

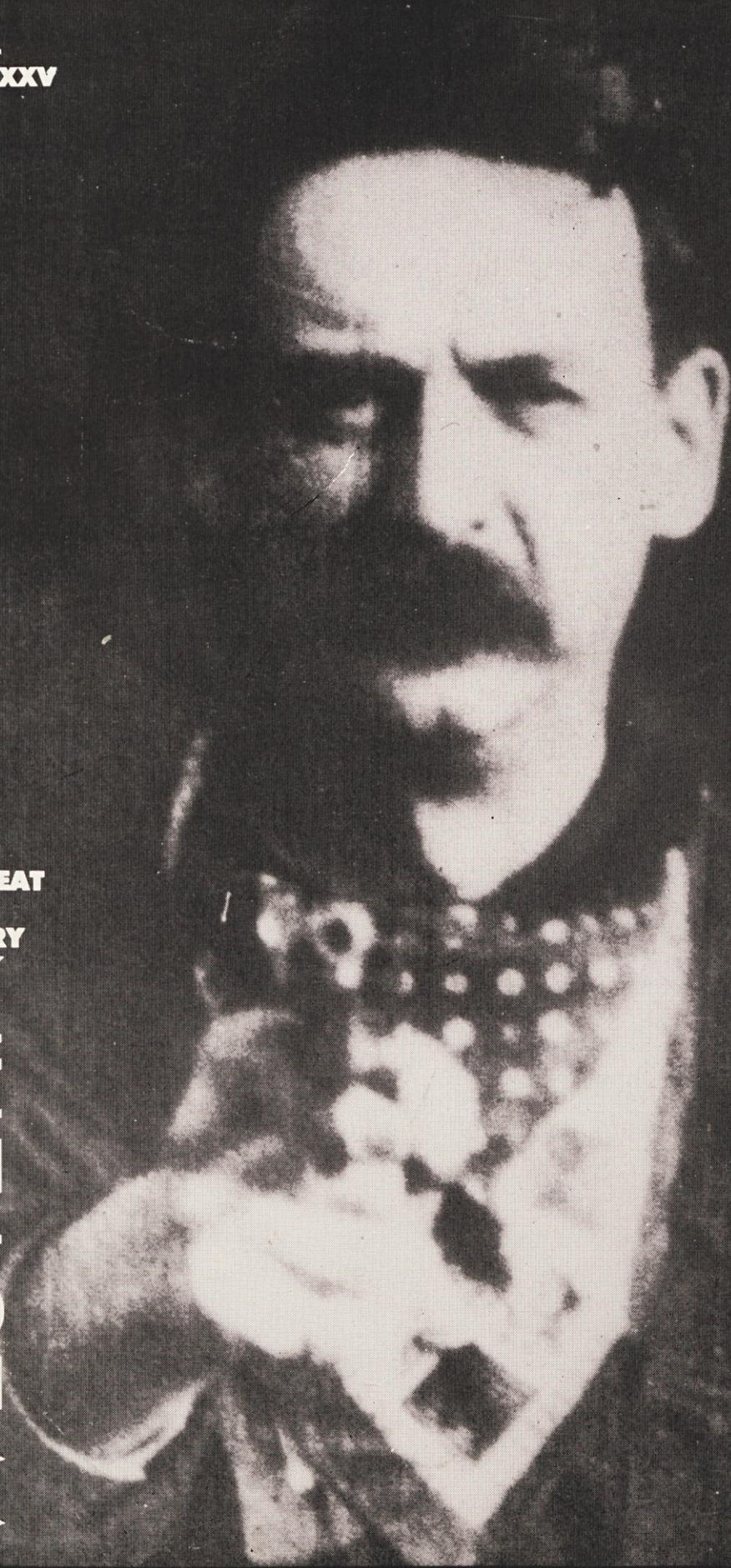
revija za
film in televizijo

EKRAN

7,8
VOL. 14
LETNIK XXV
1989

**THE GREAT
TRAIN
ROBBERY**

WESTERN



MITOLOGIJA FORMIRANJE ŽANRA

B WESTERN FORD IN ...

POST WESTERN

KAVBOJSKI ŠTIKLICI

SLOVAR

Go West	Vasja Bibič	1
Avanture tragedije	André Glucksmann	2
Grobarjeve norčije	Vasja Bibič	9
EPIC, ali kako je zgodovina prišla v Western	Jean-Louis Leutrat	13
Rin Tin Tin, krokodili, dvojčka in tanki	Vasja Bibič	20
Gledalec v tekstu: retorika Poštne kočije	Nick Brown	22
Paranoični western in vzpon komunizma	Marcel Štefančič, jr.	28
Johnu Fordu, njegov učenec: z zahoda z ljubeznijo	Sergio Leone	31
Adios, western	Vittorio de la Croce	34
Slab dan v Montani: western v osemdesetih	Marcel Štefančič, jr.	40
„Sauerkraut“ in „spaghetti“ western	Bojan Kavčič	46
Jug, jugozahod	Miha Zadnikar	50
Moj črni konj	Miha Štamcar	52
Slovar		53
Izbrana bibliografija		62
Summary		63

GO WEST

Znašli smo se na isti točki kot Stoddard (James Stewart) v razpitem in slovitem westernu Johna Forda, Možu, ki je ubil Liberty Valancea: pripovedujemo zgodbo o Westernu, ki je mrtev, ravno tako kot v Fordovem filmu leži Doniphon (John Wayne) v krsti zraven pripovedovalca. Toda western je mrtev realno ne pa tudi simbolno. Zato našega početja vendarle ne razumemo kot brkljanje po truplu tega žanra. Da smo do tega žanra nekoliko nostalgični, bo držalo. Vendar nas k temu ne napeljuje samo interes filmske teorije za simbolno življenje žanra, temveč hkrati tudi sama filmska zgodovina. Western se v osemdesetih letih pojavlja v drugih žanrih, včasih tudi na zelo fantomski način, torej za te druge žanre zelo konstitutivno. To velja predvsem za thriller in horror, ki sta ob komediji tako in tako glavna žanra iztekajočega se desetletja. Pojavlja se tudi pri „avtorjih-žanrih“ kot je recimo Spielberg: Indiana Jones je svojevrstna podoba westernerja. Konec koncev je bilo v osemdesetih letih posnetih nekaj pravih westernov, ki opozarjajo, da ni nemogoče, da bi se western vrnil v zmagoslavnem pohodu na filmska platna, se pravi, da bi se vrnil kot žanrski sistem. Gledalcev mu tako in tako ne manjka, če upoštevamo televizijo, njene kable in satelite da o videokasetah sploh ne govorimo. Ker torej kljub vsemu interes za ta žanr vendarle ni omejen zgolj na filmske manijake, se western ne da. „He might be shot, or die, or marry — he would return in the next story!“ Tako je za prvega westernerja, Broncha Billiya dejal zgodovinar William Everson in tako bomo tudi mi ponovili za sam western.

Interes filmske teorije za western pa je „na mestu“ vsaj še dvakrat: prvič takrat, ko gre za delo zgodovinarjev, za delo pravih „specialistov“, ki odkopavajo zgodovino nekega žanra in ki so na svojem področju pravi kirurgi; drugič takrat, ko je dolg filmske teorije (še posebej naše) do tega žanra še neporavnan, saj prav western zapiše marsikatero past, ki jo nastavlja tako filmska zgodovina kot razmerje filma do zgodovine. Zato je pričujoča številka zasnovana kot historičen prikaz westerna, ki pa ne naseda masivnim zgodovinskim formulam, temveč se raže zadržuje pri fragmentarnih vprašanjih tega žanra. Saj bomo naslednjič rekli GO WEST že v kratkem, če ne prej ob slovarju „avtorjev“, ki ga pripravlja revija Ekran, ko bodo predstavljeni režiserji kot so Altman, Boetticher, Daves, Dwan, Ford, Leone, Mann, Pekinpah . . .

Vasja Bibič



AVANTURE TRAGEDIJE

Najpoglavitejša vrtilina zahodnjaka je njegova zgodbenost, če lahko tako poimenujemo redek privilegij, da je zgodba prisotna v najbolj vsakdanjih gibih, denimo pri sedlanju konja, kozarcu whiskija, ubijanju. Vsaka mitologija se trudi osvetliti neko sedanost z gledišča odlične preteklosti; če je sedanost preveč racionalistična, izvor ne more izhajati iz božje previdnosti, mit postane vsakdanja kronika. Western je sekularizirana mitologija, v katerem neka družba poskuša reflektirati svoja protislovja pod krinko odkrivanja izvorov. V tipičnem westernu najdemo humanizacijo narave in „primitivni komunizem“; moderni westerni na isti način določijo trenutek vzpostavitve zakona, trenutek, v katerem se družba razcepi v ločitvi oblasti. Junak v moči te ločitve najde priizkušnjo, ki njega vzpostavi kot junaka. Če zakonu ostane še kaj oblasti, je morala neka sila — na ta detajl dobra liberalna zavest vedno pozablja — zakonu podeliti njegovo moč. Novi western tukaj definira „tragičnost“ zgodovine in izolira trenutek, v katerem razvoj neke civilizacije ubeži kolektivni epopeji, ne da bi se še kazal kot brezosebna mehanika napredka, je trenutek v katerem se zdi, da ljudje delajo zgodovino in da vedo, kaj delajo.¹

Klasični western je razkrival epski svet, novi western pa je predvsem boleč spomin na ta svet, ki je minil. Niti panoramski posnetki, niti tavellingi, ki prostoru povrnejo njegovo polnost, niti liki, niti konji v drncu ne morejo vzpostaviti enotnosti žanra, je opazal Bazin, „western mora torej biti nekaj drugega od svoje forme“, zakoreninjen „v mitologiji Zahoda“, je „etika epopeje in tudi tragedije“. Junak je definiran „mitološko“ — to se pravi v bistvenem in ustvarjalnem razmerju z zgodbo — v „etičnem“ položaju, v katerem se dobro zoperstavlja slabemu. Konflikti, ki so lastni etiki, „temu brezmadežnemu svetu, ki ga ne spremeni noben razcep“ (Hegel), so preprosti: dobro sta življenje in neposredno delo skupnosti, zlo je to, kar se temu dvojemu zoperstavlja; dobro in zlo sta si tako tuja kot pionirji in Indijanci ali kot narava in dejanje, ki jo civilizira. Ko opozicija, če sploh še naprej obstaja, ni več tako natančno definirana, ko se zlo interiorizira in tako junak kot skupnost nista več tako čista, epika izgine in prepusti mesto romanesknemu ali tragičnemu.

Prihod novega westerna sovpade s trojno transformacijo njegove mitologije, ki se najprej kaže kot **kriza epike**: „etična skupnost v naravnem stanju“ ne uživa več privilegijev nedolžnosti in je sedaj izpostavljena vsem degeneracijam. Prebivalstvo mest na Zahodu se prepusti sli in rasizmu, njegova volja ni več neposredno pravica (linčanja). To vprašanje, ki je nedvomno zelo sodobno, je zgodovinsko upravičeno **s prestavitvijo dramske situacije**: Zahod (osvajanja) ni več (kolonizirani) Zahod. „Go West“ je bila tako kot „Sovjeti povsod“ parola, ki je ustvarila neposredno enotnost vseh posameznikov; v novem westernu postane izkoriščanje osvojenega teritorija osrednji problem, partikularni interesi pa pridejo v konflikt, kolonisti se zoperstavljajo živinorejcem, ki s še vedno epsko mentaliteto zamenjujejo privatni in obči interes (prim. poleg mnogih drugih tudi

Gunman's Walk in Johnny Guitar). Maščevalec se bo moral, če bo hotel ostati človek zakona, zoperstaviti svoji skupnosti, ki bo prav tako sumničava do njegovega veselja z nasiljem (prim. **Warlock**). Položaj se sedaj razvija v treh črtah: dobro je postalo manj izrazito, junak vstopi v mesto kot samotni jezdec, ga pomiri in ga tudi sam nezazelen zapusti. Takrat se pojavi nova zgodovinska zavest, ki jo ponazarja flash back v **Človek, ki je ubil Liberty Valancea**. Epika je merila na sklep, ki bi okronal in upravičil akcijo (Zavzeti zahod ali Padeč Troje), novi junak pa je izključen iz svoje zmage, tako kot mora sicer dobronamerno nasilje Doniphona prepustiti mesto vzhodnjaku Stoddardu.

Razočarani junak se sedaj sooča z odtujitvijo socialnega življenja. Vendar ne postane lepa romantična duša, ki se zateče v svojo notranjo čistost, niti izkoreninjeni avanturist, ki je bil tako ljub Malrauxu ali Lawrencu in čigar portret najdemo v Stephanu. Veličina westerna izhaja iz dejstva, da junakova osamitev ni nič drugega kot nova dimenzija njegove zgodovinskosti, njegova osamljenost je osamljenost zakona. Mannovim junakom je usojeno, da se bodo srečali z izkušnjo, ki jo iščejo Sturgesovi junaki, v trenutku, v katerem junakova odločitev sovpade z odcepitvijo od zgodovine, v katerem civilizacija v čistosti laboratorijskega eksperimenta postavi pod vprašaj svoje temelje: trenutku **vzpostavitve zakona**. To je položaj, v katerem se je znašla že grška tragičnost, z Agamemnovno vrnitvijo je osvajanje končano, sedaj mora politični zakon (Orest in apolonični bogovi) triumfirati nad starodavno krvno zvezo, ki je postala nasilje (Klitamnestra in hčere noči). Antični zbor, tako kot meščani Zahoda, s svojimi negotovostmi, s svojim terorjem in pasivno modrostjo predstavlja skupnost, ki zna izrabiti zakone, ne zna pa jih več vzpostaviti, epska skupnost je postala „gledalska zavest“ (Hegel) junakov. Takrat se sproži „peklenski stroj“, tako kot v **Kralju Ojdipu** se dejanje razcepi, čas pa postane past: navidezno epsko napredovanje junaka proti njegovi zmagi in naselitvi v osvobojenem mestu se sprevrže v realno in tragično gibanje, ki ga v trenutku njegove zmage izključi. Vendar eno samo dejanje ne zadošča za tragičnost. V konfrontaciji treh obdobj, ki jo je ilustriral Ford, epskega (preteklost, nasilje Valancea in veleposestnikov), tragičnega (ki je prisotno v vzpostavitvi zakona) in prozaičnega (civilizirana prihodnost Zahoda), lahko tragičnost vsrka eden od drugih dveh momentov.

Privilegirana prihodnost lahko razreši nadaljevanje konfliktov sedanosti (Ford, Hawks), ali pa nostalgичno reafirmirana preteklost ostane edina resnica junakov (Mann). Flash back moderne zavesti na junaški svet preteklosti je lahko očiten ali latenten; če je ekspliciran, uniči junaštvo (**Liberty Valancea**), če je ezoteričen, ga naredi nerealnega (Hawks: **Rio Bravo**). Se vprašati: Kdo je ubil Liberty Valancea?, pomeni vpraševati po tem, kdo je junak filma; paradoks je v tem, da junakov ni. Doniphon je silovitost, ki manjka Stoddardu, on je zgodovinska zavest, ki manjka Doniphonu, njuna zgodovinska funkcija bi ju hotela identična, vendar lahko le ubijeta drug drugega, prvi je smrt za drugega, ker oba pripadata dvema ločenima obdobjema. Ford je to podkrepil z zvitostjo zapleta: da bi rešil Stoddarda, mora Doniphon prelomiti eno najbolj strogih pravil časti in Valanceja ubiti iz zasede: človek Zahoda mora zaniškati samega sebe, da bi vzpostavil zakon Vzhoda. Prehod od (epske) kolektivne pravice k administrativni pravici (Stoddard) je nepravilčen do obeh, lahko ga tragično glorificiramo, ker se v njem človek pokaže kot zakonodajalec, za-

¹ Tako kot vsaka mitologija tudi western nima dokumentarnega odnosa do zgodovinske resnice; vendar iz tega ne sledi, da bi ga bilo treba zvesti na „lažno“ zavest ali na iluzoričen odraz stvarnosti. Da je osvajanje Zahoda epopeja svobode ni zgodovinsko lažno, seveda, pod pogojem, da natančno določimo **za koga**. Marx povzema Peelove nezgode „ki je iz Anglije na Swan River v Novi Holandiji ponesel živeža in orodja v vrednosti 50.000 funtov. Gospod Peel je s seboj tudi vzel tristo individuiov iz delavskega razreda, moških, žensk in otrok. Ko so prišli na Swan River je gospod Peel ostal brez služabnika, ki bi pospravil njegovo posteljo ali prinesel vodo iz reke. Ubogi gospod Peel,“ sklene Marx, „ki je na Swan River pozabil izvoziti tudi angleška produkcijska razmerja“ (Kapital, I.B.). Kavboj v kratkotrajni „pozabi“ kapitalističnih produkcijskih razmerij lahko postane junak. Ponovno najde privilegije svojih daljnjih prednikov, yeomen, svobodnih kmetov „ki so bili osrednja sila angleške Republike“ (Marx) in ki jih je kapitalistična akumulacija zatrla. To, kar se je začelo kot maščevanje se bo izteklo v ponavljanje.

kon pa kot človekovo delo, lahko pa ga tudi razvrednotimo, ko ima prihodnost oblast nad sedanostjo in kadar, kot v tem primeru, konflikt podoživlja dobra zavest sodobne Amerike, ki samo sebe postavi kot razsodnika. Takrat smisel zgodovine lebdi nad ljudmi, ko jo delajo, junaštvo zakona se razcepi v junaštvo ubogljivega služenja zakonu (Doniphon kot častna straža Stoddardovemu truplu) in v legalnost brez junaštva. Kdo je ubil Liberty Valancea? „Big Society“, ki se je razkrila Doniphonu preden se je izpolnila v Stoddardu, ko je postal senator. Mitološka epskost se izniči v zmedeni religioznosti funkcionarja, država je novi idol. Četudi je bolj diskretno pa tudi pri Hawksu zavračanje tragičnega izhaja iz istega gledišča. Vendar **Rio Bravo** ne bi mogel biti drugačnejši: nobenega flash-backa, ampak neverjetna kvaliteta sedanosti, upočasnjenje zapleta, da bi se raziskalo vsakdanje primere, svoboda likov v najbolj domačih gestah, vse se sklada: „film je v sedanjem času, živi, živimo ga in je živet v sedanosti“ (Cahiers du cinema, št. 139). Toda za katero sedanost gre? Sedanost, ki jo Chance (Wayne) — ki ga je Hawks zavestno zoperstavil Kaneu, trpečemu šerifu iz **Točno opoldne** — „kontrolira brez vmešavanja drugih“, sedanost junaka, ki zaupa samemu sebi, v katerem se je naselil pri Fordu še latentni smisel zgodovine. Kot funkcionar pozitivnega, se s humorjem spusti v akcijo, ki je zreducirana na biografski detalj, prihodnost ga ne vznemirja več, on je prihodnost in zanj se je zgodovina dopolnila. Hawksov najboljši „western“, **Hatari**, razkrije to, kar **Rio Bravo** prikrilo že je: spomin na western, ki ga na počitnicah posnemajo sodobni Američani. Občudovati Herkulesov počitek na koncu zgodovine (morda je samo ena nepopisanih strani, za katere Hegel misli, da so zapitek srečnih in praznih obdobij) ne pomeni, da nas je zagrabila lahkotna brezbržnost retrospektivnih iluzij.

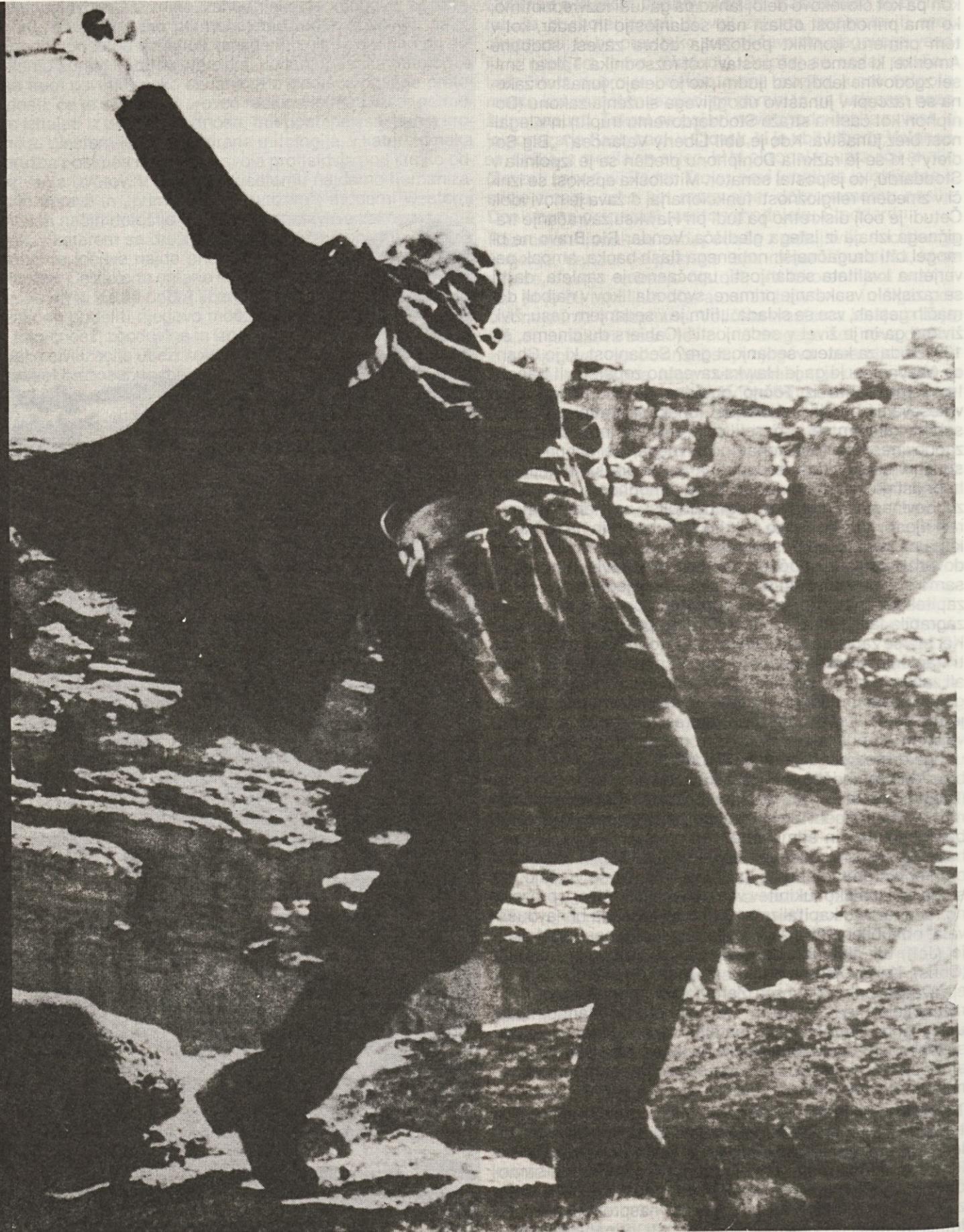
Ker sta se zapisala epiki, se ta dva avtorja nista mogla lotiti tragičnih situacij, ne da bi uničila njihove junake (Ford) ali zaničala njihov konflikt (Hawks). V epiki ne najdeta drugega kot samouničenje platonskega mesta: množica, ki se je umaknila v sfero privatnih interesov, prepušča dejanje vojakom in policajem, „varuhom mesta“, medtem ko oni ubogajo modreca (Chance, Stoddard), ki edino hoče Dobro, idejo ameriške demokracije. Nasprotno pa za Jeffa (**Daljnja dežela** — Far Country) in Chrisa (**Sedem veličastnih** — Magnificent Seven) zakon ne velja več kot neoseben absoluten in administrativen smisel Vzhoda, kot prihodnost, ki je „razočarala“, epski svet, da bi bila tudi sama demistificirana; Mannovi in Sturgesovi liki se vračajo, ko so ga spoznali kot ukinitel vsakršnega junaštva, v prozaično računarstvo kapitalizma. Daleč od tega, da bi navduševala, objubljena civilizacija sproži neodločnost pred akcijo (Jeff) ali distanco deziluzije, ki se je v njej ohranila (Chris). Ker svojega konflikta ne morejo več sublimirati v spravaško prihodnost, ga Zahodnjaki interiorizirajo in so razcepljeni med „realizem“ Vzhoda (sla pri Mannu, nezapljaljivost pri Sturgesu) in nostalgijo epike: Mannovi junaki se vrnejo na Zahod, Sturgesovi pa iščejo herojskega očeta ali epskega prabrata. Tragična situacija postane kriza junaka in njegovo intimno protislovje.

To je trenutek ranjenega junaka (zelo pogosto ranjenega v telo), ki ne triumfira zaradi enostavne „pozitivnosti“ svoje telesne in moralne atletskosti. V **Tin Star** Fonda vzgaja Perkinsa: tehnično mojstrstvo je manj pomembno od samobvladovanja, hitrost in streljanju ne zadošča, strel je treba za trenutek zadržati, da bi presodili nasprotnika. Zmaga implicira umik od vsakršne spontanosti, pripada zavesti in



Man of the West,
režija Anthony Mann, 1958

AVANTURE TRAGEDIJE



njeni negativnosti. Mannovi filmi začrtujejo poti, za katere bi bilo absurdno upati, da jih bomo ujeli v kategorije tradicionalne psihologije. Nič manj kot v „senzualnosti“ Fedre, pohota Mannovih junakov ni prva značajska poteza, je, prav nasprotno, tragična reakcija za tisto, kar Goldmann v svojem **Pascalu** imenuje „znotrajsvetovna negacija sveta“. Ujet med neusmiljeno prisotnost sveta, ki ga zavrača (svet Vzhoda) in odstotnega boga, na katerega se sklicuje (tukaj: epika), je junak utesnjen: njegovo obnašanje bo absolutno manifestiralo odsotnost absolutnega, bo odkrito „realistično“, ker pred epskim idealom razpadejo ideološke iluzije, s katerimi Vzhod prikriva svoj „materializem“. Lahko torej razumemo, da mannvosko „spreobrnjenje“, presečenje, ki ponovno najde vrednote Zahoda, ni navidezno; junaka ne spremeni razkritje velikih moralnih resnic, ampak je junak v pravem pomenu besede **vrnjen**, ponovno je našel epski svet čigar odsotnost je motivirala vse njegovo prejšnje obnašanje. Notranjost junaka ni nič drugega kot druga plat njegovega pristopa k zgodovini.

