

Pravi pogum

Coen-Coen, John Wayne, John Ford & leto '69

Marcel Štefancič, jr.

Leta 1951, na vrhuncu hladnovojne paranoje in makartističnega »lova na čaravnice«, je kongresna Komisija za protiameriške dejavnosti začela z drugim valom zaslišanj holivudskih komunistov in komunističnih simpatizerjev. Pred Komisijo so stopale »prijateljske« priče, ki so ovajale oz. naštevale imena holivudskih komunistov, in »sovražne« priče, ki niso hotele ovajati in ki so se sklicevale na peti amandma ameriške ustave, pri tem pa poudarjale, da je delo Komisije ilegalno. Zaslišanja so se odvrtela v Washingtonu, toda septembra se je Komisija preselila v Los Angeles, kjer pa jo je ob nekaj »prijateljskih« pričah – scenarist Martin Berkeley je recimo ovadil kar 155 komunistov (po štetju Victorja Navaskega celo 161) – čakala množica izrazito »sovražnih« prič: režiser Michael Gordon, igralca Jeff Corey in Howland Chamberlin, igranki Georgia Backus in Mary Virginia Farmer, Hannah Schwartz Donath, sicer žena igralca Ludwiga Donatha, plesalka Bella Lewitzky, Ann Roth Morgan Richards, nekdanja tajnica Združenja scenaristov, studijski bralec scenarijev Donald Gordon in scenaristi Carl Foreman, Sidney Buchman, Henry Blankfort, Bess Taffel, Louise Rousseau, Michael Wilson, John Sanford, Herbert Arthur Klein, Robert L. Richards, Josef Mischel, Lester Koenig, Philip Edward Stevenson, Daniel Lewis James, Lilith James, Alfred Levitt in kakopak Marguerite Roberts.

Marguerite Roberts, punca iz Nebraske, hči šerifa, ki se je na začetku 30. zaposlila pri studiu Fox (kot tajnica šefa produkcije Winfielda Sheehana), kjer se je kmalu prelevila v scenaristko, je imela do leta 1951 že bogat opus – *Ziegfeldovo dekle* (Ziegfeld Girl, 1941, Robert Z. Leonard & Busby Berkeley), *Pobeg* (Escape, 1941, Mervyn LeRoy), *Nekje te bom našel* (Somewhere I'll Find You, 1942, Wesley Ruggles), *Tok pod površino* (Undercurrent, 1946, Vincente Minnelli), *Morje trave* (The Sea of Grass, 1947, Elia Kazan), *Bodi moj* (Desire Me, 1947), *Podkupnina* (The Bribe, 1949, Robert Z. Leonard), *Zaseda* (Ambush, 1949, Sam Wood). Že njen prvi film, *Mornarjeva sreča* (Sailor's Luck, 1933), je bil velik hit. Režiral ga je Raoul Walsh, karizmatični mačo, ki je med divjo avtomobilsko ježo čez puščavo izgubil desno oko, tako da je potem nosil »gusarsko« prevezo. Od Foxa je prestopila k Paramountu, od tam pa k studiu

MGM, pri katerem je ostala 13 let, tako da je pisala scenarije za največje zvezde (Clark Gable, Robert Taylor, Katharine Hepburn, Lana Turner, Robert Mitchum, Spencer Tracy), svoje levičarstvo pa je demonstrirala v žanrsko povsem različnih filmih, bodisi v vojni drami *Zmajevu seme* (Dragon Seed, 1944, Jack Conway & Harold S. Bucquet), himni Kitajski (Katharine Hepburn japonskim okupatorjem skuha strupeno hrano!), ali pa v vesternu *Honky Tonk* (1941, Jack Conway), v katerem goljuf (Clark Gable), sicer lucidni šarmer, ki pripotuje v Yellow Creek, nevadski boom town, poskrbi za pravi dialektični obrat – s serijo trikov in prevar prevzame oblast v mestu, ki so si ga prej lastili arogantni, cinični, povsem skorumpirani, povampirjeni centri moči (lastnik saloona, šerif ipd.). S tem, ko lahko tudi sam oblast prevzame le z goljufijo (ja, volitve in davki so tu le goljufija), pokaže na sistemsko disfunkcionalnost oblasti, demagoško naturo politike, inherentno kriminalnost obstoječega družbenega reda in iluzornost demokracije.

