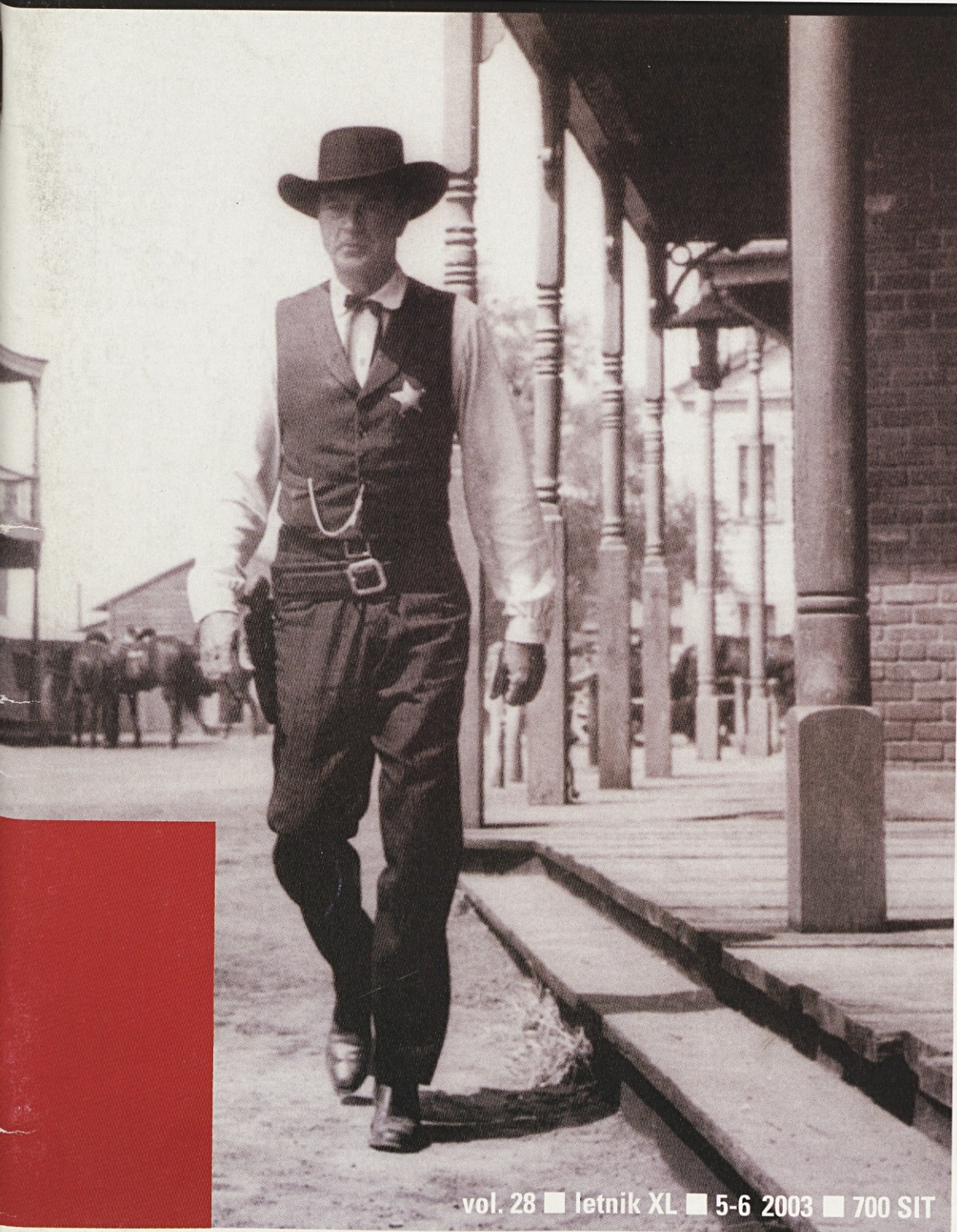


ELHRAAN

revija za film in televizijo



vol. 28 ■ letnik XL ■ 5-6 2003 ■ 700 SIT



sto let vesterna

slovar cineastov: john ford ■ festival: cannes 2003 ■ esej: matrica reloaded



Kavbojci ... (Frontier Marshall, Allan Dwan, 1939)

Ekran

revija za film in televizijo



Rio Grande, John Ford – Slovar cineastov

Na naslovnici:

Točno opoldne, Fred Zinnemann, 1952

vol. 28 letnik XL 5-6 2003 700 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran@guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!**

2 uvodnik

Simon Popek **Sto in nekja kapljic ...**

4 vestern 100

- 4 Simon Popek **Klasični vestern (1903-1960)**
- 5 Zoran Smiljanič **Slovar Divjega zahoda**
- 10 Tag Gallagher **Obračun pri žanrskem Corralu: problematičnost "evolucije" vesterna**
- 14 Marcel Štefančič, jr. **Jezdec i škrlatne kadulje: serija Z in neuspeh ameriškega sna**
- 18 Zoran Smiljanič **Kako je propadel Divji zahod: novi vestern od 1960 do 1980**
- 22 Nebojša Pajkić **Ideja novega vesterna**
- 26 Zoran Smiljanič **Diagnoza vesternov od 1980 do danes**
- 28 Phillip French **Post-vestern**
- 30 Marcel Štefančič, jr. **Debeluška: Maupassant, Goldoni, Hammett in drugi kavbojski pisci**
- 31 Zoran Smiljanič **Ikone vesterna**

36 slovar cineastov

36 Simon Popek **John Ford**

44 festival

44 Simon Popek: **Cannes 2003**

49 esej

49 Melita Zajc **Matrica Reloaded ali Androidi so električne ovce**
52 Jurij Meden **Sin**

54 kritika

54 Nika Bohinc, Aleš Čakalič, Jurij Meden, Mateja Valentinčič



Veliki napad na vlak

Če je vestern res star šele sto let, potem se bomo morali hitro zateči k mitu, tej magični formuli, mešanici zgodovine, preverjenih dejstev, pol-resnic in čiste fantazije, ki je pričujoči žanr obdržal pri življenju dlje kot vse druge, ga formiral, vzpodbujal, oživiljal in nazadnje samoukinil. Gre za bržkone edini žanr, katerega stoletnico bodo (ali so že) po svetu obeležili na podoben način kot stoletnico filma. Če so posamezniki že pri stoletnici filma sumničavo reagirali in poudarjali, da z brati Lumière pravzaprav slavimo komercialni aspekt filma, saj praznujemo obletnico prve komercialne kino predstave, gibljive podobe pa so z Edisonom, bratoma Skladanowski in številnimi drugimi pionirji obstajale že mnogo prej, potem ni nobenega razloga, da ne bi podvomili v primat Porterjevega *Velikega napada na vlak* iz leta 1903. Toda vestern in komercialni vidik sta za razliko od stoletnice filma – ki so jo povečini slavili akademiki in zgodovinarji, medtem ko jo je komercialna branža bolj ali manj ignorirala – vendarle nerazdružljiva pojma, saj je bil kot “manjvreden žanr” za svoje preživetje bolj kot katerakoli druga filmska oblika odvisen od tržnih zakonitosti in okusa gledalcev. V tem smislu je *Veliki napad na vlak* enakoverden *Odhodu delavcev iz tovarne*, saj je žanr z njim dobil prvo resno stimulacijo, številne posnemovalce ter seveda finančno rentabilnost in neodvisnost. In če bo kdo pojам-

ral, da je bi prvi avtorsko zaščiteni vestern menda ja Biographov *Kit Carson* Wallacea McCutcheona, da so podoba Buffalo Bill Codyja na trak zabeležili že kmalu po iznajdbi filma, ter da se je družba Edison z motivi vesterna prav tako ukvarjala pred prelomom stoletja, konkretno v *Cripple Creek Barroom* (1898), kratki vinjeti o življenju na Zahodu, potem ne najdem ustrežnejše replike kot “print the legend”.

V pričujočem *hommageu* vesternu smo se zavestno odločili za dve strategiji; prvič, da pregled stoletnice omejimo izključno na ameriško kinematografijo, ki je edina kontinuirano vzdrževala mit Divjega zahoda (Evro vesternu smo leta 2000, vključno s portretom Sergia Leoneja, njegovega najbolj reprezentativnega predstavnika, namenili obsežno serijo v treh delih), in drugič, da ne ponavljamo koncepta posebne številke o vesternu, ki ga je *Ekran* leta 1989 (št. 7,8) obdelal v duhu tedanje teoretske misli, oziroma – kakor je veleval tedanji uvodnik – “se je zadrževal pri fragmentiranih vprašanjih tega žanra”. Številka, ki jo držite v roki, se poleg kronološkega ter zagrizeno historičnega in filmofilskega pogleda namenoma ukvarja tudi s popularnimi vidiki žanra in njegovimi ikonami, saj je vsakomur jasno, da se je vestern oplajal in živel od njih. In obratno. •



Cripple Creek Barroom

KLASIČNI VESTERN (1903–1962)



Tumbleweeds

“Secesijska vojna pripada zgodovini devetnajstega stoletja, vestern je iz nje ustvaril trojansko vojno modernega epa; migracija na Zahod je naša Odiseja.” (André Bazin)

Sloviti francoski kritik je gornje besede zapisal v sklepnih mislih svojega teksta o vesternu kot ameriškemu filmu *par excellence*, “najbolj ameriškem med vsemi žanri in edinem, ki je od pionirskih časov filma vseskozi obdržal popularnost in odobravanje”. Bazinov tekst je danes star natančno pol stoletja (objavljen je bil kot predgovor h knjigi *Le Western* Jeana-Louisa Rieuepeyrouta) in se tako simbolno umešča natanko na polovico njegove prve stoletnice, v čas torej, ko so se počasi formirali prvi znanilci “novega vesterna” in ko žanr še zdaleč ni kazal znakov globoke krize identitete in komercialnih debaklov, ki ga bodo v drugi polovici sedemdesetih let iz prvega tira (do)končno potisnili v vode obskurnosti in ezoterike.

Če je vprašanje datacije prvega filmskega vesterna predmet subjektivne presoje vsakega posameznika in še bolj svojevrstnega mita, je njegov vpliv na formiranje tako žanra kot same zgodovine filma povsem neizpodbiten: s Porterjevim *Velikim napadom na vlak* (*The Great Train Robbery*, 1903) se ni pričela le narativna zgodovina “ameriškega paradnega konja”, temveč tudi zgodovina narativnega filma nasploh, saj velja za prvi dramatični pripovedni film. Vestern je prvih dvajsetih letih svojega obstoja vsaj v ameriški kinematografiji tako očitno dominiral – tako v produkcijskem in kvalitativnem smislu, kot v dejstvu, da so se z njim vsaj bežno ukvarjali tako rekoč vsi filmski pionirji, od Porterja, Incea, Griffitha ali De Milla –, da lahko ugotoviti Taga Gallagherja (čigar tekst v pričujoči številki prevajamo) samo prikimamo; namreč, da so bili vesterni v času oblikovanja pripovednega filma (1903–1911) dejansko tako priljubljeni, da mogoče prej drži, da ni film iznašel vesterna, temveč da je vestern, ki je že dolgo obstajal v popularni kulturi, iznašel film. Čeprav je vedno veljal za najbolj preprostega med žanri, najmanj zahtevnega – enako naj bi veljalo za njegovo občinstvo – in posledično najmanj cenjenega (vsaj do inauguracije “psihološkega vesterna” v štiridesetih), je njegova popularnost kljub občasnim krizam vse do sedemdesetih let ostajala konstantna. V tem se tudi skriva njegov čar; na vse tehnične novosti, spremembe v mediju, spreminjajoč se okus razvajenega občinstva itd. se je vedno znal odzvati z novo formulo in pravimi odgo-

vori. Postavlja se vprašanje, zakaj mu je občinstvo vztrajno in toliko časa ostajalo zvesto oziroma zakaj se spremembam niso bili sposobni prilagoditi nekateri drugi žanri, npr. gangsterski film, ki je bil v zenitu le slabih pet let in ki je po nekaterih najpomembnejših ter najuspešnejših filmih (*Državni sovražnik/Public Enemy*, 1931, William A. Wellman; *Mož z brazgotino/Scarface*, 1932, Howard Hawks) v začetku tridesetih izpregel, ali *screwball* komedija, ki je po desetletni absolutni dominaciji (Hawks, Preston Sturges, Leo McCarey, Mitchell Leisen ...) v prvi polovici štiridesetih prav tako doživela svoj konec.

Nekaj magičnega je v vesternu, vendar ne zgolj epska, dramatična poetičnost pejzaža, s katerim so se okoriščale tudi nekatere druge filmske šole, npr. švedski nemi film, ki mu ta poetičnost razen veličine ni prinesla tudi trajanja. Vsi formalni atributi, po katerih običajno prepoznamo vestern, so zgolj simboli njegove globoke vsebine, to pa je mit. Vestern se je rodil iz srečanja neke mitologije in sredstva izražanja; saga o Divjem zahodu je v knjižnih in folklornih oblikah obstajala že veliko pred gibljivimi podobami, vendar poznejša številčnost filmov ni ubila vestern literature; ta je imela še naprej svoje bralno občinstvo, s svojimi fabulami je scenariste zalagala z nepreglednim številom zgodb. V izhodišču (klasičnega) vesterna praviloma najdemo združeni etiko epopeje ter etiko tragedije, ki se manifestirata v sliki oziroma kadru, katerega definira total, panoramski posnetek. Klasični vestern praviloma ne pozna ameriškega plana, še manj velikega plana ali detajla (izpostavil ju bo italo-vestern šestdesetih); rad ima “potovanje”, panoramo, ki “*negira okvir platna in vzpostavlja polnost prostora*” (Bazin). Gre za epski slog, vendar dobi svoj smisel šele z moralno, ki ga podpre in osmisli. O tem bo govora v pričujočem analitičnem preletu skozi slabih šest desetletij zlatega obdobja žanra, ki ga, tako časovno kot simbolno, omejujejo trije filmi, *Veliki napad na vlak* kot rojstvo, ter *Rio Bravo* (1959, Hawks) in še posebej *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (1962, Ford) kot njegov testament.

rojstvo naroda in filma

Če pišemo o vesternu, se spodobi obrazložiti genezo termina “kavboj”, ki žanr v prvi in najbolj razločni meri sploh opredeljuje. Kot pri mnogih stvareh, povezanih z vesternom, gre tudi tu za svojevrsten paradoks, saj izraz, ki izvira še iz časov ameriške revolucije v drugi polovici 18. sto-

simon popek



letja, ne prihaja s strani gverile, ki se je borila za Washingtona (ti so se imenovali *skimmers*), temveč s strani britanskih kolonialistov pod kraljem Georgeom III., katerih naziv *cowboys* je izviral s pašnikov Surreya in Essex, kamor so gonili živino. Za povzdigovanje mita o kavboju, kakršnega iz filmov in realnosti poznamo danes, je bilo potrebno počakati še približno pol stoletja, do ključnega obdobja naseljevanja Zahoda proti Pacifiku. Odkrivanje novih meja (*frontier*) bo hkrati s političnimi in družbenimi konotacijami (p)ostalo edino mitološko gradivo, na katerega se je mlada dežela lahko sploh naslonila. Ali kakor sta v svoji knjigi *Western: From Silents to Cinerama* (1962) ugotovila Willilam K. Everson in George N. Fenin: "Bogovi in polbogovi, strasti in ideali, usodnost dogodkov, beda in slava smrti, boj med dobrim in zlim, vse te teme mita o vesternu konstituirajo idealno podlago za razmerje in reelaboracijo olimpijskega sveta, svežo simbiozo razmerij helenistične misli in jenkijevske dinamike."

Ko je Edwin S. Porter leta 1903 posnel *Veliki napad na vlak*, je film prvič dobil konkretno dramaturško obliko, ameriška kinematografija pa primer žanrskega filma, ki bo do prihoda Thomasa Harperja Incea in Griffitha (čigar prispevek k žanru je običajno povsem spregledan) predstavljal prvo in malodane edino referenco. A vestern se je prvih deset let svojega obstoja zelo počasi razvijal, razloge pa gre iskati v dveh elementih: prvi je ta, da je bila filmska industrija do leta 1910 koncentrirana na vzhodni obali, kjer ni bilo primernih pejsažev, ki bi odražali prostornost pokrajine, ter da so filmi vso zavest o ikonografiji pobirali iz cenениh romanov s kičastimi naslovnici. Drugi pomemben razlog je bila odsotnost prepoznavnega junaka s specifičnimi karakteristikami. *Veliki napad na vlak* je bolj kot fikcija deloval kot dokumentarec, nekakšna kronika kriminala na Zahodu, podobno kot je Porterjev *The Life of American Policeman* (1902) deloval kot pregled policijske aktivnosti v mestu. Film ne vsebuje zahodnjaške pokrajine (posnet je bil v New Jersey!), kostumi so neprepoznalni, "mestni", kavboje prepoznamo zgolj po širokokrajnih klobukih, zato se lahko strinjamo z Eversonom in Feninom, da *Veliki napad na vlak* ni toliko vestern kot matrica, *blueprint* za vse kasnejše vesterne. Pri Porterju junak ni bil individualec, temveč množica. Kasnejši vesterni so hitro vzpostavili individualne like (predvsem negativca in pozitivca), toda vestern je vendarle potreboval lik s karizmo, junaka z obilico vrlin, s katerim se bo gledalec lahko identificiral.

vstopi ikonografija

Ko sta v letih med 1907 in 1910 v svojih prvih vesternih nastopila G. M. Anderson, kasneje popularni "Broncho Billy" Anderson, ter Tom Mix, je brezoblični junak dobil svojo obliko in karakter, vestern pa primernejšo atmosfero in bolj realističen milje. Žanr je bil še daleč od svojega pravega izraza, toda Mix in še posebej Anderson, prva prava vestern zvezda, sta vzpostavila arhetipe žanrskega junaka. Predvsem Anderson je hitro ugotovil, da se občinstvo z množico ne more identificirati, zato je zgradil

kult junaka Zahoda, v pomanjkanju igralcev v tedaj neobstoječem kalifornijskem filmskem sistemu pa se ga je odločil odigrati kar sam. Medtem ko je Broncho Billy veljal za spoliranega "junaka z Vzhoda", ki naj bi spretno rokoval z revolverjem, vendar ne izzival dvobojev (negativca je treba premagati bodisi z zvijačo bodisi s pestmi!), je bil Mix vsaj na prvi pogled prava stvar, drzen pustolovec in kavboj prvega reda, vendar ga "pravi" Zahod tako kot Broncho Billyja nikoli ni zanimal.

Pravi Zahod je v film vnesel šele William S. Hart, prva resnična osebnost žanra in brzokone najvplivnejše ime nemega vesterna. Hart je v filmsko industrijo leta 1914 stopil povsem po naključju, ko je obiskal zahodno obalo in svojega starega prijatelja Thomasa Harperja Incea, ki je v Holivudu od svojega prihoda leta 1911 medtem že preoblikoval industrijo, načine produkcije in predvsem vlogo producenta, saj je z osebnim pečatom in popolnim nadzorom zaznamoval vsako svojo produkcijo, pod najbolj uspele filme pa se je celo podpisoval kot režiser, čeprav nikoli ni režiral! Hart je kot igralec nastopil v parih Inceovih filmih, vendar je Holivud, razočaran nad zlaganostjo in artifičnostjo vesternov, kot pravi kavboj, ki je odraščal na Zahodu, hitro zapustil. Nepričakovan uspeh filma *The Bargain* pa ga je hitro vrnil na zahodno obalo – in že s svojim petim filmom je pričel režirati. V vestern je prinesel zrelost, poetiko in realizem, umazanijo, prah, skratka pravo podobo Zahoda, na kateri je vztrajal za vsako ceno. Hartova izjemna osebnost je nemalokrat zasenčila režijske potenciale (njegova najboljša vesterna sta verjetno *Hell's Hinges*, 1916, in *Tumbleweeds*, 1925, njegov labodji spev), predvsem njegova sentimentalnost. V želji po preprostosti in obrazni ekspresiji, ki naj bi zamenjala mednapise, je bil soroden Chaplinu in Stroheimu; vzpostavil je moralne kode, ki naj bi pozitivno vplivali na gledalca, zato je pozitivca praviloma povezal s cerkvijo, negativca s saloomom. Sentimentalna linija se je pri Hartu manifestirala na različne načine: v reformaciji negativca, na katero vpliva ljubezen dekleta, v skrbi za otroka, ljubezni do svojega konja ter popolni vdanosti do sestre, njegovi najznačilnejši vrlini.

Toda njegova starost (rojen je bil 1870.) in tradicionalizem sta kmalu pričela odvracati gledalce, in ko je Tom Mix leta 1917 prestopil k Foxu, njegove produkcije pa so postale razkošnejše, je počasi prevzel zvezdniški primat – tudi zato, ker se Hart ni želel ukloniti zahtevam producentov po prepoznavnejšem eskapizmu, vnašanju komike in opuščanju zanj značilne trpkosti. Mixovi filmi – med drugim so uvedli pojem "serijskega vesterna" – so bili antiteza Hartovih, spektakularne, komične avanture s cirkuškimi akrobacijami in bleščečimi kostumi; ustvaril je tip "čistega", idealističnega kavboja, ki ni pil, kadil, preklinjal ali pobijal brez konkretnega razloga. Tej kavbojski ikonografiji je v dvajsetih letih sledila večina mlajših igralcev, medtem ko so starejši ostajali zvesti Hartovemu realizmu. Vestern je v svoji vsebini in morali doživel prvo fundamentalno spremembo; odslej kavboj ni bil nujno potomec pionirjev ali gonjač živine – rodil se je idealiziran junak.

slovar divjega zahoda

Abilene, v Kansasu. Prvo od številnih govejih mest, ki so zacvetela po državljanski vojni. Križišče železnice in poti za zganjanje goveda iz Teksasa sta kupcem in prodajalcem nudila primerno infrastrukturo za posle. Ob vrhuncu razvoja, leta 1871, so prodali 190.000 glav goveda; istega leta je bil v mestu za osem mesecev šerif Wild Bill Hickok.

Adams, Grizzly (1812–60). Gorjan, specializiran za lov živih medvedov. Junak številnih cenениh romanov in TV nadaljevanke; upodobil ga je tudi John Huston v filmu *Sodnik za obešanje* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972).

Adobe (špan.). Nežgana opeka iz blata in slame, sušena na soncu.

Alamo. Španski misijon in trdnjava v San Antoniu v Teksasu, kjer se je 187 Teksasčanov 13 dni upiralo generalu Santu Ani in njegovi 5000-glavi vojski. 6. marca 1836 so Mehičani osvojili Alamo in pobili vse branilce, vključno z Davyjem Crockettom in Jimom Bowiejem. Ameriško nacionalno svetišče ('Remember the Alamo.')

Apači. Indijanska – večinoma miroljubna – plemena, ki so se preživljala s poljedelstvom in lovom na bizone. Najbolj zloglasni so neustrašni in kruti Chirichua Apači, ki so leta preživeli pod ekstremnimi pogoji na področju Arizone, New Mexica in severne Mehike ter se pod vodstvom Geronima, Mangasa Colouradasa in Cochisa upirali vojski.

Appaloosa. Svetla pasma konj s temnimi pegami, cenjena zaradi vzdržljivosti in odličnosti.

Arbuckle's. Znamka kave, tako znana in priljubljena, da je postala sinonim za kavo, tako kot Levi's za kavbojke, Stetson za klobuke, Winchester za puške in Colt za pištole.

Arizona. Država na JZ, del ZDA je postala leta 1853. Poleg Teksasa – zaradi značilne puščavske pokrajine in kaktusov – najbolj priljubljeno prizorišče vesternov.

Azotea (špan.). Ravna streha na hišah iz adobe opek. Včasih se po njej pase krava.

Bančni rop. Prvega je "patentiral" Jesse James šele leta 1866. Najbolj znan in filmsko pokrit je spodleteli rop prve nacionalne banke v Northfieldu v Minnesoti, kjer se je opekla tolpa James-Younger. Veliko več bančnih ropov najdemo v filmih kot v zgodovini Divjega zahoda.

Bass, Sam (1851–78). Izobčenec. Ropal je kočije, vlake in banke ter bil ustreljen med ropom. Znan je postal zaradi pesmi *Ballad of Sam Bass*, vendar se ni nikoli prebil v prvo ligo.

Bean, Roy (1825–1903). Ekscentrik, samoznan sodnik in gostilničar v tekaškem mestecu, ki se je najprej imenovalo Vinegaroon, Bean pa ga je preimenoval v Langtry – po igralki Lily Langtry. V svoji gostilni je uprizarjal

Dogodek v Ox Bowu



epski vestern

Dvajseta so vesternu prinesla prvi ep. Cruzeov *Karavana gre na Zahod* (The Covered Wagon, 1923), danes močno datiran film, je fasciniral s svojo grandioznostjo (in odvrčal z neosebnostjo, saj tako rekoč nima junaka), podprto s širšo, *wide-screen* projekcijo, ki jo je družba Paralta uvedla nekaj let poprej, v mentaliteto Holivuda pa je v tradiciji Flahertyjevega *Nanooka s severa* (Nanook of the North, 1922) prinesel logiko "dokumentarnega" snemanja na lokaciji. S svojim neslutnim finančnim uspehom je hkrati komercialno revitaliziral žanr, saj se je rahlo usahla produkcija vesternov naslednje leto kar potrojila.

V tem času je postal prepoznaten talent Johna Forda; leta 1924 so mu zaupali režijo *Železnega konja* (The Iron Horse), epsko zgodbo o spajanju Amerike s transkontinentalno železnico, s katerim resda ni ponovil izjemnega finančnega uspeha Cruzeovega filma, je pa vpeljal mnoge stvari, ki jih umetniško inferiorni predhodnik ni premogel, med drugim kombiniranje dokumentarne kvalitete s spektaklom ter še posebej ustvarjanje zavesti o nacionalni pripadnosti. Dviganje patriotskega duha pa občinstva v tistem času (še) ni zanimalo, v epskih vesternih je iskalo predvsem avanturo, zato je Holivud kasnejše spektakle (npr. *The Flaming Frontier*, 1926, Edward Sedgwick, o masakru Custrove vojske) zvedel na nivo akcijskih avantur. Vestern še ni bil pripravljen za psihološko pretanjene filme, in čeprav je bilo glavno načelo zreducirano na dinamiko, nemih vesternov vendarle ne moremo banalizirati na raven nesmiselnih akcionerjev.

Karavana gre na Zahod in *Železni konj* nista sprožila plazu epskih vesternov, sta pa B-vestern dobira stimulirala tako v kvalitativnem kot kvantitativnem pogledu; dotlej se je B-liga povečini napajala iz Hartove poetike, saj je bilo njegov trd, strog slog veliko lažje kopirati kot Mixovo osebnost. Temu je treba dodati nemalokrat spregledano dejstvo, da dvajseta leta še niso poznala kinematografskega *double-billa*, zato je moral B-vestern sam pritegniti občinstvo z določenim kvalitativnim nivojem. Kljub temu se je pričela logistika "tekočega traku", novi zvezdniki so se praviloma odločali med junakom v Mixovi spektaklski (Hoot Gibson, Ken Maynard) ali trdi Hartovi tradiciji (Harry Carey, Buck Jones), izvirne zvezdniške persone pa dvajseta leta z izjemo pasje zvezde Rin-Tin-Tina niso prinesla. Prav tako ne posebej izpostavljenih režiserjev, igalskim zvezdnikom inferioren segment produkcije, čeprav je vredno omeniti prve filme Williama Wylerja (*The Border Cavalier*, 1926) in Williama K. Howarda (*White Gold*, 1926), medtem ko so bili prvi vesterni Forda, Wellmana in Dwana še "dediščina" prejšnjega desetletja.

Proti koncu dvajsetih let je vestern znova izgubljal ugled in veljavo, pa ne zgolj zavoljo tehničnih inovacij (prihod zvoka); nevarnost je prihajala od drugod, konkretno z Lindberghovim preletom Atlantika leta 1927, s katerim so sociologi napovedali celo dokončen zaton junaka Divjega zahoda, novo vlogo tradicionalnega ameriškega heroja pa pripisali avanturističnemu letalskemu junaku. S prihodom zvoka je vestern nenadoma postal zastarel žanr, simbolno so ga povezovali z nemim filmom. Zgodnji *talkieji* so postavili pravilo, da se je samo govorilo, drama je bila odrinjena na stranski tir. Kamera se ni več gibala, dogajanje se je ustavilo, akcija se je prenehala, s čimer se vestern, katerega privlačnost je vendarle ležala v neprestani akciji, ni identificiral. Dva filma sta skeptike vendarle prepričala v obstojnost "ozvočenega" žanra; *In Old Arizona* (1929, Raoul Walsh) in *Cimarron* (1931, Wesley Ruggles) sta dokazala, da vestern lahko še naprej bolj ali manj ignorira dialog in se zanaša za vizualno akcijo. Tehnična noviteta je bila bolj pomembna v smislu zvočnih efektov, predvsem zvoka akcije (topotanje konj, zvok strela, ipd.), in v uporabi tradicionalne folk glasbe, ki bo v tridesetih vesternu dala novo dimenzijo ter ustvarila nov podžanr, glasbene vesterne, in njegove junake, pojče kavboje na čelu s Kenom Maynardom, Genom Autryjem in Royem Rogersom.

trideseta in b-vestern

Desetletje med prihodom zvoka in Fordovo *Poštno kočijo* (Stagecoach, 1939), mejnikom žanra in njegovim "pospeševalnikom", je bržkone najmanj izrazito v vsej njegovi zgodovini, vendar nikakor nezanimivo. Trideseta so bila živo obdobje, vendar niso dala pretirano vidnih del, kar so odražali tudi zvezdniški potenciali; razen "pojočih kavbojev" so trideseta naplavila le dve pravi zvezdi vesterne, Georga O'Briena in Johna Wayna. Še najbolj je presenetil anti-trend, ki ni sledil vsesplošni sofiistikaciji in glamuroznosti tedanjega Holivuda; vesterni so nekaj časa celo sledili tradiciji Hartovega surovega sloga, stari *look* vesterne pa so hitro prevzeli tudi studijski B-vesterni, ki jih je produciral predvsem Paramount in v katerih so se kalila kasnejša pomembna imena Holivuda, npr. Henry Hathaway (*The Lives of Bengal Lancer*, 1935), Edward Dmytryk (*Trail of the Hawk*, 1935) in Joseph H. Lewis (*Courage of the West*, 1937). Med studijskimi B-vesterni in neodvisnimi (producirale so jih firme tipa Monogram, Puritan, Resolute, Spectrum, Ambassador, Republic) je bila kakopak velika razlika, ne le v kvaliteti pripovedi, temveč predvsem v tehnični primitivnosti, ki je bila v zvočnem filmu še posebej izpostavljena, npr. slaba fotografija, porazni zvočni efekti, problem sinhronizacije zvoka in slike ipd. (O tem v pričujoči številki

The Bravados



obširneje pišemo v tekstu o "Z-vesternih".) V formatu vesterne so trideseta pomembno spremenila predvsem vlogo ženske; dotlej je bila junakinja zgolj lepa in neuporabna (tradicija Williama S. Harta), predstavljala je motivacijo za dejanja moških, zdaj je postajala vse bolj samostojna, atletska in celo zapeljiva, še zdaleč pa ne izzivalna ali celo fatalna, kar bodo prinesla šele štirideseta in petdeseta.

renesansa epa, kult izobčenca

Gospodarska depresija je v Ameriki segla globoko v drugo polovico tridesetih, vendar je sčasoma zavel nov optimizem, ki se je odražal v nacionalnem ponosu, na kar sta Holivud in še posebej vestern ustrezno reagirala. De Mille je posnel epsko ekstravaganco *Union Pacific* (1939), rimajk *Železnega konja*, Ford *Poštno kočijo*, verjetno najpomembnejši in najvplivnejši vestern v zgodovini (več v Slovarju cineastov).

Prelom desetletja je prinesel še eno pomembno novost, vestern je pričel simpatizirati z izobčencem in ga glamurizirati, najprej v *Jesseju Jamesu* (1939) Henryja Kinga, sledili so mu številni drugi, med drugim Fritz Lang v *The Return of Frank James* (1940), v katerem je barvita zlohotnost Johna Carradina povsem dominirala nad dolgočasnim heroizmom Henryja Fonde. Izobčence so vesterni v bolj ali manj simpatični luči prikazovali že prej, toda nova tendenca je bila malodane apologetska in je skušala dokazati, da so bili tako rekoč vsi notorični negativci Divjega zahoda prisiljeni v kriminal, običajno v kombinaciji nesrečnih okoliščin in izsiljevanja kompromitiranih izvrševalcev zakona. Filmi v tej tradiciji so se v štiridesetih razmnožili (*The Oklahoma Kid*, 1939, Lloyd Bacon; *When the Daltons Rode*, 1940, George Marshall; *Billy the Kid*, 1941, David Miller; *Badmen of Missouri*, 1941, Ray Enright) in hitro zbanalizirali, saj so šli v idealiziranju popularnih revolverašev (predvsem Jesseja Jamesa in Billyja the Kida) do neslutnih skrajnosti. Standardizacija je vpeljal in eksploatiral B-vestern, a ko so se gledalci naveličali, so producenti preprosto sledili *gimmicku* grozljivke, ko so v kriznih časih za ceno ene vstopnice ponudili dve pošasti (filmom *Frankenstein Meets the Wolf*

Man ali *Dracula vs. Frankenstein* so se v žanru vesterne vse do šestdesetih pridruževali absurdi tipa *Billy the Kid vs. Dracula*). Vestern je v tej "šoli" najprej izbrskal razmeroma obskurne zlikovce Zahoda in jih skušal popularizirati, nakar so scenaristi pričeli različne junake (bratje Dalton, Belle Star, Quantrill, Sam Bass, Jesse James) združevati v skupine organizirane kriminala, kar je bila – vsaj za normalne gledalce – od nekdaj domena gangsterskega filma in ne Divjega zahoda. Na takratne vesterne so očitno izdatno vplivali drugi žanri, med drugim *hard-boiled* šola kriminalke, ki sta jo utelešala Raymond Chandler in Dashiell Hammett. Številni, predvsem B-vesterni, so odražali njunega duha, predvsem v zgoščem dialogu, enovrstičnicah in duhovitih opazkah, medtem ko se je iz gangsterskega filma v vestern prikradla tudi "umazana igra" in nepoštenje v bojevanju, kar bo odtlej sestavni del žanra.

historični in socialni vestern

Štirideseta so prinesla revitalizacijo historičnega vesterne; tematsko so se filmi poleg državljanske vojne dotikali številnih ključnih dogodkov ameriške zgodovine, od zlate mrzlice (*Pod zastavo svobode/Virginia City*, 1940, Michael Curtiz), odprave suženjstva (*Santa Fe Trail*, 1940, Curtiz), indijanskih vojn (*Umrlji so s škornji na nogah/They Died With Their Boots On*, 1941, Raoul Walsh), bitk za zemljo (*Mož z Zahoda/The Westerner*, 1940, Wyler), do posledic z železnico združene Amerike in gonje živine (*Rdeča reka/Red River*, 1948, Hawks), če omenimo nekatere najboljše, do indijanskega vprašanja, ki v štiridesetih še ni dobilo liberalnejšega pogleda. V tem smislu je simptomatičen Vidorjev *Northwest Passage* (1940), ki velja za enega najradikalnejših antiindijanskih filmov vseh časov in v katerem so bili razlogi belcev za masakriranje Indijancev milo rečeno banalni, zato je Seitzov *Kit Carson* (1941) toliko bolj dragocen, saj si je v času, ko so bili Indijanci na platno obravnavani kot nemotivirani divjaki, drznil obrniti stran in kot nehumano prikazati ameriško vojsko. Ne gre pozabiti, da je šlo za čas druge svetovne vojne, holivudskega skrajnega eskapizma in patriotskih moralik; simpatiziranje s kakršno

nelegalna in bizarna sojenja, ki so se pogosto končala z obešenjem. Napis na njegovi gostilni: "Zakon zahodno od Pecos." Ni jasno, zakaj so oblasti tolerirale njegovo početje. Po Beanovi smrti je Lily Langtry obiskala mesto, ki se je imenovalo po njej.

Berdache. Indijanski moški, ki se oblačil in živi kot ženska. Indijanci so jih cenili in jim priznavali posebno kulturno in duhovno vlogo v plemenu, belci pa so jih zaničevali.

Billy the Kid (1860–81). Pravo ime William Bonney. Legenda med izobčenci, Newyorčan, ki naj bi v 21-ih letih svojega življenja ustrelil 21 ljudi. Leta 1881 ga je v Fort Sumnerju – po legendi – brez opozorila ustrelil nekdanji prijatelj Pat Garrett.

Bizon, angl. buffalo. Na začetku 19. stoletja jih je bilo na ameriških prerijah okoli 50 milijonov. Indijanci so uporabljali vse na njih, rogove, meso, kosti, krzno, parklje. Lov na bizone se je začel leta 1870 s pojavom železnice in razvojem vzhodnih trgov. Bizone so v desetih letih skoraj iztrobili. Borec proti Indijancem, general Sheridan, je bil nad lovci na bizone navdušen: "Vsak ustreljen bizon pomeni enega rdečkarja manj. Tle fantje bodo rešili indijansko vprašanje v nekaj letih." Podobnega mnenja je bil tudi Robert Taylor v filmu *Zadnji lov* (Last Hunt, 1955), kjer so bizone zares streljali.

Bodeča žica. Patent Josepha Gliddena iz leta 1874. Za manjše naseljene dobrodošla zaščita polj in nasadov pred govedom z velikih rančev, v filmih pa nastopa kot simbol prihajajočih novih časov in umiranja 'starega Zahoda'.

Boone, Daniel (1734–1820). Pionir, mejaš, stezosledec in vodič iz Kentuckija. Junak naseljevanja divjine. Na stara leta se je, razočaran nad civilizacijo, umaknil v samoto. Na filmu ni doživel upodobitve, ki bi ustrezala njegovemu zgodovinskemu ugledu.

Borracho (špan.). Pijanec, pijandura.

Bowie nož. Sloviti nož iz posebnega jekla, ki ga je borec z noži Jim Bowie naročil pri kovaču Jamesu Blacku. Nož je prišel v zgodovino, ko je Bowie z njim v roki umrl v Alamau.

Bridger, Jim (1804–81). Nepismen, a izkušen gorjan, traper, izvidnik, trgovec s kožuhi in vodič znanstvenih in vojaških odprav.

Brivec. Železni repertoar vsakega, še tako zaniknega mesta. Ko junak priždi v mesto, spije viski v saloону, naslednja postaja je brivnica. Brivci so praviloma prestrašeni in priliznjeni plešči, ki junaka ponavadi le obrijejo, redko pa ostrizejo.

Bronco. Neukročen divji konj ali mustang. Lahko se nanaša tudi na ljudi.

Buffalo Bill (1846–1917). Pravo ime William Frederick Cody. Izvidnik, lovec na bizone in zabavljac. Eden ključnih protagonistov v procesu preobrazbe Divjega zahoda v mit. V mladosti je jahal za Pony Express, vozil kočijo, kot izvidnik sodeloval z generalom Custerjem in pobil na tisoče bizonov. Potem je spoznal pisatelja cenenih romanov Neda Buntlina, ki ga je povzdignil v



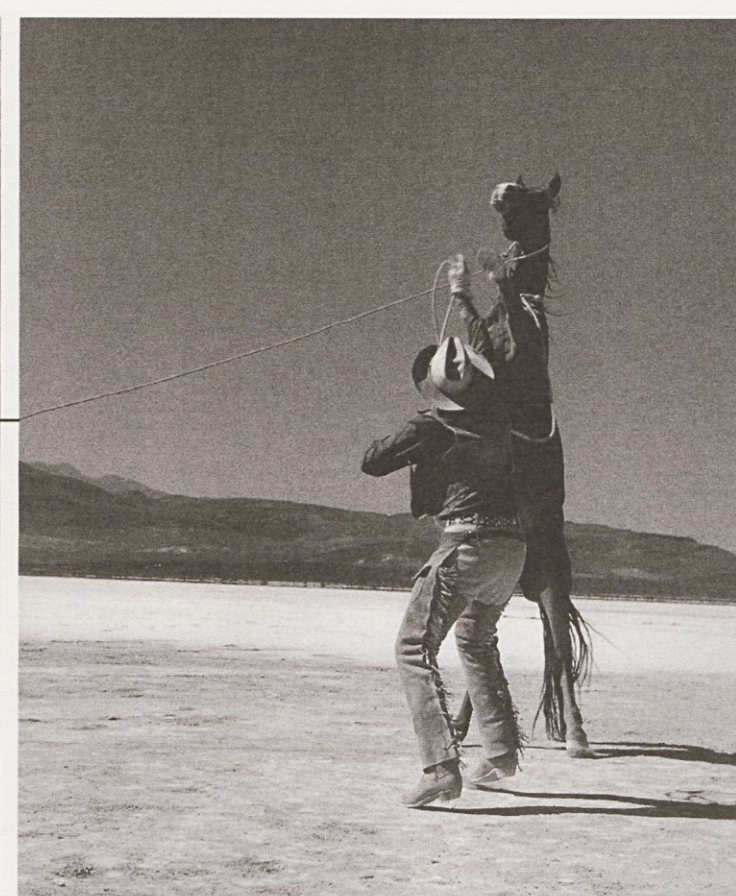
Levoroki revolveraš



Zlomljena puščica



Revolveraš



Neprilagojeni

koli drugačno obliko mišljenja je bilo obravnavano kot subverzivno, sploh v vesternu, ki vse do šestdesetih let ni ravno slovel po liberalnih idejah. V času med vojno se je vestern (vsaj studijska produkcija) povsem zavestno in prvič v svoji zgodovini tudi "programsko" umaknil s platen; produkcija se je v letih od 1942 do 1945 močno zmanjšala, vendar je vojni čas vendarle prinesel izjemno delo, Wellmanov *Dogodek v Ox-Bowu* (*The Ox-Bow Incident*, 1943), ki ni presenečal le v psihološki pretanjenosti, socialnem angažmaju in dinamični zgodbi o treh po krivici obesjenih kavbojih ter posledicah dejanja na lokalno skupnost, marveč tudi s svojim nekonformizmom v odnosu do *box-office* standardov. Socialno osveščeni vestern – Rieuepeyrou ga bo poimenoval tudi "nad-vestern", Bazin "supervestern" –, ki ga bodo v petdesetih lepo zaznamovali *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann), *Shane* (1953, George Stevens) in *At Gunpoint!* (1955, Alfred L. Werker), spremembe ne bo prinesel le z novim motivom (posameznikova odgovornost se razširi na celo okolje, kjer živi, ali pa se – kot v *Točno opoldne* – bori proti inerciji skupnosti), temveč bo žanr preoblikoval, ga upočasnil, vrgel iz akcijskega ritma, ki je dominiral vse od svojega nastanka. Prijel se ga bo vzdevek "vestern za ljudi, ki ne marajo vesternov", poleg *Točno opoldne* pa bodo markacije deležni predvsem številni Fordovi filmi, od *Poštna kočija*, prek *Moje drage Klementine* (1946) do *Liberty Valancea* (1962). Če bi vestern koncem petdesetih usahnil, bi počasni, socialno motivirani "supervesterni" obveljali kot perfektno ogledalo dekadence žanra in njegov grobar.

Povojna vrnitev vesterna bo v žanr hitro prinesla novosti. Poslednjih petnajst let klasičnega vesterna (od 1946 do 1960) bo zelo razgibanih in najbolj razburljivih dotlej; prekršenih bo največ tabujev, vestern bo dokončno dozorel in se še enkrat ustoličil kot najprepoznavnejši med vsemi žanri.

novi trendi v povojnem vesternu

Če se naslonimo na Fenina in Eversona, potem so postvojno melanholijo in psihologijo v ameriškem filmu zaznamovali trije novi elementi, spolnost, nevroza in rasna zavest. Kracauer je v svoji študiji *From Caligari to Hitler* (1947) lepo pokazal, kako so nemški filmi po koncu prve svetovne vojne odražali deziluzioniranega duha nemškega ljudstva. V enakem obdobju po prvi svetovni vojni so ameriški filmi odražali optimizem, toda po letu 1945 se, presenetljivo, niso pridružili zmagovalnemu duhu, temveč so pričeli raziskovati mračno psihologijo introvertiranih posameznikov, kar se je na platnu odražalo v kombinaciji nasilja in psevdopsihiatrije. Vesterni kakopak niso bili imuni na nove tendence;

vse tri elemente, ki so v preteklosti vsak posebej že predstavljali narativno motivacijo, jim je zdaj prvič uspelo integrirati v jedro preproste tradicije Zahoda.

Spolnost je v neproblematični in dokaj ekscesni maniri predstavila že parodija *Destry Rides Again* (1939, George Marshall), do skrajnosti pa jo je – povečini resda s sugestijo – že med vojno prepojil Howard Hughes v *Izobčencu* (*The Outlaw*, 1943). Film je že leta 1941 v večjem delu posnel Howard Hawks, vendar je bil nazadnje podpisan le Hughes, ki je platnu predstavil svoje prsato in stasito odkritje – Jane Russell. Kritike ni toliko motila odkrita erotičnost, temveč še posebej nepomembnost ženskega lika, tako na psihološki kot seksualni ravni, zato so ga nekateri razglasili za odkrito žalitev ženskosti. Znamenit je prizor, ko Billy the Kid in Doc Holliday kockata in se ne moreta odločiti, ali zmagovalec dobi žensko ali konja. Na koncu višje kotira konj, kar lahko pomeni le eno: na Zahodu je ženska pomenila priložnostno zabavo, konj pa absolutno nujno.

Vsaj dva od treh novih elementov (spolnost, rasna zavest) je vseboval sijajni, bombastični in zelo vplivni *Dvoboj na soncu* (*Duel in the Sun*, 1946, King Vidor), ki ni vseboval le spolnosti v velikih dozah, temveč je vpeljal tudi fizični barbarizem, ki je v vesternih poslej postal stalnica; razrasel se je sadizem, junaki so pričeli umirati počasi in v mukah, medtem ko je spolnost postala malodane *modus vivendi* vesterna, kar je potrdil, denimo, Walshev povprečni *The King and Four Queens* (1956), katerega podmena je bila, da je spolnost sestavina, ki v vesternu šteje največ.

"Nevrotični" vesterni sami po sebi so bili redki in kratkotrajni, z dodajanjem erotike (npr. *Johnny Guitar*, 1954, Nicholas Ray) pa so hitro doživeli razcvet. Med čistimi "nevrozami" – Philip French jih je poimenoval kar "freudovski vestern" – je kot režiser presenetljivo dominiral Walsh, čigar pesimizem v filmih *Pursued* (1947) in *Colorado Territory* (1949) je bolj kot na vestern spominjal na psihološke drame evropskega filma. Tako junaki kot negativci so naenkrat postali žrtve otroških travm in okolja, v katerem so živeli, zato niso bili več toliko "dobri" oziroma "slabi", temveč preprosto "bolani". Psihologija likov ni bila vedno najbolj posrečeno prenesena na Divji zahod, kar potrjuje *Colorado Territory*, Walshev rimejk lastnega – in odličnega – gangsterskega filma *High Sierra* (1941), medtem ko je eden najboljših in najrazvitejših, *The Capture* (1950) Johna Sturgesa, obveljal za enega redkih vesternov, ki se je v prostoru, kjer je brezskajenje pogosto, ob junakovem upravičenem umoru ukvarjal z vprašanjem njegove moralne odgovornosti. Psihološki aspekt vesterna je najbolj uspel takrat, kadar so ga povezali s

tradicionalno temo Divjega zahoda; kadar bi ga lahko pripisali drugemu okolju (npr. mestu), je kompleksnost junakovih problemov hitro delovala izumetničeno in celo nepomembno. *Revolveraš* (*Gunfighter*, 1950) Henryja Kinga je v zgodbo o poslednjih urah revolveraša vnesel celo dimenzijo grške tragedije, za razvoj žanra in njegovih klišejev pa je pomemben zaradi vpeljave motiva legende ostarelega morilca in "predaje ključev" mlajši generaciji. Lik mladega, prepotentnega revolveraša, ki si želi ustvariti ime in slavo s tem, da na dvoboj izzove legendo in jo premaga, je postal stalnica (npr. *The Desperado*, 1954, Thomas Carr; *Rawhide*, 1951, Henry Hathaway), tovrstni filmi pa so skoraj brez izjeme simpatizirali z ostarelim izobčencem. Petdeseta so prinesla še eno spremembo, karakteristika žanra se je iz poudarjanja zmage in uspeha nagnila proti porazu; Ford je iz te tendence razvil model "plemenitega poraza", medtem ko so drugi filmi neuspeh posameznika ali skupine – kot očitno nasprotje ustaljeni praksi, kjer je triumf deloval kot zgled – prikazali kot ukor oziroma grajo skupnosti, kar bo v šestdesetih sporočilo večine Peckinpahovih filmov.

Rasno zavest je v ameriški *mainstream* film vpeljala Kazanova drama *Pinkie* (1949; pripravljati ga je začel John Ford, vendar je projekt opustil), vestern pa jo je z lahkoto posvojil, saj je bilo indijansko vprašanje v tistih časih veliko manj kontroverзно kot črnsko. Že naslednje leto je vestern v "indijanskem rasnem ciklu" dobil svoja odlična predstavnika z *Zlomljeno puščico* (*Broken Arrow*) Delmerja Davesa in *Devil's Doorway* Anthonyja Manna, ki sta v dovolj motivirani zgodbi Indijance končno prepoznala kot simpatična bitja. Standardni zaplet B-vesternov je temeljil na predpostavki, da se Indijanci znova pripravljajo na bojni pohod. V vesternu zgodnjih dvajsetih let je Indijanec občasno celo nastopal kot enakoverden junak belcu, vendar se je razlika hitro izkristalizirala v dejstvu, da je bil predstavljen kot simbol in ne kot individuallec. Potem je bil trideset let zreduciran na kliše nemotiviranega sovražnika; medtem ko so bili negativci občasno še prikazani kot individualci, je kamera Indijance vedno zajela kot brezoblično množico.

Po uspehu *Zlomljene puščice* se je vse obrnilo; zdaj so

Indijanci hrepneli po miru, belci so postali agresorji. Filme so preplavili sprijeti trgovci, ki so izzivali trgovske vojne, ali nevrotični rasistični oficirji, ki so šli običajno čez mejo in provocirali krvave obračune. Rutinska parada "napačno razumljenih Indijancev" se je hitro razširila, redki filmi pa so posegli v zrelo obravnavo (*Across the Wide Missouri*, 1951, Wellman; *Run of the Arrow*, 1957, Sam Fuller).

proti novemu vesternu

Točno opoldne ni vpeljal le formata *adult* vesterna, temveč je hkrati predstavil tip neglamuroznega, "realističnega" kavboja, običajno šerifa, ki ni bil več zgolj instrument zakona, temveč človek, ki mora zakon tudi izvršiti; z drugimi besedami, junak je moral odslej zlikovca oneposobiti legalno. *Stars in the Dust* (1956, Charles Haas), *The Bravados* (1958, Henry King), *The Hangman* (1959, Michael Curtiz), vsi po vrsti povprečni filmi, so se obsejivno ukvarjali s posameznikovimi moralnimi dilemami v zvezi s črko zakona. Drži, civilizacija je nezadržno prodirala na Zahod, pokrajina se je spreminjala (kakor bi rekel Ford: "*Divjina je postala vrt*"). Žanr je začutil potrebo, da pokaže somrak svojega bleščečega in krvavega obdobja. Če se je večina klasičnih vesternov odvijala v časovnem razponu med 1840 in 1890, so nekateri filmi petdesetih let že prestopili čas preloma stoletja ter prikazali način in obliko življenja, ki definitivno izginja, odcvetele in nostalgične junake, ki v novi dobi ne zmorejo živeti po starih načelih; med njimi sta najrazvitejša bržkone *Poblepneži* (*The Lusty Men*, 1952, Nicholas Ray) in *Neprilagojeni* (*The Misfits*, 1961, John Huston), medtem ko bodo še več tovrstnih filmov naplavila sedemdeseta leta.

