

ESTETIKA I IDEOLOGIJA KLASIČNOG HOLIVUDSKOG VESTERNA (1940 – 1970)

Nikola Božilović

<https://doi.org/10.7251/FPNDP2102017B>

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Srbija

Departman za sociologiju

bonicult@gmail.com

APSTRAKT:

Predmet rada je analiza estetskih i socijalnih činilaca koji su bili ključni u komunikacijskom procesu klasičnog holivudskog vester- na sa publikom. Fokus je na western filmovima snimljenim između 1940. i 1970. godine, periodu kada je žanr klasičnog westerna bio ek- tremno popularan u planetarnim razmerama. Razlozi tome su više- struki jer zahvataju estetsku, sociološku i psihološku sferu. Najpre, film je kao relativno mlada umetnost bio omiljen među gledaocima, a estetska struktura westerna (tematika, način interpretacije, režija, gluma i ostalo) delovala je sugestivno privlačeći pažnju milionske publike. U radu se identifikuju i ideološke (sociološke) komponente komunikacije. Naročita pažnja posvećena je promeni odnosa film- skih autora prema Indijancima, koji su u početku predstavljani kao divljaci da bi se tokom vremena ta slika znatno objektivizovala i pri- bližila istini. Eksplikacija i egzemplifikacija teza vrši se preko tipičnih i karakterističnih filmova koji pripadaju kategoriji klasičnog vester- na. Pored toga, daje se komparativna analiza najistaknutijih autora ovog popularnog žanra, među kojima su Džon Ford, Hauard Hoks i Bad Betiker.

Pregledni naučni članak

UDK:

791.223.1(73)"1940/1970"

Ključne reči:

Holivud, klasični western, kauboji, Indijanci, stereotipi

Uvod

Većim delom dvadesetog veka američki western je bio najpopularniji filmski žanr u čitavom svetu.¹ Ambijent Divljeg zapada, pitoreskna priroda ogolelih planina Arizone, veličanstvena Dolina spomenika, nepregledne prerije, transkontinental- na železnica, Poni ekspres, poštanska kola, telegraf, lovci na nagrade, napadi na diližanse, potere, sprega kriminalaca sa šerifom, bitke sa Indijancima, obračuni razbojničkih bandi, jurnjava na konjima, mahnite trke za zlatom, krađa stoke, kro- ćenje divljih konja, pesničenja silnih momaka ili pijančenja u salunima zaustavljali su dah publike željne avantura. Po meri i ukusu takve publike kreiran je prototip

¹ Prvi film u žanru westerna bio je „Velika pljačka voza“ (*The Great Train Robbery*, 1903), igrani nemi film kratkog metra u režiji Edvina S. Portera (Edwin S. Porter).

idealnog kauboja (*Hollywood cowboy*), koji je osim fizički markantne pojave bio neustrašiv, brz na revolveru, odan izabranici svoga srca i privržen pravdi i zakonima svoje zemlje. Istorijski gledano, western kao filmski žanr bio je heterogen i imao je svoje razvojne faze – od epskog ili herojskog doba do faze tzv. zrelog vesterna i antivesterna. Njegova popularnost vidi se po tome što je westernizovana fabula uklapana i u filmove koji pripadaju drugim žanrovima, zbog čega dolazi do postojanosti njegovog komercijalnog uspeha.

Hronologija vesterna može se praviti na osnovu različitih principa. Po osnovu pristupa temi, tehničkog formalizma (kadriranje, montaža, ton) i estetskog izraza u celini možemo uslovno izvršiti podelu vesterna na rani western, tradicionalni ili klasični western i western koji počinje od sedamdesetih i koji se poklapa sa dobom „zrelog“ vesterna, a zatim dalje do antivesterna i postvesterna.² To će reći da western nakon razdoblja od naznačenih trideset godina napušta epsku i romantičarsku fazu, uvrežene klišee i stereotipe i počinje da se kritički odnosi prema svemu, pa i prema događajima koji se tiču istorije SAD, odnosa prema ropstvu, crncima i Indijancima.

Klasični američki western može se svrstati u žanr istorijskog filma, budući da je nadahnut stvarnim ili izmišljenim događajima iz prošlosti. On nosi obeležja koja čitavu američku tradiciju pretvaraju u mit. Mnogo toga je izmišljeno, dodato, uveličano i ideološki upakovano, sve u cilju stvaranja moćne i tipično herojske mitologije. Mit o kauboju u sebi sadrži mit o jahaču, mit o heroju, mit o konju i pištolju. Prava istina je, međutim, da u istoriji SAD pravi kauboji, kao čuvari i goniči stoke, nisu imali nikakvog značaja. Zato mesta koja se javljaju u filmovima o Divljem zapadu nisu veliki gradovi niti prestonice država, već zabačene rupe i selendre, kao Ebin ili Dodž Siti. Ono što je tim mitovima zajedničko jesu: grubost, hrabrost, nošenje oružja, nedisciplina i nedostatak spoljne uglađenosti, što počinje da prelazi u stanje plemenitog divljaka. Sve to praćeno je izrazitom neintelektualnošću ili čak antiintelektualnošću (Hobsbaum, 2014, str. 265–267). Međutim, i kada se sve to zna – postoji nešto neodoljivo u vesternu što privlači publiku. Mitovi i legende klasičnog vesterna razrešavaju se pobedom pravедnika nad grešnicima, dobrog nad zlim, zakona nad silom jačeg, ljubavi nad mržnjom. Ne treba insistirati na dokumentarnosti u vesternu jer su filmovi umetnička dela koja predstavljaju proizvode stvaralačke imaginacije i fantazije. Zato se u zagrade stavljaju sve njegove mane, pa i one koje se tiču zaobilaženja istine i odsustva realnosti.³

² Mnogobrojne podele, tipologije i klasifikacije vesterna su uslovne i nijedna nije savršena. Western koga u ovom radu nazivamo klasičnim i koji traje od 1940. do 1970. u najvećem broju slučajeva poštuje opšte žanrovske obrasce tipičnog „kaubojskog“ filma.

³ „When the legend becomes fact, print the legend“ – „Kada legenda postane stvarnost, objavljuje se legenda“ (replika iz filma Džona Forda „Čovek koji je ubio Libertija Valansa“).

1. Komunikacija filma kao estetski čin

Filmska estetika, posebna kao i umetnost na koju se odnosi, ne izlazi iz okvira opšte estetike. Ako se saglasimo sa tim da opšta estetika proučava suštinu estetskog fenomena koristeći opšte estetičke kategorije (estetsko, lepo, ružno, uzvišeno, dopadljivo i dr.), onda je jasno da estetike pojedinih umetničkih vrsta proučavaju specifičnosti svake umetnosti ponaosob. Sociologija filma, pak, bavi se prevashodno komunikacijskim aspektima filma. „Sedmoj umetnosti“ je, kao nijednoj pre nje, uspelo da ostvari komunikativnu funkciju u smislu da i gledaoca (publiku) uvuče u sam čin stvaranja, a da pri tom ne poništi ulogu tzv. „kolektivnog komunikatora“ (režiser, scenarista, montažer i dr.), niti da obezvredi domet umetničkog dela u celini. Bliski susreti filma i publike ostavljaju neizbrisiv trag na ukusu gledalaca. S obzirom na to da u tako recipročnoj komunikaciji postoji prava dijalektika u kojoj film vaspitava ukus, a ukus stvara film, može se reći da je povratna sprema (*feedback effect*) u filmu zastupljenija nego u svim drugim umetnostima (Božilović, 1996, str. 46–47). Treba imati u vidu i to da „film nije prosto nova umetnost, on je, takođe, umetnost koja kombinuje i objedinjava ostale, dejstvuje unutar drugih čulnih opsega, drugih kanala, upotrebljava druge kodekse i vidove izraza. On na najzaoštreniji način postavlja problem odnosa različitih umetnosti, njihovih sličnosti i razlika, mogućnosti prevoda i transkripcija“ (Volen, 1972, str. 3). U tom smislu film je od samog nastanka uticao na promene formalno-estetskih izraza starijih umetnosti, kao i na pojavu novih umetnosti.

