bravo** je izven mita. Staremu, propadlemu šerifu so prepovedali vstopiti v saloon skozi glavni vhod, pa se poniža in pobere novčič za pijačo iz pljuvalnika. Z odličnim vodenjem igralca je Howard Hawks znal narediti vlogo človeško, razporediti počasno izsiljevanje propadlega bitja, ki v ognju različnih preizkušenj in ponižanj zopet najde smisel za borbo.

Brez orožja ni westerna. Pištola, ali bolje rečeno kolt, je najimenitnejše orožje moža z Divjega zahoda. To je občudovanja vreden predmet, skoraj dva kilograma v roki, več kot 25 cm od kopita do cevi, nezgrešljiv pri pravilni uporabi. Najbolj rabljen je kolt 45, ki lahko izstrelí šest strelcev ne da bi ga bilo treba znova nabiti, nekateri, manj znani modeli, pa so imeli celo osem nabojev. Kolt se nosi v tulcu, ki je pripet na pas, ki hkrati služi za hranjenje nabojev; pogosto sta pasova dva, vsak na eni strani. Da bi se tulec ne premikal, je z vrvice privezan na nogo, majhna izboklina pa preprečuje, da bi pištola pri nenadnih ali nekontroliranih gibih, zlasti med tekom, padla ven. Način nošnje kolta pravzaprav ustreza predvsem praktičnim zahtevam; pištola mora biti pri roki, ko jo potrebujemo: lega pištole ob stegnu je preračunana tako, da roka pade na kopito in kazalec na petelina, tako da je za nenaden strel potrebno samo potegniti orožje in odločno pritisniti na petelina. Pri nekaterih starejših modelih je bila potrebna še ena dodatna kretanja: s palcem ali s hitro kretljivo leve roke je bilo treba potisniti sprožilec nazaj. Uporabnost je bila tako važna, da so nekateri kavboji pištolo rajši nosili zataknjeno za pas, ob telesu, tako da so bolj čutili prisotnost kolta in se jim je zdelo, da je hitreje na razpolago, tako kot Rory Calhoun v **Red Sundown** Jacka Arnolda; spet drugi so držali kopito naprej in so potegnili pištolo obrnjeno, tako kot Lee Marvin v filmu Budda Boetticherja **Seven Men from Now** ali v **Človeku, ki je ubil Liberty Valancea** (The Man Who Shot Liberty Wallace). Vendar v westernu ni samo kolt. Poleg starih Forsythov, ki so se nerodno nabijali skozi cev in so lahko izstrelili en sam strel — v **Ovčarju** (The Sheepman) se Leslie Nielsen skuša znebiti Glenna Forda s tem starodavnim orodjem — najdemo še strašni Stingy gun ali Derringer. To je zelo majhno orožje, ki se ga zlahka skriva v pest ali v zavihek na rokavu in njegova učinkovitost je v presenečenju. To je orožje, ki se uporablja v obupu, kajti ne more izstreliti več kot en ali dva strela zapored, pač glede na to, ali ima še eno cev; to je orožje kvartopircev, hinavcev, tistih, ki streljajo čisto od blizu ali v hrbet, saj orožje s kratko cevjo ni zelo zanesljivo, in predvsem orožje tistih, ki grejo naprej praznih rok zato, da bi streljali. Vseeno sta mu dva filma dala velik pomen: **Enooki Jack** (One Eyed Jack), kjer Marlonu Brandu uspe pobegniti iz ječe z Derringerjem, ki mu ga je Pina Pellicer dostavila v hlebcu kruha, zlasti pa **Zadnji sončni zahod** (The Last Sunset) Roberta

Aldricha, kjer je Kirk Douglas, Perdidio v črnem hodil okrog sam s svojim majcenim Stingy gunom, skritim za pasom in je znal nadoknaditi pomanjkljivosti orožja s hitrostjo pri streljanju in lastnostmi dobrega strelca.

Poleg pištole kavboj uporablja še puško in karabinko. Prvi model, ki ga dobimo v westernu je stara puška Enifal ali Harpers Ferry, ki se je nabijala spredaj in je bilo treba uporabljati smodnik in dolgo palico, da se ga je potlačilo. To je nepozabna slika iz **Montana Desperado** Wallancea Foxa, kjer glavni junak, ki mu je Indijanec za petami, nima časa, da bi do konca nabil orožje in pritisne na petelina: palica, ki je še vedno zataknjena v cev, se zapiči v gole indijančeve prsi. Tudi puške z zadnjim polnjenjem se pojavijo v westernu; niso nobene repetirke, so pa ponavadi dvocevke. To orožje je često nerodno, uporablja se zato, ker je pri napadu treba uporabljati vse razpoložljivo orožje, ali pa, tako kot v **Rio Bravo**, zato, da se pokažejo razlike v generacijah: ob boku Johnu Waynu, Deanu Martinu in Richyju Nelsonu se jetniški paznik, stari Walter Brennan poslužuje starinske puške na dva strela. Sicer pa je to orožje s kratko cevjo zelo nevarno: spomnimo se samo učinka, ki ga povzroči pri Indijancih v **The Law and Jack Wade**: kadar je Indijanec ranjen, pa čeprav samo v noge, je vseeno smrtno ranjen, kajti izstrelček z zadetega mesta dobesedno iztrga meso. Nekateri kavboji odžagajo cev zato da povečajo uničujoči učinek na kratko razdaljo (glej **El Dorado**).

Vseeno pa je daleč najpogosteje uporabljano strelno orožje v westernih prav gotovo hitra winchesterka 73, natančna, lahka in na več strelcev, občudovanja vredna karabinka. To je puška, ki je resnično vredna revolveraša in njegovih podvigov, orožje, ki ga ima vsak zdec spravljenega v posebnem tulcu, na konju, ob boku. Nabije se skozi majhno odprtino pod cevjo in lahko ustrelí dvanajst strelcev, kar tuše avtomatično padajo ven, za nabijanje pa je dovolj, da se s stisnjenjo pestjo potisne spodnji del petelina. Odlike winchesterke so čudovito prikazane v **Veri Cruz**, kjer Gary Cooper in Burt Lancaster cesarju Maksimiljanu dolgo razkazujeta prednost orožja tako, da izmenično ugašata najprej mirujoče in nato v zrak vržene bakle. V **Rio Bravo** je John Wayne svoja dva kolta zamenjal za puško: pri vsakdanjem šerifovskem delu se mu zdi hitrejša in primernejša za različno uporabo, na primer kot kij. Torej na izbiro orožja vedno vpliva kriterij učinkovitosti.

Poleg tega, da je orodje, ima orožje tudi dramatično vlogo. Moški do svojega orožja goji pravi kult, vsak dan se vadi v streljanju in spretnostnih igrar. Brez njih ni več to, kar je; spomnimo se **Harakirija**, kjer

se, precej podobno kot v westernu, bojevniki lahko ubije samo s svojim orožjem, ker je z njim povezan z neke vrste krvno zavezo, katere se na noben način ne more rešiti. Ko Dean Martin v **Rio Bravo** zopet najde svoje kolte, je globoko ganjen: teška jih, dolgo jih gleda, večkrat jih potegne iz tulca; dobimo občutek, da mu bo orožje pomagalo, da se bo izvlekel iz vseh pijanskih muk. Na enak način v **Warlocku** Henry Fonda uporablja svoje slovite zlate kolte samo ob izrednih okoliščinah, v dvobojih, v katerih je lahko ubit. Strelno orožje je tudi simbol moškosti. Pošten obračun, iz obraza v obraz, v katerem zmaga tisti, ki hitreje potegne in ki hitreje strelja, je predvsem moško dejanje, potrditev samega sebe spriču strahu in bojazni pred smrtjo. Najlepši primer dajejo **Seven Men From Now**; Lee Marvin in Randolph Scott se merita z očmi, notranje napeta od potrebe, da bi hitro streljala, na videz pa popolnoma mirna, kot da bi vsak od njiju čakal drugega, da začne.