Konec petdesetih prinese tudi prve poskuse demistifikacije vestern junaka, dobesedno prelomen pa je Pennov prvenec *Levoroki revolveraš* (*The Left-Handed Gun*, 1958); s svojim počasnim, ubijajočim ritmom, s katerim anticipira antiversterne sedemdesetih in še posebej Peckinpahovega *Pata Garreta & Billyja the Kida* (1973) ter z Newmanovo metodično interpretacijo Williama Bonneyja, ki vse bolj dvomi v svoj status, nesmrtnost in fabricirano li-

mednarodno zvezdo. Leta 1883 je ustanovil cirkus Buffalo Bill's Wild West Show in z njim z velikim uspehom potoval po celem svetu. Med drugim je obiskal tudi naše kraje.

Buffalo soldier. Indijanski *pidžin* izraz za črne vojake, ki so sodelovali v bitkah z Apači.

Bull Durham. Znameniti tobak, ki so ga prodajali v platnenih vrečkah z znakom bika. Kavboji so si cigarete zvijali sami, na že narejene cigarete (*tailor-mades*) so gledali zviška.

Burrito (špan.). Dobesedno osliček, drugače pa iz Mehike prinešena kombinacija praženega fižola, paprike in mesa, zavita v koruzno palačinko, ki se je zelo prijala na Zahodu.

Cabron (špan.). Rogonosec, umazani podlež; poleg *chiva* najhujša žaljivka, kar jih premorejo Mehičani.

Calamity Jane (1852–1903). Pustolovka, prostitutka. *Calamity* pomeni beda, nesreča. Nosila je moško obleko, pila, kadila in grdo preklinjala. Kot izvidnica pri vojski je vojakom v divjini nudila telesne usluge in jih mastno zaračunala. Proti koncu življenja je zaslovela kot junakinja romanov. Bralke z Vzhoda so se navduševale nad njenimi izmišljenimi pustolovščinami. Na filmu jo leta 1953 je zaigrala krhka in senzualna Doris Day.

Carson, Kit (1809–68). Mejaš, raziskovalec, vodič. Zaradi romanov in številnih biografij je postal legenda še v času svojega življenja. Izmišljotine o njegovem življenju so ga jezile in spravljale v zadrego.

Cassidy, Butch (1867–?) . Izobčencem, kot Robert Leroy Parker rojen mormonskim staršem. Ustanovitelj in vodja bande Wild Bunch ali Hole-in-the-Wall-Gang. Leta 1901 pred Pinkertonovimi agenti s kompanjonom Sundanceom Kidom zbeži v Južno Ameriko. Legenda pravi, da je preživel obračun z bolivijsko policijo in šele leta 1937 umrl v Washingtonu.

Cattle Ring. Zarota bogatih, močnih in vplivnih govejih baronov ter politikov, ki so se posluževali vseh prijemov, da bi zadovoljili svoje interese. Zametek globalizacijskih procesov. Najbolj zloglasen je Santa Fe Ring, ki je sprivil Billyja the Kida pod rušo.

Central Pacific Railroad. Družba, ki je zgradila zahodno polovico transkontinentalne železnice, od Kalifornije do Utaha. 10. maja 1869 so se na točki Promotory Point združili z vzhodnim krakom, ki ga je zgradila firma Union Pacific.

Cerkev. Poleg šole in sodišča zanesljiv znak, da je mesto postalo spodobno in spoštovanja vredno. (Saloon, kovač, hlev in brivec sodijo v ekonomsko kategorijo, javna hiša pa v zabavno.)

Chaps. Vrhnje usnjene delovne hlače, ki so kavboje ščitile pred dežjem, kaktusi, odrgninami, konjskimi ugrizi in udarci biča. Špansko armitas.

Chato (1860–1934). Poglavar Chiricahua Apačev. Po seriji napadov na belce se je bil leta 1882 prisiljen vdati vojski. Pozneje je postal vojaški izvidnik in je

terarno slavo, je klasičnemu vesternu zadal enega smrtnih udarcev ter napovedal Fordov in žanrov največji film – *Mož, ki je ubil Liberty Valancea*. Tako kot pri Pennu novinar ob pogledu na Bonneyja ne more verjeti, da je razvalina pred njim zloglasni revolveraš ter da ne ustreza romantični in herojski predstavi, ki jo na Vzhodu propagirajo brezštevne knjige o Kidovih avanturah, enako novinar pri Fordu ne verjame, da senator Stoddard pred desetletji ni ubil Valancea. Gre za Zahod, kjer je predstava o človeku močnejša od resnice, in četudi bi oba novinarja objavila resnico, ji ljudje ne bi verjeli. Zatorej, *print the legend*.

Deset ključnih filmov za formacijo, evolucijo in zaton klasičnega vesterna:

1. **Veliki napad na vlak** (The Great Train Robbery, 1903, Edwin S. Porter). Prvi vestern z jasno narativno strukturo in prvi dramatični pripovedni film nasploh.
2. **Karavana gre na Zahod** (The Covered Wagon, 1923, James Cruze). Prvi epski vestern in gromozanski vpliv na vizualno podobo "pionirskih" filmov.
3. **Železni konj** (The Iron Horse, 1924, John Ford). Prvi "domovinski" ep z jasnim nacionalnim pridihom.
4. **Poštna kočija** (Stagecoach, 1939, John Ford). Psihološko pretanjen vestern postavi arhetipe in iztrošenemu žanru vrne lesk.
5. **Dogodek v Ox-Bowu** (The Ox-Bow Incident, 1943, William Wellman). Zametek psihološkega vesterna in ena najradikalnejših kritik "zakona brezzakonja".
6. **Dvoboj na soncu** (Duel in the Sun, 1946, King Vidor). Baročen, nasilen, s spolnostjo nabit melodramatičen vestern, arhetip italovesterna.
7. **Zlomljena puščica** (Broken Arrow, 1950, Delmer Daves). Prvi film, ki z vso resnostjo in odgovornostjo obravnava vprašanje Indijancev.
8. **Točno opoldne** (High Noon, 1952, Fred Zinnemann). Mati vseh "neavtentičnih", pretirano študiranih, "akademskih", *adult* vesternov.
9. **Levoroki revolveraš** (The Left-Handed Gun, 1958, Arthur Penn). Paul Newman s svojo igro v vestern prinese "metodo", Penn pa med prvimi demistificira klasičnega vesterna junaka.
10. **Mož, ki je ubil Liberty Valancea** (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962, John Ford). "Print the Legend."

OBRAČUN PRI ŽANRSKEM CORRALU: problematičnost "evolucije" vesterna



Poštna kočija

"Vestern je," piše Thomas Schatz v *Hollywood Genres*, "nedvomno najbogatejši in najbolj trdoživ žanr iz hollywoodskega repertoarja."¹ Brez dvoma je najbogatejši in najbolj trdoživ žanr tudi za žanrske kritike. Vendar se mi zdi, da nekatere spise o vesternu – predvsem dela Roberta Warshowa, Johna G. Caweltija, Philipa Frencha, Jacka Nachbarja, Willa Wrighta, Franka D. McConnella, Lea Braudyja in Thomasa Schatza² – kazijo pomanjkljivosti v teoriji in praksi, ki so si tako podobne, da kljub siceršnjim zaslugam teh piscev za znanstveno osvetlitev vesterna mečejo slabo luč na žanrsko kritiko.

žanrska kritika se ne zmeni za dokaze

"Splošno sprejeto je," piše French, "da se je vestern po drugi svetovni vojni temeljito spremenil in postal bolj raznolik, kompleksen in samozavedajoč."³ Vendar pa French, ki se ukvarja v glavnem z vesterni, posnetimi po letu 1950, z ničemer ne utemelji teh sprememb, in tudi ostalim sedmim kritikom, čeprav so si vsi enotni, ne uspe obraniti tega stališča. "Seveda imajo," trdi McConnell, "umetnostne vrstni sebi lasten razvoj in neizogibno je bilo, da bo vestern prej ali slej postal samozavedajoč."⁴ Vesternovo "ritualno prizadevanje za napredek in uspeh je vse bolj dvoumno in prisiljeno," zatrjuje Cawelti.⁵ "V večini sodobnih vesternov ... junaki niso več nujno junaški in civiliziranci ne več nujno civilizirani,"⁶ ugotavlja Nachbar, ko jih primerja s starimi vesterni. "Celo konji," opaža Warshow, "se utrudijo in spotaknejo pogosteje kot včasih."⁷

Verjetno nihče odločneje ne dokazuje "evolucije" vesterna kot Schatz. Potem ko navede trditve Christiana Metzja, da so v letih med 1939 in 1959 vesterni, hkrati z vse večjim "samozavedanjem" filmskih ustvarjalcev in občinstva, napredovali od "klasične" oblike prek "parodije" in "nasprotovanja" (z rahljanjem konvencij) do "dekonstrukcije" (s kritiko lastnih konvencij), Schatz povleče



vzporednice z ugotovitvijo Henrija Focillona, da imajo umetnostni stili več razvojnih stopenj: eksperimentalno, ko se stilistične konvencije oblikujejo; klasično, ko jih sprejme občinstvo; stopnjo prečiščenja, ko se stil izpili; in manieristično, ko postane stil samorefleksiven.⁸ Schatz meni, da se žanri razvijajo podobno kot stili. Čeprav ne opiše podrobno vseh štirih stopenj evolucije vesterna, je njegovo razumevanje razlik med poznejšimi (od 1950 dalje) in zgodnejšimi vesterni podobno kot pri ostalih sedmih žanrskih kritikih in se nanaša v glavnem na tri razlike: (1) poznejši vestern podaja manj optimistično in laskavo vizijo potencialnega zlitja narave in kulture na Divjem zahodu; (2) junak vesterna, nekoč varuh zakona in reda, postane odpadnik, poklicni morilec, antijunak, nevrotičen, psihotičen, težje ga je umestiti v to okolje; (3) poznejši vestern ni tako preprost, urejen in naiven, je bolj dvoumen, kompleksen, ironičen, samokritičen in bolj zavezan "umetnosti pripovedovanja".

Zanimiv dokaz o trajni vitalnosti vesterna je dejstvo, da so razlike, ki jih je Warshow leta 1954 odkril med predvojnimi vesterni in tistimi z začetka petdesetih let, skoraj povsem enake razlikam, ki so jih Schatz in družina odkrili četrtr stoletja pozneje med vesterni iz sedemdesetih ter z začetka petdesetih. Morda se bodo starejši vesterni, tako kot stari časi, sodobnemu duhu vselej zdeli manj kompleksni, manj amoralni in predvsem manj živi – zlasti če se sodobnemu duhu ne zdi potrebno, da bi preteklost podrobno preučil. Vseh osem žanrskih kritikov kaže le pičlo poznavanje predvojnih vesternov iz let 1939 in 1940 ter še neprimerno manjše poznavanje zgodnejših in nemih vesternov. "V zgodnejših vesternih," piše Braudy in ima pri tem očitno v mislih leto 1939, "ko so se oblikovale osnove tega žanra" – leta 1939?! – "so bile teme bolj šablonske in vloge posameznikov bolj stereotipne."⁹ Pri vsaki drugi znanstveni disciplini bi predpostavljali, da je Braudy oblikoval to trditev na osnovi preudarnega pregleda več kot 5.000 vesternov, posnetih pred drugo sve-

tag gallagher

leta 1885 celo aktivno sodeloval pri prijettju Geronima. Umril v avtomobilski nesreči.

Clantonovi. Bratje, rančerji in živinski tatovi, z lkom na čelu. Spor z brati Earp, ki je kulminiral v obračunu pri O.K. Corralu, je bil boj za politično in ekonomsko prevlado na področju. V Tombstone so Clantonovi prišli veliko pred Earpovi.

Colt. Revolver, ki ga je izumitelj Samuel Colt patentiral leta 1836. Prvi model je imel šest nabojev, za vsak strel pa je bilo treba posebej napeti petelina. Pozneje so sledile številne izboljšave in novi modeli, med njimi je bil zelo priljubljen *peacemaker* (pomirjevalec).

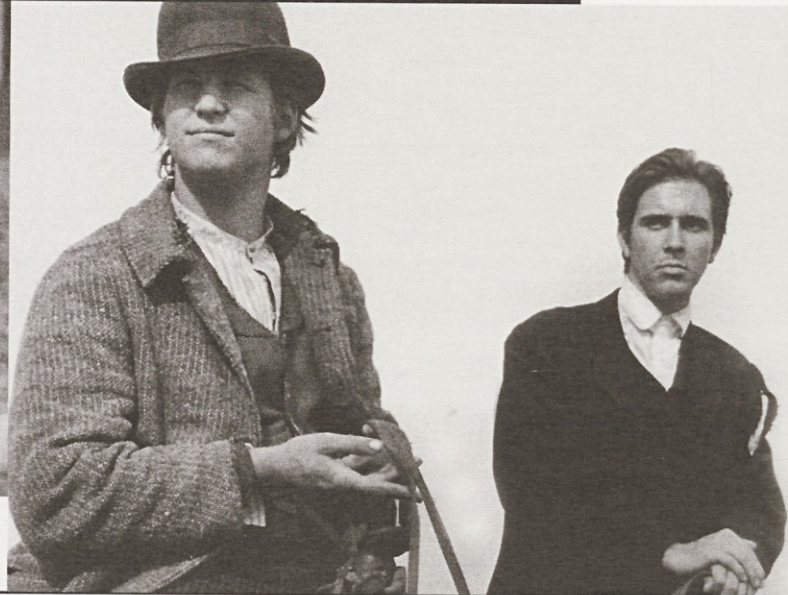
Corral. Obor za živino; najbolj znan je O.K. Corral v Tombstonu.

Crockett, Davy (1786–1836). Mejaš in politik iz Tenesseeja. Da bi spodbudil svojo politično kariero, je naročil biografijo, polno izmišljenih zgodb. Njegova slava je rasla, zgodbe o njem pa so postajale vse bolj fantastične. V njih se je golorok boril proti panterjem, medvedom in aligatorjem, Indijancev ni samo skalpiral, ampak jih je tudi požrl. Tiste slavne rakunove kape ni nikoli nosil – pri Disneyju so si jo izmislili za potrebe filma in zaradi mode skoraj iztrebili rakune.

Custer, George Armstrong (1839–76). Vojak in politik. Z odliko je opravil šolanje na West Pointu in po državljanski vojni postal najmlajši major-general v vojski. Poveljeval je 7. konjenškemu polku pri napadu na čejenjski tabor pri reki Washita. Med pokolom si je dal zaigrati priljubljeno koračnico *Garry Owen*. Aroganten in častihlepen, postati je hotel vsaj senator, če že ne predsednik. Za politično kariero je potreboval le še briljantno zmago nad Indijanci. Leta so 1876 ga združeni Siouxi in Čejeni porazili v bitki pri Little Big Hornu. Poleg njega je umrlo še 200 mož.

Čejeni. Od vseh indijanskih plemen so jo najslabše odnesli. Leta 1864 so doživeli pokol pri Sand Creeku, kjer so prostovoljci iz Colorada pod vodstvom generala Johna Chivingtona pobili 200 Čejenov, od tega dve tretjini žensk in otrok. Po spopadu so posiljevali ženske, ranjencem sekali ude, jih skalpirali, iztikali oči, rezali spolovila in natikali otroke na kole. Pozneje so podobno kvoločen pokol doživeli še pri reki Washita, se Custerju maščevali pri Little Big Hornu in po obsežni akciji vojske zdesetkani končali v rezervatu. Njihovo usodo so najbolje opisali filmi *Jesen Čejenov* (Cheyenne Autumn, 1964), *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970) in *Plavi vojak* (Soldier Blue, 1970).

Dakota. Veliko in močno indijansko pleme, znano tudi kot Siouxi, doma s severnih področij ZDA. Znani so postali zaradi zagrizenega odpora proti belcem. Poglavarja Nori konj in Sedeči bik sta se združila s Čejeni in porazila generala Custerja, a sta se bila zaradi pomanjkanja hrane in hude zime prisiljena vdati že naslednje leto po bleščeči zmagi.



(1962), *Dan revolverašev* (Hour of the Gun, 1967, John Sturges), *Chisum* (1970, Andrew V. McLaglen) in *Divja horda* (The Wild Bunch, 1969, Peckinpah).

Skratka, medtem ko nedvomno drži, da so vesterni vselej odraz svoje dobe ter da vesterni sedemdesetih let, tako kot skoraj vsi sodobni filmi, kažejo razne oblike nasilja, pornografije in cinizma, ki v štiridesetih letih najbrž niso bile prisotne v enaki meri in na enak način, pa je bilo podano le malo dokazov v prid teoriji, da obstaja vesternu lastno, naraščajoče "samozavedanje" ali katera druga oblika premočrtnega razvoja. Pravzaprav dokazi sploh niso bili pretehtani, tako da morda drži ravno nasprotno.

Schatz trdi, da "so najzgodnejši vesterni (od katerih so številni resnično prikazovali aktualne dogodke) očitno temeljili na družbeni in zgodovinski realnosti. Toda medtem ko se je žanr razvijal, je postopno oblikoval svojo lastno realnost."¹¹ To se morda zdi očitno, toda – ali tudi drži? Veliki napad na vlak (1903) se sicer res opira na aktualni dogodek (čeprav tudi v tem primeru povzdiguje antijunaka, medtem ko veliki plan antijunaka, ki v nediegetskem prizoru strelja v občinstvo, predstavlja neke vrste samorefleksivnost); toda v letih 1904 in 1905 taka podlaga ni bila potrebna, saj so bile v številnih vesternih edina zgodovinska realnost njihove konvencije. Večina vesternov iz tega obdobja – tako kot prvi knjižni vesterni – je bila namenjena evropskemu trgu, snemale so jih pretežno evropske filmske družbe in standard je bil romantični mit, ne pa realnost, naj gre za aktualne ali katere druge dogodke. Vesterni so bili v času oblikovanja pripovednega filma (1903–1911) dejansko tako priljubljeni, da mogoče prej drži, da ni film iznašel vesterna, temveč da je vestern, ki je že dolgo obstajal v popularni kulturi, iznašel film. Slikoviti prizori, arhetipski liki, dialektično grajena zgodba, splošni in veliki plani, paralelna in križna montaža, montažne sekvence pregonov – vse to je vestern že poznal, preden sta brata Lumière prvič pognala kamero. Že leta 1909 in v naslednjih šestih letih je bilo vsak mesec verjetno prikazanih več vesternov kot v vseh tridesetih letih 20. stoletja. Posledica tega je bila visoka stopnja žanrske zavesti. Večina ugotovitev osmerice žanrskih kritikov je bila v spisih o vesternu iz časa pred prvo svetovno vojno nekaj vsakdanjega. Pozneje so vesterne razdelili na več posebnih podžanrov – recimo na drame o osvajanju Divjega zahoda, drame o Indijancih, drame o državljski vojni, komične vesterne –, od katerih je vsak imel svoje posebne konvencije. Žanrsko zavest in samozavedanje sta spodbujala tako način prikazovanja (povprečni kino je pogosto menjaval program, povprečni obiskovalec je šel v kino večkrat na teden) in oblika kritike (množica obsežnih tedenskih strokovnih in popularnih revij je objavljala recenzije novih filmov z izčrpnimi vsebinami) kot tudi način produkcije: vsak "studio" je bil razdeljen na več delno samostojnih enot, katerih jedro so sestavljali režiser, scenarist, snemavec in igralci, ki so redno delali skupaj in so morali na teden posneti enega, včasih tudi dva, od petnajst do šestdeset minut dolga filma. Bodoči scenaristi pa so lahko po pošti naročili priročnike z navodili, v katerih so bile skrbno orisane osnovne zgodbe in njihove variacije znotraj vsakega posameznega žanra.

Vse, kar je bilo novega, so takoj pograbili in vneto posnemali. Will Wright leta 1975 predstavi kot nov pogled svojo "argumentacijo ... da v vsakem obdobju struktura mita [vesterna] ustreza konceptualnim po-

trebam po razumevanju družbe in samega sebe, ki ga terjajo vladajoče družbene institucije tistega obdobja"¹²; toda že leta 1913 ni nihče mislil drugače. Številne aktualne dogodke ali trende – delavska združenja, ženske hlače, Apače, prohibicijo, sufražetke, balkansko krizo in še nešteto drugih, že pozabljenih tem – so z veliko vnemo vključevali ne le v vesterne, temveč v vse priljubljene žanre, junak vesterne in narava njegovega boja pa sta se spreminjala skladno s tem. Dejansko število žanrov je bilo v teh letih precej večje kot kdaj koli pozneje in ravno tako zavest o posebnostih posameznih žanrov: vsak nov film so tako producenti kot strokovni tisk uvrstili v določen žanr. Prikazovalci, kritiki in filmski ustvarjalci so nenehno razpredali o tem, kaj je pri likih, v zgodbi in tematiki obrabljeno in kaj izvorno, kaj je zastarelo in kaj novo. Leta 1959 se ni nihče pritoževal, ker v *Rio Bravu* (Howard Hawks) podleža odkrijejo, ko s stropa prikaplja njegova kri; toda ko je bila ista domisljica uporabljena leta 1918 v Fordovem *The Scarlet Drop*, so jo v *Exhibitors' Trade Review* zaničljivo odpravili kot "obrabljeno".

Schatz skupaj s svojimi kolegi predpostavlja, da so bili najzgodnejši vesterni nekako bolj realistični, primitivni in "nesamozavedajoči". Vendar pa se je, ravno nasprotno, leta 1907 o "realizmu" veliko razpravljalo, saj so ljudje menili, da vestern preveč parodira in da se ukvarja zgolj z lastnimi konvencijami. Nekaj let pozneje se je proti gizdalinskemu kavbojskemu junaku, ki so ga upodabljali Bronco Billy, Tom Mix in drugi, boril William S. Hart, medtem ko se je Harry Carey iz takega lika norčeval. Leta 1919 je Carey željno razlagal, da bi rad "upodobil kavboja v vesternih tako, kot bi ga Jack London – torej takšnega, kot je v resnici ... povsem drugačen od tega, kar vidimo [v filmih]. Ima svoje posebne značilnosti, ki so tudi brez pretiravanja dovolj zanimive." Brez pretiravanja, klišeji so že predmet razprave. Na začetku drugega desetletja 20. stoletja se samorefleksivnost kaže tudi prek filmov v filmih: liki pogosto zaspijo in sanjajo, prijatelji preslepijo prijatelje z domišljenimi prevarami (navidezne ugrabitve in podobno), Remingtonove slike oživijo v gledalčevi domišljiji (na primer v Fordovem filmu *Hell Bent* iz leta 1918) – vse to pa so načini kritiziranja žanrskih konvencij. Leta 1913 so bile konvencije vesterne že tako uveljavljene, da so pri Universalu skoraj izgubili upanje, da se bo še kdaj posnelo kaj novega, in napovedali – dve leti pred Griffithovim *Rojstvom naroda* – da bodo opustili filme o osvajanju Divjega zahoda, Indijancih in državljski vojni.¹³

Junaki iz časa pred prvo svetovno vojno kažejo številne kompleksne lastnosti, tudi "samozavedanje", ki jih Schatz in Braudy pripisujeta razvitemu vesternu. "Dvojni" lik, ki ga Braudy prvič zasledi v *Jesseju Jamesu* (Henry King) iz leta 1940¹⁴, je bil seveda osnova za neštete "dobre zlikovce" v zgodnjih filmih Johna Forda (večina vlog Harryja Careyja v petindvajsetih Fordovih filmih, kot tudi v filmih drugih režiserjev), Andersona (Bronco Billy), Incea (William S. Hart) in drugih. V izjemni seriji vesternov produkcijskega podjetja 101–Bison, katere prva dela sta ustvarila Thomas Ince in Francis Ford leta 1912, so bili junaki praviloma protislovni, konci so bili brez razrešitve, vizija pa tragična. Tragični konci so bili pred vojno na splošno dokaj moderni, toda do leta 1919 se je odnos do moralno drznega in inovativnega junaka že povsem spremenil. *Exhibitors' Trade Review* (21. 11. 1918) je Harryju Careyju očital, da "vsakozi dosledno upodablja surov lik [v Fordovem Three Mounted

Men]. Čudi le, da sploh kdo poskuša iz take osebe narediti junaka. Morda na Zahodu obstajajo ljudje te vrste, vendar jih je na platnu bolje prikazati kot strašne primerke tega, kakšen je lahko človek." Spremembo odnosa pri gledalcih in producentih po prvi svetovni vojni ponazarja, se mi zdi,¹⁵ primer Fordovega *Natančnega streljanja*. V izvorni verziji iz leta 1917 se na koncu junak, najeti morilec, ki se mu skozi film prebudi vest, noče ustaliti z žensko, ki ga ljubi, in namesto tega odide v sončni zahod. Ko so film leta 1925 ponovno dali v distribucijo, so izvorni naslov, *Straight Shooting*, spremenili v *Straight Shootin'* (parodija?), junak pa je – po zaslugi nespretnega premontiranja – privolil v poroko.¹⁶

Presenetljivo je, da se nobeden od omenjenih žanrskih kritikov, ki so vsi dobro oboroženi z množico analitičnih teorij, nabranih iz primerjalne književnosti, psihologije, antropologije, komunikologije, sociologije in politologije, očitno ne zaveda, kako zelo pomembno vlogo so žanrski filmi imeli pred prvo svetovno vojno. Zdi se samoumevno, da bi morala biti obsežna raziskava filmov ali vsaj ohranjenih pričevanj o njih predpogoj za teoretiziranje o njihovem razvoju. Vendar pa prvi dve desetletji filma nista edino obdobje filmske zgodovine, o katerem je naše znanje pomanjkljivo, naše razpredanje pa zavajajoče. Moj pregled vesterne iz časa pred prvo svetovno vojno – čeprav je bežen, površen in nepodroben – nakazuje, da žanr sicer res odraža svojo dobo, a da ne obstaja evolijski proces, kakršnega je orisal Metz ali pa osmerica žanrskih kritikov in v katerem se zaradi gledalcev in filmskih ustvarjalcev, ki zahtevajo variacije, preizpraševanja, dodatne zaplete in stilistične oplešnje, žanrska oblika najprej vzpostavi in potem izpopolni.¹⁷

Ravno nasprotno, filmi kot *Poštna kočija*, *Shane* ali *Iskalca* (1956, John Ford), celo *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone), dokazujejo, da se gledalci močno odzovejo na apoteoze najosnovnejših prvin žanra – celo po osemdesetih letih ponavljanja, kot v primeru *Vojne zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas). Preveč zlahka se domneva, da se je "samozavedanje" v filmu pojavilo zgolj kot odziv na tako imenovane hollywoodske "klasične kode" (katerih obstoj ni bil nikoli dokazan in je zato vsaj vprašljiv), čeprav po drugi strani tako zavedanje velja za nujno sestavino vsakega zrelega umetniškega dela in je gotovo zelo prisotno v filmih iz tridesetih let, kjer stil še zdaleč ni "neopazen", temveč je, prav nasprotno, še kako izrazit. Morda je samoumevno, da se ljudem, ki so vajeni sodobnih filmskih stilov in le bežno poznajo preteklost, zdi, da so priča nečemu novemu, ko v bahavo revizionističnem filmu Roberta Altmana (*Kvartopirec in prostitutka*/McCabe & Mrs. Miller (1971) ali *Buffalo Bill in Indijanci*/Buffalo Bill and the Indians (1976)) opazijo reference na motive in konvencije iz vesternov izpred dvajsetih ali tridesetih let, ki so prisiljeni igrati vlogo "pepčka" za revizionistovo posmehovanje. Vendar se pozablja, da je celo navidez tako naivne klasike, kot je *Poštna kočija*, občinstvo leta 1939 sprejemalo podobno; *Poštna kočija* je prava antologija domisljic, motivov, konvencij, prizorov, situacij, trikov in likov, sposojenih iz predhodnih vesternov, le da je vsaki od teh prvin dana nova intenzivnost; s tem je na novo obdelan ne le stari Zahod, temveč tudi stari vesterni, te prvine pa so hkrati na novo interpretirane za sodobnega človeka.

Površen pogled v zgodovino filma kaže prej na ciklično ponavljanje kot pa na evolucijo. Pred prvo svetovno vojno sta bila v modi obup in želja po realizmu, po vojni pa so postali obvezni eskapizem in srečni konci. V prvih letih gospodarske krize, ko sta bila moderna tako realizem kot nadrealizem, so bili filmi turobni in zamorjeni; nato so po uvedbi cenzurnih kodeksov leta 1934 postali eskapistični in bili v naslednjih desetih letih podvrženi hudim pritiskom. Peklskem obdobju po drugi svetovni vojni je

sledilo prepletanje optimizma in tesnobe v petdesetih letih, ekstremizem in shizofrenija v šestdesetih, eskapizem, pomešan z zaskrbljenostjo v poznih sedemdesetih in osemdesetih. Zlahka bi navedli ustrezne primere za vsako obdobje, vendar bi ravno tako lahko navedli izjeme. Nič pa ne kaže na to, da bi se vesterne spreminjal ločeno od ostale filmske produkcije. •

Prevedel Denis Debevec

Tekst je bil izvorno objavljen v zborniku *Film Genre Reader* (ur. Barry Keith Grant, 1986, University of Texas Press, Austin)

Opombe:

1. Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (New York: Random House, 1981), 45.
2. Robert Warshaw, "Movie Chronicle: The Westerner", v: *The Immediate Experience* (New York: Atheneum, 1979), 135–154;
3. John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, [1970]) – previdnejši esej kot njegov naslednji "Reflections on the New Western Films", v: *Focus on the Western*, ur. Jack Nachbar (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1974), 113–117; Philip French, *Westerns: Aspects of a Movie Genre* (New York: Viking Press, 1973); Jack Nachbar, "Riding Shotgun: The Scattered Formula in Contemporary Western Movies", v: *Focus on the Western*, 101–112; Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western* (Berkeley: University of California Press, 1975); Frank D. McConnell, *The Spoken Seen* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976); in Leo Braudy, *The World in a Frame* (Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1976). Seveda so o vesternu kot žanru pisali še številni drugi avtorji, a brez pomanjkljivosti, ki so predmet mojega eseja.
4. French, *Westerns*, 12–13.
5. McConnell, *The Spoken Seen*, 158.
6. Cawelti, *Six-Gun Mystique*, 74.
7. Nachbar, "Riding Shotgun", 102–103.
8. Warshaw, "Movie Chronicle", 144.
9. Schatz, *Hollywood Genres*, 37. Glej Christian Metz, *Language and Cinema* (New York: Praeger, 1975), 148–161, in Henri Focillon, *Life of Forms in Art* (New York: George Wittenborn, 1942), 10.
10. Braudy, *The World in a Frame*, 135.
11. Warshaw, "Movie Chronicle", 149–150.
12. Schatz, *Hollywood Genres*, 36.
13. *Moving Picture World*, 29. 3. 1919, 1768.
14. Ibid., 10. 5. 1913, 582.
15. Schatz, *Hollywood Genres*, 135–139.
16. Veliko filmov iz drugega desetletja so znova distribuirali v dvajsetih letih; treba bi bilo primerjati objavljene vsebine. Premontiranje filmov pa je bilo nekaj vsakdanjega – film so skrajšali ali podaljšali, odvisno od namena – in upravičeno je domnevati, da so, ko je bilo to mogoče, posodobili tudi zgodbo. Vendar bi bilo to treba preveriti. Filme, posnete med letoma 1929 in 1934, so v naslednjih dvajsetih letih pred ponovno distribucijo pogosto premontirali, zato da bi ustrezali strožjim cenzurnim predpisom.
17. Reviji (Universal) *Motion Picture Weekly* in *Moving Picture World* z dne 17. 8. 1917 opisujeta izvorni konec. Drugi konec je opisan v (Universal) *Motion Picture Weekly* iz januarja 1925. Nespretna montaža je opazna v obstoječih kopijah filma, ki so nastale na podlagi kopije češkega filmskega arhiva, v katero so vstavili nove mednapise, tako da imajo, narobe, izvorni naslov namesto tistega iz premontirane verzije.

Daltoni. Bratje, bančni roparji, ki nikoli niso dosegli resnične slave. Izobčenci so postali po smrti najstarejšega brata Franka, ki je umrl kot šerif. Leta 1892 so se velikopotezno lotili kar dveh bank v Coffeyvillu v Kansasu, vendar so jih meščani pričakovali. Ko se je dim razkidal, so na ulici mrtvi obeležali štirje meščani in štirje roparji, med njimi dva brata (Bob in Grattan) Dalton, tretji (Emmet) pa je bil hudo ranjen. Ko so ga izpustili iz zapora, se je posvetil filmu.

Derringer. Mala, eno ali dvocevna pištola, primerna za streljanje iz neposredne bližine. Z njo je John Wilkes Booth v gledališču ustrelil Abrahama Lincolna. V filmih jo uporabljajo ženske, strahopetci ali goljufi pri kartah.

Dimni signali. Brezžični indijanski način sporočanja na daljavo in hkrati grozeče znamenje indijanske prisotnosti.

Dodge City. Mesto v Kansasu, najbolj znano od vseh govejih mest. Vrhunec je doživelo leta 1879, ko je na pičlih 700 prebivalcev prišlo 14 saloonov, dve plesišči in 47 prostitutk. Za red in mir je skrbel šerif Wyatt Earp.

Donner Party. Malo znana, a grozljiva epizoda Divjega zahoda. Skupina emigrantov, ki je štel 89 moških, žensk in otrok, z nekim Donnerjem na čelu, je ostala ujeta v zasneženem gorovju Sierra Nevada. Zaloge hrane so pošle, ljudje so umirali od izčrpanosti in lakote. Preživeli so jih začeli jesti. Tudi dva indijanska vodiča, ki se nista hotela dotakniti človeškega mesa, so ustrelili in pojedli. Ko je spomladi prišla pomoč, se je njihovo število skrčilo z 89 na 45.

Duster. Do tal segajoča plašč iz lanenega platna bež barve, zaščito pred prahom. Nosili so ga predvsem kavboji in trgovci z govedom, v filmih pa revolveraši in izobčenci.

Dvoboj. Finalna poravnava računov v dramatičnem in ritualnem srečanju iz oči v oči, kjer je zmagal tisti, ki je hitreje potegnil (in zadel). Tako so nas vsaj naučili filmi. V resnici je bilo tovrstnih obračunov silno malo, pri tistih, ki so se zares zgodili, pa je bilo vse skupaj bistveno drugače kot na filmu. Priče na primer poročajo o nekem obračunu, ko sta se udeleženca obstreljevala kake pol ure, ne da bi se zadel. Potem sta se naveličala in odšla domov.

Earp, Wyatt (1848–1929). Varuh zakona in podjetnik. Najslavnejši član povezane družine, ki je sodelovala v slovitom obračunu pri O.K. Corralu, iz katerega se je edini izmazal brez praske. Uporabljal je revolver Buntline Special s podaljšano cevjo, s katero je nasprotnika udaril po tilniku. Temu se je reklo "bizoniranje". Na stara leta je bil svetovalec v Hollywoodu. Prijateljel je z Johnom Fordom, ki je trdil, da je obračun v *Moji dragi Klementini* postavil natanko po Earpovem opisu dogodkov pri O.K. Corralu.

Elder, Kate. Imenovana tudi Nosata Kate, prostitutka in ljubica Docu Holliday.

Ford, Bob in Charlie. Brata, izobčenca, drži se ju sloves izmečkov in izdajalcev.

JEZDECI ŠKRLATNE KADULJE: serija z in neuspeh ameriškega sna



The Vanishing Legion

Če hočete vedeti, kaj je to B ali pa Z vestern, si zarolajte film *Guilty by Suspicion*, ki ga je leta 1991 posnel Irwin Winkler. Robert De Niro igra h'woodskega režiserja, ki v času makartističnih zasliševanj in čistk noče ovaditi svojih komunističnih prijateljev, zato ga njegov matični studio flikne na črno listo. Ker se znajde na cesti, Annette Bening pa je lačna, gre s trebuhom za kruhom, kar ga pripelje naravnost v h'woodski trebuh, na Poverty Row. In tako stopi k šefu male ubožne Z firme, rekoč: Imate kaj dela zame? Šur, dahne šef, ki je pravkar nagnal režiserja in ki De Nira takoj zatem pošlje v akcijo, na ulico, kjer se že snema B, okej, Z vestern – De Niro, ki pade *in medias res*, vpraša le, okej, kje smo, v naslednjem trenutku pa že režira. Kamera?! Gremo! Akcija! De Niro nima pojma, za kaj gre v tem vesternu (ni prebral scenarija niti ne ve, kaj so do tedaj že posneli), toda delo prejšnjega režiserja nadaljuje povsem mirno in *insidersko*. Kot da ne more zgrešiti. Kar je v nekem smislu res: B vesterni so izgledali

tako, kot da se snemajo sami. Prizor na B *setu* je zelo kratek, toda elementaren, saj lepo ujame temelje B procesa: naglico, pragmatičnost, brezosebnost, krute zahteve. Med produkcijo in produktom običajno ni bilo nobene diskrepance – B vesterni so bili kaotični in anarhični. Ne vsi, toda mnogi. In ker so običajno obviseli v zraku, niso izgledali le nedorečeno, ampak že kar ilegalno. V nekaterih je bilo vse narobe. Svojo legitimnost bi težko dokazali. Če bi jih to sploh zanimalo – za B, C in Z vesterne bi pač težko rekli, da so izgledali zainteresirano. Prej narobe, ko jih gledate, vam v povprečju na misel pridejo le tri vrednostne oznake – mimobežnost, apatičnost in monotonost. Toda ironično, mimobežnost, apatičnost in monotonost so bile rezultat naglice, pa ne le snemalne naglice, ampak tudi narativne naglice, narativne urgentnosti, ki so jo skušali ustvariti v samem filmu – akcijo so ponavadi vleкли v nedogled, brez občutka za ritem, tempo, stopnjevanje in dramaturgijo, hja, do monotonosti. V

B vesternih zatišja ni bilo. Da bi junak strastno, napoln religiozno iskal notranji mir, heh, tako kot pri Buddu Boetticherju, Delmerju Davesu in Anthonyju Mannu – ni šans! Zgodbo je bilo treba poganjati in preganjati – šlo je za preživetje. Vedno. In to v obeh smislih – šlo je tako za preživetje junaka kot za preživetje samega B vesterna, ki je verjel, da mu lahko tržno nišo, finančno srečo in darwinistično katarzo nudi in jamči le non-stop akcija, le garanje, le absolutna in popolna stahanovščina.

Ne preseneča, da največje stahanovce med B režiserji najdemo prav v hlevu – med režiserji B vesternov. Lesley Selander je režiral 127 filmov – od tega 104 vesterne. Joseph Kane je režiral 113 filmov – od tega 95 vesternov. Tudi Lambert Hillyer je režiral 113 filmov – od tega 79 vesternov. Ray Taylor je režiral 124 filmov – od tega 70 vesternov. George Sherman je režiral 111 filmov – od tega 70 vesternov. Ray Nazarro je režiral 66 vesternov, Robert N. Bradbury 58, Harry Fraser 54, William Witney 49, Frank McDonald 48, Howard Bretherton, John English, Robert Emery Tansey in R.G. Springsteen pa po 45. Hektičnim stahanovcem ni bilo ne konca ne kraja – Lewis D. Collins (44), J.P. McGowan (42), Bernard B. Ray (41), Thomas Carr (38), Wallace Fox (37), Spencer Gordon Bennet (36), William Berke (36), George Archainbaud (35), Alan James (34), Robert F. Hill (33), S. Roy Luby (28), David Howard (28) in Elmer Clifton (27). Proces je bil neskončen. Al Herman, Oliver Drake, Philip Ford, Harry S. Webb, John P. McCarthy, Fred F. Sears, Derwin Abrahams, Lew Landers, Sam Nelson, Louis King, Phil Rosen, D. Ross Lederman, Ray Enright, R. Reeves Eason, Harry Keller, Otto Brower. Imena, ki živijo le še v najavnih špicah – moške iz filmskega trebuha. Za njih bi lahko rekli to, kar je v *Zmajevem letu* (Year of the Dragon, 1985) za Kitajce rekel Mickey Rourke – gradili so transameriško železnico, toda na fotkah jih ni. Režiserji B vesternov so gradili zgodovino filma, toda na fotkah jih ni. William Beaudine je bil pojem brezosebno utilitarnega štepača, prava mašina – rekli so mu “one-shot” Beaudine, ker prizorov sploh ni ponavljal: režiral je kar 131 filmov, od tega 12 vesternov (Billy the Kid je srečal Drakulo, Jesse James pa Frankensteinovo hčerko!), toda težko bi dokazal, da je kdaj obstajal. Da je bil tam. Njegovi filmi izgledajo tako, kot da ga ni bilo tam – kot da jih ni nihče režiral. Še več, izgledajo tako, kot da jih ni – komaj stojijo skupaj. Nikoli ne veš, če bodo prišli do konca. Zdi se, da ti bodo pred očmi razpadli. Sprhnili. Da bodo kar na lepem izginili. Poniknili. Kar jim daje vtis irealnosti – in nadrealnosti. Bi radi videli nadrealistične filme? Glejte B vesterne. Z naracijo, estetiko in produkcijskimi vrednostmi so tako sprti, da potegnejo na avantgardni art. Kot rečeno, v njih je vse narobe – pravilnosti si ne morejo do privoščiti. Daleč od establimenta. Žanr priženejo do abstrakcije – do paroksizma. Hiperaktivni so, delirični, fantazmagorični, ezoterični, paranoični in disonantni, toda do avantgardističnega minimalističnega dolgčasa jim manjka le korak – Andy Warhol jih je sanjal, ko je režiral *Spanje* (Sleep, 1963). Vprašanje, kako napolniti zgodbo filma, se vedno prelevi v vprašanje, kako napolniti 60 minut. B in predvsem Z vesterni, paralelni univerzum brez alibijev, so ničelna stopnja filma. Ljubiti jih moraš, da jih razumeš.

Vestern je bil idealen žanr za stahanovce. Iz preprostega, očitnega razloga: med letoma 1930 in 1954 je v Ameriki nastalo okrog 2700 vesternov. Ja, vestern je bil *genre du jour*. Rekorder je bil B studio Republic, ki jih je med letoma 1935 in 1954 pridelal kar 468, Monogram pa jih je med letoma 1930 in 1954 naštepal 394. Vestern je bil kri B in Z firm. Šele na tretjem mestu namreč najdete prvi major studio, Columbo, ki je v tem obdobju sproducirala 373 vesternov. Mnoge male, ubožne firme – recimo Reliable, Supreme, Big 4, World Wide, Tiffany, Allied, Grand National, Screen Guild, Kent, Victory, Colony,

Mascot, Lippert – so živele od B in Z vesternov. In običajno so od njih tudi umrle.

Nedvoumni kralj vseh teh stahanovcev pa je bil Sam Newfield. Alias Sherman Scott. Alias Peter Stewart. Režiral je 214 filmov – od tega kar 139 vesternov, med drugim tudi razpiti *The Terror of Tiny Town* (1937), v katerem so igrali sami pritlikavci. Na estetiko, mizansceno, verjetnost in drugi plan ni mislil. Le kako? Leta 1943 je posnel kar 23 filmov! Za beraški “studio” PRC z Gower Gulcha jih je v šestih letih posnel kar 50, jasno, pretežno vesternov. Okej, pretežno je itak delal za PRC, za katerega je pogosto delal tudi legendarni Edgar G. Ulmer, “Frank Capra studia PRC”, “cineaste maudit”, samozvani asistent vseh filmskih genijev (Max Reinhardt, Fritz Lang, F.W. Murnau, G.W. Pabst, Ernst Lubitsch, Cecil B. DeMille, Erich von Stroheim, William Wyler), scenarist, producent, snemalec, scenograf, “korežiser” prelomnega nemškega filma *Ljudje v nedeljo* (Menschen am Sonntag, 1929), režiser židovskih mjuziklov, ukrajinskih komedij, črnskih vesternov, indijanskih socialk in predvsem *auteur* kulturnega *Detoura* (1945), demento fatalističnega filma *noir*. Studio PRC (Producers Releasing Corporation), ki ga je leta 1939 po propadu mnogih malih B firm ustanovil Ben Judell (najprej se je imenoval PDC – Producers Distributing Corporation oz. Producers Pictures Corporation) in ki ga je leta 1947 pogoltnila firma Eagle-Lion (katero je nekaj let kasneje pogoltnila korporacija United Artists), se je specializiral za B robo, bazično za C in Z, direktor produkcije – in hišni producent – pa je bil Sig Neufeld... ee, Sig Newfield, ki je tudi izumil danes kultno ime, Producer's Releasing Corporation. Newfieldovi vesterni, ki so včasih izgledali kot beraške anticipacije *Indiana Jonesa* (*Fighting Renegades*, 1939), so bili ultra poceni, hja, mikrobudžetni, in nevidno režirani, toda ironično – obsedel jih je velik denar. Spremljali so kroženje kapitala. Recimo: v vesternu *Law and Order* (1942) je Billy the Kid (Buster Crabbe) tako podoben umorjenemu vojaku, da zlahka privzame njegovo identiteto in – ob asistenci svojih kameradov, Fuzzyja St. Johna in Davea O'Briena – prepreči poročno goljufijo, s katero skuša diabolčni Charlie King priti do skalpa in kapitala tete Mary, najbogatejše ženske na divjem zahodu.

Še lepše: v vesternu *Death Rides the Plains* (1943) štirje malopridneži, Ray Bennett, I. Stanford Jolley, George Chesebro in Kermit Maynard, prodajajo ranč, potem pa kupca tik pred podpisom pogodbe oropajo in ubijejo – in to shemo potem stalno ponavljajo (okej, dokler jim na prste ne stopi maskirani, v črno odeti Lone Rider, Robert Livingston). To je njihov mali žanr. Newfieldovi vesterni so bili alegorije in avtobiografije Z pozicije – filmi o malih ljudeh, ki sanjajo o velikem denarju in uspehu, filmi o neuspehu ameriškega sna, filmi z levim spinom. Pogosto so razkrinkavali manipulacije in korupcijo na železnici (*Blazing Frontier*, 1943), med zemljeposestniki (*Trigger Pals*, 1939) ali pa v političnem zakulisju (*Wild Dakotas*, 1956), včasih so celo branili svobodo tiska (*Gambling Terror*, 1937). Akumulacija kapitala je bila rop – za masko fantomskega, skrivnostnega šefa bande, ki terorizira in ropa, se je vedno skrival kak ugledni meščan, lokalni boss (*Ridin' the Lone Trail*, 1937). Kapitalizem so redno kompromitirali in kriminalizirali (*Desert Patrol*, 1938), na proletarce, ki so prisiljeni v ropanje in kriminal, pa so gledali s simpatijami (*Three Desperate Men*, 1951).

PRC je delal vse – recikliral je zdrsan zgodbo o dveh bratih, ločenih ob rojstvu (pobrano iz Zanea Greyja), napihoval Tima McCoya, Lasha LaRueja, Boba Steelea in Busterja Crabbeja, angažiral pojoče kavboje *a la* Bill 'Cowboy Rambler' Boyd, Audrey 'Art' Davis in George Houston, za *comic relief* rolal Ala 'Fuzzyja' St. Johna in Eddieja Deana, snemal seriale o Lone Riderju in Billyju the Kidu ter vesterne s tremi glavnimi junaki *a la* Frontier

Najprej sta bila člana tolpe Jesseja Jamesa, potem pa sta se dogovorila z zakonom. Leta 1882 je Bob Jesseja Jamesa v njegovi hiši ustrelil v hrbet, ko je ta popravljal okvir slike. Štiri leta pozneje je Charlie naredil samomor, Boba pa so ustrelili v saloону.

Garrett, Patrick (1850–1908).

Izobčeneč, šerif, znan kot Clovec, ki se je prodal Santa Fe Ringu in ubil Billyja the Kida. Garetta je neznanec ustrelil v hrbet, medtem ko je uriniral na svoji zemlji v New Mexico.

Gatling. Vrsta zgodnjega mitraljeza, ki je izstrelil do 3000 nabojev v minuti skozi več krožno postavljenih cevi z obračanjem ročice. Leta 1866 ga je za svoje potrebe odkupila vojska.

Geronimo (1830–1909). Postal poglavar Chiricahua Apačev. Večkrat je zbežal iz rezervata in s svojimi bojovníki pustošil po hribih Arizone in severne Mehike. Nazadnje so ga ujeli z združeno ameriško-mehiško akcijo, v kateri je sodelovalo več kot 5000 mož. Na stara leta se je preživljal s prodajo svojih fotografij turistom in kot živi razstavni eksponat sodeloval na svetovni razstavi v St. Louisu leta 1904.

Gila Monster. Edini strupeni kuščar v ZDA. Poleg klopotače najnevarnejši prebivalec puščave.

Grant, Ulysses S. (1822–85).

Predsednik ZDA v času, ko se dogaja večina vesternov.

Grey, Zane (1872–1930).

Najpopularnejši vestern pisatelj, napisal je 78 knjig. Danes so njegove knjige obupno zastarele, nezrele najstniške fantazije, postavljene v izmišljeno deželo romantičnih pustolovščin.

Gringo. Žaljivka za Američane, tujce, ki ne govorijo špansko. Menda je izraz nastal v času mehiške vojne, ko so zeleno oblečenim vojakom domačini zabrusili: “Greens go home.”

Grobar. V črno oblečen možičelj s polcilindrom, ki mu smrt pomeni posel, zato si veselo mane roke ob vsakem konfliktu. Osamljena, vendar samozavestna figura, ne brez kančka humorja. Včasih nastopa tudi kot brivec. Njegova profesionalna deformacija je, da vsakogar premeri od nog do glave in tako izračuna velikost krste. V resnici so pokop, krsta in označen grob na Divjem zahodu predstavljali razkošje. Za tiste, ki so končali v preriji, je poskrbel naravni grobar – mrhovinar (*buzzard*).

Hardin, John Wesley (1853–95).

Revolverš, pridigarjev sin. Pripisuje mu, da je ustrelil 44 ljudi. Na filmu in v literaturi se ga drži sloves Robina Hooda, plemenitega moža, ki je vedno pripravljen priskočiti na pomoč. V resnici je bil hud alkoholik, rasist in nasilnež. Večino svojih žrtev je pobil v pijanskih spopadih. Po štirinajstletnem bivanju v zaporu je postal odvetnik, a se je spet vrnil na stara pota popivanja in ropanja, dokler ga v saloону niso ustrelili v hrbet.

Hickok, Wild Bill (1837–76). Izvidnik, revolverš in mož zakona. Markantna pojava: nosil je dolge svetle lase, košate

Marshals in Texas Rangers (Republic je imel tedaj precej bolj uspešne Three Mesquiteerse, Monogram pa Rough Riderse in Range Busterse), pobiral nekdanje zvezdnike studia Republic, recimo Leeja Powella, ki pa je leta 1944 – ojoj! – padel na Pacifiku. Za PRC je bil to udarec – ko je dve leti prej v bostonskem nočnem klubu “Cocoanut Grove” zgorel legendarni kavboj Buck Jones, ki je snemal za večje B firme, je bil to le udarec za fane. PRC je res delal vse – za razliko od drugih, še manjših in še bolj ubožnih firm, ki so svoje filme regionalnim distributerjem prodajale na fix (in običajno za bagatelo), kar pomeni, da odstotkov od profita niso videle, je formiral celo svojo “mrežo” distributerjev, kar pa ni pomagalo. Že z malce večjimi B firmami, kot sta Republic in Monogram, ni mogel tekmovati.