Sociološki gledano, filmska publika pripada kategoriji masovne publike. Rad za takvu publiku, osim mana, ima svojih prednosti, baš kao što ih ima rad za ograničenu publiku. Postavlja se pitanje koliko smisla imaju umetnosti ili ona umetnička dela koja nisu nastala kao plod saradnje autora i publike, koja su hermetična i nekomunikativna. Ervin Panofski (*Erwin Panofsky*) je na to dao jedan posve originalan i nekonvencionalan odgovor: „Mada je tačno da je komercijalna umetnost uvek izložena opasnosti da završi kao prostitutka, podjednako je tačno da nekomercijalnoj umetnosti uvek preti opasnost da završi kao usedelica“ (Panofski, 1978, str. 133). Svaka kinematografija je *de facto* komercijalna i svi producenti i finansijeri filmova iz svih zemalja delaju iz istih pobuda. Ipak, američki (holivudski) film služi najčešće kao model komercijalne kinematografije (Volen, 1972, str. 6), a sam Holivud se tretira kao velika „fabrika snova“ (Powdermaker, 1950).

Da bi se u potpunosti shvatile osnovne osobenosti filmske estetike treba razlikovati kinematografiju kao industriju i film kao umetnost. Naime, industrijsko (kao komercijalno) i estetsko (kao kreativno) u filmu su koherentni pojmovi i nalaze se u nekoj vrsti stvaralačke kohabitacije. Poznato je da u stvaranju filma učestvuje veliki broj stručnih lica, počevši od scenariste, režisera, montažera, kompozitora i glumaca do majstora kamere, scenografije, muzike, kostimografije ili rasvete. Rad na filmu je kolektivan *par excellence*, ali se na kraju uvek postavlja pitanje:

ko je pravi autor filma? To je u svakom slučaju ona ličnost koja je filmskom delu nametnula svoju stvaralačku volju i udahnula originalni i prepoznatljivi autorski pečat, što se najčešće pripisuje režiseru. Međutim, mnogi teoretičari i sineasti, poput Balaša (*Béla Balázs*), Pudovkina (*Vsevolod Pudovkin*) i Ajzenštajna, osnovnim postupkom filmskog stvaralaštva smatraju montažu, koja se sastoji u povezivanju i kombinovanju fragmenata u kompaktnu celinu. Doprinoseći ukupnoj vrednosti i doživljajnosti filma, ona utiče na oblikovanje estetskog stava gledaoca. Montažom koja, po Ajzenštajnu (*Sergei Eisenstein*), čini „nerv filma“ (Ajzenštajn, 1964, str. 76) vrši se konstrukcija filmskog dela u njegovoj totalnosti.

Sve pomenute postupke (scenario, režiju, kadriranje, snimanje, montiranje) gledalac ne vidi. On vidi jedino glumce na bioskopskom platnu. Holivudska produkcija je od glumaca stvorila kult zvezda (*stars system*) koji je bio garant uspešne recepcije filma od strane publike. Stvaranje zvezda je komercijalni poduhvat, a njihovi likovi konstruisani su po procedurama koje dizajnira kulturna industrija (Morin, 1972; Dyer, 1998). Filmski glumci su glavni akteri kolektivne komunikacije i zato prijem filma kod publike u najvećoj meri zavisi od njihove umetničke kreacije. Što se tiče vesterna kao filmskog žanra, on poseduje svoju specifičnu estetiku, dok je uloga glumaca ovde i bukvalno stavljena na pijedestal. Najveći broj gledalaca i fanova vesterna svoje omiljene filmove ne pamti po njihovim režiserima – Džonu Fordu (*John Ford*), Entoniju Menu (*Anthony Mann*), Badu Betikeru (*Budd Boetticher*), Delmeru Dejvsu (*Delmer Daves*), Hauardu Hoksu (*Howard Hawks*), već po protagonistima – kaubojima sa celuloida, kao što su Gari Kuper (*Gary Cooper*), Kirk Daglas (*Kirk Douglas*), Džon Vejn (*John Wayne*), Gregori Pek (*Gregory Peck*), Džejms Stjuart (*James Stewart*) ili Rendolf Skot (*Randolph Scott*). U procesu filmske komunikacije radi se o svojevrsnom idolopoklonstvu prema filmskim zvezdama, o afektivnom učestvovanju i stupanju gledaoca u „carstvo identifikacija-projekcija“ (Moren, 1967, str. 69). Tom prilikom ljubitelj vesterna se ili poistovećuje sa ličnostima iz filma koje su mu faktički strane ili se odvajajući od samoga sebe i u potpunosti prenosi u imaginarni svet Divljeg zapada.

2. Vestern – estetika žanra

U raspravama o umetnosti često se koriste žanrovske odrednice koje pripomažu razlikovanju i razvrstavanju određenih dela. Filmski žanr generalno shvatamo kao istorijsku kategoriju koja nastaje s pojavom izvesnog broja dela sličnih ili identičnih formalnih i tematskih elemenata. Njihovom stalnom upotrebom uspostavljaju se žanrovske konvencije i određuje žanrovski identitet (Vidi: Tucaković, 1982, str. 217). Međutim, nijedan filmski žanr, pa tako ni vestern, nije zatvorena i nepromenljiva celina, već naročita tačka ravnoteže otvorena ka nizu različitih, a srodnih stilskih orijentacija. Žanr vesterna uključuje niz podžanrova: epski, istorijski, realistički, dramski, psihološki i tzv. zreli vestern, te vestern komediju, vestern mjuzikl,

antivestern i postwestern.⁴

Gledano sa stanovišta estetike, klasični western veoma mnogo koristi široke ili panoramske totale. Kretanje u kadru, vožnja kamere i panoramisanje, smatra Andre Bazen (*André Bazin*), negiraju okvir ekrana i uspostavljaju gotovo bezgraničnu širinu prostora. U komponovanju slike prepoznaje se epska transpozicija, a stil režije prilagođen je karakteru junaka. U klasičnom westernu skoro da nema krupnog plana, a sklonost ka širokim vidicima podseća uvek na suočavanje Čoveka i Prirode (Bazen III, 1967, str. 90). Široki obojeni ekran doprineo je obogaćenju filmskog izraza, a od njega je najviše koristi imao western kod koga pejzaž ima ne samo ulogu slikovite pozadine za dinamičnu radnju, već i značajnu dramaturšku funkciju. Kompozicione vrednosti eksterijera u westernu su faktor koji stvara atmosferu adekvatnu dramskom zbivanju i uklapa se u radnju kao aktivni činilac (Petrić, 1962, str. 174). Klasični western koristi pojedinačne kulturne kodove na koje nailazimo i u drugim umetničkim rodovima kao što su romani i pesme o Divljem zapadu. Ali on se takođe služi i pojedinačnim kinematografskim kodovima. Što se tiče kodova boja, u westernu se koriste realistične boje, a u korišćenju fara ovaj žanr odlikuje se upotrebom brzih vožnji i kamera na kranovima (Moan, 2006, str. 51). Dakle, estetika westerna u celini u potpunosti je prilagođena karakteru žanra. U njegove osnovne osobenosti spadaju: dinamična akcija praćena odgovarajućim pokretima kamere u kadru (kinestetičnost), tipizovani likovi i dramaturška funkcija predela. Na platnu se stalno smenjuju jahači u galopu jureći kroz prirodne predele i spektakularne krajolike (slikovite ravnice, pustinje i planinski obronci) koji predstavljaju veličanstvenu pozadinu. Zahvaljujući veoma čestom pomeranju kamere i ritmičkoj montaži, dobar western zadovoljava jednu od osnovnih osobina kinematografskog medijuma – pokret (Petrić, 1970, str. 225–226).

