

# 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, spreminjajoče 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 Jerseyu!), 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 brzkonje 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.')

**Apachi.** Indijanska – večinoma miroljubna – plemena, ki so se preživljala s poljedelstvom in lovom na bizone. Najbolj zloglasni so neustrašni in kruti Chiricahua Apachi, 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 uprizorjal



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 prepoznaven 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 Hollywood 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 akcionarjev.

*Karavana gre na Zahod* in *Železni konj* nista sprožila plazu epskih vesternov, sta pa B-vestern dodobra 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 spektakelski (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, igralskim 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, pojoče 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 brzkone najmanj izrazil 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 vesterna, Georga O'Briena in Johna Wayna. Še najbolj je presenetil anti-trend, ki ni sledil vsesplošni sofisticaciji in glamuroznosti tedanjega Holivuda; vesterni so nekaj časa celo sledili tradiciji Hartovega surovega sloga, stari *look* vesterna 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 (producerale 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





obširneje pišemo v tekstu o "Z-vesternih".) V formatu vesterna 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), rimejk *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 idealizirano popularnih revolverašev (predvsem Jesseja Jamesa in Billyja the Kida) do neslutnih skrajnosti. Standardizacijo je vpeljal in eksploital 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 vesterna 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 organiziranega 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 zgoščenem 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 vesterna; 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 Seit-zov *Kit Carson* (1941) toliko bolj dragocen, saj si je v času, ko so bili Indijanci na platnu 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 moralk; simpatiziranje s kakršno

nelegalna in bizarna sojenja, ki so se pogosto končala z obešenjem. Napis na njegovi gostilni: "Zakon zahodno od Pecosa." 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 uporabili 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 iztrebili. Borec proti Indijancem, general Sheridan, je bil nad lovci na bizone navdušen: "Vsak ustreljen bizon pomeni enega rdečkarja manj. Tile 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 naseljence 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 Kentuckyja. 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 Alamu.

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

**Brivec.** Železni repertoar vsakega, še tako zaniknega mesta. Ko junak prijezdi v mesto, spije viski v saloonu, naslednja postaja je brivnica. Brivci so praviloma prestrašeni in priliznjeni plešci, 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 zabavljaj. 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

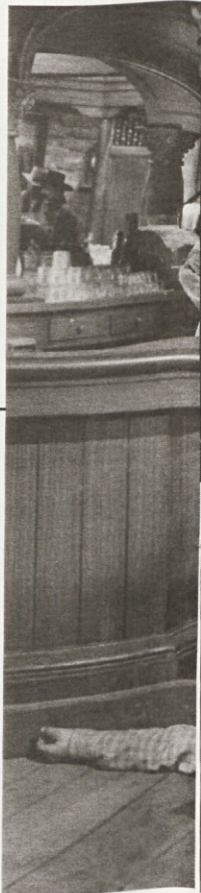




Levoroki revolveraš



Zlomljena puščica



Revolveraš

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 obešenih kavbojih ter posledicah dejanja na lokalno skupnost, marveč tudi s svojim nekonformizmom v odnosu do *box-office* standardov. Socialno osveščeni vestern – Rieupeyroux 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 kočije*, 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 melanholično 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;

