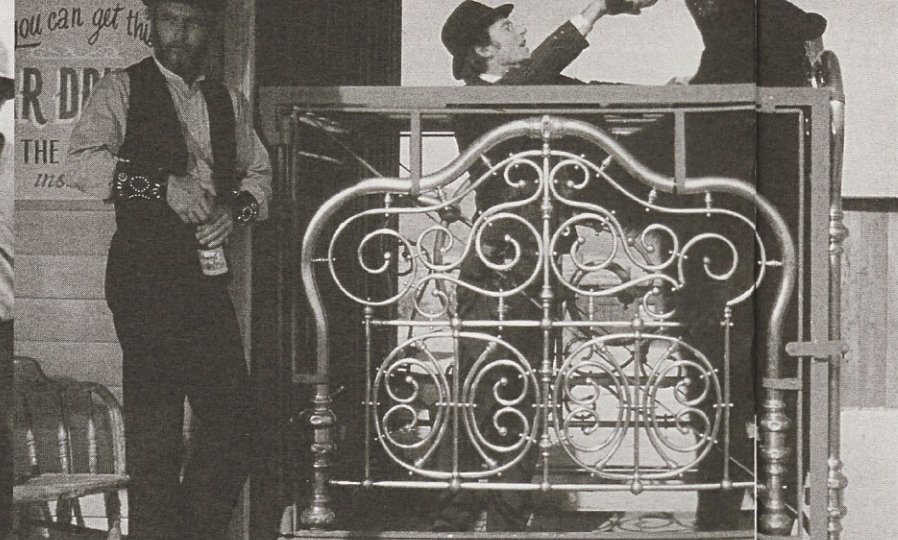




The Culpeper Cattle Company



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 prepoznani, a tu ne želimo izčrpnost 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 filmov 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 prepadi 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.

Preden idejo "novega vesterna" natančneje določimo, jo moramo razumeti kot reakcijo. Vendar reakcija ni nujno (četudi te intence ne izključuje) negacija. Zato termin anti-western 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 Walsh*a 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 Aljaske* (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 govodo 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, pretenzionistični 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 dezorviranih 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 trešizacije 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 Hathawaya (*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 mitemov v šestdesetih – ti so se osredotočali na prokomunistično antitradicionalistično hysterijo osemindesetega leta, enakovredno sedanji demokratični 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 neoklasicistične 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 stileme 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 Richarsonovega 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 Marvinina 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 psihelektične vokacije, pred vsemi Peter Fonda s svojim shaftsburyjevim *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 neovesternovsko 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 novohollywoodskega 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 zaočkroži celotno idejo novega vesterna tako, da celotno ideologijo antiheroizma projicira v obris dejanske dobesedne junaške smrti. Zato je jukstapozicija Frenchevih naslovnice, 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 Sieglova 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 vseprek, 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. •