Male, podhranjene, ubožne B in Z firme – recimo Victory, Reliable, Ambassador-Conn, Mascot, World Wide, Spectrum, Ajax, Tiffany, Majestic, Colony, Diversion, Kent in Artclass – so se v glavnem stiskale na Sunset Boulevardu in Gower Streetu, tako da se je tega predela kmalu oprijel izraz Gower Gulch oz. Poverty Row. Svoje infrastrukture niso imele. Umirale so hitro, brez profita. Robert J. Horner, ki je v glavnem snemal za Aywon Film Corporation, malo, ubožno firmo s koreninami v nemi dobi (na začetku dvajsetih jo je ustanovil Nathan Hirsch), je bil brez nog (v otroštvu so mu ju amputirali), kar pa ga ni ustavilo – za njegovo mobilnost je menda skrbel voziček, tako da je povsem mirno režiral kopico okornih, šlampastih, brezupnih, inertnih, anemičnih, hudo obskurnih, hromih “lowest of the lowly” vesternov a la *Border Menace* (1934), *Defying the Law* (1935), *Border Guns* (1935), *Western Racketeers* (1935) in *Whirlwind Rider* (1935), ki so bili brez kakršnikoli artističnih pretenzij in v katerih so igrali kavboji a la Jack Perrin, Buffalo Bill, jr., Bill Cody in Ted Wells. Ja, ti kavboji so bili minorni, toda pogosto so ga tožili – ker ni izplačal honorarjev. Horner je bil stalno na robu bankrota, toda skušal je biti sprejemljiv, konzumen, tržno zanimiv, zato je vestern *Tex Takes a Holiday* (1932) posnel v barvah! Multicolor! Leta 1932 – trash v barvah! Ne da mu je to kaj pomagalo, prej narobe – film je tako izgledal še bolj bedno, še bolj obupano in še bolj obupno. Ker ga je posnel v barvah, so se pač vse napake – in tehnične disfunkcije – še bolj videle, drugače rečeno, barve so njegovo nekompetentnost, nendarjenost in amnezičnost še bolj poudarile. Hornerjevi vesterni so bili matinejski, formulaični in hektični, toda kdo je *good* in kdo *evil* je bilo včasih težko reči. Kot da se režiser ni mogel odločiti – kot da se je pozabil odločiti. Kot da filmu manjka najvitalnejši del. Tri leta kasneje je izginil. In verjetno se je čudil: Hej, vse sem poizkušal! Bil je eden izmed mnogih. Verjetno se je hotel igrati kavboje in Indijance – ker pa se zaradi invalidnosti ni mogel, jih je režiral. Kar je bilo še vedno bolje, kot pa da bi se igral s figuricami. Vsaj zanj.

Horner je bil absolutno dno Z vesterna, toda tam ni bil sam. V dno je bil zabit tudi Victor Adamson. Alias Denver Dixon. Alias Al Mix. Alias Art Mix. Ja, Art Mix. Pogosto je na plakatu pisalo: “Victor Adamson predstavlja Arta Mixa v filmu Denverja Dixona”. Vse troje – Adamson, Mix in Dixon – je bil isti človek, Adamson, *one-man show*. Ni miksal arta, ampak džank. Ambiciozen je bil le v imenu. Tudi v svoje vesterne je tlačil predvsem kavboje z atraktivnimi, tržno zanimivimi, catchy imeni – Buffalo Bill, jr., Wally Wales in Buddy Roosevelt. Nič predsedniškega ni bilo v njih, še manj mitskega. Igrali so tako, kot je Adamson režiral – nevidno. V očeh si jim videl, da upajo, da jim ne bo treba odpreti ust. Svoje kariere so namreč začeli v nemih vesternih, kjer se jih ni slišalo in kjer je bila igra čisto nekaj drugega – zvok jih je petrificiral. Takoj ti je bilo jasno, zakaj so pristali pri Adamsonu – na Povertyju. Toda hej, bili so poceni. Dobro so zveneli le na plakatih. Zaradi zvočnih imen. Če jih je Victor, neke sorte svetovljan (nekaj časa je preživel na Novi Zelandiji), pravilno napisal, se razume. Pogosto jih ni. Tako kot Horner. “Zvezdniki”, ki jim Victor itak ni težil z dialogi, so tako v glavnem računali na snemalca Brydona Bakerja, toda Adamson je imel žal tako beden smisel za lokacije, da ni bilo kaj snemati (vse je bilo videti hudo zapuščeno), pa četudi je – verjetno za srečo – večino svojih vesternov posnel pri kalifornijskem mestecu Victorville. Za režiserja vesternov je bil lokacijski nesmisel smrtni greh. Kar pa postane še bolj alarmantno, ko ugotovite, da je imel smisla za lokacije toliko kot smisla za logiko in akcijo: kavboji so jezdili in jezdili in streljali in streljali in streljali – razvlečeno, dolgovezno in nesmiselno, v nedogled. Dokler jih ni ubila monotonija. Malo režiserjev je znalo publiko tako dolgočasiti. Toda v svoji anemični špuri je tako vztrajal, kot da je imel koncept. Andyju Warholu bi imel kaj povedati. Adamsonovi vesterni niso bili odskočne deske. Če si nastopil v njegovem vesternu, je to

pomenilo, da je tvoje kariere konec. In narobe, kdor je štartal pri Adamsonu, je potem pri Adamsonu tudi običal. Roy Rogers, Gene Autry, Bob Baker, Dick Foran, George O'Brien, Bill Elliott, Charles Starrett, Tim Holt, Johnny Mack Brown, Tex Ritter, Ken Maynard in drugi B zvezdniki so itak stanovali v višje budžetiranih vesternih in živeli na konju.

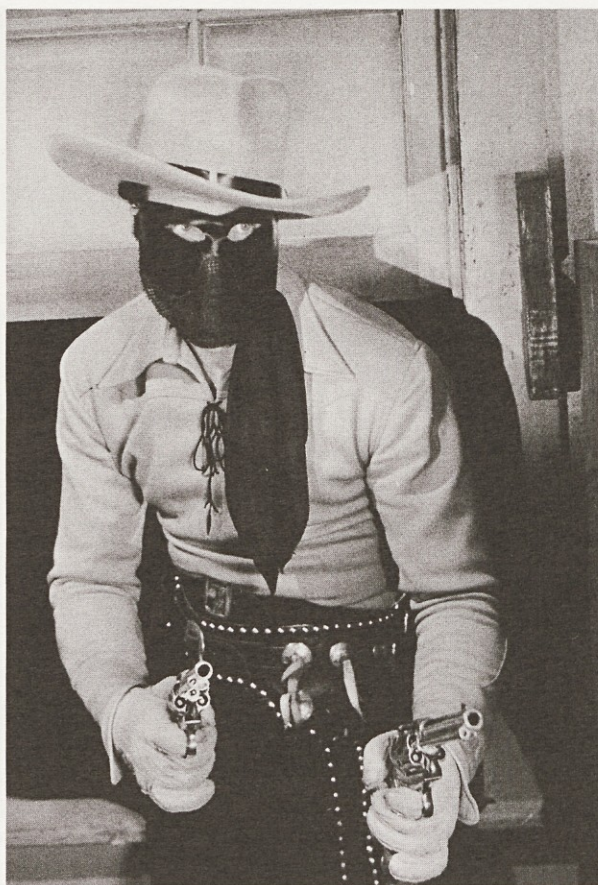
Ker pa Adamson ni hotel običati v svojih vesternih, je raj igral v B in Z vesternih drugih režiserjev – v štiridesetih se je prelevil v igralca in posledično zbral več kot 130 vlog. V glavnem je igral *henchmana*, tretjo, četrto ali peto *rough & tough* barabo v bandi – in kot se je za *henchieja* spodobilo, je bil praktično brez dialogov. Tu in tam je kaj zamrmral, prikimal šefu ali pa šefovi desni roki. Postal je del B in Z folklore – kot mnogi drugi serijski *henchieji*, recimo Tex 'Squint' Palmer, Floyd 'Silver Tip' Baker, Curley Dresden, Carl Sepulveda, Earl Askam, Chuck Baldrá, Roy Bucko in 'Cactus Mack' McPeters, ki so jih ljudje videli v stotinah vesternov, ne da bi jih kdaj uspeli identificirati. V špicah njihovih imen itak ni bilo. Adamson se je za kamero vrnil šele na začetku šestdesetih, ko je bilo vsega že konec. Amerika se je že davno preselila v predmestje. Matineja že davno ni bila več to, kar je bila. TV serije so že davno ugrabile B vestern. Junaki B serije – Charles Starrett, Johnny Mack Brown, Roy Rogers, Rocky Lane, Gene Autry, Rex Allen in Wayne Morris – so svoje kariere sklenili na začetku petdesetih, ko sta svoje kavbojske serije ukinila tudi studia Republic in Columbia. Ne da je to Adamsona motilo. Mirno je posnel prgišče Z vesternov (*Half Way to Hell*, 1961; *Two Tickets to Terror*, 1963), jasno, v tandemu s svojim sinom, Alom Adamsonom, bombastičnim mikro-budžetarjem (režiser, producent, scenarist, igralec), ki so ga leta 1995 našli zabetoniranega pod kopalno kadjo (morilec je dobil 25 let), in ki je rad rekel: “Če mi kak igralec dela težave, preprosto spremenim zgodbo.” Oh, in očitno so mu vsi igralci delali težave, saj njegovi filmi – a la *Five Bloody Graves* (1970) – izgledajo tako kaotično in tako konfuzno, kot da je zgodbo med snemanjem stalno spreminjal. Bil je pač sin svojega očeta – tudi Victorjevi vesterni, recimo *Circle Canyon* (1933), *The Fighting Cowboy* (1933), *Boss Cowboy* (1934), *The Rawhide Terror* (1934), *Lightning Bill* (1934), *Riding Speed* (1934) in *Range Riders* (1934), so bili namreč tako kaotični in konfuzni, da se običajno ni vedelo, kdo je kdo, kdo je komu kaj, kdo koga preganja in zakaj. Še huje – na isto ime so se odzivali različni liki.

Les Adams je nekoč rekel, da so bili Hornerjevi in Adamsonovi vesterni le potrditev “zakona o padajočem iztržku”, s čimer je hotel reči, da je bil vsak njun vestern slabši od prejšnjega. “Obenem pa njuni vesterni tudi spodbijajo teorijo, po kateri gre lahko ta, ki začne na dnu, le gor.” Za Hornerja in Adamsona evolucija ni obstajala – izgledala sta kot slepa člena tržnega darwinizma, divjega boja in hude konkurence na Poverty Rowu. In nad njim. Nista bila *playerja*. Drugi so bili – serijo o Hopalongu Cassidyju, ki ga je igral elegantni in gentlemanski William Boyd, sicer čisto B serijo, je distribuiral Paramount. Igrali so v boljših in večjih dvoranah, imeli so odlično reklamo in, kakopak, precej višje budžete.

Na vsako dinastijo Barrymore, še bolje, na vsako dinastijo Mankiewicz je v Hollywoodu prišla kaka dinastija Geraghty – B dinastija, se razume. Tom Geraghty in oba sinova, Gerald in Maurice, so bili scenaristi. Oče je pisal za neme vesterne, sinova, specialista za *cliffhangerje* in matinejske kvikije, pa sta napisala trumo scenarijev za firme a la Republic, Mascot in RKO – njuna kariera je bila sicer dolga in presenetljivo stabilna, toda običala sta v B diviziji, tudi ko sta delala za večje studije. Njuna sestra, dokaj eksotična Carmelita (“baby star”), je bila igralka – jasno, pretežno v B vesternih (in pri Hitchcocku!), po poroki s producentom Careyem Wilsonom pa se je prelevila

v slikarko. Ni kaj, družinski princip se je na Poverty Rowu obnesel – jamčil je vsaj preživetje, delo za tekočim trakom. Kar sta, kakopak, spoznala in dokazala tudi brata Newfield. In kar je spoznal in dokazal tudi Harry S. Webb, ki je B in Z vesterne najprej režiral za firmo Mascot ter za kratkožive podjetniške špekulacije *a la* Webb-Douglas, Biltmore Productions in Syndicate, potem pa leta 1933 – skupaj z režiserjem Bernardom B. Rayem – ustanovil firmo Reliable Pictures Corporation, ki je štepala vesterne s Tomom Tylerjem, Jackom Perrinom in Bobom Custerjem. Harry in Ray sta jih režirala-producirala, Harryjeva žena, Rose Gordon, je služila kot scenaristka in podpredsednica firme, pogosto pa je vskočil tudi Harryjev brat Ira, običajno kot režiser. Firma Reliable, ki je imela “zanesljivo” in “zaupanja vredno” ime, je vzdržala le štiri leta. Ne da se Harry ni trudil – najel je celo Rin-Tin-Tina ... toda juniorja. Kar pa ne pomeni, da ni vztrajal – kmalu zatem je namreč ustanovil firmo Metropolitan, ki je imela atraktivno ime (ja, *reliable*), toda z mikrobubžetnimi vesterni, v katerih je jezdil Bob Steele, je nad vodo ostala le eno leto. Ni čudno, še Harryju se je zdelo, da se daje pod ceno, zato je te *oaterje* podpisoval s psevdonimom Henri Samuels. Da ne bi crknil, je skočil k firmi Monogram, od tam pa v tovarno – v pravo fabriko, ki je izdelovala pravo orožje. Razlike itak ni opazil. Le zakaj? Delal je le še zase. Šel je pač svojo pot. Rose tudi. In Bernard. In Ira.

Leto 1935 je bilo sploh kužno in pogubno. Drug za drugim so namreč izginili mnogi Z štoparji – Supreme, Reliable, Victory, Ambassador in Mascot. Je pa zato leta 1935 nastal studio Republic, kralj vesternov. Kar ni bilo naključje. Republic je nastal prav z združitvijo nekaterih bankrotiranih enot, med katerimi je bila tudi firma Mascot, ki jo je leta 1927 ustanovil hiper podjetni Nat Levine, *showman* z osnovno šolo in tajniškimi izkušnjami pri kino mogotcu Marcusu Loewu. Mascot je na začetku tridesetih produciral seriale, v katerih so igrali Tom Tyler, John Wayne, George Brent, Harry Carey, Ken Maynard, Johnny Mack Brown, Bob Custer in Bob Steele, pa pes Rin Tin Tin in žrebec Rex. Kar je treba pravilno razumeti – za Mascot so delali v času, ko boljših ponudb niso imeli. Levine je bil resda bolj *oaterist* kot *auteurist*, toda bil je voljan eksperimentirati in hazardirati: zmiksalsci-fi in vestern (*The Phantom Empire*, 1935) ..., pojočega kavboja Genea Autryja je postavil v glavno vlogo (in ga s tem lansiral, s čimer je lansiral tudi “pojoče” vesterne) ..., Tomu Mixu, že dokaj ostarelemu in znučanemu matinejskemu kavboju, je za nastop v serialu *The Miracle Rider* (1935) plačal nenormalnih, za Poverty Row rekordnih 40.000 dolarjev, pa četudi je Mixa v vseh akcijskih prizorih dubliral kaskader Cliff Lyons, toda serial mu je potem menda vrgel milijon ..., da bi si zagotovil večjo avtonomnost, je kupil celo studio Macka Sennetta. Ker se mu je zdelo, da je na konju, je s Herbertom Yatesom, šefom propadle firme Consolidated Film Laboratories, ustanovil Republic, kjer je nekaj časa vodil divizijo, ki je producirala B vesterne in seriale, toda po hudem sporu ga je Yates izplačal. Levine je dobil milijon dolarjev, ki pa ga je v šestih tednih zagonil – na konjskih stavah, svoji veliki obsesiji. Njegova pot je šla poslej le še navzdol: za nekaj časa se je preselil k studiu MGM, produciral minorne filme, potem pa 20 let v popolni anonimnosti menedžiral kino na Redondo Beachu. Kot da ni izumil studia Republic in kot da ni izpopolnil logike *cliffhangerja* ter logistike samega *seriala*. V samoponiževanju je šel daleč. Kar pa je bilo tipično za Z filmarje. In na stara leta je – v domu za ostarele – hazardiral na borzi. Le mentalno. Fiktivno. Le toliko, da je videl, kaj bi lahko izgubil. In kaj bi lahko dobil. S tem je agonijo Z filmarja prignal do pojma – Z filmarji so itak vedno z žepnino fantazirali o rečeh, ki so jih drugi počeli z milijoni. •



The Lone Ranger Rides Again



Plakat za film Three Texas Steers

brke, gizdavo obleko iz jelenove kože z resicami, za pasom pa par revolverjev z ročajji, obrnjenimi navzven. Narcis, nagnjen k pretiravanju in samopoveličevanju, v njegovih zgodbah je število mrtvih s tri mimogrede naraslo na deset, zato je nemogoče ugotoviti, koliko ljudi je zares spravil pod rušo. Umril je v mestecu Deadwood, ko ga je neki Jack McCal med igranjem pokra ustrelil v hrbet.

Holiday, Doc (1852–87). Hazarder, revolveraš in zobozdravnik. Zaradi tuberkuloze se je odpravil na Zahod, kjer je zrak bolj suh. Leta 1877 je v Doga Cityju spoznal Wyattta Earpa in mu 1880. sledil v Tombstone, kjer je sodeloval v obračunu pri O.K. Corralu. V spopadu je bil lažje ranjen. Bolezen in alkoholizem sta ga pokončala osem let pozneje.

Horn, Tom (1860–1903). Izvidnik. Pomagal pri prijemu Geronima. Leta 1894 ga je najelo združenje govedorejcev iz Wyominga, da bi se kot 'živinski detektiv' znebil govejih tatov. Postrelil je kak ducat tatov, potem pa so ga aretirali in obsodili na smrt zaradi umora nekega štirinajstletnega pastirja. Še danes ni dokazano, ali je zares storil zločin, zaradi katerega so ga obesili.

Indijanski agent. Vladni funkcionar, ki je skrbel za distribucijo živeža v indijanskih rezervatih. Agenti so bili znani po korupciji, zlorabah, prepodaji živeža ter prodaji alkohola in orožja Indijancem. Danes so agenti izključno Indijanci.

James, Jesse in Frank (1847–82; 1843–1915). Izobčenca. Jesse je vodil najbolj slavno tolpo roparjev bank in vlakov. Med ljudmi je bil znan kot Robin Hood. Tipična zgodba opisuje vdovo, ki ji grozi, da bo zaradi hipoteke izgubila hišo; Jesse ji da denar, da izplača bankirja, nato se pritaji, počaka na bankirja in mu spet vzame denar. Po katastrofalno spodletelem ropu v Northfieldu je Jesse sestavil novo bando, v kateri je bil tudi Bob Ford. Ta ga je ustrelil v hrbet, medtem ko je v lastni hiši popravil okvir slike. Brat Frank se je predal oblastem, sodišče pa ga zaradi pritiska javnosti ni obsodilo. Umril je v postelji, v pozni starosti.

Jelenova koža, (angl. *buckskin*). Obleka iz mehkega jelenovega usnja z resicami, ki so jo mejaši prevzeli od Indijancev. Suknjič iz jelenove kože je nosil Alan Ladd v filmu *Shane* (1953).

Johnson County War. Primer razrednega konflikta na Divjem zahodu. Veliki govedorejci iz Wyominga so zaradi stalnih kraj nastopili proti priseljencem in tatovom živine. Angažirali so 46 revolverašev, imenovanih regulatorji, da postrelijo čez sto osumljenцев. Akcija se je začela, padlo je nekaj glav, nato pa so se besni priseljenci organizirali v skupino, ki je štela 200 ljudi, in napadli regulatorje. Obkolili so jih in prišlo bi do pokola, če se ne bi vmešala vojska. Nihče od vpletenih se ni znašel pred sodiščem. Dogodki so lepo prikazani v filmu *Nebeška vrata* (1980).

KAKO JE PROPRADEL DIVJI ZAHOD: novi ali anti-vestern od leta 1960 do 1980

zoran smiljanič



Mali veliki mož



Divja banda

Imenujejo jih novi vesterni ali anti-vesterni. Razvili so se na začetku šestdesetih let in trajali do leta 1980, ko so njihovo usodo zakoličila Ciminova *Nebeška vrata* (Heaven's Gate, 1980). Strastni ljubitelj vesterna, publicist in scenarist Brian Garfield, je zapisal, da gre za ostudne filme, ki niso v žanr prinesli ničesar novega, razen obsedene potrebe po anarhiji, žalitvah, uničevanju in razsuvanju vsega, kar je pomenil klasični vestern. Bolje bi bilo, če vseh teh neznosnih filmov sploh ne bi bilo, ker kvirajo sliko pravega, tradicionalnega vesterna. Klasični vestern da je narejen z ljubeznijo, anti-vestern s sovraštvom. Anti-vesterni so anomalija in osmrtnica žanru hkrati. Očitno je, da gre za nekoliko desno naravnane publicista, ki bi se ga dalo odsloviti s trditvijo, da je pač konzervativec, ki novega vesterna ne razume najbolje. Toda ne, njegov najljubši vestern je *Divja banda* (Wild Bunch, 1969), nemara najbolj izrazit, radikalen in destruktiven film novega vesterna. O filmu je napisal tako hvalnico in pokazal tako globoko razumevanje, da so ob tekstu zazijali tudi tisti, ki mislijo, da dobro poznajo Peckinpaha in njegove filme.

V čem je torej stvar? Kaj novega je prinesel vestern v šestdesetih in sedemdesetih letih? Kaj je bilo tisto, kar bi zaman iskali v klasičnih vesternih Johna Forda, Anthonyja Manna, Budda Boetticherja, Delmerja Davesa, Howarda Hawksa in ostalih?

Najbolj očitna in na prvi pogled opazna razlika se zdi v obravnavi akcijskih prizorov. Vestern je žanr, kjer se veliko strelja. Ni ga vesterna brez vsaj enega dvoboja ali streljaškega obračuna. Spomnimo se umiranja v klasičnem vesternu: junak ustrelil barabo, ta se spači, za trenutek obstane, potem pa se počasi sesede na tla, kot bi se zazibala v večni sen. Vse skupaj deluje čisto in neboleče, skorajda kulturno. Protagonisti novega vesterna umirajo neprimerno bolj realistično, grdo, umazano, iz njihovih ran špricajo gejzirji krvi, udar jih vrže vznak, trenutek smrti pa je pogosto posnet v počasnem posnetku. Akcija je postala nasilje. Več je tudi sadizma, mučenja, posilstev, spolnega izživljanja, nasilja nad otroki in nemotiviranega, psihopatskega, histeričnega nasilja. Drži, obravnava nasilja se je v novem vesternu vsekakor drastično spremenila, vendar to ni bistvena razlika. Še posebej ker smo začetke podobnega nasilja prvič opazili že v petdesetih letih: v *Reki brez povratka* (River of no Return, 1954, Otto Preminger) je prvič brizgnila kri, ko je fantič ustrelil Roryja Calhouna v hrbet, in v *Shaneu* (1953, George Stevens), ko je ustreljeni Elisha Cook, jr., poletel daleč nazaj in telebnil v blatno mlakužo. Pa tudi kar nekaj psihopatov, sadistov, fanatikov in nemotiviranega pobijanja bomo našli v klasičnem vesternu.

Drugi moment bi bil lahko v presenetljivo hitrem prevzemanju obrazcev špageti vesterna in njihovi ekspresni naturalizaciji na tleh ameriškega vesterna. Čeprav so se konzervativci 'banalizaciji in vulgarizaciji' žanra

krčevito upirali, je evropski pogled na vestern prinesel svež in neobremenjen veter v mlahava jadra že dodobra upehanega žanra. Cepitev italo in ameriškega vesterna v šestdesetih je omogočila tudi nekatere dominantne filme v sedemdesetih letih. Vpliv italijanskega vesterna vsekakor deluje kot ekskluzivna novost šestdesetih let, vendar so špageti-pred-špagetijem izumili sami Američani, Italijani so le prevzeli vzorce, posejane v ameriških vesternih, in jih radikalizirali. Filmi, kot so *Vera Cruz* (1954, Robert Aldrich), *Forty Guns* (1957, Sam Fuller) in *The Singer Not the Song* (1961, Roy Ward Baker), so precej pred Italijani lansirali ekstremno velike plane, moralno sprevrženost junakov, sadizem, nasilje, pretiravanje, seksualne ekcese, religiozni cinizem, ekstravagantno režijo in eden-proti-mnogim mitologijo.

Vesterna šestdesetih in sedemdesetih let bi lahko obtožili tudi za povečevanje negativcev. Namesto moralnih šerifov, mirnih farmerjev, poštenih izvidnikov in lojalnih vojakov so junaki barabe, morilci, razbojniki, izobčenci, lovci na nagrade in drugi izmečki. Junaki so postali obupani, jezni, prazni in brez iluzij. Če je vestern hvalnica individualizmu, potem so ti izmečki pač zadnji neodvisni uporniki ameriškega Zahoda. Železnica, zakon, veleposestniki, banke in drugi dosežki civilizacije so bili v starih časih blagoslov, v novem vesternu pa pomenijo grožnjo neodvisnemu posamezniku, ki se jim je za samoohranitev prisiljen postaviti po robu. Vendar tudi novodobni negativci-junaki niso izum novega vesterna. Slabi fantje so burili domišljijo gledalcev že v prvem vesternu *Veliki napad na vlak* (1903), pa v Pennovem *Levorokem revolverašu* (1958), *Enookem Jacku* (One-Eyed Jacks, 1960, Marlon Brando) in celi vrsti filmov o Billyju the Kidu, če omenimo samo nekatere. Če kdo, potem so bili negativci vpeti v mitologijo Divjega zahoda že od njenega samega začetka.

In obratno, nekoč nesporni heroji Divjega zahoda, kot so Wyatt Earp, Buffalo Bill, general Custer, Wild Bill Hickok in drugi, so postali v novem vesternu vsaj osebkci z dvomljivo moralno, če že ne odkriti psihopati in bolešno častihlepi povzpethniki. Rušenje mitov pa ni v ekskluzivni lasti novega vesterna. Tudi klasični vesterni so se znali še kako ponorečevati iz veličine razvitih legend ali vanje vsaj podvomiti.

Novo teme in poglede bi lahko iskali v črnih vesternih (*Črna karavana*, 1971), ekoloških vesternih o divjini (*Jeremiah Johnson*, 1972, Sydney Pollack), neodvisnih, erotičnih, nadnaravnih, vzhodnoevropskih ... Vse te navidez nove oblike filmskega izraza so se pojavile v šestdesetih in sedemdesetih letih, vendar niso bile zares nove. Če smo natančneje pobrskali po zgodovini vesterna, smo vedno našli kakšen primer, ki je dokazoval, da se vseh naštetih tem in pristopov drži pajčevina. Navidez še tako revolucionarni pristopi praviloma vedno koreninijo v tradiciji in zgodovini. Kaj torej sploh še ostane novemu vesternu?

Ostaja mu ena tema, ki je ekskluzivno njegova last in ki je stari vesterni niso premogli – preprosto zato, ker zanje še niso bili dovolj zreli. Paradna tema novega vesterna je umiranje starega Divjega zahoda. Bolečina ob izgubi tradicionalnega načina življenja, izginjanje famozne meje ter z njo svobodnega in romantičnega Zahoda. "Rad bi videl mejo, preden izgine," je rekel Kevin Costner kot John Dunbar v filmu *Pleše z volkovi* (*Dances With Wolves*, 1990). Po letu 1890 je Divji zahod dokončno izginil, ukrotili in prepredli so ga z železnico, telegrafom, elektriko, kapitalom, bankami, veleposestniki, razvojem, vojsko, zasebno lastnino, delnicami, stroji, industrijsko revolucijo in zakonom, ki je segel tudi v najbolj odročna območja. Indijanci so romali v rezervate, izobčenci na vislice ali v zapore. Kavboji so postali dinozavri, obsojeni na izumrtje. Preselili so se v legende, knjige, filme in v prodajalne suvenirjev za turiste. Od tod pogostost in popularnost pridevnika 'last' (zadnji) v naslovih novega vesterna.

Klasični fordovski vestern še ni imel zavesti o minljivosti Divjega zahoda, ker se je osredotočil na njegovo zgodnje, graditeljsko obdobje. Osrednje teme so bile osvajanje Zahoda, boji proti Indijancem in izobčencem, opis težavnega mejaškega življenja, boj za kultiviranje divjine in preobrazba puščave v rajski vrt. Ford je opeval romantične pionirske čase, sentimentalno afirmacijo tradicionalnih vrednot in ljudi. Pod Fordom je bil vestern mlad. Ford je pomagal pri transformaciji resničnosti v mit. Šele na koncu kariere je postal režiser bolj zagrenjen in se v filmih *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (1962) in *Jesen Čejenov* (1964) začel spraševati o svojem početju.

Vestern je bil leta 1960 na koncu poti. Izčrpal je vse svoje velike teme, zdaj mu je preostalo le še ponavljanje klišejev in brezžobe parodije, ki so se razpasle kot plevel. Videti je bilo, da se je žanr izpel. Potem pa je nova generacija filmskih ustvarjalcev odkrila temo, ki se je ponujala kar sama od sebe. Ki se je valjala v prahu in čakala, da jo kdo pobere. Lahko rečemo, da se je zgodovina realnega Divjega zahoda pokrila s filmsko zgodovino. Odmiranje Divjega zahoda se je 70 let pozneje pokrilo z odmiranjem žanra. In preden je krknil, je vestern še zadnjič pošteno brcnil. V naslednjih petnajstih do dvajsetih letih je tako nastal kup divjih, ciničnih, anarhičnih, žaljivih, maničnih, grotesk-nih, odtrganih, v isti sapi pa tudi žalostnih, elegičnih in spoštljivih filmov, ki so žanru vsaj za kratek čas vdahnili novo moč in energijo. Že videne in povedane zgodbe so z novim pogledom in pristopom dobile povsem novo življenje, zato se je zdelo, da jih gledamo prvič. Zgoraj opisani elementi (akcija, psihopati, vpliv špageti vesternov, negativci, junaki, mitologija, Indijanci, črnici...) so se spet znašli pred radovednim pogledom avtorjev, ki so iz njih ustvarili povsem nove zgodbe in pomene. Vse te bistvene elemente vesterna so kombinirali in vpeli z zavestjo o minljivosti, o umiranju in propadanju Divjega zahoda. In ravno zaradi te dodatne komponente so novi vesterni dobili tragične dimenzije, kakršnih drugi žanri, denimo kriminalka, niso imeli. Seveda se je med vsemi temi našel tudi kup lažnih, preračunljivih, eksploatorskih filmov, ki so v novem trendu zavohali dobiček, toda čas je njihov neusmiljen sodnik.

Pomemben razlog za relativno dolg obstoj novega vesterna pa je tudi zanimanje gledalcev. Nove generacije mladih gledalcev, ki so se našle v Pennovem ikonoklastičnem filmu *Bonnie & Clyde* (1967), so hodile gledat tudi nove vesterne. Starejši gledalci so poetiko novega vesterna zavračali in se tolažili s tradicionalističnimi vestern burkami Burta Kennedyja in Andrewa W. McLaglena. Novega vesterna se je zaradi dekonstrukcije mitov oprijela oznaka anti-vestern, kar pa ni primerna klasifikacija, saj ustvarjalci žanra niso sovražili in ga tudi niso hoteli uničiti, ravno nasprotno. Iz njih veje globoka naklonjenost ter občutek izgube in žalosti ob njegovem razkrajanju. Tega,

sicer skrbno zatajevanega in doziranega čustva, ki se kar kadi iz novega vesterna, se pač ne da ponarediti.

Za začetnika novega vesterna veljajo *Strelji popoldne* (*Ride the High Country*, 1962) Sama Peckinpaha, ki je hkrati zadnji vestern stare in prvi nove šole. Za junaka je uporabil Joela McCreo in Randolpha Scotta, ostarela junaka številnih klasičnih vesternov, ki se boleče zavedata, da je njun čas minil. Ne znajdeta se več v modernem svetu, nosita dolge gate, prekinjata ježo, da bi namakala boleče noge v hladni vodi, in skrivaj natikata očala na nos. Občutek minljivosti še bolj poudarjajo jesenska pokrajina z odpadajočim listjem. Prihod novih časov najavljajo njuni nasprotniki, pobesneli bratje Hammond, med njimi je najhujši Warren Oates, ki brez razloga strelja na jato kokoši.

Samo sedem let pozneje je Peckinpah posnel svoj najboljši film in najboljši vestern, *Divjo bando*, kjer so banditi, podobni bratom Hammond, postali tragični heroji. Zaradi prekomernega nasilja so ga kritiki odpisali kot še eno hvalnico destruktivnemu nasilju v maniri špageti vesternov. V resnici je bilo ravno obratno. *Divja banda* nima nič skupnega z Leonejevimi filmi, kjer je dogajanje karikirano do groteske, junaki pa so onstran morale. *Divja banda* je moralni krik bolečine, globok, pretresljiv, tragičen in brezkompromisen film, kakršnega žanr še ni videl. Poleg tega je Peckinpah odkril in prikazal izredno lepoto v nasilju, kar do tedaj ni uspelo še nikomur. Rezultat je film, ki je v enem samem silnem zamahu premaknil mejo vesterna skoraj do njegovega konca.

Istega leta se je pojavil film *Butch Cassidy in Sundance Kid* (1969, George Roy Hill), ki obdeluje osupljivo podobno, skoraj identično temo kot *Divja banda*. "Pa kdo so ti tipi?" se na prelomu stoletja sprašujeta simpatična roparja Paul Newman in Robert Redford, ko spoznata, da ni več koticčka, kamor bi se lahko skrila pred zasledovalci. Nazadnje zbežita v Bolivijo in tam končata skoraj na las podobno kot člani *Divje bande* (mimogrede, Cassidyjeva tolpa se je res imenovala Wild Bunch), le da s seboj odneseta veliko manj nasprotnikov kot Peckinpahovi morilci. Film je, predvsem zaradi karizmatičnih glavnih igralcev, lahkotnega pristopa in modernega scenarija finančno zelo uspel, ni pa premogel globine, veličine in tragične razsežnosti *Divje bande*.

Temo ekipe plačancev v Mehiki je uspešno obdelal tudi Richard Brooks s svojimi *Profesionalci* (*The Professionals*, 1966), vestern verzijo *Ducata umazancev* (*The Dirty Dozen*, 1967, Robert Aldrich). Štirje junaki se s pospešenim propadanjem Zahoda spopadejo tako, da začnejo tržiti svoje znanje. Vsak od njih je specialist za določeno področje (razstrelivo, orožje, konje ...) in svoje storitve prodajajo najboljšemu ponudniku. Ko postrelijo kakih 40–50 Mehičanov in dvignejo v zrak pol Mehike, si na koncu premislijo in zaradi napada morale soglasno abortirajo nalogo ter ostanejo brez plačila. Do pričakovanega finalnega obračuna z delodajalcem ne pride. Vsak pove svoje, potem se raztepejo na vse strani.

Peckinpah je po *Divji bandi* posnel nemara najbolj dobesedno izjavo – če že ne traktat – o umiranju Divjega zahoda v presenetljivo mirnem, nenasilnem in romantičnem filmu *Balada o Cablu Hogueu* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970). Grenko-sladka zgodba o iskalcu zlata, ki je našel vodo tam, kjer je ni bilo, šviga od komedije do tragedije in nazaj, nekoliko kičast priokus pa še stopnjuje posladkana glasba mladega folk pevca Richarda Gillisa *Butterfly Mornings*. Število mrtvih na koncu filma: samo dva; eden ustreljen, eden povožen (in en ustreljen kuščar). Leta 1973 je Peckinpah posnel svoj zadnji vestern *Pat Garrett in Billy the Kid*. Kot bi slutil, da gre za slovo, je v film pripeljal impresivno trumo karakternih igralcev, ki so zaznamovali žanr. Na Garrettovi strani so *oldtimerji* Jack Elam, Slim Pickens, Jason Robards, Barry Sullivan, Richard Jaeckel, R. G. Armstrong, Matt Clark in Katy

Johnson, 'Liver-eating'. Gorjan, poročen z Indijanko iz plemena Flathead. Potem ko so jo posilili in ubili Crowi, jim je prisegel maščevanje. Legenda pravi, da jih je pobil več kot 200, vzdevek pa je dobil, ker je posmrtno ritualno pojedel njihova jetra. Omiljeno in romantično različico smo videli v filmu *Jeremiah Johnson* (1972).

Klobuk. Brez njega je kavboj kot gol. Ko se sleče, ga da nazadnje z glave, ko se obleče, ga na glavo posadi prvega.

Komančerosi. Najprej trgovci, ki so jim Španci dali dovoljenje, da trgujejo s Komanči v državi New Mexico. Po priključitvi države ZDA so postali ilegalci, ki so Indijancem prodajali slab viski in orožje.

Komanči. Bojevito pleme na konjih, v stalnem konfliktu z drugimi plemeni, belci in Mehičani. Še posebej brutalni so bili spopadi z belci na tekaški meji, s krvavimi pokoli na obeh straneh. Nazadnje jih je general Sheridan premagal in jih nagnal v rezervat v Oklahomi.

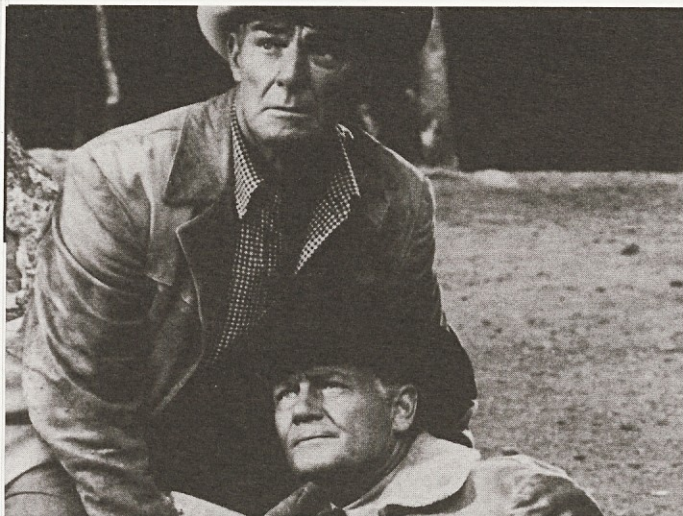
Linčanje. Priljubljen način kaznovanja osumljenih kriminalcev brez sojenja. Lahko pomeni tudi batinanje ali namakanje v katranu in posipanje s perjem. Večkrat se je zgodilo, da so obesili napačnega, na primer v filmu *Dogodek v Ox-Bowu* (1943).

Lovec na nagrade (angl. Bounty Hunter). 'Kjer življenje ni bilo nič vredno, je imela smrt svojo ceno.' Citat iz filma *Za dolar več* (1965).

Masterson, Bat (1853–21). Mož zakona, pustolovec. Prijatelj Wyattta Earpa. Leta 1876 je postal šerif v Dodge Cityju, ko so ubili njegovega brata Eda. Živel je razburljivo življenje v razburljivih časih. Bil je še lovec na bizone, borec proti Indijancem, kvartopirec, na stara leta pa novinar v New Yorku.

May, Karl (1842–1912). Pisatelj. Zaradi prevare je končal v zaporu, kjer je začel pisati, najprej cenene zmazke, pozneje pa bolj ambiciozne zgodbe z Divjega zahoda, ki so med bralci fantastično uspele. May je trdil, da so vse zgodbe plod njegovih izkušenj. Zgodbe o Winnetouju in Old Shatterhandu so močno vplivale na cele generacije Nemcev, vključno z Adolfom Hitlerjem. ZDA je May prvič obiskal šele po izdaji knjig, potem pa je v javnosti eksplodirala vest, da si je vse skupaj gladko izmislil in da ima kriminalno preteklost. Odkritja so povzročila njegov živčni zlom.

Meja (angl. frontier). Uradno: področje, kjer poseljenost znaša manj kot dve osebi na kvadratno miljo. Toda meja pomeni več kot zgolj gostoto prebivalcev na določenem ozemlju. Pomeni divjino, neposeljeno, neokupirano, nekulturno, prosto področje, zadnje zatočišče za neodvisne individualce Divjega zahoda. Mejaši so traperji, trgovci s krznom, hribovci, izvidniki, stezosledci, rudarji, rejci goveda, farmerji... Socialni razvoj, urbanizacija, lastništvo in kapitalizem pomenijo izginjanje meje. Izginjanje meje



Streli popoldne



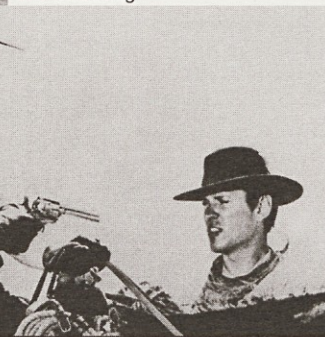
Plavi vojak



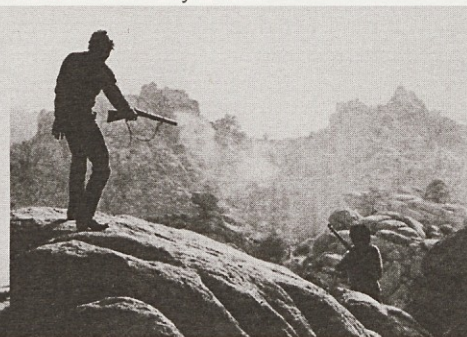
Ulzana's Raid



The Shooting



Tell Them Willie Boy Is Here



Jurado (ki je v *Točno opoldne* stopila na vlak in se ni več ozrla), vmes sta opazovalca Paul Fix in Chill Wills, na Billyjevi strani pa jezdi mlajša generacija: Charlie Martin Smith, Luke Askew, L. Q. Jones, Harry Dean Stanton, Richard Bright in Bob Dylan. Peckinpah se pojavi kot tesar, ki naredi otroško krsto. Spreminjanje Zahoda je Peckinpah bolje ujel v liku Garretta, ki je bil nekoč Billyjev prijatelj, zdaj pa se je prilagodil in prestopil na stran zakona. Garrett se kot zla usoda bliža svojemu cilju, njegov obračun z Billyjem ni klasični kavbojski dvoboj, pač pa čista eksekucija.

Malo prostora za heroizem je ostalo tudi junakom simultano posnetih dvojčkov *The Shooting* in *Ride in the Whirlwind* (oba 1967) režiserja Monteja Hellmana – izpod plašča Rogerja Cormana. Skrivnostni *Shooting* velja za prvi eksistencialni vestern, fragmentirana, simbolična in zavajajoča zgodba se v celoti odvija v čudni, nadrealistični puščavi. Vsi protagonisti se ves čas nahajajo na neznosnem robu spoznanja, le Oates v zadnji sekundi filma spozna resnico in umre. Čudež od filma.

Izvrsten je tudi *Hombre* (1967, Martin Ritt) po romanu Elmorea Leonarda. Paula Newman, belca, ki so ga vzgojili Indijanci, obvestijo, da je podedoval trinadstropen hotel. Newman se ujame na limanice in pristane na to, da bo pustil Indijance in zaživel kot civiliziran beli človek. Vendar ga v svetu belcev čakajo le ponižanja, prevare, izsiljevanje in na koncu smrt. *Hombre* je mučen, mračen, depresiven in pesimističen vestern. Divji zahod je mesto pohlepa, korupcije, rasizma in neizpoljenih obljub o lepši prihodnosti. Mar bi bil ostal med Indijanci.

Skupino drugačnih filmov o življenju kavbojev je odprl mojstrski *Will Penny* (1968), prvenec pisatelja scenarija Toma Griesa. Heston igra osamljenega in ostarelega kavboja, ki se zaveda, da je prestar, da bi se ustalil in začel novo življenje ("Jaz sem kavboj, ne znam delati nič drugega"), zato se z Joan Hackett na koncu razideta.

Med filmi, ki se ubadajo s kavbojem, velja omeniti še elegičnega *Mož, ki ga je težko ubiti* (Monte Walsh, 1970), prvenec snemalca Williama Frakerja. Gre za realistični, zabavni in nostalgичni pogled na iztekajoče se dneve kavbojev. Lee Marvin je kavboj, ki je ostal sam in ne ve, kaj bi, ko se njegov najboljši prijatelj poroči in zaposli v ženini trgovinici. Ko mu neki lovec na talente ponudi službo kotilca konj v cirkusu, mu Marvin po dolgem premisleku odvrne: "I ain't spitting on my whole life." O kavbojih govori tudi *The Culpepper Cattle Company* (1972), prvenec Dicka Richardsa o fantu (Gary Grimes), ki se v želji po pustolovščinah priključi kavbojem. Na dolgi poti pride do silovitih izbruhov nasilja, redko vidnih tudi v novem vesternu. V krvavem finalnem obračunu Grimes samo gleda dogajanje in sploh ne prime za pištolo.

Zanimiv je tudi podcenjeni *Wild Rovers* (1971, Blake Edwards), kjer se kavboja (William Holden in Ryan O'Neal) naveličata depresivnega in brezperspektivnega življenja na ranču, zato se odločita, da bosta oropala banko. Njuna naivna pustolovščina se konča mučno in bedno, brez herojskega ognjemeta, s katerim se je Holden poslovil v *Divji bandi*. Ustrelijo ga kot zajca.

Od filmov, ki obravnavajo Indijance, velja omeniti *Tell Them Willie Boy is Here* (1969, Abraham Polonsky) – o civiliziranem Indijancu, ki se je prilagodil in sprejel belski način življenja. Po konfliktu z zakonom se

upre in vrne k indijanskim koreninam. Na koncu namesto dvoboja spet dobimo eksekucijo, ki jo z zadržki opravi Robert Redford.

Z indijanskimi vprašanji se vsak na svoj način ukvarjajo trije filmi, zabavni, originalni in mozaični *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970, Arthur Penn), mazohistični in antropološki *Mož, imenovan Konj* (A Man Called Horse, 1970, Elliot Silverstein) in ultranasilni opis masakra nad Čejeni pri Sand Creeku, z enim očesom pa tudi v Vietnamu, *Plavi vojak* (Soldier Blue, 1970, Ralph Nelson). Indijanci so se belcem uspešno postavili po robu v *Chatovi deželi* (Chato's Land, 1972, Michael Winner), kjer Charles Bronson zbrise cel pregon, predvsem pa v Aldrich-evem filmu *Ulzana's Raid* (1972) scenarista Alana Sharpa, ki se ga nezasluzeno drži sloves reakcionarnega filma. Zgodba govori o skupini Indijancev, ki zbežijo iz rezervata ter plenijo, pobijajo in posiljujejo z vojaško natančnostjo. Producenti so se ustrašili silovitih prizorov nasilja, zato so najhujše odlomke zamenjali z alternativnimi posnetki. Film zaradi tega deluje neenakomerno, vendar gre za osupljivo in močno delo, ki brez-kompromisno opisuje odnose med rdečimi in belimi.

Naslednji tematski sklop tvorijo filmi o znanih osebnostih. Poleg že opisanega Peckinpahovega filma se z Billyjem Kidom ubada tudi kulturni *Dirty Little Billy* (1972, Stan Dragoti) o začetkih morilske kariere slavnega izobčenca. Billy je tu predstavljen kot nekoliko slaboumen *punk*, (igra ga nepozabni Michael J. Pollard), ki se zabarikadira v saloonu in v njem zganja nekakšno *underground* sceno. Izrazito mračen, blaten, krut in pesimističen portret Divjega zahoda.

Najbolj ciničen portret Jesseja Jamesa in njegovih kompanjonov najdemo v Kaufmanovem filmu *Tolpa Jesseja Jamesa in Cola Youngerja* (The Great Northfield, Minnesota Raid, 1972), kjer je Jesse predstavljen kot križar, fanatik in sadist, ki svoje roparske podvige načrtuje na osnovi psihotičnih vizij. S kritično ostjo se legend loveca tudi *Doc* (1971, Frank Perry); Wyatta Earpa slika kot ambicioznega in castihlepnega oportuniste, ki se s Clantonovimi spopade predvsem zaradi ekonomske prevlade na področju. Film v opevanem prijateljstvu Docu Hollidayja in Wyatta Earpa nakaže tudi homoseksualne tone.

Do legend Divjega zahoda je neprizanesljiv tudi Robert Altman v obenjaškem *Buffalo Bill in Indijanci* (1975). Ko smo že pri Altmanu, njegov najboljši vestern in eden izmed filmov, ki prepričljivo ilustrira tezo o propadu zahoda, je *Kockar in prostitutka* (McCabe and Mrs. Miller, 1971), zgodba o hvalisavemu malemu podjetniku McCabu (Warren Beatty), ki na prehodu stoletja v rudarskem mestecu Presbyterian Church zgradi saloon in javno hišo. Posel mu gre dobro od rok, zato mu ga hoče velika rudarska kompanija prevzeti. Zlepa ali zgrda. McCabe povleče serijo napačnih potez in kompanija počlje nadenj tri plačane morilce. V bizarnem finalnem obračunu ima McCabe srečo in pobije vse tri nasprotnike, potem pa sam zmrzne v snegu.

Žalosten in brezizhoden je tudi Fondov *Kavboj brez miru* (The Hired Hand, 1971) po scenariju Alana Sharpa, kjer se potepuh (Peter Fonda) po dolgem potepanju odloči, da bo šel nazaj k ženi in hčerki, od katerih je pred leti zbežal. Obdobje svobode brez obveznosti je minilo, prišel je čas dela in odgovornosti. Kot če bi *Goli v sedlu* preživeli popotovanje in se vrnilo domov. Fonda se poniža ter prosjači nepriljubno in ostare-

lo ženo, naj ga sprejme nazaj. Film prepričljivo opisuje dolgočasno in puščobno mejaško življenje na ranču, tako da nam je hitro jasno, zakaj je Fonda sploh pobegnil. Ko si nazadnje le pribori mesto na ranču in v njeni postelji, se spet oglasi klic divjine. Fonda gre še zadnjič pomagat prijatelju in cena za to je smrt.

Alan Sharp je napisal tudi scenarij za film *Billy Two Hats* (1973, Ted Kotcheff), malo in trpko zgodbo o ostarelem izobčencu (Gregory Peck v spregledani vlogi) in njegovem sinu-mešancu. Tako kot Burt Lancaster v *Ulzana's Raid* je tudi Gregory Peck umrl pod vozom, obkrožen z Indijanci. Kot zanimivost: gre za prvi vestern, ki so ga posneli v Izraelu.

Clint Eastwood je zrežiral in zaigral v dveh pomembnih vesternih iz sedemdesetih let: prvi je skrivnostni *Neznani zaščitnik* (High Plais Drifter, 1973), kjer se junak vrne od mrtvih – z visokih planjav, kot pove že naslov – in maščuje prebivalcem mesta. Drugi je *Izobčenec Josey Wales* (The Outlaw Josey Wales, 1976), kjer bi bilo nemara bolje, če bi Eastwood režijo prepustil scenaristu Philipu Kaufmanu, ki ga je po enem tednu nagnal s snemanja. Kakorkoli že, film je poln zanimivih karakterjev in situacij. Gledalci so bili osupli nad Eastwoodovim pljuvanjem žvečilnega tobaka po glavah mrtvih nasprotnikov.

Dostojno in častno se je od žanra poslovil John Wayne v elegičnem *Poslednjem strelu* (Shootist, 1976, Don Siegel). Za finalni obračun si je izbral tri revolveraše, ki so pustili svoj pečat v vesternih. Prvi je Richard Boone, negivec številnih vesternov petdesetih in šestdesetih let, drugi Hugh O'Brian, ki je igral Wyatta Earpa v TV seriji, zadnji pa Bill McKinney, stalni Eastwoodov negivec. Prijetno je presenetil Kirk Douglas s pronicljivim političnim vesternom *Pregon* (Posse, 1972), kjer je zaigral korumpiranega šerifa, gledalci pa smo še enkrat ostali brez finalnega obračuna.

Čeprav se neposredno ne ukvarjata z umiranjem Zahoda, pa kljub temu ne moremo mimo dveh filmov, ki sta označila sedemdeseta leta: *Bad Company* (1972) Roberta Bentona in *Dvoboj na Missouriju* (Missouri Breaks, 1976) sta vsak na svoj način opravila z mnogimi miti Divjega zahoda. Slednji je pomenil slovo od vesterna za veterana Arthurja Penna in Marlona Branda, ki sta žanru pustila neizbrisen pečat, Penn z že klasičnim *Levorokim revolveršem*, Brando pa z *Enookim Jackom*.