Končno lahko orožje postane tudi tema. Orožje je posesivno in poseblja ježo po krvi, tako kot v **The Man Without a Star**, kjer se Kirk Douglas, uklenjen in pretolčen do krvi, zapuščen na tleh ponosno postavi na noge s stisnjenimi zobmi, kakor hitro dobi nazaj svoje pištole, ki so mu jih vrgli v prah. Pogosto se zgodi, da lastnik ne obvlada več svojega orožja, pač pa orožje obvlada njega: ubijanje naredi željo po ubijanju, če se stalno braniš, da si rešiš kožo, na koncu sam prvi napadaš in streljaš. Ne bomo zlahka pozabili na strast, ki jo je občutil Robert Taylor v **The Last Hunt** kadar se je pojavila žrtev ali na željo po ubijanju, ki ga je obšla ob pobijanju črede bizonov. Prav tako ne bomo tako kmalu pozabili Garya Cooperja, ki v **Drevesu za obešanje** (Hanging Tree) ubije iskalca zlata tako, da neskončno počasi, večkrat ustrelí vanj, kot da bi užival vsak strel posebej. Tako obnašanje ima pravo ime; če imamo orožje, postanemo morilci in če pogosto ubijamo, postanemo sadisti. Strelno orožje ima resničen čar, je posesiven ljubimec in če se mu podleže, se za vedno povežemo z njim. Tako kot mladi učenec Kirka Douglasa v **Man Without a Star**, ki, ko ga vpeljejo v orožje, misli samo na to, da bi pokazal svoje revolveraške sposobnosti. Tudi ubijalci, ki so se že umaknili, slej ko prej zopet odkrijejo skrito strast na dnu svoje duše, na primer Johnny Guitar, ki se nenadoma ne more več obvladati in je pripravljen krčevito izstreliti šest nabojev iz svojega kolta.

Ugotoviti moramo, da je strelno orožje resnično osnovni dejavnik westerna. Bodisi v najboljšem primeru, bodisi za maščevanje so sredstvo za ubijanje, posebljajo tišto, kar je v vsakem najmanj spoštovanja vredno. Velika zasluga westerna je mogoče v tem, da ne skriva nasilnega duha, ki tiči v vsa-

SLOVAR

kem, ampak, da ga dokaj nazorno pokaže s težkimi kolti, ki visijo ob boku in s karabinkami.

KONJ

V westernu garderoba temelji na konju. Razen pri imenu, za kavboja konj pomeni neskončno več kot krava, ki je kot jezdna žival prav malo vredna. Ker junak westerna je, je bil, bo, hoče biti ali odklanja da bi bil, ali pa tvega da bo kavboj, zato je konj njegovo sredstvo za premikanje.

Potrebno transportno sredstvo. Je ostal na nogah? Potem je junak westerna razorožen, gol, smešen, lahko ga primerjamo z albatrosom iz Baudelairove pesmi. Konj mu omogoča, da beži, da zasleduje, da se potepa. Njemu se ima zahvaliti, da človek obvlada prostor, ki ga obdaja. Če pištola in laso podaljšata junakove roke, mu konj podaljša noge. In to dvoje skupaj je desetkrat bolj učinkovito — človek + pištola (ali laso) + konj — to je enako junak westerna.

Konj je edino prevozno sredstvo, ki ga junak Divjega zahoda pozna. To je sredstvo posameznika; pomaga akciji, čeprav ohranja samotnost zasebnega nomadstva. Razen tega to transportno sredstvo zahteva dresuro, da postane koristno in učinkovito; zahteva (na primer v rodu) lastnosti dobrega krotilca, kar še potrdi in povzdiguje moškost junaka. Neukročen, divji konj, to je prav tak, ki še ni posvojen z izbiro svojega lovca, ki bo najprej postal njegov krotilec, nato pa njegov jezdec, je del krde, črede, tako kot bik ali bizon. Toda, za razliko od bika ali bizona je plemenitejši zaradi svojih tekaških lastnosti.

Zaključek: junak westerna je kentaver. Kaj bi bil Tom Mix brez Tonya? Kot sestavni del junaka ima konj človeške lastnosti: je inteligenten, ubogljiv, zvest, pogumen itd. Vendar ni človek. S svojo živo prisotnostjo junaku olajša samoto, vendar je ne prežene. Neopazno je prisoten. Ni čudno, da ima ime: to je nekdo, ne stvar kakor krava. Ime razkrije čustva, ki človeka in žival povezujejo znotraj junaka: enkrat je to pomanjševalnica človeškega imena (Tony, Mike), drugič plemiški naziv (Kralj, Vitez, Vojvoda), včasih izražajo družinske vezi (Sonny = Sinko), včasih pa podobnost z nadjudmi (Tarzan, Champ).

Torej sta človek in žival povezana z dušo in telesom, ta zveza pa junaka bogati. Konj pomeni plemenitost. To je prehod od jezdec do kavalirja. Višek mita je beli jezdec na belem konju, ki se pojavi v bleščecem soncu na vrhu griča. V resnici pa je v nekaterih filmih Johna Forda vzorec junaštvo vojaškega tipa, drugi zopet izraža samo junaštvo celega westerna.

Amerikancem zveza med človekom in konjem v kavbojskem junaku



54 vzbuja globoko domotožje, domotožje do plemenitosti, po nomadstvu. Strah pred ustalitvijo, na katero nas obsoja moderna družba. Ustalen narod ne obstane. Pogreša svobodno gibanje.

POKOPALIŠČE

Postoj, ti, ki greš čez samotni hrib, in moli, ne objokuj nas, ki smo tako

hitro prispeli na svoj poslednji dom, zaviti v naše odeje, s škornji na nogah in s sedlom pod glavo. Tako je pel pevec o mrtvih z Boot Hilla, slovitega kraja blizu nič manj slovitega O.K. Corrala.

Smrt je Zahodu nekaj vsakdanjega. Poplave, viharji, Indijanci, epidemija so skoraj vsakdanje, vsakodnevne stvari; smrt doleti otroka, lovca, pogumnega, pogumno mater: 'He's gone on another trail', reče eden izmed junakov iz *Jeseni Cheyennov* (Cheyenne Autumn), ko govori o

pokojnem.

Vsak mrtvec bo dobil svojo ped zemlje. Redki so nepokopani mrtveci, to se zgodi samo, če se maščuje Indijanec. V *The Last Wagon* trupla izjemoma prepustijo jastrebov, ker ne smejo opozarjati na svojo prisotnost, na dejstvo, da so preživeli in zato se odločijo tako ne glede na nesoglasje med mladimi in Richardom Widmarkom. Pokopališče je treba spoštovati (3:10 to Yuma), skozi svoje mrtve narod požene korenine. Grob za



ovinkom je prvo pričevanje še bližnje preteklosti in zgodovine, ki se še piše.