Kljub vsemu pa Mannovi filmi niso tragični. Lepota njegovih kadrov ne izhaja zgolj iz lepote pokrajine, ampak iz tega, da jih pogled naredi za predmet njegove nostalgije. Forma vrnitve torej karakterizira trojen geografski, estetski in etični itinerarij iskanja epskosti, ki je Mannova temeljna kategorija. Tukaj epika ni niti izvorna niti platonska, ampak je projicirana skozi odisejo posameznika in Bazin jo je upravičeno poimenoval „romaneskno“, ker je roman moderna, subjektivirana epopeja. Romanesknost vedno postavi izvorno ločitev človeka in sveta (tragična situacija), vendar jo postavi kot neznosno in nesmiselno, tako da junaku ne preostane drug izhod kot sprava s svetom v ponovno najdeni epskosti.

Ne glede na to koliko se junak izogiba romantični eksaltaciji jaza, mora interiorizirati svoj razcep, to kar klasični romaneskni univerzum izraža s svojo razcepitvijo „ki ločitev pripelje na raven spektakla“ (Barthes: **Sur Racine**). Junak se razdeli in se znajde „z drugim obrazom“; v **Daljnji deželi** ima Jeff, na primer, svojega dobrega dvojnika v prijatelju, ki je ostal epski, in zlobnega dvojnika v podkupljivem sodniku. Oba sta njegovi možni formi. Odprti sta dve poti, ki ju bo Mann postopoma izrabljajal: do sprave lahko pride v goethejevskem teku „bildungsromana“, kjer junak skozi „vzgojo“ ponovno najde skupnost vrnjeno njegovemu epskemu poslanstvu (in ponovno najde enotnost skozi pravčasno smrt svojega „hudobnega“ alter ega, prim. tudi **Hudičev prelaz** (Devil's Doorway), kjer Robert Taylor prevzame funkcijo svojega očeta). Toda romanesknost je lahko nesrečna in junak je prepuščen svoji nostalgiji: V **Človeku Zahoda** (Man of the West) je v prozaični sedanosti izgubil svojo zgodovinsko učinkovitost (železnice in meščanska reputacija), vsako dejanje ga zoperstavi le njegovi preteklosti, medtem ko nek roparski povratnik organizira karavanskega duha, preden napade spomin na banko. Čustev tedaj ni mogoče sporočiti (Billijina nedovoljena ljubezen), dejanje ne nakazuje nikakršne prihodnosti, junak se omeji na to, da ubija, vse to, kar gledalec pričakuje od njega ironično sprevrne njen dvojniki: Coaley sleče Billie in jo da v posteljo, kjer jo na koncu posili Doc. Mannova strogost: kaže nam notranjost brez lažne globine, ki je v svoji prozornosti čista negacija epske angažiranosti.

Je zgodovinskosti Zahodnjaka usojeno da bo razpadla med epopejo, ki se oddaljuje in romanesko, ki je postala nesreča? Z odpiranjem tretje poti western nadaljuje raziskovanje tragične situacije; medtem ko jo Mann prepozna,

vendar jo zastavi samo kot nesrečo, ki jo je treba premostiti, pa jo Sturges sprejme, da bi iz nje naredil junakovo notranjo usodo.

Sturgesov **The Law and Jack Wade** ilustrira nepremostljivo nujnost tragičnega izkustva. Na začetku se precej hawksovski Wade kaže kot človek pozitivne sinteze treh različnih epoh: šerif vzpostavitve zakona, njegova prihodnost se na začetku kaže v prizorih meščanskega življenja, ki mu ga ponazarja zaročenka, poleg tega pa še osvobodi Clintu in poravna dolgočasne preteklosti. Zelo hitro pa se sintetično junaštvo pokaže kot nemogoče in Wade bo preveril njegov razcep med nepomirljivimi časi. Civiliziranemu nerazumevanju zaročenke Clint razkrije globino svojega pajdaštva z Wadeom; je Doniphon, ki se zaveda samega sebe, čisto epska zavest, ki v widmarkovski ironiji smeši civilizacijo, ki v njem ne zna prepoznati svojega izvora. Wadeovo junaštvo je v tem, da se ne prepusti blišču epske bratovščine, za katero ve, da je stvar preteklosti; Clint je zavezan starodavni Wadeovi podobi, ki jo išče bolj vztrajno kot zaklad, Wade zavrača to identifikacijo, ki je postala imaginarna: „ti me spoštuješ veliko bolj kot jaz spoštujem tebe“ bo sklenil v prizoru z revolverjem. Vzpon junaka meri na ponovno vzpostavitev razmerja z zgodovino, tako da privzame tragični konflikt: „človek ne kaže svoje veličine, če je na eni skrajnosti, ampak tako, da se dotika vseh hkrati in zapolnjuje prostor med njimi“ (Pascal).

Tragično protislovje se tukaj ne postavlja med zakonom in nekim zunanjim nasiljem, ampak je v samem zakonu: predpostavlja dva načina zakoreninjenosti v zgodovino, dve obdobji, ki se ne moreta pomiriti drugo z drugim, hkrati pa sta nujni eno za drugega. **Antigono** navadno predstavljajo kot nasprotje med družino in državo. Vendar ne smemo pozabiti, da Antigona ne poseblja niti individualne morale niti krščanske ali postkrščanske sentimentalnosti, zanjo „etična razmerja med člani družine niso čustvena in ljubezenska razmerja, (Hegel), kakor bi to želel Anouilh, prav tako kakor bistva zveze med Clitnom in Wadeom ne tvori skrito pederastično čustvovanje. Družina za Antigono in bratovščina za Wadea predstavljata primarno enakost članov epske skupnosti: vsem meščanom dajejo pravico, da so pokopani v isti zemlji, Antigona potrjuje potrebo po ohranjanju te začetne enakosti, „obče volje“ epske skupnosti. Paradoks zakona je v tem, da kmalu ne deluje več samo navzven, ampak tudi proti skupnosti, ki jo je razdelila „civilizacija“. Politični zakon (Kreont in Orest) pa nujno načne to, kar tvori njen temelj: epsko enotnost (Antigona, pa tudi Klitamnestra, ki maščuje „politično“ žrtvovano hčer). Tragični junak se giblje v tem konfliktu, umre od njega ali pa ga preseže, ne mora pa ga ukiniti.²

Ni velike tragedije brez potrditve njene nujnosti: **amor fati** pravi Nietzsche. Kakor lepo kaže **Sedem veličastnih**, to nujnost najdemo v statutu zakona; dolgočasni didaktičnosti navkljub, je ta film nekakšna „summa politica“ westerna in povzema teme filmov **Warlock**, **Silver Lode**, **Vera Cruz** 5 in drugih. Problem obrambe mesta se postavlja v postepski dimenziji in zaznamujejo ga tri etape. Na začetku smo v platonskem položaju: skupnost, ki je zatopljena v ekonomsko delo, je postala „civilna družba“ in mora branilce poi-

² Andre Bazin (Qu'est-ce le cinema?, vol. III), je pravilno opazil, da se tragični konflikt vrta okrog problema zakona; vendar ga abstraktno označi kot „protislovje med transcendenco socialne pravičnosti in posamičnostjo moralne pravičnosti, med kategoričnim imperativom zakona, ki zagotavlja red mesta prihodnosti in nič manj reduktivnim imperativom individualne zavesti“. Skratka, to je prav, še bolj prav pa ima Pascal, ki tragično razume kot religiozni pogoj človeka in njegovo revščino. Ostane dejstvo, da bi bilo to prehudo moraliziranje in protislovja v čisti obliki ne najdemo nikjer razen v katoliških filmih Hathawayja **Manhunt** in Kinga (**Bravados**), ki sta „sur-westerna“, kakor jih je bilo malo.

JEVE

skati zunaj sebe. Nezaupanje med njo in najemniki je mo- goče primerjati samo še z medsebojnim prezirom, in samo modreca (Chris in starec) znata z ironijo preseči nasprotje. Prva zmaga vpelje drugi, mannovski moment skupnosti, ki je ponovno postala epska, kjer kmet dobi junaško dušo, najemnik pa v sebi ponovno najde strahove pa tudi kmeč- ke korenine. To je trenutek, kjer se zakon zlije v enotnost, kjer bo „emancipacija delavca delo samega delavca“. Nov obrat pokaže, da je skupnost začasna, začetno protislovje se ponovi, vendar jo osvetljuje solidarnostna zavest; na- jemnik opravičuje kmete (Ricardo) in demistificira lasten lik, medtem ko Chico (kakor poudarja Chris) obtožuje kme- te po kmečko. Ne vladajo torej platonski modreci, ampak kolektivnost, ki skozi lastne izkušnje lahko transformira epski razcep v politični dinamizem. Do ločitve ne pride več med dvema zunanjima izrazoma, ampak je avantgarda lo- čena od množic v medsebojnem razmerju (vsakdo v dru- gem išče upravičenost samega sebe) in to v dialogu, za ka- terega Merleau-Ponty v komentarju k Leninu in moskov- skim procesom odkrije bistvo politične prakse, skratka, tragedije našega časa. Junak se zanika kot absolutni ju- nak, ne da bi se pustil vsrkati skupnosti, ve (če povzame- mo parabelo, ki bi lahko sklenila še mnoge druge wester- ne), da ravnina v svoji stalnosti (civilna družba) in veter s si- lovitostjo svojega gibanja (junaštvo) pripadata isti pokrajini. Morda lahko v tem najdemo razlago za tako pogosto šib- kost westernov. Če **Sedem veličastnih** pade v podobo (in glasbo) Epinala, ni morda to zato, ker se je dialog med ljudstvom in junakom pretrgal? Etnične razlike in manieri- stična žalost veselice pričajo o tem. Južno od Rio Brava, tudi ko gre za zavezništvo, avantgarda postane paternali- stična administracija, ne obnavlja se v ljudskem rajanju, ampak se fiksira v podobi, ki jo ima o sami sebi. Tragedija razpade, ko izgine zbor, epsko ozadje, ki ga lahko prikljče junak. Pomanjkanje epske nadarjenosti ameriških množic bo morda povzročilo konec tragičnega westerna. Že od svojih začetkov se ameriška skupnost razlikuje od antične- ga zbora in to v imenu nad-posvetne (krščanske) resnice, ki razvrednoti junakovo delo: junak lahko daje lekcije posvet- ne učinkovitosti, zbor pa ostane v cerkvi (prim. **Točno opoldne** (High Noon), **Bravados**) in ne bo, tako kot v Grčiji pel o junakovem dejanju, ki odkriva edino resnico zgodovine. Mallarmé je vedel, da je treba od cerkvenega obreda privzeti spektakularno mizansceno, če hočemo „reprezen- tacijsko“ vrniti njeni grški veličini. Brecht pa svoje zборе po- stavlja v izrazito nekrščanska okolja (berači, Orient), ker je njihova modrost sodobno izkustvo: narava epskosti v sebi že vsebuje usodo tragedije.

Tragedija vedno že implicira natančen človekov odnos, njena nujnost je notranja. Vendar western nikoli ne pred- stavlja subjektivnosti v njej sami (monolog itd.), na njej izvede dvojno redukcijo in notranjosti onemogoči, da bi se pojavila drugače kot v grobi akciji ali v razmerju do druge- ga (podvojitve). Če ta formalna strogost, ki kondenzira vsa- ko obnašanje v njegovo vitalnost, iz westerna dela „ameriš- ki film par excellence“ (Bazin), pa mu hkrati zapira pot do vseh drugih žanrov, kjer beseda velja sama za sebe, kjer, skratka, komentar dejanja velja več kot dejanje samo (prim. komedija nravi). Nujnosti te forme se prilagajo epo- peji, ko sta človek in njegova dejanja v preprostem sogla- sju; vendar jih mnogi moderni avtorji, ki vpeljujejo monolo- ge, moralna in čustvena razmišljanja, občutijo kot omeji- tev; enotnost stila izgine in z njo izgine tudi western. Ven- dar se najboljši westerni držijo svojih nujnosti; Sturgesov



junak v sebi ne doseže nobene „duše“, ki bi bila bolj re- snična od resnice dvoboja, kjer se razkrije in potrdi. V tem dvoboju postane vidna njegova lastna notranjost, ki se ne meri več na epski način z zunanjimi ovirami, zoperstavi se sama sebi, njena subjektivnost je ta boj.

Dejansko „redukcija“, ki jo opravi western, ne osiromaši predstavitev „notranjega sveta“ na račun „zunanjega sve- ta“, univerzum, v katerem vsaka intenca takoj postane ges- ta, v katerem ljubezen, sovraštvo in nevarnost eksplodira- jo v dejanje od trenutka, ko so percepirani, niti najmanj ne napotuje k „realnemu svetu“. Samo v sanjah iz vsakega čustva takoj nastane dogodek in se strah pred tem, da se bo pištola zataknila, takoj spremeni v dejansko okvaro oro- žja. Zaradi potreb svoje forme western takoj postane čista in skoraj onirična prezentacija notranjosti: kje še najdemo lepšo upodobitev fantazme kastracije kakor v sekvenci **Blascklash**, v kateri Caryl (Donna Reed) provocira nezaup- ljivega Jima (Richard Widmark), potegne bodalo, mu izreže kroglo in potem razreže svoj steznik, da bi naredila obliže? Takoj se pokaže ambivalentnost ljubezni in smrti, ženske in matere, moči in impotence. Zaradi zvestobe žanru, ki mu omejitve pomenijo bogastvo, tragično izkustvo junaka izpostavi srečanju z njegovim nezavednim, kraljevskim spektaklom, kjer je vse, kar se zgodi podvrženo silovitosti fantazme.

Vendar ta fantazmagorični festival nima nekoherentnega videza znaka, red vstopi vanj skozi napredovanje naraci- je, ki je, četudi je čista konvencija, kljub vsemu preizkušnja in resnica junaka, njegov cogito: „Jaz sem boj in bojevnik hkrati“ (Hegel). Epska čustva niso več odločilna, razum pa še ne računa; v objemu domišljije mora junak sam vzpo- staviti mejo, ki jo drži na distanci in omogoča, da je avan- tura realna. Če lahko vsa dejanja beremo v notranjem klju- ču, lahko to počnemo prav zato, ker nič ni bolj notranjega od njih samih, junak westerna nima **duše**, z nikomer ni inti- men, niti sam s seboj in njegov edini notranji konflikt je boj z navidezno notranjostjo. Razumemo torej tih — psihoana- litičen — odnos, ki ga ima Chris do agresivnosti pijanega Chica (**Sedem veličastnih**): drugi se bo moral najprej znebi- ti stereotipa avanturista, potem svojega transferja na Chri- sa, da bi lahko razvil svojo lastno pot. Avtentičnost, ki je dosežena na koncu, ni prepoznana v moralnih kriterijih (Chris ne daje več analitičnih komentarjev) niti v kriterijih družbenega uspeha ali izvornosti (Chico bo kmet). Na bolj splošnem planu junaštva ne dela **vsebine** dejanja, ampak njeno razmerje s subjektom. Junak postane kovač svoje usode tako z dandistično „distancijacijo“ (**Warlock**), z za- vestno stilizacijo (začetek **Sedem veličastnih**) ali s hieratič- nostjo svečenika (**Seven Man from Now**). Junaštvo se torej meri s sposobnostjo privzemanja neke določene forme, ki je forma ritualnega itinerarija westerna. Če hočeš biti ju- nak, ne zadošča da triumfiraš, ampak moraš imeti v kon- fliktih posebno mesto, ki zamenja izvornost tragičnega. Če je lahko vsaka opozicija dramatična in vzbudi sočus- tvovanje, to kar razlikuje tragično opozicijo ni v vsebini (kri- za vrednot, usodnost posledic), ampak v samem položaju junaka, ki sedaj ni več v dualni, ampak v triadični opoziciji: junak se lahko dvigne nad tragično samo, če se postavi v odnosu do tega, kar je v igri (dobre in zle „strasti“), v tretji položaj, medtem ko epsko poenoti in ima romaneskno svoje mesto v dualnosti.

Primer lahko natančneje pokaže razliko; četudi so v njem tragične situacije, se mi, v nasprotju s tem, kar misli Henri Agel, ne zdi, da bi **Johnny Guitar** pripadal tragediji. Zakon

in zgodovina se vsilita od zunaj (izgradnja železnic) ne pa skozi dejanja junakov, ki z njima samo **špekulirajo** in če jih dramatična napetost postavi pred preizkušnjo začasnega izginotja zakona (marshallova smrt), jim ta odsotnost ne podeli nobene nove odgovornosti; ni jim treba drugega, kot da čakajo in preživijo. Težavnost **dejanja** postane težavnost **prilaganja**; dramatično razreši tragično obračanje dejanja proti samemu sebi v spopad med trmo in nesrečnimi toda zunanjimi okoliščinami. Vzporedno s tem, se notranji konflikti izčrpajo v nihanju med nasiljem in ljubeznijo, med mrzličnostjo in preračunljivostjo, zmaga pa je v tem, da ena od postavk uniči drugo, ne pa v tem, da jih junak izigra eno proti drugi. Ray je v Joan Crawford znal upodobiti čisto dualno formo tega nihanja pred ironično alterniranimi ognji virilnosti in feminilnosti. Na ravni tehnike najdemo isti dualizem med spodnjim in zgornjim rakurzom. Ne želimo izčrpati lepote iskanja, ki mu sledi Ray, ampak jo preprosto umestiti v kraljestvo romanesknega: tragedije je konec, ustalili smo se; junak se mora sprijazniti z dejstvom, da zgodba ni več odvisna od njega; v njem in zunaj njega se je fiksirala v svojih opozicijah, prihodnost uhaja (pričakovanje Vienne), prav tako preteklost (notranje nasilje bivšega morilca je analogno psihološkemu determinizmu. Stisnjen v svojo sedanost, tako kot Vienna v svojo dolino, bo moral človek po Nicholasu Rayu sam poskusiti zbežati zgodovini in svoji lastni zgodbi ter utemeljiti svojo srečo na očitni potrebi po pozabi.

Nasprotno pa tragični konflikt, prav kot nerazrešljiv, zagotavlja da je junak v tretjem položaju „onkraj optimizma in pesimizma“. Ne gre za pozitivno posredovanje, kjer naj bi junak, tudi sam na muhi, s svojim pogledom obvladoval tate sodobnega časa. Modrost ne ostane tragična drugače kakor da se razkrije s svojim negativnim obrazom, v distanci, ki zagotavlja skrito pajdaštvo s smrtjo. Smrt je morilčeva obsesija, preizkušnja pogumnega, zadnja nevarnost, in v teh peripetijah ne izčrpa svoje domačnosti; najprej v goščavi fantazm izkrči čistino, kjer junak iz krhkosti svoje smrtnosti naredi merilo stvari. Western najde svojo avtentičnost v tem, da vsako željo po oblasti konfortira s figuro smrti, z „absolutnim gospodarjem“. Pred prihodom junaka v mestih na Zahodu sanjajo, zgodovina ki dremlje meša v prived nesmrtnosti imaginarne preteznije in realnost dejanja, silo in zakonitost; junakova budna pazljivost bo vrnila vsemu, kar je v kontrastni luči, njegovo senčnato reliefnost: „vse kar budni vidimo je smrt.“

Androgonija Vienne podkrepljuje Rayevo opustitev bistva tragične krize, boja za zavzetje tretje posredovalne pozicije, ki je bila mitološki privilegij ancestralnega očeta in ostaja objekt moške volje. Ojdipski umor je vedno notranja resnica tragičnega konflikta. **Blacklash** razkrije, kako v očetovem morilcu subjektivnost predpostavlja izgubo epskega. Film že od vsega začetka predstavi Slatterja v anti-epski operaciji (odkopava mrliče), vendar tako kot pri Manu zlom izvorne enotnosti spremlja nostalgična želja po enotnosti in pomen tega dejanja je obrnjen: Slatter poskuša maščevati junaškega očeta in se na ta način identificirati z njim. Začenši s tem začetnim protislovjem se triumf nad očetom pokaže kot obtežen z večplastnimi pomeni, med drugimi:

1. pomeni privzemanje degradacije epskega, ki je postalo nasilje brez zgodovinskosti in zavračanje imaginarnega junaštva, ki zaradi transferja očetove vsemogočnosti na samo sebe poskuša zadušiti zavest o izgubi epskega;

2. pomeni tudi paradoksalno priznanje dediščine očetovskega nasilja, v dejstvu da Slatterja dvigne nad Carsonovo (lastnik posestva) civilizirano nemoč, popolnoma freudovska pozicija nujnosti nasilja želje;

3. ne pomeni torej pobega pred konflikti, ampak poskus, da bi jih naredili plodne z delikatnim obvladovanjem fanatizma fantazm (krotitev „strasti“ na način krotitve konjev predpostavlja med krotilcem in krotenim naravno zarotništvo, „souplesse“ libida).

Očeta ne ubijemo tako, da zasedemo njegovo mesto, ampak tako, da na tem mestu pustimo praznino. Nobena psevdoetična figura ne more pretendirati na to, da bi izčrpala bogastva in protislovja tega, kar je z njegovo smrtjo postalo človeško možno. Kot junak svetišča brez bogov se junak ne izniči pred zakonom, ampak je zakon sam to gibanje izbrisovanja, nežnost zgodovine, ko je epskost postala feminilna. Če mora vsako dejanje sedaj iti skozi posredovanje zakona, zakon ni moralna instanca niti božja zapoved, ampak manipulira z neko odsotnostjo: istočasno ko mesto ohrani možnost preporeda epike, odtujenim „čustvom“ vsili katarzično tišino in ohrani njihovo ustvarjalno izvirnost. S tem ko je ubil očeta, se junak posveča neskončnemu opraviilu urejanja svojih sanj, da bi iz samega sebe in iz sveta naredil predmet lastnih dejanj.

Tragedija novega westerna se vpisuje na ozadje lepe epske enotnosti, vendar zgolj zato, da bi ponazorila njen umik. Junak na vsakršno družbeno ali individualno spontanost odgovori z umikom, ne zato, da bi samega sebe prikazal v nadzemeljski legalnosti, ampak tako, da v odprtem prostoru zatrdi svojo zgodovinsko moč. Ponavlja se isti scenarij skozi katerega se po Grčiji odraža naše razmerje z zgodovino; oddaljenost od epike lahko varira, z Eisensteinom zraste v **Ivanu groznem** in v Shakespearovem prostoru postane skoraj neskončna: vendar moramo v Kalibanovih kruljenjih zaslišati spomin in slutnjo na epiko. Tukaj western doda svoje podobe, ki so pretresljive, ker jih ne more nikdar podpreti nobena beseda, zato ker je protestantska in kapitalistična Amerika od vsega začetka zgrešila svojo epopejo, ker je znala predobro peti hvalo Bogu in govoriti o poslih.

ANDRÉ GLUCKSMANN



GROBARJEVE NORČIJE

Filmska forma je v razmerju do filmskega žanra sprva v „občini“, nevtralni poziciji: kot smo razvili v tekstu „Zaprta prostranstva“ (EKTRAN 7-8, 88), ni mogoča hierarhija formalnih koordinat znotraj posamičnega žanra. Žanra torej ne opredeljujejo privilegirani formalni elementi, recimo: splošni plan v westernu, zunanost polja v horrorju, veliki plan v melodrami, srednji plan v kriminalki in podobno. Žanrska razlika je težko opredeljiva skozi konvencijo same forme, kot je na primeru westerna poskušal izpeljati André Bazin v *Qu'est-ce que le Cinéma*, III. knjiga: v tem žanru naj bi bila tako privilegirana splošni plan in travelling. Tu bi seveda lahko takoj dodali paralelno montažo, ki nastopa ob kodificiranih fabulativnih elementih: zasledovanje, končni obračun . . . Toda kot je Bazin nemara šel v razmerju žanra do forme predaleč, je bilo to nujno potrebno za samo vzpostavitev tega vprašanja.

Filmska forma je torej sprva prazna, a priorna, distancirana do filmskega žanra, le-ta potemtakem nima svoje lastne filmske forme. Takšna perspektiva bi torej ustrezala tistim teorijam, ki razmerje žanra in filmske forme razrešijo s slovitno „nevidnostjo“ (glej recimo Stephen Neal: *Genre*): z „nevidnostjo“ oziroma potlačitvijo filmske forme v funkciji narativne linearnosti, homogenosti, kontinuitete, skratka „celote“. Določene „vidne“ spremembe formalnih koordinat nato ustrezajo spremeni koda ali konvencije narativnih in fabulativnih formul. Le te spremene pa so: 1. učinek dejstev izven-filmske realnosti, z „realnimi“ zgodovinskimi dogodki (kriza v tridesetih, hladna vojna, Vietnam . . .) ali/in: 2. sprememba pričakovanj in naravnosti publike spričo zasičenosti z dotedanjo formulo oziroma ponavljanje — variiranje nove uspešnice v okviru določenega žanra. Analiza žanra se mora potemtakem osredotočiti na **mitično strukturo** zgodbe, spremljanje njenih variacij, modifikacij znotraj ponavljanja, formalna razsežnost pa nato „simbolizira“ ali „poudarja“ tematsko-fabulativno obsesijo: „Film se začne s posnetkom Monument Valleya, tipično kadriranega pod horizontom, ki zavzame večino ekrana. Morebiti slišimo jezdeca, ki se pojavita na drugem koncu prostranstva in ju potem vidimo, kako se nam približujeta(. . .). Ta sekvenca ne zastavi samo tematskega in vizualnega stila Fordovega filma (*Stagecoach*, Poštna kočija, 1939, op.p.), ekonomije akcije v določenih vizualnih terminih, temveč reflektira tudi osnovne kulturne in materialne konflikte, ki tradicionalno opredeljujejo formo westerna“ (Thomas Schatz: *Hollywood Genres*).