Poleg naštetih A vesternov se je pojavilo še veliko število eksploatacijskih, neodvisnih, čudaških, ekscesnih, nadnaravnih in cenjenih vesternov, brez velikih zvezd in s skromno produkcijo, ki so se zanašali na slab okus in pretirano nasilje. Danes so prezirani in pozabljeni, kar pa ne pomeni, da niso zanimivi. Poglejmo si jih nekaj. *Animals*

(1971, Ron Joy) je sadističen in nasilen vestern, kjer banditi po ropu kočije s seboj odpeljejo še učiteljico in jo štafetno posilijo. Po okrevanju se s pomočjo Indijanca Henryja Silve maščuje vsakemu posebej, zadnjemu pa z nožem odreže tiča. V filmu *Macho Callahan* (1970, Bernard L. Kowalski) nas pričaka osupljivo posnet začetni spektakularni prizor bega južnjaških upornikov iz zapora, masovka, vredna kakega Peckinpaha ali Siegla, potem pa dogajanje postaja čedalje bolj statično vse tja do duhamornega in dolgočasnega konca. Nenačuden je tudi en film z mnogimi naslovi *Count Your Bullets* (a.k.a. *Cry Blood Apache, Cry for Me, Billy, Face to the Wind, Naked Revenge*, 1974, William A. Graham), kjer revolveraš Cliff Potts potuje z Indijanko (Xochitl), ki je večino filma popolnoma gola! Film je bil poučen predvsem za najstnike. Odštekane je tudi angleški *Charley-One Eye* (1972, Don Chaffey), kjer za potrebe filma masovno pobijajo kokoši, ter ultranasilni argentinsko-mehiški *El Topo* (1971) Alejandra Jodorowskega, biblična alegorija o revolverašu, ki doživi vstajenje kot Jezus. Kot bi Fellini in Buñuel zašla na Divji zahod.

Tako. Dekonstrukcija mitov, motivov in ljudi se je počasi zaključila. Na koncu se vprašajmo, kakšno alternativo so ponudili ti filmi, za čim so žalovali? Za težkim in mučnim življenjem na ranču, za življenjem izobčencev, ki se večno ozirajo čez ramo? Kje točno so zlati časi Divjega zahoda? "Back off to what?!" je zagrenjeno vprašal Ernest Borgnine, ko mu je William Holden naivno rekel, da bo tole njegov zadnji rop, nato pa se bo umaknil. Borgnine ve, da se nimajo kam umakniti. Ne obstaja idealna farmica, kjer bodo mirno in srečno živeli do konca svojih dni. Zato novi vestern ne ponuja ničesar konstruktivnega, nima pozitivnega sporočila. Res je, kot pravi Brian Garfield, novi vestern zna le rušiti in podirati. Je brez iluzij, vizij in prihodnosti. Kot bolni na smrt se veseli vsakega dne, ki ga doživi. Žaluje za starimi časi, ker je to edino, kar pozna, ker je bil takrat mlad in ker so bili stari časi kljub vsemu boljši od novih. Junak novega vesterna predstavlja čisti, goli, primitivni, egoistični interes za preživetjem. Zaveda se, da so mu dnevi šteti, in edino, kar lahko naredi, je, da izbere način, kako se bo poslovil. Včasih pa še to ne. In ravno zato je tako prepričljiv.

Anti-vestern ali novi vestern se je dokončno poslovil leta 1980. Razen redkih izjem, ki ne presegajo števila prstov na obeh rokah, se do danes ni prebudil. Bilo je lepo, dokler je trajalo. •

pomeni izginjanje Divjega zahoda. Meja je dokončno izginila okoli leta 1890.

Monument Valley. Rdeča puščava z orjaškimi skalnatimi monoliti na meji med Utahom in Arizono, prizorišče številnih vesternov Johna Forda. Ostali režiserji so se atraktivni lokaciji izogibali, da jih ne bi obtožili kopiranja. Dolina spomenikov tako tudi dandanes velja za Fordov zasebni peskovnik.

Mučenje. Pisatelj R. A. Billington je v knjigi *Dežela divjajstva* skompiliral mali katalog indijanskega mučenja. "Ujetnike so pribili na drevesa, da so jih pri živem telesu požrle živali, jih žive odrli, pekli na malem ognju, privezali ob že mrtvega tovariša, žive zakopali ali zakopali do vratu v zemljo, rezali z njih koščke mesa in jih jedli, medtem ko so nesrečniki to gledali, jim odrezali veke in jih prisilili gledati v sonce, jim zatikali lesene trske pod nohte, namazali obraz z medom in nadnje spustili čebele ali mravlje, jim vlivali stopljeno zlato v usta, iztikali oči, prazne dupline pa napolnili s soljo ali žarečim ogljem." Mučili so izključno Indijanci. Zločinov belcev nad Indijanci pisatelj ne omenja, pa tudi v filmih so silno redki.

Murieta, Joaquin. Legendarni mehiški bandit in revolucionar. V Kalifornijo je prišel v času zlate mrglice. Mehški zlatokopi so bili pogosto tarča napadov belih rasistov, zato je Murieta zbral skupino mož, vrnil udarec in odjezdil v ilegalo. Njegov gverilski način bojevanja je buril domišljijo zatiranim Mehčanom in Murieta je kmalu postal legenda. Leta 1853 so se nani spravili rangerji, vendar ni jasno, ali so ga ubili ali jim je ušel.

Navaho. Največja indijanska skupina, ki šteje prek 100.000 ljudi. Naseljeni so v rezervatu Monument Valley, zato so v Fordovih filmih pogosto igrali Apače ali Komanče.

Oakley, Annie (1860-1929). Cirkuška atrakcija. Pravo ime Phoebe Ann Moses. Nastopala je kot ostrostrelka v cirkusu Buffala Billa. V svoji točki je odstrelila moškemu cigareto iz ust, streljala nazaj s pomočjo ogledala, enkrat pa je s puško zadela 934 od skupno 1000 v zrak vrženih steklenih kroglj.

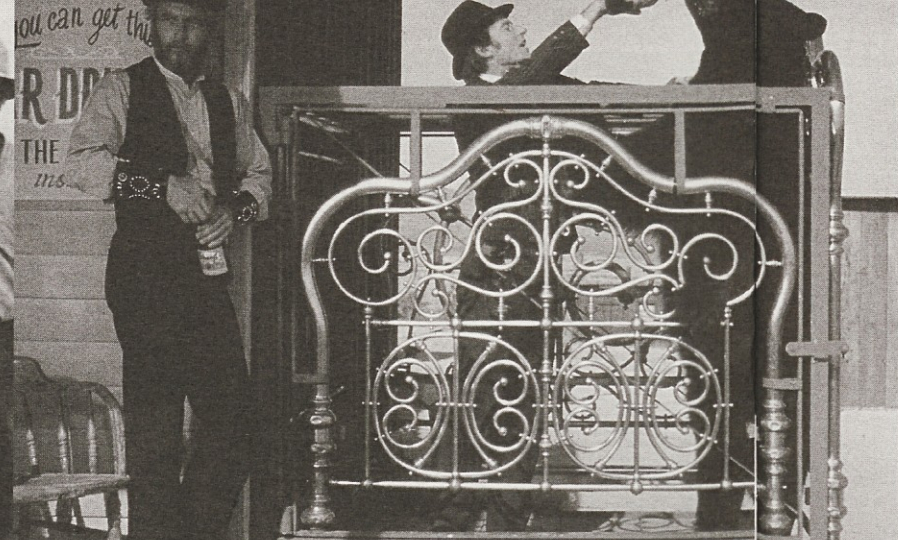
Pinkertonova detektivska agencija. Najpomembnejša nevladna organizacija za boj proti kriminalu, ki jo je osnoval Allan Pinkerton. Njihov slogan se je glasil: "We never sleep." Sodelovali so v lovu na tolpo Jesseja Jamesa, Sama Bassa, Youngerjevo tolpo ter Butcha Cassidyja in Sundancea Kida. Med preprostimi ljudmi niso bili priljubljeni. **Playbill.** Vrsta pisave. Vestern je edini žanr, ki ima lastno tipografijo. Posterji *Wanted* so v *playbillu*.

Pony Express. Slaven, a finančno neuspešen poskus uvajanja hitre pošte na ameriškem zahodu. Njegovo usodo je zapečatil telegraf, ki je začel delovati 24. oktobra 1861. Dva dni pozneje je Pony Ekspres bankrotiral.

Prostitucija. Na filmu do šestdesetih let praktično ni obstajala. V najboljšem



The Culpeper Cattle Company



Sodnik za obešanje



Kockar in prostitutka



Hombre



Monte Walsh



Dvoboj na Missouriju

nebojša pajkić

Ilustracije na naslovnica dveh izdaj Frencheve kapitalne študije *Westerns* (zbirka Cinema one) bolj kot le konceptualno odslikavajo bistvo eksplozivnosti, ekspresivnosti, a tudi kratkoročnosti, še bolj pa eteričnosti pojma "novi vestern", ki so ga, v bolj ali manj levičarskih parabolah, neotesano in pompozno oglaševali kot anti-vestern.

Na naslovnici prve izdaje Frencheve knjige je namreč reprodukcija reklamnega plakata Richardsovega ultra-paradigmatičnega "novega vesterna" *The Culpeper Cattle Company* (1972), ki so ga v jugoslovanskem prostoru prikazovali pod zelo dobro formulirano sintagmo: "pravi kavboji". Pri drugi izdaji so pri opremljanju naredili korak nazaj, saj na naslovnici dominira veliki plan Johna "Duka" Waynea. Kljub kronološkemu paradoksu – ali ravno zaradi njega – oblikovalski diptih v ontološko-fenomenološkem smislu povzdigne Frenchev pogled nad dve verjetno najboljše in ne nazadnje najkompetentnejši sistematizaciji vesterna: Tuskinovo študijo *The Filming of the West* in Fenin-Eversonovo *The Western from Silence to the Seventies*.

Zakaj?

Zato ker so zbrali dovolj poguma in na naslovnici prve izdaje knjige, ki zaobjema vestern v vsej zgodovinski polnosti, v duhu pionirske apologije žanra, *Le Western – Ou le Cinema American par Excellence* (Jean-Louis Rieuey-rut), eksponirali nov film (pa še debitantski), ki se z radikalno "ikonoklazmo" loteva heroizma vesternovske tradicije (na plakatu je plejada epizodistov antiherojev: Billy Green Bush, Luke Askew, Matt Clark, R. G. Armstrong, Bo Hopkins, Geoffrey Lewis ...). In zato ker so bili inteligentni in so drugo izdajo okrasili s portretom najdominantnejše ikone vesterna, ki združuje vse pionirje, od Mixa, Harta in "Broncho Billyja" Andersona do Georgea O'Briena in Harryja Careyja. Od skupine se tako vrne k enemu, v katerem so vsi. Vendar pa paradoks, ki ga poudarjata naslovnici Frenchevih *Westerns*, še zlasti bije v oči, če upoštevamo, da je pravzaprav – pa četudi teza zaudarja po simplifikaciji – celoten duh, "touch", "svetobolje" novega vesterna z vsem sentimentom, celostno elegijsko-nostalglično pretenzijo, antiherojsko naturalistično fakturo, antikavzalno ali vsaj akavzalno naracijo, katere kult atmosfere bolj meri na Antonionija (čeprav, kot tudi Ford, izhaja iz Remingtona) kot na kateregakoli režiserja vesternov, zlasti naravnani proti klišejem (ki jih je treba razumeti kot izpraznjene ali pa izrabljene arhetipe) pozne post-Fordovske Wayne produkcije, za katero je najpogosteje stal režiser skromnega ugleda Andrew V. McLaglen,

IDEJA NOVEGA VESTERNA

ki je, da je paradoks popoln, sin Victorja McLaglena, verjetno najljubšega Fordovega epizodista, iz čigar palete so izšle vse naštete fizionomije Richardsovega plakata za *Culpeper Company*. Da zadevo popolno zaokrožimo, je na začetku treba poudariti tole: če Richardsov *Culpeper Cattle Company* in Frakerjev *Mož, ki ga je težko ubiti* (Monte Walsh, 1970) obravnavamo kot izhodiščni deli novovesternovske poetike – oziroma antidukovske produkcije –, moramo kot "final touch" te ideje sprejeti Sieglovo povzemajočo nekrofilsko lamentiranje *Zadnji strel* (The Shootist, 1976), ki Duka dokončno identificira z idejo vesterna. Kot tudi naslovnica druge izdaje Frencheve disertacije o vesternu. Tu gre torej za šolski primer bizantinske poante, antinomične filozofije v vesternovskem koralu. Na tem metafizičnem paradoksu je formulirana tudi bazinovsko-rieuepyrutovska teza o vesternu kot pravem ameriškem filmu. Specifičnost novega vesterna je v tem, da je celo idejo obnovil in jo še enkrat dokazal ravno v trenutku, ko so jo vsi imeli za dokončno izrabljeno.

Čeprav gre pravzaprav za relativno majhno število filmov, ki so bili narejeni – če ne upoštevamo kakšnih predhodnikov ali morebitnih poznejših satelitov – v borih petih, šestih letih, od *Monte Walsh*a (1970) do Sieglovega in Dukovega *Zadnjega strela* (1976), gre vseeno za pojav, ki se s svojo transžanrsko, slogovno koherenco v ameriških okvirih lahko vzporeja izključno s hollywoodsko *noir*-produkcijo na prehodu iz štiridesetih let v petdeseta. Čeprav bi bilo morda primernejše idejo "novega Hollywooda" – ki jo je, ne po naključju, leta 1976 prvič definirala skupina nemških kritikov (*Reihe Film 10*; München, 1976) – postaviti v antologijo z *noir*-trendom, s čimer bi novemu vesternu pustili asociativni nivo nasproti *hard boiled noir*-jedru in tako dosegli optimalno koordinacijo med najbolj tipičnimi ameriškimi žanri, v njihovih najekstremnejših stilističnih izpeljankah.

Sicer pa bi tudi na ideološki ravni lahko rekli, da novi vestern z zapuščanjem herojsko žanrske podloge na enak način tolče po hladnovojnih etastičnih patetičnih konvencijah, kot je samotni, outsiderski status zasebnega detektiva uničil integrativne, patriotske tokove štiridesetih. Na tem mestu je treba upoštevati, da so bili nosilci *noir* doktrine judovski deziluzionirani emigranti, medtem ko se "novi vestern" v kritičnem ključu, v retroakciji, osredotoči skozi inspiracijo antivietnamske posthipijevske melanholije.

O katerih filmih pravzaprav govorimo? Najbolje bo, da najprej navedemo najprezentativnejše primere te ikonografsko zgoščene, a ideološko razpršene poetike (pojava):

1. *Will Penny* (1968, Tom Gries)
2. *Mož, ki ga je težko ubiti* (Monte Walsh, 1970, William A. Fraker)
3. *The Culpeper Cattle Company* (1972, Dick Richards)
4. *Bad Company* (1972, Robert Benton)
5. *Kavboj brez miru* (The Hired Hand, 1971, Peter Fonda)
6. *Doc* (Doc Holliday, 1971, Frank Perry)
7. *Tolpa Cola Youngerja in Jesseja Jamesa* (The Great Northfield Minnesota Raid, 1972, Philip Kaufman)
8. *Dirty Little Billy* (1972, Stan Dragoti)
9. *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973, Sam Peckinpah)
10. *Sodnik za obešanje* (The Life and Times of Judge Roy Bean 1972, John Huston)
11. *Kockar in prostitutka* (McCabe & Mrs. Miller, 1971, Robert Altman)
12. *China 9, Liberty 37* (1978, Monte Hellman, Tony Brandt)
13. *Dvoboj na Missouriju* (The Missouri Breaks, 1976, Arthur Penn)
14. *Zadnji strel* (The Shootist, 1986, Don Siegel)

Seveda obstaja več (vendar v celoti zelo malo) filmov in avtorjev, ki bi jih lahko vključili na ta seznam (Hillovi *Jezdec na dolge proge* (The Long Riders, 1980) so prepozni), a tu ne želimo izčrpnno enciklopedično obdelati gesla "novi vestern" oziroma "antivestern". Gre za poskus, da bi zamejili specifičen transžanrski stilski prostor, ki radikalno spreminja in širi koordinate ideje pojma vesterna v njegovem bazičnem (skoraj bi lahko rekli bazinovskem) smislu. Preden opazite, da na tem seznamu ni tega ali onega avtorja oziroma filma, morate upoštevati, da odsotnost režiserjev, katerih opusi se ujemajo s trendom (kot so Burt Kennedy, Andrew McLaglen, Ralph Nelson ali navsezadnje George Roy Hill (*Butch Cassidy in Sundance Kid*, 1969)), prav izostril markirne točke fenomenološkega naboja ideje "novega vesterna". Pravzaprav idejo "novega vesterna" lahko definiramo le skozi projiciranje apofaktičnega polja, skozi definicijo ali vsaj opisovanje vsega, kar novi vestern ni, in šele potem se bo izkristaliziral specifikum, ki je hkrati eteričen (ali porozen) in več kot radikalen. Po drugi strani pa ni težko opaziti, da naštetih filmi nosijo

primeru so se prostitutke skrivale pod evfemizmom saloon girl, potem pa so nenadoma postale pretirano glamurozne in emancipirane. Najbolj verodostojne primerke najdemo v filmih *Kockar in prostitutka* (1971) in *Neoprosčeno* (1992).

Quantrill, William Clark (1937–65).

Vodja južnjaških gverilcev. Med državljansko vojno je organiziral paravojaško tolpo, strah in trepet za severnjaško vojsko in civiliste. Avgusta 1863 je Quantrill napadel mesto Lawrence v Kansasu in masakriral več kot 150 civilistov. Ubili so ga leta 1865 v Kentuckyju. Pri njem so služili bratje James in Youngerjevi.

Sedeči bik (1831–90). Najslavnejši

Indijanec, poglavar Siouxov; zelo je upošteval mistiko in magijo. V svoji viziji je natančno predvidel Custerjev poraz pri Little Big Hornu, zato je strateško potegnil vse prave poteze. Pozneje sodeloval v cirkusu Buffala Billa. Oblasti so se leta 1890 ustrašile, da bo svoje pleme spet popeljal na bojno stezo, zato so nadenj poslane policijo, da bi ga aretirala. Vnel se je spopad, v katerem so ga ustrelili.

Sheridan, P. Henry. General, avtor reka: "*Samo mrtev Indijanec je dober Indijanec.*"

Skalpiranje. Zgodovinarji si niso na jasnem, kdo je prvi začel s skalpiranjem, belci ali Indijanci. Praksa skalpiranja se je začela v 16. stoletju, ko so Francozi in Angleži spodbujali medplemenske spore in plačevali za skalpe sovražnih plemen. V 19. stoletju se je običaj skalpiranja razširil pri večini indijanskih plemen, le Apači ga niso nikoli prevzeli.

Slikarji. Najbolj znana sta Frederick Remington in Charles Russel.

Stampedo. Nenadni, podivjani dir goveda, bizonov ali konj, ki ga je povzročila žival, največkrat pa nevihta. Živali so tekle do onemoglosti ter tako izgubile težo in ceno. V najslabšem primeru so si polomile kosti, pomendrale druga drugo, padle v prepad ali se utopile v reki. Železni repertoar vsakega filma o kavbojih.

Starr, Belle (1848-89). Izobčenka, imenovana kraljica banditov. Njen prvi ljubimec in oče hčerke je bil Cole Younger. Poveljevala je lastni bandi in neustrašno ropala po Missouriju. V njeni postelji se je zvrstilo veliko število ljubimcev, med njimi je bil najbolj znan Sam Starr, Čeroki Indijanec. Ustrelili so jo v hrbet, kot mnoge znane revolveraše.

Šibrovka. Pri uporabi šibrovke v vesternu je nekaj nepoštenega in nemoralnega. V klasičnih vesternih je bila redka, razširila se je v šestdesetih in sedemdesetih letih.

Winchesterka. Slavna puška na 15 nabojev. Leta 1858 jo je izdelal orožar Henry Winchester. Najbolj priljubljen model je Winchester '73. Podjetje Colt je priredilo novi model svojih revolverjev, da so se polnili z istimi naboji kalibra .44 kot winchesterke.



Zadnji strel



Tolpa Jesse Jamesa in Cola Youngerja

podpise režiserjev različnih generacij ter ideoloških in stilskih usmeritev. Njihovi (navedeni) filmi pa kljub vsem razlikam sestavljajo več kot konsistentno kritično maso, ki ločuje novi western od vseh žanrskih ali produkcijskih sistematizacij, značilnih za rekapituliranje hollywoodskih filmskih stvaritev.

Pr eden idejo "novega vesterna" natančneje določimo, jo moramo razumeti kot reakcijo. Vendar reakcija ni nujno (četudi te intence ne izključuje) negacija. Zato termin anti-vestern samo delno zajema celostno idejo oziroma pri njej sodeluje šele v avtonomni obliki. Ne glede na druge aspekte je ta termin neustrezen, saj etimološko vsebuje antinomijo vzhod/zahod, ki pravzaprav nikoli, niti v najskrajnejših urbanih vesternovskih demarkacijah, ni imela polne teže, niti takrat, ko je bila newyorška vizura očiten generator reinterpretacijskih meril.

"Novi western" kot opozicija "staremu", torej klasičnemu, svojo vokacijo predvsem formulira skozi repliko na klasike. Klasik pa je, ko govorimo o vesternu, predvsem John Ford. Zanimivo je, da je Ford, čigar vesterni poznih šestdesetih so – za še en paradoks – pomembno vplivali na estetiko novih zahodnjakov oziroma mladoturkov, umrl leta 1973, leta, okrog katerega se prepletajo vsi najznačilnejši naslovi nove vizure na zahodni epos. Čeprav bi to lahko pustili za konec, je najbolje takoj povedati, da je bil prvi interes revizije žanrskih vesternovskih obrazcev v prvi polovici sedemdesetih, v koncentriranem razponu od Monte Walshe do Zadnjega strela, poskus rehabilitacije izvornih načel fordovskega vesterna. Seveda pa tudi walshevskega, wellmanovskega ali mannovskega, v neki določeni, a nujni meri, pa tudi davisovskega. Začuda ne, konsekvntno pa, tudi hawksovskega in hathawayevskega.

Ne samo zato, ker sta bila Hawks ali Hathaway v šestdesetih še intenzivno aktivna, ko sta med drugim ustvarila nekatere izmed svojih poznih mojstrov – Hawks *El Dorado* (1967) in *Rio Lobo* (1970) ter Hathaway *Severno od Aljask*e (North to Alaska, 1960) in *Pravi pogum* (The True Grit, 1969) –, pač pa tudi zato, ker je bila mera – pri Hawksu sistematično potlačene, v Hathawayevem primeru pa predpostavljene ali zamolčane – fordovske dimenzije v njenih rokopisih transmisija, ki je skozi Dukov *trademark* pripeljala do nevsebinskega epigonstva Waynovih postfordovskih vesternov. Če pa sta Wayne vodila Burt Kennedy ali Andrew V. McLaglen, je ta, kot

eksploatator fordovske karizme, križane s hawksovsko (s filmom *Rio Bravo* (1959) se konča klasični western) ikonografijo ali leksiko *imagea*, samo prevladujoč produkcijski izraz nekega izčrpanega bojišča, po katerem so se v šestdesetih pomikale figure utrujenih veteranov ali njihovih tehničnih sopotnikov, od scenografov in montažerjev, do pomočnikov režije (ali *second-unit* režiserjev) in scenaristov. Ti so bili – pred selitvijo v serijski limb *à la Bonanza* – pripravljene sodelovati pri kakršnih koli vesternih, po pravilu namenjenih mlajšim, pervertiranim ali retardiranim gledalcem. Prvi atribut se nanaša na otroke, druga dva pa na široko filmološko-filmofilsko menažerijo.

Da bi razumeli to obdobje, v katerem se ob kakšni dekadentni mojstrovini (npr. *Pravi pogum*) kot raztreseno govedo žanrskega stampeda kobacajo karikirane izpeljanke *hard-core*, pogosto tudi pretencioznih in alegorijskih, vselej pa navdihnenih vesternov s konca petdesetih, moramo nujno navesti nekatere izmed teh *patchworkov*, ki so se neotesano upirali ali se še bolj neotesano podrejali sočasnemu špagetno-operetnemu kriptovesternu šestdesetih.

Poleg Waynovega mizerno-morbidnega, neinteligentnega in nelojalnega razvrednotenja fordovske inspiracije in Fordove avre skozi serijo megalomanskih, konec koncev tudi samoparodičnih trivialnih vesternov, kot so *Veliki McLintock* (McLintock!, 1963), *Chisum, kralj ranča* (Chisum, 1970), *Veliki Jake* (Big Jake, 1971), *Kavboji* (The Cowboys, 1972), *Roparji vlaka* (The Train Robbers, 1973), itd., so se v šestdesetih tudi drugi veterani zatekali k sindikalni razprodaji svojih lastnih delnic. To sta z Andrewom McLaglenom storila tudi James Stewart in Dean Martin v *Bandoleru* (1968), s Thorpom pa istega leta priletni Glen Ford v *Day of the Evil Gun*. Če dodamo še Mitchuma (*Dobri in zli* (The Good Guys and the Bad Guys, 1969, Burt Kennedy) in podobni filmi), Fondo, ki je obdelal vse od vesternovskih komedij do špagetijevskih "klasik", Kirka Duglasa, ki je nastopal čez drn in strn (da ne rečemo od Slovenije do Srbije), dobimo celo hollywoodsko zvezdniško plejado na pladnju več kot neokusnega razdedinjenja najpomembnejših idiomov žanrske zakladnice vesternov. To, seveda, vključuje vse dimenzije, od benigno estetskih prek provokativno etičnih do surovo ideoloških. A kot je govoril Hitch (ki edini ni režiral vesternov) – "igralci so govedo!", pa četudi producenti,

bomo dodali. Vendar pa, večinoma k sreči, a tokrat žal, pri filmu, v nasprotju z gledališčem, ni vse v igralcih. Za žalostnim diapazonom vesterna šestdesetih, skozi katerega so se kobacali priletni, senilni, tu-pa-tam dementni protagonisti klasičnega ali "pravega ameriškega filma" v njegovi zvočni genezi, so, od tridesetih proti koncu petdesetih, mimo produkcij, ki so se v somraku studijskega sistema gnale za kakršnokoli nizko, a vsaj na videz dobičkonosno pridobitvijo, stali režiserji pisane provenience. Poleg naštetih epigonov so se sem zatekli mnogi veterani, od Vincenta Shermana do Josepha Mankiewicza, pretenciozni umetniki, kot sta Robert Mulligan (*Divji človek* (The Stalking Moon, 1968)) ali pa Abraham Polonsky (*Willie Boy* (Tell Them Willie Boy is here, 1969)), katerih filmi so v mnogih sistematizacijah povsem neprevidno, zaradi sekundarnih manierističnih (Mulligan) in/ali prvinsko diletantskih (Polonsky) efektov, vključeni v tokove ideje "novega vesterna". Vendar so ti režiserji v svoji komercialno-trendovski akrobatskosti vredni komaj kaj več spoštovanja od notoričnih žanrskih deviacij cele četice dezorientiranih filmarjev, med katerimi se s solidarnimi neuspehi izkazujejo najrazličnejši profili, od več kot "plodnega" Roberta Springsteena, čigar opus je primeren argument za diskvalifikacijo nizkobudžetne mistifikacije, do ekskluzivnih režiserskih eskapad izkušenih filmarjev, kot je Nathan Juran (*Land Raiders*, 1969), "eksploitation" obvladačev, kakršen je Michael Winner (*Lawman*, 1970; ob neizogibno padajočih zvezdah – Robertu Ryanu in Burtu Lancasteru) ali pa definitivno "patiniranih" klasikov na ravni Siodmaka (*Custer z zahoda* (Custer of the West, 1966)).

Vendar pa bi lahko rekli, da je imel za konservativno revolucijo novega vesterna znatno bolj provokativno vlogo kot devalvacija žanrskih idiomov tekoče anglo-ameriške produkcije (pri čemer sestavina "anglo" nosi najeklatantnejše primere trežizacije paradig izvornega vesterna) po eni strani prevratniški psevdoritualni – med vrsticami komunistični – špageti western ter njegovo ameriško dopolnilo, super western, v katerega mamljivo produkcijsko past so se več kot le voljno ujeli tudi nekateri izmed velikanov prave ameriške umetnosti gibljivih slik, od Hawksa (*Rio Lobo*, 1970) in Hathawayja (*Nevada Smith*, 1966) do Richarda Brooksa (*Profesionalci* (The Professionals, 1966; *Ugrizni v kroglo* (Bite the Bullet, 1975)) in Peckinpaha, čigar vesternovski opus zahteva poseben razmislek.

Novi western je, spodbujen z razprodajo žanrskih mitov v šestdesetih – ti so se osredotočali na prokomunistično antitradicionalistično histerijo osemindesetega leta, enakovredno sedanji demokratski evforiji –, porodil poetiko, ki v svojem bistvu vsebuje premise nekega avtentičnega antievropskega, anticivilizacijskega, antiintegrirajočega, onkrajmejnega reda, reda subkulturnih, primitivnih, prvobitnih, magijskih, okultnih, tabuistično-fetišističnih vrednot divjine, z eno besedo "divjega zahoda".

Četudi obstajajo avtorji klasične (Gordon Douglas, Ted Post) ali neoklasičistične usmeritve (Clint Eastwood v poznem obdobju), ki jim je uspelo posneti pomembne filme hibridne forme (Hollywood, prelit s polivko za špagete), je vseeno šele novohollywoodska revizionistična produkcija sprožila kvalitativni preskok čez izropane stile klasičnega vesterna.

Med izvzetimi filmi, ki sodijo v poetiko "novega vesterna", je treba najprej prepoznati remingtonovsko trpko skupino, ki se zgleduje po predhodniku, anticipativnem Griesovem *Willu Pennyju* (1968), in jo sestavljajo: *The Culpepper Cattle Company* Dicka Richardsa, *Monte Walsh* Williama Frakerja (njegov naslednji pastiš *The Legend of the Lone Ranger* (1981) ima povsem drugačno intonacijo in funkcijo) ter Bentonov režijski prvenec *Bad Company*. Če tem elegično-melanholičnim neonaturali-

stičnim vizijam dodamo še film *Dirty Little Billy* Stana Dragotija, dobimo nekakšen ekstravagantni kvartet debitantov, avtorjev, ki so svoje prejšnje izkušnje, od Bentonovega proklamiranega "novega sentimentalizma", prek Richardsonovega in Dragotijevega komercialnega fotografskega popizma, do Frakerjeve grandiozne snemalske izkušnosti (*high-key* koncept fotografije je neločljiv od remingtonovske inspiracije), integrirali v nekakšno idejo prevratniškega vesterna, ki je, v primerjavi s parodičnim eskapizmom šestdesetih (*Monte Walsh* je prek Leeja Marvina na neki način odziv na Silversteinov *Cat Ballou*, (1965)) nagnjen k reinterpretaciji izvornih parametrov korenin Amerikane, metaevropskega Wild Westa. To dimenzijo reinterpretacije področja prerije, širjave, po kateri se enakopravno gibljejo govedo, bizoni, mustangi ali udomačene krave ter konji, skupaj z neudomačenimi Indijanci in izčrpanimi kavboji, podprejo še avtorji psihe-dlične vokacije, pred vsemi Peter Fonda s svojim shaftsburyjevskim *Kavbojem brez miru*, v katerem nastopi Warren Oates, igralec, čigar avra je zaščitni znak tiste ideje filma, ki temelji na transcendenci prizorov in s katero se poetika ekstremnih individualizmov šestdesetih (Peckinpah in Hellman) spaja z novooblikovano senzibilnostjo sedemdesetih. Podobno kot Monte Hellman (*China 9, Liberty 37* so po dolgem obdobju, ko je bil v bunkerju, prvič predvajali leta 1978) in Peckinpah (*Pat Garrett & Billy the Kid*), ki sta mu Kris Kristofferson in Bob Dylan pomagala, da čez marihuanski transfer doseže pozicije svojega lastnega mejnega izhodišča, so tu še ekscentrični veterani, kot so Huston (za čigar ironično neo-vesternovsko vizijo zloglasnega *Sodnika za obešanje* je zaslužen scenarist John Milus, verjetno najdoslednejši konservativni revolucionar "novega Hollywooda"), dandijevsko-dekadentna Altman (*Kockar in prostitutka*) ali Penn (*Mali veliki mož* in *Dvoboj na Missouriju*), okužen z Benton-Newmanovim "novim sentimentalizmom" obdobja ekranizacije neomitomanske mojstrovine *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967), iz katere je pravzaprav vzniknila ideja novohollywood-skega revalorizirajočega ikoničnega transa. V obrnjeni letnici, leta 1976, Don Siegel s *Poslednjim strelom* – v uvodni špici z montažo Waynovih filmskih inkarnacij na mojstrski način identificira Duka z zgodovino vesterna, z zgodovino Amerikane –, skozi zgodbo o umirajočem junaku, pravzaprav zao-kroži celotno idejo novega vesterna tako, da celotno ideologijo antiheroizma projicira v obris dejanske dobesedne junaške smrti. Zato je jukstapozicija Frenchevih naslovnic, na katerih se, stopljeni v dvojno ekspozicijo, vsi epizodisti novega vesterna vklaplajo v Dukov veliki plan, najekspresivnejši izraz bistva ali pa dešifriranje misterija vesterna. Ime mu je tudi *Misterij John Ford*, njegova vizualna transkripcija pa je veliki plan Duka Wayna. Znano je, da je Wayne umrl tri leta pozneje, zaradi istega karcinoma, ki ga je ovekovečila Sieglava kamera. Kljub naturalistični drastičnosti tega ujemanja, ki prebija okvire tradicionalne estetike in posega v turobno polje razlike med tragičnim in tragedijskim, tu kljub latentnosti ni prostora za parodijo. Western je široko polje melanholije, področje reminiscenc na izgubljeno idejo svobode, ki je zunaj meja, držav in kontinentov ter jo najdemo v prahu puščave in v topotu, raztresenem čez širjavo prerije, kjer so zver, Indijanec in človek enakopravni že po naravi. To so opevali vsi protagonisti "novega vesterna". Omenjeni in neomenjeni, naj so jezdili z brati James in Colom Youngerjem ali pa ne, vselej gre za isto doživetje metafizike sveta, sprva do Evrope, na koncu pa onkraj Amerike in nad njo. •

Prevedla Varja Močnik

Wounded Knee. Zadnji večji spopad, ki pomeni konec indijanskih bojev. Ples duhov je bil novi duhovni obred vrača Wovoke, ki je imel vizijo, da bodo vsi belci postali nevidni, zemlja pa bo spet pripadla Indijancem, če bodo plesali ples duhov. Za belce je ples pomenil težavo in znak za alarm. Leta 1890 so nad Siouxe poslali vojsko in izbruhnil je spopad; vojaki so začeli panično streljati vsevprek, pobili so 146 moških, žensk in otrok ter še 25 lastnih vojakov.

Younger, Cole, John, James in Robert. bratje izobčenci. Jezdili so v tolpi Jesseja Jamesa. Leta 1874 so Johna ustrelili Pinkertonovi detektivi. V ponesrečenem ropu v Northfieldu so Jamesa ustrelili v čeljust, Robertu so zdrobili komolec, Cole pa je prejel rekordnih 11 krogel in preživel. Robert je leto pozneje v zaporu umrl zaradi tuberkuloze, James je naredil samomor, Cole pa napisal uspešno knjigo *Zgodba o Colu Youngerju* in umrl v pozni starosti leta 1916. •



Nebeška vrata

DIAGNOZA VESTERNOV OD 1980 DO DANES

zoran smiljanič

Čprav se je vztrajno redčenje vesternov vlekle že skozi vsa sedemdeseta leta, obstajata dva formalna mejnika, ki sta pomenila konec enega najpomembnejših obdobij v razvoju žanra in njegovo začasno klinično smrt. Prvi je zmagoslavni pohod filma *Vojne zvezd* (Star Wars) leta 1977, ki je za vestern pomenil dve slabi novici: prvič, označil je konec obdobja trdega, avtorskega in brezkompromisnega filma, kamor je sodilo lepo število vesternov iz sedemdesetih, in napovedal lahkotnejše, fantazijske spektakle. In drugič, *Vojna zvezd* je najavila transformacijo vesterna v druge žanre. Če si pogledamo lik Hana Sola (Harrison Ford), zbone v oči dejstvo, da ima značilnosti tipičnega kavbojskega junaka (dve nizko opasani pištoli, neodvisen duh, odrezave enovrstičnice in raketa, s katero se giblje skozi širna prostranstva ...), le da se je preselil v žanr znanstvene fantastike. Podobno rutino je Harrison Ford v seriji Spielbergovih filmov ponovil tudi kot Indiana Jones. Od *Vojne zvezd* naprej so se kavboji-ki-to-niso namnožili in razpasli po vseh žanrih. Številni akcijski junaki iz osemdesetih let so postali kamuflirani kavboji. Vesternov je bilo vse manj, kavbojev pa vse več.

Drugi udarec, ki je zapečatil usodo vesterna, je zadal film *Nebeška vrata* (Heaven's Gate, 1980). Režiser Michael Cimino je po fantastičnem uspehu *Lovca na jelene* (The Deer Hunter, 1978) dobil proste roke in za svoj 'socialistični vestern' porabil rekordnih 50 milijonov dolarjev. Tema o razrednem boju med bogataši in emigranti, cepljena na ameriški paradni žanr, je bila preveč tudi za vsega hudega vajene ameriške gledalce. Ostali so doma, film pa je katastrofalno potonil in za seboj potegnil režiserja, studio in še žanr. Tradicionalni ameriški gledalci, najštevilnejša ciljna publika vesternov, so pokazali, da so siti levičarskega eksperimentiranja z žanrom, cinizma, rušenja mitov in ekscenega nasilja.

Nekaj časa ni hotel nihče nič slišati o vesternih. Studii so se jih izogibali

v velikem loku. Zavlada je suša. Skozi vsa osemdeseta leta so jih posneli manj kot 50, kar je rekordni osip (za ilustracijo: samo leta 1940 so jih posneli 150). Nato pa so začeli vesterni spet počasi in previdno kapljati. Kot bi jih bilo sram, da bi nastopili v čisti obliki, so prišli kamuflirani v indijanarice (*Windwalker*, 1980; *War Party*, 1988), tradicionalni vestern (*Legend of the Lone Ranger*, 1981; *Silverado*, 1985), znanstveno fantastiko (*Timerider*, 1982; *Nazaj v prihodnost 3/Back to the Future*, part 3, 1990), erotični film (*Lust in the Dust*, 1985), državljansko vojno (*Glory*, 1989), komedijo (*Trije amigos/Three Amigos*, 1986; *Rustler's Rhapsody*, 1985), pustolovski vestern (*Quigley Down Under*, 1990), moderni vestern (*Sunset*, 1988) in MTV-jevski vestern (*Mladi revolveraši/Young Guns*, 1988). Vmes se je skorajžil še Clint Eastwood s svojim nadrealističnim *Bledim jezdecem* (Pale Rider, 1985), blede kopijo njegove umetnine *Neznani zaščitnik* (High Plains Drifter, 1972).

Dva najboljša vesterna osemdesetih nosita isto letnico nastanka kot inkriminirana *Nebeška vrata*, torej izhajata iz časa, ko se protikavbojska histerija še ni razpasla, stilsko in vsebinsko pa spadata bolj v sedemdeseta kot osemdeseta leta. Prvi je *Jezdci na dolge proge* (The Long Riders, 1980), osupljivo koreografiran elaborat spodletlega bančnega rop v Northfieldu. Režiser Walter Hill je dokazal, da je v režiranju akcijskih prizorov dosegel svojega učitelja in vzornika Sama Peckinpaha. Zanimivo je tudi, da brate izbóčence igrajo bratje igralci. Brata Keach igra Franka in Jesseja Jamesa, bratje Carradine so Youngerjevi, brata Quaid sta Millerja in brata Guest Bob in Charlie Ford.

Drugi film je *Tom Horn* (1980), projekt že hudo bolnega Steva McQueena – gre za njegov zadnji vestern in predzadnji film. Zgodba pokriva nekaj zadnjih tednov v življenju izvidnika in detektiva Toma Horna, ki so mu podtaknili umor nekega dečka. Druga polovica filma



Tom Horn



Bledi jezdec



Wyatt Earp

je izrazito statična in brez akcije, saj McQueen ves čas čepi v zaporu, na koncu pa ga obesijo. Tako radikalna negacija osnovnih žanrskih konvencij je gledalce odvrnila od filma in *Tom Horn* je v kinodvoranah neslavno propadel. Steve McQueen je umrl dobro leto pozneje.

Omeniti velja še oba dela *Mladih revolverašev* (Young Guns, 1988 in 1990), dveh energičnih, prodornih in učinkovitih vesternov, ki sta veliko več kot le poligon za promocijo 'brat pack' generacije. Kljub temu da gre za uporniški izdelek, ki krši pravila, kjer jih more, pa *Mladi revolveraši* ne skrivajo, da so nasledniki treh ključnih filmov o Billyju the Kidu: *Levoroki revolveraš* (The Left-Handed Gun, 1958), *Dirty Little Billy* (1972) in *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973). V drugem delu *Young Guns 2 – Blaze of Glory* izkažejo spoštovanje Peckinpahovemu filmu tudi s cameo vlogo Jamesa Coburna (prej je igral Garretta) in z drzno potezo scenarista Johna Fusca, ki se je odločil, da Garrett na koncu ne bo ustrelil Billyja. Z idejo Billyjevega preživetja se je ukvarjal že Peckinpah leta 1972, vendar je bilo zanj še prezgodaj in moral se je ukloniti uveljavljeni legendi. Skoraj dvajset let pozneje je nastopil primeren čas za revizijo zgodovine. Trenutek, ko Garrett, namesto v Billyja, ustrelil v lubenico, je prvovrstno presenečenje in dostojna nadgradnja slavni predhodnikov.

Po skoraj desetletnem sušnem obdobju je spet napočil čas za vesterne. Na izpraznjeno prizorišče je samozavestno stopil Kevin Costner in s triurnim epom *Pleše z volkovi* (Dances with Wolves, 1990) osvojil gledalce ter pokasiral prgišče oskarjev, vključno s tistim za najboljši film. Mimogrede, zadnji vestern, ki je prejel oskarja v tej kategoriji, je bil *Cimmaron* iz leta 1931. *Pleše z volkovi* sicer ni povedal nič bistveno novega, česar ne bi videli že v filmih *Mož, imenovan Konj* (A Man Called Horse, 1969) in *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970), vendar je to povedal ob pravem času. Konec devetdesetih let se je pojavila nova verzija z uro dodatnega materiala in film je izpadel boljši ter manj patetičen.

Vestern se je vrnil v mesto. V devetdesetih je nastopilo obdobje redkih, a velikih in ambicioznih vesternov, ki so želeli ponoviti uspeh filma *Pleše z volkovi*. Lawrence Kasdan je s še vročim Costnerjem poskusil srečo v triurni biografiji *Wyatt Earp* (1994) in pogorel. Skoraj istočasno se je pojavil *Tombstone* (1993), ki je pokrival identičen material.

Dve izvrstni biografiji je posnel tudi neuničljivi, brezkom-

promisni in vedno zanesljivi Walter Hill: prvo o apakšem poglavarju *Geronimu* (1993) po scenariju Johna Miliusa, drugo, *Wild Bill* (1995), pa o legendarnem šerifu, ki ga je briljantno upodobil Jeff Bridges. Če k temu prištejemo še njegov sodobni vestern *Teksaški graničar* (Extreme Prejudice, 1987), sicer *remake Divje bande* (Wild Bunch, 1969), lahko trdimo, da je Hill avtor, ki se je najbolj dosledno in kontinuirano ukvarjal z vesternom v osemdesetih in devetdesetih letih, ne glede na neprijazno klimo ali komercialne rezultate.

Kup oskarjev, med drugim spet za najboljši film, je pograbil *Neoprosčeno* (Unforgiven, 1992), elegična moralčka o mitih, herojih in strahopetcih Divjega zahoda. Clint Eastwood je scenarij dolgo časa hranil v predalu in čakal na primeren trenutek. Gre za resnično impresiven vestern, vtis pa kviri le nekoliko šlampasto posnet finalni obračun. Eastwood nikoli ni znal brezhibno posneti akcije. Zanimiv je tudi Jarmuschev *Mrtvec* (Dead Man, 1995), skoraj-ne-več-vestern, odtrgana, čudaška, črnohumorna tragedija, polna misticizma, divjih izbruhov nasilja in dolgega umiranja glavnega junaka z imenom William Blake. Na meji žanra je tudi Mannov izvrstni *Zadnji Mohikanec* (The Last of the Mohicans, 1992) z odlično akcijo, karizmatičnim junakom in prvovrstno glasbo. Seznam omembe vrednih vesternov zaključuje *Ride with the Devil* (1999) Anga Leeja o skupini mladih južnjaških gverilcev v času državljanske vojne. Film odlikujejo prepričljiv občutek za prostor in čas ter sočno zrežirani prizori masovnih spopadov.

Ostalo je veliko število sterilnih kablovskih in direktavideo filmov, v modo sta spet prišla klasika Louis L'Amour in Zane Grey. Na njune okostenele zgodbe in junake sta se abonirala igralca Sam Elliott in Kris Kristofferson. Z nekakšnim novim konzervativizmom in tradicionalizmom skušajo ustvarjalci novih vesternov posnemati zlata petdeseta leta in pognati mrtvega konja v dir. Diagnoza vesterna v novem tisočletju se glasi, da se razen silno redkih izjem ne dogaja nič pametnega ali pomembnega. Na dober ali vsaj gledljiv film je treba čakati tudi po nekaj let. Vsi ostali so si podobni kot jajce jajcu. So brezizrazni, pusti, zakrneli, anemični, posiljeni, rutinski, ceneni in žalostni. Brez karizmatičnih zgodb, junakov, ustvarjalcev ali filmov, ki bi imeli vizijo, pogum ali vsaj delček tistega, kar so imeli vesterni v šestdesetih in sedemdesetih letih. •

slovarček vesternizmov

ace high – vrhunska, najboljša kombinacija

AI – artificial insemination, umetna osemnitev goveda

Arizona nightingale – osel

Arizona tenor – človek s tuberkulozo

Arkansas toothpick – vrsta noža z dolgim rezilom

artillery – osebna orožje

bang juice – dinamit, nitroglicerini

barking at a knot – nemoogoče, neizvedljivo (npr. popraskati uho s komolcem)

bean-eater, greaser – Mehican

bean-master – kuhar

bear's ass – dežela mormonov

belly up – umreti

big fifty – puška velikega kalibra za lov na bizone

biscuit-shooter – natakaraica

bite the dust – biti ustreljen, pretepen, vržen s konja

black jack – tako močna kava, da podkev plava na površju

blazing star – stampedo

bone yard – pokopališče

bootyard, boothill – pokopališče za tiste, ki so umrli s škornji na nogah

bootleg – nelegalno prodajati viski

bottom-card mechanic – goljuf pri pokru

bucket of blood – nevarni, divji saloon

buffalo chip – posušen bizonov odpadek, primeren kot kurivo

build a high line – lagati, pretiravati

catalogue woman – ženska iz ženitnih oglasov

chicano – v Ameriki živeči Mehican

chili chaser – obmejni policaj, lovec na ilegalne prebežnike iz Mehike

cover your dog – zbrati vse govedo na enem mestu

dead man's hand – pri pokru kombinacija dveh asov in osmic, ki jo je imel Wild Bill Hickock, ko ga je ustrelil Jack McCall

die on their backs – ko se ovca prevrne na hrbet in umre kot želva, ker se zaradi teže volne ne more skobacati nazaj na nogo

down in your boots – strahopetnost

eighty-niner – oseba, ki je sodelovala v tekmi za zemljo v Oklahomi leta 1889

eyeball – rezanje zgornjih vek kravam, da ne bi zašle v grmovje

feather duster – Indijanec

five beans in the wheel – bobenček revolverja, zaradi varnosti napolnjen le s petimi naboji

free grass – nikogaršnja zemlja, prost prehod za govedo

gone beaver – oditi v gore

gone over the range – umreti

gone to Texas – začeti na novo

gone up a tree – biti obešen

goosey – nepredvidljiv, nervozen

heat your axels – hitro teči

hot rock – piškot

jaw cracker – zobozdravnik

Kentucky breakfast – steklenica viskija

lace your tree up – osedlati konja

Lone Star – Teksas

lose your hair – biti skalpiran



Divja horda



Balada o Cablu Hogueu

Zgodovina ameriškega Zahoda je zgodba o pospešenem vdoru civilizacije na deviško področje. Najprej so tja peš ali s kanuji pripotovali lovci s pastmi, trgovci s kožami in nepristranski raziskovalci. Potem so, pogosto v spremstvu vojske, na konjih in z vozovi prišli rudar (v vesternih večinoma sumljiv lik), rančer in kmetovalec. Primitivne oblike komunikacije, kot sta poštna kočija in poni ekspres, sta postopno dopolnjevala, naposled pa dokončno izpodrinila vlak in telegraf. S primerno stopnjo nostalgije so vsako teh faz obravnavali vesterni, ne smemo pa pozabiti, da elegično prizadevanje v opazno grenki in reakcionarni obliki najdemo že v prvih zapisih Fenimorja Cooperja v tridesetih letih 19. stoletja, kar je pravzaprav veliko pred obdobjem razvoja Zahoda, ki ga obravnava kavbojski film. Filmi, namenjeni čaščenju čudes tehnologije 19. stoletja in ideje neizogibnega, dobrodejnega napredka, kot so *Železni konj* (1924), *Union Pacific* (1939) in *Brzjav na Zahod* (Western Union, 1941), so opevali tehnične mojstrovine, ki naj bi povezale Ameriko od obale do obale.

Ko je pomen lokomotive oslabil, se je njena velika privlačnost še povečala: dandanes vlak na paro pri življenju delno ohranja peščica vdanih ljubiteljev železnice, v veliki večini pa prav filmska industrija. Na lokomotivo bi lahko gledali kot na velikega stvarnika skupnosti – nasproti avtu, osebnemu vozilu, ki občutek skupnosti razdira. Voz brez konja je šele od konca petdesetih dalje resnično prodril v vestern, a ne kot značilnik hrabrega novega sveta, temveč kot simbol otopele množične družbe in razčlovečene tehnologije.

Tako sem se izrazil, saj je prikazovanje železnice v filmih več kot le preprosto ludizem; ne odseva namreč drže, sočasne preходу v novo stoletje, temveč sedanja občutja o nezadostnosti in zaslepljenosti našega premehaniziranega, onesnaženega, neuravnovešenega in razkrajajočega se okolja. Vzemimo na primer vse bolj usodno uporabo avtomobila v filmih Sama Peckinpaha. *Strelji popoldne* (Ride the High Country/Guns in the Afternoon, 1962) se začne s prizorom, v katerem starega šerifa skoraj povozi kočija brez konja – verjetno prva, ki jo je videl; v *Divji hordi* (The Wild Bunch, 1969) degeneriranega mehiškega lokalnega diktatorja Mapacheja (človek, ki ga – kot ameriško tehnologijo po II. svetovni vojni – vodijo nemški eksperti) prevzameta tako njegov novi mitraljez kakor majhna, rdeča Tin Lizzie (na koncu jo uporabi, da vleče mehiškega člana horde po peščenih tleh mesta); v *Baladi o Cablu Hogueu* (The Ballad of Cable Hogue, 1971) eponimni junak, čigar vodna postaja za poštno kočije je zaradi motorja z notranjim izgorevanjem obsojena na izginotje, umre, ko prvemu avtu, ki se ga je v življenju dotaknil, odpovejo zavore.

