

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."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 zvrsti 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 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



vporednice 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 družčina odkrili četrto 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 preudarne pregleda več kot 5.000 vesternov, posnetih pred drugo sve-

točno vojno; dejansko pa take osnove ni in Braudyjeva trditev morda ni daleč od gole domneve. Wrightov esej je najbolj evolucijsko naravnano in naj bi preučeval vesterne od leta 1931 do 1972, vendar pa Wright po tem, ko iz svoje študije izpusti prvih petintrideset let zgodovine vesterna, iz nje izloči še vse filme, ki so ustvarili manj kot štiri milijone dolarjev bruto prihodka. Glede na zvišanje cen vstopnic z deset centov na štiri dolarje ne preseneča, da so bili le trije od štiriinšestdesetih filmov, na katere se sklicuje Wright, posneti pred letom 1939, medtem ko jih je bilo osemindeset posnetih po vojni. Wrightov pregled je očitno neustrezen. Ljubitelji vesterna bi lahko nadalje ugovarjali, da *blockbusterji* tako in tako niso reprezentativni za ta žanr – je to res? – in da bi bilo bolje, če bi Wright upošteval samo vesterne, ki so prinesli manj kot, denimo, 500.000 dolarjev bruto.

Argumenti, da taka evolucija sploh obstaja, se ne opirajo na reprezentativno število primerov, temeljijo zgolj na drznih trditvah ali pa na pristranskih primerjavah med dvema naslovoma – "klasičnim" in "samozavedajočim" vesternom –, ki sta posebej izbrana za ponazoritev trditve. Film velja za "klasičnega", ko se ujema s kritično paradigmo idealnega vesterna. Toda paradigma je povsem arbitrarna, zaradi česar prihaja do razhajanj glede tega, kateri filmi so "klasični" in kateri odstopajo od glavne smeri razvoja. Warshow, na primer, si prizadeva pokazati, kako so filmi *Dogodek v Ox-Bowu* (1943), *Revolver* (1950) in *Točno opoldne* (1952) iz prvinskega vesterna naredili orodje družbene kritike, pri tem pa se poslužijo primerjave z naivno arhetipskim *The Virginian* Victorja Fleminga iz leta 1929. V *Poštni kočiji* (1939), *Moji dragi Klementini* (1946) in *Shanu* (1953) pa Warshow odkrije "nezdruvo ukvarjanje s stilom" in "težnjo po estetiziranju" ter ugotovi, da ti filmi "zlorabljajo formo vesterna".¹⁰ Kasnejši žanrski kritiki imajo zadnje tri filme za "klasične", medtem ko imajo za "samozavedajoče" filme, kot so *Mož, ki je ubil Liberty Valancea*

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

Clantonovi. Bratje, rančerja 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 Earpovimi.

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).

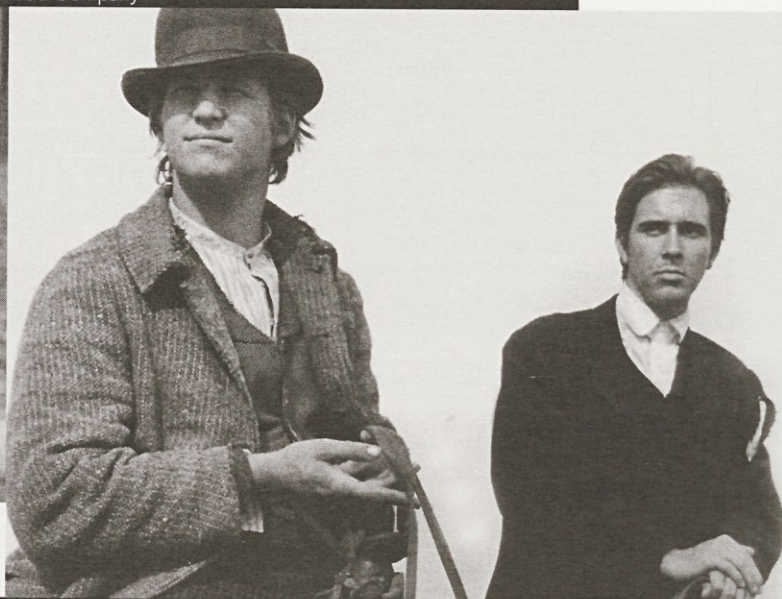
Corral. Obor za živino; najbolj znan je O.K. Corral v Tombstone.

Crockett, Davy (1786–1836). Mejaš in politik iz Tennesseeja. 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. konjeniškem polku pri napadu na čejski tabor pri reki Washita. Med pokolom si je dal zaigrati priljubljeno koračnico *Gary 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 krvočlen 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 bleščeci 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 državljanski 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, snemalec 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 vesterna 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 izvirno, 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 domislica 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 vesterna 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 državljanski 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 "vseskozi dosledno upodablja surov lik [v Fordovem *Three Mounted*

Menj. 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 vesterna iz časa pred prvo svetovno vojno – čeprav je bežen, površen in nepodroben – nakazuje, da žanr sicer res odraža svojo dobo, a da ne obstaja evolutivski 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 olupšave, 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 domislic, 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. Peklenskemu 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 vestern 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 Warshow, "Movie Chronicle: The Westerner", v: *The Immediate Experience* (New York: Atheneum, 1979), 135–154; 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.
3. French, *Westerns*, 12–13.
4. McConnell, *The Spoken Seen*, 158.
5. Cawelti, *Six-Gun Mystique*, 74.
6. Nachbar, "Riding Shotgun", 102–103.
7. Warshow, "Movie Chronicle", 144.
8. 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.
9. Braudy, *The World in a Frame*, 135.
10. Warshow, "Movie Chronicle", 149–150.
11. Schatz, *Hollywood Genres*, 36.
12. *Moving Picture World*, 29. 3. 1919, 1768.
13. *Ibid.*, 10. 5. 1913, 582.
14. Schatz, *Hollywood Genres*, 135–139.
15. Veliko filmov iz drugega desetletja so znova distribuili 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.
16. 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.
17. Schatz, *Hollywood Genres*, 38. Glej tudi Braudy, *The World in a Frame*, 179: "V žanru pride do spremembe, ko občinstvo reče: 'To je preveč otročja oblika tega, kar verjamemo. Pokažite nam kaj bolj zapletenega.'" Braudy ne postreže z nobenimi podatki, ki bi podprli njegove domneve o tem, kaj in kdaj občinstvo reče, niti o vplivu občinstva na spremembe.

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 razkadi, so na ulici mrtvi obležali štirje meščani in štirje roparji, med njimi dva brata (Bob in Grattan) Dalton, tretji (Emmet) pa je bil hudo ranjen. Ko so ga izpušili 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. Brezčični indijanski način sporočanja na daljavo in hkrati grozeče znamenje indijanske prisotnosti.

Dodge City. Mesto v Kansasu, najbolj znano od vseh govejih mest. Vrhunec je doživel 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 štela 89 moških, žensk in otrok, z nekim Donnerjem na čelu, je ostala ujeta v zasneženem gorovju Sierra Nevade. 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 spomladl prišla pomoč, se je njihovo število skrčilo z 89 na 45.

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

Dvboj. 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 obstrlejevala 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. Prijateljval 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 Docca Hollidaya.

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