Temu načinu obravnave ali analize žanra, ki opredeljuje predvsem anglosaksonske „strukturalistične“ teorije, na tej ravni seveda ne gre nič očitati. Potrebno je le za nianso spremeniti perspektivo in brati samo potlačeno formo. Vpeljati je potrebno raven fragmentarne analize žanrskih izdelkov iz perspektive forme ali drugače, skozi takšno analizo filmov ali njihovih sekvenc, prizorov, kadrov itd. dojeti sam simbolni, kodificirani žanrski „sistem“. Iz te perspektive bodo mitološke razsežnosti, ki nedvomno tvorijo osrednjo žanrsko vsebino, pridobile nemara še dosti radikalnejše pomene kot jih daje prva raven detekcije oziroma generaliziranja splošnih kategorij žanra.

Ce je ta izlet v filmsko teorijo nemara videti kot izogibanje od osrednjega predmeta tega teksta, zgodnjega obdobja westerna, torej nemega westerna, pa je njegov namen nasprotno pokazati, kako že sama ta perspektiva, ki zgodovino žanra bere skozi parcialne formalne aspekte, določa in modificira samoumeven časovni „razvoj“ žanra.

Kako je torej z nemim obdobjem westerna? Kako se we-

stern sploh utemeljuje kot žanr? Kateri formalni problemi so bili v ospredju „tistega časa“? Seveda nam ne gre za morebitno izvornost prvih poskusov westerna — na ravni naracije in zgodbe je western črpal iz popularne in „pulp“ literature, na ravni forme-spektakla pa predvsem pri Wild West Showih, formalne inovacije pa so bile vpeljane v različnih filmskih žanrih, izpopolnjevane nato spet v drugih žanrih. Tudi empirično-zgodovinski pristop bomo opustili, če ne zaradi drugega zato, ker ni na voljo (ne le pri nas, temveč v sicer manjši meri celo v ZDA) sistematične filmske zbirke tega obdobja.

Osredotočili se bomo predvsem na mejne in izključene momente nemega westerna, ki so za zgodovino pisje sicer morda dobrodošle ilustracije, anegdote ali legende, nam pa bodo služile kot določitev samega polja nemega westerna. Zato naj bralca ne premoti morebitna spekulativna razsežnost tega prispevka, saj smo spričo nedostopnosti filmov iz tega obdobja (od tisočev westernov Johna Forda, G. M. Andersona, W. S. Harta, Toma Mixa in drugih jih je ohranjenih le nekaj deset) na to prisiljeni, po drugi strani pa bomo spekulativni namerno, saj dejstva ustrezajo teoriji tudi, če so nepomembna.

Funkcija grobarja

Za „prvo“ obdobje westerna, to je od začetkov produkcije tja do prvih poskusov zvočnih westernov koncem dvajsetih let (prvi zvočni westerni so imeli ozvočene samo dialoge in številne glasbeno-pevske vložke akterjev, zvoki in šumi pa so bili slišni pozneje), velja predvsem dvoje: prvič, da gre **za romantični western** in njegovo **epsko** inačico (za razliko od klasičnega in nad-westerna, kot se „masivno“ razčlenjuje zgodovina westerna) in drugič, da gre za eno izmed dveh velikih profitabilnih obdobji v zgodovini tega žanra (zlata deseta in dvajseta leta ter zlata štirideseta in petdeseta leta za razliko od tridesetih, šestdesetih, sedemdesetih in kajpak osemdesetih let). Ti dve karakteristiki zgodnjega westerna sta v ospredju predvsem takrat, ko se nanj gleda iz perspektive klasičnega westerna, velike vrnitve tega žanra. Treba je dodati, da prav perspektiva, iz katere je klasični western videti glavna doba, zaplete poenostavljeno gledano epskost in romantičnost nemega westerna. Na ravni **vpisa drugih žanrov** v obdobju klasičnega westerna kot določitve izjemnosti te dobe (recimo hardboiled detektiv kot opora resignirani in cinični drži westernerja v klasičnem westernu) lahko ugotovimo, da romantični western ni klasičnemu nasproten kot njegova teza, temveč, da je na ravni vpisa drugih žanrov, romantika in predvsem epika celo podrejen moment nemega westerna. Če smo za klasični western namreč ugotovili, da se Zlo konstituira skozi Dobro („raj“, „vrt“, „domačija“) ter da je westerner onstran Dobrega in Zla, potem za zgodnji western ne moremo trditi, da imamo izhodiščno situacijo-brez-Zakona, torej Zlo situacijo na eni strani in westernerja v imenu Dobrega, konstitucije Zakona na „naivni“, pozitivni drugi strani. To prizna že veliki pristaš romantične fabule, John Cawelti v *Adventure, Mystery and Romance*: „Ta nenavadna zveza med spolnostjo, romanco, religijo in tradicionalnimi vrednotami srednjega razreda na eni strani in ideje Zahoda kot izziva in preporoda na drugi je dala edinstven ton formuli westerna v prvi četrtini stoletja“. Toda sam Cawelti ne more iz svoje kože: „Greyevi junaki in junakinje bivajo v brezčasnem in zaustavljenem svetu, v katerem sta lahko njihova romanca in junaštvo popolnoma čista“.

Kot se bo pokazalo v nadaljevanju, so takšni atributi — ju-

naštvo, romanca — ne le podrejeni momenti zgodnjega westerna, temveč se uveljavijo šele ob definitivnem izteku popularnosti westerna, ob dveh sicer uspešnih filmih, ki pa sta ostala brez nadaljevanja oziroma omembe vrednega ponavljanja, konstitutivnega za žanr. **The Covered Wagon** (Karavana gre na Zahod), Jamesa Cruzea in **The Iron Horse** (Železni konj) Johna Forda. Torej dveh „epikih“. Za nameček pa se romantika uporablja za oznako melodramskih aspektov westerna, recimo pri W. S. Hartu.

Če se zadržimo pri vpisu drugih žanrov v tkivo zgodnjega westerna, se namreč izkaže, **da se je western kot žanr začel s komedijo!** Ta ugotovitev pa nam hkrati omogoči, da se izognemo ugotavljanju tega, kdo je prvi posnel western, kdo je prvi snemal Indijance, rop vlaka ali banke, revolveraški dvoboj, kdo je izumil gibljivo kamero, paralelno montažo ipd. V enem izmed poznejših dvokolturnih westernov G. M. Andersona alias Broncha Billya **Shootin' Mad** (režija Jesse Robinson, 1918) je prizor, s katerim lahko „merimo“ oziroma povzamemo odnos zgodnjega westerna do epike in romantike glede na njegovo komično substanco. Harry Todd jezdi iz mesta proti svoji kmetiji, kjer ga seveda čaka njegova hčer. V zasedi, skrta v grmovju, nanj preži plačanec lastnika saloona, Acea High Cowana. Tema dvema kadroma, ki v tradicionalni formi westerna že zadoščata za suspenz (vzpostavitev zunanosti polja, pogled iz zasede itd.) pa se dokaj presenetljivo priključi še tretji: pod cesto namreč vidimo grobarja, ki sredi gozda koplje grobnico, zraven pa je pripravljena tudi krsta. Sledi kader, v katerem Todd prijezdi mimo grmovja, nato strel (iz grmovja se značilno pokadi) in zatem truplo — Todd pade. Če bi se prizor tako tudi končal, bi to pač pomenilo, nekoliko cinično, vnaprejšnjo vednost grobarja o za western nujno potrebnih truplih kot vzvodih naracije, grobar bi pač imel funkcijo pripovedovalca, s tem pa bi zastopal gledalca kot vsevedno perspektivo (mimogrede, zaradi te prve funkcije grobarji v westernerjih vedno zelo dobro služijo).

Toda nato sledi še kader, v katerem se mrtvi Todd zvali po pobočju navzdol, prizor pa je sklenjen z velikim planom bebagega grobarjevega obraza.

Ta prizor nam lepo pokaže, kako je pravilo, princip, običnost določene žanra mogoča samo preko **vpisa drugega partikulamega žanra** v konkretnem filmu (prizoru, kadru...). Forma paralelne montaže (bandit v grmu in Todd) je najprej cinično-obsceno načeta z **tretjim** kadrom, z grobarjem, da bi nato ta cinično-obscena vnaprejšnja vednost bila načeta s Toddovim padcem v grob in je potemtakem načeta sama grobarjeva-gledalčeva želja-po-truplih kot eden izmed vzvodov western fikcije. Vse Zlo torej temelji na tem Tretjem, na pogledu, ki se vzpostavi z njim: toda prav ta Zli moment, konstitutiven za žanr westerna postane **komičen**, bolje, da se Todd zvali v naprej pripravljen grob, je **burleskna perspektiva**.

Tu je seveda potrebno navezati na zgornje izvajanje, namreč da zgodnji western v nasprotju s klasičnim ne pomeni tezne pozitivnosti. Prav opisani prizor iz **Shootin' Mad** pokaže kako je že na ravni žanra western načel „nedolžnost Raja“, če parafraziramo Bonitzerja, kako so realne smrti v westernu istočasno simbolne smrti nesmrtnih burleskni teles: „V svetu čiste gestualnosti, ki pa je tudi svet risanke (nadomestek za izgubljeni *slapstick*), so protagonisti praviloma nesmrtni, neuničljivi — razen v zelo redkih izjemah, npr. pri Tex Averyju — nasilje je univerzalno in brez posledic, krivde ni. Breme smrti, umor, zločin imajo smisel le za pogled“ (*Pascal Bonitzer, Slepo Polje*). Ta „vr-

nitev burlesknega“ na mučno, nelagodno mesto smrti v westernu, napoltuje najprej na prvo mogočo **formulo** westerna, ki nikakor ni bila slučajna in ki jo je uvedel G. M. Anderson: **akcija + humor**. Ker se k tej formuli še povrnemo, naj sklenemo, da ta vrnitev burlesknega z vsemi komičnimi nasledki napoltuje na parafrazo Sigmunda Freuda: komično nastopi v za western neugodni, mučni, afektivni situaciji. Western se je torej lahko začel tako, da je bril iz trupel norce. Anderson je torej prvi izumil western v njegovi formuli: western kot tudi ostale filmske žanre je potrebno torej razumeti natanko v **razmerju žanrske formule do filmske forme**. Pri tem moramo seveda formulo brati etimološko, pomen formule na tej ravni je torej prav forma! Filmska forma je torej v formuli potlačena in hkrati njen nesimbolizabilni zapis, samo realno žanra. Forma je torej tisto, iz česar žanrska formula ne izhaja neposredno, saj končno lahko iz nje izhaja marsikaj: avtorski, nacionalni, eksperimentalni etc. film; pa vendar funkcija formule retroaktivno izhaja prav iz filmske forme. Prav primer komične razrešitve standardne western situacije v **Shootin' Mad** nam pokaže, kako je neka formalna dispozicija usodna za žanrski obrazec.

Če G. M. Andersona torej proglašamo za glavnega „konstruktorja“ western žanra, nemara ne bo nezanimivo pogledati, kaj je bil drugi odločilni razlog za to trditev. Nemara presenetljivo dejstvo je, da ta drugi razlog ni nič drugega, kot to, da je bil G. M. Anderson takorekoč **popoln avtor**. Anderson je bil de facto to, kar danes de iure pomeni biti avtor: scenarist, režiser, producent, kameraman, igralec, kaskader... Kar danes velja kot „estetska enotnost“ funkcije avtorstva, je bilo takrat seveda produkcijska nujnost, saj za western enostavno ni obstajal izurjen produkcijski kader. Kot vsak dober avtor pa je Anderson (skupaj z drugimi režiserji takratnih westernov) to svojo „avtorsko kreacijo“ prevzel od druge, četudi ne-filmske forme: iz pulp novel, literarne tradicije je prevzel tim. **series character**: „The character not the stories unified the stories — he might be shot, or die, or marry — **he would return in the next story!**“ — tega pa ni zapisal kakšen reklamni agent Andersonovih filmov, temveč Jon Tuska v svojem delu „*The Filming of the West*“. To, kar torej deluje kot simbolna, kodificirana formula westerna, ki producira predvsem vsebinske mite, je torej ukradeno pri drugi, četudi ne-filmski formi, pulp literaturi. Še več: ta ekskluzivna neumrljivost westernerja, (delegirana zvezdniku od burleske) kot narativna deviza iz pulp literature je svojo spektakelsko podobo dobila prav tako od druge forme: od Wild West Showa (Toma Mixa, ob Andersonu in Hartu tretjo veliko zvezdo zgodnjega westerna, so potegnili k filmu neposredno iz takšnega „cirkusa“).

Strel v publiko

Največ mrtvih je bilo baje v danskih in francoskih westernih v začetku stoletja. Nas pa seveda bolj kot evropski problemi z mrtveci zanimajo težave, ki jih je imel s slednjimi Edwin S. Porter, ki je posnel western, kateri je imel prvi uspešen box office: **The Great Train Robbery** (Veliki rop vlaka, 1903). Manj znano dejstvo je, da je leta 1905 Porter posnel remake oziroma parodijo tega filma, **The Little Train Robbery**. Z njim je sicer zaslužil osebno največ v svoji karieri, drugače pa je bila ta parodija v vseh ozirih popoln flop. Ta parodija: prvič, potrjuje našo tezo, da se je western začel s komedijo, torej skozi drug žanr in drugič, dokazuje, da Porterju potemtakem ni šlo za western formulo,

EPIC ALI KAKO
PRIŠLAV

Brodie Billy - G. M. Anderson



temveč zgolj za formo, točneje z Noëlom Burchom: „formiranje narativnosti s pomočjo montaže“. Tako vse kaže, da se je Porter s to parodijo hotel otresti „izvirne“ krivde za izum form, ki bodo za western odločilne: montaža zasledovanja — „film pregona“, veliki plan zločinca s pištolo, ki meri v publiko itd.

The Little Train Robbery namreč najprej ponovi prvotno zgodbo tako, da ne gre več za western in nadalje v tem filmu ni več velikega plana razbojnika, ki strelja v publiko. Porter torej ponovi zgodbo tako, da se otroci igrajo z majhnimi vlakci in konjički, sledi rop teh igrač, otroci pa zbežijo v gozd, kjer jih ujamejo drugi otroci, preoblečeni v policaje. Bolj kot ta „naivna“ žanrska regresija je pomenljiva odsotnost velikega plana zločinca z pištolo, naperjeno proti publiko, ki so ga kot je znano, ponujali prikazovalcem skupaj s filmom, tako da so se sami odločali, na katero mesto v filmu ga bodo postavili. Nadaljujmo z Burchom: „Ta plan pravzaprav ni element filma, njegov namen je preprosto ta, da formira nov tip vezi med gledalcem in ekranom (in metafora razbojnika, ki meri v objektiv kamere, dovolj jasno nakazuje, kakšne vrste bo to razmerje — težnja po fascinaciji in agresivni penetraciji)“ — citirano iz zbornika *Lekcija teme, Burch: Porter ali ambivalentnost*. Ta kršitev prepovedi pogleda v kamero, ki takrat sploh še ni obstajala, pa hkrati pomeni, da je razbojnik streljal natančno na pravo mesto, na mesto, ki ga zaseda funkcija grobarja/občinstva. Gledalčev pogled je torej tisti, ki ga predstavlja ta kader, ki je imel povsem realne učinke: gledalci so bežali iz dvorane, ženske so histerično kričale, vsi, ki so kasneje na začetek in konec filma postavljali velike pane, pa so se zatekali bodisi k družinskim portretom, bodisi po pervertirali Porterjevega zločinca z ljubkimi mladenkami, ki so dobile priložnost, da se smehljajo gledalcem prav od blizu. Porter torej vsega tega ni vzdržal in se je umaknil v otroško parodijo, da bi se izognil „zlu-za-zlo“ western žanra, ne glede na to, da je bila kazen za ta atribut izvršena že s tem velikim planom. Nikakršna kasnejša komična investicija ni prav nič pomagala, veliki plan razbojnika je deloval kot simptom, kot nesimbolizabilni preostanek, ki nima nobenega mesta v montažni strukturi, ki pa se vendarle vztrajno lepí nanjo.

Še en detajl priča, da je šlo Porterju bolj za a priorno prazno filmsko formo kot za žanrsko formulo, za formo, ki ni neposredno simbolizirana v žanrski strukturi, ki torej ne reprezentira žanra kot takega. Lublinov remake **Velikega ropa na vlak** ni „kopiral“ morebitne žanrske formule, temveč je bil remake „scene-by-scene“: kopiral je od najmanjše podrobnosti vsak kader posebej, tako da je misleč, da bodo gledalci oba filma preprosto identificirali kot isti film, moral spremeniti vsaj datum na koledarju, ki se pojavi v enem izmed prizorov! Lublin je torej „menil“, da je remake forme oziroma sama forma tisto, s katere ponavljanjem dosežemo žanrsko formulo.

Porterjevi westerni imajo torej status žanra v kolikor upoštevamo, da so bili proizvedeni, ne da bi Porter vedel, da gre za westerne. Na tem mestu je izjemnega pomena njegov odnos do slovite „landscape“, pokrajine oziroma geografije westerna. V številnih analizah **Velikega ropa na vlak** so namreč spregledani detajli, ki so še kako pomenljivi: če je z vidika diegeze zanemarljivo, da se akcija dogaja v tipični vzhodni pokrajini ZDA (lokacija je bila v New Jerseyu), je po drugi strani prav neverjetno in za western takorekoč nedopustno in škandalozno, da to prizorišče krasijo telegrafski in telefonski drogovi najsodobnejše vrste. Red-

ki zgodovinarji, ki so to sploh opazili, so to dejstvo pripisali kriteriju realnosti: takrat so bili ropi vlaka pogosta in naravna zadeva in časopisje je javnost s tem na veliko zasipavalo (glej: *The Western: from Silents to the Seventies*, avtorja George N. Fenin in William K. Everson). Toda ravno to, da so bili aktualni ropi na vlak prikazani kot pretekli (konj kot prevozno sredstvo, konjeniški pregon, kostumografija prejšnjega stoletja . . .), podeli statusu realnosti status iluzije-fikcije realnosti: sodobni telegrafski in telefonski drogovi dobijo status presežka. To pa je za konstitucijo westerna ključno: **potlačitev mesta izjavljanja, ki se nahaja v sami sedanosti** je spodletela. To velja še posebej, če upoštevamo Schellingovo formulo zgodovine: da preteklo **pripovedujemo**, sedanje **prikazujemo** in prihodnje **slutimo**. Ta potlačitev, ki je bila v **Velikem ropu na vlak** spodletela, bo nujna za zgodovinske značilnosti posameznih dob westerna. Da v Porterjevem primeru ne gre le za slučajni slučaj temveč za nujni eksces predzgodovine westerna, pričajo tudi drugi primeri tistih časov: **A Race for Millions** prikazuje bandite, ki za ropanje vlaka uporabljajo navkljub svoji western opravi tako konje kot avtomobile, paralelna montaža zasledovanja je neaficirana s samo pojavo zločincev in tudi ta film je bil remake Porterjevega. V Edisonovem **Corporal's Daughter** jezdec iz divjine prijezdijo naravnost na asfaltirano cesto, videti pa je celo začudene naključne pasante, ki jih to seveda preseneti. Tako imajo tudi protagonisti filmov tipa *Winnetou* in *Old Saterhand*, ki po westernih korakajo v supergah svojo zgodovinsko predhodnico! Še več: ti ekscesi so celo **slutili** prihodnost: v westernih 60-tih in 70-tih let kot tudi v B westernih vseh časov prav tako lahko vidimo sodobna prevozna sredstva, ki mita zgodovine prav v ničemer ne premotijo.

Good Badman

Western se je torej tako v svoji predzgodovinski kot v svoji „prvi“ formuli začel kot spektakel, cirkus, akcija. Ta aspekt bo ustrezal Eisensteinovemu konceptu montaže atrakcij, ki se seveda tudi sam navdihuje pri gledališču in cirkusu: pred-narativni westerni družb kot sta bila Edisonova ali pa Mutoscope so prikazovali dokumentarne posnetke bizonov, gostilniške pretepe, Buffalo Billa in njegove Wild West Show predstave . . . Šlo je skratka za westvinjete, katere je publika gledala privatno, skozi kukala, nekako tako kot v kakšnem peep showu. Tu se spet naslanjamo na Burcha: „Gre za načine reprezentacije in narativne ali gestikulacijske vrvine, prevzete iz melodrame, vaudevila, pantomime, čarovniških veščin, music halla in cirkusa; ali sposojene pri karikaturi, cenениh barvnih razglednicah in stripu pa tudi pri uličnih zabavljajih, sejamskih atrakcijah in v muzejih voščenih lutk“, (*Porter ali ambivalentnost*). Po drugi strani pa formula westerna že vključuje glavnega junaka kot narativno instanco, ki ji vedno bolj razčlenjeni montažni principi podeljujejo posebno mesto. To dvojnost, v kateri pa je vsaj tja do filmov W. S. Harta perspektivo določala spektakelska funkcija, je opredeljevala tudi opus Broncha Billya alias G. M. Andersona. V eno ali dvo-kolutnih westernih enostavno ni bilo časa, ni bilo takšnega filmskega časa, ki bi dopuščal zgodbo, ki bi ne bila zgolj pretveza za akcijo in spektakel. Ne glede na to, da je zgodba seveda tudi kot takšna proizvajala mitološke učinke, da je že utečena montažna forma (paralelna montaža — pomnoženi zorni koti, gibljiva kamera, veliki plan itd.) še v toliko večji meri zahtevala narativno gledišče, pa prav Anderson dokazuje, da so te instance venomer bile pervertirane z akcijskimi momenti. Še več: prav njegova formula akcije, katere usodnost je bila venomer sprevržena s komičnimi in burlesknimi vložki, je nenehno načenjala trdne narativne in mitološke oblike.

To, da se je torej v propovednih/melodramskih momentih vedno pojavila komična perverzija, nam na najlepši način ilustrira prizor iz **Shootin' Mad**: Toddova hčerka, ideal nedolžnosti, družine in zemlje se skriva za vrati svoje kmetije v strahu pred razbojniki, ki so ji umorili očeta. Nato se pojavi Broncho Billy, prvič v filmu, takorekoč „iz nič“ (ko v

splošnem planu gledamo bližajočega se jezdeca, pričakujemo lahko kogarkoli, čeravno so verjetno gledalci tistega časa pričakovali prav Broncha Billya): ko ga prepoznamo, potegne pištolo, proti-kader pa pokaže Toddovo hčerko, ki kuka skozi vrata kmetije. Ko se vendarle opogumi in stopi izza vrat, Billy dobesedno pade na rit. Tam, kjer je Toddova hčer pričakovala Zlo, prihajajoče iz zunanosti polja in kjer je Billy pričakoval Zlo izza vrat kmetije(!), sta naletela drug na drugega: brhka, nedolžna mladenka in štorasti, prestrašeni westerner. Obscenost melodramskega srečanja pa je kronana s tudi za western nenavadnim happy endom: ko so sovragi premagani, se Billy in Toddova hčer seveda poročita, toda poročita se v cerkvi, ki je zgrajena natančno **na mestu** saloona, katerega lastnik je zlikovec Cowan! Klasični western bo, to je treba priznati, dosti manj radikalen, ko bo cerkev vedno gradil **nasproti** saloona ali javne hiše.

Komično perverzijo, s katero Anderson vpelje formulo westerna pa je potrebno brati hkrati tudi v kontekstu nemara najpomembnejšega atributa (serijskega) junaka westerna: da namreč **westerner vedno uteleša Zakon v njegovi prazni formi**. To formulacijo je razumeti v okviru Kantove *Kritike praktičnega uma* oziroma njegovega statusa Dobrega in Zla v razmerju do univerzalnega zakona: „da se namreč pojmov dobrega in zla ne more določati pred moralnim zakonom (ki se mora postaviti kot njuna osnova) temveč samo (kot se tu tudi zgodi) za njim in z njegovo pomočjo“ — citirano po srbohrvaškem prevodu, BIGZ 1979, str. 83. Ta obscenost Zakona (cerkev **na mestu** saloona), ki se ne meni za empirično dobro tako kot meščani, farmerji in govedorejci, je lahko patetična in mučna (junak klasičnega westerna in negativci poznega westerna), lahko pa tudi komična (predvsem Broncho Billy in njegovi ponavljalci Tom Mix, Buck Jones in Hoot Gibson). Seveda iz tega izhaja za klasični western in njegove zvezde ekscesno dejstvo, da so se zvezdniki nemih filmov enkrat pojavljali kot pozitivci, drugič kot negativci.