Glavna značilnost vesterna v šestdesetih in sedemdesetih letih je ostuden vdor modernega sveta: anonimne, konglomeratske korporacije, ki v *Monte Walshu* (1971, Fraker) z Wall Streeta upravljajo ranče, kavboje pa pahnejo v brezposelnost; državni uslužbenci in birokrati v *McLintock!* (1963, Andrew V. McLaglen); politiki v *Možu, ki je ubil Liberty Valancea* (1962, Ford); poslovneži in uradniki v *Prgišču svinca* (Death of a Gunfighter, 1969, Siegel) in v *Dobrih in zlih* (The Good Guys and the Bad Guys, 1969, Burt Kennedy). Vendar pa med družbo Zahoda in moderno družbo zija v resnici in v mitu prepad, ki ga film ne more premostiti. Zadnji – in edini slab – vestern Anthonyja Manna *Cimarron* (1960), posnet po predlogi epskega romana Edne Ferber, nalogo opravi z delnim uspehom; junakovo življenje namreč spremlja vse do njegove smrti v I. svetovni vojni, prikazuje pa razvoj skupnosti, ki jo junak po Oklahomskem množičnem preseljevanju leta 1889 pomaga ustvariti, a jo zapusti zaradi novih zadnjih meja in zlate mrzlice ter Kubanske vojne. Film ima v svojem jedru veliko praznino.

Še bolj očitna je praznina v *Osvajanju Divjega zahoda* (How the West Was Won, 1962, Ford/Hathaway/Marshall), prvem celovečernem filmu, posnetem v Cinerami. Film v triurni pripovedi o treh generacijah družine pionirjev med letoma 1840 in 1890 orisuje vse znane vesternovske okoliščine, potem pa naredi osupljiv preskok v sodobno Ameriko. V enem trenutku na platno opazujemo upokojenega šerifa in njegovo družino, ki po še nenaseljeni pokrajini potujejo proti novemu domovanju, potem ko so ustrelili še poslednjega bandita; že v naslednjem trenutku pa nas predrami vrtoglava montaža zračnih posnetkov prenatrpanih avtocest in nadvozov v zadušljivem Los Angelesu. Nikjer drugje v filmu ni nakazano, da producenti počno še kaj drugega, kakor slavijo Ameriko, od nas pa se pričakuje, da bomo ta kod sprejeli kot čudovito vizionarsko prihodnost, za katero so si prizadevali pionirji in so jo zdaj uresničili njihovi ponosni potomci. Črni humor bi si težko izmislil bolj turoben, satiričen konec.

Ko tako z ustvarjalci *Osvajanja Divjega zahoda* skačemo od osvojitve Zahoda do težav z obvladovanjem sedanosti, pridemo do skupine filmov, ki sem jih prej poimenoval moderni vesterni ali postvesterni. Ti filmi govorijo o Zahodu, kakršen je danes, in se ukvarjajo s samim vesternom ali, bolj splošno, s "kultom kavbojev".

Nekaj filmov – denimo privlačni *The Rounders* (1965) Burta Kennedyja in brezciljni *Pocket Money* (1972) Stuarda Rosenberga – se, podobno kakor *Cowboy* (1966, Michael Ahnemann) in *Will Penny* (1968, Tom Gries), ki neromantično prikazujeta življenje kavbojev 19. stoletja, precej realistično ukvarja s stiskami kmetovalcev danes. Kar precejšn

število filmov kaže manj glamurozno, temno stran vloge kavboja kot profesionalnega rodeo zabavljaja, kjer so njegove tradicionalne veščine ločene od vsakdanjega namena in umeščene v funkcijo javnega spektakla, skoraj tako nevarnega, kot je bikoborba. V zgodnjih petdesetih letih je nastalo več filmov te vrste: najbolj opazna sta *Pohlepneži* (The Lusty Men, 1952) Nicholasa Raya in nizkobudžetni *Bronco Buster* (1952) Budda Boetticherja. V začetku sedemdesetih nas je zajel val podobnih filmov: J. W. Coop Cliffa Robertsona, *The Honkers* Steva Ihnata in *Šampion rodea* (Junior Bonner) Sama Peckinpaha; vsi so v kinematografe prišli leta 1972 in vsi imajo enako stremen pogled na sodobno Ameriko.

Junak vesterna je izven okvirov današnjega časa in prostora videti neskladen lik. Odvisno od dramske vloge, v katero je postavljen, ga lahko različno vidimo kot ranljivega in ganljivega ali kot nevarnega in anarhičnega; kot branilca negovanih tradicionalnih vrednot ali kot utelešenje zastarelih načinov, ki grozeče životarijo naprej; kot izziv sodobnemu konformizmu ali kot inkarnacijo preteklosti, ki jo je treba zavreči. Številne podobne primere najdemo zunaj vesterna. V ameriški literaturi so to Earle Shoop v *The Day of the Locust* Nathanaela Westa, Joe Buck v *Midnight Cowboy* Jamesa Lea Herlihyja, Buck Loner v *Myra Breckinridge* Gora Vidala. Po vseh treh predlogah so bili posneti tudi filmi. Ko je Graham Greene pisal scenarij za *Tretjega človeka* (The Third Man, 1949) Carola Reeda, je iskal najprimernejši poklic za Hollyja Martinsa, naivnega Američana, vrženega med cinične sofisticirane skorumpiranega povojnega Dunaja. Na koncu se je odločil, da bo junak pisec pogrošne kavbojske literature, ki še nikoli ni stopil na Zahod; edini, ki postane Martinsonov pravi prijatelj, je Anglež, NCO vojak, ki je prebral njegove romane. (Sprašujem se, ali je Greene videl film Jeana Renoirja *Zločin gospoda Langa* (Le Crime de Monsieur Lange, 1935), v katerem eponimni, žalosten, pa vseeno veder uslužbenec nepomembne pariške založbe svoje sanje uresničuje s pisanjem zgodb o izmišljenem kavbojskem junaku "Arizona Jimu". Javni uspeh napisanih pustolovščin si prilasti njegov brezvestni šef, te pa postanejo središče dramske in moralne strukture filma.) Omenim naj še nasprotujoča si lika Andyja Griffithsa v filmih iz petdesetih let: lik nepismenega, provincialnega šaljičca, ki moti življenje letalske enote v komediji *No Time for Sergeants* (1958, Mervyn Le Roy), in lik na kitaro brenkajočega demagoga, ki z domá vzgojenim totalitarizmom ogroža Ameriko v preobremenjenem filmu *Elie Kazana* *Obraz v množici* (A Face in the Crowd, 1956). Morda najizvrstnejši med vsemi pa je Major "King" Kong (ki ga je, v eni svojih redkih nevesternovskih vlog, odigral Slim Pickens) – teksaški pilot v Kubrickovem *Dr. Strangelovu* (1965), ki si, ko zagori rdeči alarm, povezne na glavo kavbojski klobuk in zajaše hidrogensko bombo, ki bo uničila svet, kot bi bila jeznoriti divji konj na rodeu. V ostrem kontrastu s temi liki je Sam the Lion (Ben Johnson), upokojeni rančer, ki se v Bogdanovičevi *Zadnji kino predstavi* (The Last Picture Show, 1971) zaveda, da teksaško obmestje propada. In, kar je precej čudno, v Antonionijevi nenavadno neizkušeni in brezčutni *Koti Zabriskie* (Zabriskie Point, 1970) je edina podoba, ki se nas resnično dotakne, referenca na kult kavbojev. Pripeti se v puščavskem baru, ko dolgočasna junakinja odide. Za šankom sedi tog in star kavboj, ravnodušen, tih in povsem negiben. Do dekleta je bil ves čas dokaj ravnodušen; zdaj kamera vztraja na njem, ga opazuje skozi okno in zdi se nam, da gledamo kombinacijo portreta Andrewa Wyetha ali Edwarda Hopperja in sentimentalne naslovice Normana Rockwella za *Sunday Evening Post*. Vsem najboljšim vesternom je skupen način, kako kult kavbojev vpliva na like, kako jih kult spremeni v svoje žrtve; filmi stopnjujejo čustva gledalcev, celo igrajo na njih in na vednost gledalcev o vesternih. •

20 izbranih "sodobnih" vesternov:

"Sodobni" so zato, ker je njihovo dogajanje postavljeno krepko v 20. stoletje. Večina se jih dogaja po drugi svetovni vojni, vsi po vrsti pa so zazrti v preteklost, v zlata leta Divjega zahoda.

1. **Slab dan v Black Rocku** (Bad Day at Black Rock, 1954, John Sturges). Vlak namesto poštne kočije, avtomobili namesto konj in druga svetovna namesto državljsanske vojne.
2. **Neprilagojeni** (The Misfits, 1961, John Huston). Moderni zahod je postal prostor, kjer ni več prostora za nekonformizem in individualizem.
3. **Osamljeni so pogumni** (Lonely are the Brave, 1962, David Miller). Zadnji pravi kavboj, izgubljen v dobi reaktivnih letal in helikopterjev.
4. **Hud** (1963, Martin Ritt). Paul Newman je neodgovorna, arogantna in ignorantska baraba, a nikoli ni izgledal bolje.
5. **The Rounders** (1965, Burt Kennedy). Lahkoten in sproščen film o dveh ostarelih kavbojih, ki se nekako ne moreta ustaliti.
6. **Šerif v New Yorku** (Coogan's Bluff, 1969, Don Siegel). Šerifov pomočnik iz Arizone preganja barabo skozi betonske kanjone New Yorka.
7. **Billy Jack** (1971, T. C. Frank). Vietnamski veteran je pacifist in ekolog toliko časa, dokler mu ne stopijo na žulj, potem pa pobije in uniči vse živo.
8. **J.W. Coop** (1971, Cliff Robertson). Posrečen osebni projekt režiserja in glavnega igralca v isti osebi – o avto-destruktivnem rodeo jezdecu.
9. **Last Movie** (1971, Denis Hopper). Legendarni, misteriozni, simbolični film-v-filmu; nastal je po uspehu *Golih v sedlu* in katastrofalno propadel.
10. **Zadnja kinopredstava** (Last Picture Show, 1971, Peter Bogdanovich). Nostalgčna študija o malem teksaškem mestecu v petdesetih letih.
11. **Pocket Money** (1972, Stuart Rosenberg). Paul Newman in Lee Marvin ostaneta zgubi do konca.
12. **Šampion rodea** (Junior Bonner, 1972, Sam Peckinpah). Presenetljivo miroljubni in ljubeznivi nostalgik 'Krvavega Sama'.
13. **When Legends Die** (1972, Stuart Millar). Pijanski beli promotor izkorišča jahalne veščine mladega Indijanca.
14. **Kid Blue** (1973, James Frawley). Dennis Hooper in Warren Oates delata v tovarni, kjer za tekočim trakom izdelujeta pepelnike z Božičkom in ameriško zastavo.
15. **Rancho Deluxe** (1974, Frank Perry) Obešenjaška satira o modernih živinskih tatovih, ki razpravljajo o pomenu filma *Jesen Čejenov*.
16. **Buffalo Bill in Indijanci** (Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson, 1975, Robert Altman). Sicer odtrgana in zabavna, a le malce preveč statična altmanovska satira.
17. **Električni jezdec** (Electric Horseman, 1979, Sydney Pollack). Robert Redford se naveliča reklamirati ovsene kosmiče.
18. **Comes a Horseman** (1987, Alan J. Pakula). *Shane* po II. svetovni vojni.
19. **Dežela Hi-Lo** (The Hi-Lo Country, 1998, Stephen Frears). Film o modernih kavbojih je v sedemdesetih nameraval posneti Sam Peckinpah, a mu ni uspelo.
20. **All the Pretty Horses** (2001, Billy Bob Thornton). Mehika še vedno ponuja možnost za pristno kavbojsko pustolovščino.

Tekst je bil izvorno objavljen v knjigi *Westerns: Aspects of a Movie Genre* (Secker & Warburg, London, 1973)

man for breakfast – umoriti nekoga
 mind your hair – pozdrav med traperji,
 pazi nase, pazi na skalp
 mountain oyster – ocvrta bikova,
 svinjska, ovčja moda; poslastica
 on the dodge – bežati pred zakonom
 opera – krotitev konj z gledalci na ograji
 owl hoot – izobčenec
 ping-pong – jed iz stare mule
 play a long hand – igrati solo, delovati sam
 powwow – indijanski bojni posvet
 pumpkin roller – tisti, ki se stalno
 pritožuje
 put him to bed with pick and shovel –
 pokopati nekoga
 put up or shut up – podkrepi svoje
 besede z dejanji ali molči
 put the flats – odpotovati, zbežati
 red-eyed – jezen
 rust the boiler – popiti vodo z lugom ali
 kisline
 sawbones – doktor, kirurg
 see a man about a horse – urinirati;
 kavboj se umakne z izgovorom, da gre
 pogledat, kako je s konjem
 see the elephant – konec napornega
 potovanja
 seven sleeps – oddaljenost enega
 tedna ježe
 sheep deadline – prepoved gibanja za
 ovce
 shit-kicker – kmetavz v visokih petah
 skunk egg – čebula
 sky pilot – pridigar
 slick-heeled – mož brez ostrog
 smart as a whip – premeten, zvit
 son-of-a-bitch stew – omaka iz
 kostnega mozga in črev
 spike your horse tail – iz dira
 nenadoma ustavi konja, da se usede na
 svoj rep
 star toter – šerif
 stool-and-bucket cow – mirna, krotka
 krava za molžo
 string party – obešanje
 sure as shooting – zagotovo, brez
 dvoma
 swear-off – abstinenca
 take your dust down – oditi v mesto
 tin dog – skupaj navezane konzerve za
 usmerjanje ovac
 two whoops and a holler – kratka
 razdalja
 unshucked – nag
 waterbelly – blokiranje kanala za
 uriniranje s kamenjem (pri juncih)
 wear the bustle wrong – nosečnost
 (bustle je blazina, ki so si jo ženske
 zatikale zadaj pod pas)
 what I know about that you could put
 in one eye – nimam pojma
 when cows climb trees! – nikoli
 while the gate is open – priložnost
 widow-maker – divji konj, padajoče
 drevo ali revolver
 win your spurs – potrditi se, zaslužiti si
 prostor med ostalimi kavboji
 wooden overcoat – krsta
 yack – bedak

DEBELUŠKA: maupassant, goldoni,

hammett in drugi kavbojski pisci

marcel štefančič, jr.



Poštna kočija

V kaotičnem, razdejanem, razcapanem Rouenu se med francosko-prusko vojno na kočijo, ki se hoče prebiti do Le Havra, vkrcra 10 potnikov: gospod in gospa Loiseau, veletrgovca z vinom... gospod in gospa Carre-Lamadon, trgovca z bombažem, lastnika verige predilnic... grof in grofica Hubert de Breville, "plemiča ustreznega vedenja", "predstavnika orleanistične stranke"... dve od črnih koz in jetike izmaličeni redovnici, "ki sta neprestano molili rožni venec"... naivni demokrat Cornudet, "strah in trepet spodobnih ljudi"... in "ženska, ena izmed tistih, ki pripadajo svetu ljubezni" in ki je "slovela po svoji prerani zajetnosti in je zato zadobila priimek Debeluška". Skratka, v kočiji imamo politični svet v malem – konservativne stebre družbe ("častivredne in priznane predstavnike vere in načel", "člane prostozidarskega reda posedujočih"), neozdravljivo "bolno" cerkev, nemočno, impotentno, oportunistično opozicijo in bonapartistično cipo, "brezsravno javno žensko", ki jo začnejo takoj vsi šikanirati. Ko pa sredi snežnih zametov ostanejo brez hrane in ko se od lakote že skoraj onesveščajo, prav Debeluška na dan privleče jerbas, poln fine hrane & pijače, ki jo je voljna deliti z drugimi, tako da vsi skupaj v hipu postanejo ena velika politična družina. Predsodki, nesoglasja in razredne napetosti izginejo – v kočiji, tem mobilnem parlamentu, zavlada konsenz. "Bogme, v takšnem položaju smo si kakor bratje in drug drugemu moramo pomagati." Ali kot povzame grof: "Sleberno pošteno mišljenje je vredno spoštovanja". Šur. Toda le za hip ali dva: ogroženost jih združi, strahopetnost – politično rečeno, oportunizem – pa jih ponovno loči. Pri prečkanju sovražnega teritorija jih namreč prestreže in zajame pruska vojska. Pruski častnik jim postavi ultimatum: naprej jih bo spustil le, če se da Debeluška z njim dol. Debeluška na to ne pristane in ne pristane, kar druge potnike spravi v bes: če je fukala z drugimi, naj še z njim! Kaj ji je, vlačugi!? Vsi jo začnejo ignorirati – in ponovno šikanirati. Vsi jo konsenzualno, oportunistično, konformistično silijo v Prusovo naročje. Celo ena izmed redovnic opozori: "Namen posvečuje sredstva." Debeluška naposled le klone. In naslednji dan pruski častnik kočijo spusti naprej, na svobodno ozemlje, proti Le Havru. Junaštva Debeluške ne cenijo. "Nihče je ni pogledal in nihče se ni brigal zanjo. Čutila je, kako jo ponižuje zaničevanje teh poštenih lopovov, ki so jo najprej žrtvovali, potem pa sunili od sebe kot umazano in brezvredno stvar." Nenadoma sta se ji utrgali dve težki solzi. Ob Cornudetovem prepevanju in žvižganju marseljeze, se razume.

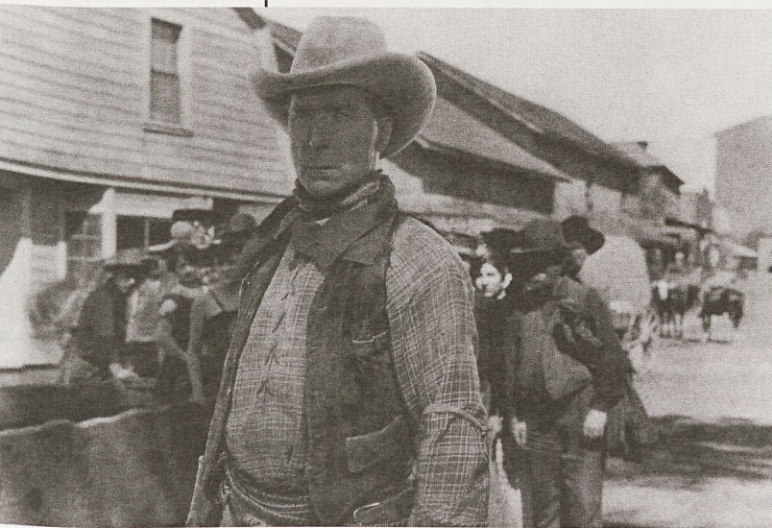
Tako se odvrti novela *Debeluška* (Boule de suif, 1880), prvenec Guyja de Maupassanta, ki je postal temelj in srce filma. Maupassant filma ni dočakal: leta 1891 je skušal narediti samomor, potem se mu je zmešalo in leta 1893 – dve leti pred *Prihodom vlaka na postajo La Ciotat* – je umrl, star šele 43 let. *Debeluška* je postala osnova za Haycoxovo novelo *Stage to Lordsburg* (1937), po kateri je John Ford dve leti kasneje

posnel *Poštno kočijo*, ki drvi v Rooseveltland: deseterica postane sedmerica... Rouen postane Tonto... Le Havre postane Lordsburg... Debeluška postane Dallas... "oporečnik" postane Ringo Kid... Prusi postanejo Apači... severna Francija postane Monument Valley... in seks – *deus ex machina* – postane ameriška konjenica... toda sama poštna kočija ostane politično vozilo, v katerem se spričo ogroženosti formirajo nenačelne koalicije in oportunistični konsenz. "Hujše reči so od Apačev," dahne Dallas. Vsekakor, hujši od Apačev je prav konsenz, konsenzualni oportunizem, konformizem – tako kot je konsenzualni oportunizem hujši od Prusov v *Debeluški*, temelju *Poštne kočije*, ki je postal temelj moderne vesterna. Še več, *Debeluška* je *Poštni kočiji* omogočila, da je postala filmska klasika in filmska banka – banka likov, arhetipov, mitov, morale, psihologije, potovanja in politike, s katerimi so se hranili vesterni. Sledi *Debeluške* najdete povsod, tako v vesternu *Hombre* (1960, Martin Ritt), ki je sicer nastal po zgodbi Elmorea Leonarda, po čigar zgodbah so nastali tudi vesterni *3:10 to Yuma* (1957, Delmer Daves), *The Tall T* (1957, Budd Boetticher) in *Valdez Is Coming* (1971, Edwin Sherin), kot v urbanem trilerju *Incident* (1967, Larry Peerce) in celo "največjem filmu vseh časov", *Državljanu Kaneu* (Citizen Kane, 1941) – kot je namreč znano, si je Orson Welles mesec pred začetkom snemanja nenehno vrtel *Poštno kočijo*, vsak dan, znova in znova ("Vsega, kar sem vedel, sem se naučil od Forda – v projekcijski dvorani").

Mnogi klasični vesterni so nastali po kratkih zgodbah, novelah, tudi *The Cisco Kid* (1937; via O. Henry) in *A Man Called Horse* (1970; po Dorothy M. Johnson), *Hopalong Cassidy* (1935) pa celo le po liku, "Hopalongu", enem izmed kavbojev na ranču "Bar-20", ki ga je v svojih zgodbah glorificiral Clarence E. Mulford. Še celo Owen Wister je "Virginiana" splavil v noveli *Happy-Teeth* (1901) in ga šele po tem spakiral v roman *The Virginian* (1902), po katerem je Victor Fleming leta 1946 posnel film. Pri vseh tistih mnogih B in Z vesternih, posnetih po romanih Zanea Greyja, pa se je itak zdelo, da so posneti po kratkih zgodbah, ne pa po romanih, vključno z *Brzobjavom na Zahod* (Western Union, 1941, Fritz Lang). A ironično, tako kot *Poštna kočija* tudi *Za prgišče dolarjev* (Per un pugno di dollari, 1964), Leonejev vestern, ki je v samem žanru – in filmu nasploh – povzročil pravi tektonski premik, ni bil posnet po kavbojski literaturi. Kot veste, je Akira Kurosawa trdil, da je posnet po njegovi *Telesni straži* (Yojimbo, 1961), ki sodi v žanr samurajskega filma. A tudi sam Kurosawa je zgodbo v resnici snel iz Hammettove *hard-boiled* kriminalke *Red Harvest* (1929). No, Dashiell Hammett pa je zgodbo snel iz Goldonijeve drame *Sluga dveh gospodarjev* (Il servitore di due padroni, 1745), zato je Leone predlagal, da se vse odstopke od dobička nakaže kar dedičem Carla Goldonija, in dodal: "Izumitelj vesterna je itak Homer." •

IKONE VESTERNA

zoran smiljanič



William S. Hart



Harry Carey



Tom Mix

Pred vami je deset glavnih igralcev, ki so vesternu dali obraz, glas in stas. Na gosto prečesan seznam so se uvrstili le največji med največjimi, tisti, ki so posvetili življenje vesternu in obratno, vestern je živel od njih. Samo eden med njimi še živi.

Sledi jim petnajst presejanih B-zvezd, epizodistov in karakternih igralcev, brez katerih vestern ne bi bil to, kar je. Le dva sta še med nami. (Vsi so razvrščeni po letnicah rojstva.)

Vestern ni imel izrazitih ženskih ikon, zato smo se odločili, da izpostavimo pet nepozabnih "trdih" ženskih vlog.

william s. hart (1870–1946)

Znan kot 'dobri negativec' ali 'vitez žalostnega obraza'. Prijatelj Wyatta Earpa. Hart je za vestern naredil to kar Griffith za melodramo. Vzel je obstoječe elemente žanra in jih z dramatičnim nabojem povzdignil na nov nivo, vzporedno pa gradil svoj zvezdniški status, tako da je bil na vrhuncu slave enakovreden Chaplinu ali Fairbanksu. Čeprav rojen na urbanem Vzhodu, je s svojo pojavo in temperamentom utelešal idealnega kavbojskega junaka: spretnega, slokega, redkobesednega, trdega in poštenega. Pri snemanju je slovel po za tisti čas nenavadni natančnosti in zahtevnosti. Bil je brezkompromisen zagovornik aventičnega realizma. Najboljša primera slednjega sta filma *Hell's Hinges* (1916) in *The Narrow Trail* (1917). Ker je trmasto vztrajal pri zastarelih vzorcih in pretirani sentimentalnosti, je začel izgubljati gledalce in slavo. Njegov labodji spev, v katerega je vložil vse, kar je imel, je bil *Tumbleweeds* (1925), klasični vestern o slavni dirki za zemljo v Oklahomi. Leta 1939 je film doživel ponovno izdajo z glasbo, zvočnimi efekti in osemminutnim prologom, ki ga je bridko izpovedal tedaj že sedemdesetletni Hart. Kariero je končal kot zagrenjen tehnični svetovalec, ki se je pritoževal, da so mu slavo pobrali nališpani cirkuški kavboji.

harry carey (1878–1947)

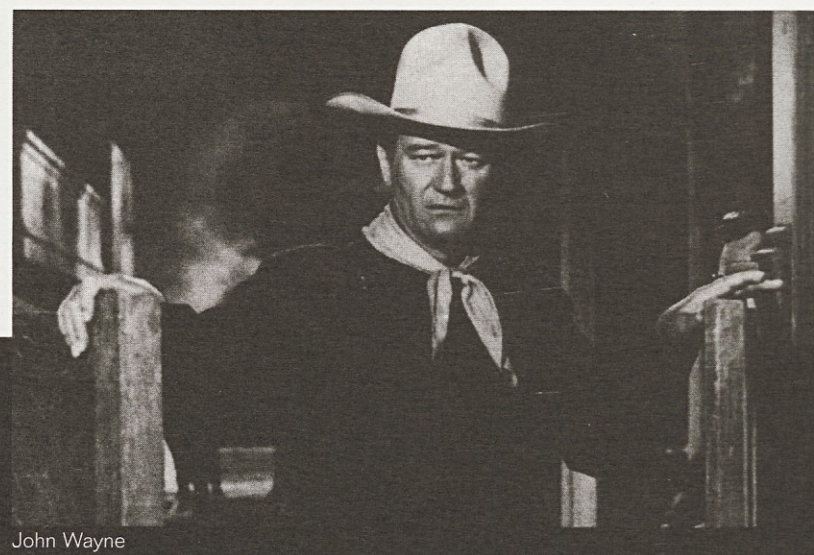
Igrati je začel v produkcijski hiši Biograph kot stalni igralec v kratkih vesternih D.W. Griffitha. Leta 1915 je prestopil v Universal, kjer je navezal tesne stike z Johnom Fordom. Pogosto je igral lik z imenom Cheyenne Harry, glavnega junaka Fordovih zgodnjih vesternov. V primerjavi z večino drugih zvezd tistega časa ni bil ne preveč lep ne preveč atletsko razvit igralec. S svojim umirjenim načinom igranja (v maniri Williama S. Harta), realističnim oblačenjem (za razliko od načičkanih junakov, ki so kraljevali v dvajsetih letih), viktorijansko strogostjo in resnobnostjo ter viteškim odnosom do žensk je bil Carey ljubljenec zrelejših in izbirnejših gledalcev. Nastopil je v več kot dvajsetih Fordovih zgodnjih vesternih. Ob koncu nemega filma, leta 1928, je za tri leta prekinil kariero, da bi usposobil svoj glas za zvočni film. V tridesetih in štiridesetih letih je nadaljeval kariero v vestern serialih kot zanesljiv in cenjen karakterni igralec. Posmrtno mu je Ford posvetil film *Trije botri* (*Three Godfathers*, 1949): "V spomin Harryju Careyju, svetli zvezdi zgodnjega vestern neba." V filmu je igral tudi njegov sin Harry Carey Jr., John Wayne pa mu je v *Iskalcih* (*The Searchers*, 1956) izkazal spoštovanje s tem, da se je v zadnjem prizoru postavil v značilno Careyjevo pozo.

tom mix (1880–1940)

Mnogi ga imajo za največjo kavbojsko zvezdo vseh časov. Vestern je vključil v industrijo zabave. V mladosti je imel razburljivo pustolovsko življenje, sodeloval je v številnih vojnah in bitkah ter imel lastno točko v cirkusu. V zgodnjih filmih se je še oblačil v navadne obleke, po letu 1917, ko je prestopil k Foxu, pa je postal šovmen. Prvi je lansiral gizdave, razkošne in kričeče kostume, vključno z rokavicami in visokimi klobuki. Od zadržanega Harta se je razlikoval tudi po tem, da je v vestern pripeljal akcijo: izvajal je vratolomne kaskaderske točke, divje jahal na svojem konju Tonyju in se postavljaj pred dekleti. Vse kaskaderske točke je izvajal sam, kar mu je v zrelih letih načelo zdravje. Do leta 1920 je Hartu prevzel naslov najpopularnejšega filmskega kavboja. Nekateri



"Bronco Billy" Anderson (desno)



John Wayne



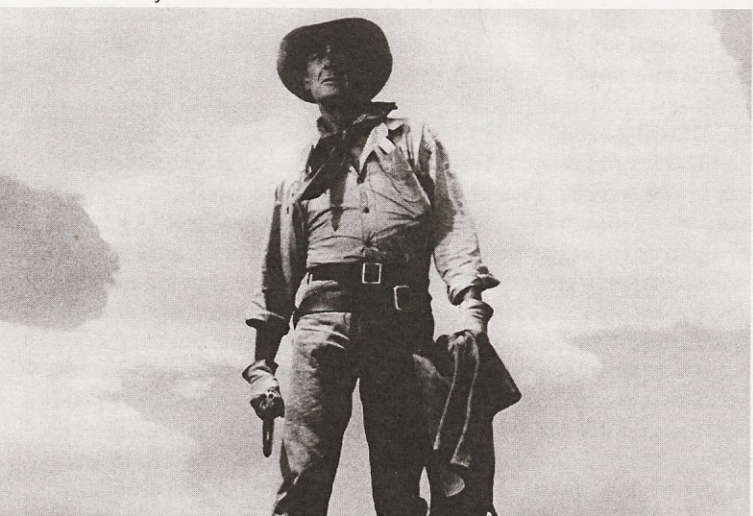
Roy Rogers



Clint Eastwood



William Boyd



Randolph Scott



Joel McCrea

najpomembnejši filmi: *The Lone Star Ranger* (1923), *The Rainbow Trail* (1925), *Sky High in Just Tony* (oba 1925) in *The Great K and A Train Robbery* (1926), znan po spektakularnem pretepu na vrhu drvečega vlaka. Služil je blizu milijon dolarjev letno, kar je bila za tisti čas neverjetna vsota. Upokojil se je s prihodom zvočnega filma. Njegovemu umiku s filmskih platen so botrovale bolj zdravstvene težave, posledica številnih poškodb pri snemanju, kot pa prihod zvoka. Umrl je v avtomobilski nesreči leta 1940 na osamljeni arizonski cesti, kjer še danes stoji spomenik konja brez jezdeca.

"broncho billy" anderson (1882–1971)

Pravo ime Max Aronson. Eden najizrazitejših igralcev zgodnjih nemih vesternov, prvi igralec, čigar ime je bilo vpisano v filmski špici, in prva prava vestern zvezda. V *Velikem napadu na vlak* (1903) je statiral kot potnik. Leta 1907 je ustanovil podjetje Essanay Co. in z njim lansiral popularno serijo o Bronchu Billyju. Zaradi pomanjkanja igralcev je moral glavno vlogo zaigrati kar sam. Prvi film se je imenoval *Broncho Billy's Redemption*. Vsak nov film je bil zaokrožena celota, tako da je bil Broncho negativec v enem in junak v drugem filmu; lahko so ga ubili, pa se je v naslednji epizodi spet pojavil živ in zdrav. Najbolj tipična je bila njegova vloga dobrega negativca; začel je kot izobčenec, na koncu pa se je prilagodil in postal zgleden meščan. Broncho Billy je nastopal osem let in posnel okoli 400 kratkih filmov. Njegova mišičasta in simpatična pojava z značilnimi valovitimi lasmi in prečko, oblečena v nekoliko malomaren kostum, je bila gledalcem izredno všeč, zato so ga hoteli gledati še in še. Bronchevo pravilo se je glasilo: "Ne menjaj teme, menjaj konja." Danes njegovi filmi delujejo kot precej statične melodrame z malo akcije, junak pa je koristolovec, ki veliko govori in malo deluje.

william boyd (1895–1972)

Boyd je bil zvezda že v dvajsetih letih, potem pa je pod okriljem Paramounta leta 1935 stekla serija o Hop-A-Long Cassidyju. Priljubljeni Hoppy je jezdil po platnih in razveseljeval oboževalce vse do leta 1951, ko je posnel kar 66 filmov, potem pa se je napolnil na televizijske pašnike. Njegova pojava je bila markantna: imel je povsem bele lase, modre oči, črn klobuk in črno obleko, jahal pa je belega žrebca Topperja. Cassidy ni kadil, pil, niti preklinjal. Bil je miren, zrel, preudaren, celo pasiven junak, vse do dramatične končnice, ko je nenadoma eksplodiral in v divji akciji, ki je vključevala peklenski pregon, streljanje in pretepanje s pestmi, nadoknadir vse za nazaj. Hopalong, kot je Boyd pozneje prečistil svoje filmsko ime, je barabe rajši ujel žive, kot da bi jih ustrelil. Posledica je bila veliko streljanja, kjer pa je le redko kdo zadel nasprotnika. Zadnjih dvanajst filmov o Hopalongu je produciral sam, odkupil je tudi avtorske pravice za njegov lik. S pojavom televizije so stare epizode ponovno predvajali in posneli nekaj novih, Boyd pa je v pokojih služil mastne denarce.

randolph scott (1898–1987)

Filmsko kariero je začel ob koncu dvajsetih let. Eden najbolj vztrajnih in predanih vesternerjev. V zgodnjih tridesetih igra v nizkoprorračunskih

vesternih Henryja Hathawaya, v vlogah akcijskega junaka, ki ne more popraviti 'napake iz preteklosti'. V letih od 1945 do 1959 igra izključno v vesternih, z izjemo leta 1945, ko začuda ni dobil niti ene same vloge. Visok, zravnvan v sedlu in z nekoliko grobimi potezami obraza je postal zvezda žanra, najboljše vloge pa je odigral v petdesetih letih, v filmih Budda Boetticherja. Scott je v njih praviloma igral osamljenega, razočaranega in celo nekoliko zagrenjenega, z maščevanjem obsedenega revolveraša, ki je preстал hude udarce usode in doživel velike izgube. Če mu je kakšna gospa očitala njegovo početje – in taka se je vedno našla –, ji je odgovoril: "A man gotta do what a man gotta do." Nastopil je v 60. vesternih, med njimi so med najboljšimi prav Boetticherjevi, *Seven Men From Now* (1956), *The Tall T* (1957), *Buchanan Rides Again* (1958), *Ride Lonsome* (1959) in *Comanche Station* (1960). Od žanra in filma se je (z Joelom McCrea) dostojno poslovil v Pechinpahovem elegičnem vesternu *Strelji popoldne* (*Ride the High Country*, 1962). Scott je služil kot model Cleavonu Littlu v Brooksovi parodiji *Vroča sedla* (*Blazing Saddles*, 1973).

joel mccrea (1905–1990)

V vesternih je statiral že s štirinajstimi leti, do glavnih vlog pa se je prebil v začetku tridesetih let. Od leta 1946 naprej je igral skoraj izključno v vesternih, in sicer tip miroljubnega, poštenega in pokončnega Zahodnjaka, ki pa pokaže zobe, ko je res potrebno. Še posebej se je izkazal v *Colorado Territory* (1949) Raoula Walsha. Bil je vestern igralec, nikoli pa resnična vestern zvezda. Veliko skupnega je imel z Randolphom Scottom: za oba so značilni močna prezenca na platnu, zunanji mir in notranja ostrina, le da je bil McCrea nekoliko bolj priljuden in blag. Zato je pomenilo njuno srečanje v *Streljih popoldne* nostalgični vrhunec dveh izjemnih igralskih karier. McCrea je nastopil kot Steve Judd, ostareli nosilec tradicionalnih vrednot klasičnega vesterna, in ustvaril najboljšo vlogo v svoji karieri. Peckinpah mu je v usta položil enovrstičnico: "All I want is to enter my house justified." (V svoj dom hočem vstopiti čiste vesti.) McCrea se po *Streljih popoldne* ni dokončno upokojil, ampak je občasno še nastopal na filmu in televiziji do srede sedemdesetih let.

john wayne (1907–1979)

Pravo ime Marion Michael Morrison. Ameriška ikona, simbol povojne močnatosti in samozaverovanosti. Njegov prispevek žanru, še posebej v nekaterih Fordovih in Hawksovih vesternih, je skoraj neprecenljiv. Prvo glavno vlogo in prvi komercialni neuspeh doživi v Walshevem filmu *The Big Trail* (1930). Veliki met mu uspe leta 1939 v filmu *Poštna kočija* (*Stagecoach*), kjer se kot Ringo Kid maščuje morilcem svojega brata, vmes pa postreli še trumo Indijancev. V letih od 1950 do 1965 je nesporni kavbojski zvezdnik številka ena. Najbolj smo si ga zapomnili v *Rdeči reki* (*Red River*, 1948), *Nosila je rumen trak* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), *Iskalcih* (*The Searchers*, 1956) in *Možu, ki je ustrelil Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), če naštejemo samo najpomembnejše. Po političnem prepričanju je bil desničar; zrežiral je domoljubni spektakel *Alamo* (1960), v katerem je zaigral

vlogo Davyja Crocketta. Leta 1969 je za vlogo pijanskega šerifa Roosterja Cogburna v *Pravem pogumu* (*True Grit*) dobil edinega oskarja. V skoraj 90. vesternih je le štirikrat pristal v prahu, najbolj nepozabno kot ostareli revolveraš v svojem poslednjem filmu *Zadnji strel* (*The Shootist*, 1976), elegičnem slovesu že močno bolnega igralca, ki je umrl le tri leta pozneje.

roy rogers (1911–1998)

Pravo ime Leonard Slye. Poleg Gena Autreya najpopularnejši hollywoodski pevec vseh časov. Na filmu je nastopal v stranskih vlogah od leta 1935, včasih tudi skupaj z Autreyjem, ki je leta 1942 zapustil družbo Republic, namesto njega pa je takoj vskočil Rogers, ki so ga lansirali z laskavim nazivom "kralj kavbojev". Rogers je nastopal kot pevec in igralec v živahnih glasbenih vesternih, ki so bili izredno popularni v štiridesetih letih. Največkrat je nastopil s *sidekickom* Gabyjem Hayesom, brezzobim bradatim *oldtimerjem*, in mično Dale Evans, s katero se je pozneje tudi poročil. Rogers in Evansova sta nosila nekakšne kičaste kavbojske uniseks kostume živih barv. Celih dvanajst let je bil na vrhu lestvice popularnosti in zaslužka. Velika zvezda je bil tudi Rogersov konj Trigger, imenovan 'najpametnejši konj na filmu'. Pozneje so postali Rogersovi filmi vse manj glasbeni in vse bolj akcijski. Nastopil je v 96. vesternih. V petdesetih letih je ustanovil lastno televizijsko družbo, kjer je proizvajal in prodajal različne vestern artikle, ukvarjal se je tudi z nepremičninami, rodeo-švom in verigo restavracij. Bil je eden najbogatejših pripadnikov ameriškega *show-bussinesa*.

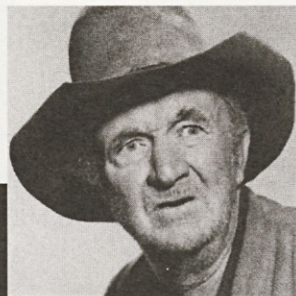
clint eastwood (1930)

Visok, markanten, koščen igralec stisnjenih oči in ležernih gibov je opozoril nase že koncem petdesetih v TV seriji *Rawhide*, potem pa sprejel tvegano ponudbo iz Italije in zaigral Moža-brez-imena v špageti vesternu *Za prgišče dolarjev* (*Per un pugno di dollari*, 1964) režiserja Sergia Leoneja. Ostalo je zgodovina. V dolarski trilogiji je lansiral podobo filmskega kavboja za nove čase: neobrit, z ugaslim cigarilosom v kotičku ust, z nemarno ogrnjnim pončem prek ramena in s tisto slovito ležerno pozo, iz katere je bliskovito potegnil kolt in postrelil pet ali šest nasprotnikov na en mah. Ko mu je Leone ob slovesu ponudil, naj zaigra enega od treh čakajočih na železniški postaji na začetku filma *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (druga dva bi bila Eli Wallach in Lee Van Cleef), je Eastwood ponudbo zavrnil, češ da je zdaj prevelika zvezda za tako vlogo. Po vrnitvi v ZDA je uspešno nadaljeval kariero tihega, skrivnostnega, ciničnega in brutalnega tujca, najprej v plodnem sodelovanju z Donom Sieglom, pozneje pa se je lotil še režije v okviru svoje Malpaso Company. Režiral in zaigral je v nekaj izvrstnih vesternih, med njimi sta enigmatični *Neznani zaščitnik* (*High Plains Drifter*, 1973) in spravni *Izobčenec Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976). Za vestern *Neoproščeno* (*Unforgiven*, 1992) je prejel prgišče oskarjev, med drugim za najboljši film in režijo. Film je posvetil Donu (Sieglu) in Sergiu (Leoneju). Kljub temu da igra veliko tudi v drugih žanrih, je Clint Eastwood edina sodobna avtentična vestern zvezda. •

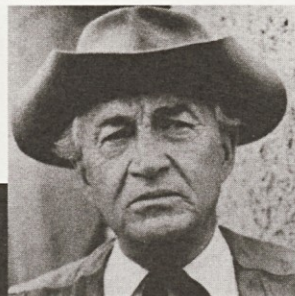
Hoot Gibson



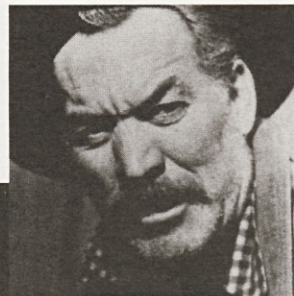
Walter Brennan



Pul Fix



Ward Bond



Gene Autry



b-ikone

hoot gibson (1892–1962). Pravo ime Edmund Richard. Bil je pravi kavboj, filmski kaskader in igralec. Posnel je serijo kratkih in zabavnih vesternov za Universal (pogosto jih je režiral John Ford). Imenovali so ga "Smiling whirlwind". Največjo popularnost je dosegel v letih od 1921 do 1925. Bil je znan po tem, da je le redko prijel za pištolo, velikokrat pa je sploh ni nosil. Tudi pozneje je igral v filmih, ki so temeljili bolj na komediji in manj na akciji. V filme je uvajal tudi moderne elemente, na primer prevačanje z motociklom. Njegovi filmi so postajali vse bolj blede, dokler leta 1944 ni zapustil filmskih platen. Častno vlogo je zaigral v Fordovih *Konjenikih* (Horse Soldiers, 1959).

walter brennan (1894–1974). V B-vesternih je začel nastopati leta 1927. V tridesetih letih si je zgradil sloves vsestranskega, delovnega in prilagodljivega epizodista. Leta 1932 je igral v A-vesternu *Law and Order*. V tridesetih, štiridesetih in petdesetih letih je igral v filmih večine znanih režiserjev in bil partner številnim vestern zvezdam. V petih letih je prejel kar tri oskarje za epizodne vloge, zadnjega za vlogo samovoljnega sodnika Roya Beana v Wylerjevem *Westernerju* (1940). V spominu je ostal v *Rdeči reki* (1948), kot surovi vodja Clantonovih v *Moji dragi Klementini* (1946), predvsem pa kot Stumpy, večno nergajoči hromi starček piskajočega glasu v *Riu Bravu* (1959).

paul fix (1902–1983). Njegova petdesetletna kariera vključuje okoli 60 vesternov. Nastopal je v vlogah negativcev in pozitivcev, na stara leta pa je zaigral celo indijanskega poglavarja (*Graveyard*, 1977). Fix je eden tistih igralcev, ki so si ga gledalci bolj zapomnili po obrazu kot po imenu. V poznejših letih je predsedal na bolj miroljubne in avtoritativne vloge šerifov, sodnikov, rančerjev in duhovnikov. Častno vlogo je odigral kot Pete Maxwell v Peckinpahovem *Pat Garrett in Billy the Kid* (1973), kjer Billyju tik pred smrtjo pove zgodbo o kavboju in klopotaci.

ward bond (1906–1960). Njegova prva vloga je bila v Walshevem epskem spektaklu *The Big Trail* (1930), njegova zadnja pa v Hawksovi klasiki *Rio Bravo* (1959). Vmes se je potrdil z vlogami osornih, robatih in surovih likov v številnih vesternih. Etikete grobijana se je znebil šele v filmih Johna Forda, kjer je kot stalni član njegove igralske ekipe nastopil v 22. filmih. Izrazite stranske vloge je upodobil v Fordovih najpomembnejših vesternih, med drugim je bil opazen kot Morgan Earp v *Moji dragi Klementini* in kot vodja rangerjev v *Iskalcih*. Od leta 1957 je nastopal v TV-seriji *Karavana*. Pokopan je v Fordovi zasebni kapelici.

gene autry (1907–1998). Prva uspešna pojoča vestern zvezda in prvi vesterner, ki je v filmih uporabljal lastno ime. Uspel je leta 1935 s filmom *Tumbling Tumbleweeds*, mešanico akcije in glasbe. Zaradi pomanjkljivega igralskega znanja je vedno igral le samega sebe. S konjem Champion sta bila izjemno popularna v ruralnih delih ZDA in med otroki. Autrey je sestavil slaviti

deset kavbojskih zapovedi: poštenost, resnica, patriotizem, pozornost do žensk, staršev, starejših in živali, čistost misli in govora, itd. 227 meščanov mesteca Berwyn v Oklahomi je leta 1941 ime svojega mesta prekrstilo v Autry.

tex ritter (1907–1974). Imenovan 'Pojoči kavboj'. Po dinamičnem startu v seriji trdih, grobih in zabavnih filmov je Ritter v postal prvi konkurent Genu Autryju. Njegov otroški obraz in navidezna naivnost so negativce zavedli v prepričanju, da pred seboj nimajo dostojnega nasprotnika, vendar jim je Tex kmalu dokazal nasprotno. Po letu 1945 je zapustil film in se posvetil snemanju glasbe ter nastopom. Najbolj znan je po nepozabni interpretaciji pesmi *Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'* v filmu *Točno opoldne* (1952). Na stara leta je delal kot radijski DJ v Nashvillu.

woody strode (1914–1994). Po glavi obrit črnc atletske postave in markantnih potez. V štiridesetih in petdesetih je igral stereotipne vloge zvestih črnih pomočnikov, sprememba v njegovi karieri pa je nastopila z glavno vlogo v Fordovem *Črnem naredniku* (1960). S Fordom je še nekajkrat uspešno sodeloval, opazne vloge je ustvaril v *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (plačani morilec, ki se ne zmeni za vodo, ki mu kaplja po klobuku) in *Profesionalci* (The Professionals, 1966; strokovnjak za razstrelivo). S svojo vzvišeno in dostojanstveno držo je pripomogel k emancipaciji črncev. Častno vlogo je zaigral kot pripovedovalec v "črnem" vesternu *Posse* (1993, Mario van Peebles). Umril je leto pozneje.

jack elam (1916). Najprej knjigovodja, potem direktor hotela, na filmu od petdesetih let. Sčasoma je postal eden najpomembnejših epizodistov. Večinoma igral negativce, grobijane, revolveraše. Do leta 1960 je posnel 48 vesternov in skoraj tolikokrat so ga tudi ustrelili, pogosto že na začetku filma ali takoj po najavni špici. Njegov zaščitni znak je vstran izbuljeno desno oko. Ob koncu šestdesetih si je pridobil simpatije gledalcev ter začel dobivati večje in bolj komične vloge. Lepo ga je uporabil Leone v *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (1968) – kot revolveraša, ki si čakanje na Charlesa Bronsona krajša z poslušanjem ujete muhe v cevi revolverja.

glenn ford (1916). Igrati je začel v gledališču, do glavnih vlog pa se je prebil sredi štiridesetih let. Pogosto je igral vloge osamljenega revolveraša, po krivem obdolženega za zločin, ali kavboja, ki zabrede v težave. Čeprav je ponavadi upodabljal ostre in brezkompromisne tipe, je bil enako dober tudi v komičnih vlogah (*Sheepman*, 1958). Odličen je bil kot negativec v *3:10 to Yuma* (1957) in tipični odločni maščevalec v *Day of the Evil Gun* (1968). Leta 1971 je predsedal na TV serijo *Cade's Country*.

jeff chandler (1918–1961). Pravo ime Ira Grossel. Gledalcem se je vtisnil v spomin kot prezgodaj osiveli igralec oglatih potez, predirnega pogleda in globokega glasu. Čeprav ni posnel veliko vesternov, se je v zgodovino žanra z zlatimi črkami vpisal z vlogo dostojanstvenega apaškega poglavarja Kočiza v *Zlomljeni puščici* (Bro-

od zgoraj navzdol:
Tex Ritter
Woody Strode
Jack Elam
Glenn Ford
Jeff Chandler

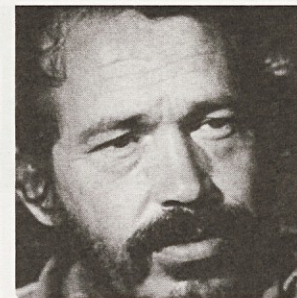
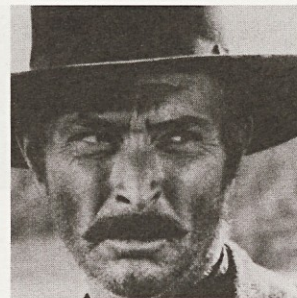
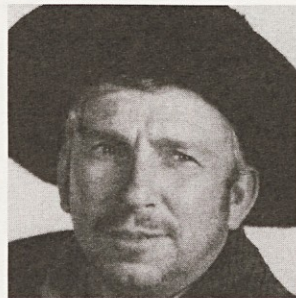
Ben Johnson

Strother Martin

Slim Pickens

Lee Van Cleef

Warren Oates



ken Arrow, 1950), za katero je bil tudi nominiran za oskarja. Vloga je pozneje ponovil še v dveh filmih (*The Battle at Apache Pass*, 1952; *Taza, Son of Cochise*, 1954). Ob koncu petdesetih je nastopil še v nekaj opaznejših vlogah. Umrl je star šele 43 let, njegova smrt pa je še danes zavita v skrivnost. Pri rutinski operaciji je menda prišlo do zapletov, po uradni diagnozi pa je umrl zaradi zastupitve krvi.

ben johnson (1918–1996). Mladost je preživel kot pravi kavboj na očetovem ranču. V Hollywoodu se je najprej preživljal kot kaskader, prvo vlogo je dobil v *Three Godfathers* (1948) in postal stalni Fordov igralec. V šestdesetih je dozorel v tihega, a odločnega karakternega igralca, ki je s svojo avtentično pojavo dal pečat vsakemu filmu, v katerem je igral. Na stara leta je nastopal kot avtoritativni vesterner (*Will Penny*, 1968; *Šampion rodea/Junior Bonner*, 1972; *Ugrizni v kroglo/Bite the Bullet*, 1975). Za vlogo Sama the Liona, lastnika provincialnega kina v Bogdanovičevi *Zadnji kino predstavi* (*The Last Picture Show*, 1971) je prejel zaslužnega oskarja za stransko vlogo.

strother martin (1919–1980). V Hollywoodu je delal od leta 1950 kot trener za potapljanje. Kulturni karakterni igralec nizke, okrogle in čokate postave z nosljajčim glasom. Na začetku kariere je bil pogosto pomočnik glavnega negativca, na primer desna roka Libertyja Valancea. Svoje, pa čeprav mikroskopske vloge je odigral z osupljivim maničnim robom; nihče ni bil tako prepričljiv v vlogah nervoznih, sadističnih, sluzastih, ostarelih izmečkov, ki kljub odvrtnosti pri gledalcih vzbujajo čudne simpatije. V spominu je ostal kot lovec na nagrade, ki poljublja puško v *Divji bandi*, ali pljuvajoči bančni uslužbenec v *Butchu Cassidyju in Sundanceu Kidu* (oba 1969).

slim pickens (1919–1983). Najprej je nastopal kot klovn pri rodeu, nato pa so ga angažirali pri filmu. Zaradi tipične kavbojske hoje na 'o' in naglasa je bil več kot primeren material za vesterne. Sprva je bil blebetav, ne preveč pameten kavboj z zlatim srcem, pozneje je postal bolj zloben in sadističen (šerifov pomočnik, ki terorizira Marlona Branda v *One-Eyed Jacks*, 1961). V poznejših letih dobi treh in zajeten podbradek, kar postane njegov zaščitni znak. Od kavbojskih vlog ne more pobeigniti niti v sodobnih filmih, ko v Kubrickovem *Dr. Strangelovu* (1964) zajaha atomsko bombo. Tri vloge za slovo: dobrodušni ostareli kavboj, ki v *Pobegu* (*Getaway*, 1972) odpelje Steva McQueena in Ali MacGraw v Mehiko in pokasira 30.000 dolarjev; smrtno zadeti šerif, ki umira ob spremljavi Dylanove *Knockin' on the Heaven's Door* v *Patu Garrettu in Billy the Kidu* in globoko sočustvujoči šerif v *Tomu Hornu* (1980).

lee van cleef (1925–1989). Čeprav je v nastopil v skoraj stotih malih vlogah negativcev in bil eden izmed revolverašev, ki na postaji čakajo na prihod Franka Millerja v *Točno opoldne* (1952), je svoj veliki trenutek doživel šele v vlogi polkovnika Mortimerja, ki prižge vžgalico na grbi Klause Kinskega v filmu *Za dolar več* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) in kot Eastwoodov nasprotnik v *Dober, grd, hudoben* (*Il Buono, il brutto, il cattivo*,

1966). Njegov izrazito lisičji obraz je našel prostor pod soncem šele v številnih evropskih ali ameriških špagetiorientiranih vesternih v šestdesetih in sedemdesetih letih. Pa tudi njegovo ime zveni tako mogočno, mar ne?

warren oates (1928–1982). Na začetku igralske poti se je specializiral za vloge bučnih pretepačev z naglasom iz Kentuckyja. Počasi si je pridobival simpatije gledalcev in kritikov, njegove vloge so postajale vse večje. Oates se je v šestdesetih letih igralsko razvil v vlogah tragičnih, živčnih outsiderjev s poudarjenimi naturalističnimi, pa tudi psihotičnimi potezami. Gledalce je šokiral, ko je kot eden izmed bratov Hammond po ponesrečeni zasedi razjarjeno streljal po kokoših v Peckinpahovih *Streljih popoldne*. Odličen je bil tudi v vesternih Monteja Hellmana (*Shooting*, 1967; *China 9, Liberty 37*, 1978) in Sama Peckinpaha (*Divja banda, Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974). Izstopal je kot umirjeni spremljevalec Petra Fonde v *Kavboju brez miru* (*The Hired Hand*, 1971).