U umetnosti filma nema čistih žanrova. U tom smislu može se govoriti o svojevrsnim žanrovskim „koktelima“, o hibridnosti koja se na planu klasičnog westerna ogleda u tome da mnogi filmovi tog žanra sklapaju „paktove“ sa istorijskim, pustolovnim ili ljubavnim filmom, neretko sa komedijom (naročito u doba nemog filma), a najčešće sa melodramom. Kada je o melodrami reč, ima shvatanja po kojima ona nije jednostavno žanr nego nešto mnogo više od toga. Polazeći od Holivuda, melodramu možemo odrediti kao „nadžanr“ ili „metažanr“, a ova tematska nadžanrovska pozicija obezbeđuje joj povlašćeno i centralno mesto u sistemu holivudskih žanrova. Na taj način se karakteristike melodrame izjednačavaju sa odlikama filma kao medija uopšte jer „melodramski kvaliteti postoje skriveno i latentno u skoro svakom filmskom delu“ (Vidi: Daković, 1994, str. 14, 267). Inače,

⁴ Pre nego što je film postao popularna umetnička forma, većina karakteristika westerna (uključujući poznate arhetipove, stereotipove i klišeje) postojala je u delima popularne western književnosti devetnaestog veka i prve polovine dvadesetog veka. Najpoznatiji romanopisci westerna toga vremena bili su, najpre, Fenimore Kuper (*Fenimore Cooper*), a potom Karl Maj (*Karl May*) i Zen Grej (*Zane Grey*).

u filmu je odvajkada postojala tendencija mešanja žanrovskih konvencija koju su režiseri postmodernističkog stila usavršili i doveli gotovo do perfekcije.

Vestern kao filmski žanr prepun je srceparajućih sadržaja, melodramske naracije i dramatičnih zapleta, što se može potvrditi na nizu konkretnih dela. Karakteristične western melodrame su, na primer, filmovi „Dvoboj na suncu“ (*Duel in the Sun*, 1946) Kinga Vidora (*King Vidor*), „Ponosni buntovnik“ (*The Proud Rebel*, 1958) Majkla Kertiza (*Michael Curtiz*) i „Poslednji sumrak“ (*The Last Sunset*, 1961) Roberta Oldriča (*Robert Aldrich*). U romantizovanim westernima i velikoj paleti njima narativno, estetski i ideološki bliskih dela melodrama je osnovna forma, dok su ostali elementi samo varijacije tipičnih tema, prostora i likova (nasilje, pljačke, revolveraši, šerifi, saluni). Tu defiluje čitava galerija tipičnih melodramskih likova kao nosilaca jakih osećanja – ljubavi, nežnosti, strasti, ljubomore, mržnje, besa, prezira, gneva i osvete. Radnja „Dvoboja na suncu“ odvija se oko senzualne i fatalne poluindijanke Perl (Dženifer Džons/*Jennifer Jones*), koja je data na čuvanje i vaspitavanje bogatoj i uticajnoj teksaškoj porodici. Devojka je sa jakim osećanjima simpatije pomešane sa strašću razapeta između dvojice braće – pitomog i civilizovanog advokata Džesija u tumačenju Džozefa Kotena (*Joseph Cotten*) i bahatog i arogantnog Luta, koga igra Gregori Pek. Iako se ona pokušava odupreti lošoj strani svoje prirode, ne uspeva u tome. Sukob je neizbežan i potiče iz nepomirljivosti dve divlje prirode. Strastvena ljubav prema Lutu kulminira dvobojom do istrebljenja sa njim kao delom njenog drugog ja. Očekivano, završni čin dvoboja između dvoje ljubavnika dat je uz mnogo melodramskih elemenata iskorišćenih da kod gledalaca izazovu doživljaj saosećanja i iskrene tuge zbog tragičnog kraja.⁵

„Ponosni buntovnik“ je priča o čoveku – konfederalnom veteranu iz Građanskog rata koji traga za lekarom koji će izlečiti njegovog sina. Dečak je od prizora požara u kojem je izgorela njegova majka zanemeo – izgubio moć govora. Usput, junak filma radi na farmi usamljene žene, kako bi joj pomogao da otplati dug bogatom i beskrupuloznom lokalnom stočaru i njegovim bahatim sinovima. U međuvremenu njih dvoje se emotivno zbližavaju, pri čemu se kod žene budi i majčinska ljubav prema dečaku. Na kraju dolazi do konačnog obračuna ponosnog kauboja sa nasilnicima, pri čemu zbog jakog šoka mališan ponovo – progovori. Tipičan melodramski zaplet i od samog početka očekivani rasplet, ciljan da pobudi tanana saosećanja sreće i kič samilosti. Inače, glavnog junaka ovoga filma igra Alan Lad (*Alan Ladd*), tumač čuvenog Šejna iz istoimenog filma koji takođe nosi pregršt melodramskih elemenata.

U Oldričevom „Poslednjem sumraku“ prepliću se akcijski i melodramski elementi. Ubica Brendon beži pred šerifom i sklanja se u kuću Bel, udate žene sa kojom je nekada bio u ljubavi. Sa njom je i ćerka, lepa tinejdžerka. Ubrzo na ranč stiže

⁵ Ovaj Vidorov film je izuzetan po tome što je reč o prvom westernu sa seksualnom konotacijom (Wright, 1975, p. 37).

i šerif koji nema prava uhapsiti Brendona na teritoriji Meksika. Radnja filma ide u pravcu stvaranja ljubavnog trougla i neizbežnog obračuna, a sve se melodramski komplikuje i pojačava time što se ćerka ludo zaljubljuje u begunca pred zakonom, za koga se na kraju ispostavlja da joj je – otac. Melodramski zakomplikovano baš kao u nekoj tipičnoj TV sapunici, a pojačano sugestivnom glumom Kirka Daglasa, Roka Hadsona (*Rock Hudson*) i Doroti Melon (*Dorothy Malone*). I ovde je reč o miksu nasilja, drame, ljubavi i strasti – u suštini sukobu između primitivnog i uređenog društva, divljih i civilizovanih ljudi.

Jasno je da se pripadnost žanru određuje po sličnostima koje postoje u tematskim ili estetskim, to jest formalno-sadržajnim, preokupacijama autora određenih filmova. Vil Rajt (*Will Wright*) je izvršio strukturalnu analizu vesterna, koja u sebi sadrži i dosta socioloških elemenata jer se između „junaka“ i „nitkova“ uvodi i „društvo“ kao treći integralni činilac relacije. Autor simultano prati aktere pomenutog trojstva tako što pokazuje kako junak, koji ima specijalan status, na početku filma ulazi u neku društvenu grupu, a društvo ga ne priznaje u potpunosti. Utom se pojavljuju nitkovi koji su pretnja za društvo. Junak najpre izbegava da se umeša, ali ipak prihvata borbu i pobeđuje nitkove. Na kraju, pošto je društvo spašeno, ono prihvata junaka koji gubi svoj posebni status (Wright, 1975, str. 48–49). Ovako izgleda strukturno-sociološki model jednog klasičnog filmskog vesterna. Klasični vestern je inače, smatra autor, prototip svih vesterna, a to je onaj film na koji ljudi misle kad kažu da su „svi vesterni isti“. Inače, „Šejn“ (*Shane*, 1953) je, po Rajtovom mišljenju, „najklasičniji od svih klasičnih vesterna“. Taj film se izdvaja kao neka vrsta arhetipa jer poseduje sve osnovne komponente klasičnog vestern zapleta (Upor. Wright, 1975, str. 32–35).

Osim sličnosti koje su neophodne za pripadnost žanru, vestern filmovi se međusobno razlikuju zahvaljujući individualnim i originalnim kreacijama istaknutih majstora režije. Za primer može poslužiti odlična paralela, sažeta komparativna analiza koju je izvršio Piter Volen (*Peter Wollen*), a tiče se tri velikana: Hauarda Hoks, Džona Forda i Bada Betikera. Zajedničko svoj trojici je zaokupljenost problemom herojstva. Problem je u tome što je za heroja, kao pojedinca, smrt apsolutna granica koja se ne može preći; ona život što joj prethodi čini besmislenim, apsurdnim. Kako onda individualni čin može da ima ikakvu smisao – da bude herojski – ako zbog apsolutno obezvređujućeg ograničenja smrti ne može imati transcendentnu vrednost? Pomenuti režiseri povodom toga nalaze različita i originalna rešenja. Odgovor na ovo pitanje Ford nalazi smeštajući pojedinca unutar društva i (američke) istorije. On transcendentne vrednosti identifikuje u istorijskom poslanju Amerike kao nacije, koje se sastoji u donošenju civilizacije u divljinu. Betiker se, naprotiv, uporno zalaže za radikalni individualizam. Njega ne zanimaju kolektivna osećanja, već isključivo pojedinac koji vrednosti traži u susretu sa smrću. Betikerovog junaka ne interesuje grupna solidarnost i

zato razbija sve grupe i kolektive na pojedince od kojih su sačinjeni. I na kraju, za Hoksa je najuzvišenije ljudsko osećanje drugarstvo isključive, sebi dovoljne grupe samih muškaraca. On dopušta da elitna grupa strogo čuva svoju ekskluzivnost. „Za razliku od Betikera, Hoks traži transcendentne vrednosti izvan pojedinca, u solidarnosti sa drugima. Ali za razliku od Forda, on svojim junacima ne daje nikakvu istorijsku dimenziju, nikakvu sudbinu u vremenu“ (Volen, 1972, str. 31). Vredi navesti primere filmova koji potvrđuju postojanje ovako različitih pristupa. Pored tzv. konjičkog serijala koji čini deo opusa Džona Forda („Tvrđava Apača“ / *Fort Apache*, 1948; „Nosila je žutu traku“ / *She Wore a Yellow Ribbon*, 1949; *Rio Grande*, 1950; „Konjanici“ / *The Horse Soldiers*, 1959), tipična Hoksova ostvarenja u žanru vesterna su „Crvena reka“ (*Red River*, 1948) i *Rio Bravo* (1959) i Betikerovi vesterni tipa „Bilo ih je sedam“ (*Seven Men from Now*, 1956), „Visoki jahač“ (*The Tall T*, 1957) ili „Stanica Komanča“ (*Comanche Station*, 1960), svi sa njegovim omiljenim glumcem Rendolfom Skotom.

U okviru estetičkih analiza vesterna kao filmskog žanra važno je izneti još nekoliko napomena. Teoretičari filma pokušavali su da nađu čvorno mesto na kome se mogu sresti svi podžanrovi vesterna. Tako je po Levi-Strosovom (*Claude Lévi-Strauss*) strukturalnom obrascu mita sačinjena strukturalna analiza filmskog žanra kao mita. Otkriti tu strukturu u mitu, odnosno žanru, znači smatrati da su mitovi i žanrovi integralne celine iz kojih se ne može izdvojiti samo jedan sastojak (Više o tome: Wright, 1975, str. 16–28). S druge strane, Rajtovo bavljenje vesternom je klasičan primer primene sociolingvistike na pitanja ideologije ovog filmskog žanra. Time se pokazuje da sociolingvistički pristup jeziku suštinski predstavlja nadovezivanje na ideološke analize vesterna kao popularnog oblika mitskog govora (Jevtović 2014, str. 97).

Džim Kajtsis (*Jim Kitses*) je došao do zaključka da u žanru vesterna postoje dve osnovne stukturane suprotnosti: Divljina (*Wilderness*) i Civilizacija (*Civilization*). Iz ovih pojmova izvedeni su sledeći suprotstavljeni parovi: Pojedinaac – Zajednica, Priroda – Kultura i Zapad – Istok. Autor je sačinio tabelu na kojoj, primerice, Pojedinca određuju atributi slobode, časti i ličnog interesa, dok Zajednicu karakterišu ograničenja, institucije i društvena odgovornost; u kategoriju Prirode spadaju, između ostalog, iskustvo, neotesanost i surovost, a Civilizacija se rezerviše za suprotne pojmove znanja, prefinjenosti i humanosti; najzad, Zapadu koji je identifikovan preko Amerike pripadaju odrednice poput poljoprivrede, tradicije i prošlosti, dok je Istok, to jest Evropa, oličen u industriji, promenama i budućnosti (Vidi: Kitses, 1969). Ovim antipodima mogu se priključiti i oni koji se tiču likova: junak – negativac, stočar – ovčar, čovek iz grada – farmer i sl. Svi nabrojani elementi vestern filmova mogu se čitati kao kodovi koji imaju niz varijacija. Gledano iz sociološkog ugla, filmski žanrovi shvaćeni kao mitovi ili obrasci grade određena ustrojstva, poput vesterna koji svoj geografski prostor organizuje oko granice koja

razdvaja divljinu i civilizaciju. Sledstveno tome, oni pretvaraju naraciju u strukturu društvenih odnosa (Wright, 1975, str. 193–194).

Podela na podžanrove (čije su granice katkad neodređene) zasniva se na temama, a ne na strukturi zapleta. Takav je slučaj i sa podelom vesterna na nekoliko ciklusa koju je prihvatila većina stručnjaka za taj žanr. Reč je o ciklusima naseljavanja, te onima koji se odnose na ratove sa Indijancima, secesionistički rat, stoku, meksičko-teksaški sukob i pitanje banditizma i zakona (Moan, 2006, str. 55). Bilo koji od ovih ciklusa ne izneverava čvrste konvencije žanra držeći se oznaka koje na razne načine (putem plakata, reklamnih spotova, najavnih špica i sl.) govore gledaocu šta može da očekuje. Tu su, naravno, i neizbežni stereotipi – kauboja koji u galopu vitla laso, Indijanca ukrašenog perjem sa telom namazanim ratničkim bojama, neobrijanih bandita iskeženih lica, karavana izmučenih doseljenika, rasnih lepotica i sl. Klasični američki western ispunjava očekivanja gledalaca ostajući veran konvencijama žanra, uz to obilato koristeći svaku tehnološku inovaciju (kolor, vistavižn, sinemaskop) za inoviranje svog estetskog izraza. To su relevantni faktori koji komunikaciju vesterna i publike čine izuzetno uspešnom.

3. Ideološke komponente vesterna

Ako razmatranje umetničkog izraza u westernu pripada estetici, onda je analiza ideoloških elemenata ovoga filmskog žanra tipično *sociološka priča*.⁶ Estetska i ideološka strana filmskog dela su prepletene u tolikoj meri da filmski kritičar ne sme da zanemari društvenu bazu na kojoj film nastaje, što će reći da estetska ocena umetničkog dela ne sme da mimoide njegov ideološki i politički sadržaj (Gregor i Patalas, 1977, str. 3). Pođimo od toga da u umetnosti, uključujući i filmsku, ne postoji paralelizam između umetničke i životne istine. Umetničko delo je plod imaginacije i fantazije i njegova originalnost proističe baš iz tih iracionalnih i fiktivnih, uslovno rečeno nesvesnih poriva autora. Ono nema snagu istorijskog dokumenta i sledi strogo estetske principe. Međutim, društvena uslovljenost umetnosti uvođi u igru i neke elemente vanestetske prirode: saznajne, informativne, moralne, edukativne, religijske. Poznato je da umetnost ide i u drugim pravcima ulazeći u sferu ideologije, manipulacije i propagande, sve u cilju promocije vanumetničkih vrednosti. Fikcija je najbolji način da se ostvari propaganda. Od svih umetnosti, književnost i film su najpodložniji uticaju ideoloških elemenata, te je sasvim razložno ispitati relaciju koja postoji između stvarnog života, njegove ideološke projekcije i estetskog doživljaja prikazanog. Ovi segmenti su katkad integrisani, ali svaki od njih nosi svoju istinu.

⁶ Retki su slučajevi da veliki režiseri stvaraju vesterne koji su apsolutno izvan istorijskog, socijalnog ili ideološkog miljea. U takve Andre Bazen svrstava Hauarda Hoksia i „upisuje mu u zaslugu“ to što je dokazao da je „uvek moguće napraviti pravi western, koji počiva na starim dramskim i spektakularnim temama, ne pokušavajući da nam skrene pažnju nekom socijalnom tezom“ (Bazen, 1967, str. 96).

Arnold Hauzer (*Arnold Hauser*) zastupa gledište da postoje umetnička dela koja imaju karakter otvorene propagande, ali ima i onih sa zamagljenom, skrivenom i potisnutom ideologijom. Autori ostvarenja koja su ideološki intonirana mogu određene ideje nametati svesno, ali i na neintencionalan, a ipak delotvoran način. Po pravilu, jače socijalno i političko dejstvo na publiku ostvaruju ona dela čije poruke nisu manifestne već diskretne, manje otvoreno izražene i naizgled slučajne. „Gola, bezobzirna, neposredna tendencija odbija, pobuđuje sumnju i izaziva odbranu, dok latentna, zakukuljena ideologija kao prokrijumčareni opijum i skriveni otrov neslućeno deluje jer ne upućuje na oprez“ (Hauser, 1986, str. 177). Sve što je izrečeno o ideološko-propagandnoj funkciji umetnosti odnosi se u punoj meri i na umetnost „pokretnih slika“. Film je prevashodno vizuelni medij, pa konstituisanje ideoloških značenja preko filmske slike vodi ka konceptu *vizuelne ideologizacije*, koja sledstveno Hauzerovom gledištu, može biti manifestna i latentna, što će reći direktna i indirektna (Vidi: Zvijer, 2011, str. 21– 22).

Imajući u vidu ove činjenice, postaje očigledno da film često prekoračuje okvire čiste estetike i instrumentalizuje se u svrhu promovisanja političkih i ideoloških ciljeva.⁷ Političarima, pogotovu onima autoritarnog tipa, nije mogla da promakne manipulativno–propagandna funkcija filma. U tom kontekstu je V. I. Lenjin izrekao antologijsku rečenicu koja se citira u maltene svim istorijama sedme umetnosti: „Film je za nas najvažnija od svih umetnosti“ (Hauzer 1966, 2, str. 458; Kuk, 2005, str. 202; Omon i dr., 2006, str. 210). Naravno, sovjetskom propagatoru marksizma/komunizma do umetnosti je bilo stalo kao do lanjskog snega, ali je njegov politički um dobro zaključio da se putem filma najbrže, najubedljivije i najmasovnije može širiti ideologija koju je on zastupao. Posebno je kinematografija oličena u finansijski moćnom Holivudu znala da dobro unovči ideološku prirodu filma. Filmska industrija je organizovana na način koji u velikoj meri zavisi od grupa koje imaju ekonomski, a često i politički monopol, pa je sasvim u pravu marksistički teoretičar filma Gvido Aristarko (*Guido Aristarco*), koji piše: „Hollywood, koji raspolaže sredstvima za materijalnu proizvodnju, raspolaže uz to i sredstvima intelektualne proizvodnje, on vlada kao proizvođač ideja i reguliše njihovo širenje“ (Aristarko, 1971, str. 16).

Socijalnu angažovanost nekog vestern ostvarenja, njegovo ideološko usmerenje ili političko-propagandnu poruku treba prevashodno tražiti u sklopu dela kao umetničke celine, pri čemu kritičko traganje valja usmeriti na filmove koji eksplicitno tretiraju ključne teme iz istorije SAD. To su dela koja se bave odnosom belih doseljenika i Indijanaca kao starosedelaca, zatim građanskim („secesionističkim“) ratom između unionističkog Severa i separatističkog Juga (1861–1865), kao i odnosom prema ropstvu sukobljenih strana u ovom krvavom oružanom sukobu.

⁷ „Ideologija prožima film kao umetničku formu, kao posao i kao obrazovnu strukturu“ (DeCuir, 2019: 29).

Međutim, ideološke poruke neretko su utkane i u detalje nekih vesterna bez jasne političke konotacije. Veliki broj filmova u nekom kadru, u skrajnutom delu ekrana sadrži američku zastavu (kao simbol globalne moći SAD). Takođe postoji makar sporadično podsećanje na neke istorijske datume, kao što je 4. jul, Dan nezavisnosti SAD, ili 1836. godinu, u kojoj se dogodila bitka za Alamo – prelomni trenutak Teksaške revolucije. Zagovornici mitske i obredne funkcije žanrova smatraju da western podstiče uspostavljanje nacionalnog identiteta i omogućava skorašnjim doseljenicima u Ameriku da uspostave prisan odnos sa prošlošću. Western se pretvara u obred sećanja koji Ameriku dvadesetog veka povezuje sa pionirskim duhom prvih naseljenika (Vidi: Moan, 2006, str. 86). Na taj način filmovi o Divljem zapadu doprinose oblikovanju nacionalnog identiteta i usađivanju amerikanizma u svest nacionalno raznorodnog stanovništva, kako bi, po rečima Žan-Luja Rjeperua (*Jean-Louis Rieupeyrou*) što vernije dočarali „vreme nacije koja je htela da bude američka“ (Rjeperu, 1960, str. 115).

Igrani film, za razliku od dokumentarnog, nema obavezu da bude veran istorijskim činjenicama. U čisto kvantitativnom pogledu, westerni koji drže do istorijske istine predstavljaju manjinu. Filmski kritičari im to nisu uzimali za najveću manu, sem ponekad u slučaju odnosa prema Indijancima kao američkim starosedecima. Notorna je činjenica da je u holivudskim westernima *odnos prema Indijancima*, njihov tretman, najblaže rečeno bio neadekvatan, netačan i pristrasan u korist belih doseljenika koji su faktički bili agresori. Naravno da postoje časni izuzeci, ali generalno najveći broj vesterna daje pojednostavljenu i jednodimenzionalnu, iskrivljenu sliku o načinu života, običajima i ritualima domorodačkog stanovništva Severne Amerike. Većina vesterna manihejski i stereotipno je predstavljala odnos između kaubojia i Indijanaca, tako da su belci predstavljani kao časni i poštjeni, dok je za „crvenokošce“ rezervisana uloga agresivnih, loših i besprizornih momaka. Po pravilu se ćutalo o tome da su Indijanci bili lišavani gotovo svih ljudskih prava, da im je otimana zemlja i da su nad njima bili vršeni stravični zločini. Ove činjenice nisu se uklapale u standardni narativ o Americi kao „zemlji slobodnih i jednakih ljudi“, tako da su neki stvaraoci western filmova ispunjavali svoju patriotsku dužnost tako što su zaobilazili istinu.

U ranoj fazi holivudskih etnocentričnih vesterna Indijanci su u svojoj pojavnoj formi bili prikazivani isključivo kao primitivci i divljaci. Takva vizuelizacija implicitno je saopštavala da je sasvim prirodno poimati ih kao nasilnike željne krvi i osvete. Međutim, vremenom ima sve više filmova koji menjaju sliku o Indijancima tako da njihov opis postaje znatno blaži i neutralniji – oni se (s razlogom) od agresora postepeno pretvaraju u žrtve. Posebno su upečatljiva ostvarenja Delmera Dejvsa „Slomljena strela“ (*Broken Arrow*, 1950), Fila Karlsona (*Phil Karlson*) „Jahali su na Zapad“ (*They Rode West*, 1954), Artura Pena (*Arthur Penn*) „Mali veliki čovek“ (*Little Big Man*, 1969) i Ralfa Nelzona (*Ralph Nelson*) „Plavi vojnik“ (*Soldier*

Blue, 1970). U vezi sa tim trendom, lik Indijanca je očigledno menjao svoju sferu delovanja, krećući se od obične mašine za masakriranje u jednom, do subjekta sa pozitivnim funkcijama u drugim filmovima. Poznata je rediteljska transformacija Džona Forda koji je u dugom vremenskom rasponu na sasvim različite načine prikazao Indijance u svoja dva klasična vesterna: „Poštanska kočija“ (*Stagecoach*, 1939) i „Jesen Čejena“ (*Cheyenne Autumn*, 1964) (Vidi: Omon i dr., 2006, str. 120). U prvom su oni predstavljeni kao neobuzdani divljaci i nasilnici, a u drugom kao plemeniti i hrabri ratnici. Sem Indijanaca, veliku nepravdu u američkom društvu druge polovine devetnaestog veka podnosili su i tzv. mešanci, tj. osobe rođene u mešovitim brakovima (najčešće Amerikanac i Indijanka). Oni su bili podvrgnuti rasnoj i etničkoj diskriminaciji, a često su služili i kao predmet odmazde. Morali su se prilagoditi živeti u dva sveta od kojih nijedan nije bio velikodušan i prijateljski raspoložen prema njima. Ova tema imala je ozbiljan tretman u nekim vesternima, kakvi su, primerice, Dmitrikovo (*Edward Dmytryk*) „Slomljeno koplje“ (*Broken Lance*, 1954) ili Sigelova (*Don Siegel*) „Plamteća zvezda“ (*Flaming Star*, 1960).

Zanimljiva je još jedna „malenkost“ kojoj je u teoriji vesterna posvećena nezasluzeno mala pažnja. Naime, gotovo sve zapaženije uloge Indijanaca, njihovih poglavica, te žena i devojaka u vesternima tumače – belci i belkinje. Reklo bi se da je to, ako ne rasistički, onda u svakom slučaju diskriminatorski stav iliti prezir prema „obojenima“. Postavlja se pitanje da li Indijanci imaju tako malo dara, talenta ili pameti da ne mogu glumiti sami sebe. Veliki broj filmova potvrđuje ovo „pravilo“. Primera radi, ulogu poglavice u filmu *Buffalo Bill* (1944) tumači Antoni Kvin (*Anthony Quinn*), Džefu Čendleru (*Jeff Chandler*) u „Slomljenoj streli“ bila je poverena rola legendarnog Kočiza, Rok Hadson se pojavio u ulozi Kočizovog sina u Serkovom (*Douglas Sirk*) delu „Taza, Kočizov sin“ (*Taza, Son of Cochise*, 1954), Čak Konors (*Chuck Connors*) je igrao Džeronima u istoimenom filmu iz 1962, Bert Lankaster je bio ratnik Masai u jednom od tada retkih „liberalnih“ indijanskih vesterna – Oldričevom ostvarenju *Apache* (1954), a uloga poglavice Skara u čuvenom Fordovom delu „Tragači“ (*The Searchers*, 1956) bila je poverena ne čistokrvnom Indijancu, već Henriju Brendonu (*Henry Brandon*), Amerikancu nemačkog porekla! Pravi Indijanci su, eventualno, mogli biti statisti koji vrišteći jure na konjima u masovnim scenama borbi sa kaubojima.

Inače, sociolozi filma su kao paradigmu vesterna veoma često navodili upravo „Tragače“ (Shively, 1992; Aleksander, 2007; Pippin, 2009). Jedan od razloga je i taj što ovaj film osim estetskih kvaliteta sadrži i mnoštvo sociološki zanimljivih (i diskutabilnih) elemenata. Pre prikaza jednog reprezentativnog sociološkog istraživanja koje se bavi temom ovog vesterna i njenim prijemom kod različitih slojeva publike, potrebno je reći nekoliko stvari o Džonu Fordu, vrsnom esteti i vizuelnom stilisti, ali i socijalno kontroverznoj ličnosti. Strogi kritičari ga smatraju rasistom jer su u njegovim vesternima Indijanci prikazivani mahom kao đavoli i divljaci (uz izuzetak

„Jeseni Čejena“). Sentimentalan i uvek konzervativan u pogledu kulture, on je u svom bogatom vestern opusu stvorio koherentnu mitologiju o američkoj prošlosti. Za Forda je, međutim, istorija bila pre otelovljenje morala nego stvar empirijske istine, tako da njegova vizija prošlosti često ne odgovara činjenicama. Ne računajući istorijske netačnosti, svi filmovi ovog režisera sadrže shvatanje sveta zasnovano na divljenju tradicionalnim vrednostima života u zajednici – časti, odanosti, disciplini i, iznad svega, hrabrosti. Sve primedbe koje se mogu uputiti Fordu kao ličnosti blede pred činjenicom da je on stvorio „Tragače“, za koje istoričar filma Dejvid A. Kuk (David A. Cook) kaže da je „jedan od najboljih ikada snimljenih vester- na“, i „Čoveka koji je ubio Libertija Valansa“ (*The Man Who Shot Liberty Valence*, 1962), delo koje je „blisko savršenstvu“ (Vidi: Kuk, 2005: 438–439). Fordov mitski i epsko-romantičarski način pripovedanja izdvaja ga iz filmskog sveta i uzdiže do najvećih visina nacionalnog dostojanstva Amerike gde i on sam postaje mit.⁸

Vratimo se filmu „Tragači“ i njegovoj recepciji od strane publike.⁹ Fabula i zaplet zasnovani su na petogodišnjoj potrazi Džona Vejna (u liku Itana Edvardsa, Južnjaka-veterana građanskog rata) i Džefrija Hantera (*Jeffrey Hunter*) u ulozi polu-Indijanca Martina Polija za Itanovom mlađanom sestričinom Debi, koju glumi Natali Vud (*Natalie Wood*). Nju je oteo i oženio je poglavica Komančija Skar. Posle višegodišnjih peripetija, mrzitelju Indijanaca Itanu na kraju uspeva da ubije poglavicu, a Debi vrati u civilizovani svet belih ljudi. Sociološkinju Džoelen Šivli (Jolene Shively), inače Indijanku koja je odrasla u rezervatu, zanimalo je na koji način su njeni sunarodnici razumevali i tumačili filmove (poput ovog) u kojima su Indijanci prikazivani kao negativci. Zašto su filmovi i knjige o Divljem zapadu bili prilično popularni među Indijancima i da li su se oni poistovećivali sa Indijancima predstavljenim na filmu? Kako je narativna struktura „Tragača“ oblikovala njihov doživljaj istog? Bilo joj je interesantno da zna da li su im se vesterni dopadali samo onda kada su u njima prikazani Indijanci iz drugog plemena (Vidi: Aleksander, 2007, str. 344–345).

Šivli je želela da zna kako su ovo Fordovo remek-delo doživeli belci i Indijanci i u tu svrhu prikazala ga je dvadesetorici Indijanaca i dvadesetorici belih Amerikanaca. Grupe su usklađene prema starosti, obrazovanju i zanimanju. Svi Indijanci pripadali su plemenu Sijuksi, a nijedan od belaca nije imao raso mešovito poreklo. Zanimljivo je da se Indijancima dopadao ovaj film, kao i vesterni u načelu, sve to zbog načina života kauboja, koji je slobodan i nezavisan, koji se odvija napolju,

⁸ U literaturi postoji sentenca neimenovanog nemačkog novinara koja glasi: „Grci imaju Ilijadu; Jevreji, hebrejsku Bibliju; Rimljani, Eneidu; Nemci, ep o Nibelunzima; Skandinavci, Sagu o Njalu; Španci Sida; Britanci, legende o kralju Arturu. Amerikanci imaju Džona Forda“ (Pippin, 2009, str. 224).

⁹ Ovaj film je uticao i na neke sasvim neočekivane sfere društva – „The Searchers“, jedna od popularnih britanskih rok grupa šezdesetih, odabrala je ime po nazivu tog filma, a veliki hit Badija Holija (*Buddy Holly*) „That will be the day“ je uzrečica Džona Vejna iz istog filma (Vidi: Petrović, 2013, str. 107).

u prirodi i nije vezan za nekog šefa i radno vreme (Shively, 1992, str. 729). Belci nisu bili impresionirani fantazijama o idealizovanom načinu života, već im se kod vesterna dopada to što ih oni povezuju sa njihovom sopstvenom prošlošću. Inače, indijanski ispitanici su kao dve najvažnije osobine najviše cenili „čvrstinu“ i „hrabrost“, dok su se belci opredelili za „poštenje“ i „inteligenciju“. Savremeni Indijanci, po mišljenju jednog ispitanika-Indijanca, po načinu života i slobodarskom duhu mnogo su bliži kaubojima nego belci.

Obe grupe ispitanika su na sličan način doživele film „Tragači“. Niko od njih, na primer, nije se identifikovao sa Skarom i svi su navijali da pozitivci pobede negativce. Razumeli su čak i mržnju glavnoga lika prema Indijancima, budući da su ovi pobili porodicu njegovog brata. I značajno: svi su se prema filmu odnosili kao prema konstrukciji, o likovima su govorili koristeći imena glumaca, a Džona Vejna doživeli su kao zbir svih njegovih filmskih uloga – kao oličenje idealnog kaubojia i uvek kao heroja. U donošenju takvog stava nije ih omela ni Itanova rasna mržnja, ni njegovo iskaljivanje besa na Indijancima pri čemu nije prezao da ih skalpira, unakažava tela mrtvih, puca u oči mrtvog Komanča i ubija bivole samo da Indijance liši hrane (Pippin, 2009, str. 230).

Šivlijeva je testirala svoje istraživanje i na jednoj fokus grupi univerzitetskih studenata, inače američkih starosjedelaca, sačinjenoj od pripadnika oba pola sa mešovitim rasnim poreklom. Oni su većinski podržavali Skara i otetu devojkicu Debi; nisu odobravali to što je bila primorana da se vrati kući budući da je srećno živela sa plemenom Komanča. Takođe su osudili stereotipne prikaze Indijanaca i ukazali na niz netačnosti iz filma koje se tiču njihove kulture i jezika. Studentima se nije dopadao ni zaplet u kome se kauboji bore protiv Indijanaca, sem ako su Indijanci prikazani kao heroji. Na kraju, istraživanje je pokazalo da je etničko poreklo bilo važno većini studenata i da obrazovanje uvećava njihovu svest o predrasudi protiv Indijanaca kao negativaca u ovom filmu (Shively, 1992, str. 732). Neki rezultati ovog istraživanja opovrgli su očekivanja u smislu da nije bilo vidljive pristrasnosti i ukazali da, i pored važnosti etničkog porekla, tolerancija postoji kada su u pitanju etičke kategorije: i belci i Indijanci su uvek na strani dobra i pravednosti, a protiv zla i nepoštenja.

Sociologija vesterna ne može zaobići *etički kontekst* koji postoji u okviru žanra. Moralna pitanja, dileme, posrtanja i uzdizanja prisutna su u skoro svakom delu. Priče o moralnosti itekako se odnose na atmosferu saluna sa pijanim revolverašima, devojkama-prostitutkama i elegantnim pokerašima spremnih da u momentu izgube celokupnu imovinu. U toj atmosferi koja je opšta i manje ili više prisutna u svim vesternima postoje zapleti, motivi i teme koje specifikuju određene vestern podžanrove. Neke od važnijih tema su *borba za posed*, kao u „Odmetniku“ (*Outcast*, 1954) Vilijama Vitnija (*William Witney*) ili *odbrana lokalnog stanovništva* od nasilnika i izrabljivača, poput „Veličanstvenih sedam“ (*The Magnificent Seven*,

1960) Džona Stardžisa (*John Sturges*). Takođe, česti su i *motivi potere*, poput onih u filmovima – *The Bravados* (1958) Henrija Kinga (*Henry King*), „Potera iz pakla“ (*Posse from Hell*, 1961) Herberta Kolmana (*Herbert Coleman*) i „Usamljeni su hrabri“ (*Lonely Are the Brave*, 1962) Dejvida Milera (*David Miller*). Motiv obračuna postoji u ogromnom broju vesterna među kojima su karakteristični „Tačno u podne“ (*High Noon*, 1952) Freda Cinemana (*Fred Zinnemann*) ili Stardžisov „Obračun kod O. K. Koral“ (*Gunfight at the O. K. Corral*, 1957). Motiv osвете sreće se u filmovima kakvi su, na primer, „Dalje od Dijabla“ (*Ride Clear of Diablo*, 1954) Džesija Hibsa (*Jesse Hibbs*) ili „Od pakla do Teksasa“ (*From Hell to Texas*, 1958) Henrija Hataveja (*Henry Hathaway*). U western filmovima klasičnog tipa po nepisanom pravilu dolazi do moralnih iskušenja junaka koji žive u društvu organizovanom oko kodeksa časti, više nego oko zakona.

Idejna shema vesterna između ostalih mitova uključuje i *mit o ženi*, koji ima jak etički naboj. Iako je žena (devojka) u westernu često psihološki nedovoljno iznijansirana i nedovršen lik, ubačen u priču tek da podrži svog voljenog u njegovim smelim poduhvatima, ona je neizbežni sudionik svih događanja.¹⁰ Western po prirodi žanra kulturološki pripada maskulinističkim kulturama, pa su i devojke u njemu dobrovoljno pristajale na podređen položaj – uvek su bivale potisnute na niži stupanj u hijerarhiji čisto muške, *mačo* kulture. U kontekstu kreiranja rodni uloga na filmu, žena u westernu najčešće je svedena na „drugo“, na erotski objekat lišen dubljeg smisla i značenja.

Fabulu western filmova Bazen dovodi u vezu sa shemom viteških romana u kojima junak biva podvrgnut teškim iskušenjima da bi osvojio devojačko srce. Na sličnoj osnovi je u westernima predstavljana ljubav između „dobrog kauboja“ i čedne devojke. To je davno proklamovani holivudski recept: *a girl and a gun* – devojka i pištolj (Moren, 1979, str. 133). U poznatoj tradiciji hepi-enda ljubav pobeđuje sve prepreke koje onemogućavaju vezu dvoje mladih. Međutim, da ljubav ne prekorači dozvoljenu granicu, u Holivudu posleratnog doba postarala se filmska cenzura. Njen zadatak je bio da preko raznih institucija poradi na sprečavanju tendencija koje bi ugrozile puritanski moralni kodeks. Na ključne fragmente iz tog kodeksa ukazao je Džekob Piter Majer (*Jacob Peter Mayer*). Oni se odnose na scene strasti, slobodnih i naturalističkih kadrova, ljubavnih i seksualnih odnosa. Preporuke su da scene strasti ne treba da se uvode ako nisu bitne za zaplet, uz to da pohlepno ljubljenje i preterano grljenje, kao i sugestivne poze i gestovi ne treba da se pri-

¹⁰ Pravi su izuzeci klasični westerni u kojima žene igraju upečatljive d(r)amske uloge, kakvi su likovi Marlen Ditrih (*Dietrich*) u filmu Džordža Maršala (*Marshall*) „Destri ponovo jaše“ (*Destry Rides Again*, 1939) ili u Langovom (*Lang*) „Ranču prokletih“ (*Rancho Notorius*, 1952), zatim Džoan Kraford (*Crawford*) u čuvenom 'kaubojcu' „Džoni Gitar“ (*Johnny Guitar*, 1954) Nikolasa Reja (*Ray*) ili Merilin Monro (*Monroe*) u ostvarenjima „Reka bez povratka“ (*River of No Return*, 1954) Ota Premingera (*Preminger*), „Autobuska stanica“ (*Bus Stop*, 1956) Džoše Logana (*Logan*) i netipičnom dramskom westernu „Neprilagođeni“ (*The Misfits*, 1961) Džona Hjustona (*Huston*).

kazuju (Mayer, 1946, str. 153). U vesternu od 1940. do 1970. godine propisana etička pravila poštovala su se u velikoj meri. U fazi koja nastupa posle, dolazi do razbijanja mitova i odstupanja od utvrđenih standarda, uobičajenih shema i klasičnih stereotipa, negovanih u klasičnom holivudskom vesternu. Nastupilo je doba novog vesterna u kome je došlo do potpunog preobražaja žanra gde više nema zabranjenih tema. Kauboj koji je bio mit krajnje individualističkog društva i predstavljao „efikasno sredstvo za sanjanje“ (Hobsbaum, 2014, str. 279) ustupio je mesto modernom kauboju svesnih i racionalnih nazora, slobodnom od društvenih stega i spremnom da se suoči sa realnim činjenicama modernog života.

Zaključak

Žanr filmskog vesterna zaživeo je već u prvim godinama umetnosti „živih slika“, u doba nemog filma. Reč je o Porterovom delu „Velika pljačka voza“, snimljenom 1903. Ovaj vestern posedovao je elemente filmova potere i putovanja železnicom, što je u to vreme bila svojevrsna atrakcija. Iako „Velika pljačka voza“ nema umetničkih vrednosti, taj film je na velika vrata ušao u istoriju sedme umetnosti. Kao „film atrakcije“ privukao je pažnju velikog broja gledalaca i trasirao put nastanku nove, masovne (filmske) publike.

Žanrovska preokupacija vestern filmova snimljenih između 1940. i 1970. godine obeležena je mnoštvom klišeja i stereotipa. Dominirao je postupak manihejskog predstavljanja likova i situacija sa tipičnim ambijentom i konvencionalnom dramaturgijom. Klasični vestern toga perioda ima svoje tipizirane junake koji se bore protiv bandi odmetnika, a za ljubav svojih čednih izabranica. Tu su i neizbežni Indijanci, po pravilu divlji i okrutni, i naspram njih belci koji pokušavaju da ih civilizuju i privole na poštovanje zakona. Čitava radnja u vesternima začinjena je sa mnogo ispijenih čaša viskija i piva, uz igru, pesmu i pucnjavu. Vremenom se prelazi na psihološko nijansiranje likova i realističnije prikazivanje društvenih odnosa (naročito između belih doseljenika-kauboj i indijanskih starosedelaca). Zahvaljujući piscima scenarija, režiserima i, nadasve, vrhunskim glumcima, u vestern je u njenoj „zreloj“ fazi inkorporisana potrebna psihološka komponenta. To je učinjeno u okvirima uslovnosti žanra, s tim što je spoljna akcija prebačena na lični, unutrašnji plan.

Korišćenjem originalnih estetskih postupaka, neki autori vestern filmova stvorili su remek-dela koja stoje uz rame vrednim delima iz svih ostalih filmskih žanrova. U svaku antologiju umetničkog vesterna mogu se uvrstiti značajna Fordova dela: „Poštanska kočija“, „Moja draga Klementina (*My Darling Clementine*, 1946), „Čovek koji je ubio Libertija Valansa“ i „Tragači“, zatim Hoksova „Crvena reka“, „Tačno u podne“ Cinemana, Menov „Čovek iz Laramija“ (*The Man From Laramie*, 1955), „U 3:10 za Jumu“ (*3:10 to Yuma*, 1957) Dejvsa, te „antivesterni“ Sema Pekinpoa (Peckinpah), među kojima su najistaknutiji *Ride the High Country*, iz 1962 (kod nas

prikazivan kao „Pucnji popodne“) i „Divlja horda“ (*The Wild Bunch*, 1969). Generalno, američki western je tokom naznačenih trideset godina uspeo da se izdigne i u estetskom i u sociološkom smislu, da preboli sve „dečje“ bolesti, često (manje ili više uspešno) afirmišući humanističke vrednosti (pravičnost, dostojanstvo, čast, poštenje) i prevladavajući ideološko-političke prepreke koje su mu stajale na putu.

Poslednje dve decenije proteklog veka dovele su do brojnih tehnoloških, socijalnih i kulturnih promena u svetu. Usled toga i komunikacija filma danas bitno je različita od one iz prošlog veka. Adekvatno stvaralačkim transformacijama u žanru vesterna, publika te filmove ne gleda više sa pažnjom i naivnošću nekadašnjeg gledaoca. U novim western filmovima nema stare romantike i idealizma, niti klišeja sa crno-belim prikazivanjem ličnosti i događaja. U samom westernu (postwesternu) pokreću se nove teme, ali i one stare prezentuju se iz drugačijih uglova, uz to mnogo više kritički i sa potrebne istorijske distance. Izvršena je potpuna demitologizacija svih nekadašnjih mitova, pa i onih o Zapadu, o obećanoj zemlji, o romantičnom kauboju, o konju i jahaču. U postwesternu nema više tabu tema, poput onih koje se tiču pitanja homoseksualnosti (npr. „Planina Broukbek“ / *Brokeback Mountain*, 2005, u režiji Anga Lija/Ang Lee). Međutim, savremeni western naslanja se u ponečem na tradiciju klasičnog vesterna, što govori o tome da je na neki način sačuvan duh nekadašnjeg „kaubojca“. Naime, relativno česte flešbekove iz pedesetih godina prošlog stoleća i danas primenjuju (i usavršavaju) savremeni režiseri. Postmoderani izraz doveo je, na primer, do savršenstva poigravanje sa vremenom, po čemu su tipična filmska ostvarenja Kventina Tarantina (*Quentin Tarantino*) „Đangova osveta“ (*Django Unchained*, 2012) i „Podlih osam“ (*The Hateful Eight*, 2015). Sve u svemu, western je danas pretrpeo velike transformacije, kako u estetskom, tako i u socio-kulturnom smislu. Današnja publika drugačijim očima gleda na klasične teme sa Divljeg zapada jer je njeno filmsko iskustvo mnogo bogatije. Iako ovaj žanr nije više u vrhu gledanosti, komunikacija sa njim nikada nije bila prekinuta; ona je samo dobila kvalitet primeren ukusu i, nadasve, duhu novog doba. Western forever.

LITERATURA

- Ajzenštajn, S. M. (1964). *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit.
- Aleksander, V. D. (2007). *Sociologija umetnosti*. Beograd: Clio.
- Aristarko, G. (1971). *Marks, film i filmska kritika*. Beograd: Institut za film.
- Bazen, A. (1967). *Šta je film III: Film i sociologija*. Beograd: Institut za film.
- Božilović, N. (1996). *Filmska komunikacija*. Beograd: Nezavisno autorsko izdanje.
- Daković, N. (1994). *Melodrama nije žanr (Holivudska melodrama 1940–1960)*. Novi Sad, Beograd: Prometej, Jugoslovenska kinoteka.
- DeCuir, G. (2019). *Jugoslovenski crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. London: British Film Institute.
- Gregor, U., Patalas, E. (1977). *Istorija filmske umetnosti I – III*. Beograd: Institut za film.
- Hauser, A. (1986). *Sociologija umjetnosti 1*. Za-

- greb: Školska knjiga.
- Hauzer, A. (1966). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti 2*. Beograd: Kultura.
- Hobsbaum, E. (2014). *Kraj kulture. Kultura i društvo u XX veku*. Beograd: Arhipelag.
- Jevtović, D. (2014). Sociolingvistički pristupi ideologiji, *Art + Media*, 5, 89–100.
- Kitses, J. (2004). *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: British Film Institute.
- Kuk, D. A. (2005). *Istorija filma I*. Beograd: Clio.
- Mayer, J-P. (1946). *Sociology of Film: Studies and Documents*. London: Faber and Faber.
- Moan, R. (2006). *Filmski žanrovi*. Beograd: Clio.
- Moren, E. (1967). *Film ili čovek iz mašte*. Beograd: Institut za film.
- Moren, E. (1979). *Duh vremena 1*. Beograd: BIGZ.
- Morin, E. (1972). *Les stars*. Paris: Éditions du Seuil.
- Omon, Ž., Bergala, A., Mari, M. i Verne, M. (2006). *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Panofski, E. (1978). Stil i medijum filma. U Stojanović, D. (prir.) *Teorija filma* (str. 117-136). Nolit.
- Petrić, V. (1962). *Čarobni ekran*. Beograd: Narodna knjiga.
- Petrić, V. (1970). *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Petrović, M. (2013). *52 idealna filmska vikenda*. Beograd: Udruženje građana Čekić.
- Pippin, R. B. (2009). What Is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford's *The Searchers*, *Critical Inquiry*, 35, 223–246.
- Powdermaker, H. (1950). *Hollywood, the Dream Factory*. Boston: Little, Brown and Company.
- Rjeperu, Ž-L. (1960). *Vestern ili pravi američki film*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Shively, J. (1992). Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films among American Indians and Anglos, *American Sociological Review*, 57, 725–734.
- Tucaković, D. (1982). Teorija žanra ili nedoumice podignute na nivo estetike, *Polja*, 279, 216–220.
- Volen, P. (1972). *Znaci i značenje u filmu*. Beograd: Institut za film.
- Wright, W. (1975). *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Zvijer, N. (2011). *Ideologija filmske slike: sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu.

AESTHETICS AND IDEOLOGY OF THE CLASSICAL HOLLYWOOD WESTERN

Nikola Božilović

University of Niš, Faculty of Philosophy, Serbia

Department of Sociology

bonicult@gmail.com

ABSTRACT:

This paper deals with the analysis of aesthetic and social factors that were crucial in the communication process between the Classical Hollywood Western and the audience. The focus of the paper is on the Western films made between 1940 and 1970, when the genre of Classical Western was extremely popular worldwide. The reasons for this are manifold, since they encompass the aesthetic, sociological and psychological sphere. Firstly, as a relatively new art, film was beloved by spectators, and the aesthetic structure of the Western (themes, manners of interpretation, directing, acting and other) suggestively attracted the attention of millions. The paper also identifies ideological (sociological) components of communication. Particular emphasis is placed on the change in the relationship of film auteurs towards Indians, who were at first represented as savages only for that image to become much more objective and closer to the truth. Explication and exemplification of the hypotheses are conducted using the examples of typical and characteristic films that belong to the category of Classical Westerns. Furthermore, the paper contains a comparative analysis of the most prominent authors of this popular genre, including John Ford, Howard Hawks and Budd Boetticher.

Key words:

Hollywood, Classical Western, cowboys, Indians, stereotypes