Pionirji držijo v eni roki puško in v drugi roki biblijo; spustijo ju samo zato, da zgrabijo za plug. Ker izvirajo iz stare Evrope, na tej zemlji zopet zgradijo tiste sestavine civilizacije, na katere jih veže vse... Najprej pa kult prednikov. Vsak dan svojo prisotnost potrjujejo, vedno bolj odganjajo Indijance in grob je dokončni pečat, ki uzakoni lastniško pravico.

Družinsko pokopališče je blizu prebivališča in je bistveni del skupnosti. Postane pa lahko tudi varno skrivališče za prihranke, premišljevanje postane profanacija: **King and Four Queens**.

Prav zaradi tega je za Indijanca oskrunitev groba sredstvo za maščevanje, z njim odganja bele prednike z zavzete zemlje, tako kot v **Comancheros**. Včasih pa belci sami odkopljejo svoje mrtve, v glavnem z veliko bolj grdimi nameni. V **Blacklash** bi morali po brazgotinah indentificira-

ti truplo, zadaj pa je kraja denarja in maščevanje, ki ga je treba legalizirati.

Grobovi so raztreseni po velikih površinah, daleč od vsakega naseljenega kraja: grobovi-postaja, ki so posejani po poteh, na katerih gospodari Indijanec in kjer žrtve čakajo na svoje roparje. Dobimo jih v mnogih filmih, od **Rdeče reke** (Red River) do **Moje drage Klementine** (My Darling Clementine), kjer čisto na začetku pokopavajo kavboja.

Grobov-postaj je zelo veliko. Pričajo o morilski igri: **Along the Great Divide**; o moških neumnih šalah, ki se sprevržejo v nesrečo: **Kavboj**; o nenamernem uboju, ki mu sledi krščanski pogreb (redki primer, ki ga moramo omeniti): **Manhunt**. Vojakom pa, čeprav imajo pravico do vseh časti v trdnjavah, ki so ob porazu tudi njihovo edino zatočišče (**Alamo**, **Fort Apache**), na širnih prerijah ne uide samota. Nekatere pobijejo iz zasede, počivajo v grobovih, ki pričajo o tem. Lockart (James Stewart) se, preden prispe v Fort Laramie (**Človek iz Laramija**), ustavi in zamisli nad takim grobom, ki jih je tudi na Divjem zahodu veliko. Tam so zato, da bi si vsi potniki zapomnili: s svojo samoto in obupom so pričel simbol zgodovine ameriškega Zahoda.

Pokopališče je tudi tabu in prepoved vseh vrst nastajajočih skupnosti. Tako so, na primer, na Boot Hillu, pokopališču, kjer se začne **Obračun pri O.K. Corralu**, (Gunfight at O.K. Corral) pokopane same žrtve iz dvobojev in pretopov. Mirojljubni državljanji, ki so umrli krščanske smrti, imajo drugo pokopališče... Na začetku **Sedmih veličastnih** se Yul Brinner ukvarja z mrtvecem, ki je preklet zaradi barve svoje kože. Tudi za mrtve velja razize-

Če rudnik ni več rentabilen ali če gre železnica skozi bolj gostoljuben kraj, mesto postane včasih „mesto strahov“ in pokopališče preraste plevel: **Človek Zahoda**, **The Law and Jack Wade**.

Tu je osnovna scenografija zapuščenega pokopališča. Pozabljeni mrtvi iz mesta strahov postanejo prviče dvoboja in med dvema živima, Widmarkom in Taylorjem.

Glede na to, da humor ne izgubi svoje moči niti spričo smrti, moramo opozoriti na nenavadnega grobarja iz **The Sheriff of Fractured Law**, ki se s svojim mrliškim vozom vedno pojavlja na mestih, kjer obračunavajo med seboj.

ŽENSKA (TEOGONIA)

O ženski se v westernu običajno ni znalo povedati nič ali skoraj nič in njen položaj se nam zdi nejasen in dvoumen.

Njen položaj je resnično vprašljiv od samega začetka in na vse načine. Kaj dela v tem svetu moških in

koliko je resnična, se sprašujemo vsi, prvi pa Anthony Mann, ki še doda: „Baladi se vedno pritakne ženska, kajti brez ženske western ne bi funkcioniral.“

Te besede nas hočejo prepričati, da zgodbe ni mogoče zgraditi brez ženske osebe (filmska konvencija), oziroma, da se jih ustvarja po resnični podobi: je bila ženska na Zahodu vedno navzoča in, ali se ji ne bi mogli izogniti? Recimo, da smo za prvo hipotezo. To bi pomenilo, da smo proti tipični strukturi večine vsebin in da junaku odklanjamo možnost mita v njegovem najbolj osebnem delu.

Ker se leposlovje na različnih nivojih vrtili okrog ženske in v tej močni, z gluhih nemirom prepleteni privlačnosti odkrije skoraj smisel življenja, katerega bisto najboljše pove beseda „romantičen“. Glede na to, da se je roman v Franciji v prebelskih bleščeče lepote, v nemški tradiciji pa bolj strogo in subtilno gradil bolj ali manj na ženski, ki je enkrat podoba pripovedi, zdaj zrcalo čuta in za junaka poglavitna oporna točka, za avtorja pa globina, tajnost poslednje ravnovesje; ker se zato ženska v umetnini razkriva kot neizmerna prispevka, ki sproža in omejuje značaj pisanja, bi bilo zelo čudno, da bi western, ki ga označujemo kot najbolj ameriški film, ušel dvojni dediščini XIX. stoletja, anglosaški in balzacovski, ki konec koncev tvori osnovno moralo in estetiko ameriškega filma.

Tako v junaškem svetu Zahoda ženska ostaja najboljši predmet, metaforična vsebina, vendar ji je skrivna moč na pol vzeta, je tako rekoč le še polovična metafora. Medtem ko se tradicionalni romantični junak sklicuje na žensko, da odkrije svojo podobo, se junak iz westerna zgleduje po drugem junaku, bratu kot sovražniku, kajti oba se borita na istem terenu, kjer ženska sploh ni važna: v ozadiju vsakega dvoboja je smrt. Tako Burt Lancaster in Kirk Douglas v **Obračunu pri O.K. Corralu** in obratno James Stewart in Robert Taylor v **Goli ostrogi** (Naked Spur).

Vendar Mannov film pomeni rahel premik. Med morilca in lovca na nagrade se postavi ženska, prijateljica prvega in že zaljubljenega v drugega. In kaj v dvoboju poseeblja Janet Leigh s svojimi noro modrimi očmi in s svojim prestrašenim sladkim obrazom? Mislim, da lahko rečem življenje. Tako kot to misli Thomas Mann v posebno občudovanja vrednem odgovoru v Čarobni gori, ko Mynheer Peeperkorn govori o „svetih zahtevah življenja, to je ženske, kar pomeni čast in moč.“ Ženska daje junaku enkratno možnost, da se spozna. Spričo usodne in veličastne perspektive skorajšnje smrti, brez katere junaka ne bi bilo, ženska, zlasti še, če se jo brani, zopet postane posrednica lirične vzpodbude, ki je bodisi izničena ali živahno prisotna, pač glede na to, ali poseeblja čas v smislu me-

S SLOVAR

ščanske in zgodovinske varnosti ali čas samo kot stvarno sedanjost.

To je edina možnost za žensko, da postane, če že ne glavna oseba, kot je to namignil kot možnost Anthony Mann v istem intervjuju, pa vsaj resnična oseba, prispodoba, podoba iz katere izvira pomen (tako kot v številnih romanih in filmih). Tedaj se pojavijo Pearl Chavez (v **Dvoboju na soncu** (Duel in the Sun), ki je vsaj v tem popolnoma sternbergovski), Altar Keane (v **Rancho Notorious**, občudovanja vreden preobrat, če pomislimo, da je le v redkih drugih filmih Lang toliko dovolil ženski), Vienna (v **Johnny Guitar**, hkrati arhetip in že nekaj drugega), vse visoko romantične.

Tako upravičeno slavni Bazinovi izjavi „najboljša ženska ne odtehta dobrega konja“ (kar je pogosto glede na dogajanje čisto res), iz predgovora k njegovemu članku o filmu Howarda Hughesa **The Outlaw**, odgovarja v tem članku že navedena vsiljiva Mannova izjava, v kateri je beseda „funkcioniral“ vsekakor polna pomenov.

Mati je osnovni porok za red pri moškem. Mater se časti. Mati daje življenje. Naslonjena na leseno ograjo, na pragu ranča, prisostvuje odhodu mož, kar je že porok za povratek, za obstoj resničnega. V njej možje utelešajo svoje vrline. Tako je Kati Jurado v **Broken Lance** utelešena oblast, v očeh Spencer Tracaya predstavlja vidno podobo njegovega uspeha, za Karla Maldna v **One Eyed Jack** pa je mati dokaz njegovega moralnega prerojenja. Mladi so hkrati ponosni in žalostni, ko se izmaknejo njenemu nadzorstvu (mladi Billy v **Obračunu pri O.K. Corralu**). Mati je Edni Fernerji bodisi kot pionirjeva žena, skorajšnja babica na zemlji, ki je osvojena s solzami in krvjo kot se pojavi v **Jesen Cheyennov**, bodisi z obrazom Lillian Gish v **The Unforgiven**, v **Ci marronu** navedihna ganljivo hvalnico: „Ne morete prebrati zgodovine Združenih držav, prijatelji, ne da bi spoznali zgodovino tisočev teh neznanih žena, ki so prepotovale ravnino, puščavo, gorovja in prestale muke in pomanjkanje.“ Te „jeklene ženske“, o katerih govori Rieupyrout, so spoštovane kot graditeljice: so sama srž zgodovine.

Mati je počasi stakla mrežo med preteklostjo in bodočnostjo. Varuje čas. Od tod spoštljivi posmh Walsh v **The King and Fow Queens**. Na ogromnem ranču vlada čudovita mati Jo Van Fleet. Oče je mrtev. S puško v roki straži nedolžno hčera in vse štiri prisili, da v strogem odrekanju počakajo na edinega moža ene izmed štirih, ki je, kot se širijo govorice, ob napadu na banko ušel smrti.

S svojo navezanostjo na zemljo in s širokim krilom, ki pometta prah, je živ simbol homerjevih pesmi, ki častijo zemljo in preko nje mater: „Zemljo bom opeval, vesoljno ma-

ter, s trdnimi tlemi, častivredno prednico, ki iz sebe hrani vse, kar obstaja.“ Homer!

Ženska je polje in pašnik, je pa tudi Babilon.

(Simone de Beauvoir)

Kako ne bi podlegli čarom teh čudovitih bitij, ki v saloonih v pisanih oblačilih, s težko naličenimi očmi z bokki zadevajo ob mize in neprestano iščejo moškega, ki jim bo plačal kozarček in morda noč. Entraîneuse je najbolj zanimiva figura klasičnega westerna. Lahko je le trenutna, bežna, čudovita pojava, lahko pa postane prava oseba, ali pa vedno ostane le trenutke, predstava: tedaj je to Marilyn iz **Reke brez povratka** (River of No Return), ki nikoli ni tako lepa v svojih rdečih in zlatih čevlji, na katerih se ustavi Premingerjev pogled v rjavem cestnem prahu, na tisti cesti, kjer jo na koncu — in film se ne bi mogel končati drugače — zapusti.

Entraîneuse je bila večinoma strašno konvencionalno opisana. Govori se torej: junaka zvabi v greh, proč od zaročenke ali mlade žene, in/ali je zaljubljena v njega s skoraj duhovno ljubeznijo in bo prestregla kroglo, ki je namenjena ljubljenu mu ter bo v smrti spet dobila vso čast, ki ji jo je grešno življenje vzelo. Mnogi westerni se strogo držijo te sheme, še več pa je, tudi med stariji filmi, ne sprejme in naredijo iz entraîneuse zelo spremenljivo bitje, z nepredvidljivimi nameni, žensko, ki je ne moremo na hitro opredeliti, kot na primer mlada, nekoliko kufkova prostitutka v **The Last Train from Gun Hill**. Takoj se pojavi izven klišeja, jasno začrtana figura, ki realno poseže v potek dogajanja in čigar beseda ima svojo težo. Še toliko bolj v modernem westernu, ki za mitom poskuša odkriti osebnost.

V **These Thousand Hills** Richard Fleischer predstavi zelo lepo osebo. Callie je mlada entraîneuse, ki je povezana z Jehuom, vulgarnim in nasilnim človekom. Njega dne se zatreska v Lata Evansa, mladega in lepega stremuha, ki misli samo na visok položaj v družbi in na mnenje sovaščanov. Callie se mu popolnoma posveti in mu celo podari ves svoj denar. Lat jo na veliko izkoristi, vendar se vseeno poroči s popolnoma nedolžno deklico. Vendar tista dva dne, ko Jehu nor od ljubosumnja grozi Latu s smrtjo, Callie Jehua ubije. In Lat se pridno vrne k svoji mladi zakonski ženi. Fleischer spretno igra proti latentnemu sovraštvu do žensk v klasičnem westernu in ni pretirano, če rečemo, da je Callie tu resnična oseba, ki odloči o poteku in daje filmu osebno resničnost. In lepota Lee Remick temu krutemu filmu vtisne nežno protitež. Nepozabna je, ko se v zeleni obleki vrti v čudovitih scenah v saloonu ali v svoji sobi, ki je vsa okrašena z modrimi in belimi zavesami.

Dežela, v kateri so dekleta lepa, je dobra dežela. Dežela, v kateri so znali živeti. Človeška vrsta je uspešna. To ni malo.

(Michaux)

Daves je naredil prvi in najlepši portret Indijanke: to je Sunsirahé v **Zlomljeni puščici** (Broken Arrow), nežnost in strast, ki se porodi iz igre in iz obreda in ki spozna le kratko, bleščečo svetlobo ter se kaj kmalu konča s smrtjo.

Ponavadi se western zelo malo ustavlja pri zakonskem življenju. Ko pride konec filma in junak oddide proti zaročenki ali zopet najde svojo ženo, že ta zaključna elipsa izrazi bistvo, istočasno pa se mu izogne: nikoli ne bomo izvedeli — razen v drugem filmu, kjer bi bil lahko isti, postarani par, ali naj nam to zadošča? — nikoli ne bomo resnično vedeli kakšna je njuna usoda v tistem življenju, iz katerega je avantura izginila. Ali pa je vsebina filma, vendar nas to zopet vrne k ženski. V westernu da dekle ljubezni neizrekljivo toplino, vendar jo film bolj ali manj ignorira ali pa se ji pusti očarati, včasih prav do zanesenosti, vendar se iz navdušenih srečan, iz očarljivih spominov, iz srečnega konca le malo izve o tem, kaj pomeni izkušnja ljubezni med dvema bitjema.

Prav v tem, poleg nenavadne lepote, je izvirna razsežnost Indijanke. Kajti njena ljubezen je vedno povod za konflikte. Tako hoče situacija z vsemi zemljepisnimi, kulturnimi, zgodovinskimi danostmi. Ko Thomas Jefford odide k Sunsirahé, se svobodno odloči za drugo življenje, njegova ljubezen je veliko bolj drzna kot njegov spopad s Kočizom in Daves je to zelo dobro začutil in je ljubezenske scene, čeprav so nežne in mirne, obdal z rahlo čudnim občutkom, iz katerega veje zaskrbljenost. O nadaljnjem dekletovem življenju ne izvemo skoraj nič, lahko pa si ga celega predstavljamo, pri Indijanki si skoraj ničesar ne moremo izmisliti, zgodba njene ljubezni naredi neizmerno tragične. To, kar romantični Daves konča s smrtjo, ironični in pozorni Hawks in bolj žgackljivi Fuller načrtujejo na svoj način: Boone v **The Big Sky** skoraj na silo ostane pri mladi indijanski princesi, ki ga pridobi na občudovanja vreden način tako, da z nožem prereže vrv, ki zapira šotorska vrata, kretnja vredna Lauren Bacall in Katherine Hepburn; Rod Steiger v **Run of the Arrow** zapusti tisto, ki jo je oženil, ki ga ljubi in pobegne pred mirom indijanske vasi na rečni obali, kjer je prvokrat spoznal resnično srečo. V obeh primerih Hawks in Fuller na svoj način ponovita besede Henrija Michauxa: „potem, ko nisi več doma, je življenje tako čudno, tako nesmiselno...“

Lepa izjema je **The Last Hunt** (v **The Unforgiven** je to le ideja), kjer je ljubezen med Stewartom Grangerjem in Debro Paget (Sunsirahé po-





stane ženska) kot osvajanje dežele, v kateri si raziskovalec in edini okupator. Oba sta izkorenjena, on zaradi samote, ona zaradi pobite družine, združil ju je slučaj, ki ju postopoma zbližuje in gresta preko vseh prepovedi, preko vseh prejšnjih izkušenj, da bi poizkusila najtežje: pravo življenje para. **The Last Hunt**, v katerem je ljubezen, ki je osnova zgodbe, živeča v sedanosti, ostaja odprt obljubi možne prihodnosti. Vendar si ne morem kaj, da ne bi pomislil — ko so med bitji odstranjene vse ovire — da je taka ljubezen krhka in takoj mi pridejo na misel prvi prizori iz **The Last Train from Gun Hill**, kjer je mlada šerifova žena posliljena in ubita samo zato, ker je Indijanka.

HOLD-UP

Rop je bil v ameriškem filmu vedno privilegirano dejanje. Lahko je uganiti zakaj, bodisi iz estetskih, bodisi iz socioloških razlogov. Z estetskega stališča je rop, ne glede na to, ali je opisan v srhljivki ali v westernu, izjemen trenutek, kjer vsi elementi filmskega dogajanja dosežejo svoj največji učinek: junak, dialog, okolje avtomatično zavzamejo natančno svoj prostor v dogajanju. Najslabšega režiserja sam prizor, kjer vse postane bistvenega pomena, ne da bi se mu bilo treba vmešati, potegne za seboj. Velik umetnik pa lahko po svoji strani poveča „naravno“ učinkovitost surovega dejanja z svojim elegantnim pečatom. V westernu je še en dejavnik, eksotika, ki ji ta žanr dolguje velik del svojega uspeha.

S sociološkega stališča je rop popolnoma učinkovit ravno tako kot je banka ena izmed najbolj pogostih zgradb v mestu. Napad na banko je mogoče edino dejanje, ki človeku daje spričevalo bandita. (Mogoče je edino telesno nasilje, toda napad na banko je tudi posilstvo.) Pesem, ki poje o slavni podvigih Jesseja Jamesa in ki jo slišimo na koncu filma Nicholasa Raya, že v drugem verzu govori o ropu:

Jesse James was a guy who killes many men

He robbed the Dainville train.

Nekaj kitic pozneje se neznani avtor brez zadrege vrne na to temo:

... And with his brother Frank that robbed the Chicago Bank and stopped the Glendale Train.

Značilno je, da sta tedva zadnja verza nekako zaključek hvalnice slavnega bandita:

Jess was a man, a friend to the poor

He never would see a man suffer pain.

And with his brother . . .

Značilno je, da so njegova najhujša in zlonosna dejanja na določen način prikazana kot posledica njegove dobrote. Torej moramo sklepati, da je velika moč banke precej hitro ustvarila socialno neenakost, ki je bila za časa Jesseja Jamesa že pre-

Destry Rides Again,
režija George Marshall, 1939



cej velika. Za bogataša je bil ropar nekdo, ki ga je treba ubiti, za reveža pa nekdo, ki je zmanjšal moč denarja. (To prepričanje temelji na narodnih pesmih, katerih je, vsaj najbolj slavni, veliko v westernih.)

Kot vedno je legenda avtorje ropov polepšala. Če pogledamo malo od bližje obraze najbolj znanih, Billyja Boneya ali bratov James, opazimo, da gre v resnici za besne norce, nasilne obsedence, ob katerih je najbolj zaničen čikaški gangster čudež izobraženca in uravnovešenosti. Ne samo, da so streljali preden so pomislili, ampak so streljali samo brez premisleka. Billy the Kid in njegova ljuba Nell, s katero je umrl, sta bila pijanca, ki bi ju lahko z najmanjšim organiziranim naporom

onemogočili. Bratje James pa so prototip starih borcev, ki kar naprej ženejo svojo majhno vojno zato, ker so zastrupljeni z nasiljem. Teren je bil pripraven: izkoristili so ga za svojo slavo. Danes preproščina njihovih napadov, v primerjavi z **Asfaltno džunglo**, spominja na sanje in legenda o njih se tudi oplaja s tem čustvom.

OČE

Zaradi fascinantnih oseb z avreolo skrivnosti po imenu Billy the Kid, Wyatt Earp, Jesse James često pozabimo, da ima western v svojih najboljših časih celo pomožno mi-

tologijo in da v njem kar mrgoli človečnosti polnih moralnih in socialnih zapletov. Osebe kot so Donald Crisp in Lionel Barrymore, John McIntire in Van Heflin, arhetipi očetov z mnogimi potomci, na primer dokazujejo, kako je oče, roditelj ali vzgojitelj, strahopeten ali pogumen, nasilen ali sentimental in v westernu odigral poglavitno vlogo. Začnimo vendar pri začetku. Pionir ali Indijanec, ki si je našel družico, ima predvsem najpreprostejšo nalogo: narediti enega ali več otrok. To dejanje ima glede na film in na avtorje najrazličnejše pomene. Ko Henry Fonda v **Veliki avanturi** omedli ob novici, da je žena ravnokar rodila, ima Ford priložnost, da se do dobra nasmeje („Otroka imamo“ vpijejo v zboru ostali pionirji), pa tudi, da na pot osvajanja Zahoda postavi novo življenje. Ko pa se na koncu filma **Apache** Roberta Aldricha zasliši jok otroka, ki se je rodil Indijancu (Burt Lancaster), ki je ušel pomoru, in Indijanki (Jean Peters), ki mu je ostala zvesta, se zavemo, da se v znamenju svobode rojeva še eno življenje.

Očetu družina povzroča probleme prehranjevanja, zaščite, vzgoje. Velikokrat je narava in ljudje proti njemu. Zaradi družinskih članov mora premostiti svoja lastna nasprotja. V lepem filmu Delmerja Davesa **3:10 to Yuma** Van Heflin za denar odpelje nevarnega revolveraša v sosednje mesto zato, da bi svojo kmetijo rešil revščine, nevhvaležni posej pa sprejme tudi zato, da ne bi izgubil sinovega spoštovanja, da le-ta ne bi mislil, da je strahopetec. Družinska celica je torej mikrokozmos v katerem nastajajo osebe, kjer vsakdo s svojimi osnovnimi opredelitvami razgali svoj značaj. Očetovo vlogo pogosto podpre ali pa omaje pritisk zunanjih dogodkov. Torej je izraz določenega načina življenja, morale. V **Reki brez povratka** (River of no Return) Otta Premingerja Robert Mitchum vidi, kako sin ukrepa na isti način kot je on sam pred enim letom: fant ubije na enak način kot je nekoč ubil njegov oče.

Shane Georgea Stevensa pokaže jezdeca (Alan Ladd, ki je prišel iz skrivnostnih pokrajin in vedno bolj fascinira kmetovega (Van Heflin) sina (Brandon de Wilde). Ta privlačnost še toliko bolj vpliva na fantovega duha, ki sanja o avanturah, ker iz moža, iz obleke, obnašanja veje čudežen mir, pravo nasprotje očetovega obnašanja, ki je trdo. Vseeno pa v filmu **Shane** ni nasprotovanja med očetom in sinom. Zgodi pa se, da najhujša razhajanja podarijo očetovski vezi. V slabem filmu, **Gunman's Walk** je Phil Karlson opisal, kako je moral šerif (Van Heflin) iz majhnega mesta ubiti svojega sina (Tab Hunter), ki je zagrešil številne napake. Veliko bolj vzvišeno se mi zdi dejanje očeta (Henry Hull) Dorothy Malone iz **Colorado Territory** Raoula Walsh: udari



hčer, ker jo je zamikalo, da bi izdala človeka, ki ga je on ščitil.

„Cattle King“, lastnik velikih bogastev, neizmernih površin, na katerih se pasejo črede, nima časa, da bi se ukvarjal s svojimi nasledniki. Ti to izkoristijo, da zapravijo bogastvo ranča, da se na veliko ukvarjajo z ropanjem in prodajo orožja. Skoraj slepi Donald Crisp v **Man from Laramie** ve ali pa se pretvarja, da ne ve kaj kuje njegov sin, sadistični in prepirljivi Alec Nichol. S King Vidorjevimi **Dvobojem na soncu** (Duel in the Sun) je tragedija na višku: patriarh Lionel Barrymore vidi, kako umre žena in kako sinovi izginejo iz domače hiše. Eden od sinov ga zaradi novih idej izda, drugi mora zbežati, ker ga preganja pravica. S kr-



vavo rdečim nebom v ozadju bolni stavec, sedeč na koleslju pripoveduje o svoji samoti edinemu prijatelju, ki mu je še ostal. Njegovo kraljestvo se je končalo: mož, ki se je boril, da bi ohranil svojo zemljo in da bi jo zapustil otrokom, da bi iz njih naredil njene nesporne kralje, ima za kraljestvo le še preteklost. Cela vrsta westernov je očetu dala podobo, ki je manj blizu velikim tradicionalnim temam. Na primer **Blacklash** Johna Sturgesa, ki je, kot opozarja Roger Talleur, zgrajen kot srhljivka. Junak (Richard Widmark), ki zasleduje zločinca, spozna, da je to njegov oče (John McIntire). Tedaj se začne med obema moškima igra, zasnovana na medsebojnem sovraštvu in obču-

dovanju. Oče hoče, da bi sin postal član njegove tolpe. Ta po svoji strani na različne načine nasprotuje očetovim ukazom. Končno izbruhne drama. Oče je ubit in je videti presenečen nad sinovim dejanjem. Tako kot se psihoanalitična drama in klasični western prepletata (v **Pursued** Raoula Walsha je sin prizadet, ker je v svojih otroških letih videl, kako so ubili očeta), tako se je tudi meščanska drama lahko vključila v western, kar dokazuje film Marloņa Branda **One Eyed Jack**. Bivši lopov, ki je postal šerif (Karl Malden), kaznuje hčer (Pina Pellicer) ko izve, da se je dala moškemu, ki ga je bil on eno leto prej izdal. Kot novi predstavnik zakona Malden ščiti vse družinske čedno-

sti: spoštovanje očeta in reda, pokorščino moralnim tabujem. V nasprotju s tako surovostjo skoraj krvoskrunska ljubezen, ki veže Kirka Douglasa s Carol Lynley v **The Last Sunset** Roberta Aldricha spremeni vrst, ji da romantično razsežnost in domišljiji odpre pot v moralo, iz katere je pater familias popolnoma izključen.

Zaradi raznolikosti predstavitve tako pomembne osebe kot je oče, sem nedvomno pozabil na veliko imen. Preostane mi še samo, da se spomnim, kot se spodobi, tistega, ki je znal z zlobo in surovostjo ustvariti slavno ime vlogi, ki jo je igral, ime, ki je do sedaj uspešno ušla zobu časa, Walterja Brennana alias „Old man Clanton“.

RANCH

Ko je pionir našel pašnike blizu vodnega toka, se je ustavil. Zoral je ledino in se nastanil s svojo družino, zgradil si je svoj ranč. Ranč je bil simbol zmage nad naravo, Indijanci, roparji. Zemljo so zasedli ljudje, ki so bili popolni individualisti, kar je pomenilo, da niso imeli nobenih starih predsodkov in da so bili popolnoma naravno pripravljene, da se z navdušenjem podajo na pot v kapitalizem. Po dolgih letih potepanja je izseljenec ali sin izseljenec svojo zvezdo obesil na stalno mesto in je začel gojiti rogatega živili. Trgovci, kavarne, banke, postaje za kočije so se zbrali v vasico, toda

The Outlaw,
režija Howard Hughes, 1940

Barbara Stanwyck
v filmu The Outlaw, 1940

ranči so ostali izolirani že zaradi same razsežnosti terena. Ranč je bil ponavadi lesena hiša, ki se je vedno večala, imela pa je tudi hlev in *corral*. Simbol ranča je bil znak, ki so ga z vročim železom vžgali na živino, ki je bila raztresena po ogromnih površinah, ki jih tedaj še nobena meja ni ločevala od sosedove zemlje, ki je bil večkrat oddaljen petdeset, sto kilometrov. Skupna napajališča, pomanjkanje zanesljivih meja so povzročili vojno med ranči, ki jo je dobila bodeča žica. O tej epizodi iz nastajanja držav na Zahodu je pripovedoval film Kinga Vidorja **The Man without a Star**. Čeprav so zgodbe o rančih redko raziskovale zgodovinsko-ekonomske konflikte, imajo vseeno v sebi nekoliko rousseaujovske sanjavoosti, povratek k naravi. Od tod izvira rahli toda osovraženi čar ranča v **Jubal** Delmerja Davesa. Nizka kmečka hiša, velika terasa z močnimi stebri, velika preprosta in praktična jedilnica, dolga miza s karirastim prtom, štedilnik na drva, to vse v vonju po kavi, po prepotenih laseh, med vpitjem mož in v toplem naročju Valerie French. Zunaj pa ravnina, drevesa, malo dlje reka, spokojna živina, v ozadju gore. Idilična slika vzbuja mir in vendar je kruta borba kar se da blizu. Daves, Mann, Walsh, Hawks, Huston, Sturges, Ray, Boetticher, skratka največji so s skrbno ljubeznijo opisali svoje ranče, kajti nič ne more bolje opisati predstave o Američanu v „struggle for life“.

ŠERIF

„Zakon? Zvezdica na srcu.“ pravi J. L. Rieuepyrout. Ta stavek dobro označuje krhkost šerifovega poklica in ni pretiravanje, če pravijo, da so ga zreducirali na predmet, saj so mu polagoma odvzeli prvotno sodniško vsebino, šerifovska vloga je postopoma postala znak z mitično vsebino. Bistvena podpora: zvezda; ustrezní koncept; luč in njeni neposredni sodelavci: Pravica, zakon, Dobro . . . Tako je mogoče razložiti rojstvo mita o šerifu, ki ga poseeblja Rio Jim-William Hart (mit, ki ga označuje „luč“: zvezda, čista obleka in morala itd.)

Pravzaprav nas zgodovina uči, da legendarni šerifi niso bili tako čisti, bili so bivši „badmen“ ali „outlaws“, ki so sloveli po svoji hitrosti v streljanju in ki so se pozneje zatekli pod okrilje zakona. To je tema filma **Warlock** z osebo Johnnymem. Zgodba že načenja mit. Riu Jimu in Hicocku sta že sledila dva bolj človeška šerifa: Wyatt Earp s podvigom v Tombstonu in Pat Garrett v Billy the Kidu. V teh dveh osebah naletimo na neke vrste razdvojenost šerifa iz prvih časov; Wyatt Earp poseeblja Pravico, Zakon brez dvoumnosti (vsaj tako izgleda igra Fonde v **My Darling Clementine** Joela McRea v **Wichiti** ter Lancas-



tra v **Obračunu pri O.K. Corralu** (Gunfight at the O.K. Corral), kajti seveda ni primerno, da bi ustvarjali zgodovinske „Muchorkers“ po vzoru Guillermina), Pat Garrett — ki ubije svojega starega prijatelja — pa predstavlja skoraj corneillsko razdvojenost. Je že skoraj simbol nelojalnosti. Je začetek metamorfoze.

V modernem westernu lahko opazimo, kako se mit o šerifu postopoma razblini in da lahko naletimo vsaj na tri stile „šerifovstva“, ki sledijo drug drugemu kot logično nadaljevanje.

Šerif po earpovskem vzorcu, pošteni, ki se trudi, da bi zavladala Pravica ali pa njegova pravica: tak je Mat Morgan (Kirk Douglas) iz **The Last Train from Gun Hill**, ki izgovori besede iz Emersonove Razprave o civilni pokorščini: „Zakon sem jaz.“

Razočarani šerif: to je bolj pristna in izvorna iznajdba modernega westerna. Zaradi močnega občutka, da je človeška Pravica nepopolna ali zaradi skušnjave po varnosti (osebne ali družinske) je v krizi. Med vsemi naj spomnimo na šerifa Tuckerja iz **The Tin Star** Anthonyja Manna: pooseblja nekoga, ki ni hotel več vedeti za svojo zvezdo in ki z vso odločnostjo mannovskega junaka zopet najde moč, da se zopet loti svojega poklica. Precej sta mu podobna šerif iz **The Proud One** in iz **The Ride Back** Allena H. Minerja. Šerif Amish, ki je v svojem življenju storil vse narobe, se odloči, da bo vzel nazaj nevarnega zločinca: to je njegova „zadeva“. Tako zopet odkrije prijateljstvo in nov razlog za življenje. Popolnoma enakovredna sta mu šerif Kane iz **High Noon** in šerif iz Kellerjevega **Day of the Bad Man**, ki sta iz istega testa, vendar je tu odpor prepleten z nemirom, to se pravi s strahom. Kar se tiče režije, se odpor kaže v celem bogastvu odklanjanja in prepuščanja. Šerifovske zvezde mečejo na tla ali na šank v saloonu, odmetavajo pištole. Moderni šerifi postopoma opuščajo znake svojega poklica. Postajajo bolj človeški. V časih Rio Jima bi bila šerifovska zvezda vržena v prah nekaj strašnega. Onkraj tega odklanjanja odkrijemo pravcato „klinično“ proučevanje obupa in utrujenosti: potenje, izgubljeni pogledi, kakor da bi poklicno propadanje šerifa spremljalo propadanje njegovega vedenja in njegovega izgleda.

Tretja kategorija: „črviv“ šerif. Tak je John McIntire iz Kellerjevega filma **Seven Ways from Sundown**, brez oklevanja pošlje drugega, da ga ubijejo namesto njega. Ali pa številni šerifi iz Ž serije, ki sodelujejo z lopovi.

Kot lahko vidimo, je v modernem filmu mit šerifa tako razpadel, da je iz njega nastala četrta kategorija: lažni šerifi, kot Howard Kemp iz **Gole ostroge** (The Naked Spur) ali šerif iz **Silver Lode**. Mit je že mrtev. Svetleča šerifovska zvezda Rio Ji-

ma, simbol zaslepljenega idealiziranja vsebuje danes le še beden pripomoček že minulega mita. Toda vse, kar je western izgubil na področju mita, je pridobil na človeškem področju. Drugi stadij spremenjenega mita, razočarani šerif, je bolj izvorna pridobitev.

ŽIVILA

Če verjamemo westernom, na Zahodu ni ravno mrgolelo sladkosev in kuharjev in pománjkanje izvirnosti jedilnikov in jedi je povzročilo slab kulinarični okus kavbojev, delavcev, vojakov.