Pet žensk, ki so nastopile v petih nepozabnih vlogah. Dve sta še med nami.

marlene dietrich (1901–1992).

Že nekoliko ostarela fatalka razkošnega raskavega glasu z nemškim naglasom v Langovem *Ranču prekletih* (*Rancho Notorius*, 1952). Odlično se je znašla v primežu med dvema moškima, pa tudi v skrivališču sredi okorelih banditov.

joan crawford (1904–1977).

Njen portret odločne, stroge, strastne in neskončno senzualne lastnice saloona Vienne v filmu *Johnny Guitar* (1954) Nichoasa Raya je nepozaben. Prva domina Divjega zahoda. Najlepša je bila, ko je bila jezna, najprivlačnejša pa s pištolo v roki.

barbara stanwyck (1907–1990).

Ena največjih hollywoodskih igralk, specialistka za portrete močnih, agresivnih, neodvisnih, neustrašnih in ciničnih žensk, ki so moškim nasprotnikom poganjale strah v kosti. Njen lik je praviloma plačal visoko ceno za upor proti patriarhalnemu redu: z izgubo ljubezni (*Forty Guns*, 1957, Samuel Fuller) ali smrtjo (*Maverick Queen*, 1956, Joseph Kane).

jennifer jones (1919).

Izzivalna, žilava in spolno sestradana mešanka Pearl Chavez se je v razsipni Vidorjevi ekstravaganci *Dvoboj na soncu* (*Duel in the Sun*, 1946) izkazala kot enakovredna nasprotnica divjemu Gregoryju Pecku, pa če je šlo za ljubezen ali vojno.

jane russell (1921).

Negovalka Billyja the Kida v zloglasnem *Izobčencu* (*Outlaw*, 1943). Režiser in producent Howard Hughes je dal zanjo izdelati poseben ndrček, da je še dodatno poudarjal njene že tako razkošne obline, ki so prišle še posebej do izraza med jahanjem konja. Hughes je film reklamiral s sloganom, da obstajata vsaj dva razloga, zakaj bi ga moral videti vsak Američan. •



od zgoraj navzdol:
Marlene Dietrich
Joan Crawford
Barbara Stanwyck
Jennifer Jones
Jane Russell

JOHN



"John je pol tiran, pol revolucionar; pol svetnik, pol hudič; pol mogoč, pol nemogoč; pol genij, pol Irec."

Zgornji citat je nekoč sestavil Frank Capra, klasični hollywoodski režiser melodram in komedij, sicer italijanski priseljensec, ki je do svoje druge domovine gojil podobne občutke kot večina režiserjev evropskega porekla, vključno s Fordom, sinom prve generacije irskih priseljencev. Njegov odnos do Amerike je bil vedno dvoumen, čutil se je tujca v iskanju zvestobe do nove domovine, hkrati pa je vedno iskal preprosto, čistejšo eksistenco. Če sodimo po njegovih filmih, potem je utelešal ambicioznost prišelca, ki želi potrditi ljubezen do Amerike, vendar v bolečini in razočaranju vedno znova odkriva njene številne napake. Njegovi filmi, ne le tisti, ki se dogajajo na Irskem ali obravnavajo irsko tematiko, povečini odražajo tesnobo in paradokse posameznika v danem okolju. In to kljub temu,

da je dolgo časa veljal za "dobrega obrtnika" znotraj studijskega sistema, režiserja brez avtorskih ambicij, še več, sam Ford je venomer ponavljal, da se ne želi uveljaviti kot umetnik, temveč kot profesionallec, ki bolj kot v vse drugo verjame v kontinuiteto snemanja filmov. Kljub vsem nesoglasjem s producenti in vmesnemu obdobju, ko je leta 1947 ustanovil lastno produkcijsko hišo Argosy in želel preživeti kot neodvisni producent, se je vedno videl kot del industrije in ne kot njen nasprotnik. Lahko rečemo, da je Ford v sistemu, kjer so mnogi režiserji umirali – nekateri hitreje, drugi počasneje, nekateri kreativno, drugi dobesedno –, kot zapriseženi anti-karierist prišel prekleto daleč in je v hollywoodski džungli preživel dlje kot katerakoli kreativna osebnost, ne glede na to, kakšen status je v določenih obdobjih užival in kako so njegovi filmi kotirali pri kritiki – tako v žurnalističnih kot akademskih sferah.

kritiška nesoglasja

V več kot polstoletni aktivni karieri filmskega režiserja, ki jo po vrsti zgodnjih dvokolutarjev ograjujeta neformalni celovečerni prvenec (*five-reeler*) *Natančno streljanje* (1917) in testamentarni *Sedem žensk* (1966), je bi Ford v očeh kritiškega establišmenta prepoznan kot marsikaj, kot rutinerski režiser akcijskih kavbojk, militantni desničar, rasist in sovražnik žensk, "primitivni poet" ameriškega Zahoda, pa tudi kot režiser, ki je na platno prenesel "kronologijo rojstva Amerike", od boja za neodvisnost (*Bobni vzdolž Mohawka*, 1939), državljanske vojne (npr. *Konjeniki*, 1959), indijanskih bitk (Konjeniška trilogija: *Na apaški meji*, 1948; *Nosila je rumeno ruto*, 1949; *Rio Grande*, 1950), odkrivanja novih prostranstev (*Karavana pogumnih*, 1950), povezovanja kontinenta (*Železni konj*, 1924) in dokončnega prihoda civilizacije na Zahod (*Moja draga Klementina*, 1946; *Mož, ki je ubil Liberty Valancea*, 1962), do revizionističnih vesternov, s katerimi je proti koncu kariere želel "popraviti vtis in stare krivice" (*Črni narednik*, 1960 (temnopolti); *Jesen Čejenov*, 1964 (Indijanci); *Sedem žensk* (ženske)). Kljub statusu "profesionalca" je občasno obveljal za inovatorja (*Ovaduh*, 1935; *Poštna kočija*, 1939), vendar je po drugi svetovni vojni ter s prihodom televizije predvsem med občinstvom hitro padel v nemilost. V očeh mnogih je postal preživeti tradicionalist, ki se ne zna – ali noče – prilagoditi novim smernicam, njegov humanizem so pričeli enačiti

FORD

s konformizmom in sentimentalnostjo. V Franciji se je pojavila "politična avtorjev" (Bazin, Truffaut), ki je favorizirala Wylerja in Hawksa ter hkrati zaničevala Forda, v Veliki Britaniji spet druga struja, ki je v reviji *Sequence* pod vodstvom Lindsaya Andersona favorizirala filme s konca tridesetih in prve polovice štiridesetih let ter je v poznem opusu z redkimi izjemami razbrala očitno nazadovanje. Kakorkoli, Fordu nihče ne more odvzeti mitskega statusa v ameriškem in svetovnem filmu; zgradil si ga je s svojim humanizmom, poetiko ter nepreseženo filmsko govornico, vizualnim slogom, s katerim je Ford eksperimentiral vse od konca dvajsetih let, ko je med produkcijo za *Four Sons* (1928) na delu prvič videl Murnaua, čigar ekspresionistični slog je vplival na nekatere Fordove najznamenitejše ne-vesterne (*Ovadub; Dolgo potovanje domov*, 1940).

Verjetno noben režiser ni bil deležen tolikšnega kritiškega vrednotenja in prevrednotenja kot prav Ford; njegov sloves se je od sredine petdesetih let, ko so se pojavile prve relevantne analize njegovega opusa (Jean Mitry, L. Anderson), vseskozi spreminjal, formiranje kritiško-teoretskih skupin, ki so si nasprotovale ter iskale "pravi" pristop, je postala modna praksa. Omenjeni angleški liniji okrog revije *Sequence* so se takoj zoperstavili angleški simpatizerji revije *Cahiers du cinéma* (Ian Cameron, Robin Wood ...), ki so pred Forda postavljali Sama Fullerja, medtem ko je v New Yorku v začetku šestdesetih nastala še ena *Cahiers*-linija (Andrew Sarris et co.), ki je Forda končno postavila ob bok Hawksu in Hitchcocku. Medtem so v Parizu sami cahiersevci reevaluirali Fordov opus, toda v tistem času ni več zadostovalo deklariranje za ali proti; specifikirati si moral najvidnejše naslove ter režiserjevo ključno obdobje. Stara garda je preferirala *Ovaduha* in *Sadove jeze* (1935–40), t.i. *commitment school* – *Nosila je rumeni trak* in *Karavano pogumnih* (1949–52), auteuristi *Iskalca* in *Liberty Valancea* (1956–66). Nastala je nenavadna situacija; medtem ko je Fordov profesionalni status pešal (vse težje je financiral svoje filme, izgubljal je stik z občinstvom), je kritiški skokovito naraščal, predvsem okrog t.i. avtorske linije. Celoten opus ali filmi iz različnih obdobj kakopak niso sedli v koncepte snobovskih lestvic, nobena teorija ni bila sposobna zaobjeti filmov *Komu sonce sije* (1953) ali *Donovanov greben* (1963), kaj šele *Mladost predsednika Lincolna* (1939) in *Liberty Valanca*.

John martin feeney

John Ford je posnel približno 130, 140 filmov, odvisno od tega, kako jih štejete; če upoštevate dvokolutarje z začetka kariere, kratke dokumentarce, posnete med drugo svetovno in korejsko vojno, pa filme, ki jih sam ni dokončal. Velik del njegovega opusa štejejo nemi filmi, približno polovico (66) jih je posnel pred letom 1930, od tega kar trideset pred letom 1920. Zanesljivo je režiral 54 vesternov, med njimi jih je devet posnel v Monument Valleyju, prostranstvu na meji med Utahom in Arizono, ki so ga v Holivudu poimenovali kar "Ford Country"; nihče drug tam ni snemal filmov, ker so bili vsi prepričani, da bi obveljali za plagiatorje. Rodil se ni na Irskem, temveč v Cape Elizabethu v zvezni državi Maine leta 1895 (po nekaterih podatkih 1894), in to ne kot Sean Aloysius Feeney, kot so do pred kratkim trdile številne biografije in kakor je trdil sam Ford, temveč kot John Martin Feeney. Do tega (dokazanega) sklepa je v nedavno objavljeni biografiji prišel Joseph McBride, stari fordovec, ki je knjigo *Searching for John Ford* pripravljal več kot trideset let, v njej pa razkriva mnoge doslej neznan ali napačno interpretirane vidike Fordovega življenja. Ford je veljal za strupenega sogovornika, še posebej z novinarji, intervjuji z njim so bili redki, in kadar je sploh spregovoril, je rad prikrojeval stvari ali si jih izmišljal. Zato ne preseneča, da je McBride določena dejstva preverjal desetletja po njegovi smrti leta 1973. Nekatera nova spoznanja so, zlasti za zaprisežene fordovce, lahko kar šokantna, zlasti glede njegovih ideoloških prepričanj. Režiser radikalnih *Sadov jeze* (1940) je namreč vedno slovel kot človek z zdravimi

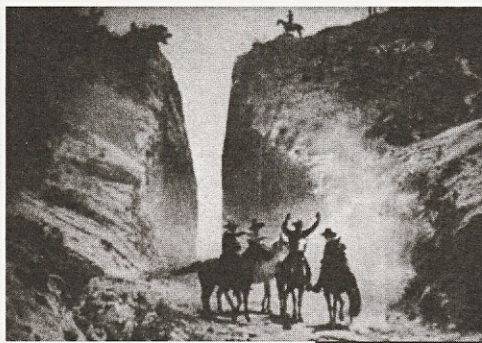
političnimi instinkti, njegov nastop na srečanju Screen Director's Guilda leta 1950, ko je predsednika Lea Mankiewicza s sloviti uvodom – "*Ime mi je John Ford in snemam vesterne*" – obranil pred napadi Cecilia B. De Milla in njegovih desničarskih kameradov, je veljal za antologijskega. Toda nova spoznanja, med drugim tisto, da je simpatiziral z Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, organizacijo, ki je aktivno podpirala preganjanje komunistov v Holivudu in ustanovitev t.i. črne liste, so nič manj kot šokantna. Ali pač ne. Ford nikoli ni veljal za logičnega misleca, običajno ga je zaneslo v kontradikcije, kar še najbolj odražajo njegovi filmi; številni imajo težave z ideološko koherentnostjo, med njimi nekateri najslavnejši, npr. *Na apaški meji*, kjer kapetan Kirby (John Wayne) nazadnje celo brani arogantno in nekompetentno obnašanje trmastega polkovnika Thursdaya (Henry Fonda), ali *Iskalca* (1956), v katerem z maščevanjem zaslepljeni Ethan Edwards (Wayne) pozabi na večletni pregon zdaj asimilirane Indijanke Debbie (Natalie Wood) ter jo v finalu dvigne v naročje in odpelje domov.

Vrnimo se k biografskim generalijam. Kot najmlajši sin v družini enajstih otrok je najprej razvil strast do jadranja, ki jo je gojil vse življenje, vendar mu je vpis na pomorsko akademijo v Annapolisu spodletel, ker prej ni maturiral. Pri devetnajstih se je vpisal na univerzo Maine, vendar je študij že po treh tednih opustil in se odločil poskusiti srečo v Holivudu. Tam si je njegov brat Frank že ustvaril ime režiserja ter pod patronatom Carla Laemmela in novoodprtih Universal City Studios ustanovil The Francis Ford Serial Company. John Martin Feeney je prevzel bratov posvojeni priimek in postal Jack Ford; sprva si je služil kruh kot kaskader in statist, med drugim – tako Ford – v Griffithovem *Rojstvu Naroda* (The Birth of a Nation, 1915), kjer naj bi "igral" enega izmed Ku-klux-klanovcev, leta 1916 pa je bil prvič naveden kot asistent režiserja. Leto dni kasneje je režiral svoj prvi film.

leta formiranja

Če bi Ford s prihodom zvoka prenehal snemati filme, bi bil bržkone eden pozabljenih režiserjev akcijskih vesternov. Tisti redki naslovi, ki so danes sploh ohranjeni, so težko dosegljivi, toda med njimi gre vendarle izpostaviti *Tri nepridiprave* (1926), *Four Sons*, *Cameo Kirby* (1923), *Železnega konja* in njegov prvi celovečerec (*five-reeler*) iz leta 1917, *Natančno streljanje*. Njegova dosegljiva nema dela je verjetno še najbolj opredelil Jean Mitry, ki jih je označil kot "robustno preprostost, skoraj slog". Ford, ki je do leta 1920 snemal izključno vesterne, je bil v industriji zadovoljen s statusom popularnega pripovedovalca. Tedaj so filme snemali brez scenarijev, samo z grobim izhodiščem; v velikem povpraševanju po novih naslovih se je dogajalo celo, da so eno zgodbo v parih tednih posneli na petih ali več različnih lokacijah in z različnimi igralci, dodali drugače oblikovane mednapise – in pozneje ni nihče opazil, da gre pravzaprav za isto zgodbo! Ford nikoli ni priznaval nobenega režijskega vpliva, vedno je poudarjal le, da je bil njegov prvi in edini mentor igralec Harry Carey, s katerim je posnel prek dvajset filmov, ter da je imel od vsega filmskega znanja od nekodaj le oko za kompozicijo. Njegovi nemi filmi – vsaj kar se vesternov tiče – so se večinoma oklepali teme moralne reformacije; Harry Carey je običajno zapustil osamljenost divjine in se spopadal s socialnimi krivicami, v boju proti izobčencem se je ponavadi pridružil priseljencem.

Fordovo nemo obdobje je vendarle v mnogočem pomembno. Tematike nekaterih filmov napovedujejo kasnejša klasična dela kot, *Natančno streljanje*, ki s Carreyevo težavno izbiro med civilizacijo in divjino napoveduje *Iskalca*; Ford je izbrusil svoj vizualni slog – najprej pod vplivom Skandinavcev in njihovega ekspresivnega naturalizma, pozneje pa Murnaua – ter formiral znameniti "stock company", stalne sodelavce (igralci, tehniki, pisci, kamermani), ki so se z njim selili iz filma v film in pripomogli k melanholični prepoznavnosti večine njegovih del. Še posebej je to veljalo za igralce, prvenstveno za Harryja Careya, s katerim je pos-



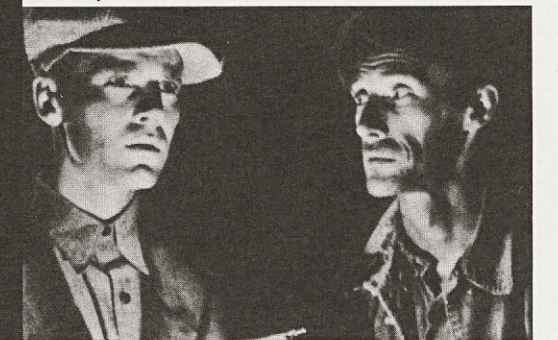
Natančno streljanje



Poštna kočija



Sadovi jeze



Mladost predsednika Lincolna

nel 26 filmov, pa tudi mnoge druge, med zvezdniki Johna Wayna, Maureen O'Hara, Henryja Fonda in Victorja McLaglena, še več pa med epizodisti, med katerimi so bili najmarkantnejši Ward Bond, George O'Brien, Ben Johnson, Anna Lee, Hoot Gibson, Andy Devine, J. Farrel MacDonald, Harry Carey, jr., ter Fordov brat Frank.

Ford je vedno gojil ljubezen do "domačijske kontinuitete" na snemanjih, vedno je poudarjal, da ga pri filmu najbolj veseli prav proces snemanja, druženja z ljudmi, medtem ko je "samotarski" proces – montažo – preziral in jo prepuščal studijskim profesionalcem. Med drugim je postal znan po filigranski natančnosti v kadru, njegovem trajanju in izrezu, film in njegov ritem je imel vedno do potankosti v glavi, predvsem pa je bil izjemno ekonomičen režiser in je redko ponavljal prizore. Nema lokrat se je zgodilo, da so montažerji dobili v roke natanko toliko materiala, kolikor ga je bilo nazadnje v filmu; Fordov edini napotek je bil, naj kader traja natanko od njegovega klica "action" do "cut". Skratka, Fordova leta formacije v času nemega filma so bila več kot zgolj "nepomembna stran filmske zgodovine", posebej ker je v tem obdobju, konkretno, z *Železnim konjem*, znotraj dotedanjega opusa dosegel pomembno distinkcijo; šlo je za njegov prvi "esej" na temo Amerike in njene zgodovine, za prvo salutiranje Lincolnu, vodji, čigar zbadljiv, preprost *common-folk* genij se je tako lepo ujemal z njegovim. Po nekaterih irskih temah (*The Shamrock Handicap*, 1926; *Hangman's House*, 1928; *The Prince of Avenue A*, njegovem prvem ne-vesternu iz leta 1920), ki jih je posnel v dvajsetih letih, je postalo jasno, da bo Fordov opus zaznamovala dihotomija med irskim izseljencem (čeprav je bil rojen v ZDA!) in asimiliranim ameriškim patriotom.

"kar oproščam irski, obsojam v ameriki"

Prihod zvoka pri Fordu ni povzročil nobenega protesta, statementa, kaj šele estetskega principa ali pozicije, kot na primer pri Chaplinu, Flahertyju ali Stroheimu. V tistem trenutku je bil trdno pozicioniran v holivudski filmski industriji, in čeprav je veljal za rutinskega režiserja, ki več ali manj snema dodeljene mu scenarije, je bil s statusom profesionalca tedaj povsem zadovoljen. V tistem času je Ford spoznal pisca Dudleya Nicholisa, ki je v tridesetih letih postal scenarist mnogih njegovih filmov in je odločilno vplival na njegov sloves ter dokončno formacijo. Hitro se je vzpostavil njun priljubljeni motiv oziroma situacija: skupina ljudi – pretežno moških – je združena bodisi po naključju bodisi v imenu dolžnosti ter soočena z dokončnostjo ljubezni in smrti (*Izgubljena patrolja*, 1934; *Poštna kočija*; *Dolgo potovanje domov*). Celo njun prvi skupni film, *Men Without Women* (1930), podmorniška akcijska drama, ima, kakor je opozoril že Sarris, simbolni pomen: gre za zgodbo o možeh brez motenj holivudskih konvencij. Brez velikih planov, zaključnih poljubov, rešitev v poslednjem trenutku in koncesij za matinejsko občinstvo. Ford je prvič v karieri želel eksperimentirati, toda med njegovimi željami in realnostjo so vedno stali studii, s katerimi je imel različne izkušnje. Še največ svobode mu je – za razliko od, denimo, studia Fox, kjer je sne-

mal skoraj izključno naročene projekte – omogočal RKO, pri katerem je leta 1935 po dolgotrajnih pogajanjih lahko posnel *Ovaduha*, prvi popolni triumf tako v artističnem kot komercialnem smislu – zanj je prejel tudi prvega od štirih oskarjev za režijo (plus dva za kratke dokumentarce).

Ovaduh je bil "irski" le v tematskem smislu in ne po duši, saj je šlo za izrazit vizualni eksperiment, v popolnem kontrastu s karakterističnimi studijskimi produkcijami tistega časa, zvestimi naturalistični tradiciji ameriškega filma. Dublin je bil ekspresionistična megla, zgrajena v studiu, in je funkcioniral le kot koncept in izhodišče za motive junaka Gypa (Victor McLaglen), ki želi na hitro zaslužiti dovolj denarja za pot v Ameriko; skratka, šlo je za simbolni vizualni eksperiment malodane irealnega značaja. Že Fordov naslednji "irski" film, *Plug in zvezde* (1936), je potrdil, da Ford za realistične teme, ki se tičejo domovine njegovega očeta, nima občutka, saj je O'Caseyevu ironično tragedijo spremenil v sentimentalno hvalnico boju za irsko neodvisnost. Lindsay Anderson je pravilno ugotovil, da se je Fordova "irskost" vedno najlepše izražala v fantaziji in romanci ter nikoli ni bila zmožna odraziti politične in socialne realnosti Irske v dvajsetem stoletju. Zato je *Mirni človek* (1952), njegov bržkone največji komercialni uspeh, tako uspel – ker je šlo za poetično, romantično farso, za pravljico. Ford je odkrito simpatiziral z irsko folkloro, ki je od nekdanj temeljila na poštenju in humorju prebivalcev, plesu, popivanju in obveznem pretepu; nekritično vdan je Irski oproščal vse ekscese, ki jih je obsojal v Ameriki. Lep primer je puritanstvo ženske Lige za pravičnost in red, ki v *Poštni kočiji* razkriva "gnile elemente" ameriške družbe in katere paralelo najdemo v *Mirnem človeku*, konkretno, v formalni tradiciji, s katero se spopada Sean Thornton (Wayne), da bi osvojil roko Mary Kate (Maureen O'Hara). Ker Ford ne nasprotuje hedonizmu v primeru, ko ima leta irski pridih, lahko sklepamo, da zanj veljavnost tradicionalnih irskih ritualov presega tamkajšnja nemalokrat "nehumana" sredstva. Po Fordu lahko sledi "irskosti" najdemo v vsaki deželi ali skupnosti, v njegovih filmih pa velja za najbolj ekspresiven simbol nedvomno igralec Victor McLaglen, personifikacija glasne, robustne, pijane, a ljubeče Irske. Ne glede na to, v katerih Fordovih filmih se je pojavljal – dramah, vesternih, komedijah –, pod Fordovim vodstvom sta njegova konstantna nepokorščina in popivanje vedno delovala kot irska vrlina in ne kot napaka; ti simboli uživanja in razpuščenosti so bili vedno v tesni povezavi s poštenjem, integriteto in dušo skupnosti.

ponovno odkritje amerike

Po eklektičnih in žanrsko raznolikih tridesetih letih, ko je Ford snemal v malodane vseh žanrih razen vesterna – režiral je vojne filme, historične drame, patriotske moralke, komedije z Willom Rogersom, podmorniške, zaporniške in celo otroške filme s Shirley Temple –, je prišlo leto 1939: legendarno, mitsko, čudežno leto za film, ko se je zdelo, da so nastali najboljši filmi, kar jih je sproduciral Holivud. Obenem je leto 1939 pomenilo radikalen zasuk v Fordovi karieri; po nekaterih izrazitih kritičkih in komercialnih uspehih je Ford očitno našel svojo formulo, samozavest, režijsko briljanco, ekipo stalnih in odličnih scenaristov (Lamar Trotti, Dudley Nichols, Nunally Johnson), predvsem pa se je odločil, da ne bo več pristajal na kompromise. V manj kot letu dni je posnel štiri filme – *Poštna kočija*, *Mladost predsednika Lincolna*, *Bobne vzdolž Mohawka* in *Sadove jeze*, serijo neverjetne kreativne energije, ki bi ji z izjemo Prestona Sturgesa v približno istem času težko našli par. Še pomembnejše pa je dejstvo, da so ti filmi konstituirali Fordovo ponovno odkritje Amerike. Ključna je vsekakor *Poštna kočija*, prvi film po *Ujetniku Otoka morskih psov* (1936), ki je Forda rešila vezi studijskega snemanja, ga pahnila na odprto obzorje in globoko v zgodovino Amerike. Po trinajstih letih je Ford ponovno posnel vestern, nesporni mejnik, ki je redefiniral žanr in mu dal novo življenje. Pred *Poštno kočijo* je vestern skoraj celo desetletje umiral, po njej pa se je razvil v permanentno popularen žanr, ki se je bil zmožen neprestano transformirati; kot "vestern, ki je ustvaril klišeje", je kreiral arhetipe žanra ter sofisticirano poudaril ironijo. Hkrati je odpiral motiv ameriškega imperializma, razmerje konjenice do Indijancev (tu so povsem enodimenzionalni, zgolj ozadje), vprašanje, ki bo v Fordovem opusu naslednjih desetletij – prek "konjeniške trilogije" do *Jeseni Čejenov* – doživljalo precejšnjo metamorfozo. V tem pogledu je ameriška kinematografija znotraj državljanske vojne praviloma sentimentalizirala južnjaško pozicijo ter si hkrati pridržala pravico do kritiziranja zmagovite severne strani, medtem ko je Ford zgodovino in legende sprejemal, kakor so bile "uradno" spisane, ter se ni pretirano trudil, da bi rasna vprašanja revidiral v posebej radikalnem slogu. Indijanci so v kontekstu ameriške zgodovine in mitov pri Fordu praviloma obveljali kot "drugi", podobno temnopolti, katerim je Ford v revizionističnem vesternu *Črni narednik* (1960), bržkone prvem *mainstream* holivudskem filmu, v katerem je glavni junak črnc (Woody Strode), skušal "popraviti krivice". A Fordov poseg je bil enako ciničen, kot je bil kontrarevolucionaren, pri čemer ni moč oporekati Sarrisovi ugotovitvi, da izhaja *Narednikova* kontrarevolucionarnost iz dejstva, da v filmu belci rekrutirajo črnce, da bi nadaljevali dolgoletni genocid proti Indijancem!

Lahko rečemo, da je Ford s *Poštno kočijo* in še posebej *Lincolnom* leta 1939 našel svojo temo, Ameriko, njene kontradiktornosti in junake. Umetniško je dozorel, svoj vizualni stil je dodelal do perfekcije, razvil je široko prepoznaven epski slog, s katerim je vodil naracijo in humanistično vizijo, ki je filmom dala potrebno veličino. V obeh filmih je v

glavnih vlogah prvič uporabil igralca, ki ju bo v naslednjih dvajsetih letih pogosto angažiral in katerih senzibilnost bo sama utelešala razliko med filmi. *Poštna kočija* je predstavila robato in skromno osebnost Johna Wayna, *Lincoln* čustvenost in preprostost Henryja Fonda. Ford je v tem času postal najvidnejši ameriški režiser; poleg "velike četverice" iz leta 1939 je nanizal še tri filme, med katerimi sta vsaj *Dolgo potovanje domov* (1940) in *Kako zelena je bila moja dolina* (1941) izjemna. Zapored je prejel še dva oskarja za najboljšo režijo (*Sadovi jeze*, *Dolina*), nato pa je vojna za tri leta prekinila kreativno eksplzijo. Po vojni se bo za Forda marsikaj spremenilo.

glorifikacija poraza

Fordova najpogosteje ponavljajoča se tema je poraz, neuspeh. Tako tragedija poraza kot nekakšna prirojena plemenitost, ki jo odraža neuspeh njegovih likov. Prelomna je bila Fordova udeležba v drugi svetovni vojni (kot filmski dokumentarist na Pacifiku, kjer so Američani doživeli nekaj najhujših porazov) ter prvi igrani film po njej, *Žrtvovalni* (1945). Glede na to, da je Fordov poslednji film pred odhodom v vojno, *Kako zelena je bila moja dolina*, govoril o razpadu družine in nekega načina življenja, ne moremo trditi, da je šlo zgolj za reakcijo na v vojni videne strahote. Res pa je, da so njegovi post-vojni filmi postali bolj melanholični ter da so se izrazito ukvarjali z (vojaškimi) porazom. *Na apaški meji*, prvi del konjeniške trilogije, je zgodba poslednje bitke in alegorija Custrovega poraza pri Litte Big Hornu, *Nosila je rumeni trak* zgodba o ostarelem oficirju na poslednji misiji pred prisilno upokojitvijo; profesionalni uspeh junakov *Long Gray Line* (1955) in *Zlomljenih kril* (1957) nikoli ni dosegel pričakovanj, predvolilna kampanja župana v *Zadnjem kriku* (1958) se konča s porazom in smrtjo, medtem ko sta *Liberty Valance* in *Sedem žensk* kot zgodbi o žrtvovanju enega človeka za drugega prepojena z bolečino in grenkobo. Na motiv žrtvovanja za sočloveka je opozarjal že Bogdanovich: pojavljal naj bi se predvsem v njegovih težko dosegljivih ali celo izgubljenih nemih delih (*Marked Men*, 1919; *Outcasts of Poker Flat*, 1919; *The Wallop*, 1921; *Desperate Trails*, 1921; *Trije nepridipravi*), vendar se bo v najčistejši obliki vendarle kristaliziral v *Iskalcih* (1956), v znamenitem zadnjem kadru, ko se vrata hiše zapro za Ethanom Edwardsom. Svojo nalogo je opravil, po desetletnem iskanju je Debbie vrnil domov, sam pa se znova odpravlja v neznan, stran od hiše, v kateri bo vedno dobrodošel, hkrati pa vedno *outsider*.



Moja draga Klementina

“print the legend”

Konjeniško trilogijo so nekateri videli kot glorifikacijo vojne, sploh v razmerju z *Jesenjo Čejenov* (1964) in njeno obrnjeno logiko konjeniškega vesterna (tam so Indijanci “dobri”, vojaki pa “slabi”). Trije Fordovi filmi funkcionirajo – tako McBride in Wilmington – na dveh ravneh, kot pustolovske sage o junaštvu in skupinskih konfliktih v vojaških postojankah ter kot eseji na temo politike in zgodovine Amerike. Še posebej pa poudarjajo krizo vodenja, poveljevanja, saj jih lahko gledamo kot tragedijo o “rojstvu naroda”, kjer nastopajo Indijanci kot “odtujen bratje” in konjenica kot boljši del “bele kulture”, kot ljudstvo, ne kot vlada ZDA. Ne gre namreč pozabiti, da je bila konjenica – podobno kot Indijanci – dolgo časa zgolj skupina odpadnikov, zato ne preseneča, da jih je Ford romantiziral. Šlo je za potepuhe, (večinoma irske) priseljence, marginalce; opravljali so umazano delo za “spodobno” družbo, ki jih je prezirala in izobčila. Šele nacionalna žalost in ogorčenje nad Custrovim porazom sta spremenila odnos do konjenice in jo v očeh ljudstva preobrazila v skupino galantnih vitezov. Zaključek filma *Na apaški meji* je simptomatičen: ko Indijanci preresetajo polkovnika Thursdaya (Fonda) in njegovo vojsko, kapetan York (Wayne) njegovo trmo in porazno taktiko komentira takole: “Nihče še ni umrl boj galantno, niti ni izbral več časti za svoj regiment.” Kar York pozabi dodati – oziroma česar si ne drzne dodati –, je dejstvo, da so Thursdayevi vojaki umrli zaman. York zataji osebno nepravico, podobno kot senator Stoddard in časopisni urednik v *Liberty Valanceu*, da bi poudaril nekaj, čemur lahko rečemo “višja potreba za prihodnost dežele”. Ford je simpatiziral z idejo, ki jo je nakazal v *Na apaški meji* in dokončal v *Liberty Valanceu*: “When the legend becomes a fact, print the legend.” “Strinjam se s tem, ker mislim, da je dobro za državo,” je rekel Bogdanovichu, in nadaljeval: “Imeli smo veliko ljudi, ki naj bi bili veliki heroji, toda vsi vemo, da ni bilo tako. A junaki so dobri za državo, da jih ljudje lahko občudujemo. Poglejte Custerja – velik junak. Pa ni bil. Saj ni bil neumen, toda tistega dne je napravil veliko traparijo. Ali Pat Garret, še en junak Zahoda, ki naj bi ubil Billyja the Kida, čeprav je znano, da ga je ustrelil njegov pomočnik. Toda po drugi strani se legenda vedno nanaša na nek resnični dogodek.”

Mož, ki je ubil *Liberty Valancea* ni le Fordovo najpomembnejše pozno delo, hkrati je tragični *statement* konca vesterna in njegova nesporna

demistifikacija; lahko ga beremo kot rimejk *Klementine*, katerega osrednji motiv je prihod civilizacije na Zahod. Ko pride senator Stoddard (James Stewart) na pogreb starega prijatelja Toma Doniphona (Wayne), ki mu je v mladosti rešil življenje (v resnici je Tom ustrelil zloglasnega Valancea in njemu prepustil slavo), njegova žena spremembo pokrajine komentira z besedami: “Poglej, kar je bila nekoč divjina, je danes vrt.” Toda moderna Amerika se ni rodila po legalni poti, kakor si je v mladosti predstavljal idealistični pravnik Stoddard, temveč je do statusa civilizacije prestala marsikatero digresivno dejanje. Ironično je namreč, da se Stoddard sklicuje na vknjiženi zakon, ki na Zahodu predstavlja mitični, neobstoječi sistem. Valance nazadnje ne pade pod streli zakona, temveč ga ustrelji še en “primitive”, Doniphon. Divji Zahod je bilo treba ročno demolirati, tudi za ceno laži. *Liberty Valance* je poln dvoumnosti, klasičnih fordovskih paradoksov in ekscentričnih podrobnosti. Že izglede demantira kakršnokoli vestern poetiko, saj se glavnina odvija ponoči, v temačnih in ozkih ulicah, pokrajina je vidna le v prologu in epilogu (civilizacija), medtem ko je *flash-back* (divjina) malodane ekspresionističen. A vrlina filma ni le kontrast v sliki, marveč tudi ironični kontrast v razmerju med Doniphonom in Stoddardom, predstavnikoma preteklosti in prihodnosti, akcije in ideje: mladi pravnik, ki verjame v moč zakona, lahko preživi le s pomočjo odločnega moža akcije; moža akcije njegova velikodušnost nazadnje stane upanje na srečo (dekle postane Stoddardova žena); idealist prejme odobravanje za svoj miroljubni kredo, ker velja, da je on ubil negativca, medtem ko mož, ki je v resnici ustrelil, ni deležen nobenega priznanja. Stoddard je sicer preživel, toda preostanek življenja je obsojen na uspešno kariero, ki temelji na laži. Ford ne sugerira, da je laž postala resnica – on nenazadnje “natisne” resnico –, temveč da je laž postala del zgodovine, simbol Stoddardjunaka pa dejstvo. Zakon je premagal anarhijo, divjina je postala vrt. Če bi simbol razkrili kot laž, bi zanikali pomen zgodovine. A ljudje tako ali tako ne bi verjeli resnici.

relaksacija sloga

Po drugi svetovni vojni je Ford z Merianom C. Cooperjem – mimogrede, režiserjem prvega *King Konga* (1931) – ustanovil lastno produkcijsko hišo Argosy. Sla po svobodi je bila prevelika, povrhu vsega pa Ford ni oral ledine; že prej so William Wyler, Frank Capra in Robert Stevens



Na apaški meji

Nosila je rumeni trak



ustanovili Liberty Films. Ford se je osvobodil pogodbe pri Foxu ter sklenil pogodbo z RKO Radiom, za katerega je desetletje nazaj posnel *Ovaduha*, studiem, ki bo Argosyju v bodoče distribuiral filme. *Moja draga Klementina* je bil poslednji film za Fox, a Ford se ni poslovil s krahom ali ustvarjalnim nesporazumom, temveč s svojim nemara najboljšim filmom, poetično mojstrovino, ki ima med fordovci, presenetljivo, razmerna malo zagovornikov. Komaj drugi Fordov vestern v dvajsetih letih običajno obvelja za "vestern za ljudi, ki ne marajo vesternov"; gre namreč – tako Sarris – za delo "poetičnega lavreata", ker ne vsebuje običajnih obračunov ali revolveraških spretnosti in ker je zaključek povsem antiklimaktičen. Fordovi vesterni se nikoli niso pretirano zanašali na mačizem in strelske dvoboje, temveč na običajno zanemarjene intervale, ko junaki opravljajo vsakodnevne stvari, ko se strižejo, brijejo, dvorijo dekletom ali vsrkavajo fragmente kulture (v *Klementini* Doc Holliday in Wyatt Earp prisostvujeta recitalu *Hamleta!*), medtem ko je bil sam vedno še posebej očaran nad plesom kot najbolj posvečenim socialnim ritualom. In prav ritual je bil Fordov najbolj priljubljen mehanizem za poudarjanje pomena vsakdanjosti. Fordovi filmi so natrpani s ceremonialnimi gestami in dogodki, plesi, večerjami, koračnicami, vojaškimi pohodi, pijačevanjem, pretepi, dvorjenjem, pogrebi, sedminami, porokami, volitvami, političnimi govori, sojenji – ter neprestanimi prihodi in odhodi. Bruce Beresford je ob neki priložnosti izjavil, da liki v *Iskalcih* ne počnejo drugega kot prihajajo in odhajajo! Ford je z rituali vedno improviziral, postavljal jih je v nemogoče ali nevsakdanje prostore. Politična konvencija v *Liberty Valanceu*, operativni poseg v *Klementini* ali sodni proces v *Three Godfathers* (1948) se vsi odvijajo v saloonu; urgentnost vsakega izmed ritualov je v vsakdanjiku družbe poudarjena prav s svojo neformalnostjo in improvizacijo, kar potrjuje McBrideovo in Wilmingtonovo tezo, da je tradicija v Fordovih filmov vredna le toliko kot ljudje, ki jo izvršujejo.

Fordov prvi neodvisni film je bil leta 1947 *Begunec*, toda komercialni in umetniški krah sta ga prisilila, da se je obrnil v ameriško preteklost, v 19. stoletje, na Zahod, kar je bilo komercialno precej bolj preverjeno kot mehiški "eksperiment" v *Beguncu*. Obenem je bil *Begunec* poslednji film, ob katerem je Forda večina kritikov še obravnavala kot modernega umetnika. Poslej je bil praviloma obravnavan kot "glas iz preteklosti", ekscentrični antikvar z dobrim očesom za žlahtno *americano*.

Hkrati se je radikalno spremenil njegov slog, ki so ga mnogi opisali kot "relaksiranega"; vrednote so ostale iste, toda ton se je moduliral. Formalna strogost se je umaknila, njegovo delo je postalo dostopnejše in izrazito humorno obarvano. Zamenjali so se glavni scenaristi, odšel je Dudley Nichols, prišla sta Frank Nugent in Lawrence Stallings, senziibilnost filmov se je od socialno ozaveščenih alegorij prevesila k popularnim avanturam, pol-resnicam in legendam. Ključni film, ki je "razmejil" Fordovo senzibilnost, je *Na apaški meji*, v katerem je prvič in zadnjič združil svoja velika zvezdnika in simbola, Johna Wayna in Henryja Fondo. Slednji se bo počasi umaknil iz Fordovega igralskega kadra (dokončno sta se razšla po hudem prepiru na snemanju filma *Mister Roberts*, 1955), vlogo Fordovega junaka bo prevzel "Duke" Wayne.

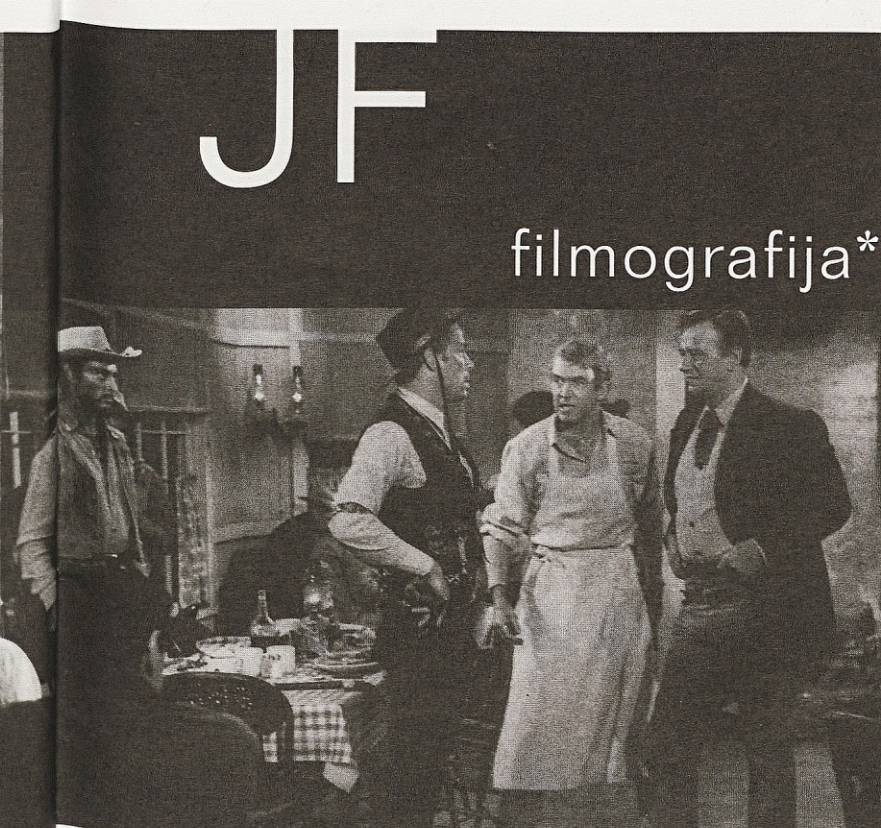
Poslednjih petnajst let Fordove kariere – potem ko je realiziral konjeniško trilogijo (1948–50) in vmes stlačil še izjemno *Karavano pogumnih* (1950) – prinaša največ nesoglasij med fordovci, ne le med kritiki, temveč tudi med nekdanjimi ali (tedaj) aktualnimi sodelavci, ki se nikoli niso mogli konsolidirati glede mojstrove kreativne kondicije. Je Ford svoj "relaksirani" slog res banaliziral do skrajnosti in dopuščal neselektivno vnašanje burkaštva, kar naj bi prinašalo nekonsistentnost in zabavljaški eskapizem (Anderson, Mitry), ali pa je šele v tem obdobju dozorel ter postal "izvenserijski" režiser, čigar filmi so bili zunaj časa oziroma so se odvijali v povsem svojem času (Sarris)? Do svojevrstnih paradoksov je brez dvoma prihajalo, sploh če primerjamo *Zlomljena krila* (1957), po resnični zgodbi Franka W. "Spig" Weada, letalskega asa prve svetovne vojne in kasnejšega holivudskega scenarista (tudi za Forda: *Air Mail*, 1932; *Žrtvovani*, 1945) posneto vojno in družinsko dramo, in *Donovanov greben* (1963), poleg *Mogamba* (1953) bržkone najbolj eskapistični film Fordovega poznega opusa. Oba filma nazorno kažeta, kako je Ford počasi dejansko izgubljal čut za realizem (*Zlomljena krila*) oziroma kako je lahko iz navidez burkaške ("irske") avanture ustvaril značilno poetično socialno alegorijo (*Donovanov greben*), ki je niso premgli mnogi pozni filmi, vključno z *Iskalc*. Fordova zadrega je razvidna iz njegovih pogovorov z Bogdanovichem, ko skuša porazen *slapstick* iz prve tretjine *Zlomljenih kril* argumentirati s podatkom, da so se vsi sennetovski gagi in pretepi v resnici zgodili ter da jim je prisostvoval sam. Kar naj bi bil zagovor realizma, se sprevrže v izgovor za nekonsistenco, ki je pri precej manj čislane *Donovanu* ne najdemo.



Iskalca



Črni narednik



Mož, ki je ubil Liberty Valancea

JF

filmografija*



Jesen Čejenov

Ford je od leta 1950 naprej posnel še lepo število markantnih filmov, ki resda niso priljubljeni pri vseh vejah kritiškega establišmenta, vendar kažejo močan karakter. Med najpomembnejše je treba prišteti vsaj *Mirnega človeka*, *Komu sije sonce*, *Iskalca*, *Črnega narednika* in *Liberty Valancea*, medtem ko lahko med ezoteriko prištejemo še *Konjenike*, *Jezdeca na Zahod* in *Donovanov greben*. A naj so bila kritiška nesoglasja še tako nepravilna ali napačna, se je Ford v zadnjih petnajstih letih soočal še z drugimi problemi. Holivud se je v zgodnjih petdesetih – če ne že prej – soočil s številnimi neprijetnimi kataklizmami; prišlo je do radikalnih sprememb, ki jim Ford bodisi ni želel bodisi ni zmož slediti. Po dolgih desetletjih nadvlade je bila zrušena absolutna dominacija Holivuda v polju industrije zabave. Prišla je televizija in obisk kinematografov se je malodane prepolovil; še prej, leta 1948, je vrhovno sodišče studiem zaukazalo, da morajo zaradi monopolizma prodati svoje verige kinematografov (kar so izpeljali do leta 1952), nastopila je doba mcCarthyjevske antikomunistične paranoje ipd. In v tem času je šel Ford svojo neodvisno pot, ki jo je dodatno prizadejal še Zanuckov odhod iz 20th Century Foxa, studia, za katerega je posnel največ filmov in s katerim se je po letu 1952 dokončno razšel. A težave niso bile le ekonomske narave, spremenili so se okus in prepričanja gledalcev; določene vrednote in ideali so izgubili avtoriteto, v tem novem svetu pa je Ford, "primitivni poet" ameriške prerije, izgubil veljavo. Progresivci so nekoč aplavdirali strastnemu humanizmu *Sadov jeze* in *Zrtvovanih*, zdaj sta se jim zdela irelevantna, celo odvrtna. Patriotizem, mahanje z zastavo (*flag-waving*) sta bila iz mode, popularna kultura je vsrkavala motive rasizma in tolerance, kjer pa se Ford ni našel; ne ker bi bil rasist, temveč ker nikoli ni bil propagandist. Njegovi največji filmi so bili polni humanizma, apologije zapostavljenih in nemočnih; njegov duh ni bil revolucionaren, temveč radikalen, reformističen, tradicionalen. Po vojni je bilo vse drugače, svet in ideje so se spremenili, ni pa se spremenil Ford. Določene (njemu ljube) tradicije so se izgubile za vedno, v liberalnih očeh se je humanizem enačil s sentimentalnostjo in konformizmom. Ford je postal v očeh *mainstreama* staromodni, odslužen.