Tako sta Fenin in Everson proglasila Broncha Billya za „**good badman**“ figuro. Ambivalenca Dobrega in Zla jima gre pri temu v prid, toda to formulacijo je potrebno precizirati. „Good“ je predvsem perspektiva, iz katere je Billy ugledan, v **Shootin' Mad** torej izza vrat kmetije, „z očmi“ Toddove hčerke, „badman“ pa je predvsem kraj, od koder Billy prijezdi, taista zunanost polja, iz katere pred tem prijezdijo tudi zlikovci. Zanikanje Zakona kot atributa Dobrega se torej zgodi, ko se Dobro sooči s sabo v Zli podobi glavnega junaka, ko se sooči z moralnim zakonom, ki je bil **pred** Dobrim in Zlim, torej na točki čiste in absolutne forme, ko zunanost polja načne „notranjo“, vidno perspektivo. Da je torej prav absolutna in „čista“ forma kraj, kjer nastopa Zakon, moralni zakon, **pred** mitom Dobrega in Zla, potrdi tudi primer iz filma **Broncho Billy's Capture** (režija: sam Gilbert M. Anderson, 1913): Billy se z žensko, ki spremlja negativca, prežeč v grmovju na Billyev in šerifov prihod, napol Indijanko, oboroženo in neukročeno, **(s)po-gleda** v značilnem kadru-proti-kadru, ki tudi sklene film, potem ko je zločinski par ujet. To pa je tako fascinantno kot smešno.

EPIC ALI KAKO JE ZGODOVINA PRIŠLA V WESTERN

V devetnajstem stoletju ima Zgodovina, kolikor je zvezana z romanom, simbolično mitično vrednost, najznačilnejši izraz za to zvezo pa je „romanca“. Coleridge uporablja v zvezi z iluzijo, ki jo proizvede „romansjé“, izraz, ki ga Jean-Jacques Mayoux povsem upravičeno označi za „subtilno niansiranega“: gre za to, da se doseže a **willing suspension of disbelief**, „privolitev, ki naj ukine zavrnitev verjetja“. Roman („romanca“) počiva na neki pogodbi in na določeni obliki realizma. Ta pogodba je sama utemeljena z verjetnostjo, toda z verjetnostjo, ki se drži verjetja. Srce mora prepoznati resnico; avtentičnost je čustvena. **Einfühlung** je mogoče definirati kot empatijo srca, ki naj vzbudi realizem atmosfere. Kaj zato, če so predmeti lažni, da je le atmosfera ohranjena — tudi ta resnica je globoko čustvena. Kolikor je atmosfera zasnovana kot tista, ki naj poenoti subjekta in objekta, se naslanja predvsem na učinke realnega in na razpoloženje, na patetično.

Spomin ni zgolj rezervoar za imaginacijo; z njo zelo intimno komunicira. Imaginacija obstaja edinole na tisti osnovi, iz katere se iztrga, in obenem z njo. Ta romantična koncepcija imaginacije, ki naredi iz svoje dejavnosti gibanje za ponovno najdenje spomina, da bi si tako na novo poiskala vire v preteklosti, je na las podobna tisti, ki je na delu v številnih tekstih o ameriškem Zahodu in Westernu. Amerika si mora zagotoviti spomin, ne sme se odrezati od svoje oživljajoče preteklosti, najti jo mora skozi gibanje anamneze... Kolonija v Taosu predstavlja natanko neko tako vrnitev k virom, le da je ta pot prej pot pasivnosti, ubogljivosti Matere. Zgodovina sama vzpodbuja k utemeljitvi Zakona, njegov dinamizem pa naj seže od empatije srca. Občutena mora biti povzeto v Zgodovino ameriškega naroda, treba je biti akter te Zgodovine. Da pa bi nekdo lahko bil akter, mora biti prežet s to Zgodovino, ponesti ga mora gibanje evolucije, celo sam mora postati voljno gibalo te evolucije; obenem mora biti vpleten v usodo nekega ljudstva in to usodo ustvarjati, prispevati k njenemu ustvarjanju. Pojma posameznika in množice sta tako kar naenkrat zanikana v korist pojmov osebe in naroda. Oseba in narod tvorita organizme, ki jih naseljuje eno in isto življenje, ki je čustvenega značaja. V takšni perspektivi je razmerje do Zgodovine povsem primerljivo z razmerjem, ki ga človek vzpostavi z Naravo. **Einfühlung** je empatična reprodukcija Narave, pokrajini, ljudi — in to takšna reprodukcija, da je v njej mogoče najti „značajskost“, se pravi razmerje s človekom. Je ponovno iskanje tiste geste in tistega trenutka, v katerem sta Zgodovina in Narava s človekom pustili svojo sled, v katerem sta se podpisali. Narava tako predstavlja tisto osnovo, v katero se je treba najprej zasidrati, da bi se nato od nje odtrgali. Značaj mora biti iskan kot bistvo ali kar sama resnica. Nujnost odtrgati se od osnove, si v njej poiskati vire ob tveganju izgube korenin — to je zgodovinska nujnost človeka. Implicira pa dialektično konjunkcijo dveh časov, od katerih se eden nujno pojavlja kot izmena drugega.

Prvi čas je tisti mitični čas Narave, čas osnove. Letni časi se, tako kot rojstva, ponavljajo; smrt pionirjev porodi življenje. Toda ta čas se ne sme izgubljati v čistem izmenjevanju, saj bi tedaj grozil z izginotjem osebe in naroda: to je nevarnost, ki grozi Indijancem. Slediti mu mora še nek drug čas, oblikovalec, čas vzgoje, **Bildung**: to je zgodba o formiranju nekega naroda, o življenjepisu neke osebe. Narativna forma je zvezana z Zgodovino kot linearnim razvojem in ne več zgolj kot izmenjevanjem.

Vpisan v evolucijo vrste, v usodo, mora človek biti zvest svojim izviro, ne sme jih pozabiti, hraniti mora relikvije — obenem pa mora slaviti in častiti delujoči vzrok tega gibanja formiranja, ki ga je bil moral zavreči, saj je izgubil skladnost človeka in Narave — izven Zgodovine —; slaviti mora torej izkušeno izgubo Zahoda kot tistega, kar je bilo izgubljeno, vendar le zato, da bi bilo znova najdeno oziroma vsaj ne pozabljeno. Ta nujnost vrnitve k izviro implicira natančno vzpostavitev nekega ozemlja, tiste obljubljenе dežele, „virgin land“, kjer se edinole lahko razvije filiacijsko gibanje, ki sledi čustvenosentimentalni gesti Očeta, ko le-ta kaže na ozemlja, ki jih je treba naseliti (Lincoln v **The Iron Horse**), saj se Zahod na splošno pojavlja bolj na način materinske zemlje, ki jo je treba preoblikovati v resnično domovino, kot pa v obliki utopičnega kraja, izven dosega Zgodovine, padca in geste Očeta. Seveda pa je ob tem naporu, da bi ne pozabili, ob vsej ohranitvi razmerja za osnovo, s preteklim, ideal prav v tem, da bi se ne zatekli v individu-

alni, zaprti, intelektualni spomin zgodovinarja, temveč da bi se to sodelovanje z osnovo še bolj okrepilo, tako da bi hranilo spomin, ki ne bo več privaten, temveč odprt in kolektiven, ki bo oblikovalec naroda in utrjevalec skupine. Tako torej na samem višku **Bildung**, ko smo enkrat že pri delu, naletimo zaradi odrešitve preteklosti, ki smo jo videli delovati, na čas, lasten sami Naravi, njenemu značaju, ki je njena bistvena lepota (recimo Monument Valley; takšna, v kakšno jo je spremenil film). Ta odrešitev, ki izhaja iz smeri Zgodovine, ta sublimacija je posvečena z estetiko: podoba se fiksira, njena fiksnost pa se zoperstavi giblivosti Zgodovine (skrivnica prepusti svoj prostor kadru).¹

Tovrstna koncepcija zgodovine kot dinamične sile skupaj s časom **Bildung** potegneta za sabo nujnost fikcije in naracije, v kateri se linearnost spoji s ciklično formo, da bi tako razodeli filiacijo. Vse, kar je Western podedoval od melodrame, pripada natanko tematskem redu te fikcije in te naracije. Vendar pa Western ni zgolj to; obstaja še zveza med njim in dokumentarcem, pa tudi utopijo. Le da ne prvi ne drugi nista narativna, sta izven „humanege“ časa (za Ojdipa tam ni prostora). Po drugi strani pa je tista Zgodovina, ki je še v devetnajstem stoletju enotila in osvobajala, ki je bila močan mit, zdaj to svojo energijo izgubila, spektakularno je prevladalo nad narativnim — fotografske in kinematografske predstave so zgradile neko „realno“, ki se razlikuje od onega, ki ga je zmogla ponuditi narativna forma romana v pomenu „romance“; neko „realno“ torej, ki ga ne more več vzdramiti mitična energija Zgodovine. Konstitucija sodobnih medijev je sočasna konstituciji novih oblik realnega. Kar je bilo nekoč „western melodrama“, melodrama Zahoda, postane zdaj melodramski western. S posredovanjem filma se tako tvori nek kolektivni spomin, ki ni več en sam. Gledalec se identificira s pionirjem, postane del naroda, prejme kulturno dediščino. Poenotenje, ki ga izpelje film, poteka s pomočjo, natančneje: s podobo zvezdnikov. Mitična moč, ki jo je Zgodovina izgubila, je s filmom povrnjena, le da se odslej ne drži več tistega, kar v filmu še izhaja iz simboličnega in iz preprostih čustev, kakršna sta groza in sočutje, temveč se drži zvezdniskega sistema. Ker je izginilo načelo realnosti, slabita tudi imaginarno in realno, ki se mešata; pride do derealizacije Zgodovine in Narave, ki se sprejmeta v hiper-realno simulacije. Walter Benjamin je v filmskem delu videl „likvidacijo tradicionalnega elementa iz kulturne dediščine“ ter dodal, da je to še posebej opazno v velikih zgodovinskih filmih.

* * *

Na začetku dvajsetih let cenzorji sklenejo, da je senzacionalističen značaj, značilen za seriale, poguben za duh mladih Američanov. V številnih zveznih državah prepovedo prizore mučenja, prizore z bolj svobodno uporabo strelnega orožja in prizore oboroženih ropov. Še posebej se ukvarjajo z načinom, na katerega so uprizorjeni ženski liki. Nekateri cenzurni uradi sploh ne dovoljujejo, da bi se nad žensko dvignila roka. Producenti se zato odločijo, da bodo spremenili formulo serialov. Universal pokaže svoj vzorec leta 1921 s filmom **Winners of the West**: „Universal je problem cenzure v zvezi s seriali rešil na tako govoren način, da bo politika te hiše odslej služila kot luč vodnica vseh tekmecev na tem področju“ (**Motion Picture News**, 1. oktober 1921). Novost tega filma je, da je zgodovinski; dejansko mu že leta 1922 sledi **In the Days of Buffalo Bill**, nato pa 1923 **The Oregon Trail**, **In the Days of Daniel Boone**, **The Santa Fe Trail**, leta 1924 **The Days of '49**, **Leatherstocking** itd. Vzoredno s tem se je večalo število celovečercerjev z zgodovinskimi značajem:

1921: 5 celovečercerjev, en serial

1922: 5 celovečercerjev, en serial

1923: 9 celovečercerjev, trije seriali, sedem kratko-metražnih

1924: 11 celovečercerjev, štirje seriali, pet kratkih

¹ Aluzija na slavno Bazinovo besedno igro **cadre-cache**, cf. André Bazin, **Qu'est-ce que le cinéma**, Ed. du Cerf, Paris, 1975.

Naj na tem mestu opozorim še na avtorjevo vztrajno poigravanje z dvoznačnostjo francoske besede **histoire**, ki je obenem **zgodovina** in **zgodba**. Kar nekajkrat avtor posebej poudari, da jo v knjigi rabi v obeh pomenih, zaradi česar se prevajalci ponujata dve možnosti: podvojitev francoske besede na slovenski prevod zgodba/zgodovina ali pa vsakokratno uganjevanje. Navkljub tveganju se odločam za drugo inačico, pri čemer mi je v pomoč pisanje Zgodovine z veliko začetnico. Podobna zagata nastopi, ko je ob **histoire** v igri še beseda **sens**, ki je obenem **smisel** in **smer**. Zaradi številnih evoliucijskih in prostorskih koordinat, s katerimi je ta zveza ponavadi zvezana, prevajam **le sens de l'Histoire** kot „smer Zgodovine“. (op. prev.)

1925: 19 celovečercev, en kratak
1926: 15 celovečercev, en serial
1927: 12 celovečercev, en serial, en kratak
1928: 14 celovečercev, pet kratkih
1929: 15 celovečercev, en kratak

Kakšen odstotek celotne produkcije westernov predstavljajo tovrstni zgodovinski filmi? Blizu 3 % v letih 1921 in 1922, 12 % leta 1923, 7,5 % leta 1924, 8 % leta 1925, 7,2 % leta 1926, 6,5 % leta 1927, 10 % leta 1928 in 12 % leta 1929. Razločno povečanje je mogoče registrirati od leta 1923 dalje; dovolj nenavadno pa je, da dva vrhunca v letih 1923 in 1929 sovpadata z dvema numeričnima upadoma žanra. Pred vsem drugim pa najbolj čudi zmanjšano število filmov, v katerih Zgodovina igra pomembno vlogo. Večina westernov vpeljuje čudesa, zvezana s sodobnostjo oziroma njenimi predmeti: letali, avtomobili, motocikli, telegramom, telefonom, radiom, ploščami itd. Pojavijo se **flappers, chorus girls in bathing girls**. Glavni lik določenega števila filmov prihaja iz prve svetovne vojne; vrača se z evropskih bojišč. Dogajanje mnogih westernov se odvija v izmišljenem dekorju kake evropske kneževine (Graustark tema) ali pa v povsem specifičnem univerzumu cirkusa (zaprt svet, tradicionalno zvezan s čudesi). Junak, recimo Tom Mix, se zlahka seli po različnih koncih sveta (Afrika, Južna Amerika . . .); univerzum se tke okoli njega; zadostuje že zgolj njegov prihod in incidenti se prično kar množiti okrog njegove osebe. Ti liki/igralci se ponavljajo iz filma v film; njihova figura je zadosten posrednik, ki naj s sabo ponese in vsili nekaj zgovornih znamenj „westerničnosti“, pa četudi v samo osrčje evropskih kneževin — brez slehernih zemljepisnih kriterijev torej.

„Westerničnost“ ni neposredno zvezana s preteklostjo v vseh tistih številnih westernih, ki pripovedujejo zgodbe v sedanjiku oziroma v nekem težko določljivem času: „Film je napovedan kot zgodba o 'sodobnem Zahodu', a je poln poslikanih Indijancev, saloovnov, revolverjev in streljanja. Mislim sem, da so bile to značilnosti Zahoda pred moderno dobo.“ (*The Film Spectator*, 20. avgust 1927). Liki pa vendarle v celoti utelešajo filiacijo Zahoda; oni namreč Zahod živijo. Naj spomnimo, da so filmi, v katerih se pojavljajo, utemeljeni na gestikulaciji ter na verjetnosti, ki ne pripada redu psihološkega. „*The Devil's Saddle* daje videz produkcije, ki jo je realizirala kopica otrok, ki se igrajo proizvodnjo filma. Od začetka do konca je stupiden, brez ene same logične sekvence.“ (ibid.). Ugodje in trepet, ki ga ti filmi zagotavljajo, sta praviloma zvezana z ritmom, ki počiva na številčnosti sekvenc, zgrajenih okrog dogodkov, ki brez prestanka poganjajo akcijo, ne da bi jih posebej skrbelo za narativno linearnost. Gre za galopiranje po preriji, kotalenje po pobočjih, za predstavitev spopadov — skratka, ovinki in odkloni imajo prednost pred ravno črto.

Obenem pa nad Westernom zavladava resnost. Zgodovina vanj vstopi pod znamenjem pedagoškega poslanstva. Najdemo jo že v nedavni preteklosti zgodovinskih westernov, kakršni so bili recimo filmi Incea. **Bob Hampton of Placer** leta 1921 razkriva prav to vrsto filma: „a classic Indian-western picture“. Dve leti pozneje je **The Covered Wagon** imenovan epski, **Three Bad men** iz leta 1926 pa označen kot „New Western-Historical Picture“. Inceova dela počivajo na oživiljanju akcije. Zgodovina pri njem nima oblikovalskega poslanstva; ni tista velika vzgojiteljica, ki bi v film vnašala svoje najgloblje kreposti. V zgodovinskih westernih dvajsetih let ne gre več zgolj za lekcijo iz moralne in fizične higiene, temveč tudi že za patriotizem. Zgodovina v film vstopa tako, da pri gledalcu proizvede neko zahtevo: slednji je pravzaprav pozvan k temu, da zahteva zgodovinske filme, ki bodo novim generacijam pripovedovali o „izvirih“ Naroda.

„To je vrst zgodbe, ki jo zahteva Mlada Amerika, kakršno bi Mlada Amerika morala gledati. Pretrese jo; da ji vedeti, da so bili na Zahodu veliki možje tedaj, ko je Zahod potreboval velike može.“ (*Variety*, 22. november 1923). Dovolj značilno je, da se ravno tedaj Univerza Yale odloči realizirati serijo filmov, ki zapisujejo „kroniko“ Združenih držav: „Šlo je za projekt filmanih kronik, ki naj bodo — po vzoru del, na katere se opirajo — vir razvedrila za občinstvo; nov in učinkovitejši pedagoški aparat, ki naj olajša poučevanje ameriške zgodovine v naših šolah in na univerzah; mogočen instrument stimuliranja patriotizma in civilnega duha tako med rojenimi Američani kot tudi med tistimi, ki so sem prišli iz tujine.“ (*The Chronicles of American Photoplays*, str. 2). Od trinidesetih predvidenih filmov jih je bilo posnetih petnajst. Kritiki so nemudoma opozorili prav na „pedagoško“ vrednost teh zgodovinskih westernov: prikazovalec naj nikakor ne zanemari priložnosti, da filme, kakršna sta **Winners of the West** in **In the Days of Buffalo Bill**, predstavi v šolah, vzgojnih ustanovah, združenjih Boy Scouts itd.

Odslej je pred Western postavljena zahteva, naj s pomočjo zatekanja k Zgodovini ponovno odkrije moč mita — k tistemu torej, kar uči o pravicah emancipacije in legitimnosti Naroda ter njegove enotnosti, njegovega obstoja. Gre namreč za Zgodovino izvirov

Naroda in izvirov Amerike. Zgodovina je uprizoritev tega utelešenja ideje Naroda. Treba se je bilo torej izogniti izvornemu prizoru, za katerega vemo, da dokončno zaustavi pogled, da fascinira.

Omenili smo že, da atmosferski realizem potrebuje verjetne detajle, da potrebuje verjetnost. Ta potreba je v primeru zgodovinskih filmov še povečana. Zatrjevanje in pričevanje postanega privilegirana tipa naracije (na primer potopisni dnevnik, ki implicira vednost govorca). Na splošno mora biti avtentičnost pri zgodovinskih westernih zagotovljena. Zato so razstavljeni vsi možni dokazi znanstvenosti. Scenarist **Frontier Woman** je tako profesor Nathaniel Wright Stephenson, asistira pa mu profesor George L. Sioussat z Univerze Pennsylvania. Če se metode proizvodnje filmov na Yale — po besedah njihove lastne reklame — ne razlikujejo od metod, ki jih prakticirajo v Hollywoodu, tedaj tudi v obratni smeri učenjaške raziskave v Hollywoodu nimajo česa zavidati — če spet verjamemo press-book — tistim na kaki Univerzi. Veliki studiji imajo posebne oddelke za tovrstno delo. **Research Department** družbe M.G.M. je za **Trail of '98** prečesal vse časopise tistega časa. Režiser Clarence Brown se je pogovarjal s Karlom M. Andersonom, ki je o zlati mrzlci poročal za dnevnik iz Seattlea, kot tudi z več kot dvesto udeleženci tega pohoda. Uporabil je še usluge velikega števila **oldtimers (sourdoughs)** ter nekdanjih lahkoživk, ki so mu pomagale s povsem tehničnimi nasveti pri številnih pomembnih sekvencah: med njimi je bila tudi Gracie Robinson, zaradi katere je petnajst kopačev zvrstilo trupla več kot petdesetih mrtvih konj, predno se je le-ta izkrcala iz ladje, ki jo je pripeljala v Dawson City — da bi si dama ne zmočila nog!

Reklama za **The Iron Horse** razglaša: „Ta upodobljena zgodba o gradnji prve transkontinentalne železnice je natančna in zvesta sleherni podrobnosti, najsi gre za dejstva ali vzdušje“. Raziskovalno delo za ta film je bilo opravljeno v Kongresni knjižnici, Smithsonian Institut, American Museum of Natural History. Sodelovali pa so še arhivi družb Central in Union Pacific ter knjižnice iz New Yorka, Los Angelesa, San Francisca, Sacramenta in Omaha. Po vseh teh naštevanjih se seveda ponuja vtis, da so podana vsa možna zagotovila resnosti. To resnično znanstveno delo je privedlo celo do pravih odkritij: brez raziskav, opravljenih za potrebe filma **The Trail of '98**, bi nikoli ne zvedeli za ime moža, ki je odkril prvi kos zlata v Klondikeu; gre za „Sticker“ Georgea Comacka, tako poimenovanega zaradi dolgotrajnega druženja s Sticker Indijanci. James Cruze je imel za **The Covered Wagon** na razpolago ekipo kakih petdesetih „strokovnjakov“. **Research Department** družbe Famous Players-Lasky Corporation je pozival združenja zgodovinarjev in iz press-book izvemo, da je A. E. Sheldon, superintendent Nebraska State Historical Society, postregel s fotografijami in nasveti v zvezi z oregonsko potjo skozi to puščavo. Ennice G. Anderson iz združenja zgodovinarjev Wyominga je storila isto v zvezi s trdnjavami te države, med katerimi je bila tudi Forth Bridger. Realizem tega filma je hotel biti absoluten, daleč proč od vsega, kar je film dotlej predstavil. „Cruze je skrbel za to, da je bil pesek, ki so ga dvigovali vozovi, **pravi pesek**; da so bili Indijanci, ki so se bojevali z belimi zavojevalci svojega ozemlja, **pravi Indijanci**; da so bile brade na licih pionirjev **res prave brade**. Kot je razložil sam Cruze: 'Niti enega samega lažnega lika ni v celem filmu.'" (**The Best Moving Pictures of 1922—23**, str. 23). Po mnenju Brucea Blivena pričajo o avtentičnosti dela številne podrobnosti: „Večina moških likov, vključno z danajstletnim hudičkom, zveči tobak; pljuvajo na prav tako neprijeten način kot v resničnem življenju. Starka umre na poti; pokopljejo jo sredi opustele prireje. Zlahka si predstavljamo, kako bi kak drug režiser, manj zagret za zgodovinska dejstva od James Cruzea, postopal v tem primeru: majhen bel križ, izgubljen sredi brezmejnega sivega prostranstva itd. Zaprtje z irisom v obliki križa na ozadju vzhajajočega sonca; montažni rez na glavo tulečega kojota. Gospod Cruze se tega loteva drugače. Razloži nam, da Indijanci, ki skrivoma sledijo slehernemu pomembnejšemu konvoju v pričakovanju, da bo ta za sabo pustil kako žival ali celo človeka, brezsravno razropajo vsak grob. Zaradi tega celoten konvoj potepa izboklino, ki je nastala ob pokopu.“ (**The New Republic**, 25. april 1923). Zgodovinski film takega sloga, kakršen je **The Covered Wagon**, mora imeti okus po „arheološkem“ detajlu. Kostumi in dekor so tiste bistvene točke, na katerih se mora izka-

The Covered Wagon,
režija James Cruze, 1923



zati vestnost rekonstitucije. Ta film tako vsebuje „obilje avtentičnih detajlov iz leta 1849 v saloonih, stanovanjih, ulicah, kostumih itd.“ (*Motion Picture News*, 31. januar 1925). Press-book filma **The Covered Wagon** podrobno opisuje, kako veliko število oblačil je moral preskrbeti **Costuming Department** za kmete, traperje, priseljence, Indijance in druge. Zdi se, da so med iskanjem lokacij in pripomočkov (predmeti, vozovi . . .) obredli kar devet zveznih držav: Kalifornijo, Utah, Nevado, Idaho, Wyoming, Montano, Oregon, New Mexico in Arizona. Izposodili so si celo čredo bizonov, last Buffalo Livestock Corporation, ki so živeli na Antelope Island (Veliko slano jezero). Za snemanje filma **Sundown** pa so preprosto izrabili selitev več tisoč glav živine iz ene države v drugo. Podobno je za potrebe filma **North of 36** posneti poslednji konvoj **longhorns**. Oba filma sta iz leta 1924. Naslednje leto ni bilo ob snemanju **The Thundering Herd** v celem Texasu mogoče najti niti ene same živali te vrste več.

Za prolog filma **The Vanishing American** so delavci Paramounta pod vodstvom delovodje Charlieja Bocqueta zgradili „cliff dwellings“. Harry Perry pripoveduje, kako je med snemanjem filma skupaj z drugimi člani ekipe spoznal družino Wetherill, znano po arheoloških izkopavanjih na Jugo-zahodu. Film je izkoristil odkritja na tem področju s konca 19. in s samega začetka 20. stoletja. **Ranson's Folly**, adaptacija romana Richarda Hardinga Davisa, je zahteval trdnjavo (Forth Crockett iz Zgodovine). Postavili so jo v San Fernando Valley, na planjavi, ki jo obkroža gorovje Santa Barbara. Paradni prostor je bil dolg tristo čevljev in je dopuščal manever cele skupine konjenice v prvem prizoru filma. Zbrana je bila skupina izkušenih bivših konjenikov pod vodstvom polkovnika C. C. Smitha, ki se je boril proti Indijancem — in ki v filmu igra polkovnika Bollanda. Drugi polkovnik, George L. Byron, prav tako udeleženec indijanskih vojn, je bil tehnični in vojaški svetovalec. Pri filmu **The Covered Wagon** je to nalogo opravil Tom McCoy, ki ga je Famous Players-Lasky najel za rekrutacijo Indijancev. Najprej je zbral Arapahe in Šošone (med njimi so bili Goes-in-the-Lodge, Yellow Calf, Red Pipe, Wolf Elk, George Shakespear, Broken Horn, Painted Wolf ter sinova starega Washakieja, Dick in Charlie). Ko pa je Lasky naročil še petsto novih Indijancev, se je iz Forth Washakie odpravil v Forth Hall (Idaho), da od tam pripelje Bannocks.