Osnovno živilo ostaja kava. Priljubljeni ga brez posebne skrbnosti, pijejo vročega, preden ga zlijejo na ogenj, da ga pogasijo, ali v nasprotju, da ga onemogočijo. Kava dobi svoj pravi pomen v nekaterih modernih westernih, predvsem v Boetticherjevih. Poglavitna vloga ženske je, razlaga Randolph Scott, da pripravlja kavo. Seveda pod pogojem, da je dobra. In v **Westbound** na primer, je dolga razprava o tem, kakšen užitek povzroči dobra kava. V **Seven Men from Now** Gail Russel najmanj sedemkrat ponudi kavo in vsi jo pijejo z očitnim užtkom. Vendar je tak natančen prikaz redkost. Zopet naletimo nanjo pri Davesu, pri Boetticherju, le redko pa pri Mannu, ki je anti-prehrambeni cineast ali pri

Hawksu (kljub ogromnemu „piskru“ iz **The Big Sky**). Pri Fordu se kava bolj vključuje v družinsko okolje kot pa v psihološki konflikt: ob kavi je trenutek, ko se sreča družina ali prijatelji in svoje prijateljstvo potrjujejo z močnimi udarci in s kriki. Nasprotno pa se pri Boetticherju osebe psihološko soočijo samo ob tabornem ognju s skodelico v roki. Majhna kuharska podrobnost: videti je, da nihče ne meša kave z mlekom. Nekateri stari mački, Walter Brennan ali Edgar Buchanan vanj včasih vlijejo kapljo alkohola (burbona).

Ker že govorimo o pijačah, takoj spregovorimo o whiskyju. Redkih pripomb o kvaliteti te pijače ne smemo upoštevati, ker jih vedno izgovorijo s slabim namenom: zato, da sprožijo prepire, žalijo barmana. Njegovega dramatičnega pomena ni moč zanikati in ne bi mogli naštetih vseh prizorov, zapletov, v katerih ima poglavitno vlogo. Zlasti en avtor, veliki Raoul Walsh je znal o njem govoriti z vsem potrebnim navdušenjem. Ne le, da se njegovi junaki veselo upijanjajo in da imajo vedno steklenico pri roki, ampak tudi stalno dokazujejo njeno uporabnost: po britju malo whiskyja po licih, **King and Four Queens**; nekaj kapljic zadošča za razkužitev rane. Zlasti pri inscenaciji lahko steklenica predstavlja seksualni simbol in Walsh je nor nanje.

Druge vrste alkohola so bolj redke: v westernih, ki se odvijajo ob morju, se poslužujejo ruma, blizu mehi-

ške meje pa tequile (v Fordovih **The Searchers** je zelo dober gag). Ne bomo govorili o žganju, ki ima v glavnem folklorni pomen, in končajmo pri vinu, ki se ga, vsaj kolikor je meni znano, pije v enem samem westernu, **Joe Dakoti** Richarda Bartletta. V **Thunder in the Sun** Russel Rousse zelo realistično prikazuje gnus, ki ga čuti skupina Baskov, ki jih vodi Susan Hayward, ko morajo v Kaliforniji zasaditi vinograd v tehnokoloru. Od časa do časa se zdi, da se kakšna oseba spozna na vina in na alkohol: večinoma je to izdajalec baje aristokratskega porekla, tiranski lastnik ranča, ki svojo hudobijo skriva s lepim vedenjem. Vendar je vrsta pijače le redko razkrita. Videti je, da prevladuje brandy.

Pustimo za nekaj časa alkoholne pijače in opozorimo, poleg čaja, ki ga obožuje Indijanec iz **The Sheriff of Fractured Jaw**, na čokolado, ki jo pije Vera Ralston v **Vragu v telesu** in ki je veliko boljokusna kot večna kava, ki mora razen tega vedno vreti, saj je posoda za kavo vedno na ognju. To tudi dokazuje pomanjkanje okusa kavbojev in cineastov.

Med trdnejšimi živili omenimo predvsem jabolčno pito, očitno najboljši desert v povprečnem westernu. Pred pito se ponavadi je zrezek, ki ima še vedno najboljši vzor v **Človeku, ki je ubil Liberty Valancea** (The Man who Shot Liberty Valance) Johna Forda, kjer je njegova velikost enaka njegovi dramatični vlogi (nihče ne bo pozabil stavka „It was my steak, Valance“, ki ga je mirno izrekel John Wayne). Najbolj pogosto jedo govedino, vendar ne smemo pozabiti ovce iz **Ovčarja** (The Sheepman), niti poceni medvedovega zrezka iz **The Far Country** Anthonyja Manna. To pojasni dolgo potovanje Jamesa Stewarta, ki iz Oregona spremlja čredo, zato, da svojo živino proda in obogati. V marsikaterem filmu dramatične zaplete opravičuje pomanjkanje hrane pri pionirjih, od **Bend of the River** do **Tall Men**, od **Cowboya** do **Sheepmana**. Resnično se je na Zahodu umiralo od lakote in to ne samo Indijanci, ki so bili zaprti v rezervate (**The Last Hunt**). Delavci so pogosto živeli v pomanjkanju. To je na primer izhodišče v **3:10 to Yuma**. Problem preskrbe z živili je bil torej bistvenega pomena. Nekateri avtorji so tudi zelo radi pokazali vratolomne cene živil. Randolph Scott plača deset dolarjev za zrezek v **Buchanan Rides Alone**, v **Drevesu za obešanje** (The Hanging Tree) se Ben Piazza začudi nad ceno jajc. Podobne scene so v številnih filmih, kjer se dogajanje odvija v mestu ali v taboriščih v času lova na zlato. Ni redko, da vidimo zlatokopa, kako proda svoje najdišče za nekaj hrane. Meso je ponavadi spremljal fiziološko nedoločljive vrste. Malo razlike nam nudi **Wichita** (lečo), **Money, Woman and Guns** (grah je lačni Jack Mahoney). Sicer

je meso servirano s krompirjem ali v omaki, zlasti v westernih, ki spadajo med skupino filmov o jahačih. Divjačina in ribe niso tako pomembni: dve veliki deli jim posvetita najizbornejše mesto **Reka brez povratka**, kjer Mitchum na genialen način speče ribice in ubije srnjaka, **The Last Wagon**, kjer prisostvuje mo ulovu zajca in drugih živalic. Na indijanski strani je prispevek še manjši. Samo Delmer Daves je posvetil nekaj prizorov prehranbenim navadam (Indijanci v **Broken Arrow** pojejo ponija). Večinoma se ostaja pri bizonu, biku. Od časa do časa divjačina. Vendar je bil to problem življenjskega pomena kot nas to uči Richard Brooks in Robert Aldrich. Poslednji v **Apache** pripoveduje, kako je uporni Indijanec prešel na gojenje koruze. V Boetticherju Apači pojedjo konja (**Seven Men from Now**). Drugod so te skrbi prikazane zgolj kot dramatični element: živila, ki ne prispejejo, zemlja, ki je ni moč obdelovati. Kakšno zelenjavo pa so uživali Indijanci pred prihodom belcev?

Zabavno je ugotavljati, kako pomen prehrane v modernem westernu narašča. Nekateri osebe imajo celo prehrabene manjše: morilci iz Boetticherjevih **The Tall T**, na primer, ližejo ječmenov sladkor. Restavracije so podrobno opisane in včasih gre junak jesti h Kitajcu ali k Italjanu. Ali pa, tako kot Glenn Ford v **Yumi**, zahteva, da mu odstranijo maščobo z mesa.

Končna beseda pa gre, *noblesse oblige*, Allanu Dwanu, ki v **The Woman The Alms Lynched**, položi Briana Donlevyju na usta besede: „On se bori bolje kot ti, bolje strelja in stavim, da tudi kuha bolj od tebe.“

PREVEDLA JOŽICA PIRC