A čeprav se delno lahko strinjamo z ideološko "nekompatibilnostjo" Fordovih filmov s kasnejšimi, liberalnejšimi generacijami – tu igrajo ključno vlogo *Sadovi jeze*, katerih *new-deal* optimizem, ki je Steinbeckovo ekranizacijo sploh sprožil, je skozi leta z desničarskimi agendami povsem izhlapel, za junake *Sadov* pa se je zdelo, da so medtem postali zagrizeni zagovorniki Nixona in Reagana –, ostaja Fordova filmska govorica brezmadežna. Ford je postal tekom tridesetih let, ko so se "klepetavi" holivudski filmi pod vplivom tehnične inovacije (prihod zvoka) razmnožili do skrajnosti, zastavonoša in prvi apologet "zgovorne tišine". Njegova sposobnost, da je "dragocene" literarne dialoge (v tem

času so vsi njegovi filmi temeljili na romanah, kratkih zgodbah ali dramah) na snemanju znal nadomestiti s sugestivnimi podobami in tišino, je postala legendarna; za klepetave zaplete je vedno našel vizualni ekvivalent ("Ne pripoveduj jim, temveč pokaži!"), v tem smislu (med 1938 in 1942) pa so njegova najznačilnejša dela *Lincoln*, *Sadovi jeze*, *Dolgo potovanje domov*, *Kako zelena je bila moja dolina* ter po vojni še *Klementina* in *Begunec*. Če Fordove filme zreduciramo na sinposise, golo zgodbo, običajno dobimo vtis banalnosti, profanosti; a v zgodovini filma se Fordu bržkone nihče ni približal "v poetičnem projiciranju spektakla individualca, ki iz varnega zatočišča svetišča strmi v nevarnost oddaljene usode" (Sarris). Njegova umetnost je najbolj vznemirljiva natanko v trenutkih, ko zgodba za trenutek predahne ali se celo povsem ustavi; to so momenti, ko Fordov slog prekaša in transcendirata vsakršni scenarij. •

bibliografija

Najvidnejše študije in biografije o Johnu Fordu:

- Lindsay Anderson: *About John Ford* (Plexus, London, 1981)
- John Baxter: *The Cinema of John Ford* (Zwemmer, London, 1971)
- Peter Bogdanovich: *John Ford* (University of California Press, Berkeley, 1978)
- Tag Gallagher: *John Ford, The Man and His Films* (University of California Press, Berkeley, 1986)
- Philippe Haudiquet: *John Ford* (Editions Seghers, Pariz, 1966)
- Joseph McBride, Michael Wilmington: *John Ford* (Secker & Warburg, London, 1974)
- Joseph McBride: *Searching for John Ford* (Faber & Faber, London, 2002)
- Jean Mitry: *John Ford* (Editions Universitaires, Pariz, 1954)
- Andrew Sarris: *The John Ford Movie Mystery* (Secker & Warburg, London, 1976)
- Peter Wollen: *The Auteur Theory*; v *Signs and Meaning in Cinema* (Secker & Warburg, London, 1969)

tv produkcija

- 1949 *Fireside Theatre* (serija)
- 1955 *Screen Directors Playhouse* (serija; epizoda *Rookie of the Year*)
- 1955 *Bamboo Cross*
- 1957 *Wagon Train* (serija)
- 1962 *Flashing Spikes*

dokumentarni

- 1942 *Sex Hygiene* (kratki; z Ottom Browerjem)
- 1942 *The Battle of Midway* (kratki)
- 1942 *Torpedo Squadron* (kratki)
- 1943 *We Sail at Midnight* (kratki)
- 1943 *December 7th* (kratki; z Greggom Tolandom)
- 1951 *This Is Korea!*
- 1959 *Korea* (kratki)
- 1971 *Vietnam! Vietnam!*

igrani – nemo obdobje

1917

The Tornado; *Trail of Hate*; *The Scrapper*; *Cheyenne's Pal* a.k.a. *Cactus My Pal*; *The Soul Herder* a.k.a. *The Sky Pilot*; *Straight Shooting* a.k.a. *The Cattle War* (Natančno streljanje); *The Secret Man* a.k.a. *The Round Up*; *A Marked Man*; *Bucking Broadway*; *Red Saunders Plays Cupid*

1918

The Phantom Riders; *Wild Women*; *Thieves' Gold*; *The Scarlet Drop*; *Hell Bent* a.k.a. *The Three Bad Men*; *A Woman's Fool*; *Three Mounted Men* a.k.a. *Three Wounded Men*

1919

The Craving; *Roped*; *The Fighting Brothers* a.k.a. *His Buddy*; *A Fight for Love* a.k.a. *Hell's Neck*; *Bare Fists* a.k.a. *The Man Who Wouldn't Shoot*; *Gun Law* a.k.a.

The Posse's Prey; *The Gun Packer* a.k.a. *Out Wyoming Way*; *By Indian Post* a.k.a. *The Love Letter*; *Riders of Vengeance*; *Outcasts of Poker Flat*; *Ace of the Saddle*; *Rider of the Law* a.k.a. *Jim of the Rangers*; *A Gun Fightin' Gentleman*; *Marked Men* a.k.a. *Trail of Shadows*; *Rustlers* a.k.a. *Even Money*; *The Last Outlaw*; *The Prince of Avenue A*

1920

The Girl in Number 29; *Hitchin' Posts*; *Just Pals*

1921

The Big Punch; *The Freeze-Out*; *The Wallop*; *Desperate Trails*; *Action* a.k.a. *Let's Go*; *Sure Fire*; *Jackie*

1922

Little Miss Smiles; *Silver Wings*; *The Village Blacksmith*

1923

Face on the Bar-Room Floor; *Three Jumps Ahead*; *Cameo Kirby*; *North of Hudson Bay*; *Hoodman Blind*

1924

The Iron Horse (Železni konj); *Hearts of Oak*

1925

Lightnin'; *Kentucky Pride*; *Fighting Heart*; *Thank You*

1926

The Shamrock Handicap; *3 Bad Men* (Trije nepridipravi); *The Blue Eagle*

1927

Upstream

1928

Mother Machree; *Four Sons*; *Hangman's House*

igrani – zvočno obdobje

- 1928 *Napoleon's Barber*
- 1928 *Riley the Cop*
- 1929 *Strong Boy*
- 1929 *Salute*
- 1929 *The Black Watch*
- 1930 *Men Without Women*
- 1930 *Born Reckless*
- 1930 *Up the River*
- 1931 *Seas Beneath*
- 1931 *The Brat*
- 1931 *Arrowsmith*
- 1932 *Airmail*
- 1932 *Flesh* (Meso)
- 1933 *Pilgrimage*
- 1933 *Doctor Bull*
- 1934 *The Lost Patrol* (Izgubljena patrolja)
- 1934 *The World Moves On*
- 1934 *Judge Priest*
- 1935 *The Whole Town's Talking*
- 1935 *Informant* (Ovahuh/Izdajalec)
- 1935 *Steamboat Round the Bend*
- 1936 *Prisoner of Shark Island* (Ujetnik Otoka morskih psov)
- 1936 *Mary of Scotland*
- 1936 *Plough and the Stars* (Plug in zvezde)
- 1937 *Wee Willie Winkie* (Mala Willie Winkie)
- 1937 *The Hurricane* (Orkan)
- 1938 *Four Men and a Prayer* (Štirje možje in molitev)
- 1938 *Submarine Patrol* (Polnočna bitka)
- 1939 *Stagecoach* (Poštna kočija)
- 1939 *Young Mr. Lincoln* (Mladost predsednika Lincoln)
- 1939 *Drums Along the Mohawk* (Bobni vzdolž Mohawka)
- 1940 *Grapes of Wrath* (Sadovi jeze)
- 1941 *The Long Voyage Home* (Dolgo potovanje domov)
- 1941 *Tobacco Road*
- 1941 *How Green Was My Valley* (Kako zelena je bila moja dolina)
- 1945 *They Were Expendable* (Zrtvovani)

- 1946 *My Darling Clementine* (Moja draga Klementina)
- 1947 *The Fugitive* (Begunec)
- 1948 *Fort Apache* (Na apaški meji)
- 1948 *3 Godfathers*
- 1949 *She Wore a Yellow Ribbon* (Nosila je rumeni trak)
- 1950 *When Willie Comes Marching Home* (Ko se Willie vrača domov)
- 1950 *Wagon Master* (Karanava pogumnih)
- 1950 *Rio Grande* (Rio Grande/Velika reka)
- 1952 *The Quiet Man* (Mirni človek)
- 1952 *What Price Glory* (Po čem je slava)
- 1953 *Sun Shines Bright* (Komu sije sonce)
- 1953 *Mogambo* (Mogambo)
- 1955 *The Long Gray Line*
- 1955 *Mister Roberts* (Mister Roberts)
- 1956 *The Searchers* (Iskalca)
- 1957 *The Wings of Eagles* (Zlomljena krila)
- 1957 *The Rising of the Moon*
- 1958 *Gideon's Day* a.k.a. *Gideon of Scotland Yard*
- 1958 *Last Hurrah* (Zadnji krik)
- 1959 *The Horse Soldiers* (Konjeniki)
- 1960 *Sergeant Rutledge* (Črni narednik)
- 1961 *Two Rode Together* (Jezdeca na Zahod/Dva jezdeca)
- 1962 *The Man Who Shot Liberty Valance* (Mož, ki je ubil Liberty Valancea)
- 1962 *How the West Was Won* (Osvajanje Divjega zahoda; omnibus, segment *The Civil War*)
- 1963 *Donovan's Reef* (Donovanov greben/Ta presneti Donovan)
- 1964 *Cheyenne Autumn* (Jesen Čejenov)
- 1965 *Young Cassidy* (z Jackom Cardiffom)
- 1966 *7 Women* (Sedem žensk)

* Slovenski prevodi so navedeni pri tistih filmih, ki so v nekdanji Jugoslaviji in Sloveniji igrali v redni ali kinotečni distribuciji.



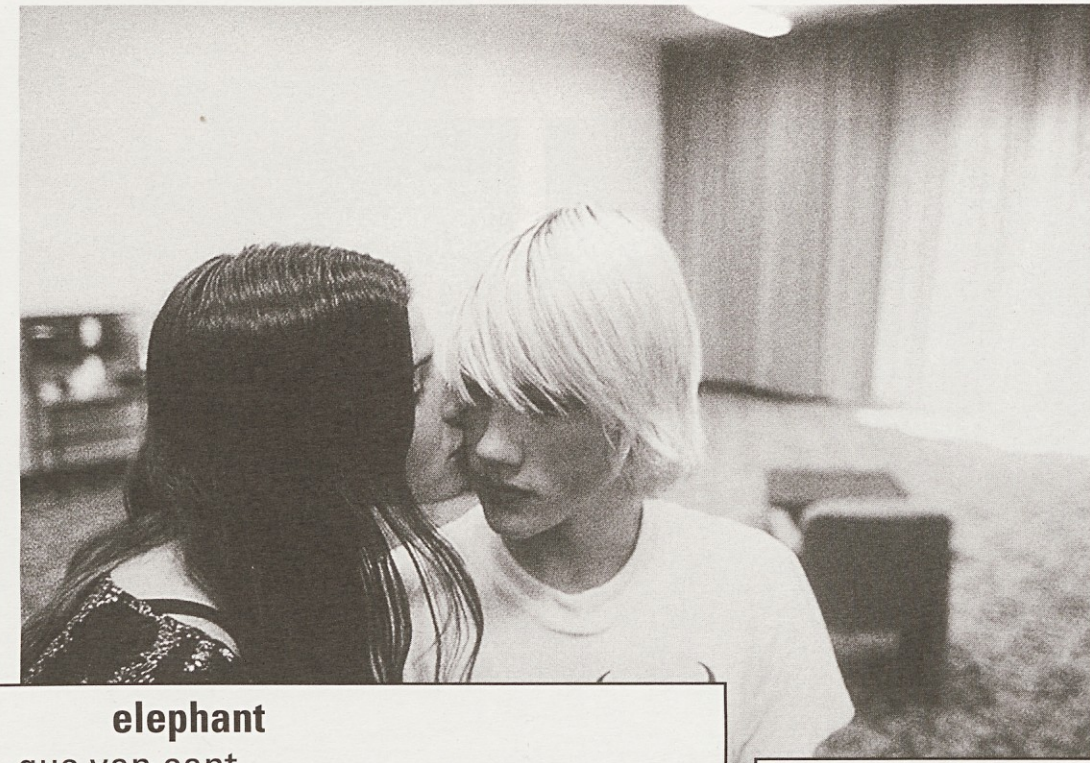
CANNES 2003:

v odsotnosti filmov politični konflikti

V času, ko izide *Ekran* s canneskim poročilom, je splošno mnenje o kvaliteti aktualnega festivala običajno že potrjeno. Letos so si bili poročevalci v kritiki enotni kot še nikoli doslej: porazno. Sam bi dodal le, da sem bil v dvanajstih letih participacije le dvakrat v zadregi, o čem naj pišem, leta 1997, ob petdesletnici festivala, in letos. V času, ko je produkcija kvalitetnih filmov nižja kot kdaj koli, festivali le stežka sestavijo svoje programe, sploh tekmovalno sekcijo, od katere gledalci in stroka pričakujejo premiere. Festivali veterani, s katerimi se pogovarjam, so v kritiki festivalov kot celote običajno prizanesljivi – razen do Cannesa, ki uživa udoben privilegij, da kot edini gigant med A festivali spored sestavlja tudi z metodami, ki si jih drugi ne morejo privoščiti; da npr. ustvarjalce željenega filma – sicer namenjenega v Berlin – pregovori, naj s premiero počaka tri mesece in obišče azurno obalo, ali da gre v drug ekstrem in producenta prepriča, naj odmisli Benetke ter pospeši postprodukcijo in film za vsako ceno konča do Cannesa, kjer ga, povsem svežega iz laboratorija, zavrti še brez najavne in odjavne špice. Cannes ima vse privilegije na tem svetu, toda tudi letos mu denimo ni uspelo odkriti niti enega novega imena.

Kar še ne pomeni, da je bil festival dolgočasen. Pozornejšemu obiskovalcu namreč ni mogla uiti eskalacija emocij med francoskimi in amerškimi poročevalci – oboji skupaj v Cannesu predstavljajo veliko večino –, ki smo jo pričakovali že nekaj let. Tihi spor med domačo stroko, ponosno na tradicijo in vpliv Cannesa, ter med Američani,

ki jim gre njihova elegantna aroganca očitno močno v nos, je izbruhnila ob jezni kolumni kritiškega šefa dnevnika *Variety*, ki običajno dan ali dva pred koncem rezimira festivalsko ponudbo. Vsakoletnim očitkom o elitizmu in strahopetni programski politiki (kar povsem drži) je letos dodal še agresiven, frontalen napad na festivalsko vodstvo in francoske medije, ter jih obtožil manipulacij, programiranega medijskega pokrivanja (festival hvalijo ne glede na katastrofalno kvaliteto filmov, medtem ko tuji mediji – pravilno? – festival sesuvajo), infiltriranja "navijačev" na uradnih projekcijah, ki burno ploskajo vsakemu sranju, medtem ko so taisti filmi na novinarskih projekcijah izžvižgani, ipd. Ohladitev ameriško-francoskih odnosov se iz političnega področja očitno prenaša tudi na kulturno; mnogi francoski dnevniki so že naslednji dan žolčno reagirali na pisanje *Varietyja*, se čudili tonu, ki bolj kot na raven kulturnega razumnika spominja na imperialistično dikcijo ameriške administracije, skratka, naslednji izdaji Cannesa je status "dogodka" zagotovljen vsaj v žurnalistično-publicističnem pogledu. Še *flashback*: ko je mladi François Truffaut leta 1958 brutalno kritiziral canneski festival in njegovo zastarelo programsko politiko, je direktor festivala uredniku *Cahiers du cinéma* poslal pismo in v njem zahteval, naj naslednje leto pošljejo drugega poročevalca. *Cahiers* je to storil, toda vrnil se je tudi Truffaut; kot režiser prvenca *400 udarcev* je tekmoval in odnesel zlato palmo za režijo.



elephant
gus van sant

zda

uzak oddaljen

nuri bilge ceylan

turčija

Ne vem, ali je želel Van Sant s pričujočo "analizo" ameriške patologije z orožjem in nasiljem na srednjih šolah parirati lanskoletnemu *Bowling za Columbine* Michaela Moora, a dejstvo je, da v dokumentarni maniri posneti *Slon* ne zadosti visokim ambicijam, ki si jih režiser postavi. Največji problem filma je bržkone avtorjeva totalna distanca do kočljive tematike, saj sodbe o vzrokih in krivcih za nebrzdano nasilje ne prepušča nikomur, niti gledalcu ne. Kar je zelo zlizana in amoralna metoda družbenega statementa, ki ga film hočeš-nočeš poraja. Film je v vseh pogledih zreduciran na minimum, kamera neprizadeto spremlja več skupin šolarjev ali posameznikov nedefiniranega kolidža; lahko bi rekli, da Van Sant povzema altmanovski princip kalejdoskopa človeških usod, ki se hipno prekrizajo in takoj zatem nadaljujejo svojo pot. Dogajanje filma naj bi se v celoti odvijalo v razmaku približno dveh ur nekega dopoldneva, vendar ob ogledu postane jasno, da prihaja do nedoslednosti v obravnavanju filmskega časa; najmanj enkrat film preskoči (domnevno) nekaj dni nazaj, saj vidimo, kako junaka-negativca prek interneta naročita arzenal orožja, ki ga bosta uporabila na koncu filma, medtem ko se ob drugi priložnosti hipoma znajdemo v povsem nepomembni nočni sekvenci. *Slon* vzbuja "globok" vtis samo navzven, sicer pa gre za konceptualni vakuum, ki vzpostavi določene formalne nastavke in nato na njih bodisi pozabi bodisi jih ne zna izkoristiti; oblika "kroženja" okrog enega in istega mesta, kjer se v nekem trenutku srečajo trije različni protagonisti in jih Van Sant trikrat tudi pokaže (jasno, iz treh različnih kotov), na primer ostane povsem neizkoriščena in nedefinirana. Sklepna sekvenca, pokol na šolskih hodnikih, ko oboje par postreli lepo število sovrstnikov ter učiteljev, ne predstavlja nikakršnega presenečenja, saj incident napovedujeta tako internetni nakup kot Van Santov "krožni sistem", zato deluje na ravni eksploatacije ter potrjuje režiserjevo neodločnost v odnosu do krizne tematike.

simon popek

Mahmut je pred desetimi leti iz ruralnih predelov Turčije prišel v Istanbul, da bi postal fotograf. Tekom let si je ustvaril ime, vendar za ceno kompromisa; svoje umetniške ideale je prodal za socialno stabilnost in dobro plačano službo. Zdaj pride k njemu na obisk Yusuf, stari prijatelj iz rojstnega mesta, ki bi si prav tako rad našel delo. Mika ga služba na prekoceankah, vendar zaradi gospodarske recesije nikjer ne dobi dela; v brezdelju postopa po Mahmutovem stanovanju, s tem pa vse bolj ruši njegovo koncentracijo.

Turek Ceylan se razvija v zanimivega poeta človeške osamljenosti in sodobne družbene alienacije, v njegovem tretjem filmu pa je med drugim moč zaznati tudi očitni socialni čut. Turški film, ki je v osemdesetih – tudi v Cannesu, z zlato palmo za *Pot* (Yol, 1982) – doživel nekaj mednarodnega uspeha, se po desetletju mrka, generalno gledano, še ni povsem pobral, zato pa posamezniki – predvsem v formi dokumentarca – znova stopajo v prvo linijo. Ceylana, čigar prvenec *Mestece* (Kasaba, 1998) je kljub dramaturški nedoslednosti vseboval fenomenalnih dvajset uvodnih minut, ki jih ne bom nikoli pozabil, že primerjajo z zgodnjim Antonionijem in poznim Angelopoulosom, sam pa bi mu ob pričujočem filmu raje pripisal vpliv Tsai Ming-lianga in njegove "perverzne" oblike medčloveške komunikacije, ki temelji na odsotnosti dialoga in fizičnega sobivanja, bolje rečeno, v njihovih filmih junaki največ izvedo drug o drugem ravno v trenutkih, ko so sami. V filmu *Oddaljen* imamo dva junaka, deklasi-ranca na različnih nivojih; medtem ko je prišlek Yusuf socialni "invalid" (v veliko mesto je prispel brez vsakršne vizije, kljub pomanjkanju dela pa kar vztraja), je fotograf Mahmut moralno kompromitiran posameznik, ki je svoje umetniške ideale zamenjal za socialno varnost. Skupaj tvorita paradoksalen par: nestanovitni in avanturistični Yusuf se ne more ustaliti in osamosvojiti, ker mu to preprečuje negotov socialni status, medtem ko preskrbljeni Mahmut, ki mu je ena "ustalitev" že spodletela (nekdanje dekle gre živeti v Kanado z drugim moškim), kljub odprtih možnostim ne sprejme spiritualne avanture oziroma široko odprtega kreativnega izziva.



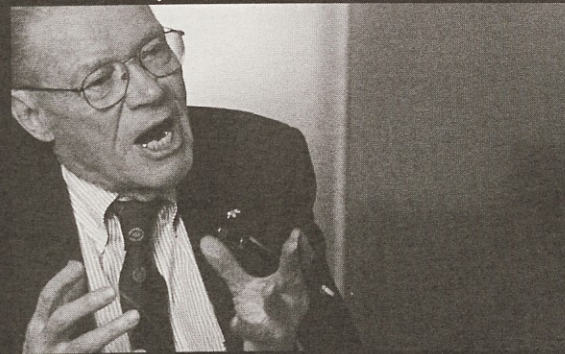
Mystic River



American Splendor



Barbarske invazije



The Fog of War



Dogville

mystic river clint eastwood

zda

Clint se po dveh zaporednih filmih, kjer je odigral glavno vlogo, tokrat ne pojavlja kot igralec, zato pa prvič – in povsem presenetljivo – nastopi v vlogi skladatelja, in sicer ne v zvrsti njemu ljubelega jazza, temveč v klasični simfonični partituri, ki bi jo zlahka pripisali kakšnemu Jerryju Goldsmithu. A bolj kot glasba šteje kompleksen scenarij, ki ga je scenarist Brian Helgeland spisal po romanu Dennisa Lehana. Jimmy Markum (Sean Penn), Sean Devine (Kevin Bacon) in Dave Boyle (Tim Robbins) so skupaj odraščali na ulicah bostonskega predmestja. Mladost je čustveno zaznamovala predvsem Dava, saj je bil pri desetih letih žrtev pedofilskega para. Danes, več kot trideset let pozneje, se skorajda ne videva-jo več. Jimmy je po prestani dvehletni zaporni kazni in smrti prve žene poročen z Annabeth (Laura Linney) in vodi trgovino z živili, Sean je policijski detektiv, medtem ko Dave v svojem zakonu s Celeste (Marcia Gay Harden) bolj ali manj vegetira. A tragični dogodek jih znova združi: Jimmyjevo najstarejšo hčer Katie najdejo pretepeno in umorjeno. Primer s partnerjem Powersom (Laurence Fishburne) raziskuje Sean Devine, ki zaradi dejstva, da je Katie samo petnajst minut pred umorom videl v baru, upravičeno sumi tudi Dava.

Clint svojo *whodunit* kriminalko in psihološko študijo temnih strani človeškega karakterja resda pripoveduje v klasičnem, nekonfliktnem linearnem slogu, toda večplastnost literarne predloge je tako bogata, da odpira številne nove perspektive. *Mystic River* je prvenstveno film o umoru in policijski preiskavi, toda še bolj gre za "preiskavo" preteklosti treh junakov, ki jo sproži resda krvav, a na prvi pogled "neškodljiv" incident. Clint je tokrat daleč od mitskih žanrskih junakov, ki jih je v preteklosti povečini utelešal sam, in verjetno tudi zato (če odštejemo starostno bariero) zase ni prihranil nobene vloge. *Mystric River* ne govori ne o organiziranem kriminalu ne o spektakularnem ropu, temveč o malih ljudeh, deklasirancih, ki jim življenje ni prizanašalo. Predstavljajte si *Najine mostove* (The Bridges of Madison County, 1995) brez Clint, kjer nenadoma najdejo truplo! Tudi zato so tri vloge, ki so jih odigrali Penn, Bacon in še posebej Robbins, v smislu prikazovanja malomeščanskega vsakdana vredne posebne omembe. Vsa razočaranja, napake in bremena njihovih štiridesetih let so izrisani na njihovih obrazih, delujejo kot topografska mapa, antologija deklasiranosti. Ti ljudje so limitirani, ker ne presegajo svojih zmožnosti, ker jih je življenje prehitelo in, nenazadnje, ker jih ženske presegajo. Konkretno, Laura Linney v vlogi

Pennove žene Annabeth nazadnje poskrbi za ključni preobrat, ne v smislu razkritja morilca (tega so že našli), temveč v smislu moralne pozicije glavnega junaka (Penn) in njegove družine. Annabeth se iz ljubeče matere transformira v Lady Macbeth (Anna-Beth = Mac-Beth) in poskrbi za enega najbolj šokantnih momentov filma. Zaključek, ki ga na tem mestu ne kanim razkrivati, je nasploh pravi *tour de force* in deluje na več nivojih, predvsem pa pusti ključne stvari povsem odprte, kar je za sodobni holivudski film skorajda nepojmljivo. Ne brez cene: Clint je ob običajni Warnerjevi podpori moral iskati druge vire sofinanciranja, se odreči honorarju in se zadovoljiti z odstotki od dobička ter v podobne pogoje prepričati še vse igralske zvezdnike. Odrekanje je bilo v tem primeru popolnoma upravičeno. Nekateri so po manj prepričljivih *Vesoljskih kavbojih* (Space Cowboys, 2001) Clintu že videli v fazi kreativnega zatona, vendar jih lahko prepričam v nasprotno: po lanskoletnem *Blood Work* in pričujoči bravuri je Clint še vedno trdno na Panteonu ameriškega filma.

american splendor shari springer berman, robert pulcini

zda

Harvey Pekar je arhivar v clevelandski bolnišnici. Je dvakrat ločen risar stripov, vendar se s svojim ustvarjanjem – za razliko od kolega Rogerja Crumba – ne more preživljati. Dnevi mu povečini minevajo v neurejenem stanovanju, kjer posluša jazz in išče formulo za uspešnega stripovskega junaka. Počasi spozna, da bi bil primeren "junak" kar Harvey Pekar sam, z vsemi slabimi lastnostmi, fobjami in dolgočasnim vsakdanom vred. Tako nastane popularni strip *American Splendor*, hkrati pa Harvey spozna Joyce, s katero zaživi skupno življenje ...

Tretji skupni celovečerec ustvarjalnega para je prijetna dopolnitev ameriških indie filmov zadnjega časa (npr. *Svet dubov*/Ghost World, 2000), ki za svoje junake jemljejo *underground* striparje ali njihove deklasirane junake. *American Splendor* je igrana biografija Harveyja Pekarja in dokumentarni portret hkrati, občasno prestreljen z animiranimi vinjetami. Avtorja namreč vsake toliko prekineta tok biografske naracije in vpeljeta pravega Harveyja Pekarja, ki v studiu (kjer pravkar poteka snemanje filma) komentira dogajanje na snemanju, faktografske (ne)točnosti, izbor igralcev, ipd. Gre za duhovit in razgiban kolaž, ki odstopa od običajnih klišejev filmanih biografij, medtem ko je verjetno največja odlika filma njegov prikaz samotarskega življenja asocialnega, zmedenega in povprečno uspešnega risarja.

les invasions barbares barbarske invazije denys arcand

kanada

Remyja, petdesetletnega učitelja iz Montreala, hospitalizirajo; njegova bolezen se je poslabšala in potrebuje intenzivno nego. Bivša žena Louise pokliče njunega sina Sebastiena, uspešnega londonskega menedžerja; prosi ga, naj pozabi na stare razprtije z očetom in pride v Kanado. Sebastien upošteva materino željo; takoj po prihodu zbere sorodnike in očetove stare prijatelje, vse v želji, da bi se očetu stanje izboljšalo. Družina se z Remyjem kmalu preseli v družinski vikend prijatelja ob jezeru, kjer obujajo spomine in izmenjujejo filozofske poglede na svet ... Neformalno nadaljevanje filma *Propad ameriškega imperija* (Le declin de l'empire Americain, 1986), s katerim je Arcand pred petnajstimi leti mednarodno zaslovel, je zrela, do perfekcije dramaturgirana socialna melodrama, v kateri prevladuje vtis melanholije; v tem času so se njegovi junaki postarali (nastopajo povečini isti igralci), morda radikalizirali svoje misli in politične ideje. Arcand je posnel konzervativen film o nekdanjih liberalnih upornikih, koncizno, duhovito, mestoma lucidno in humanistično karakterno študijo ter kritiko sodobnih socio-družbenih pojavov (južni sosedje film spet berejo kot antiameriškega), vendar čez to ne seže.

the fog of war errol morris

zda

Robert S. McNamara je bil v letih med 1961 in 1968 pod Kennedyjem in Johnsonom ameriški obrambni minister, kar pomeni, da je bil aktivno udeležen v nekaterih prelomnih trenutkih ameriške in svetovne zgodovine – ameriškem napadu na Prašičji zaliv, kubanski krizi leta 1962, začetku ameriške intervencije v Vietnamu. V tem času je s svojimi odločitvami odločilno vplival na svetovni red ter postal prepoznaven kot "Mac the Knife", brezkompromisni in brutalni *lider* ameriškega vojaškega *establišmenta*, ki je zase vedno trdil, da je ravnal po karseda moralnih načelih; postal je ena najbolj kontroverznih figur ameriške zgodovine.

Morris McNamara intervjuja v identičnem tehničnem smislu (gost se z Morrisom pogovarja s pomočjo posebne naprave, kar omogoča, da vse skozi gleda neposredno v kamero), kot je to počel za svojo teve serijo *First Person* (2000). Zdaj 85-letni McNamara razkrije mnoge neznanke o svojem delu, hkrati pa Morris odkriva tudi njegovo vojaško in civilno

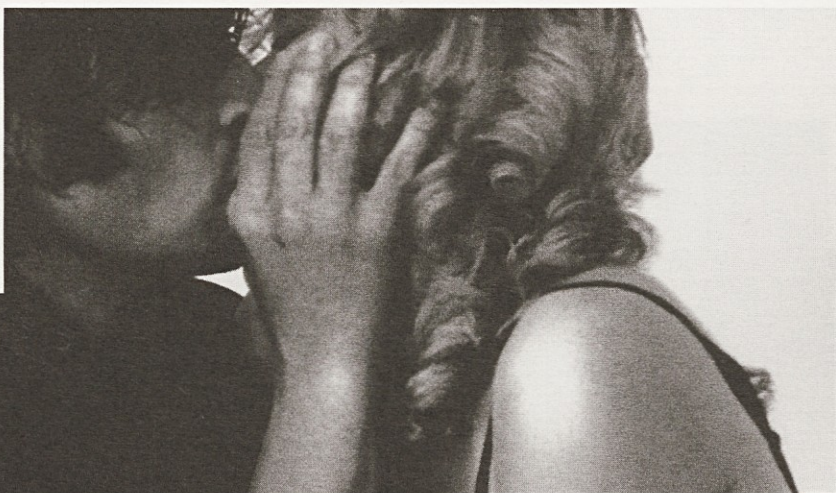
preteklost; McNamara je med drugo svetovno vojno zaradi odličnih logističnih sposobnosti pomagal izboljševati učinkovitost orožja, po vojni pa je za Fordovo avtomobilsko industrijo izboljševal varnostne aspekte pri novih modelih. Dokumentarec v filmskem smislu nima posebne vrednosti; gre pač za intervju, ki ga občasno prekrivajo arhivski posnetki in – kar je bilo prvič dovoljeno! – avdio zapisi zaupnih pogovorov s predsednikoma Kennedyjem in Johnsonom, ki malce popravijo vtis o "krvavem" McNamari. Film je zastavljen kot serija enajstih "principov", ki se jih je v svoji politični karieri držal intervjuvanec, toda Morris je v intervjuju razkril, da ni šlo za McNamarova napisana pravila, temveč za režiserjeve izvlečke iz dvajseturnega pogovora.

dogville lars von trier

danska

Eden Trierjevih problemov leži verjetno tudi v dejstvu, da ne mara filma, vsaj ne filma v klasični pripovedni obliki. Loteva se ga programske, konceptualno, mesijansko, dogmatsko. Kar se *Dogvillu* nedvomno pozna. Trier zadnje čase ne snema več filmov, temveč dogodke; od *Loma valov* (1996) naprej vsi govorijo in pišejo le še o konceptih, jasno, ker so njegovi filmi zreducirani na koncepte, hermetične, brezemocionalne konstrukte. *Idioti* (1998) so imeli dogmo, *Plesalka v temi* (2000) sto video kamer, *Dogville* ima neobstoječo (gledališko) mizansceno, v katero Trier postavi Ameriko v času depresije tridesetih let. Potem ko nam v prvem kadru pokaže na črna tla narisane tloris mesta Dogville, kamor se bo pred zlom zatekla Grace (Nicole Kidman) in maloštevilne prebivalce prosila za zatočišče, nas v nadaljevanju "preseneti" zgolj še s formo. *Dogville* je film, v celoti posnet na *sound-stageu*, v studiu, kjer so mesto, njegove zgradbe, parki in ulice zgolj črte in napisi na tleh, za boljše perspektivo pa je Trier dodal minimalističen dekor, par okvirov vrat, stolov in s stropa viseč cerkveni zvonik. Tja nekega dne pride Grace, maloštevilnim prebivalcem pa hitro postane jasno, da je dekle na begu; najprej jo hočejo nagnati, toda po predlogu Toma Edisona (Paul Bettany) ji v zameno za pomoč pri vsakdanjih opravilih ponudijo začasno zatočišče. Grace je hvaležna in z veseljem opravlja tlako, toda sčasoma so zahteve domačinov vse bolj nemogoče in drzne ... tudi v spolnem smislu. Grace želi zapustiti mesto, toda edini poskus bega se izjalovi, zato jo volkovi vklepejo v verige. A čas maščevanja je blizu ...

Minimalizem v sceni ima svojo poanto, saj prizorišče brez zidov, oken in vrat – brez barier torej – simbolizira križ male skupnosti, v kateri ni ne skrivnosti ne prave zasebnosti, to pa je tudi skoraj vse, kar tri ure trajajoč film (za komercialno distribucijo – pozitivno! – že napovedujejo krajšavo na 140 minut) s svojim konceptom doseže. *Dogville* ("U") predstavlja prvi del trilogije o Ameriki (še en koncept, čakata nas še "S" in



The Brown Bunny



Soul of a Man



Čas volkov

“A”) ter odraža resno kritiko njenih imperialističnih teženj in podrejanja šibkejših za lastne interese – kar potrди kolaž reporterskih fotografij pred odjavno špico –, vendar je v čisto naratološkem smislu banalen in neprivačen, vključno s finalnim incidentom, v katerem Trier svojo “krvavo Grace” postavi kot antitezo dosedanjim krhkim, ranljivim junakinjam.

the brown bunny vincent gallo

zda

Vsako leto se v Cannesu znajde vsaj en film, ki dodobra razkači in razdvoji strokovno občinstvo. Letošnji “privilegij” si je prilastil Vincent Gallo s svojim drugim filmom *The Brown Bunny*, “duhamorno”, antinarativno ekstravaganco, s katero se naslanja na kult ameriškega kontrakulturnega *road-movieja* sedemdesetih let, ki sta ga utelešala predvsem Richard C. Sarafian (*Vanishing Point*, 1971) in Monte Hellman (*Two-Lane Blacktop*, 1971). Gallo motiv (na prvi pogled) deziluzioniranega posameznika, čigar smisel življenja so športni motocikel, cesta in neskončna potovanja po ameriški pokrajini, v svojem filmu dvigne na nov, skorajda abstrakten nivo. Dve uri trajajoč film lahko strnemo v nekaj besedah – “potovanje od vzhodne na zahodno obalo” –, toda Gallo pot Buda Claya (igra ga režiser), motociklističnega dirkača, ki svojo mašino naloži v črn kombi in se napoti domov, vmes osmisli oziroma mu da *raison d’etre* z zlomljenim srcem in hrepenenjem po Daisy (Chloe Sevigny), za katero vse kaže, da jo je izgubil za vedno. Po uri in pol prostranstev, ki jih nismo bili deležni od zlatih časov vesterna, se končno znajdemo v nebeško belem interierju hotelske sobe, kjer se Bud snide z (resnično/imaginarno) Daisy in kjer njegova agonija doživi epilog. Najpogostejši canneski očitek Gallovemu ekscesu se je glasil “pretenoznost”; sam bi ga popravil v “naivnost”, s katero občasno prepoji svoje impresivno spiritualno potovanje in ki je najbolj očitna v samem zaključku, ko z zadnjima dvema kadroma povsem poruši svojo konsistentno režijsko držo.

soul of a man wim wenders

nemčija

Gre za prvega iz serije sedmih filmov o blues glasbenikih, ki jih bodo pod producersko taktirko Martina Scorseseja režirali še Mike Figgis, Clint Eastwood, Richard Pearce, Marc Levin, Charles Burnett in sam Scorsese. Wendersova afiniteta do popularnih oblik glasbe dvajsetega stoletja je vsem znana, v tem primeru pa je pod drobnogled vzel kratke, a vplivne kariere Skipa Jamesa, J. B. Lenoira in Blind Willie Johnsona, treh temnopoltih ameriških glasbenikov, ki so zaznamovali obdobje ameriške gospodarske krize in prohibicije. Je za ustvarjanje bluesa moč

najti primernejše ozračje? Težko. Wendersov poglavitni problem je bilo pomanjkanje vizualnega arhivskega materiala, s katerim bi ilustriral obdobje in ustvarjalni pregled trojice, zato se je lotil klasične kinematografske prevare in prevzel formo igranega dokumentarca; kar pomeni, da je na obstoječe originalne zvočne zapise nalepil inscenirane “dokumentarne” posnetke glasbenikov ter jih tehnično predelal, da so videti, kot da so res nastali v času začetkov zvočnega filma, okrog leta 1927 torej. Wendersove inscenacije izgledajo presenetljivo prepričljivo, črno-bele podobe so namreč spraskane in rahlo utripajo, scenografija in zunanji posnetki (avtomobili, arhitektura ...) so v duhu časa, sinhronizacija “igralcev” in originalnega zvoka je popolna. Wenders bi v avtentičnost posnetkov zlahka prepričal tudi pozornejšega gledalca, če bi se le odrekel režiji in tehničnemu poigravanju (menjavam rakurzov in različnim pozicijam kamere). Lažnost teh prizorov dokončno potrdijo resnični posnetki J. B. Lenoirja, ki sta jih v začetku šestdesetih let na njegovem domu (v klasični reporterski maniri: v enem statičnem kadru) naredila švedska blues entuziasta. Film dopolnjujejo nastopi sodobnih glasbenikov (Beck, Lou Reed, Nick Cave, Blues Explosion, T-Bone Burnett, Marc Ribot, Los Lobos ...), ki v maniri “posvetila” izvajajo priljubljene pesmi obravnavane trojice.

le temps du loup čas volkov michael haneke

francija

Haneke je po seriji izvrstnih psiholoških dram, v katerih je dramatisiral nasilne pojave v sodobni družbi, posnel pričujočo alegorijo post-apokaliptičnega sveta in njegovih posledic. Film se odvija v nedefiniranem prostoru po – kot vse kaže – nedefinirani človeški katastrofi. Najprej spremljamo družino, ki pride, otovorjena z živili in vodo, na svoj vikend, kjer jih pričakajo neznanci in ustrelijo očeta. Mati (Isabelle Huppert) se mora z otrokoma zateči v divjino. Po dolgotrajnem tavanju nalletijo na zapuščeno tovarno ob železniški progi in v njej zasilno človeško komuno, kjer vladata anarhija ter dog-eat-dog logika preživetja. Pitna voda je neprecenljiva, hrane tako rekoč ni, vsi živijo v pričakovanju vlaka, ki ga ni od nikoder ...

Prvih dvajset minut filma, ki se (po umoru očeta) odvijajo v kot rog temni noči sredi gozda in kjer se mati z otrokoma znajde v svetu totalnega psihološkega terorja, predstavlja enega najimpresivnejših momentov Hanekejevega opusa. Ko pa se dogajanje prestavi v komuno (kjer ostane do konca filma), smo deležni le še prikaza vsesplošne dehumanizacije, izgube človeških vrednot, absurdnega nasilja – in totalne dramaturške anarhije, kjer se Haneke ne more odločiti, koga bi sploh še spremljal, koga obsojal in s kom simpatiziral. Film se utopi v apriorni kakovoniji, pogrza se v banalnost in vse skupaj izgublja smisel. •

MATRICA RELOADED ALI ANDROIDI SO ELEKTRIČNE OVCE



filmska uporaba in reprezentacija
novih tehnologij med utopijo in distopijo

“Overloaded” je odličen povzetek kritik *Matrice Reloaded*. Film nima posebej kompleksne narativne strukture, sama poanta o usodni ogroženosti človeške vrste s strani strojev je deplasirana, akcijski prizori pa tudi ostajajo na ravni običajnega televizijskega akcionerja. Ampak pomislite, kako blizu so prizori spopada Nea z agentom Smithom in stotnijo njegovih klonov, največjim dosežkom koreografov in umetnikov giba, in kako celo pri najbolj prozaični usedlini filmske industrije, sekvenci na avtocesti, pogled šviga pod podvozja avtomobilov, kot bi bila to najbolj samoumevna reč na svetu. Pa ni. Ne le, da so odpovedali zakoni težnosti, nobeni fizikalni zakoni v tem filmu ne veljajo več, obenem pa je vse še naprej enako kredibilno, kot smo sicer vajeni pri filmu, tako kot v resnici pač. Očitki o tem, da je v tem filmu preveč slepega teka, akcijskih prizorov, zlasti pa posebnih učinkov, torej držijo, vendar je hkrati prav to največji pomen tega filma – izpopolnil je tehnološke postopke do te mere, da snemanje filma nikoli več ne bo tako, kot je bilo, ja, celo reklamne napovedi, ki govorijo o tem, da je *Matrica* znova izumila film, po svoje držijo.

skrivnostni oberwald

Izum je bil seveda od samega začetka načrtovan. No ja, vsaj od uspeha prvega dela *Matrice* (1999), točneje februarja 2000, ko so pod šifro *The Burly Man* istočasno začeli nastajati drugi in tretji del filma *Matrica, Reloaded* in *Revolutions*, računalniška igra *Enter the Matrix* in DVD z animacijami *The Animatrix*. Brata Wachowski, mojster posebnih učinkov John Gaeta in njihova ekipa so torej hkrati zajeli tri medije – računalniške igre, animacijo in film –, pri tem pa so največje spremembe res doletele prav film. Do konca poenostavljena naracija je pri tem zgolj stranski učinek, predvsem gre za to, da računalniške igre od samega

začetka temeljijo na simuliranem – računalniško generiranem – prostoru, animacija prav tako, medtem ko je film do danes ostal precej realističen način reprezentacije. Kot tak je bil v postopku razvoja projekta *The Burly Man* pravzaprav ujet v zanko. Učinek, ko je vse videti resnično, čeprav vemo, da ne more biti (posnetki podvozja drvečega prikolničarja in podobno), velja za vrhunec postopkov virtualnega snemanja, kot so jih razvili prav pri tem projektu, prav na osnovi filma.

Običajen način, kjer lastnosti t.i. resničnega sveta najprej prevedejo v podatke, potem te podatke vnesejo v računalnik, tam pa na osnovi vnesenih podatkov oblikujejo diegetski prostor filma, je podoben načinu oblikovanja računalniških iger in rezultat je tak, da je film dejansko podoben računalniški igri (spomnite se filma *Final Fantasy*, 2001). Avtorji projekta *The Burly Man* so metodo gradnje virtualnega sveta na osnovi podatkov, “od znotraj”, zamenjali za metodo gradnje virtualnega sveta na osnovi videza, “od zunaj”. Podatke o t.i. resničnem svetu so zamenjali posnetki, čim več čim bolj realističnih posnetkov t.i. resničnega sveta. To so bili seveda filmski posnetki. Ti so bili tisto, kar so, namesto podatkov, vnesli v računalnike in tam iz njih oblikovali virtualni svet računalniške igre *Enter the Matrix* in obeh filmov, *Matrica Reloaded* in *Revolutions*. Ta dva zdaj sicer ne izgledata več kot računalniška igra, čeprav hkrati, glede na način nastanka – programiranje in ne snemanje –, vendar sta prav to. Risanka. Računalniška igra ali pač digitalna animacija, rezultat računalniškega programiranja in ne filmskega snemanja, čeprav je bil tu film, kot rečeno, ujet v zanko. Res je tako, da so vsi in vse, kar vidimo na filmskem platnu, narejeni računalniško, vključno z zornimi koti kamere. Vseeno pa ne moremo reči, da je drugi del *Matrice* film, ki je nastal brez filmske kamere, saj je bila tokrat prav ta tista, ki je prispevala vhodne podatke.



Formalno torej promocijske napovedi o vnovičnem izumu filma držijo, dejansko gre za premik, ki ga je mogoče vključiti v verigo izpopolnjevanja tehnik vizualnih reprezentacij, ki so sledile renesančnim podvigom na področju vizualnega uporabljanja: konceptu monokularne perspektive in modelu *camere obscurae*. Glede na to niti ni presenetljivo, da je *Matrica Reloaded* polna prizorov, ki demonstrirajo formalne prednosti njenega tehnološkega izuma, tako, kot smo rekli, "overloaded". Običajno velja, da je neki film najbližje umetnosti takrat, ko sta forma in vsebina najbolj usklajeni, ko forma neopazno prehaja v vsebino in obratno, ko sta eno. Možno je, seveda, da je vendar potrebno tudi to, da se kdaj pa kdaj razideta, zlasti kadar gre za pomembnejše spremembe. Potemtakem bi lahko ob *Matrici* mirno dodali, da čas, ko bo izumljena forma dobila primerno vsebino, šele prihaja. Nenazadnje tudi obdobje, ko sta recimo Buñuel in Antonioni mojstrsko izkoriščala potenciale klasične filmske forme, ni prišlo samo od sebe. Poleg tega je sam Antonioni posnel enega od bolj zanimivih tehnoloških eksperimentov, film *Skrivnost Oberwalda* (Il Mistero di Oberwald, 1980), ki je zelo temeljito raziskoval potenciale takrat nove tehnologije snemanja, elektronskega magnetoskopa in možnosti elektronske obdelave z magnetoskopom zapisane filmske slike. Vendar je med enim in drugim bistvena razlika – Antonioni v *Skrivnosti Oberwalda* preizkuša potenciale novih tehnoloških možnosti zato, da bi na novo obravnaval svojo staro temo, čustveno otopenost meščanskega univerzuma, medtem ko si *Matrica Reloaded* zelo ambiciozno – glede na poenostavljenost zgodbe – nalaga vrednotenje tega, kar sicer sama temeljito izkorišča, namreč potencialov digitalnih tehnologij. In ker je rezultat *Matricinega* vrednotenja tako jasno negativen – bojte se novih tehnologij –, pri tem pa je zgodba tako enostavna, da kompleksnega premisleka niti ne omogoča, se seveda kar samo od sebe postavlja vprašanje, zakaj? Zakaj ob velikem naporu, ki je bil pri *Matrici Reloaded* vložen v razvoj novih načinov rabe digitalnih tehnologij za potrebe delanja filmov – namesto da bi spraševal po možnostih, ki jih nove tehnologije odpirajo zato, da bi živeli v boljšem in prijaznejšem svetu, kjer nastajajo boljši filmi in podobno –, ves naboj na novo izumljenega uporabi za prepričevanje, da se izumi ne splačajo. Na prvi pogled popolnoma neverjetno.

dajte nam svobodo

John Gaeta, svetovalec za posebne učinke, med deseterico svojih filmov vseh časov uvršča tudi filme Langa, Kurosawe in Tarkovskega, pa celo Reggiova *Koyaanisqatsi* (1983) in *Powaqqatsi* (1988), brata Wachowsky sta za šifro, pod katero so na tajni lokaciji ob morju pri Los Angelesu pred tremi leti začeli razvijati drugi in tretji del *Matrice*, izbrala naslov scenarija, ki leži na mizi v *Barton Finku* (1991), kulturnem filmu bratov Coen, *The Burly Man*. Gre torej za avtorje, ki izhodiščnega narativnega konflikta med dvema svetovoma – resničnim in virtualnim –, v katerih živijo junaki njihovega filma, gotovo ne postavljajo kar tako. In gotovo jim ni tuja kompleksnost relacij, ki jih do življenja v razslojeni realnosti vzpostavljajo posamezni avtorji in cele umetnostne in znanstvene prakse. Vprašanje, ki ga v svojih romanih zastavlja klasik

znanstvene fantastike in avtor scenarija temeljnega znanstvenofantastičnega filma – filma Ridleyja Scotta *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982) – pisatelj Philip K. Dick, namreč, "ali je človek res človek, ali pač samo figura v sanjah, ki jih sanja nekdo drug", pospešeno spreminja svoj pomen. Zlasti aktualnost, ki jo resnično-virtualni strukturi realnosti dajejo potenciali novih tehnologij, je nemogoče prezreti in tako se tega loteva tudi trilogija *Matrica*. *Matrica Reloaded* celo neposredno odgovarja Dicku, in to tako, da s svojim odgovorom pravzaprav najbolje ponazori premik, ki smo ga doživeli v zadnjih dvajsetih letih, od 1982, ko je bila predvajana prva verzija *Iztrebljevalca*, filma, ki je v literarni obliki nosil še naslov *Ali androidi sanjajo električne ovce?* Naslov je ključen zato, ker vsaj trije filmi neposredno odgovarjajo nanj. Prva različica po tem Dickovem romanu posnetega filma, *Iztrebljevalec*, odgovarja negativno, in to tako temeljito, da zanika samo možnost vprašanja in bi za odgovor niti ne vedeli, ko bi leta 1992 ne prišla na dan nova, režiserjeva različica *Iztrebljevalca*. Za kaj gre? Naloga iztrebljevalca Deckarda (Harrison Ford) je odkriti in eliminirati replikante (androide, človekolike robote) najnovejše vrste, Nexus 6, ki so preživeli uničenje zunajzemeljske kolonije, kjer so jih ljudje izkoriščali kot zastoj delovno silo, in se zatekli na zemljo. Dostop na Zemljo je replikantom sicer prepovedan, vendar le tu lahko najdejo rešitev in kljub temu, da delujejo po programu, ki jim namenja skorajšnjo smrt, vendar preživijo. Tako dobro so narejeni, da je razlika med njimi in ljudmi praktično nemogoče ugotoviti, kar Deckardu sicer povzroči nekaj težav, a jih na koncu uspešno reši in replikanti so eliminirani. Vsi. Deset let kasneje Ridley Scott predstavi svojo inačico (*Blade Runner: Director's Cut*, 1992), v kateri je med androide zanesljivo mogoče uvrstiti tudi samega Deckarda, in to predvsem na osnovi prizora njegovih sanj. Leta 2019, ko so živali že popolnoma izumrle in okrog hodijo le še njihove računalniško programirane (takrat električne) replike, Deckard sanja – belega enoroga. Enorog sicer ni električna ovca, odgovor pa je vendar na dlani. Takrat so mnogi domnevali, da so posnetki enoroga iz nekega drugega Scottovega filma, namreč *Legende* (The Legend) iz leta 1985, vendar zanesljivi viri pravijo, da so bili ti posnetki izvorno posneti prav za *Iztrebljevalca*, le da so jih na zahtevo producentov iz prve različice filma izrezali. Nadomestili so jih z idiličnimi prizori narave s posnetkov, ki so ostali od Kubrickovega filma *The Shining* (1980).

Takšno prerazporejanje posnetkov je v svetu filma prej izjema kot pravilo, kar nazorno govori o tem, da vprašanja, ki ga je avtor romana postavil leta 1968, še leta 1982 enostavno ni bilo mogoče zastaviti, vsaj ne hollywoodski publiki. Leta 1992, samo deset let kasneje, je režiser mirno, da je le v zameno zastavil svoje ime, svoje avtorstvo, lahko odgovoril pritrdilno. Tudi odgovor, ki ga leta 2003 prinaša *Matrica 2*, je pritrdilen – ko eden od paznikov, računalniško programiranih varuhov virtualnega sveta matrice, zakinka, ga drugi naravnost opomni, "naj neha šteti ovce v službi". Kontekst pa je seveda popolnoma drugačen.