In kot pravi njen mož, John Sanford, marksistični pisatelj, ki je napisal tri njene biografije, je bila Marguerite Roberts za holivudsko scenaristko neobičajno privilegirana: MGM jo je bajno plačeval, vsako leto je imela 6 tednov plačanega dopusta, z mogočnim Louisom B. Mayerjem se je odlično razumela, njeno mnenje je bilo zelo cenjeno (tudi pri *castingu* in kostumih), vabili so jo na ogled dnevnih materialov, pošiljali so jo na snemanja, da je lahko nadzirala »materializacijo« svojega scenarija. Marguerite Roberts je bila dekle, ki je imelo vse – tako je bil naslovljen tudi film (The Girl Who Had Everything, 1953, Richard Thorpe), ki ga je napisala, toda v najavni špici njenega imena ni bilo. Po »sovražnem« pričanju pred Komisijo jo je namreč MGM postavil na črni spisek, kar pomeni troje: prvič, da pri tekočih produkcijah njenega imena ni vpisal v najavno špico (*Ivanhoe*, 1952, Richard Thorpe), drugič, da jo je odpustil (več kot dvajsetkrat so jo prosili, naj si premisli in vendarle »prijateljsko« priča, predlagali so ji celo, naj ovadi tiste, ki so bili že ovadeni, a je to možnost odločno zavrnila), in tretjič, da zanjo ni bilo več dela – ne le pri studiu MGM, ampak tudi drugod. Dekle, ki je imelo vse, je v trenutku vse izgubilo.





Rio Bravo

Z mozem sta za pol leta odpotovala v Anglijo, toda ko sta se vrnila, so jima zaplenili potna lista, tako da potem 6 let nista mogla iz Amerike. Najprej sta se preselila v Carmel, kmalu zatem pa v Santa Barbaro, ki je bila ravno dovolj daleč od Holivuda, da so bili pritiski manjši, kar pa je ni odrešilo – bila je brez dela. Nobenih angažmajev, nobenih ponudb. John Wayne je bil medtem član konservativne Filmske zveze za ohranitev ameriških idealov (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals), akcijskega političnega komiteja, ki je Rooseveltov New Deal enačil s komunizmom in komunizem s Holivudom, poudarjal, da Holivud sponzorira komuniste, ki razširjajo »protiameriško vero«, in da mora ameriška filmska industrija služiti interesom ameriškega ljudstva ter utrjevati ameriški način življenja, obenem pa studiem – ob pomoči pamfleta »Screen Guide for Americans«, ki ga je spisala Ayn Rand – svetoval, kako naj se izognejo prokomunističnim poantam (ne klevetajte sistema svobodnega podjetništva, industrialcev, bogastva, profitnega motiva in uspeha, ne povečujate malega človeka in kolektiva ipd.). Stalno je tudi mahal s spiski holivudskih komunistov, ki da bi jih bilo treba »počistiti«, Posebno komisijo za protiameriške dejavnosti pa vabil, naj preišče in »očisti« Holivud.

John Wayne, ki je verjel, da je vse vojne dobil s filmi (proti Japoncem na Pacifiku, proti Indijancem na Divjem zahodu ipd.), in ki je trdil, da je Stalin leta 1949 na njegovo glavo razpisal nagrado (nad Dukea, »tajno orožje ameriške vlade«, naj bi pošiljal svoje agente in ameriške komuniste, ki pa so jim vsi poskusi atentata spodleteli!), je leta 1952 – v času, ko je Holivud posnel serijo protikomunističnih filmov – sklenil, da bo posnel svoj protikomunistični film. In res, v filmu *Veliki Jim McLain* (Big Jim McLain, 1952, Edward Ludwig) je igral agenta Kongresne komisije za protiameriške dejavnosti, ki patriotsko in junaško razkrinkava komunistično zaroto, ameriške komuniste, ki so bolj lojalni Sovjetski zvezi kot Ameriki, in morilsko, sociopatsko, brezčutno naturo komunistov – komunizem je prikazan kot bolezen, kot ateizem, kot sindikalizem, kot »zaslužjenje malega človeka«, kot »zločin proti človeštvu«, celo kot fašizem in genocid. Stalin je naslednje leto umrl – John Wayne je verjetno užival v misli, da ga je ubil *Veliki Jim McLain*, toda tako rekoč sočasno naj bi ga skušali partijski agenti likvidirati v Mehiki, in sicer med snemanjem vesterna *Hondo* (1953, John Farrow), v katerem je na apaškem teritoriju varoval ženo in otroka moškega, ki je izginil. Likvidirati naj bi ga skušali tudi po Stalinovi smrti,

