

strani divjih Pawneejev — in ti imajo vse značilnosti klasičnih filmskih Indijancev: so divje, brezosebne prikazni, ki pomenijo čisto grožnjo in jih je zato treba uničiti. Zdi se torej, da je okvirni konflikt med belci in Indijanci tu zgolj zaradi zgodovinskih dejstev, medtem ko se notranja ekonomija filmske pripovedi podreja klasičnim vzorcem: Siouxi zasedajo mesto ogrožene bele skupnosti, Pawneeji so »pravi« Indijanci, osrednja vloga je rezervirana za belega heroja itn.

V resnici seveda ni mogoče pristati na takšne poenostavitve, med drugim že zato ne, ker se Costnerjev film kljub elementom klasičnega westerna (ki se jim že zavoljo teme ni mogel izogniti) po narativno-dramaturški plati v ničemer ne podreja žanrski kodifikaciji, ampak sega bistveno čez tovrstne okvire. Po drugi strani ravno tako ni mogoče pristati na tezo, da pomeni ta film zgolj nekakšno etnološko rehabilitacijo indijanske kulture in identitete (zaradi podrobnega prikazovanja navad in običajev, notranje diferenciranosti), kajti poglobitve se zdi, da pomeni hkrati ironično demontažo klasične mitologije westerna in sploh »slavne« ameriške zgodovine osvajanja Divjega zahoda. Prav v tem kontekstu je treba razumeti temeljni obrat, da tisti »grdi drugi« ni več Indijanec (Pawneeji so tu zgolj sarkastičen citat), ampak belec. »Indijanec« kot tista brezimna prikazan, v katero je beli kolonizator Amerike projiciral vse tisto, kar mu je spanec spreminjalo v nočno môro, je tako razkrinkan kot notranji element »bele mitologije«, kar postane povsem očitno takrat, ko realnega Indijanca že dolgo ni več. Costner kajpada ni prvi, ki se je lotil tega vprašanja, brez dvoma pa je bil pri tem doslej najbolj temeljit in obenem cineastično tako spreten, da njegov film kljub triurni dolžini za gledalca ni nikakršno breme. Prav narobe.

## BOJAN KAVČIČ

# O LIKU INDIJANCA

Najlepše pri filmskih žanrih je to, kako modro so si razdelili svet. In kako so pri tem diskretni: ne le da drug drugega ne ovirajo, ampak se obnašajo tako, kot da drug drugega sploh ne opazijo. Diskretnost filmskih žanrov je šarmantna, njihova apatija cinična: drug drugemu se zdijo nebitveni in nepomembni. Če kateri izmed njih izgine, ga ne pogrešajo. Je pa res, da se novi delitvi sveta v takem trenutku ne morejo izogniti. Ko so filmi v osemdeseta — še zlasti po srhljivem krachu filma *Heaven's Gate*, westerna, ki naj bi končal vse westerne (nehote jih tudi je, mar ne?) — vstopili brez westerna, ni bil za to nihče bolj kriv kot prav sam western. V sedemdesetih nas je na to, da western ne obstaja več, opozarjal predvsem western, ne pa tudi drugi filmski žanri: v osemdesetih, ko o westernu ni bilo več ne duha ne sluha, pa so na tem, da western obstaja, vztrajali prav ti drugi filmski žanri. Zato ne preseneča, da so postali največji westerni osemdesetih *Poltergeist* (horror-western?), *Something Wild* (screwball-western?), *The Right Stuff* (space-western?), *48 Hrs.* (cop-western?), *Midnight Run* (road-western?) in *Empire of the Sun* (rites-of-passage-western?). Meje so bile zaprte in potovanje se je lahko začelo: v filmu *Something Wild* jo je bilo treba mahniti le zahodno od reke Hudson, v filmu *Midnight Run* sta se Robert de Niro in Charles Gródin, kot se pač za western spodobi, prebijala od Vzhoda proti Zahodu, filmi *Poltergeist* (moralni zakon v nas), *The Right Stuff* (zvezdno nebo nad nami) in *Empire of the Sun* (zgodovina za nami) so skušali še enkrat pojasniti koncept »meje«, ki je vedno tako zelo obsedal western.

Film *48 Hrs.* pa je skušal šerifu vrniti izgubljeno pištolo — filma *Winchester'73* in *High Noon* sta zrolana v šovinistični »New Age« moto-western, v katerem je nova delitev sveta že opravljena: temnopolti, hitrousti Eddie Murphy je uradni vodič skozi muzejski futur westerna (črnci so bili kot Kitajci — brez slike v veliki knjigi

zapiranjaja mej in divjega Zahoda; cf. *Year of the Dragon*), Sonny Landham, rdečepolti, nemi sidekick ur-negativca Jamesa Remarja, pa je prikazan kot anahronizem, kot nemi fantom, ki o tem svetu ne more povedati več ničesar, kot nema pošast, ki svetu daje — in jemlje — besedo, največkrat mumificirano v krik, v klic na pomoč, v zadnji stadij glasu. Indijanec je očitno za western to, kar je za grozljivko pošast: izvir in vzrok glasu, besede (v grozljivki *Poltergeist 2* je Indijanec Will Sampson dobesedno reduciran na pošast, na »evil force«, Girdlerjev grizlijevski *Manitou* pa je to storil — precej bolj kataklizmično — že ob koncu sedemdesetih). Toda prav to oba žanra, western in grozljivko, ločuje. V grozljivki žrtve kličejo na pomoč, v westernu nikoli. Le zakaj bi klicale na pomoč? Le kako se ne bi sprijaznile s tem, da so v puščavi? Ko jih John Ford zapre v svojo *Monument Valley*, v to post-puščavo, ki zgleda kot relikv kake kanibalizirane kulture (mar ni skoraj vseh svojih westernov posnel prav tam?), jim ne preostane drugega kot to, da čakajo na glas, na zvok trobente, na prihod konjenice. Ford ni sicer nikoli pojasnil, kaj počnejo Indijanci sredi puščave, toda po drugi strani tudi ni nikoli pojasnil, kaj počne sredi puščave konjenica. Koga lahko tam sploh varuje? Navsezadnje, je sploh kdaj pustil vtis, da je to puščava (je mar kdaj pustil vtis, da je Tombstone rudarsko mesto?)? Mar ni to slepost puščave, ta anti-pogled vedno maskiral in zaščitil prav glas, zvok, bučni, ofenzivni, agresivni soundtrack Richarda Hagemana, Victorja Younga ali pa Maxa Steinerja?

Sergio Leone je Fordovo poezijo spravil v prozo: Fordov postkulturni landscape postane prazna, brezizhodna puščava, konjenica



samotni jezdec, Indijanci na hribu pa puškina cev, reducirana na pogled. To, kar je bilo pri Fordu izvir glasu, se pri Leoneju poistoveti s pogledom. Če je pri Fordu troedini glas (nemost Indijancev, zvok konjenice, soundtrack) ščitil anti-pogled puščave, kaj je potem ščitil pogled, tisti pogled, ki si ga je drznil izločiti šele Leone? Če je bil oddaljeni glas konjenice (trobenta) vedno le odgovor na nemost in nemoč pogleda, paranoično ujetega v neskončnost in praznost puščave, potem je bil sam pogled-film nekaj, kar je ščitilo pred gledanjem praznine, puščave, Indijanca, glasu. Pogled je bil potemtakem nekaj, zaradi česar se nam puščava pri Fordu ni nikoli zdela puščava.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.