Oba, tako *Iztrebljevalec* kot *Matrica Reloaded*, postavljata prihodnost sveta v negativno luč – predstavljata torej



distopijo oziroma, kot je v slovenskem jeziku postalo bolj običajno, negativno utopijo (da "negativna utopija" izpodriva "distopijo", je zelo žalostno, ker s tem utopija izgublja možnost, da je absolutno dobra, a tudi zelo v duhu *Matrice*, ki na svoj način počne prav to). Znanosti in tehnologije človeštvo v obeh filmih pripeljejo v krizo. A tu se podobnost neha. Pravzaprav je razmerje med filmoma podobno kot med filmom Renéja Claira *Dajte nam svobodo* (*À nous la liberté*, 1931) in veliko bolj razvpitim filmom Charlieja Chaplina *Moderni časi* (*Modern Times*, 1936), ki ga je režiser oblikoval prav po zgledu omenjenega filma Renéja Claira, le da je bistveno manj kompleksen. Medtem ko so *Moderni časi* enostavna kritika industrializacije in avtomatov (današnjih androidov), pa v *Dajte nam svobodo* pravzaprav nič ni tako, kot se zdi. Uvodoma spoznamo dva zapornika, eden doživlja industrializacijo kot prisilo in omejevanje individualne svobode, drugi s prevaro pride do tovarne, ki jo najprej posodobi do te mere, da v njej namesto ljudi delajo stroji, potem pa tovarno prepusti samim delavcem in odide v svobodo. *Dajte nam svobodo* je torej precej dvoumen, pa tudi daljnosežen film, saj poleg kritike industrijskega razvoja postavlja tudi vprašanja o kulturnih, družbenih in političnih potencialih, ki jih ta razvoj utegne imeti onkraj črno-bele logike dobrega in zla. *Iztrebljevalec* mu je podoben v tem, da tudi tu sicer precej katastrofična situacija, v katero človeštvo pripelje razvoj tehnologij, ni končni rezultat, temveč zgolj eden od potencialov tega razvoja, ki jih ta film postavlja bistveno širše in brez prisile k odločanju o tem, ali je dobro ali slabo.

Celo sprva nadvse cenjena in iskana razlika med pravimi ljudmi in njihovimi računalniškimi posnetki se slednjič izkaže za povsem nepomembno. To velja celo za film iz leta 1982, saj ljubezensko razmerje med Deckardom in Rachael (Sean Young) pač ni nič manj resno zaradi tega, ker je ona android, samo še bolj melodramatično je in zato še bliže tistim, v tem dispozitivu najbolj resničnim ljudem, gledalkam in gledalcem v dvorani. Jasno je torej, zakaj teza, da je tudi Deckard android, ki jo leta 1992 postavi sam Scott, ne zmanjša potenciala Dickove zgodbe, čeprav gre zdaj "samo" za ljubezen dveh androidov – sama razlika med pravimi ljudmi in androidi ima v filmu status usedline preteklosti, ki za sedanost 2019 nima prave teže, in zato tudi ne za občinstvo v dvorani.

arsdoom

Računalniški programi, ki nastopajo v *Matrici 2*, so tako kot Rachael in Deckard na las podobni ljudem, a na njih ni nič več takega, kar bi pri publiku vzbujalo simpatije. Nasprotno, v dvorani širijo strah in sovraštvo. Vprašanje "ali androidi sanjajo električne ovce" se zdi patetično in odveč, androidi so ovce – tarče, ki v zgodbi nastopajo zaradi tega, da jih pravi človek čimprej eliminira. Kar je popolnoma v skladu z logiko računalniške igre, narativne forme, ki smo jo v filmski teoriji po nemarnem zanemarili. Poenostavljanje filmske naracije teoretiki sicer pripisujejo vplivu televizije, na primer oddaj Oprah Winfrey, kjer pripravljenost na pogovor reši vsako, še tako veliko človeško stisko. Dejanski razlog – lahko bi nemara celo rekli vzvod – poenostavitve pa so vendar računalniške igre, kjer tudi časa za pogovor ni več. Odločilnega pomena so vsa mogoča orodja in orožja, pa seveda individualne spretnosti, ki igralcu dodatno pomagajo, da se prebija od ene ovire k drugi in pri tem, kot po tekočem traku, onesposablja sovražnike. Taka so sicer na kratko povzeta pravila igre *Enter the Matrix*, kjer vlogo glavnega junaka nosi Niobe (Jada Pinkett Smith, ki je, mimogrede, tudi žena Willa Smitha), v filmu poveljnica in pilotka plovila Logos, seveda pa imajo vsi igralci igre, ki bi se z Niobe zaradi njenega spola morebiti ne želeli identificirati, še vedno tudi možnost, da za svojega avatarja v svetu igre izberejo Ghosta (Anthony Wong), njenega sopotnika z Logosa in strokovnjaka za vse vrste orodij. Vendar bi s taistimi besedami mirno opisali tudi potek filma *Matrica Reloaded*, le da je v vlogi igralca zdaj Neo (Keanu Reeves). *Matrica Reloaded* je torej tudi svojo vsebino našla tam, od koder prihaja

zastavek za njeno na novo izumljeno formo – še več, nobenega razloga ni za dvom v to, da je prav to tista idealna vsebina, ki optimalno ustreza njeni formi.

Zato je pač toliko bolj relevantno vprašanje, zakaj? Zakaj je vloga sovražnikov pripadla prav računalniškimi programom? Odnos, ki ga junak, torej igralec igre, lahko vzpostavlja do njih, je en sam, tako kot je ena sama reakcija na njihovo pojavljanje – eliminacija. Nobene izbire in nobene dileme – ali odstraniš ti njih ali bodo oni odstranili tebe. Leta 1995 je na festivalu Ars Electronica avstrijski umetnik Orhan Kipcak predstavil projekt *Arsdoom*, ki je bil replika takrat najbolj popularne računalniške igre *Doom*. Le da se je tokrat igra odvijala v prostorih, kjer je dejansko potekal festival AE, v vlogi sovražnikov pa so se pojavljali takrat najbolj ugledni akterji umetniške scene. Igra je bila vsem v neznanstvo zabavo, obenem pa je absurdnost strukture sveta, v katerem obstajajo samo jaz in njegovi sovražniki, tudi med kibernetsko nadvse naklonjenimi obiskovalci in obiskovalkami razširila definitivno odločenost, da do spojitve našega sveta s svetom računalniških iger nikoli ne bi smelo priti. V redu, pri *Matrici* so računalniške igre takorekoč ugrabile kino, a to ne bo dolgo trajalo. Zato je vprašanje toliko bolj nujno zastaviti. Zakaj so v *Matrici* računalniški programi degradirani na raven sovražnikov v računalniški igri.

Računalniški programi, kot jih poznamo, imajo moč, da kreirajo podobe in zvoke, svetove in emocije, v tem bistveno presegajo človeška bitja, nikoli pa niso, da tako rečem, pokazali ambicije, da bi bili podobni ljudem. Resda postajajo vse bolj inteligentni v smislu sposobnosti prilaganja oziroma učenja iz izkušenj – a glede tega že od Pavlova naprej vemo, da je to sposobnost, ki jo imajo tudi živali. Pa vendar se prav tu nahaja edini element podobnosti. Tako kot računalniške programe, ki se po principu Pavlova iz vsakega dogodka nekaj naučijo, angleščina imenuje "inteligentni agentje" (*intelligent agents*), tako so "agentje" (*agents*) tudi računalniški programi v *Matrici Reloaded*. Hkrati je tudi primerjava med računalniškimi programi in živalmi tu na mestu. Potreba po tem, da bi se ljudje razlikovali od vsega drugega, se pač ne začne tam, kjer smo začeli tale premislek, pri Philipu K. Dicku, temveč gre za nujno, ki spremlja takorekoč vso človeško zgodovino – naj gre za razlikovanje od sužnjeve, živali, strojev ali računalniških programov. Descartes, najbolj zaslužen za to, da smo ljudje dobili dušo in telo ter tako postali bistveno drugačni od živali, ki jim je po tej teoriji pripadlo le telo, je februarja 1649 v pismu Morusu za razlog tega navedel – moralo. Svoj podvig je primerjal z Aristotelovim razlikovanjem med ljudmi in sužnji, češ da je sicer kruto do živali, vendar milostno do ljudi. Ki so za prehranjevanje mogli uporabljati živali, ne da bi jih zaradi tega morala peči vest.

Struktura sveta, kot ga postavlja *Matrica Reloaded*, je bistveno bolj kompleksna od enostavnega dualizma duše in telesa, kot tudi od retorike simulakrov simulakra ali pač fikcije, ki je resničnejša od resničnosti. Bivanje v kibernetsko je konstanta človeškega obstoja, kolikor ima simbolno v življenju ljudi tako ali tako bistveno večjo težo kot materialno in kolikor materialne poteze sveta okrog sebe dejansko dojemamo skozi matrico – imaginarnih predstav in simbolnih pravil. V tem smislu je struktura sveta *Matrice* vse prej kot naivna: življenje ljudi ureja simbolni red pravil, ki ga vzpostavljajo senat, senatorji, vojaki; ravnaajo skladno s svojim verovanjem v imaginarne predstave o oraklju, o tem, da je Neo dejansko *The One* ipd.; ob tem pa jih nekaj stalno žene k temu, da bi se vrnili v realno, a vendar se tja vrnejo zgolj na kratko in še to po naključju. Za ta film bi torej mirno lahko rekli, da je alegorija Lacanovega koncepta realnosti kot strukture treh redov, simbolnega, imaginarnega in realnega. Če k temu dodamo še to, kako slepo podložni so ljudje v *Matrici* svojim predstavam in kako vneto se borijo za vrnitev (nemo-gočega) realnega, potem je jasno, da ima film dejansko zelo malo skupnega z naivnimi kritiki kulture vizualnega, medijskih manipulacij in si-

mulakrov simulakra. Ob tem pa seveda ni mogoče – še manj – prezreti dejstva, da so androidi, ta čudežna bitja, ob katerih smo nekoč sanjali o tem, kako bo, ko ljudje ne bodo nič drugačni od strojev, zdaj, ko je ta prihodnost tako blizu, da bi se je skoraj lahko dotaknili, nenadoma postali tarča v vidnem polju človeškega bojvnika, ki sanja, da samo on lahko reši človeštvo pred gotovo katastrofo. Seveda to ni rezultat razlikovanja med medijem knjige in računalniške igre, to še najmanj, saj z *Matrico Reloaded* samo razlikovanje med posameznimi mediji postane odveč – ne gre več za medije, ogrožena ni realnost, temveč narava.

ljubezen

To je obrat, ki ga prinaša *Matrica*: leta 1992 je holivudsko občinstvo za svojega junaka mirno sprejelo androida. Scott se je sicer za to zelo potrudil, in celo pojem androida, ker je menda deloval preveč tehnično, zamenjal z replikantom, da bi bil ja bolj človeški. A to je to, Rachael in Deckard sta se izdajala za človeka, a to je bil tudi njun cilj in na koncu dejansko postaneta to, samo to. Človeka. Zaljubljena človeka. Medtem ko je bil Deckard samo človek, se agent Smith iz *Matrice* v človeka samo maskira. Ogrožena je torej sama človeška narava. Ki pa je obenem tudi edini pravi vir te groznje. Groznja sicer prihaja od zunaj, vendar bi mu, njemu, Neu, ne mogla nič, ko bi ne bila že v njem samem, v obliki tega, kar je v ljudeh najlepše in najbolj človeško – ljubezen.

Seveda so agent Smith in njegovi kloni v *Matrici Reloaded* predvsem simptom strahu, a zanimivo je, kakšen je ta strah. Na videz gre za strah pred tem, kaj zmorejo računalniki, strah pred potenciali vseh mogočih novih tehnologij. Pa vendar je to najprej strah pred ljudmi samimi. V tem je *Matrica Reloaded* zelo podobna sintagmi “negativna utopija” – mentaliteti, ki verjame, da je utopija lahko negativna, in torej tudi, da sanje niso nujno nekaj lepega, ker bi bile sicer mora, temveč da je sanjati lahko tudi slabo. Dvomiti v sanje in utopijo pomeni dvomiti v prihodnost. Dvomiti v prihodnost, čeravno si sam njen tvorec, je lahko modro. Lahko pa je to tudi patološka, shizofrena pozicija – v *Matrici Reloaded* imamo očitno opraviti s tem zadnjim. Ne le, da nas film pred potenciali novih tehnologij svari tako, da za to uporablja vse razpoložljive potenciale digitalnih tehnologij, temveč na podobno paranooidnost naletimo tudi v individualnih biografijah tvorcev *Matrice* – John Gaetta, človek, ki je razvil večino v filmu uporabljenih inovacij, je celo Clintona, ko je bil ta predsednik ZDA, v pismu posvaril pred nevarnostjo, da bi bile digitalne tehnologije, ki so v rabi pri produkciji filmov, uporabljene za zavajanje množic.

Ne le, da ljudje materialnost sveta okrog sebe dojemamo skozi matrico simbolnih pravil in imaginarnih predstav, temveč je od tega, pravil, a tudi od naših predstav, od naše domišljije odvisna tudi naša prihodnost. Popularne reprezentacije potencialov novih tehnologij lahko odpirajo možnosti za to, da te prinesejo – slabe ali dobre – nepričakovane spremembe; ali pa te tehnologije vnaprej postavijo v stare okvire in jim s tem vzamejo potencial, še preden bi ta lahko prišel do izraza. *Matrica Reloaded* je storila to zadnje. Nič čudnega, da vsi upajo, kako bo vse drugače, ko pride *Revolutions*.

Literatura:

- Georges Canguilhem, *Machine and Organism, v Incorporations*, J. Crary in S. Kwinter (ur.), Zone NY 1992, str. 45-69
- *The End of Cinema as we Know It*, J. Lewis (ur.), NYU Press 2002
- Steve Silberman, *The Matrix (Bullet Time Was Just the Beginning. FIX Guru John Gaeta Reinvents Cinematography)*, *Wired*, May 2003

jurij meden

V pogovoru po projekciji filma *Kletka* (La Cage, 2002, Alain Raust) v dvorani Kinoteke na lanskoletnem Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu je mladi režiser na vprašanje, kako bi sam na kratko opredelil svoj film, odkritosrčno pojasnil, da je skušal odgovoriti na eno ključnih vprašanj dvajsetega stoletja: ali je odpuščanje možno? Z odgovorom na dlani film seveda ne postreže, kar navsezadnje sploh ni pomembno, saj njegova lepota tiči predvsem v nadvse jasno zastavljenem vprašanju in odsotnosti vsakršnih kažipotov, ki bi gledalcev pogled obremenjevali z avtorjevim prepričanjem o naravi odpuščanja. Tudi zgodba je zato skrajno preprosta, v svoji simboliki včasih celo prozorna. Film uvede dolg, statičen posnetek golega (razgaljenega) moškega srednjih let, ki se preteguje na terasi svoje alpske kočice v planinah. Sledi rez na posnetek gole mladenke v zaporniški celici, ki je v nadaljevanju počasnega prizora spuščena na prostost. Preostanek filma se v njeni družbi iz urbanega okolja dvigamo v vedno bolj redko poseljeno hribovje, dokler ne dospemo do odmaknjene alpske vasi, kjer biva moški iz uvodnega prizora filma. Med potovanjem izvemo, da je moški oče človeka, ki ga je mladenka pred leti umorila. Da bi lahko spet zaživela, se mora prej soočiti z očetom žrtve. Problem (ne)zmožnosti odpuščanja tiči v jedru še enega evropskega filma lanskega leta: belgijska brata Dardenne v svojem izjemnem filmu *Sin* isto vprašanje zastavita na podobno okleščeno, morda za malenkost bolj neposreden način. Zgodba je spet nadvse preprosta: Olivierja, ločenca srednjih let, učitelja v poklicni šoli, nekega dne iztiri prihod novega učenca. Fanta obsedeno zasleduje, obenem pa se v neposrednih stikih z njim obnaša čudno zadržano. Kmalu izvemo, da je najstnik pred leti umoril učiteljevega sina, dojenčka; zdaj se je vrnil iz zapora za mladoletne in še sanja se mu ne, kdo je v resnici njegov učitelj. Razen spremembe zornega kota – protagonist *Kletke* je morilec, protagonist *Sina* oče žrtve –, ki bistveno ne vpliva na razmišljanje o temeljnem vprašanju obeh filmov, je ključna razlika med njima povsem različen formalni pristop k obravnavani materiji in zelo podoben, če ne celo identičen zaključek. Zanimivo je morda še to, da nobeden od različnih slogov ni zato nič manj organsko spojen s snovjo oziroma dajeta oba vtis neločljive zvezanosti, kar skupni točki dospetja podeli dodatno težo, kolikor utegne ta spričo svoje neobičajnosti v klasičnem dramaturškem smislu (pri obeh filmih) izpasti za odtenek preveč poljubno. Če v *Kletki* gledalec skupaj z glavno junakinjo tava po prostranstvih navidez neskončnega prostora in časa ter skupaj z njo tipa za etičnimi izhodišči, *Sin* pojma prostor in čas zgnete v nezno majhnost in namesto



tipanja angažiranemu gledalcu nudi zgolj obupano hlastanje po kakršnemkoli oporišču. Dobesedno: *Kletka* je posneta na počasen, meditativen način, z izrabo praktično zgolj dveh tipov posnetkov. Ena so dolgi, statični ali polzeči široki plani gorske pokrajine, po kateri se kot v kakšnem vesternu ali Kiarostamijevem filmu premika miniaturna postava mladenke. Drugo so veliki plani, že skoraj detajli njenega obraza, navidez izpraznjenega vsakršnih čustev, ki jim šele trajanje filma in gledalčeva interpretacija povratno pripisuje težo in pomen. Vmes, med bližnjim in daljnim posnetkom, med prvim in drugim planom, med eno postojanko vzpona in drugo, zevajo praznine. Praznine v času (koliko časa je zapečatenega v enem rezu?), praznine v prostoru (obraz v bližnjih posnetkih je obdan samo z nebom, postava v širokih planih vedno deluje osamljeno – čeprav je v nekaterih mestnih posnetkih obdana z vrvežem ljudi in avtomobilov, ti delujejo kot mrtev, hladen dekor) in psihološke praznine (kretnje, besede in pogledi se zapirajo v nepredušen krog čustvovanja, dostopen zgolj svojemu akterju). Suspenz, ki se posledično vendarle prikrade iz monotonega potovanja, je srhljiv v toliko, kolikor je njegova geneza povsem odvisna od gledalčeve pripravljenosti k sodelovanju in intenzivnosti njegove investicije. *Sin* takšne svobode občinstvu ne privoščiti, ravno nasprotno: v nedolžen, nepoučen, podrejen pogled takoj na začetku zasadi svoje kremplje in ga brutalno odvleče tja, kamor sam hoče – in ker sam natančno ne ve, kam divja, je potovanje tolikanj bolj pretresljivo, suspenz v povsem klasičnem smislu pa že kar zadušljiv. Temu primerno se obnaša gibka kamera, za katero se zdi, kot da je zapičena v hrbet protagonista. Njegovo krčevito premikanje po nerazločnem, slabo definiranem prostoru v popolnosti diktira robove kadrov in tako ustvari dodatno tragično noto, saj se nenehno zdi, da se skuša učitelj otresti nasilnega pogleda kamere; njegov beg je seveda obsojen na neuspeh, kar zbuja občutke nelagodja in sramu, saj bi mu, revežu, rade volje privoščili nekaj intimnosti. Rezi med enim in drugim posnetkom so razmetani prek filma navidez naključno, tako kot izpade naključno učiteljevo beganje. Trnek pretresa, ki racionalnega, zrelega moškega peha v navidez nerazločljiva dejanja (oprezanje za dečkom, nenačuden hlad v pogovorih z njim), se skriva v tem, da lastnih čustev ni sposoben enoznačno odpisati kot sovraštvo, zamero ali morda samo radovednost. Hkrati deluje kot dobrotnik, ki bi naravno slo po maščevanju rad na vsak način zadušil, pa namesto tega duši samega sebe in svoje bližnje (njegova bivša žena, mati ubitega otroka, se od groze onesvesti, ko izve, s kom se družijo njen nekdanji mož) in kot ne še scela

formirani angel maščevanja, ki v obupanih poskusih zblíževanja z morilcem svojega sina namenoma preizkuša meje lastne potrpežljivosti, da bi se na neki točki ta končno zlomila in preplavila z nestrpno pričakovanim občutjem čistega sovraštva, to pa bi učitelju dovolilo, da se znese nad malim hudodelcem. Obnašanje slednjega žal v ničemer ne lajša razdvojenosti učitelja. Dečkovi vztrajni poskusi zblíževanja in njegovo prousto obnašanje napeljujejo k misli, da se mali ne kesa zato, ker je na svojo krvavo preteklost uspešno pozabil (seveda ne ve, s kom ima opravka). Igra mačke in miši se naposled zgosti okrog pričakovanja trenutka, ko bo učitelj zbral pogum, učencu razkril njuno "skupno preteklost" in tako opravičil svoje obnašanje ... ali pa storil kaj hujšega. Tik pred koncem na podobno razpotje dospe in se na podobno ambivalenten način zaključi *Kletka*: moški ob srečanju z morilko svojega sina reagira nasilno in po dekletovem odhodu znova zdrsne v rutinirano letargijo, iz česar je moč sklepati, da je odpuščanje resnično le stvar utopičnega ideala. Zadnji kader, v katerem ga vidimo, je identičen kadru iz uvoda filma: negiben kot kip stoji sredi mestnega trga v širokem planu, njegova toga, napeta postava se ostro izrisuje prek sončne podlage. Po drugi strani nas bližnji posnetek spokojnega obraza mladenke, zlitega z ozadjem rumene travne ravnice, skuša prepričati v nasprotno: sama sebi je lahko odpustila šele zdaj in ravno zato, ker moški tega ni bil sposoben – zavest o njegovem zagrizenem sovraštvu je očistila njeno vest in odprla vrata kletke. Soočenje v *Sinu* povzroči burno reakcijo malega morilca. Čudno obnašanje učitelja si v hipu razloži kot predpriprave na kazen, ki bo sledila, in se na smrt preplašen požene v beg, učitelj pa plane za njim, da bi ga pomiril. Očetovski nagon v tistem trenutku, vsaj tako se zdi, dokončno porazi misel na karkoli drugega: odpuščanje, hoteno ali naključno, nenadno ali pričakovano, se lahko zgodi samo z nasilnim izpodrivom zamere z drugim čustvom. Spet dvojnost: učitelj in učenec stojita ob prtljajniku tovornjaka in vanj nalagata deske, rahlo zadihana, prepotena od tekanja. Molčita in dovolita, da ju beremo kot idilično podobo očeta in sina, utrujenih od celodnevne izleta v gozd, na katerem je oče s sinom velikodušno delil svoje izkušnje, sin pa željno pil znanje. Sunkovit, nepričakovan rez v temo in odjavno špico, po abrupnosti primerljiv z rezom, ki zaključi *Mamo in kurbo* (La Maman et la putain, 1973, Jean Eustache), preseka vdih, zašije pogled in namigne na strašnejši nadomestek zamere; odpuščanje ni več potrebno (mogoče), potrebo je izbrišala pozaba. V tej luči lahko navsezadnje odpustimo tudi Polanskemu za *Pianista* (The Pianist, 2002) in Costi-Gavrasu za *Amen*. (2002). •



Izpovedi nevarnega uma

izpovedi nevarnega uma

Confessions of a Dangerous Mind
ZDA, 2002 112'

režija George Clooney

scenarij Charlie Kauffman, po zapiskih Chucka Barrisa

fotografija Newton Thomas Sigel

glasba Alex Wurman

igrajo Sam Rockwell (Chuck Barris), Drew Barrymore (Penny), George Clooney (Jim Byrd), Julia Roberts (Patricia), Rutger Hauer

zgodba

Film je posnet po avtobiografiji Chucka Barrisa, inovatorja ameriške TV zabave, in prikazuje njegov vzpon in padec, ne nujno v tem vrstnem redu. Barris je v svoji knjigi trdil, da je ob televizijski karieri delal na črno tudi za CIO in na svojih potovanjih po svetu ubil 33 ljudi, kar je vzporedni pripovedni tok filma.

Nekdo je pred časom zapisal, da televizijo prezirajo tako tisti, ki jo gledajo, kot tisti, ki jo delajo. Za redko koga bi to veljalo bolj kot za Chucka Barrisa, avtorja showov, med katerimi se jih je nekaj obdržalo še po dobrih treh desetletjih – pri nas na primer poznamo *Zmenkarije* in *Mladoporočence* –, medtem ko so ga zaradi nekaterih drugih obtožili, da je nepovratno znižal televizijske standarde in da je pravzaprav kriv za propad zahodne civilizacije. Glede vzporednega življenja sicer še zmeraj živeči Barris ni nikoli pojasnil, ali se je to zares zgodilo ali pa gre samo za še en dokaz njegovega nenavadnega smisla za zabavanje publike. *Izpovedi nevarnega uma* je režijski prvenec v zadnjem času hiperaktivnega Georgea Clooneya in pravzaprav logični zaključek neke faze njegove kariere. Clooneyev začetek je bil namreč prav v nastopanju na televiziji; če bi mu odrekli avtorstvo filma, bi mu s tem seveda delali veliko krivico, vendar pa je več kot očiten vpliv njegovega mentorja in produkcijskega partnerja Stevensa Soderbergha. Druži ju obsedenost z vizualnim pripovedovanjem, domiselnost pri montaži in še posebej pri montaži znotraj kadra, pogosta uporaba nenavadnih kotov kamere in barvnih filtrov. Scenarij, strukturiran okrog štirih osrednjih oseb, se pogosto poigrava z našim in Barrisovim dojetjem realnosti – in v teh trenutkih, ko nastopi razkol med kolikor toliko objektivno in subjektivno resničnostjo, je film tudi najboljši, pa čeprav se poigrava z znanimi fabulativnimi in filmskimi vzorci. Da gre vendarle za drzen poseg, pa je še toliko bolj

očitno, ker se kot gledalci v osnovi težko poistovetimo z depresijami nekega izmišljevalca pogrošne teve zabave – torej na klasične mehanizme identifikacije avtorji niso mogli računati. Ampak v čem je pravzaprav poanta *Izpovedi nevarnega uma*? Kot pri obeh dosedanjih scenarijih Charlieja Kaufmana, *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999) ter *Prilaganje* (Adaptation, 2002), gre za raziskovanje nenavadnega teritorija človeške psihe. Skratka, Clooneyev režijski prvenec je čudaški mali film, narejen med ambicioznejšimi visokoproračunskimi projekti. G.T.

lovec na sanje

Dreamcatcher

ZDA 2003 134'

režija Lawrence Kasdan

scenarij William Goldman in Lawrence Kasdan, po romanu Stephena Kinga

fotografija John Seale

glasba James Newton Howard

igrajo Morgan Freeman (Abraham Kurtz), Thomas Size (Dr. Henry Devlin), Jason Lee (Beaver), Damian Lewis (Jonesy), Tom Sizemore (Owen Underhill), Timothy Olyphant (Pete Moore), Donnie Wahlberg (Douglas Duddits Cavell)

zgodba

Skupina prijateljev s posebnimi telepatskimi sposobnostmi, ki so jih pridobili, ko so nekoč v otroštvu rešili zaostalega dečka pred nasiljem starejših vrstnikov, se kot vsako leto odpravijo počitnikovat v samotno kočjo v zasnenežnih gozdovih države Maine. Tokrat jih presenetijo vesoljci, ki bi radi na svoj način kolonizirali Zemljo: kotijo se v ljudeh in drugih živih bitjih ter prevzemajo njihovo obliko. Kontaminirano območje kmalu zaprejo vojaški specialci pod poveljstvom fašistoidnega Kurza, ki se že trideset let ukvarja z iztrebljanjem E.T.-jev.

Iztrebljanje gre v tej ponesrečeno dementni grozljivki jemati dobesedno. Vsa groza naj bi namreč izhajala iz gnusa, ki bi ga menda moral občutiti gledalec ob specialnih efektih, kjer se ob obilici krvi iz anusov okuženih človeških gostiteljev rojevajo zobati jeguljam podobni zarodki zunajzemskih bitij. Kakor da režiser in scenarist še nikoli ne bi slišala za suspenz, za dramaturško stopnjevanje napetosti, in kot da ne bi vedela, da sta strah in groza v pričakovanju neznanega, nevidnega, ne pa banalno materializirana v grotesknih pošastih, ki ne le da so jih ustvarili digitalno, ampak se jim to za povrh tudi vidi. Še celo iz osrednjega



Pollock

prizora v stranišču, v katerem se dva od prijateljev sama prvič soočita s pošastjo, ko sprejmeta v kočjo zablodelega pohodnika s hudimi prebavnimi motnjami, režiser na koncu naredi parodijo, ko pokaže trimetrskega kovinsko sivega vesoljca oziroma vesoljsko mamico, h kateri se po pokolu ljubeče splazi komaj skotena, vendar smrtno nevarna modrikasta jeguljica. V *Lovcu na sanje* Kasdan, sicer ugledno režisersko in scenarijsko ime z izkušnjami v najrazličnejših žanrih, predvsem pa avtor nekaj odličnih intimnejših dram (*Telesna vročica*/Body Heat, 1981; *Veliki hlad*/The Big Chill, 1983; *Naključni turist*/Accidental Tourist, 1988; *Grand Canyon*, 1991), zgolj reciklira žanrske klišeje in skuša pomanjkanje dramaturgije nadomestiti z omenjenimi vizualnimi "šoki". Slednje postane najbolj očitno na koncu filma, ko smo "nagrajeni" še z osupljivim antiklimaksom: obračunom zlonamerne in dobrohotne vesoljske pošasti, v katero se kot *deus ex machina* spremeni Duddits, debilni prijatelj zmasakrirane skupine naših junakov, in reši svet pred pogubo. Ta Kasdanov in Goldmanov zmazek je eklatanten primer, kako se sorazmerno z nižanjem starostne meje obiskovalcev kina v Holivudu drastično nižajo vsi ostali kriteriji – scenarijski, dramaturški, režijski, igralski – razen produkcijskih. *Lovec na sanje* z izjemo specialnih efektov ne nudi ničesar. In še hujše: kot grozljivka ne premore niti enega shriljivega prizora, saj so vsi tako pretirani, neprepričljivi, groteskni, kratka grozljivo slabo napisani in zrežirani, da gledalca silijo zgolj v smeh. Žal še ena nepotrebna filmska parodija romana Stephena Kinga, ki bi ji bolj ustrezal naslov *Lovec na sranje*. Sodba: premalo dementno za Tromo, čisto preveč za žanr!

M.V.

pasji vojaki

Dog Soldiers

VB 2002 105'

režija Neil Marshall

scenarij Neil Marshall

fotografija Sam McCurdy

glasba Mark Thomas

igrajo Sean Pertwee (Wells), Kevin McKidd (Cooper), Emma Cleasby (Megan), Liam Cunningham (Ryan)

zgodba

Skupina britanskih vojakov na urjenju v škotski divjini naleti na razmesarjene ostanke posebne vojaške enote. Njihov ranjeni poveljnik skrivnostno molči in prosí samo, da čimprej

zapustijo preleteti kraj. Izkaže se, da je lokalno hribovje preplavljeno z volkodlaki. Preplašeni vojaki se zatečejo v samotno kočjo sredi gozda, ki jo kmalu obkolijo krvoločne zverine.

Pasji vojaki, poskus revitalizacije še pred dvajsetimi leti cenjenega in priljubljenega žanra grozljivke (*Ameriški volkodlak v Londonu*/An American Werewolf in London, 1981, John Landis; *The Howling*, 1981, Joe Dante; *Volčja družina*/The Company of Wolves, 1984, Neil Jordan), je navzlic svojim številnim znotraj-žanrskim hibam nadvse prijetna osvežitev v siceršnji ponudbi domačih komercialnih kinematografov. Gre za posodobljen tip drugorazredne, rahlo retardirane eksploatacije, kakršne so njega dni brstelo po stari celini in z obiljem vsestranskih ekscesov tešile prepovedane slasti cinefilov in primarne potrebe žanrskega kontingenta. Očarljivi v svoji pretencioznosti, ljubko štorasti, zabavno predvidljivi, prisrčno bebavi, prijazno nezahtevni in radodarno naphani s krvavimi učinki stare šole so *Pasji vojaki* eden redkih, prerediteljnih filmov, ki si jih za popoln užitek raje kot kjerkoli drugje velja ogledati v bližnjem multipleksu, ob zaboju pečene koruze, plastičnem kozarcu piva in glasnem navijanju občestva.

J.M.

pollock

ZDA 2000 123'

režija Ed Harris

scenarij Barbara Turner, Susan J. Emshwiller po knjigi Stevensa Naifeha

fotografija Lisa Rinzler

glasba Jeffs Beal

igrajo Ed Harris (Jackson Pollock), Marcia Gay Harden (Lee Krasner), Amy Madigan (Peggy Gugenheim), Jennifer Connelly (Ruth Klingman), Jeffrey Tambor (Clement Greenberg), John Heard (Tony Smith), Val Kilmer (Willem de Kooning)

zgodba

Jacksona Pollocka, poosebljenje abstraktnega ekspresionizma in 'action paintinga', je njegov sodobnik, umetnostni kritik Clement Greenberg, razglasil za največjega živečega ameriškega slikarja. Leta 1949 je bil že na naslovnici revije Life. Zgodba se osredotoča na zadnjih petnajst let Pollockovega življenja, od 1941 do 1956, ki so ga zaznamovali alkohol, manična depresija in ženske, predvsem zveza z slikarko Lee Krasner, ki je bila tudi njegova žena.



Poslednja noč

Pollock, prvenec igralca Eda Harrisa, je zelo realistična, a hkrati tudi subtilna in inteligentna biografija umetnika. Pravzaprav najboljša, najbolj ponotranjena od vseh, kar se jih spomnim iz zadnjih let. Neprimerljivo subtilnejša je, na primer, od Ivoryjevega *Preživeti Picassa* (Surviving Picasso, 1996), prav tako od melodramsko intonirane *Fride* (Julie Taymor, 2002) in Schnablovega *Basquiata* (1996), pa čeprav slednji sploh ni bil slab, le da je imel izrazitejši poudarek na socialni kritiki oziroma prikazu socialno-ekonomskih mehanizmov, ki obvladujejo sodobni umetniški svet. Ed Harris je v nasprotju s tem šel v globino, na srečo brez psihologiziranja, zato pa na najboljši možen, se pravi, filmu lasten način. Harris kaže Pollocka pri delu in v vsakdanjem življenju skozi detajle ter ga karakterizira bolj skozi sliko kot verbalno. Harrisov Pollock ni niti posebno simpatičen lik kot Frida Kahlo ali Basquiat niti ni prikazan kot superiorno genialen ali tragično nerazumljen umetnik. Pollock je predvsem mamično depresiven alkoholik, večino časa nerazpoložen, nezanesljiv, slabe volje, zmačkan in tih, vendar pa je ob pravem času srečal žensko, ki je prepoznala njegov slikarski potencial, mu posvetila svoje življenje in mu, nenazadnje, podredila lastno slikarsko izraznost. Marcia Gay Harden je leta 2001 kot Lee Krasner, potrpežljiva Pollockova soproga, občudovalka in negovalka v eni osebi, dobila oskarja za stransko žensko vlogo. Dobil bi ga lahko tudi Ed Harris, ki je s *Pollockom* dokazal, da ni samo odlični karakterni igralec, ampak ima pretanjen umetniški čut za prikazovanje realnosti povsem neodvisno od vsakršnih holivudskih klišejev. Pollocka vidimo na začetku kariere in na njenem koncu na smrt pijanega; s tem je uokvirjen tudi film. Prvič preklinja Picassa, ko ga brat vleče po stopnicah v ceneno stanovanje v Greenwich Villageu, drugič z avtom odpelje svojo mlado ljubico Ruth Klingman in njeno prijateljico na zabavo, ki se konča fatalno: z nesrečo zaradi divje vožnje, v kateri poleg Ruthine prijateljice izgubi življenje tudi avtodestruktivni Pollock – pri komaj štiriinštiridesetih letih. Pollock je kot abstraktni ekspresionist nekoč izjavil, da emocija obstaja v materialu, v sami barvi. Ed Harris se je tega načela oprijel posredno, ko je na filmsko asketski način pokazal, da je bil Jackson Pollock velik slikar ravno zato, ker ni imel druge izbire: kajti srečen je bil in živel je lahko le takrat, ko je slikal.

M.V.

poslednja noč

25th Hour

ZDA 2002 135'

režija Spike Lee

scenarij David Benioff

fotografija Rodrigo Prieto

glasba Terence Blanchard

igrajo Edward Norton (Monty Brogan), Philip Seymour Hoffman (Jacob Elinsky), Barry Pepper (Frank Slaughtery), Rosario Dawson (Naturelle Rivera), Anna Paquin (Mary D'Annunzio)

zgodba

Newyorčana Montya Brogana zaradi trgovine z mamili obsodijo na sedem let zapora. Zadnji dan prostosti preživi z dekletom, starimi prijatelji in očetom, od njega se poslovijo nekdanji sodelavci. Ure bežijo, v njegovi glavi postaja strah pred brutalno dresuro, s katero ga bodo pričakali tako drugi jetniki kot pazniki, vse večji. Preteklost spet prihaja na plan, pretehtava zagrešena dejanja in razkriva prave obraze, tudi tistega, ki je Montyja ovadil in zaradi katerega gre zdaj sedet. Čeprav še vedno obstaja možnost, da v zadnjem hipu izgine in se zapiše širni ameriški puščavi ...

11. september je povzročil številne katastrofe za Ameriko in svet, med njimi tudi nepreklicno sesutje tamkajšnje nacionalne ter čez oceane izdatno deportirane ideologije, ameriškega sna. To (relativno) kapitalistično blaginjo, mir in vsesplošno srečo, navidezno svobodo in enakost ljudi ter njihovih pravic ..., ki so deželo zazibale v ignorantski dremež, so nekateri prevračali in preizpraševali že dolgo pred usodnim dogodkom. Dvomili so v brezmadežnost obstoječe družbene klime, kazali so na njeno manj prijazno stran, na predsodke in spore, na vrenje v ta tleči lonec vržene množice posameznikov in identitet – Newyorški cineast Spike Lee je bil zagotovo eden tistih, ki so s posebno marljivostjo namigovali, da takšen pravljичen svet ni nikdar obstajal. Njegovi provokativni, angažirani filmi namreč vse do *Poslednje noči* in vključno z njo najedajo sistem s spoznanjem, da so ameriške sanje vendarle samo ali ravno sanje, zagotovo pa z resničnostjo nimajo veliko podobnosti ali opravka. Ta (resničnost) je nazadnje v vsej svoji izkrivljenosti bruhnila na dan že v prisposodbi serijskega morilca v *Samovem poletju* (Summer of Sam, 1999), s katerim je Lee prav tako raziskoval enega ključnih momentov groze in terorja v zgodovini New Yorka, tistega mesta, v katerem je režiser našel svoje zatočišče, svoj dom, znova in



Prilaganje

znova pa tudi umetniški navdih. A v *Poslednji noči* se Leejevi protagonisti znajdejo v še precej bolj zagatni, shrhljivi situaciji – realnost, namišljena ali kakršnakoli je že bila, se je sesula, zgodil se je njen absolutni konec in priče smo tistemu trenutku oziroma tisti precepni "točki nič", kjer se bo iz tega konca moral izviti začetek, nova resnica, drugačen svet.

Medtem ko ameriška politika besno pušča naokrog in spet lovi čarovnice, ki naj bi skalile njen miren spanec in raztreščile iluzijo sanj, Monty Brogan to isto vprašanje prevzemanja odgovornosti zastavi na povsem drugem koncu: svoj pogled uperi v zrcalo ter preiskuje lastno pojavo – podoba oziroma odsev Amerike in Američanov v njem. *Poslednja noč* se sicer ne odpove sanjskim sekvencam, a jih na noben način ne skuša zamenjevati za resničnost tukaj in zdaj, nasprotno, uporabi jih za nujno potrebno, odmaknjeno refleksijo o usodi te nagnite države in njenih manipuliranih, zaslepljenih prebivalcev. Preprosta parabola (scenarij je prvič v Leejevi režijski zgodovini sposojen, po svojem romanu ga je priredil David Benioff) o nekdanjem razpečevalcu droge ter njegovih prijateljih (dobrohotnem, v najstnicu zaljubljenem profesorju, nadutem borznem posredniku ter razkošni ljubici), napolnjena s številnimi referencami post-enajstoseptembrskega miljeja, naravnost kliče k takšni refleksiji in s svojo metaforičnostjo gledalca vzpodbuja k podaljšanemu razmišljanju, predvsem pa zavrača vzorce iskanja vzrokov in razlag, kakršne producira gospodujoča ameriška in svetovna politika.

N.B.

prilaganje

Adaptation

ZDA 2002 110'

režija Spike Jonze

scenarij Charlie Kaufman, Donald Kaufman po romanu Susan Orlean

fotografija Lance Acord

glasba Carter Burwell

igrajo Nicholas Cage (Charlie in Donald Kaufman), Meryl Streep (Susan Orlean), Chris Cooper (John Laroche), Brian Cox (Robert McKee), Tilda Swinton (Valerie), Judy Greer, Maggie Gyllenhaal

zgodba

Charlie in Donald Kaufman sta dvojčka. Charlie je uveljavljen scenarist, ki dobi naročilo za priredbo knjige ugledne newyorške publicistke Susan Orlean Tat orhidej. Medtem

ko je introvertirani Charlie v hudi ustvarjalni krizi, saj ugotavlja, da orhideje niso ravno idealen filmski material, pa z umetnostjo neobremenjeni Donald veselo postopa naokoli, zapeljuje ženske, obiskuje tečaje kreativnega pisanja in navsezadnje spiše uspešen scenarij za triler po holivudskih normativih ter obupanemu Charlieju pomaga z nasveti, ki se jih je ta vedno otepal.

Prva asociacija v zvezi z zgodami in nezgodami scenarista v Holivudu je seveda film *Barton Fink* (1991), metafikcija Joela in Ethana Coena. Spike Jonze je že s svojo prejšnjo komedijo *Biti John Malkovich* dokazal, da se s svojim smislom za bizarno, groteskno, ironijo in parodijo v novem tisočletju skupaj z Alexandrom Payneom in Wesom Andersonom vpisuje med spoštovanja vredne naslednike specifičnega humorja in inteligentnega postmodernističnega "toucha" omenjenih bratov, ki sta s svojimi filmi zaznamovala devetdeseta. Tudi *Prilaganje* se začne na snemanju filma *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999), ko njegov scenarist, zafrustrirani, nerodni in nevrotični Charlie Kaufman v kotu povsem neopažen pozdravlja igralske zvezde, Catherine Keener in Johna Malkovicha, dokler ga kot neznanega vsiljivca ne napodijo ven. Ponižanju pa kar ni in ni konca, saj se Charlie v naslednjem prizoru močno poti za mizo pred lepo in urejeno holivudsko agentko Valerie, ki mu ponuja pogodbo za filmsko priredbo knjižne uspešnice Susan Orlean. Tokrat se plešasti, narcistični in nesamozavestni Charlie prek prvoosebnega glasu besno in histerično ponižuje kar sam: "Patetičen sem, zavaljen in patetičen!" Njegov brat dvojček Donald pa se kljub identičnemu videzu pri družbenem prilaganju ne da niti malo motiti in naročnikom dostavi natanko tisto, kar so od njega pričakovali – scenarij za žanrski film, ki bo prinašal denar. Medtem se Charlie po nepotrebnem muči z lastno moralno integriteto in zavistjo do socialno uspešnejšega dvojnika Donald ter se sprašuje, v kolikšni meri se še lahko prilagodiš, sklepaš kompromise, ne da bi se pri tem kompromitiral... Druga narativna linija se prek Charliejeve pisateljske blokade in njegove prvoosebne perspektive osredotoča na ljubzensko zgodbo Susan Orlean in njenega delavskega knjižnega heroja Johna Larochea, ki s svojo strastjo do orhidej v njej budi zavest o lastni vitirani manhattanski eksistenci. Zadnjih petnajst minut *Prilaganja* je neposredna parodija holivudskih priložnikov kreativnega pisanja, natanko tisto, česar

Sin

Charlie, kot je povedal Valerie, noče v svojem scenariju: seks, droge, puške, dirke z avtomobili in globoke misli, do katerih se dokopljejo karakterji ... Pomanjkanje strasti, osebne izkušnje, kriza identitete: to so akutni simptomi večine holivudskih scenarijev. Charlie Kaufman se na samem začetku ustvarjalnega procesa pošteno vpraša: "Ali imam izvirno idejo v glavi?" Spike Jonze jih očitno ima – kot eden redkih v industriji zabave – na srečo kar nekaj.

M.V.

sin

Le fils

Francija/Belgija 2002 103'

režija Jean-Pierre & Luc Dardenne

scenarij Jean-Pierre & Luc Dardenne

fotografija Alain Marcoen

igrajo Olivier Gourmet (Olivier), Morgan Marianne (Francis), Isabella Soupard (Magali), Nassim Hassaïni (Omar), Kevin Leroy (Raoul)

zgodba

Olivier je ločen moški, nadzornik v lesnem obratu. Nekega dne ga pošteno zmede prihod novega pripravnika, mladega Francisca. Zdi se, da je Olivier obseden z njegovo prisotnostjo, saj opreza za njim, preverja njegove papirje in omarico v slačilnici. Potem izvemo, da je Francis tesno povezan z usodo njegovega sina. Olivier bi ga rad поблиže spoznal, zato prevzame tutorstvo nad njim in ga vpeljuje v skrivnosti dela z lesom.

Kritiko filma glej na strani 52.

tihi američan

The Quiet American

ZDA/Nemčija/Avstralija 2002 101'

režija Phillip Noyce

scenarij Christopher Hampton, Robert Schenkkan, po romanu Grahama Greena

fotografija Christopher Doyle

glasba Craig Armstrong

igrajo Michael Caine (Thomas Fowler), Brandon Fraser (Alden Pyle), Do Thi Hai Yen (Phuong), Rade Šerbedžija (Inšpektor Vigot)

zgodba

Saigon, 1952. Ostareli britanski reporter uživa lagodno življenje v družbi mlade vietnamske ljubice in opija. Občasno v domovino pošlje kakšen tekst, sicer pa zavzema striktno nevtralnno držo do burne situacije v deželi, ki jo pretresa vojna s kolonialno Francijo. Prihod mladega, na videz idealističnega, tihega Američana, ki se predstavlja kot del ekipe za

humanitarno pomoč, ga prisili, da na novo opredeli svoj odnos do ljubice in njene domovine.

Prvo filmsko priredbo Greenovega romana *Tihi Američan*, posneto leta 1958, kmalu po izidu knjige, pomnimo med drugim po brezvestnem posegu v integriteto pisateljve kritike vloge, ki naj bi jo v Vietnamu kmalu odigrale Združene države Amerike, in s tem preroške obsodbe porajajočega se ameriškega kolonializma. Mankiewicz v svojem filmu z naslovnega junaka obriše vso temačno večplastnost in ga (v nasprotju z romanom in novejšo filmsko priredbo) predstavi kot moralno neoporečno, etično čisto figuro, ki namesto britanskega novinarja zasede prostor glavne vloge. Njegovi v romanu popisani grehi – zlonamerno vpletanje v notranjo politiko krhke države – se trivialno prelevijo v lažne očitke, ki jih na račun tihega Američana izstreljuje hudobni stari reporter, da bi se znebil tekmeča v ljubezenskem trikotniku. Phillip Noyce, očitno odločen popraviti krivico iz preteklosti, je s tem poskrbel, da si bomo njegov film zapomnili po nič manj brezvestnih krempljih cenzure, v katerih se je znašel takoj po nastanku. Zaradi domnevne proti-ameriške naperjenosti so producenti *Tihega Američana*, sicer posnetega še pred usodnim septembrom 2001, za dobro leto zadržali na policah in ga v distribucijo pripustili šele po gorečih prošnjah igralske ekipe in priporočilih redkih kritikov, ki jim je film uspelo videti na filmskih festivalih. Vrednost Noyceovega *Tihega Američana*, sicer povprečne ljubezenske melodrame s političnimi primesmi (preredkimi in preblagimi, da bi film počastili z nazivom političen ali sporen, kar paranojo producentov napravlja za absurdno) in naivnimi alegoričnimi vsadki (molčeče vietnamsko dekle, za katero se prerokata Britanec in Američan, kot simbol tretjega sveta) tiči v dveh presežkih. Michael Caine je v svojem portretu razdvojenega intelektualca in uživača, ki se mu na stara leta zatrasejo meje dojemljivosti, skoraj popoln. Drug presežek je vsebovan v izvrstno koreografiranem prizoru terorističnega bombnega napada na ulici Saigona, ki mu botrujejo ameriški interesi. Sredi sopare in vrveža odjekne eksplozija. Kamera, prej negibna, kot od vročine omamljena, se zgane in v počasnem posnetku drsi po ulici, posuti s pepelom, okrvavljenimi trupli in materami, ki v naročjih stiskajo mrtve otroke. Izrez je vedno ožji, pogled obrnjen vedno bolj v siva tla, dokler se ne zaustavi na robu bombnega kraterja, ob čevljih tihega Američana,

13 pogovorov o eni stvari

oblečenega v brezhibno zlikano poletno obleko. Ta odvrne pogled od razdejavanja na rob svoje desne hlačnice, z nje nejevoljno obriše prah, se obrne in odkoraka proč.

J.M.

13 pogovorov o eni stvari

13 Conversations About One Thing

ZDA, 2002 102'

režija Jill Sprecher

scenarij Jill in Karen Sprecher

fotografija Dick Pope

glasba Alex Wurman

igrajo Matthew McConaughey (Troy), Alan Arkin (Gene), John Turturro (Walker), Clea DuVall (Beatrice), Amy Irving (Patricia), Barbara Sukowa (Helen)

zgodba

Povzpetniški tožilec proslavlja uspešen zaključek procesa. V baru se zaklepeta s starim, zagrenjenim šefom zavarovalniške pisarne, ki mora odpustiti uslužbenca – odloči se prav za človeka z najbolj vedrim pogledom na življenje. Na poti domov tožilec zbije mlado čistilko, ki je bila skrivaj zaljubljena v svojo stranko, arhitekta. Misleč, da padca ni preživela, pobegne s kraja nesreče, dogodek pa sproži šok pri obeh.

Po *Šundu* (Pulp Fiction, 1994) se je tja do Paula Thomasa Andersona zdelo, da se k formi več prepletenih zgodb zatekajo predvsem avtorji, ki niso sposobni dobro povedati ene same. Če so bili pred desetletjem Altmanove *Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993) nekakšen mejnik v tem žanru, potem je film *13 pogovorov o eni stvari* najlaže opredeliti z razlikami. Prvi film je umeščen v Los Angeles nižjega sloja, drugi v New York zgornjega srednjega razreda; prvega sta ustvarila moška, drugega ženski; v prvem so bili gledalcu liki blizu, čeprav so bili snemani z vseidne perspektive, v drugem so oddaljeni, čeprav smo ves čas ob njih. Film v trinajstih epizodah, ločenih z zatemnitvami in mednaslovi, preplete štiri pripovedne linije. Kot namiguje že naslov, gre v bistvu za konverzacijsko dramo, ki se v svoji idejni osnovi vrti okrog vprašanja, ali gre pri človekovem iskanju sreče za usodo, za vzročno-posledične povezave ali zgolj za naključje. Zlahka si je mogoče predstavljati gledališko predstavo, narejeno po isti scenarijski predlogi, zato je pravzaprav presenetljivo, da je film zanimiv tudi na vizualnem nivoju, za kar je bržkone zaslužen

Leighov snemalec Dick Pope. *13 pogovorov o eni stvari* je urbani vrt s potmi, ki se križajo, toda v tem vrtu je najti malo veselja in užitka, le množico malih ljudi, ki sta jih med iskanjem zgrizla dvom in krivda. "Pokaži mi srečnega človeka in pokažem ti nesrečo, ki čaka, da se bo zgodila," pravi eden od protagonistov. Ta umirjena, sofisticirana drama je v resnici moralistični pohod na nečimrnost. Avtorici se ves čas sprehajata po robovih med resno psihološko dramo, instant filozofijo in čisto navadno pretencioznostjo. Toda glede na breme, ki sta si ga zadali, namreč da napol umetne travme srednjega razreda niso nekaj, kar bi bila ravno vrhunska filmska in filmska tema, je rezultat še dokaj sprejemljiv.

G.T.

Nika Bohinc, Jurij Meden,
Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič



