

PARANOIČNI WEST IN VZPON KOMUN

Western je v osemdeseta prispel brez Indijancev. Vsi temeljni westerni osemdesetih — **Silverado**, **Nebeška vrata** (Heaven's Gate), **Jezdci na dolge steze** (The Long Riders), **Bledi jezdec** (Pale Rider), **Mož s Srebrne reke** (The Man from Snowy River) in **Mladi revolveraši** (Young Guns) — so bili brez Indijancev. Lawrence Kasdan je celo dejal, da je njegov scenarij za film **Silverado** Indijance predvideval, toda na koncu jih je moral izvreči, ker da bi sam proračun pretirano obremenili. In Indijanci so izpadli. Le v **Mladih revolveraših** se Indijanci sploh pojavijo: Chavez y Chavez (Lou Diamond Phillips) je priključen tolpi Billyja the Kida — Indijanec v resnici postane le za hip, sicer pa je bolj podoben revolverašu kot Indijancu, da s prav je smisel za indijansko „magijo“ ohranil. Vendar vse skupaj vendarle ni tako preprosto: če Indijancev ni več v westernu, to ne pomeni, da jih ni nikjer več. Drugače rečeno, Indijance zdaj lahko najdemo zunaj westerna v drugih filmskih žanrih, predvsem v thrillerjih tipa **Renegades** (Jack Sholder), **Bullies** (Paul Lynch), **War Party** (Franc Roddam) itd. in kajpada grozljivkah tipa **Poltergeist II**. (Brian Gibson) itd. V thrillerjih so Indijanci „pozitivni“, v grozljivkah pa funkcionirajo kot monstri. In vendar je vsem tem filmom, tako thrillerjem kot grozljivkam, skupno to, da se Indijanci v njih obnašajo tako, kot so se nekoč obnašali v westernih, ali natančneje, v teh filmih počnejo natanko to, kar so počeli v westernih: v filmu **Renegades** pozna Lou Diamond Phillips vse trike zasledovanja in stezosledstva, do popolnosti obvlada metanje tomahawka, jezdi neosedlanega konja, podvržen je vplivom in učinkom indijanske magije ipd.; v filmu **War Party** smo soočeni z urbanim lovom na pet podlih Indijancev, ki jim uspe med begom z lokom celo sestreliti zračno plovilo; v filmu **Bullies** živi indijanski vrač še vedno v skladu s totemi in tabuji „staroselcev“; nekaj podobnega velja tudi za film **Poltergeist II**, le da je tukaj izginjajoči in eliptični indijanski vrač poistoveten s temnimi silami peklenjskih lovišč. Simpatija do Indijancev v thrillerjih pa je globoko rasistična: „pozitivno“ pri Indijancih je to, da so s svojo anti-modernistično primitivnostjo in tradicionalnostjo, poistoveteno s konservativnostjo, ohranili najbolj pristni stik s prabitno, prvinsko in pionirsko logiko ameriškega duha, potemtakem najbolj neposredni in doživeti stik s koreninami ameriškega ethosa. Njihova eksistencialna politika je potemtakem pravilna, problem je le v tem, da so „druga“ rasa. In vendar v teh filmih ne moremo videti rasizma v spoznanju, da so Indijanci „druga“ rasa, temveč prav v njihovem doživetem stiku z duhom pionirske Amerike, ki bi jim morala biti pač „tuja“. In rasizem moramo videti prav v tem: če to ne bi držalo, potem bi bil ideal dosežen v trenutku, ko bi ta neposredni in doživeti stik s koreninami ameriškega duha vzpostavila „bela“ rasa. In ko ta stik v filmu **Bullies** vzpostavi „bela“ rasa, je reducirana na primitivizem, obscenost, degeneriranost, bestialnost, promiskuiteto ipd.: to seveda po-

meni, da to točko lahko dosežejo le Indijanci, če pa jo dosežejo belci, potem je to le učinek njihove degeneriranosti in animaličnosti. Indijanec je v teh filmih le belec, ki je dosegel stopnjo animaličnosti, degeneriranosti in primitivnosti, in narobe, belec v teh filmih je le Indijanec, ki ne živi v skladu s „svojo“ zgodovino.

Kaj je potemtakem sploh rasizem? Ali je lahko rasističen film, v katerem igrajo črnici? In narobe: mar je lahko rasističen film, v katerem ni nobenega črnca? Lahko bi rekli takole: film ne more biti rasističen, če v njem igrajo črnici. Navsezadnje, mar bi črnici sploh igrali v filmu, ki bi bil rasističen? In narobe, da bi bil film rasističen, morajo v njem igrati črnici. Toda brž ko v njem igrajo črnici, že ni več rasističen. Dokler v filmu ni črncev, še ni rasističen: ko se v filmu pojavijo črnici, že ni več rasističen. Še bolj skrajno rečeno, odkrit in neposreden napad na politiko Južnoafriške republike nima nobene zveze z ne-rasizmom ali pa protirasizmom: v filmu **Lethal Weapon II**. (Richard Donner) smo soočeni s frontalnim napadom na JAR, pa vendar je rasistični podton ohranjen v averziji do Japoncev, do „druge“ (rumene) rase, kar pomeni, da so črnici kljub vsemu ogroženi. Sicer pa je bil rasizem lasten tudi filmu **Umri pokončno** (Die Hard, John McTiernan): stolpnica, ki je objekt teroristične akcije, ni last Američanov, ampak Japoncev, teroristična tolpa ni sestavljena iz Američanov, ampak iz samih italijansko in nemško govorečih osebkov, v teroristični tolpi je le en Američan, pa še ta je temnopolt, prva žrtev ni Američan, temveč Japonec, druga žrtev je sicer Američan, vendar pade le zato, ker se ne obnaša „ameriško“. Tudi tukaj je rasizem ohranjen v averziji do Japoncev, nič manj kot v paranoičnih komedijah tipa **Blind Date** (Blake Edwards) ali pa **Gung Ho** (Ron Howard). Pa vzemimo neki še bolj skrajni primer.

Alan Parker je v svojem filmu **Mississippi Burning**, prišel rasizmu za hrbet. Zgodba je enostavna: v zvezni državi Mississippi tamkajšnji domorodci likvidirajo tri borce za „človekove pravice“, ki se tja priklajajo s severa (film temelji na resničnem dogodku iz leta 1964), pri čemer ni jasno, ali niso dovolj dobro poznali geografije, ali pa so preprosto verjeli, da jih bo pred KKK-vigilantstvom in rasističnim gnevom belih etnicistov štela bela koža (čeprav je eden izmed njih itak „črn“). Zakaj rasisti pokončajo belce? Ni torej pomembno kdo, temveč zakaj? Parkerjeva argumentacija se, prevedena v prozo, giblje nekako takole:

Prvič: resnica rasista je v strahu pred „drugo“ raso, ki ji je itak „simbolno“ prepovedan (vztrajanje na predpostavki, da črnici pač ne morejo biti rasisti).

Drugič: resnica rasista je v sramu pred pogledom tistega, ki ga itak „simbolno“ ne vidi (parabola o Hackmanovem očetu: napadel je „črnce“, sram ga je pa bilo pred sinom/„belcem“).

Tretjič: resnica rasizma je prav v strahu belcev pred tem, da bi postala rasist kaka „druga“ rasa (črnici ipd.), ali natančneje,

belci so rasisti le zato, ker jih je strah, da ne bi postala rasist kaka „druga“ rasa: rasizem, to je način, kako belci imitirajo črnce, ki imitirajo belce, oz. način, kako črnici vidijo belce kot črnce. Rasizem, to so belci, ki jih je sram, ker so svoji rasi tako močno odtujeni, da jim ne preostane nič drugega, kot da se identificirajo z „zlobnim“ in „slepim“ pogledom „druge“ rase.

Rešitev: belci likvidirajo belce (borce za „človekove pravice“) le zato, ker mislijo, da so se prišli ukvarjati z njimi (rasistu je najbolj nevaren belec, ki mu je „simbolno“ prepovedan). Borci za „človekove pravice“ so v nekem sublimnem smislu rasisti, ker pridejo in se ukvarjajo s črnici: rasisti so prav zato, ker so svoji rasi tako močno odtujeni, da se morajo identificirati s „slepim“ pogledom „druge“ rase. Beli etniciisti svojega umora ne priznajo, vendar ne zato, ker bi se bali Zakona, pač pa zato, ker jih je sram pred belci, ki vodijo preiskavo. Rasist je belec, ki svoje rase ne more definirati, ali natančneje, rasist je belec, ki se boji, da bi črnc postal rasist.

In prav to logiko rasizma imamo lepo razvito v thrillerjih, v katere vdrejo Indijanci, kolikor smo pač rekli, da je rasizem način, kako belci imitirajo „drugo“ raso (Indijance, črnce), ki imitira belce: Indijanci imitirajo duh pionirske Amerike, ki bi jim moral biti „tuj“, belci pa se skušajo s tem „slepim“ in „zlobnim“ pogledom „druge“ rase identificirati prav zato, da se ne bi „druga“ rasa z njihovi-

V nekem bolj sublimnem smislu pa lahko rasistični podton vidimo tudi v samem prenosu Indijancev iz westerna v thriller: Indijanci namreč v tej kruti in tezni ločenosti od svojega „matičnega“ žanra pridobijo novo politično smer, v kateri očitno ne more biti prostora za rasno „premirje“. Izključitev Indijancev iz westerna: očitno rasistično. Poleg tega pa pridobijo Indijanci v ločenosti od „matičnega“ žanra v osemdesetih še neko drugo funkcijo, ki je izključno politične narave: mogoče jih je namreč priključiti seriji tistih objektov, ki so v osemdesetih s svojo „rdečo“ barvo označevali politično nevarnost ali pa socialno-seksualno grožnjo (tretja bitja v filmih tipa **Attack of the Killer Tomatoes**, **Blob**, **Ghostbusters II** ipd., „rdeči“ Kim Basinger v filmih **Nadine**, **No Mercy**, **Blind Date** in predvsem **My Stepmother Is an Alien** itd.), največkrat kajpada poistoveteno s komunizmom oz. „rdečim“ viharjem. Kakorkoli že, Indijancev v obdobju klasičnega westerna še ni bilo mogoče poistovetiti s kako „rdečo“ nevarnostjo, vsaj ne pred začetkom hladne vojne in McCarthyjevega lova na čarovnice, pa tudi sicer se zdi, da je bilo Indijancem nemogoče podeliti eksplíciten politični podton in jih priličiti „rdeči“ nevarnosti, ne da bi se jih prej ločilo od nji-

ERN
ZMA

BEZ ZAHODA
BEZNIJO

Powerful Story of 9 Strange People!



STAGECOACH

A WALTER WANGER PRODUCTION • DIRECTED BY JOHN FORD

CLAIRE TREVOR • JOHN WAYNE • Andy DEVINE • John CARRADINE • Thomas MITCHELL • Louise PLATT • George BANCROFT • Donald MEER • Barter: CHURCHILL • Tim IN

hovega „matičnega“ žanra, potemtakem od westerna. Vsi najbolj „hladni“ in „paranoični“ westerni iz tega obdobja — *My Darling Clementine* (1946), *Vera Cruz* (1954) in *High Noon* (1952) — so bili brez Indijancev. V *My Darling Clementine* se sicer v mestu pojavi neki Indijanec, vendar gre za povsem „asimiliranega“ Indijanca, ki je povrh vsega še kronični pijanec (Wyatt Earp ga odpravi takole: „Indijanec, poberi se iz mesta in tam tudi ostani!“).

V Davesovem westernu *Broken Arrow*

(1950) Indijanci so, toda sam film kljub očitni politični diverzifikaciji ni paranoičen, celo narobe: indijansko avtonomijo in različnost obdeluje s simpatijo. Indijanci niso nevarni nič manj kot sami „belci“: tu in tam resda koga skalpirajo, toda tudi neki belec ima pod pazduho stlačene tri indijanske skalpe. Navsezadnje, smo sredi vojne vihre. Pa vendar se kmalu izkaže, da smo soočeni manj z vojnim in bolj s političnim westernom. Vsi Apači so na začetku filma združeni v skupni koaliciji, ki jo vodi Cochise, ko

pa hoče Cochise z belci podpisati premirje, se del apaških poglavarjev temu odločno upre. To novo apaško koalicijo, ki hoče vojno, vodi Geronimo. Cochise Geronimovo frakcijo ekskomunicira in film se konča z ustanovitvijo koalicije, ki jo sestavljajo Cochise in „belci“, predvsem politični „ekstrem“ samih „belcev“, kar seveda pomeni, da v resnici pride do koalicije med političnim „ekstremom“ belcev in političnim „centrumom“ Indijancev (Geronimo pač predstavlja politični „ekstrem“ Indijancev),

Mississippi Burning,
režija Alan Parker, 1988



še toliko bolj, ker prav politični „centrum“ belcev v samem finalu filma to koalicijo izda: s političnim „centrumom“ belcev je očitno združljiv le s političnim „ekstremom“ Indijancev. Film je potemtakem globoko političen, ni pa paranoičen: mesto, leglo političnega „centruma“, je sicer nevarno (Jamesa Stewarda hočejo ob prihodu v mesto linčati!), je pa zato narava povsem nevarna (James Stewart se lahko v miru obrije le v naravi!)! Varnost je mogoče najti le zunaj mesta: to isto velja tudi za paranoične westernne (**High Noon, My Darling Clementine, Vera Cruz**). Ker pa v paranoičnih westernih ni bilo Indijancev, junaki zunaj mesta niso imeli kaj početi: koalicije so morali sklepati v mestu.

John Ford je svoj western **Stagecoach** posnel leta 1939, potemtakem v času, ko še ni bilo hladne vojne in ko v „rdečih“ Indijancih ni še nihče videl komunizma. Prav zato pa je tudi verjetno podcenjena politična vsebina tega Fordovega westerna. In najbolj presenetljivo, če ne že kar zaprepaščujoče, pri filmu **Stagecoach** je to, da je globoko paranoičen, celo precej bolj kot, denimo, **Broken Arrow**. Tukaj namreč varnosti zunaj mesta, potemtakem zunaj civilizacije in kulture, ni mogoče najti: tam so namreč Indijanci, na kar nas opozarja že histerična najavna špica, ki je sestavljena iz hitrih in divjih prelivov, med katerimi se izmenjavajo poštna kočija, ameriška konjenica in silhete gnevnih Indijancev. Zadnji preliv odreže v majhno mestece v Arizoni, v Tonto, kamor prijezdita dva skavta. In prve besede „beiega skavta“ nas takoj opozorijo na katastrofalno nevarnost, ki preži zunaj mesta: „Ti hribi so polni Apačev. Požgali so vse ranče, na katere so naleteli.“ Vendar to še ni vse: opozarjanje na nevarnost, ki preži „tam zunaj“, se še stopnjuje, predvsem v trenutku, ko ugotovijo, da je telegrafska linija z Lordsburgom prekinjena, in ko telegrafski operator stotniku Sickelsu in vsem ostalim prisotnim razkrije, da mu je od celotnega sporočila, ki je prihajalo iz Lordsburga, uspelo ujeti le prvo besedo: „Geronimo.“ Prav iz filma **Broken Arrow** pa že vemo, da je bil Geronimo kolovodja tistega dela Apačev, ki ni hotel premirja. Zunaj so Apači: to potem akterji v filmu ponavljajo do onemoglosti in pleonazma. Po drugi strani pa je nevarno tudi samo mesto, pa ne le Tonto, v katerem se film začne, temveč tudi Lordsburg, v katerega potniki poštna kočija potujejo. In potniki imajo dovolj razlogov, da se mesta bojijo: mesto je namreč očitno vsem nevarno. Ringo Kid (John Wayne) je izobčenec, ki je pobegnil iz zapora in ki bi ga ob vstopu v mesto takoj spet prijeli. Dallas (Claire Trevor) je plemenita cipa z lepo dušo, razvpita po celem okolišu: iz mesta jo izžene ženska moralna liga. Doc Boone (Thomas Mitchell) zaradi svoje notorične zapitosti in zadožlenosti v mestu ne more več ostati: oklevanje v zvezi z odhodom bi ga lahko prej ali slej pripeljalo v zapor, nič manj pa to ne velja tudi za Dallas. Buck (Andy Devine) je garaški kočijaž, ki pa ima to nesrečo, da je poročen z Mehičanko: nje-

gova stalna naselitev v mestu bi utegnila povzročiti takšne ali drugačne napetosti. Hatfield (John Carradine) je kompulzivni hazarder, potopljen v dolgove: za človeka z dolgovi pa v mestu ni prostora (že v Haycoxovi novelici **Stage to Lordsburg**, po kateri je bil film posnet, je stalo tole kapitalistično svarilo: „Proč od dolgov.“). Gatewood (Berton Churchill) je lokalni bankir, ki v mestu ne more ostati zato, ker je poneveril znatno količino denarja. Gospod Peacock (Donald Meek) je trgovec z alkoholom, ki pa mu mesto in družina, s katero potuje, ni sta preveč všeč: med celo vožnjo izusti le nekaj kratkih stavkov in čimprej si želi priti v svoj oddaljeni Kansas. Lucy Mallory (Louise Platt) se hoče pridružiti svojemu možu, konjeniškemu častniku: vendar poudarek v filmu ni na tem, da bi se mu rada pridružila kje v mestu, temveč na tem, da bi se mu rada za vsako ceno pridružila prav zunaj mesta, pa čeprav je vsem — tudi njej — jasno, da so „tam zunaj“ vročkrvni in krvoločni Indijanci. Nevarnost je potemtakem povsod: v mestu in zunaj mesta, v notranjosti in zunanosti. V paranoičnih westernih iz petdesetih zunanost ni obstajala, ker tam ni bilo Indijancev in ker je bilo z njo v tem smislu nemogoče sklepati kakršnekoli politične koalicije. V filmu **Broken Arrow** je ta zunanost sicer obstajala, toda ni bila ravno nevarna, vsaj ne do te mere, da bi lahko povzročala paranojo. V filmu **Stagecoach** ta zunanost prav tako obstaja, toda je nevarna in z njo ni mogoče sklepati nikakršnih političnih koalicij. Chris (Chris Martin), lastnik ene izmed postaj poštna kočije, mora živeti zunaj mesta, ker je poročen z apaško Indijanko (Elvira Rios). V mestu se na začetku filma pojavi tudi Čejen (itak: „Čejeni sovražijo Apače bolj kot belci!“, pripomni nekdo), ki pa je dejansko le skavt, potemtakem nekdo, ki je že po definiciji ves čas zunaj mesta (mimogrede, apaškega poglavarja Geronima ni „igral“ Apač, temveč čistokrvni Čerokez, poglavar Beli konj!). Ko dospajo na postajo Dry Fork, kjer bi jih moralo čakati oboroženo spremstvo, pa jih ne, se znajdejo pred alternativo, ali potovati naprej proti Lordsburgu ali pa se vrniti nazaj v Tonto. Ne glede na vse, je alternativa prazna: v obeh primerih namreč dobijo isto — nevarnost. Zadaž je nevarnost (mesto, Tonto) in spredaj je nevarnost (Indijanci). V tem trenutku pa šerif Curly Wilcox (George Bancroft) predlaga tole rešitev: „Glasujmo!“ Zunanost je sicer nevarna, toda obenem demokratična: zunaj mesta namreč vsi dobijo volilno pravico, celo lumpenproletarci (Dallas), zaporniki (Ringo Kid), proletarci (Buck), deklasiranci (Hatfield: sin sodnika Ringfielda) in socialni izobčenci (Doc Boone). In v tem moramo videti osrednjo poanto filma: kljub temu, da lahko v tem odčitamo željo in morda celo zahtevo po večji volilni moči (in s tem tudi večjem in učinkovitejšem političnem odločanju) ne-urbane množice, pa moramo to vsekakor razumeti tudi kot utopično in alegorično fiksacijo komunistične ideje, še preden je ta postala nevarna. To je bil očitno čas, ko je bila Amerika bolj kot komunizem nevarna prav sama Amerika (mesto). Dallas in Ringo Kid se navsezadnje na koncu filma itak odločita, da bosta živela zunaj mesta. In tudi za to odločitev je potrebno glasovanje, pa čeprav sta volilca le dva. Glasovanje pa je potrebno prav zato, ker itak nimata nobenih možnosti. Iz istega razloga so morali glasovati tudi potniki poštna kočije. Nevarnost je povsod.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.