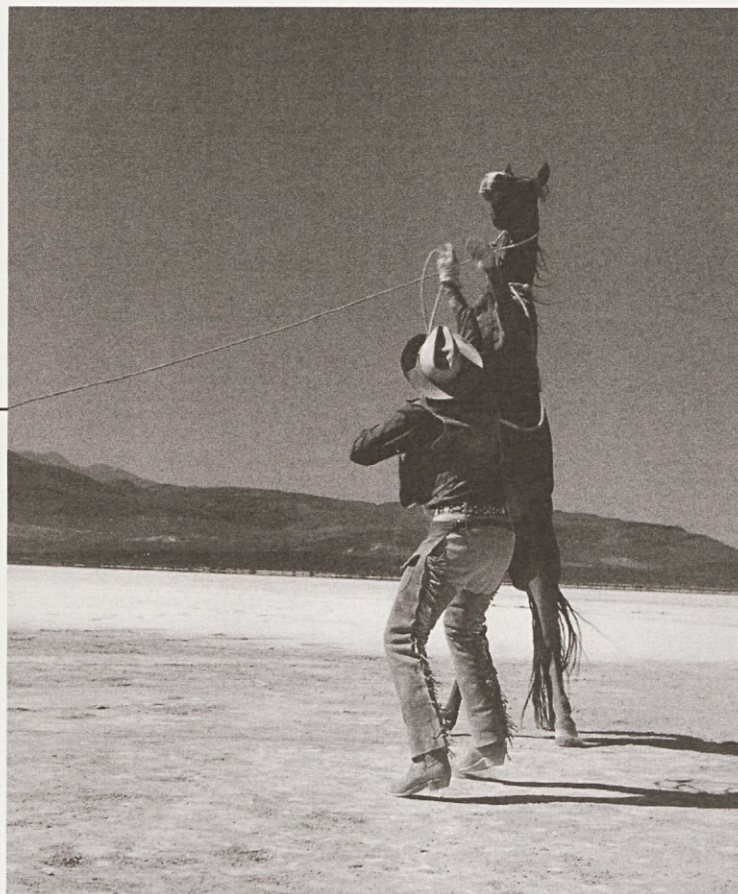
vse tri elemente, ki so v preteklosti vsak posebej že predstavljali narativno motivacijo, jim je zdaj prvič uspelo integrirati v jedro preproste tradicije Zahoda.

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 nujo.

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 naizrazitejših, *The Capture* (1950) Johna Sturgesa, obveljal za enega redkih vesternov, ki se je v prostoru, kjer je brez zakonje pogosto, ob junakovem upravičenem umoru ukvarjal z vprašanjem njegove moralne odgovornosti. Psihološki aspekt vesterna je najbolj uspel takrat, kadar so ga povezali s





Neprilagojeni

tradicionalno temo Divjega zahoda; kadar bi ga lahko pripisali drugemu okolju (npr. mestu), je kompleksnost junakovih problemov hitro delovala izumetničeno in celo nepomembno. *Revolverša* (Gunfighter, 1950) Henryja Kinga je v zgodbo o poslednjih urah revolverša 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 revolverša, 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 trijumf 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), western pa jo je z lahkoto posvojil, saj je bilo indijansko vprašanje v tistih časih veliko manj kontroveržno kot črnsko. Že naslednje leto je western v "indijanskem rasnem ciklu" dobil svoja odlična predstavnika z *Zlomljena 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-westernov je temeljil na predpostavki, da se Indijanci znova pripravljajo na bojni pohod. V westernu zgodnjih dvajsetih let je Indijanec občasno celo nastopal kot enakovreden 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 sprijeni 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 obsejivo 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 nostalgije junake, ki v novi dobi ne zmorejo živeti po starih načelih; med njimi sta najizrazitejša 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 revolverša* (*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 prinesena kombinacija praženega fižola, paprike in mesa, zavita v koruzno palačinko, ki se je zelo prijel na Zahodu.

**Cabron** (špan.). Rogonossec, 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 pustolovšččinami. 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 spravil 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 brezštevilne 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 jasnimi nacionalnimi 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 vestern 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."<sup>1</sup> 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 Schatza<sup>2</sup> – 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."<sup>3</sup> 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 zvrsti sebi lasten razvoj in neizogibno je bilo, da bo vestern prej ali slej postal samozavedajoč."<sup>4</sup> Vesternovo "ritualno prizadevanje za napredek in uspeh je vse bolj dvoumno in prisiljeno," zatrjuje Cawelti.<sup>5</sup> "V večini sodobnih vesternov ... junaki niso več nujno junaški in civiliziranci ne več nujno civilizirani,"<sup>6</sup> ugotavlja Nachbar, ko jih primerja s starimi vesterni. "Celo konji," opaža Warshow, "se utrudijo in spotaknejo pogosteje kot včasih."<sup>7</sup>

Verjetno nihče odločneje ne dokazuje "evolucije" vesterna kot Schatz. Potem ko navede trditve Christiana Metza, 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