recimo leta 1955 v Burbanku (rešili so ga kaskaderji!), toda tri leta kasneje naj bi mu Nikita Hruščov povedal, da je Stalinovo direktivo dokončno preklinal. Ne da je to kaj spremenilo: ko je Duke leta 1966 obiskal Vietnam, naj bi ga spet skušali likvidirati – tokrat Maovi ostrostrelci. Da bi vsemu temu naredil konec, je leta 1968 korežiral film *Zelene baretke* (The Green Berets), s katerim je skušal dobiti vietnamsko vojno.

Marguerite Roberts se je ravno v tem času vrnila v Holivud. Časi so se spremenili: hladna vojna se je otoplila, makartizem je odmril, črnih spisov ni bilo več – scenaristi in režiserji, ki so bili na črnem spisku, so spet dobivali delo, pogosto triumfalno, ozaljšano z oskarji. Pa še nekaj se je spremenilo: starega studijskega sistema, v katerem je delala in cvetela Marguerite Roberts, ni bilo več. V mestu so bili novi šerifi – mladi režiserji, *movie brats*, podžgani s kontrakulturo, protivojnim gibanjem, z novo senzibilnostjo, radikalnimi idejami in s kulturno revolucijo, ki se je ob koncu 70. iztekla z epskimi revizijami vietnamske vojne, recimo z *Lovcem na jelene* (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino), v katerem sta se Robert De Niro in Christopher Walken pomerila v »ruski ruleti«, ki jo je »izumila« Marguerite Roberts v vesternu *Honky Tonk*.

In zdaj, ob koncu 60., v času kulturne revolucije, 35 let po začetku scenaristične kariere, se je prelevila v specialistko za vesterne: napisala je namreč scenarije za tri vesterne, *Pravi pogum* (True Grit, 1969), *Krvavi poker* (Five Card Stud, 1968) in *Ognjeni obračun* (Shoot Out, 1972), ki jih je režiral veteran Henry Hathaway (in produciral Hal Wallis, prav tako veteran), scenarij za vestern, postavljen v Novo Mehiko med II. svetovno vojno (*Rdeče jutranje nebo* [Red Sky at Morning, 1971, James Goldstone]), in road-movie *Norwood* (1970, Jack Haley, jr.), v katerem so ježo in konje zamenjali avtomobili in trip Norwooda Pratta, marinca, ki po vrnitvi iz Vietnama potuje po Ameriki in ki ima, kot pravijo njegovi bližnji, »osebnost Bostonskega davitelja«. *Norwood*, ki ga igra pevec Glen Campbell, znan po štitku *Rhinestone Cowboy*, sicer začuti spremembe v deželi, toda srečuje preveč mehke in preveč pikareskne disidente, da bi se lahko radikaliziral ali pa revolucioniral.



El Dorado

Norwood je Marguerite Roberts priredila po romanu Charlesa Portisa, rahlo asocialnega pisatelja, nekdanjega novinarja, ki je v svoji dolgi karieri napisal le 5 romanov – prav po njegovem twinovskem romanu *True Grit*, premierno serializiranem v časopisu *Saturday Evening Post*, pa je priredila tudi *Pravi pogum*, vestern o Mattie Ross (Kim Darby), 14-letnem dekletu, ki najame ostarelega, zalitega, zapitega, enookega šerifa Reubena J. »Roosterja« Cogburna (John Wayne), nekdanjega izobčenca, da bi ji pomagal likvidirati ali pa poiskati in potem obesiti potepuškega Toma Chaneyja (Jeff Corey), ki je oropal in umoril njenega očeta ter potem zbežal na indijanski teritorij. Cogburn se ji zdi pravi, »*man with true grit*«, navsezadnje, legenda pravi, da je do sedaj pobil že 23 izobčencev.

Trik ni le v tem, da šerifa najame 14-letno dekle, tako rekoč še otrok, niti v tem, da ga res najame v polnem pomenu tega izraza (plača mu!), ampak v tem, da se dekle potem priključi pregonu (vključi se tudi teksaški rendžer LaBoeuf, ki ga igra Glen Campbell), da zgodbo vidimo skozi njene oči, da vidi vse tisto, kar vidi film – da torej na Divji zahod pogledamo z otroškimi očmi. *Pravi pogum*, ki je Johnu Wayneu prinesel prvega in edinega oskarja, je bil križišče moškega in ženskega pogleda na vestern, Divji zahod in ameriško mitologijo, kar je v tem primeru pomenilo: križišče starega in novega pogleda na vestern, Divji zahod in ameriško mitologijo.

Pravi pogum je bil prikazan leta 1969, ko so začeli režiserji vestern obračati proti vesternu – ko so ga začeli demitizirati, revidirati in subvertirati, s čimer so začeli demitizirati in subvertirati tudi samo teksturo Amerike, ideologijo, ki je Ameriko zgradila in utemeljila. Mitu o pokončnem, odločnem, mačističnem, mesijanskem junaku, ki je civiliziral divjino, ni več nihče verjel. Leta 1969 sta v kino prišla še dva slovita vesterna: *Divja banda* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah) in *Butch Cassidy in Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969). Skupno jima je bilo tole: junaki zbežijo z Divjega zahoda. Ali bolje rečeno: na Divjem zahodu postane zanje preveč stresno. Ne morejo več parirati. Niso več konkurenčni. Niso več dovolj potentni. Druga stran – industrializacija, trg, kapital ipd. – je močnejša. Lahko le zbežijo: Bishopova banda zbeži v Mehiko, Butch & Kid zbežita v Bolivijo.

Poudarek je očiten: junaki zbežijo. Zdaj pa na te junake pogledajte z očmi Johna Waynea – junaki, ki zbežijo z Divjega zahoda, niso »pravi« junaki, »pravi« moški, ampak »šibki« moški, »mehkužni« moški, »poženščeni« moški, ženske – ženske zbežijo. Zdaj pa vprašanje obrnite – je Rooster Cogburn »pravi« moški? Je »pravi« junak? Poanta je ravno v tem, da ni – Rooster Cogburn je zapit in zavaljen, brez enega očesa, kar pomeni, da ni ravno »pravi« moški, da je torej »impotenten« (občasno pade s konja!), toda obenem nastopa kot »pravi« moški, kot »pravi« junak, kot junak Divjega zahoda, kot mitska figura – film pa ne pušča nobenega dvoma, da taki junaški moški obstajajo le še v mitomanskih in mitotvornih očeh otrok, 14-letnih deklet, navsezadnje, Mattie verjame vse, kar je prebrala v Bibliji, očitnem nadomestku vesternov.

Lahko si zastavite še bolj radikalno vprašanje – je John Wayne leta 1969 verjel v mitologijo Divjega zahoda? Mar ni prav sam



Pravi pogum

sodeloval pri tektonski demitizaciji vesterna – mar ni leta 1962 nastopil v Fordovem vesternu *Mož, ki je ubil Libertyja Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*)? Lahko sicer rečete, da je John Wayne v vseh tistih »pogumnih« vesternih, v katerih je nastopil v času kulturne revolucije (*Nepremagljivi*, *Chisum*, *Rio Lobo*, *Veliki Jake*, *Kavboji*, *Roparji vlaka*, *Cahill, šerif ZDA*), reševal dediščino in čast vesterna (kot banke ameriške ideologije), toda s tem je počel natanko to, kar je s svojim »Wild West Showom«, s svojimi vodvilskimi rekreacijami Divjega zahoda, počel Buffalo Bill – ti »pogumni« vesterni so bili za Johna Waynea to, kar je bil za Buffalo Billa »Wild West Show«, ki je leta 1883 štartal v Nebraski, tam, kjer se je rodila Marguerite Roberts, šerifova hči, levičarka/komunistka, ki se je kasneje zatreskala, kot je sama priznala, v Raoula Walshu, personifikacijo »pravega« moškega, junaka s prevezo čez desno oko, ki je perverzno uživala v tem, da je pisala vloge desničarjem, kot je bil Robert Taylor, ki je Sama Wooda, fanatičnega desničarja, jurišnika Filmske zveze za ohranitev ameriških idealov, med snemanjem *Zasede* prepričevala, naj ugrabljeno belko pusti pri Indijancih, ker so kul in ker ji bo tam bolje kot pri belcih. Wood je ponorel – in še pred premiero filma umrl.

Pravi pogum je bil ob vseh križiščih tudi križišče Fordovih *Iskalcev* (*Searchers*, 1956) in Hawksovih vesternov *Rio Bravo* (1959) in *El Dorado* (1966), križišče dveh Johnov Wayneov, smrtno resnega, mitskega (Ford) in komičnega, samoparodičnega (Hawks), križišče vesternov à la *Rio Bravo* in *El Dorado*, v katerih so morali drugi igrati pijance, da bi John Wayne izgledal kot utelešenje treznosti, racionalnosti in preudarnosti, in vesternov (*Rio Bravo*), ki so prišli





Iskalca

kot odgovor na levičarske vesterne (*Točno opoldne* [High Noon, 1952, Fred Zinnemann]). V *Pravem pogumu* je *Rio Bravo*, desničarski odgovor na levičarski western, polemiziral sam s sabo, John Wayne pa sam s sabo. Ko so ga vprašali, zakaj je nastopil v filmu, ki ga je napisala komunistka s črnega spiska, je odvrnil: »*Ker nisem cenzor!*«

Vestern je bil žanr Očetov – in ameriški novovalovci so se, podobno kot francoski novovalovci, njihovi vzorniki, uprli kinematografiji Očetov (cinéma de papa). Ali bolje rečeno: kinematografiji Očetov so se posmehovali, jo parodirali, karikirali, subvertirali. Najbolj odločno se ji je posmehoval film *Goli v sedlu* (*Easy Rider*), cinična inverzija vesterna, ki jo je posnel Dennis Hopper in ki je prišla v kina isto leto kot *Pravi pogum*, v katerem se ubežni Chaney pridruži tolpi Neda Pepperja (Robert Duvall), ki mu družbo delata tudi Quincy (Jeremy Slate) in Moon – jasno, Moona igra Dennis Hopper. John Wayne ju ujame in uklene, potem pa ju začne v neki koči zasliševati: od njiju skuša izvedeti, kje se skriva Pepper, pri čemer še posebej pritiska na Hopperja, ki je videti kot šibkejši člen in ki je zaradi strelne rane na nogi še toliko občutljivejši, bolj ranljiv, paničen in vodljiv. John Wayne ga straši, češ da bo zaradi rane ob nogo, da ne bo mogel več hoditi in da bo morda celo umrl – in da ga ne bo odpeljal k zdravniku, dokler ne pove, kje je Pepper.

In res, Hopper strahopetno, mevžasto klone, toda ko hoče ravno razkriti, kje je Pepper, mu Quincy, njegov kompanjon, z nožem odseka prste. Nakar ga še zabode. »*Moj Bog, umrl bom, pomagajte,*« zajoče Hopper. John Wayne, ki je tik pred tem ustrelil njegovega kompanjona, mirno odvrne: »*Nič ne morem storiti zate,*

poba. Jaz sem ubil njega, on pa tebe.« Hopper: »*Poskrbite, da me ne dobijo volkovi.*« John Wayne: »*Brez skrbi, pokopali te bomo.*« Težko boste našli film, v katerem bi se John Wayne s takim užitek posmehoval človeku, ki umira, toda ko se posmehuje Hopperju, ki izgleda tako, kot da je stopil iz *Golih v sedlu* (s hipijevskim imenom in dolgimi lasmi, spetimi v čop), se posmehuje kontrakulturi, ki se posmehuje njemu in njegovi smešni, kičasti, rekreativni, konservativni kinematografiji.

Pravi pogum je prišel leta 1969, ko so prišli tudi filmi *Divja banda*, *Goli v sedlu*, *Hladni medij*, *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Polnočni kavboj*, *Putney Swope* in *Konje streljajo, mar ne?*, potemtakem filmi, ki so spremenili tok ameriške filmske zgodovine in ameriške popkulture, toda povzel je vso kompleksnost in protislovnost kinematografije *Otrok* – na svoj smešen, kičast, rekreativen način se razume, pač v načinu »*Wild West Showa*«. Že to, da je John Wayne Dennisu Hopperju obljubil, da ga ne bo vrgel volkovom, kaže, da je začutil spremembe, ki so bile v zraku, pa četudi na svoj nagonski in uležan *go-to-hell* način.

Da je bil *Pravi pogum* bolj kompleksen, bolj zgodovinski in bolj cinefilski, kot se zdi na prvi pogled, potrjuje dvoje. Prvič to, da sta sklenila rimejk ustvariti brata Coen, zelo resna filmarja, velika cinefila, prava filmska akademika. In drugič to, da sta brata Coen vztrajno poudarjala, da nista posnela rimejka Hathawayjevega *Pravega poguma*, ampak da sta ekranizirala *Pravi pogum Charlesa Portisa* – češ Hathawayjev *Pravi pogum* sva videla kot mulca, potem pa nikoli več, tako da se ga niti ne spomniva dobro. Malo je verjetno, da ga nista videla nikoli več in da se ga ne spomni-

ta dobro. Poanta njenega vztrajanja, da nista posnela rimejka Hathawayjevega *Pravega poguma*, je drugje: brata Coen ne bi bila cinefila in filmski avtoriteti, če se ne bi zavedala, kaj vse je šlo v Hathawayjev *Pravi pogum* – in seveda, ne bi bila cinefila in filmski avtoriteti, če se ne bi zavedala, da je po tem, kar je šlo v Hathawayjev *Pravi pogum*, nemogoče ustvariti rimejk. Vanj je šlo preprosto preveč. In to, kar je šlo vanj, je bilo preveč protislovno, da bi se lahko ujelo v rimejk. Ali bolje rečeno: če sta hotela ujeti to, kar je šlo v Hathawayjev *Pravi pogum*, sta morala ekranizirati roman.

Da je njun *Pravi pogum* križišče nerazrešenih napetosti med ekranizacijo romana in rimejkom ekranizacije tega romana in da sta skušala z ekranizacijo ujeti to, česar rimejk ne bi ujel, potrjuje tudi to, da sta v vlogo zapitega, zanemarjenega, enookega šerifa Roosterja Cogburna postavila Jeffa Bridgesa, ne pa kako izmed svojih ikon »nekdanjega« Divjega zahoda, recimo Tommyja Leeja Jonesa, junaka njenega filma *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007), ali pa Sama Elliotta, kavbojskega naratorja njenega *Velikega Lebowskega* (The Big Lebowski, 1998). Potrebovala sta nekoga, ki bo kanaliziral tedanje občutenje filma, vesterna in Divjega zahoda – nekoga, ki je bil že tedaj integralni in integrirajoči del tega občutenja, te psihogeografije, te dekonstrukcije: Jones in Elliott to nista bila – tedaj, v času holivudske kulturne revolucije, sta bila še nepomembna, le t. i. fusnoti, le statista, medtem ko je Bridges prominentno nastopil v seriji vesternov, modernih vesternov, filmov, ki so mejili na vestern, in filmov, ki so se dogajali na »nekdanjem« Divjem zahodu (*Slaba družina*, *Junaki Divjega*



James Stewart, John Ford, John Wayne,
Mož, ki je ubil Libertyja Valancea



Pravi pogum

zahoda, *Vojna zaradi Lolly Madonne*, *Ranč deluxe*, *Zadnja predstava*, *Poslednji junak*, *Kaliber 20 za specialista*).

Toda pri kanaliziranju kompleksnosti leta 1969, svetega Grala filma, tihega ideala sodobne cinefilije in kinematografije (Quentin Tarantino, Todd Solondz, David Fincher, Darren Aronofsky, Wes Anderson ipd.), jima ne ne pomaga le Jeff Bridges, ampak tudi sama geografija, njun teritorij, »nekdanji« Divji zahod, na katerem sta že iskala – in našla – svoj idiom, svoj *true grit*. Tako kot je Ernest Hemingway svoj idiom intoniral in izčistil na tujih teritorijih, v tujem okolju, predvsem v Evropi, skozi lastno potujitev, sta brata Coen svoj idiom intonirala in izčistila na »nekdanjem« Divjem zahodu: v filmu *Krvavo preprosto*, ki se je dogajal v Teksasu, sta ga intonirala, v filmu *Ni prostora za starce*, ki se je prav tako dogajal v Teksasu, pa sta ga izčistila, toda spet skozi potujitev. Tudi Teksas, »nekdanji« Divji zahod, je namreč zanju – za filmska intelektualca, kulturna kritika, nihilistična antropologa – nekaj tujega in eksotičnega, tuje okolje. Njun idiom tu najbolj zaživi – prav tu, v tujem, primitivnem, ljudskem, populističnem, intelektualno inferiornem, antiintelektualističnem okolju, ga lahko prizaneta do pojma, do samozavedanja, do samorazvidnosti, do mizantropske topline, ki se najbolj šolsko in prečiščeno zblešči v ultraliričnem finalu, ko skuša Rooster Cogburn ranjeno, zastrupljeno Mattie iz freudovskega božjega vrta, prežganega z luknjami in s kačami, odpeljati nazaj v civilizacijo. Celó njegov konj ne zmore tega navora, ampak vmes omaga. Ne pa tudi Rooster, ki Mattie rešuje s tako manično, fanatično vztrajnostjo, s kakršno je John Wayne v *Iskalcih* reševal Debbie (Natalie Wood), svojo ugrabljeno nečakinjo. Jeff Bridges skuša kanalizirati oba Johna Waynea, komičnega, samoparodičnega, karnevalskega (*Pravi pogum*) in smrtno resnega, morbidnega, mesijanskega, svetopisemskega (*Iskalca*). Njegova silhueta v opuščnem rudniku spominja na silhueto Johna Waynea z začetka in s konca *Iskalcev*.

Zgodbe vse to ne spremeni: Mattie Ross ima spet 14 let (le da jo igra Hailee Steinfeld), njenega očeta spet oropa in umori Tom Chaney (le da ga igra Josh Brolin), Mattie spet v Fort Smithu (Arkansas) išče nekoga, ki poseduje *true grit* in ki bi ji pomagal maščevati





nasilno smrt svojega očeta, šerif Rooster Cogburn, ki je pobil že 23 ljudi (to, kako jih je pobil, je onstran besed), jo spet najprej zavrne, a si potem premisli, ko mu ponudi masten honorar, Chaney spet zbeži na indijanski teritorij, kjer se pridruži bandi Neda Pepperja (le da ga igra Barry Pepper), Mattie se spet pridruži Cogburnove- mu pregonu Toma Chaneyja, spet se jima pridruži teksaški rendžer LaBoeuf (le da ga igra Matt Damon), ki ima perfidnega Chaneyja na muhi tudi zaradi umora teksaškega senatorja, nasilje je spet komično, zgodba je spet posneta skozi oči Mattie Ross, le da je ta ženska perspektiva tokrat še bolj poudarjena – narator zgodbe je namreč glas odrasle, postarane, ostarele Mattie, kar daje zgodbi, samemu Dogodku, večjo kredibilnost, tako rekoč zgodovinsko vrednost.

Toda trik je v tem, da brata Coen s tem le zanikata svoje zanikanje, negirata svojo negacijo: odrasla, postarana, zrela Mattie pripoveduje to, kar je videla in doživela kot sfantazirani, mitomanski, od svetopisemskega maščevanja zaslepljeni otrok, kar pomeni, da brata Coen tu trčita ob nezvedljivo Realno vesterna kot žanra Amerikane, manifestne usode in protestantske etike – ob Johna Waynea in Johna Forda, ob *Moža, ki je ubil Libertyja Valancea*, potemtakem ob vestern, ki je sam vestern »dokončal« in »končal«, preden je to isto – na farsičen način, v načinu »Wild West Showa« – storilo leto 1969. To, kar brata Coen dobita skozi svojo negacijo negacije, je Ford dobil skozi repliko, ki jo novinar na koncu – po pogrebu Toma Doniphona, ki ga igra John Wayne – navržje sena-



torju Ransomu Stoddardu (James Stewart): »*Ko legenda postane fakt, tiskajte legendo.*« Nič ni preveč dobro za moža, ki je ubil Libertyja Valancea! »*This is the West, sir!*« Toda bodite pozorni: Tom Doniphon, ki je dejansko ubil Libertyja Valancea, je fakt – mit pa je Ransom Stoddard, ki je le mislil, da ga je ubil. Ali bolje rečeno: John Wayne, ki je v pop fantaziji mit, ni le mit, ampak mit in pol – fakt. Pravi fakt je mit. Ni je čez mistifikacijo z demistifikacijo. Ni hujše mistifikacije od demistifikacije. In brata Coen se tega dobro zavedata, zato vesterna ne skušata demistificirati, negirati, subvertirati ali parodirati, ampak ga skušata dognati, abstrahirati in posvojiti – ne kot mit, ampak kot fakt. Če v njunem *Pravem pogumu* vidiš parodijo vesterna, je tako, kot če bi v njunem filmu *Preberi in zažgi* (Burn After Reading, 2008) videl parodijo vohunskega filma, ne pa vohunske parodije, ki je žanr zase. Kot vestern. Ali pa film noir. Preveč sta precizna, da bi bila parodija njun *raison* – v resnici sta tako precizna, da izgledata komično.

Pravi pogum je polemika med letom 1969, Henryjem Hathawayjem in Johnom Fordom. In bolj ko se brata Coen držita napestosti med Portisovim romanom, Hathawayjevo ekranizacijo Portisovega romana in svojo postfordovsko ekranizacijo Portisovega romana, bližje sta svojemu idiomu – in lažje prideta do besede. In tu, na tem kodiranem terenu, ni lahko priti do besede: LaBoeuf si pregrizne jezik. To ni dežela za nekompleksne ljudi. In bližje ko sta svojemu idiomu, bližje sta sliki tedanje »prelomne« Amerike, ki je skoraj neločljiva od slike današnje Amerike: tu je krščanski



Fotografije na straneh 16 in 17 so iz filma in s snemanja filma *Pravi pogum* (2010).



fundamentalizem (Mattie se stalno sklicuje na Biblijo, film se začne z bibličnim citatom), tu je ameriška sla po maščevanju, retaliaciji (Mattie – otroka! – razganja od maščevalnosti), tu je ameriški »humanitarni« *shock & awe* intervencionizem (invazija na indijanski teritorij), tu je ameriški vojni kontekst (na indijanskem teritoriju ni pravil, nikoli ne veš, kdo je bandit in kdo civilist, Cogburn najprej strelja in potem razmišlja), tu je neupravičljiva civilizacijska brutalnost pravice (film se začne z obešanjem, z dreves groteskno visijo trupla), tu je ameriški *tea-partijski* rasizem (Indijanec pred eksekucijo nima pravice do zadnjih besed), tu je paraliziranost liberalnosti (Mattie, ki zgodbo pripoveduje s kasnejše, distancirane, zrele, odrasle perspektive, se utaplja v nostalgiji po nostalgiji), tu je obsedenost s kulturo orožja (vsa morala se zvede na vprašanje, kdo bolje strelja), z izvornim grehom (*»Na tem svetu za vse plačaš, tako ali drugače,«* pravi Mattie), z neoliberalnim merkantilizmom (Fort Smith kot *boom town*, banke vodijo tatovi, pravi Rooster) in junaštvom, ki pa ima le eno oko, kar pomeni, da je po malem tudi slepo. In seveda, junak – pač Rooster Cogburn – je tehnično spet serijski morilec, le da je za razliko od filma *Ni prostora za starce* na pravi strani. Perverzen ni le zato, ker ga vidimo skozi mitomanske, svetopisemske otroške oči.

Mattie je resda spet stara 14 let, toda ne bo vedno – ko nam pripoveduje, kaj se ji je zgodilo, ni več mlada, ampak stara. V *Možu, ki je ubil Libertyja Valancea* zapiti urednik Dutton Peabody (Edmond O'Brien) dahne: *»Pojdi na Zahod in se pomlajuj z deželo!«* Mattie se z deželo ne pomladi, ampak postara. Mattie zna brati, zato lahko

bere tudi Biblijo – Hallie (Vera Miles), nekdanja Doniphonova punca, ki se potem poroči s kultiviranim prišlekom, odvetnikom Ransomom Stoddardom, Biblije ni mogla brati, ker ni znala niti pisati niti brati. Pisati in brati jo nauči šele Stoddard, ki mu John Wayne, alias Tom Doniphon, reče: *»Naučil si jo pisati in brati – zdaj pa ji daj še nekaj, o čemer bo lahko brala in pisala.«* Rooster Cogburn stori natanko to: Mattie da nekaj, o čemer bo lahko brala in pisala.

Kot bi rekel Liberty Valance: *»You heard him, Dude!«*