* * *

Glavne teme filmov so bile predvsem naslednje: zlata mrzlica leta 1849, „španska“ Kalifornija (ki dobesedno fascinira dvajseta leta in ostaja bistveno zvezana z likom Zora), vojaško življenje med indijanskimi vojnami, poslednji Custerjev boj, pony express, pionirska prečkanja celine, izgradnja transkontinentalne železnice ter

osvajanje novih ozemelj. Bliskovit razvoj posameznih tem v relativno kratkem časovnem obdobju je praviloma zezan s proslavami ali pa kar z modo. Tako 25. junija 1926 slavijo petdesetletnico borbe pri Little Big Horn, ki se znajde na filmu kar trikrat med leti 1925 in 1927. Pony express se po filmu Jamesa Cruzea (1925) pojavi še vsaj v petih filmih. Samo v letih 1925—26 pet filmov opisuje osvajanje novih ozemelj itd.

Buffalo Bill, Kit Carson in Daniel Boone so le nekateri izmed zgodovinskih likov, ki se pogosto pojavljajo v filmih. Le redko so glavni junaki; junakova pot se z njihovo praviloma križa. „Natanko ta drobci pomembnosti je tisti, ki zgodovinskemu liku podeljuje njegovo **točno** težo realnosti: ta **drobec** je mera avtentičnosti (. . .). V fikcijo so vpeljani postransko, počez, **mimogrede**, zarisani so na dekorju, ne pa namenjeni sceni. (. . .) Romanesknemu dajejo blišč realnosti, ne pa blišča slave: ti so presežni učinki realnega.“² Vzporedno z vlogo teh silhuet moramo opozoriti še na vlogo stativov, ki imajo v zgodovinskih — še posebej pa epskih — filmih funkcijo zbora.

Biografija je tista, ki uspe odgovoriti na dvojno zagato bolj linearne naracije in hkratne psihološke verjetnosti. Ta žanr pripovedi je rezerviran za manj slavne like (**Wild Bill Hickok**, 1923), celo za neznanca (**Tracy the Outlaw**, 1928). Jesse James se pojavi v treh filmih, dveh iz leta 1921 in v verziji s Fredom Thomsonom iz leta 1927. Ne moremo sicer reči, da je James obskurna oseba. Je sicer junak, vendar junak **dime novels** — in ves napor tako režiserja Lloydja Ingrahama kot Freda Thomsona je bil natanko v tem, da ga povzdigneta do njegovih zgodovinskih razsežnosti. Tako je vsaj mogoče soditi na osnovi nekega razgovora z igralcem: filmu je predhodila izjemno resna raziskava, ki je razkrila, da Jesse James ni bil tak krvoželjen bandit, kakršnega so opisovali popularni romani, temveč prej gentleman, ki je postal žrtev dramatičnih okoliščin. Novinar je osupel: „Fred, ki je prebral vse, kar je o Jesse Jamesu mogoče prebrati, mi je tako razkril nekaj bistvenih momentov Jamesove eksistence, za katere upa, da jih bo na ekranu uspel predstaviti tako, da bo izobčenec končno le prikazan v svoji pravi luči.“ (**Photoplay**, oktober 1927). Igralčev odgovor na eno od vprašanj je nepreklicen: „Če bi Abraham Lincoln živel, bi Jesse James nikoli ne postal bandit.“

Ta zadnji stavek obenem razodeva najodločnejšo zgodovinsko figuro tistega časa. D. W. Griffith snema konec dvajsetih let film o Lincolnu, ki ga ima za krono svoje kariere. „Priložnost povedati zgodbo o pravem Abrahamu Lincolnu, ki mi jo ponuja zvočni film, imam za sveto dolžnost; če bom le malo uspel izkazati pravico osebi najmogočnejšega moža ameriške zgodovine, tedaj bom uresničil največjo ambicijo svojega življenja.“ (**Hollywood Filmograph**, 24. april 1929). Waldo Frank leta 1919 v svojem spisu **Our America** ugotavlja, da Lincolnova figura postopoma nadomešča Washingtona:

„Amerika še ni dozorela za spoznanje o tem, kakšne narave je bogastvo, ki ga ima v Lincolnovi osebi: ni še povsem dojela, zakaj Lincoln v naših srcih zavzema tisto mesto, ki ga razum imperativno zahteva za nekega veliko bolj sposobnega moža: Georgea Washingtona. Najizbranejši napredni duhovi protestirajo. Washington je bil vojaški in politični genij; bil je kreator. Celih dvajset let je dominiral nad ameriškim življenjem. Lincoln, ki ga je politična nezdoda iz temačnosti projicirala v polno bleščavo, se je častno držal za krmilom štiri viharna leta. Bil je velik mož, velik konzervator. Toda Washington je bil 'mož, ki nas je ustvaril'. Tem razlogom se ne da ugovarjati. Pa vendar je Oče naše Dežele deležen vse manjše ljubezni. Lincoln pa, prej ali slej, prodira v čustveno življenje vseh Američanov, bogatih ali revnih, inteligentnih ali povprečnih, dobrih ali slabih. Je populni junak — natanko zaradi tega, ker sleherni Američan v njem lahko najde izraz svoje lastne želje.“³

V filmih **America in The Iron Horse** se Washington in Lincoln pojavita kot zediniteljski figuri, ki vežeta kolektivne in individualne prigode, saj omogočata hkratno poenotenje naroda in izginotje ovir med junakom in junakinjo. V enem kadru filma z Univerze

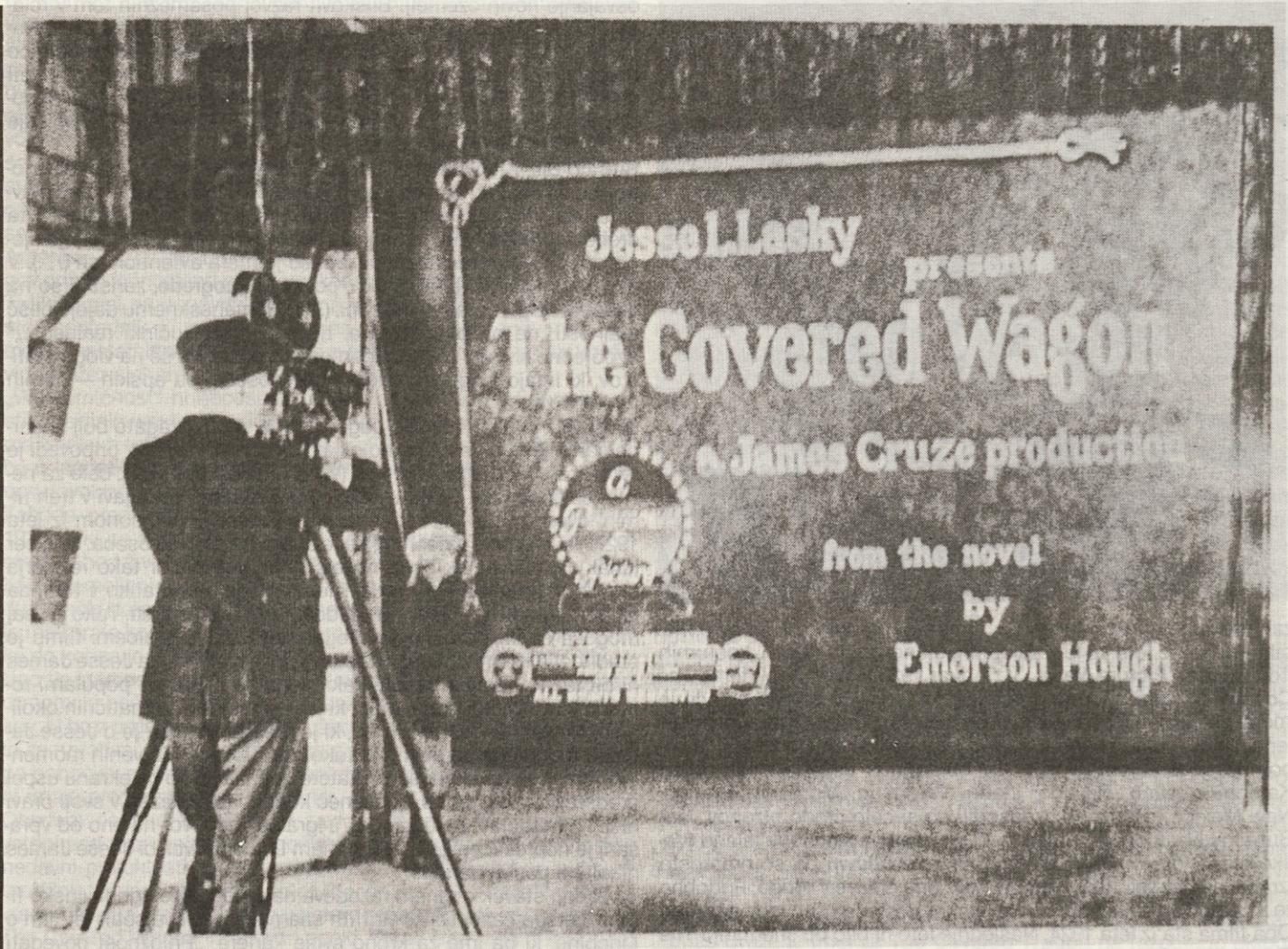
² Roland Barthes, *Sl*, Ed. du Seuil, Pariz, str. 108—109.

³ Waldo Frank, „The Land of the Pioneers“ v *Critics of Culture*, uredil Alan Trachtenberg, str. 142.

1626: 15 celovečercov, en serial
 1627: 12 celovečercov, en serial, en kratak
 1928: 14 celovečercov, pet kratkih
 1929: 15 celovečercov, en kratak

Kakšen odstotek celotne produkcije westamov predstavljajo tovrstni zgodovinski filmi? Blizu 3 % v letih 1921 in 1922, 12 % leta 1923, 7,5 % leta 1924, 8 % leta 1925, 7,2 % leta 1926, 6,5 % leta 1927, 10 % leta 1928 in 12 % leta 1929. Pazično povečanje je mogoče registrirati od leta 1923 dalje; dovolj nenavadno pa je, da dva vrhunca v letih 1923 in 1929 sovpadeta z dvema numeričnima

angelski filmovi
 1921-1929 ameriški filmi



Yale, *The Gateway to the West*, Washingtona simbolično obkrožata traper in Indijanec. Pa vendar ga Lincoln nezaustavljivo izrinja. Washington je bil kljub vsemu aristokrat, Lincoln pa ostaja arhetip moža skromne usode, ki se je povzpел na sam vrh oblasti — je torej bližja, humanejša figura: v njem se vsakdo zmore prepoznati. Po mnenju Walda Franka je obenem svojevrsten svetnik, saj je pokazal možnost transcendiranja prozaičnih vrednot pionijske Amerike, morda celo možnost preobrazbe. Pohod na Zahod in kolonizacija sta neizbrisno zaznamovala deželo. Ta vztrajna hoja naprej, za ceno sleherne intelektualne radovednosti, namenjena zgolj odkrivanju materialnih dobrin, blagostanja, itd., je povsem samoumevno povzročila, „da je pot pionirjev ojeklenela v obliki železnice. Pohod pionirjev je postal industrializem.“ Pionir je skupaj s Puritancem odgovoren za beden intelektualni razvoj Združenih držav:

„Sramotna leta, ki se raztezajo med državljansko vojno in sedanjostjo, so izginila. Železnice so zgrajene. Zahod je posejan z odvrtnimi mesti. Leta so izpuhtela, z njimi pa tudi močiči, ki so jih polnili s svojo kričaško pogoltnostjo. Lincoln ostaja. Ne kot emancipator sužnjev, tudi ne kot odrešitelj nekega Združenja, za katerega je šele treba dokazati, da je sploh kaj vredno. Kar živi v Lincolnu, je čudež njegove dovršitve spiritualnih vrednot, izhajajoč iz surovega življenja, ki ga je oklepalo.“

To „preobrazbo“ je mogoče interpretirati kot gibanje **Bildung**. Lincolnova zgodba je zgodovina pozitivnega formiranja, katerega uspešnost podeljuje legitimnost institucijam družbe. Lincoln je posredniški lik, lik očeta zedinitelja in osvoboditelja.⁴ Zgodovina

in roman sta zvezana pod znakom izvira, razcepa, ki ga je treba zaprati, ter navezanosti na preteklost. V tradiciji 19. stoletja tako prva kot drugi pripovedujeta o formiranjih. V zvezi s tem je Lincoln veliko primernejši od Washingtona za to, da uteleša Zgodovino izvirov, zaradi česar ga omenjata celo dva moža, ki sta si zelo vsaksebi, kot sta to Waldo Frank in Eugene Manlove Rhodes. V dvajsetih letih mu posvečajo številne filme in četudi ima njegova oseba le malo zveze z zgodovino Zahoda, sta obe za dolgo časa tesno zvezani. Zgodovinski lik je svojevrsten štafetni tekač, je tisti, ki prenaša dediščino. Prav zato se Lincoln pojavlja kot sublimirana figura, kot zgodovinska zvezda.

Izbris Washingtona je dovolj značilen. Iz diskurza o izviri je izbrisan sam izvir. Vojna za Neodvisnost ostaja z nekaj redkimi izjemami (zato pa toliko bolj opaznimi, recimo **America**) izvržena snov hollywoodskih filmov. Celo leta 1976, ob dvestoletnici dogodka, ni bil nã to temo realiziran niti en kinematografski projekt. Brez dvoma dovolj očitna demonstracija tega, da gradi kinematografski medij neko sintetično realno in prav tako zgodovino, ki nimata nobene zveze z „zgodovinskim realnim“, od katerega predstavljata le znamenja, izpraznjena sleherne njihove substance.

Večina doslej omenjenih zgodovinskih filmov je epskih (**epics**): *The Covered Wagon* je zagotovo najbolj reprezentativen med njimi. Ne le, da ga filmski zgodovinarji vsi po vrsti omenjajo kot najpomembnejši western tistega časa, tudi tedaj je bil od samega začetka slavljen kot kapitalno delo. Pripisana mu je naravnost magična funkcija: da je namreč povrnil veljavo žanru prav v trenutku, ko ga je pričelo občinstvo množično zapuščati. Med telefonskim pogovorom, ki ga je v zvezi s predračunom filma imel z Jessejem

⁴ cf. kolektivni tekst v *Cahiers du cinéma* o filmu Johna Forda *Young Mr. Lincoln* (slov. prevod v zborniku *Lekcija teme*, DZS, Ljubljana, 1987, str. 79–129).

Laskyjem, je Adolph Zukor ugovarjal: z westerni je konec, celo do **Three Word Brand** Billa Harta, ki je v distribuciji že tri mesece, se nikakor ne more uveljaviti. Že maja 1923 pa neki kritik ugotavlja: „Westerni so znova našli svoj prostor potem, ko je prišel na spored **The Covered Wagon**.“ (*Variety*, 24. maj 1923). Zdi se torej povsem točno, da je bil Western v „krizi“ proti koncu leta 1922 in na začetku 1923 ter da jo je uspeh filma Jamesa Cruzea zares pomagal prebroditi. Prav tako je res, da je to dejstvo odločilno zaznamovalo kariero določenega števila sodelavcev pri realizaciji tega filma, kar velja tako za igralce (Ernest Torrence, Lois Wilson . . .), za režiserja (James Cruze) in montažerko (Dorothy Arzner), kot tudi za svetovalca za indijanske zadeve, Tima McCoya. In končno, **The Covered Wagon** je v dvajsetih letih tisti vatel, s katerim se presoja vsak western, še posebej če pripada kategoriji **epic**. V zvezi s filmom **Spawn of the Desert** tako neki kritik celo zapiše: „Na začetku je konvoj vozov. Morda bo po uspehu filma **The Covered Wagon** to celo postalo pravilo.“ (*Variety*, 10. maj 1923), četudi omenjeni film glede na datum pričetka distribucije preprosto ne more ničesar dolgovati Cruzeovemu filmu. Toda intonacija je dana in ostale primere lahko naštevamo kar po vrsti:

— „Približno leto dni je minilo, odkar je bil **The Covered Wagon** predvajan v 'Criterion'. Predstavil se je kot **epic** o dobi pionirjev. Odtlej je bil večkrat posneman, uspešno in neuspešno. Zdaj je tu **The Iron Horse** . . .“ (*Variety*, 12. marec 1924).

— **Heritage of the Desert**, „je sicer dober western, nikakor pa se ne more meriti — kakor je bil sicer napovedan — s filmom **The Covered Wagon**, četudi sta oba filma iz Paramounta.“ (*Variety*, 24. januar 1924).

— **The Iron Horse**, „Ko se prizori na platnu izmenjujejo skozi igro sence in svetlobe, si nikakor ne moremo kaj, da bi ne pomislili na izvrstno produkcijo, kakršna je bila **The Covered Wagon**, in katere svojevrstno nadaljevanje je **The Iron Horse**.“ (*The New York Times*, 29. avgust 1924). „Tako kot **The Covered Wagon** je tudi to film o ameriškem pogumu in vztrajnosti.“ (*Motion Picture News*, 13. september 1924). „Če je bil **The Covered Wagon epic** planjav, tedaj je **The Iron Horse epic** železnice.“ (*Film Daily*, 7. september 1924).

— **North of 36** je „nedvomno skorajda tako mogočen film kot **The Covered Wagon**“ (*Variety*, 10. december 1924).

— **Sundown**, „tako kot **The Covered Wagon**, **The Iron Horse** in druge podobne realizacije, se dotika spopadov in trpljenja pionirjev, ki so začrtali dolgo, dolgo pot proti divjim prostranstvom Zahoda, ki jih sploh ni najti na zemljepisnih kartah“ (*Motion Picture News*, 18. oktober 1924).

— **The Thundering Herd**: „Največji western po **The Covered Wagon**!“ (*Variety*, 25. februar 1925).

Epic, katerega norme je uspel **The Covered Wagon** dobesedno v trenutku definirati, se je pojavil kot vrhunec znotraj kategorije zgodovinskih in realističnih westernov (v nasprotju s kategorijo western „Čudes“). V teh filmih gre za sublimacijo Zgodovine, da bi tako bistvo povrnili Narodu, (večni) podobi brezčasne ameriškosti. „**The Flaming Frontier** je več kot western, je več kot zgolj navaden film — je fragment ameriške zgodovine, pisan in tragičen fragment. (. . .) Pozabite ob gledanju **The Flaming Frontier** za hip na vaše skrbno opazovanje filmov in videli boste predstavitev velike epopeje dobe, ko je bil Zahod še mlad, ko so pogumni možje klesali Združene države na nedotaknjenih planjavah, ki jih je morala Civilizacija trudoma prekoračiti, da je dosegla ocean . . .“ (*The Film Spectator*, 19. februar 1927).

Ta vrhunec implicira podelitev pomembne vloge statistom (**extras**), „tipom“, ki so v filmih indici realnega, obenem pa je njihova funkcija po svoje podobna funkciji zbora. So podoba množice, glas Naroda, so pogled taistega Naroda, se pravi, Zgodovine. Istočasno pa znotraj same fikcije uperjajo svoj pogled na glavne like. Tako na ravni tematike kot na ravni silnic znotraj posameznih kadrov je razmerje med junakom in množico, med človekom in Naravo, v **epics** nekaj čisto posebnega: ne gre več za galopiranje po prerijah in kotalenje po pobočjih, zdaj gre za prečkanje prostranstev in rek, za zaris črte preko pokrajine; od tod vloga horizontalnega prostora, ki je analogna pojmu smeri Zgodovine.

Vsebina filma **The Covered Wagon** je odisejda konvoja pionirjev, ki leta 1848 krenejo iz Westport Landinga v Oregon. Kritiki se pra-

viloma sklicujejo na zgodovinarja iz Washingtona, Francis Parkmana. Clayton Hamilton tako recimo piše, da bi material za film kaj lahko bil povzet tako iz filma **The Oregon Trail** kot tudi iz romana Emersona Hougha. Nato še dodaja, da bi v delih zgodovinarja (npr. **Montcalm and Wolfe**) zlahka našli povsem dovršeno snov za filme, ki bi jo sploh ne bilo treba več preoblikovati. Ameriška zgodovina je v svojih nastavkih povsem kinematografska. Clayton Hamilton povsem upravičeno poudarja, da je Francis Parkman Američan, ki se ukvarja z ameriškimi vsebinami (**Theatre**, junij 1923). Robert E. Sherwood postavlja temo filma **The Covered Wagon** med tiste zgodovinske dogodke, ki bi jih moral poznati sleherni ameriški šolar (**The Best Moving Pictures of 1922—23**, str. 72). **Variety** vztraja: „**The Covered Wagon** pripoveduje o Ameriki“ (22. marec 1923). Bruce Bliven pa v zvezi s filmom govori o „pomenljivosti meje v razvoju ameriških institucij“ (**The New Republic**, 25. april 1923), kar je referenca, zavezana Turnerju. Za povrh vsega je **The Covered Wagon** še posvečen spominu na Theodorja Roosevelta. Clayton Hamilton zato povzema splošen vtis, ko pravi: „Junjski spektakel je navdušujoč; dela nas ponosne na to, da smo Američani.“

Kdor reče zgodovinski, reče realizem in avtentičnost. Reklama okrog tega filma je mobilizirala prav dva garanta te avtentičnosti **par excellence** — Indijance in **old timers**. V **Motion Picture Magazine** marca leta 1925 Harry Carr zatrjuje, da so najbolj pikre kritike Cruzeovega filma prišle s strani starih **plainmen** in nekdanjih častnikov, ki so trdili, da štiristo vozov v enem samem konvoju nikoli ni prečkalo celine — saj bi nikoli ne mogli zagotoviti dovolj krme za živino. Dotlej najdaljši konvoj naj bi v resnici štel vsega petinšestdeset vozov, razporejenih v tri kolone, ki so potovale na razdalji petih do šestih milj. Toda že julijska številka iste revije objavlja odgovor dvainosemdesetletnega moža, prostovoljca iz leta 1862, ki zatrjuje, da je **The Covered Wagon** povsem zvest Zgodovini.

Ob premieri **The Covered Wagon** je v New York prišlo dvajset Arapahov, ki so nato odpotovali še v London, na angleško premiero 8. septembra 1923. Vsakič jih je spremljal Tim McCoy. Prolog filma, podobno kot v **The Iron Horse**, pokaže prave Indijance, ki so igrali vloge v filmu; indic realnosti, ki ga le-ti predstavljajo, zapljuskne delo v njegovi celoti.

Izdaja **Film Daily Yearbook** iz leta 1924 opisuje reklamno realizacijo Johna C. Flinna za **The Covered Wagon** kot najboljšo v letu 1923: „Ves čas je bila pozornost na ta film usmerjena s celo vrsto idej, ki segajo od senzacionalne predhodne kampanje do predstavitev dela s kompletnim orkestrom pred predsednikom Hardingom v Beli hiši.“ Ena takih idej je bila objava besedila v obliki telegrama v newyorških časnikih, štiri ali pet dni pred premiero. Zdelo se je, kot da so ti telegrami odposlani iz naslednjih mest: Los Angeles, Salt Lake City, Denver, Kansas City in Chicago — se pravi tistih mest, ki jih je tedaj ločevala enodnevna vožnja z vlakom. Tako je bila potegnjena vzporednica med pogoji takega potovanja v času pionirjev in v sedanjosti. Sedanost in preteklost sta tako vpotegnjena v razmerje; prva nadaljuje drugo.

Julija 1924 je bila projekcija filma na sporedu v „Paramount-Empres“ v Salt Lake Cityju: v avli dvorane so bile razstavljene volvske lobanje, na katerih je bilo izpisano sporočilo Brighamua Younga (kar je aluzija na prizor iz filma, v katerem pionirji med potjo najdejo tako lobanjo). Direktor „Howard Theatre“ v Atlanti je **The Covered Wagon** napovedal z enim samim vzklikom: „Tu je!“ Teden dni pred pričetkom predvajanja je dal po ulicah zapeljati voz, ki sta ga vlekla vola, upravljala pa moža, oblečena kot pionirja. Eden od transparentov ob tej priložnosti je predstavljal vozove, ki prečkajo River Plata: najpomembnejši med temi vozovi je v resnici narisana s pomočjo črk, ki tvorijo naslov filma. Lobanje in vozovi so tako nad-pomenljivi objekti (**objekts sur-signifiants**); referenta (Zgodovino) razširjajo kot nad-znak (**super-signe**).

Vrhunec in hkratno prekoračenje realistično/zgodovinskega filma, značilnega za **epic**, sta še posebej opazna na začetku in na koncu tega filma. Zato bomo nekoliko podrobneje pregledali zaporedje kadrov, ki ga začetek in konec ponujata, obenem pa poskusili precizirati, kako le-ti vplivajo na gledalce.

V prvem kadru filma se proti desni dvigne zavesa, ki tako razkrije neko besedilo, okrašeno z risbo vrvi ter s krožnim logotipom Paramounta. Dvig zavesa vpeljuje svojevrstno slovesnost; opozarja na to, da prisostvujemo spektaklu in obenem napotuje gledalca na sklenjene zveze filma (gledališče, vaudeville . . .). Program, naslovnica knjige, zahvala, blagovna znamka — vse to je med drugim to besedilo, ki ga razgrne zavesa. Motiv vrvi (pojavlja se tudi na straneh press-book) in logotip se vlečeta skozi vse štiri uvodne kadre, ki z napisi sestavljajo špico.

Ednina in člen transformirata referenco „pokriti voz“ iz naslova v simboličen objekt, ki presega človeško mero. Ta naslov je nemudoma doživel imitacije in parodije: **The Covered Push-Cart**, **Two Wagons Both Covered**, **The Lone Wagon**, **In the Days of the Cove-**

red *Wagon, The Covered Wagon* ... Navsezadnje je to naslov dela, ki je kot feljton izhajal v *Saturday Evening Post*. Jamstvo romana in imena Emersona Hougha seveda še zdaleč ni zanemarljivo, še posebej pa je pomembno, da so objavlo v *Saturday Evening Post* spremljale ilustracije W. H. D. Koernerja; za bralce je neko imaginarno tako že fiksirano in avtorji filma morajo na to računati. Veliko epsko delo se tako opira na roman slavnega pisca, le da je treba ta roman predhodno „upodobiti“.

The Covered Wagon se je v *Saturday Evening Post* prvič pojavil 1. aprila 1922. Če si ogledamo naslovnico te številke, kaj hitro ugotovimo, da ilustracija ni v neposredni zvezi z zgodbo. Podobno kot naslov ima tudi ta občo vrednost; označuje že prekoračenje naturalistične zgodovinske fikcije. Podobno bi lahko rekli za filmski plakat, ki vztraja na vijugastem gibanju črte vozov, na kakršnega pogosto naletimo v podobah Karla Browna; reklama se je odločila, da bo reproducirala prav te, kot bi hotela s tem še dodatno poudariti, da se kompozicija ne drži ne scenografije in ne dejanj likov temveč natanko tega, skoraj brez-osebne gibanja vozov, ki prečkajo prerijo in vodne tokove.

Četrtri napis špice vsebuje devet imen igralcev: po pisavi se nihče ne razlikuje od drugih. Četudi ti igralci (in igralke) niso neznanci, nihče od njih ni resnična zvezda. Vloga junakinje bi morala pripasti Mary Miles Minter, a jo je Jesse Lasky zavrnil z argumentom, da njeno telo ni primerno za interpretacijo grobe ženske Zahoda. V prvi vrsti pa gre za igralko s tedaj velikim slovesom. Glavni igralec, J. Warren Kerrigan, tudi ni ravno novinec: filme snema že od leta 1909 in leta 1923 preprosto ni več zvezdnik v prvem planu. Sicer pa se je med vsemi igralci filma *The Covered Wagon* največ govorilo o interpretaciji Ernesta Torrencea in Tullyja Marshalla, ki sta v stranskih vlogah ohranila pitoreskni figuri mož z meje.

Peti in šesti kader predstavlja dva napisa, ki ju ločuje preliv. Njuni besedili vzpostavita razločne ideološke izjave, saj jih privzema nek govorec, ki ni imenovan. Prek njih namreč govori glas Naroda. Njuna vsebina je dolgovezna. Prvi vztraja na opoziciji med civilizacijo in divjaštvom (po Turnerju se Meja nahaja na stičišču obeh): za referenčno pokrajino se profilira pejzaž Civilizacije, ki ga transcendirata. Ideja ozemlja, ki mu še ni bila vzeta mera, je ovrednotena na koncu stavka z izrazom „uncharted wilderness“. Naslednji napis pa meša pojme osebe („the men and women of the forties“), generacije (skoraj geneze), naroda in vezi („they bounded the United States of America with two oceans“): tako gradnja železnice v *The Iron Horse* kot napredovanje pionirjev proti Oregonu povsem materialno izražata to podobo simbolične vezi, ki Narodu podeljuje njegovo smer.

Po zatemnitvi se pojavi kader otroka, ki igra na bendžo. Ponavadi so liki identificirani in označeni že ob prvi pojavitvi na platnu. Tokrat ni tako. Ta otrok kakih dvanajstih let je Jed, ki je v romanu Emersona Hougha star približno dvajset let. Ta sprememba je morda naznanilo občinsiva, na katerega naj bi se Western (četudi „epic“) naslavljal. Obenem pa je otrok tudi plod krvi, je glas Amerike. Ton napisov, ki so predhodili njegovi pojavitvi, je bil ton epskega lirizma. Kaj torej poje ta otrok?

Na to vprašanje odgovarja osmi kader. Vsebuje namreč dvojno ekspozicijo Jedove podobe in partiture *Oh, Susanna*. Ta pesem Stephena Fosterja je zaslovela prav v času, ko so konvoji potovali v Kalifornijo oziroma Oregon leta 1848. Peli so jo okrog tabornih ognjev, besedilo pa je bilo moč prirejati: „I've come to California“ ali „I've come to Oregon“, „I come from Alabama with my banjo on my knee“ ali „I'm off for California with my wash-bowl on my knee“ itd. S tem, ko pokaže to partituro, prizor povabi gledalca k sodelovanju v filmu; pesem je znana, melodijo je mogoče brundati, besedilo poznajo na pamet. Gledalci so tako deležni krvi, o kateri je govora v napisu petega kadra („The blood of America is the blood of pioneers“). Postanejo del trume pionirjev. Pozvani so k sodelovanju pri graditvi Naroda.

Deseti kader pokaže mlado žensko, ki šiva, na ustnicah pa ima nasmeh. Ta lik ni identificiran (gre za Molly Wingate, junakinjo). Plani fragmentirajo prostor; osebe so razločene, ne da bi bila med njimi vzpostavljena kakršnakoli prostorska vez. Tako je edini prostor v takšnem začetku filma nek idealni prostor: ustvarjata ga pesem in besedilo napisov. Ker se kader mladenke pojavi takoj za kadrom otroka (njenegega brata), je gledalec zapeljan k misli, da je njen nežen smeh porojen s pogledom na otroka, ter tako sam slednjo šele zares vidi kot mlado žensko. Razmerje med likoma vzpostavlja še posredovanje pesmi, katere besedilo je mogoče uporabiti ob mladenki („Oh Susanna, oh don't you cry for me“), njen nasmeh pa tako dobi nek drug pomen: misli na prihodnost itd. Ta kader, „izposojen“ iz ilustracije *Saturday Evening Posta*, zameji obraz junakinje s krožno skrivalnico, toda platno voza tvori okrog njene glave svojevrstno avreolo. Ta motiv najdemo nato v večini velikih planov igralke skozi ves film. Pokriti voz se tako pojavlja kot maternica, ki nudi zavetje vsemu, čemur lahko pomaga k snovanju: mlada ženska je obenem zaščitnica in rabi zaščito, ta-

ko kot tisto zrnje, ki ga je prinesla gospa Wingate ... Mlada ženska kot obljuba prihodnosti je tako od samega začetka združena z materinskim ovajem „Covered Wagon“. Kritik Bruce Bliven posebej skrbno ocenjuje tisti prizor filma, v katerem so ovrednotene Matere Naroda: „Nekaj izvrstnih prizorov kaže pionirje med večernim postankom, ko sedijo okrog tabornih ognjev. Zublji poplesujejo, iskre migotajo na platnih vozov v ozadju. Nad njimi je neizmerno nebo Zahoda. Občudovanja vredna pasaža. In v prvem planu, čisto na sredi, matere v odvratnih gugalnikih, provizorično snetih s prtljage na vozovih. Drobec čiste grdote, ki (vsaj zame) oblikuje celoto, ki šele zares vsebuje vso lepoto resnice.“ (*The New Republic*, 25. april 1923).

Enajsti in dvanajsti kader sta napis in splošni plan. Po zaslugi teh dveh se zdi, da se fikcija zasidra s pomočjo natančne zgodovinske reference (1848) in oznake kraja (Westport Landing); slednja vsebuje celo že poskus rodoslovja („since called Kansas City“). Trinajsti in štirinajsti kader prinašata še dodatne podrobnosti. Sledita jima dva drobna prizora, v katerih je zaradi izgovorjenih besed in razmestitve oseb le-te že mogoče lokalizirati v nek koherenten prostor. Napis devetnajstega kadra („Far out on the westward trail stands another plow that bravely started for Oregon“) pojasni, kakšen je status teh dveh prizorov: sta obenem emblematična in vzorčna. Prvi razodene neučakanost pionirjev. Plug, ki zveže prvega z drugim, izgubi svoj uporabni vidik in postane simbol naprednosti Belcev. Predmet je od samega začetka obtežen z neko simbolično nad-pomenljivostjo (predmet prekaša individualna dejanja). Indijančevi stavki dobijo apodiktično vrednost. *The Covered Wagon* se tako ne pričinja v kraljestvu preprostega naturalizma, temveč, povsem emfatično, v kraljestvu pomena, ki presega individualno raven („epski pridi“) in ki je nujen za gledalčevo interpelacijo na začetku filma. V kontrastu s tem pa bo fikcija zares sprožena šele s kadroma triinštrideset in sedeminštrideset. Prvi je namenoma banalen napis z zelo skopo informacijo („Here's yer mule, Pap“), ki ponovi besede mladca iz sedmega kadra. Razmerja med liki so tako vzpostavljena. Kader triinštrideset in tisti, ki mu sledijo, šele zares dovoljujejo, da osebe zberemo v en in isti prizor.

Tudi konec filma je predstavljen kot prizor, ki štrli iz zgodbe. Prvi kadri te pasaže so vpeljani z napisom, ki zaznamuje vzorčnost — vzorčnost, ki jo moramo zaradi uporabe nedoločenega člana razumeti kot utopično („The home of an early settler in Oregon“). Fikcija smo že zapustili. Da bi nas še dodatno napolnil k tej emblematični vzorčnosti, bo otrok spet povzel pesem *Oh, Susanna*. Tudi nasmeh Molly (in Willa Baniona) mu bo spet odgovoril. Gledalec se tako zopet znajde na istih višinah kot na začetku filma. Raven posameznika je presežena; v zadnjih podobah položi junak glavo na rame mlade ženske, potrebne zaščite in obenem zaščitnice. Volja po tem, da bi pripeljali film do tega, da se zapogne sam vase, je povsem očitna. Edina špranja je špranja tiste globoke modrosti podviga pionirjev, ki so s svojim zgodovinskim spopadom znali poiskati zavetje, v katerem ljubezen jamči za snidenje v miru ognjišča, zgrajenega v osrčju Narave. S tem znova najdenim naravnim krogotokom se izmuznemo Zgodovini, saj smo ji zagospodarili. Svoboda, ki je vodila spopad z divjaštvom vse dokler je trajala zgodba, odslej dovoljuje junakovo privolitve v zaslužjenje, ko ta postane farmer. Zgodba se lahko prekine; podoba izgubi svoj stik z njo, doseže svojevrstno polnost, prišla je njena vladavina. Film je dovršen, zavesa se spusti.

* * *

Skozi film *The Covered Wagon* se uveljavi nekaj, kar ta dokončno naredi za povsem očitno: kako je Zgodovina prišla v Western. Od tega vzorca vzorčne pojavitve dalje je bilo treba pokazati, kako lahko film priča o še neobjavljenih združitvah in razvrstitvah. Kaj je pravzaprav nek tak *epic*, kakršen je *The Covered Wagon*? Natanko neka kombinacija, neka razvrstitev: element, ki pride iz ene producentske hiše, se kombinira z drugimi (Zgodovina je eden od njih), da bi na koncu dal neko enkratno figuro. Nimamo torej organske reprodukcije, temveč jukstapozicijo; nimamo izvira, filiacije in hierarhije, temveč združevanja. Pojavitev oznanja pot ponavljanja; fiksira se v nek ritual.

Kolikor je *epic*, je *The Covered Wagon* asimiliran v neko skupino.

DVAJSET IZBRANIH NEMIH WESTERNOV

W. S. Hart

Skupina poenoti elemente, ki so si podobni in ki producirajo neko identiteto. Implicira tudi nek kolektivni, fantazmastični, narativni spomin. Z njim sta povezani ideji referencialne racionalnosti in nekega projekta (zagotoviti ameriškemu narodu izvire, ki jih ta sicer nima). Pojmu skupine je mogoče zoperstaviti pojem serije. V skupini je posamičen element pojmovan le izhajajoč iz splošnosti, torej iz identitete, ki se drži nekega izvira. Ko pa tak element enkrat vstopi v serijo, ne potrebuje več posredovanja splošnosti; nič več se predhodno ne določa prek množice. S serijo pride do zloma identitete. Element v njej najde svojo enkratnost le tako, da se inkorporira v neko razvrstitev. Film tako ni več referencialna splošnost, temveč problematična, mobilna figura: znova je pomnožen. Hollywoodske serije (tiste, ki so tako etiketirane, zaznamovane) hočejo sicer uveljaviti neko filiacijo, vendar gre za lažno filiacijo, za neuspeh porod. Pojem avtorja je zreduciran na avtorjevo ime, ki se pojavlja na plakatu. Ta fenomen je nujno treba opazovati vzporedno z izginotjem običajnih imen v korist prilastka. Prilastki postanejo obča imena; napotujejo na skupine, natančneje: na dozdevke skupin. **Epic** (samostalniško rabljen pridevnik) je značilen primer. Že sama beseda nosi v sebi pojem izvira. Za skupino očitno ni lepše oznake, kajti skupina je zvezana prav z izvirom (kdor reče **genre**, reče **engenderer** /ploditi/, **générer** /rojevati/, **regénéreer** /preroditi/). Toda Zahod v filmu ni epski. „Western tod pridruži svoje podobe, tako pretresljive, da jih nobena beseda ne more vzdržati, saj je protestantska in kapitalistična Amerika od samega izvira dalje zgrešila svojo epopejo, ker je znala preveč dobro opevati Boga in govoriti posle.“⁵ Nobena beseda jih ne more vzdržati, ker je prišla doba tehnične reprodukcije, ker se mediji množijo, ker ni več stila, kot bi rekel Ernst Bloch.

Oploditev je lahko organska ali „sintetična“ in v drugem primeru se izvrši z jukstapozicijo. Hollywoodske serije izhajajo iz razvrstitve, iz kombinacije. **Epic**, podobno kot druge oznake, ki smo jih raziskali, ni teoretiziran žanr, temveč prej termin, zasnovan zato, da bi se lahko pojavil na plakatih in reklamnih straneh. Najdemo ga leta 1923 v katalogu Famous Players-Lasky kot nov proizvod, ponujen gledalcem. Četudi je ta žanrska oznaka predvsem reklamni argument, pa vseeno pospešuje ankete. „Velik trud je bil storjen, da bi filme razvrstili v skupine. Četudi ta klasifikacija za vsak posamičen primer morda ni vselej v celoti ustrezna, pa se vseeno poskuša kar najbolj približati identiteti filma.“ (**The Motion Picture**, vol. 3, št. 2). Dve različni poročili o rezultatih ankete, ki je obdelala sto štiri najpopularnejše filme leta 1926, nista ponudili istovetnega seznama žanrov. Pa vendar je pomembno predvsem samo načelo kataloga, ki zamrzne, imobilizira, da bi tako omogočila identifikacijo. Klasifikacije implicirajo kanalizacije; vpeljujejo nek red. Obenem so določene z zakonom razlike in vrednosti. Upoštevati je torej treba nek dvojni dispozitiv (filma in institucije). Eden brez drugega ne gre. Če se film, opazovan s strani institucije, ponuja kot tržno blago, kot gospodarski stroj, tedaj se institucija, opazovana skozi filmsko gledališče, razkriva „kot figura, ki instancira užitek“ (npr. užitek realizacije B-filmov).

Serija, ki jo vzpostavi institucija, je šele zares serija. Nasproti spominu skupine gre proti nekemu drugemu spominu. V **epic** seveda obstaja referenca (na Zgodovino), a jo obenem že spremlja njen razkroj, neka „recesija naravnosti“: nismo vpeljeni „v romantični čas-prostor nostalgije, temveč v čas-prostor kataloga in zamenljivosti; ne v kraje in trajanja afektivnega spomina, temveč v katalogsko listanje novega vselej-tu.“⁶

⁵ André Glucksmann, „Les Aventures de la tragédie“ v **Le Western**, Union générale d'éditions, str. 88.

⁶ Jean-François Lyotard, „Contribution des tableaux de Jacques Monory“ v **Figurations 1960/1973**, Union générale d'éditions, 1973, str. 196.

JEAN-LOUIS LEUTRAT
PREVEDEL STOJAN PELKO



THE GREAT TRAIN ROBBERY,
Edwin S. Porter, 1903
BRONCHO BILLY AND THE BABY,
G. M. Anderson, 1915
BRONCHO BILLY'S OATH,
G. M. Anderson, 1910—1915
SHOOTIN' MAD,
Jesse Robbins, 1918 (gl. vl. G. M. Anderson)
FIGHTING BLOOD,
David Wark Griffith, 1911
THE BATTLE OF THE GOLD ELDERBUSCH,
David Wark Griffith, 1913
INDIAN MASSACRE,
Thomas H. Ince, 1912
HELL'S HIGNES,
W. S. Hart, 1916
WILD BILL HICKOK,
W. S. Hart
TOLL GATE,
Lambert Hyller, 1920 (gl. vl. W. S. Hart)
STRAIGHT SHOOTING,
John Ford, 1917
THE OUTCASTS OF POKER FLAT,
John Ford, 1919
MARKED MAN,
John Ford, 1919
THREE BADMAN,
John Ford, 1926
THE IRON HORSE,
John Ford, 1924
THE SOUAW MAN,
Cecil B. de Mille, 1913
GO WEST,
Buster Keaton, 1925
SKY HIGH,
Lynn Reynolds, 1922 (s Tamom Mixom)
THE GREAT K AND A TRAIN ROBBERY,
1926 (s Tomom Mixom)
JUST TONY,
1922 (s Tomom Mixom)

RIN TIN TIN, KROKODILI, DVOJČKA IN TANKI

Western je bil nemara žanr, ki ga je zvočni film najbolj prizadel, če seveda odmislimo, da je za vekomaj pokopal produkcijo burlesk in njih komike. Tako lahko slovito „kri-zo tridesetih“, ki jo je preživljal ta žanr, razumemo kot učinek formalne preobrazbe filma in šele kasneje tudi kot učinek depresivnega zunanega časa in njegove publike, nezainteresirane za nacionalne mite. Ta kri-za je prizadela v največji meri prav najdražjo, A produkcijo westernov, ki ji ni pomagalo niti to, da so ji leta 1931 dodelili edini Oskar za najboljši film, kar jih je dobil western v vseh časih (**Cimarron**). Epski western, ki se je uveljavil v dvajsetih letih in za katerega je napačno kazalo, da bo glavni nosilec blagajniških uspehov, je ostal takorekoč edini tip westerna, na katerem je A produkcija vztrajala v tridesetih letih tja do slovitnega preloma, ki ga je v enotnost nacionalnega mita vpeljal John Ford s **Stagecoach** (Poštna kočija) leta 1939. Strinjali se boste, da temu filmu aluzij na epski film ne manjka.

Ker je bil torej v začetkih zvočnega filma zvok izenačen z glasom ta pa z govorom ali petjem, je prve westerne s takšnimi atributi „odlikoval“ dialog, literariziran in razvlečen govor, največkrat tudi „prepisan“ iz arhaičnega jezika pulp literature in ostalih kavbojskih novel. Poleg tega se zvezdniki nemega westerna na ta govor niso mogli najbolj ustrezno „uglasiti“, saj so imeli mnogi hropeče, piskajoče ali zamolke glasove, njihova izgovorjava pa je bila večkrat blizu neartikulirani. To usodo so seveda delili tudi z zvezdniki drugih žanrov, toda kaj, ko je bilo njihovo poslanstvo vse prej kot govoriti, saj so morali predvsem obvladati serijo zlih tehnik v službi dobrega in zla (streljati, pretepiti, jahati, skakati na vlak in z njega, vih-teti laso, razumeti dimne signale ipd.).

Toda prvi zvočni westerni so bili kot že rečeno, dialoški, še več, spričo nerazvite zvočne tehnike in neizurjenega osebja ter velikimi stroški, so dialogi prevladovali v takšni meri, da so se v mnogih filmih ves čas samo pogovarjali, kar seveda ni ravno privabljalo gledalcev v kino. Rešitve, ki so se ponujale v takšnih razmerah so bile sledeče: 1. zvezdniki nemega filma naj pojejo, saj tudi v primeru, ko nimajo posluha ali primerne glasu še vedno ostaja možnost play-backa; 2. filmi ostanejo nemi, prikazovalcem pa se pošlje zraven ploščo z naslovno temo in akcijskimi-glasbenimi spremljavami. Slednje možnost so izkoriščali predvsem revnejši, „neodvisni“ producenti, ki so za nameček uporabljali hitrost 16-tih sličic na sekundo in to predvsem za akcijske prizore, saj so verjeli, da bo ta hitrost nemega filma povečala učinek akcije oskrunjene za zvoke. Če bo prva možnost dodobra opredelila vso obdobje tridesetih, pa tudi druga možnost v nekoliko manj radikalni obliki spremlja B produkcijo tja do njenega konca v poznih petdesetih oziroma do prenosa na televizijo in njene serije. Ceneni B westerni so namreč za akcijske prizore spričo manjših stroškov uporabljali kar prizore iz nemih westernov in to tja do konca tridesetih,

medtem ko so prizore iz zvočnih westernov kopirali v lastne filme takoj, ko jih je bilo dovolj posnetih.

Ta dobesedna tehnična reproduktibilnost B westerna, še posebej produkcije izven „five majors“ studijev, je opredeljevala B produkcijo do njenega velikega razcveta po letu 1935, ki je trajal do konca tridesetih. Veljala je tako za zvok (skladbe so si sposojali tako kot gramofonske plošče) kot za sliko (predvsem akcije), kar pa še ni pomenilo, da se planu mitov ni zgodilo nič pretresljivega. Prvi odgovor na zvok, še preden so „izumili“ pojočega kavboja, je bilo maskiranje: najprej so bili maskirani banditi, nato pa se je v bandite, da bi lažje zmagal, maskiral tudi sam glavni junak. Ta relativizem dobrega in zla je imel svoj protipol v nadvse zapletenih „plotih“, ki so jih producirali predvsem tisti studiji, ki niso imeli dovolj denarja za akcijske sekvence, menjave lokacij ali za studijsko kuliserijo. V teh filmih se je dalo slutiti narativne prijeme kasnejšega klasičnega westerna, pa tudi revival melodramskega westerna tipa W. S. Harta. Toda ekscentri-zem, tako značilen za B filme tridesetih let, ni ušel niti tem narativnim filmom kot seveda ne ostalim, ki so bili neke vrste revival eno in dvokolturnih nemih western norčij. Tako eni kot drugi pa so posegali tudi k mitom drugih žanrov, predvsem tistim, ki so bili v tridesetih konjunktorno blago (gangsterski film, musical, komedija . . .).

Preden preidemo na pregled „tipov“ westerna v tridesetih, ki naj bo predvsem pri-prava na kasnejši teoretski spoprijem z njimi, si pogledimo nekatere produkcijske attribute B westernov „tistega časa“. B westerni so bili posneti za 10.000 do 20.000 dolarjev (do negativa) in to v dveh do desetih dneh. Ta „od-do“ pomeni predvsem razliko glede produkcijske hiše: spodnjo mejo so predstavljale neodvisne produkcijske hiše, westerne so tako snemali predvsem Lone Star, Art Class, Syndicate, Allied, Tiffany, Majestic . . ., srednje družbe kot so Monogram in Republic; zgornjo mejo so seveda predstavljale družbe kot so Columbia, Universal (najpomembnejši za B produkcijo), Paramount, RKO in 20th Century Fox. Pri tem velja poudariti, da se je ta znesek zvečal ob filmu, ki je bil načrtovan kot začetnik nove serije.

Na kratko si pogledjmo še glavne adute pomembnejših studijev: COLUMBIA je imela v ognju Tima McCoya, Bucka Jonesa in Charlesa Starreta, John Wayne je igral v marginalnih stranskih vlogah; 20th CENTURY FOX Georgea O'Briena; PARAMOUNT Randolpha Scotta (!), Toma Keena, Harrya Carrya in Williama Boyda (uspešna serija **Hapolang Cassidy**); WARNER BROTHERS Johna Waynea in Dicka Forana; UNIVERSAL Kena Maynarda, Toma Mixa, Bucka Jonesa, Toma Keena in Georgea O'Briena; Boba Steela, Johna Waynea Genea Autrya, Texa Ritterja; Roya Rogersa; MONOGRAM Billa Codya, Boba Steela, Toma Tylerja, Rexa Bella, Johna Waynea, Jacka Randalla. Od glavnih režiserjev, ki so preživeli B western, naj omenimo predvsem

številko 1 B-jev, **Josepha H. Lewisa** in pa **Edwarda Dmytryka**.

Quickies in actioners

Filmi „totalne“ akcije z minimalno narativno oporo, ki je največkrat ostala takorekoč nespremenjena v paketih desetih filmov. Zgodba je bila samo pretveza za akcijo. Omenimo samo najhitreje: **Outlaws of Sonora**, **The Trail Beyond**, **Lighting Warrior** (z nepogrešljivim psom Rin Tin Tinom), **Westward Bound** (z Buffalo Billom, jr.), **The Mysterious Rangers**, **Thombstone Canyon**, najhitrejši **The Lone Ranger Rides Again** iz leta 1939.

Ekstatičnost najhitrejših B westernov.

Ekscentriki

Gre predvsem za ogromno količino filmov, v katerih so posegali po „tujkih“, ki so v mitološko strukturo westerna vpeljali objekte, nujne za patološki karakter B westernov. **Smoking Guns**: največji ekscentrik, Ken Maynard, je v prostem času hodil na lov v Južno Afriko in snemal home movies. Ko je ugotovil, da je to predrago, je med lovom začel snemati prave filme. Pričujoči ima popolnoma nelogično zgodbo, ki se dogaja na lovu za divjimi živalmi v J. Afriki, vidimo krokodile, kavboje, pošasti, rezultat pa je parodija.

The Red Rider: med drugim kadijo marihuanu.

The Gay Caballero: George O'Brien igra zvezdo ameriškega nogometa, ki mu pokra-

dejo ranč na Zahodu, zato se gre bandi maščevati.

Riders of the Whistling Skull: trije mušketirji spremljajo arheološko odpravo, ki išče izgubljeno indijansko mesto, napadajo pa jih sence Indijancev.

The Silver Trail: v westernu je šerif prvič prikazan kot bebec.

Two Fisted Sheriff: kavboj je prvič psiho-pat.

Cowboy from Brooklyn: Dick Powell je pojoči kavboj, z lastno radijsko postajo na ranču. Klinično se boji živali, tega strahu pa ga odreši hčer z dozo ljubezni in z dozo hipnoze.

Phantom Gold: mesto terorizira nevidna pošast.

Kansas Terrors: trije mušketirji delujejo na Karibskem otočju.

The Return of the Cisco Kid: Warner Baxter je junak, ki se mu vse nezgode pripetijo na počitnicah.

Six Gun Rhythm: igralec ameriškega nogometa se poda na Zahod, kjer strelja, poje in izigrava komika.

Toll of the Desert: šerifov pomočnik ubije svojega očeta, outlawa.

Partners of the Trial: western brez negativcev, heroj je obdolžen za umor svoje žene, zaplet je mističen.

Hard Hombre: Hoot Gibson igra junaka, ki se venomer zateka po pomoč k materi.

The Squaw Man: junak je Anglež, ki se poroči z Indijanko, režiral je Cecil B. de Mille.

Border Devils: negativec je Kitajec, ki do zadnjega koluta nastopa kot senca.

The Thrill Hunter: Buck Jones igra outsider-

ja, ki se prilizuje članom snemalne ekipe. Pripoveduje jim zgodbe z Zahoda. Ponudijo mu vlogo v westernu, kjer se pojavlja v dirkalnih avtomobilih in avionih, s katerimi na koncu premaga negativce.

Travestiti

Honor of the Range: Ken Maynard igra dvojčka: eden je dober, majhen in „nikakav“, drugi je zal, velik in nepremagljiv.

Somewhere in Sonora: kot v številnih B westernih, je tudi tu glavni junak negativec, ki je član bande zato, da bi jo na koncu razkrinkal.

Border Law: Buck Jones je maskirani pozitivec. Formula.

The Bronze Buckaroo: sicer iz žanra musical westerna, toda črnskega. V njem nastopa pojoča zvezda Herb Jeffries. Značilno je, da ni nobene akcije.

Harlem Rides the Range: spet Jeffries: kot v član seriji črnskih westernov tridesetih, v njih ni bilo niti enega belca. Pozitivec je za malenkost pobarvan po obrazu s svetlečo kremo.

Histeriki

B western tridesetih je zelo pogosto vključeval preskok v perspektivo drugih žanrov. Najbolj radikalen žanr na katerega se je obešal, je že iz navedenih razlogov musical, ki bo konec štiridesetih z Geneom Autryjem in Royem Rogersom prevladal v produkciji B westerna. Takrat pa je zvočni film že razvil svojo popolno formo in je šlo torej za revival zgodnjih tridesetih.

Najprej pa drugi žanri:

The Red Rider: Buck Jones v zapletu z mnogimi elementi kriminalke.

God's Country and the Man: vohun in njegovo dekle iz istih vrst, ne da bi vedela eden za drugega.

Cowboy Counsellor: surrealistična komedija.

Gun Smoke: gangsterski western, machine-gun-versus-six-guns-westerners.

Crossfire: negativci pridejo na Zahod iz Chicaga, oblečeni tako, kot da so iz Chica-

ga tridesetih let in tudi machine-guns imajo.

The Fugitive: vladni tajni agent lovi poštnega roparja.

Operator 13: Marion Davies je zvezni tajni agent.

The Phantom Empire: najpomembnejši izmed histerikov: Autry igra samega sebe (z istim imenom), ranč, radijska postaja in glasba. Banda oropa njegov rudnik, ob zasledovanju pa skupaj z Autryjem zaidejo v podzemno jamo, kjer obstaja civilizacija Murania. Science fiction western.

Northern Frontier: gangsterji se nahajajo v planinah.

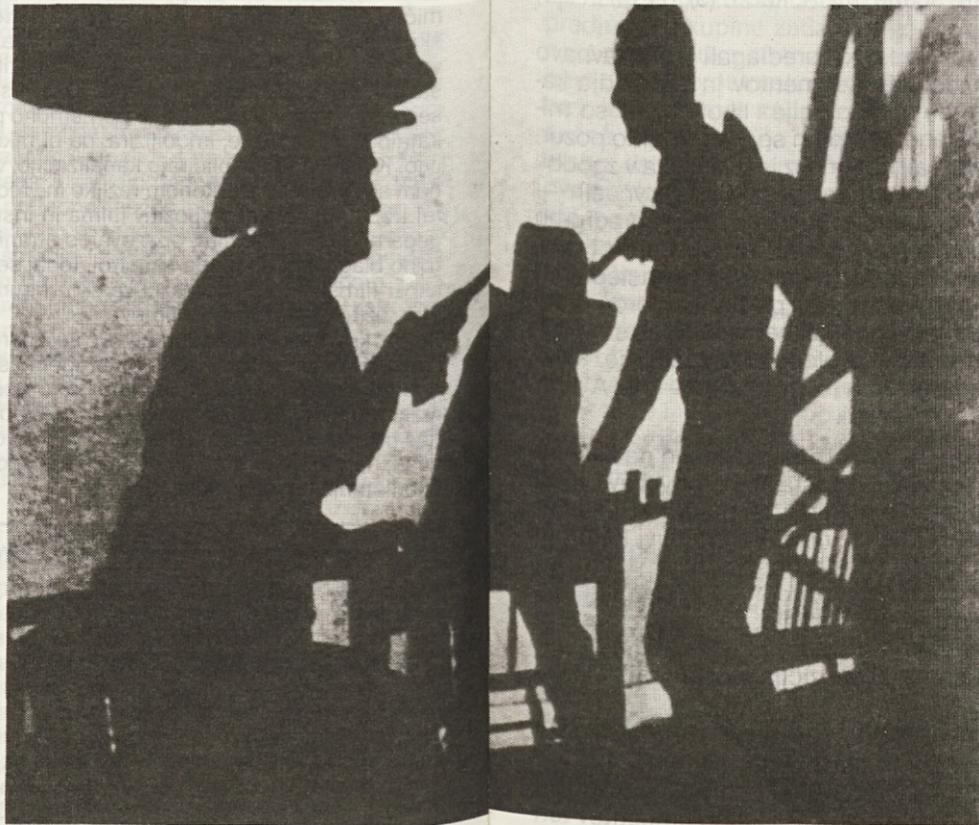
Riders of Destiny: Eden mnogih westernov tridesetih let, v katerem John Wayne poje (s svojim ali drugim glasom).

In Old Monterey, Colorado Sunset, South of the Border, Public Cowboy No.1: najboljši filmi Genea Autrya, ki je z musical westernom uničil vse pridobitve B westerna tridesetih. To so glasbene komedije brez akcije, v katerih igra Autry glasbene ali rodeo zvezde z lastnim imenom. V filmih se pojavljajo avtomobili, tanki, avioni, big business, dnevna politika, farme z bazeni in lepoticami . . . Soap opere.

Silver Spurs, The Man from Music Mountain: Roy Rogers je Geneu Autryu dodal akcijo in kri (njegovi filmi so v barvah).

B western tridesetih je zadnje obdobje, ko western nastopa kot komedija. Spričo tega, da gre za formulo, ki obvladuje večino teh filmov, jih nismo posebej navajali. B westerni tridesetih so bili vsaj z današnje perspektive same komedije.

PRIPRAVIL VASJA BIBIČ



Serijalka **Trije mušketirji**

GLEDALEC-V-TEKSTU:

RETORIKA POŠTNE

Sekvenca iz **Poštne kočije** Johna Forda, ki je tukaj prikazana na fotografijah, zastavlja problem razlage organizacije podob v primeru „klasičnega“ filma in problem kritičnega okvira, ki bi tej obravnavi ustrezal. Formalne lastnosti teh podob — kadriranje in razporejanje kadrov in ponavljanje mizanscen, položaj likov, smer njihovih pogledov — lahko povzamemo kot kompleksno strukturo in razumemo kot značilni odgovor na retorični problem, kako povedati zgodbo, kako dogajanje pokazati gledalcu. Ker imajo pomembna razmerja opraviti z videnjem — tako na način, kako igralci „vidijo“ drug drugega, kot na način, kako so ta razmerja prikazana gledalcu — in ker imamo lahko njihovo kompleksnost in koherenco za stvar „gledišča“ („point of view“), bom predmet te študije imenoval „spekularni tekst“.

Razlage imažerije klasičnega narativnega filma ponujajo tehnični priročniki in različne teorije montaže. Vendar želim na tem mestu raziskati povezavo med aktom narecije in imažerijo, še posebej, kar zadeva kadriranje in zorni kot, ki ga določajo mizanscene, in sicer tako, da bom okarakteriziral instanco ali avtoriteto, ki pripoveduje in o kateri lahko rečemo, da racionalizira prezentacijo kadrov. Razlaga take vrste nujno vključuje razjasnitev pojma „položaja gledalca“. Tako moramo označiti implicirani položaj gledalca z ozirom na dogajanje, na način, kako je strukturiran, in specifične lastnosti procesa „branja“ (čeprav ne v smislu „interpretacije“). To početje povleče za sabo opis (znotraj narativnega okvira) odnosa med dobesednim in fiksijskim prostorom, ki zajema to, kar se, dvoumno, zdi podobno dvojnemu izvoru filmskih podob.

Raziskava form ureditve podob in temu ustrezne strategije, ki implicirajo gledalca v dogajanje, ima malo predhodnikov, pa vendar postavlja splošna temeljna vprašanja o filmski naraciji oziroma o razmerju naracije in podobe. Sekvenca iz **Poštne kočije** je kot struktura zanimiva prav zato, ker kljub svoji preprostosti (nima niti narativne niti formalne ekscentričnosti) izziva tradicionalne postavke kritičnih naporov, da bi razložili delovanje in učinke „klasičnega“ filmskega stila.

Tradicionalno načelo za prezentacijo filmskih podob (imažerije) je pogosto postavljeno z odnosom kamere do gledalca. Po osnovnem dramatskem načelu bi morali kadri predvsem pokazati to, kar bi gledalec videl, če bi se dogajanje odvijalo na odru in če bi imel v vsakem trenutku najboljši pregled nad dogajanjem (tako da spreminjanje kotov samo priskrbi „poudarke“). Montaža bi sledila gledalčevemu naravnemu toku pozornosti, kakor ga spodbuja dogajanje v mizansceni. Na takšen način se vprašanje instance izjavljanja — se pravi, kdo „postavlja na oder“ („staging“) in povzroči, da se ti dogodki odvijajo na ta način, kakor se — ne nanaša na avtorja ali pripovedovalca, temveč na dogajanje samo, ki je polno utelešeno v likih. Vse, kar se zgodi, mora biti jasno razstavljeno za oko gledalca. Po tej teoriji so vse strukture prezentacije usmerjene k mestu, ki je zunanje prizoru dogajanja — h končni avtoriteti, idealnemu gledalcu. Nedavna Oudartova študija trdi, da se filmska podoba paradigmatsko nanaša na avtoriteto pogleda „odsotnega“, na lik zunaj polja in znotraj zgodbe, ki se pokaže v kontra-kadru: in gledalec se „identificira“ z vidnim poljem „lastnika“ pogleda. „Sistem prešitja“ je razlaga, ki vzpostavi izvor podobe glede na instanco lika, vendar, presenetljivo, ne upošteva (pravzaprav se zdi, da zanika) končno instanco, avtoriteto pripovedovalca. Utegne se zdeti, da

ta sistem zbršne sledi delovanja pripovedovalca, vendar je tak učinek lahko le rezultat določene, bolj splošne retorike. Zato predlagam pristop, v katerem se struktura imažerije, kakršnakoli že je njena navidezna forma prezentacije, nanaša hkrati na delovanje impliciranega pripovedovalca (ki po svoji presoji določa svoj položaj glede na zgodbo) in na imaginativno akcijo, ki jo povzroči to, da se pripovedovalec sam umešča in da ga umešča gledalec.

Tako mora problem, ki vznikne iz **Poštne kočije**, razložiti funkcioniranje pripovedovalca ter naravo in učinke gledalčeve umestitve: natančneje, razložiti mora podrobni opis in obravnavo filmske retorike, kjer instanco pripovedovalca v njegovem razmerju do gledalca skupaj uprizorijo liki in določeno zaporedje kadrov, ki like kažejo. Opisati to retoriko na strog in razsvetljujoč način pomeni razjasniti pojme „narativne avtoritete“, „gledišča“ ter „branja“ in pokazati, da so ti koncepti uporabni prav zato, ker naravno vzniknejo iz napore, da bi razložili konkretne strukture teksta.

Moment v zgodbi, ki ga ta sekvenca upodobi, predstavlja obed na postaji Dry Fork, na poti kočije v Lordsburg. Prej v filmu je ženska liga za red in mir iz mesta izgnala prostitutko Dallas (ženska s temnim klobukom) in jo posadila na kočijo. Tam se je med drugimi pridružila tudi ženi konjeniškega oficirja, po imenu Lucy (z belim klobukom), in Hatfieldu, njenemu kavalirskemu, vendar zadržanemu spremljevalcu. Tik pred našim prizorom šerif vkrcva v kočijo Ringa Kida (John Wayne), ki je pobegnil iz ječe, da bi maščeval umor svojega brata, vendar ga je šerif odkril ob cesti. Sekvenca se začne takoj po glasovanju, kjer so se pripadniki skupine odločali o tem, ali bodo nadaljevali pot v Lordsburg, konča pa se malo pred koncem prizora, ko skupina zapusti postajo. Zaradi prikladnosti sem imenoval kader (4), (8) in (10), ki so del iste scene, niz A; kadre (3), (7), (9) in (11) pa niz B.

Eno izmed načel, ki bi jih lahko predlagali za obravnavo scene prikazanih prostorskih segmentov in zaporedja kadrov, je njihov odnos do „psihologije“ likov. Kako so mizanscenske rešitve vezane, če sploh so, na vizualno pozornost, bodisi s pogledom ali, recimo, z interesi lika v zgodbi. V vzorcu, ki zajema kader/protikader in ki se ga včasih — mislim, da napačno — jemlje kot izključno paradigmo „klasičnega“ stila, je prisotnost kadra „razložena“ kot upodobitev pogleda lika, ki je zunaj polja in ki je v naslednjem trenutku prikazan v protikadru. Ker pa temu vzorcu sledi samo nekaj kadrov te sekvence (ali večine filma), smo prisiljeni k drugačni formulaciji. Splošno vprašanje je, kako razložiti umestitvi obeh glavnih nizov kadrov — niz A z začelja mize in niz B z leve strani.

Niz A je povezan z vizualno pozornostjo ženske na začelju mize, Lucy. Vendar mora biti vzpostavljena povezava med kadri in njenim videnjem, še posebej pri modulaciji sile in pomena tega videnja. Ti kadri iz niza A so berljivi kot upodobitev Lucyjinega pogleda zgolj retrospektivno, potem ko jo je niz B že pokazal na začelju mize in ko je navdušenje, ki ga je izražala lahkoživka v ospredju, že nakazalo svojo pomembnost. Vendar poanta ostaja v tem, da kadre niza A jasno avtorizira določena dispozicija pozornosti enega izmed likov.

V nasprotju z nizom A so kadri z leve strani mize, tj. iz niza B, podobni otvoritvenemu in sklepnemu kadru (1, 12), ker niso povezani z upodobitvijo pogleda kogarkoli ali kot taka upodobitev, prostorsko upravičeni. Ali lahko umestitev teh

KOČIJE

kadrov upravičimo bodisi kot „najboljši kot“ za gledalca bodisi kot upodobitev neke druge, bolj kompleksne koncepcije „psihologije“ lika, kot pa je akt pozornosti v pogledu? Osebi, ki se jima utegne pripisati te kadre kot njuna videnja, bi bili Dallas in izobčenec Ringo, saj ustrezata enemu pogoju: ne pripadata nizu A. Kot pokaže niz A, povezovalni kadrov s pogledom v tem stilu povzroči sovpad geografskih mest, očesa in kamere. Vendar nista tukaj, povsem nazorno, niti Dallas niti Ringo v položaju, da bi videla s tega kota. In v vsakem kadru se vidi Lucy.

Pripisovanje kadrov iz niza B oziroma upravičevanje njihove prostorske umestitve s koncepcijo psihologije likov zahteva neko drugo upravičevanje kot pa zgolj reprezentacijo nekogaršnjega pogleda. Kakšna psihološka obravnava bi lahko razložila izmenjavo teh natančnih kadriranj? Kakšno mentalno dispozicijo, sklop naravnosti, presoje in intence, to kadriranje označuje? Čigavo dispozicijo? Na kakšni osnovi bi bilo takšno pripisovanje opravljeno? Če bi bila interpretacija kadriranja odvisna od „stanja duha“ lika oziroma bi se nanašala na to stanje, ki se pravzaprav signifikantno spreminja med potekom sekvence pri vsakem od glavnih likov (Dallas, Ringo in Lucy), kako bi bilo potem mogoče ta spreminjajoča občutja prilagoditi fiksnosti mizanscene? Dejstvo, da je mizanscena fiksna, zanika to, da se lahko razlaga postavitev kamere kot princip nanaša na psihologijo likov, ki temelji na neke vrste čustvenih spremembah — presenečenju, zavrnitvi, naivnosti, ponižanju — ki se zgodijo v sekvenci.

Kot drugo hipotezo lahko postavimo to, da posebne kompozicijske lastnosti niza B niso prezentacija „duha“ („mind“) vsakega posameznega lika, temveč stanja stvari znotraj skupine, odnosa med družbenimi platmi (parties). Kakšno je stanje stvari znotraj te družbe (society), ki jo kadriranje upodablja? Kompozicija mizanscene serije B ima dve pomembni lastnosti: odnos Lucy, ki je povsem v ospredju, do skupine zadaj za njo, t.j. skupine, katere odzivnost na dogodke ponavlja smer njene lastne pozornosti, in njen odnos, prostorsko, do Dallas in Ringa, ki sta, izključena z levim robom kadra, zunaj. Bistveno dejstvo te mizanscene, ki upravičuje fiksnost postavitev kamere, je njen status družbene drame o zavezništvu in antagonizmu med dvema družbenima vlogama — ugledna Lucy (insider), poročena ženska in zagovornica običajev; in Dallas, zunaj družbe (outsider), prostitutka, ki ruši zakon omizja. Umestitve kamere in prostorska polja, ki jih te umestitve razkrivajo, kompozicijska izključitev izobčenskega para in njuna osamitev na ločenem prostoru, z impliciranim zagovarjanjem Lucyjinega skrbniškega odnosa do telesa legitimne družbe (society), formalno ustrezajo družbenim „položajem“ likov in jih formalno upodablja. Lastnosti kadriranja v neke vrste dramatski prezentaciji, ki jo povzročijo, niso upravičene kot upodobitev osebne psihologije, ki jo razumemo kot spremembe razpoloženja; namesto tega s poudarjanjem družbenih položajev oziroma tipov razglašajo psihologijo neukrotljivih situacij.

Kadriranje niza B z leve strani mize dobesedno ali figurativno ne reprezentira videnja nobene posamične osebe; lahko bi rekli, da prej upodablja, s tem, kar izključuje in vključuje, medsebojno igro družbenih položajev znotraj skupine. Ta nesimetričnost Lucyjinega družbenega položaja se preko Dallas prav tako razširja na formalne in kompozicijske lastnosti sekvence. Čeprav postavitev B reprezentira oba položaja, Dallasinega negativno, pa naredi Lucyjin položaj za privilegirani v formalnem mehanizmu.

narativne ekspozicije. Temeljno narativno lastnost sekvence predstavlja modifikacija in sprememba logike kadra/protikadra. Tukaj gre za izmenjavo nizov A in B, vendar ne okoli dveh likov, temveč bodisi Lucyjinega očesa bodisi njenega telesa. To se pravi, da je v nizu A Lucy prisotna kot oko, kot formalni gledalec scene. Na drugi strani pa je v nizu B Lucy prikazana, kako telesno obvladuje ospredje, ter kot oko, na katerega se nanašajo kadri iz niza A. Formalno se naracija nadaljuje z izmeničnim premeščanjem Lucyjine prisotnosti z ravni upodobljenega dogajanja, t.j. njene telesne navzočnosti, (B), na raven reprezentacije, kjer je navzoča kot nevidno oko, (A), kar pomeni, da je Lucyjina prisotnost središčna točka prostorske usmerjenosti in berljivosti. V kadrih (5) in (6) je izmenjava pogledov med obema ženskama izražena kot formalna nesimetričnost, kot razlika njune frontalnosti, veliki plan Lucy pa je dan z mesta, ki ga Dallas ne more zasedati. Lucyjina frontalnost (5) zaznamuje razlastitev, premestitev, ki ustreza družbeni „odsotnosti“ Dallas v celotni sekvenci — njeni izključitvi iz okvira niza B, njeni osamitvi kot objekta Lucyjinega zaničljivega pogleda v A. V nasprotju z Lucy, ki je prisotna vsepovsod, kot telo in kot oko, pa Dallasino oko ni nikoli vzeto kot avtoritetni vir kadra. Njeno oko je odvrnjeno. Dallas je vedno, tako v A kot v B, objekt pogleda drugega — položaj, ki ustreza podrejenosti njenega družbenega položaja in njeni formalni nevidnosti —, ne more avtorizirati videnja.

Kadri iz niza B, ki bi jih lahko imenovali „objektivne“ ali morda „nikogaršnje“, se dejansko nanašajo na Lucyjino družbeno dominacijo in formalni privilegij oziroma so njuna reprezentacija. B niz pokaže vidno polje, ki se tesno ujema z Lucyjino koncepcijo njenega lastnega mesta v tem družbenem svetu: kadriranje v B ustreza njenemu zavezništvu s skupino in njenemu preziranju outsiderjev ter znikanju njihove zahteve po pripoznanju. Z drugimi besedami, to ni ravno opis Lucyjine subjektivnosti, temveč objektivacija njenega družbenega samokoncipiranja. Čeprav je Lucy v teh kadrih vidna, pa lahko rečemo, metaforično, da niz B uteleša njeno gledišče.

Ta razlaga se zdi primerna do koder pač seže. Vendar obstajajo nekatera nadaljna vprašanja, ki izvirajo iz izkustva tega odlomka, in sicer vprašanja, ki navajajo na to, da je doslednejša analiza upravičevanja teh formalnih lastnosti nepopolna kot obravnava temeljev za učinke, ki jih odloemek proizvaja, in teoretsko omejena na razlaganje strategij kadriranja in ostalih postavk naracije.

Preprosto rečeno, izkustvo tega odlomka sta občutenje sočustvovanja z Dallasino izključitvijo in ponižanjem ter zavračanje Lucyjinih predsodkov kot nepravilnih, dva občutenja, ki ju združi občutek neizogibnosti konflikta. Povedano z drugimi besedami, med gledalčevim sočutnim odzivom na Dallas ter temeljnimi postavkami mehanizma privoedi, ki so tako tesno povezane z Lucyino prisotnostjo, njenim glediščem in interesi, je čudno nasprotje. Prav ta vtis neujemanja med občutenjem in formalno strukturo nas navaja k temu, da bi preučili sekvenco z ozirom na načine, kako proizvaja svoje učinke, se pravi njeno retoriko. Vprašanje formalne narave, ki opozarja na omejitve strukturalnega pristopa, temelječega na koncepciji družbenega reda, je: zakaj so outsiderji videni s položaja, ki je povezan z Lucyjinim mestom pri mizi, njenim pogledom. To dejstvo nam daje nekaj pomislekov k instanci izjavljanja. Naša pozornost kot gledalcev pri kadrih niza B ne sledi vizualni pozornosti upodobljenih likov. Te kadre morda lahko beremo kot izjave o „interesih“ likov, o naravi njihovega družbenega položaja, vendar je to že neke vrste komentar ali interpretacija, ki potrebuje razlagō. Dejanja ljudi v krčmi, kjer imamo občinstvo znotraj filma, ovrežejo tradicionalno načelo montaže, ki je postavljeno z ozirom na idealnega gledalca: kot „umeščeni“ gledalci predvidevamo, ne pa sledimo gibanju njihove pozornosti (2, 3); predmet njihove pozornosti je včasih zunaj kadra (3b), in to, kar oni vidijo, je prikazano samo z vidika, ki je signifikantno različen od vsakega, ki je preprosto „naglašen“ kot „najboljše videnje“, pravza-

prav z mesta, ki ga ne morejo zasesti; in včasih (7b, 8) se nezainteresirano obrnejo stran, vendar se platno ne zatemi. V splošnem se mora ustrezna obravnava formalnih izbir odlomka povsem razlikovati od obravnave dogodka, ki kot da bi bil uprizorjen na naravno pozornost upodobljenega ali realnega gledalca. Vprašanje, zakaj gledalec vidi tako kot vidi, se nanaša na niz postavk, ki jih je moč razlikovati od pristopa, ki temelji na pozornosti bodisi lika bodisi idealnega gledalca. Nanaša se na konkretno logiko umestitve impliciranega gledalca in na teorijo prezentacije, ki obravnava oblikovanje gledalčevega odziva. Takšna obravnava problematizira „položaj“ gledalca, se pravi način, kako je vsebovan v prizoru, kako in kje je navzoč, t.j. njegovo gledališče.

Želel bi razjasniti ta pojem „položaja gledalca“, koliko ta pojem osvetljuje retorične strategije, še posebej izbiro mi-zanscene (kar implicira lestvico planov in kadriranje), ki upodablja dogajanje. V sodobni francoski filmski teoriji, še posebej v delih Comollija in Baudryja, izhaja pojem „mesta“ gledalca iz središčnega položaja očesa v perspektivi in fotografski reprezentaciji. Ko v razpravi o filmski reprezentaciji epistemološki subjekt, gledalca, dobesedno zamenjajo z očesom, za filmskega gledalca pravijo, da je „teološki“ in „središčni“ glede na filmske podobe. Tako se teorijo o filmskem gledalcu obravnava, kot da je podvržena derridajevski kritiki središča, prezence, itd. Francoska teorija se moti, ko vsiljuje to analogijo, ki temelji na položaju očesa v fotografski perspektivi, kajti to, kar je v tem primeru optično in dobesedno, ustreza samo dobesednemu mestu gledalca v projekcijski dvorani, sploh pa ne njegovemu figurativnemu mestu, niti na njegovem mestu kot podvrženemu retoriki filma, bodisi kot bralec bodisi kot ustvarjalec smisla diskurza. Zunaj francoskega ideološkega projekta, ki ne uspe ločiti dobesednega od figurativnega prostora, je tako pojem „mesta“ gledalca, kot „središča“ povsem problematičen pojem, čigar pomen in funkcijo je potrebno še eksplicirati.

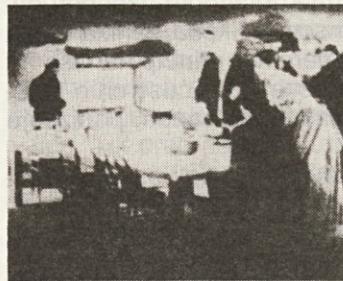
Sekvenca iz **Poštne kočije** nudi okvir, v katerem utegnemo razjasniti položaj gledalca, če razlikujemo — ne da bi že pričakovali popolno razjasnitev — različne smisle tega „položaja“. Gledalec je (a) fizično nameščen v prostoru projekcijske dvorane in (b) kamera ga umesti v določen fikijski položaj z ozirom na upodobljeno dogajanje; nadalje (c), kolikor vidimo s točke, ki bi jo utegnili imeti za oko lika, smo povabljeni, da zasedemo mesto, ki je sorodno mestu, ki ga zaseda lik, na primer v družbenem sistemu; in končno (d), v še enem figurativnem pomenu mesta — to je edini način, da lahko obravnavamo naš odziv — se lahko identificiramo s položajem lika v določeni situaciji.

Z ozirom na zadevni odlomek je vprašanje naslednje: kako lahko opišem svoj „položaj“ gledalca pri identificiranju s ponižujočim položajem enega od upodobljenih likov, Dallas, ko pa moje gledanje na njo pripada gledanju drugega, fikijskega lika, Lucy, ki Dallas zavrača? Kakšen je gledalčev „položaj“ pri identificiranju z Dallas v vlogi pasivnega lika? Ko v kadru (6) Dallas odvrne oči od Lucy, s tem sprejme, da je videna kot „prostitutke“ in je osramočena. Kakorkoli že, pri identificiranju z Dallas v vlogi izoobčenca, kar je verjetno osnova za evokacijo našega sočutja in usmiljenja, pa naš odziv ni sram niti kaj podobnega. Ne trpimo ali ne ponavljamo ponižanja. Razumem Dallasino občutje, vendar nisem tako identificiran z njo, da bi ga podživel. Eden od razlogov za to zadržanost je, da čeprav se identificiram z Dallasinim sramotnim položajem, ko jo nekdo, čigar sodbo sprejema, vidi kot nevreden objekt, pa se identificiram z njo kot objektom dejanja drugega. Resnično sem v upoštevanja vredni strategiji povabljen, da vidim Dallas skozi Lucyjine oči. To, da si kot gledalec delim Lucyjino videnje in, kar je prav tako pomembno, njen način videnja, najbolj izrazito zahtevajo lahkoživka v ospredju (4) in razkritja, ki jih povzroči kader/protikader — s tem smo namreč postavljeni v položaj, ki je v celoti povezan z Lucyjinim mestom na začetju mize.

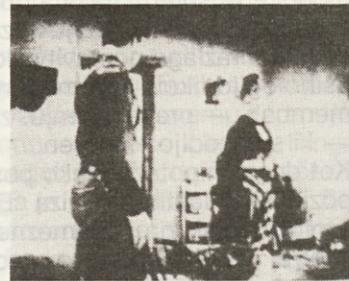
Kolikor se identificiram z Dallas, tega ne storim s ponavlja-

njem njene sramote, temveč s tem, da si sebe zamislim v njenem položaju (situaciji). Čeprav si v tem trenutku z Lucy delim dobesedni geografski položaj videnja v filmu, pa nisem podvržen njenemu figurativnemu gledališču. Z drugimi besedami, zavrnem lahko Lucyjino videnje Dallas oziroma sodbo o njej, ne da bi ga negiral kot videnje, medtem ko Dallas, ki je ujetnica pogleda drugega, tega ne more. Ker naša občutja niso „analogna“ interesom in občutkom likov, nismo primorani sprejeti njihovih videnj bodisi njih samih bodisi drugih. Potemtakem je naš „položaj gledalca“ zelo različen od prejšnjih pomenov „položaja“: določen ni niti glede na družbeni položaj gledajočega lika. Nasprotno, naše gledališče do sekvence je tesneje povezano z našo naravnostjo, ki zadeva odobravanje ali neodobravanje, in se zelo razlikuje od vsakega dobesednega zornega kota ali gledališča lika.

Z identifikacijo smo kot gledalci na dveh mestih hkrati: tam, kjer je kamera, in „z“ upodobljeno osebo — od tod njena dvojna struktura videčega/videnega. Identifikacija tako kot močan čustveni proces postavi pod vprašaj vsako obravnavo položaja gledalca kot osrediščnega na eno samo točko ali na središče kateregakoli preprosto optičnega sistema. Ta odlomek pokaže, da ima identifikacija nujno dvojno strukturo na način, da vpleta gledalca hkrati v položaj vidnega in v položaj tistega, ki vidi. Ta sekvenca resda vzpostavi določeno vrsto „središča“ v osebi Lucy: vsak kader se izmenično nanaša zdaj na prizor pred njenim očesom zdaj na prizor, ki kaže njeno telo, vendar je to „središče“, ki deluje bolj kot princip prostorske berljivosti in je povezano s konkretno točko znotraj konstruiranega prostora fikcije. In razen tega je to središče, kot sem že omenil, v zelo zapletenem razmerju do našega „položaja“



1(A)



4a(B)



2(B)



4b(B)



3a(C)



3b(C)



4c(B)

gledalca: v tem odlomku se namreč ne identificiramo — v freudovskem smislu identifikacije kot čustvene investicije —, s središčem, z Lucy ali pa kamero. Če bi poskušali geografsko opisati naše figurativno razmerje do filma z izrazi kot „v“, „tam“, „tukaj“ in „razdalja“ (in ta sekvenca nas — to je del njene fikcionalne strategije — k temu eksplicitno povabi, ko nam prezentira dogajanje z gledišča osebe), potem bi lahko rekli, da kot gledalci formalno zasedamo mesto nekoga drugega, da smo „v“ filmu, čeprav smo ves čas „zunaj“ njega, na naših sedežih. Lahko se identificiramo z likom in si delimo njegovo „gledišče“, celo če logika kadiranja in selekcija kadrov sekvence zanikata, da ima lik gledišče ali mesto znotraj družbe, ki jo mizanscena upodablja. Med strukturami kadrov, videnji in identifikacijo so pomembne razlike: ta sekvenca je dejansko pokazala, kot princip, da se ne „identificiramo“ s kamero, temveč z liki, in se tako v nasprotju z Oudartovo teorijo, ob menjavi kadrov ne počutimo razlaščene. Za gledalca, v nasprotju s filmsko osebo, gledišče ni dokončno ali zgoščeno postavljeno z enim samim kadrom niti ne z nizom kadrov iz dane prostorske lokacije.

Način, kako smo gledalci vpleteni v dogajanje, zadeva naš položaj glede na razvijanje teh dogodkov tako v času kot v njihovi reprezentaciji iz neke točke v prostoru. Učinek sekvencične ureditve, običajno nasprotje med tistim zunaj (outsiders) in tistimi znotraj (insiders), se spreminja na načine, ki oblikujejo naravnosti gledalca bralca do dogajanja. Ta aspekt trajanja daje poudarek procesu gledalčevega naseljevanja teksta v ritmihi vključenosti in izključenosti iz dogajanja ter navaja na to, da utegnemo gledalčev položaj, njegovo bivanje v času ustrezno označiti s sintagmo „bralec-v-tekstu“. Njegov dvojno strukturiran položaj

identifikacije z lastnostmi in s silo akta videnja ter z objektom v polju vidnega predstavlja vizualne člene dialektike umestitve gledalca. Retorični napor kadrov (2—6) je usmerjen k vzpostavljanju povezave med kadri in „videnjem“, k temu, da podeli položaju na začetju mize določen smisel poosebljenega pogleda. Kader (2), podobno kot kader (4) ne more biti povezan z Lucyjinim pogledom. Uporaba kadra/protikadra razkrije Lucyjin položaj, obrat glave (3b) pa vzpostavi prostorsko razmerje med A in B: lahkoživkina vzradoščenost, ko jo Ringo povabi k mizi, povezana z emocionalno napetostjo, ki je prikazana z velikima planoma (5, 6) — vse to je berljivo z ozirom na instanco poosebljenega pogleda, ki jo ponazarja Lucyjin strog obraz (5). Retorika je tista, ki povezuje te nizajoče se kadre in daje pomen temu prezirljivemu/užaljenemu pogledu. Z ločenimi kadri (2, 3, 4) ustvarja vtis koherentnega akta videnja, mentalne enotnosti, katere pomen mora gledalec občutiti v trenutku konfrontacije (5, 6), ki mu pokaže Dallasino ponižanje in ga hkrati napelje, da zavrne Lucyjino gledišče. Potreben je čas — z drugimi besedami, zaporedje kadrov — da bi izrazili in specificirali pomen akta gledanja.

Kot pokaže ta primer, je branje deloma proces retrospekcije, t.j. situiranja tistega, kar ne more biti „umeščeno“ v trenutku svojega nastanka, in postavljanja le-tega v interpretacijo pomena sedanjega trenutka. Kot tako ima branje kompleksno razmerje do dogajanja in do prostorske lokacije gledanja. Vendar je proces branja prav tako odvisen od pozabljanja. Po trenutnem vrhuncu (5, 6), ki ga signalizira Dallas s tem, ko povese oči, je na delu drugačna časovna strategija. Na posnetku (7b) je Lucy pogledala stran in v naslednjih kadrih z začetja mize naša pozornost ni toliko usmerjena na akt kazanja in na to, kar ta pomeni — neza-



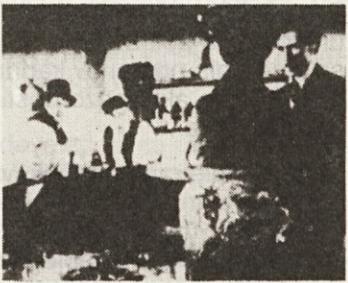
5(D)



7b(C)



9(C)



11b(C)



6a(E)



8a(B)



11e(C)



6b(E)



8b(B)



10(B)



12a(F)



7a(C)



11a(C)



12b(F)

vedanje (2), prepoznavanje (4), zavračanje (6) — temveč je v kadrih (8) in (10) prej usmerjena na dogajanje v prizoru. To, da gledalec pozabi tisto, od česar je bil odvisen dramatski vpliv samo nekaj trenutkov pred tem (tukaj gre za posebljeno moč, ki je spremljala akt kazanja kadra kot pogleda), je učinek umestitve, ki je odvisna od izkustva trajanja, ki zapre prejšnjo pomembnost in jo nadomesti z drugo; to je proces, ki bi ga lahko poimenovali pojemanje (fading).

Pri interpretaciji kadrov tako niza A kot niza B gre prav tako za modulacijo učinkov pojemanja. Zgoraj sem dokazoval, da mizanscena in polje niza B ustrezata Lucyjinemu razumevanju svojega mesta v družbenem sistemu — njenemu gledišču v metaforičnem smislu. Ta interpretacija ustreza splošnemu vtisu od prvih šestih kadrih, če jih vzamemo skupaj, ko reprezentirajo Lucyjin način videnja. Kader (7) vpelje novo vrsto dramatske akcije, ki postavlja vprašanje, kaj bo Lucy storila sedaj, hkrati pa ne začinja ravno procesa branja, temveč iskanje novega branja pomena mizanscene. V tem trenutku (7b) je Lucy usmerila pozornost proč od Dallas in se obrnila proti Hatfieldu; Ringo, ki je v kadrih (4) in (6) povabil Dallas k mizi, zdaj pozorno gleda (8b, 10) ven iz kadra desno. Začetni smisel mizanscene (2b) je delno zamenjan z drugim, vendar z njim koeksistira: v kadru upodobljeno akcijo sedaj opazuje nekdo, ki gleda iz zunanosti polja, namreč Ringo, ki pričakuje, da se bo nekaj zgodilo. Videnje z leve strani mize je moč brati ne ravno kot Lucyjino samodojemanje kot prej, niti kot upodobitev Ringovega pogleda, temveč kot reprezentacijo njegovega zanimanja za prizor, njegovega gledišča (zopet v metaforičnem smislu). Podobno se zdi, da kadra (8) in (10), ki prikazujeta Dallas in Ringa, nič več ne označujeta Lucy kot tisto, ki vidi, kakor na kadrih (4) in (6); postala sta neosebna. Togost in nasprotje mizanscen A in B ustrezata togosti družbenega položaja, vendar je naše branje spreminjanja sekundarnih pomenov kadriranja učinek pojmovanja, ki je dovtetno za akte pozornosti in videnja, ki so upodobljeni znotraj kadra.

Naše anticipiranje, pričakovanje, kaj se bo zgodilo, je na ravni dogajanja izzvano in reprezentirano z občinstvom — v filmu (Billy in Doc Boone v 3b, 9). Naše lastno občutenje je zaradi našega vizualnega mesta na levi strani mize bližje Ringovemu kot pa občutju ostalih. Zavlačevanje in odlaganje trenutka vrhunca s ponavljanjem kadrov (9, 11a) z oklevajoče Lucy (ki niso nujni za preprosto ekspozicijo) proizvajata občutek naše začasne identifikacije z Ringom (8b, 10), ki je nujen za uspeh tega momenta kot dramatske negotovosti in razrešitve. Poduk, ki ga drama demonstrira, ni odvisen od Lucyinega samospoštovanja pred navzočimi tako kot prej, temveč od tega, da jo gledajo člani družbe, ki bi morali biti prizadeti. Prav Ringova vedno bolj vpletena prezenca kot avtoriteta za videnje — čeprav sam napačno misli, da je izključen — naredi odsotno mesto, ki ga je Lucyjin odhod tako očitno predvidel za poduk v obnašanju, tako obtožujoče prazno. S temi strategijami in učinki trajanja — retrospekcija, pojemanje, odlog in pričakovanje — je moč spreminjati branje poudarkov akta kazanja oziroma tega, kar je pokazano, kakor tudi pomen kota in kadriranja. Ta sredstva določajo lastnosti retorike, ki — čeprav je drugačna od namestitve, ki jo ustvarjajo vizualne strukture — prav tako locira in vplete bralca/gledalca v tekst.

Gledalčevo mesto, lokus, okoli katerega so organizirane prostorsko/časovne strukture prezentacije, je konstrukcija teksta, ki je konec koncev produkt pripovedovalčeve naravnosti do zgodbe. Takšne strukture, ki pri oblikovanju in prezentiranju dogajanja navdihnejo način in seveda pot branja, prenašajo moralni komentar filma, ki nas vodi, in so z njim tesno povezane. V tej sekvenci je avtor neopazno izginil, kot v ostalih primerih posrednega diskurza, zavoljo likov in dogajanja. Zagotovo ni nikjer viden na isti način kot liki. Prej je viden zgolj skozi materializacijo prizora in v določenih maskiranih sledovih njegovega delovanja. Posredno prisotnost, ki jo pripovedovalec uprizarja pred ob-

činstvom, posebno formo samoizogibanja, lahko opišemo kot maskirano premestitev njegove narativne avtoritete kot tistega, ki proizvaja imažerijo, premestitev z njega samega na instanco njegovih likov. To se pravi, da film povzroči, da se zdi, kot da bi bili upodobljeni liki tisti, na katere bi se lahko nanašala avtoriteta za prezentacijo kadrov — to je še najbolj očitno v primeru upodobitve pogleda, vendar prav tako, na bolj kompleksen način, pri branju kadrov kot upodobitev „stanja duha“. Razvrstitev podob, ureditev imažerije v filmu ni pripisana ustvarjajoči avtoriteti, ki stoji nevidna zadaj za dogajanjem, temveč njenim maskam znotraj upodobljenega prizora.

V skladu s pripovedovalčevim naporom, da bi usmeril pozornost proč od svoje lastne aktivnosti, da bi le-to maskiral in premestil, ima pripovedovalec **Poštne kočije** vidno persono — Lucy, ki izvaja pomembno formalno funkcijo v pripovedi: upodobljeni prostor je namreč vzpostavljen kot povezan in razumljiv prav preko tega, da so kadri izmenično pripisani avtoriteti Lucyjinega pogleda in mestu njenega telesa. Konkretno mesto gledalca v projekcijski dvorani, kamor so na nek način usmerjeni vsi kadri, je „središče“, ki ima figurativno ustreznico na ravni diskurza v „mestu“, ki ga Lucy zaseda v upodobljenem prostoru. Ker pa Lucy svoje integrativne funkcije ne opravlja ravno s tem, da je na nekem mestu, na začetju mize, temveč s tem, da uprizarja neko vrsto središčnega zavedanja, ki ustreza družbeni in formalni vlogi — vlogi, ki jo lahko za narativne potrebe izkoristimo tako, da prestavimo videnja, ki reprezentirajo način njene prezenca — lahko pojem „središča“ mislimo ne kot geografski prostor, temveč kot strukturo ali funkcijo. Kot tak pa ta lokus omogoči, da bralec sam zasede to vlogo in naredi upodobljeni prostor koherenten in berljiv. Za gledalca „središče“ ni le točka bodisi v projekcijski dvorani bodisi v upodobljeni geografiji, temveč rezultat vtisa, ki proizvede delovanje pripovedi in to, da je zmožen fiktivno zasesti odsotno mesto.

Lociranje te funkcije, „vpisovanje“ gledalčevega mesta na ravni upodobljene akcije, povzroči, da se zdi, kakor da se zgodba pripoveduje sama od sebe, t.j. ne da bi se sklicevala na zunanega avtorja, temveč na stalno vidno, notranjo narativno avtoriteto. To vladajočo strategijo, ki kakor da ponotranji vir eksplozije v likih in tako usmerja gledalčevo pozornost na upodobljeno dogajanje, podpirajo še druge lastnosti stila: vez kader/protikader, ujemanje pogledov, kontinuiteta.

Potemtakem je mesto gledalca v njegovem razmerju do pripovedovalca vzpostavljeno — čeprav ni na njih omejeno — z identifikacijami z liki in s tem, kako ti drug drugega vidijo. Natančneje, njegovo „mesto“ je določeno skozi variabilno moč identifikacije s tistim, ki vidi in tistim, ki je viden — kot je to pokazano v srečanju med Lucy in Dallas. Čeprav lahko gledalca v „središče“ umesti formalna funkcija, ki jo opravlja Lucy, pa ni podvržen Lucyjinemu videnju stvari. Nasprotno, čeprav je gledalčeva pozicija tesno tesno povezana z usodami in videnji likov, pa naša analiza navaja na to, da ni nujno, da se gledalec identificira, v izvornem smislu čustvene vezi z likom, čigar videnje si deli, in še manj z neosebno kámero. Očitno je gledalec na večih mestih hkrati — s tistim, ki vidi, z videnim, hkrati pa je v položaju, da ovrednoti njune zahteve in se na njih odzove. To dejstvo navaja na to, da je filmski gledalec, podobno kot tisti, ki sanja, pluralni subjekt: pri svojem branju je in ni on sam.

V filmu, če si s pomočjo identifikacije zamišljamo, da smo na mestu osebe, se z oziroma na dejansko situacijo odvija drugačen proces, drugačna fikcija, ki se razlikuje od tega, da bi imeli kader kot izvirajoč iz neke določene točke znotraj fikcijske geografije. Tako je razmerje med dobesednim prostorom projekcijske dvorane in upodobljenim prostorom filmske podobe stalno problematično za določanje „tistosti“ („thatness“) platna in za obravnavo mesta gledalca. Če filmski diskurz nosi s sabo določen vtis realnosti, to ni ravno učinek podobe, temveč prej učinek načina, kako pripoved to podobo umesti. Moje razmerje do podobe na

platu je dobesedno, ker lahko vzamemo imaginarno podobo kot usmerjeno na neko fizično točko, namreč moj sedež (sprememba tega sedeža ne spremeni mojega zornega kota na dogajanje), kot da bi jaz bil fiksiran izvor videnja. Po drugi strani, pa lahko podobo vzamemo, kot da izvira iz točke v drugačni vrsti prostora, ki se z ozirom na to, kaj ga naseljuje, prepoznavno razlikuje od prostora projekcijske dvorane: se pravi, podoba bi izvirala iz fikcijskega in spremenljivega mesta, ki ima vir v podobi sami. Filmska podoba tako implicira dvoumnost dvojnega izvora — tako iz mojega dobesednega mesta kot gledalca, kakor iz mesta, kjer je kamera znotraj imaginativnega prostora.

Eden od strukturnih rezultatov tega dvoumnega razmerja med dobesednim in upodobljenim prostorom ter dozvedno kontradiktorni napor teksta, da bi hkrati umestil in premestil gledalca, je prepoved „srečanja“, pa čeprav ni noben tak akt dobesedno mogoč, srečanja med igralčevim in gledalčevim pogledom; ta prepoved je bistvena lastnost te sekvence kot „spekularnega teksta“. V svojih učinkih na gledalca ta prepoved določa različne prostore, ki jih gledalec istočasno naseljuje pred platnom. S tem ko v nekem smislu zanika gledalčevo prisotnost, ta prepoved ob platnu vzpostavi mejo, ki poudari dejstvo, da med gledalcem in upodobljenim svetom ni mogoča nobena dejanska fizična izmenjava, da gledalec ne more storiti nič bistvenega, da bi spremenil potek dogajanja. Nepovratno ga postavi izven dogajanja.

Hkrati je ta prepoved začetna postavka narativnega sistema za reprezentacijo fikcijskega prostora in sredstvo za imaginativno vpeljavo gledalca v ta prostor. Prepoved povzroči to konstrukcijo in angažma v tem, da ustvari nesomernost med našim zornim kotom in zornim kotom likov, kar pa povzroči, da postanejo razlike v kotih in planih berljive kot reprezentacije različnih gledišč. Kot takšna igra prepoved središčno vlogo v našem procesu identifikacije s kamero in upodobljenimi osebami. Avtorju nudi sklop narativnih form — imaginarno devizo, ki sestoji iz začasne izmenjave, substitucije in identifikacije — ki nam omogoča, da fiktivno zavzamemo mesto drugega, da naselimo tekst kot bralec.

Vzpostavljanje instance izjavljanja bodisi z avtoriteto lika bodisi z avtoriteto gledalca, v svojih izmeničnih retoričnih formah ustreza artikulaciji dvoumnosti dvojnega izvora podobe. **Poštna kočija** se nekako trudi pokazati, da ne le, da tu ni gledalca, da ni prisoten na svojem sedežu, temveč da filmski objekt izvira iz avtoritete znotraj fikcijskega prostora. Zdi se, da naracija poudarja, da je film samostojna anti-teta, ki jo lahko gledalec, ki je navsezadnje nebistven za njeno konstrukcijo, zgolj opazuje od zunaj. Po drugi strani pa je film na načine, ki sem jih opisal, v vseh svojih strukturah prezentacije usmerjen k pripovedovalčevi konstrukciji komentarja o zgodbi in k umeščanju gledalca v določen zorni kot. Film ni poskušal zgolj usmerjati pozornost, temveč potegniti gledalca v sam fikcijski prostor, da bi gledalčevo prisotnost vključil kot sestavni del strukture videnj. Razlaga, ki se zdi, da jo film podaja o delovanju narativne avtoritete, je zanikanje eksistence pripovedovalca, različnega od lika in potrditev dominirajoče vloge fikcijskega prostora. Je prostorski način, ki ni določen z ontologijo podobe kot take, temveč je v zadnji instanci učinek naracije.

Kumulativen učinek pripovedovalčeve strategije vsakokratne umestitve gledalca predstavlja pripovedovalčevo vpeljavo v tisto, kar bi utegnili imenovati moralni red teksta. To se pravi, da prezentacijske strukture, ki oblikujejo dogajanje, hkrati prenašajo gledišče in določajo potek branja ter so temeljne za ekspozicijo moralnih predstav — še posebej gre tu za diskusijo o razmerju med tistimi znotraj (insiders) in tistimi zunaj (outsiders). Bistvo sekvence je učinek razlikovanja med čistim in nečistim, čeprav je kot tema zgolj del celotne ekspozicije. Sekvenca tako podpira konstrukcijo naravnosti do zakona in običaja ter do tistih, ki živijo zunaj njunih obsojanj. Načne vprašanje delovanja družbene in običajne (za razliko od legalne) avtoritete. Kolikor se identificiramo z Ringom in Dallas — in film

nas v to stalno vabi, ko nam nudi raznovrstne povode — postaneta konvencionalni red in moralnost, ki jo ta vsiljuje, dvomljiva. Še vedno lahko okarakteriziram gledalčev položaj v tem določenem momentu v filmu, ne da bi bil ponudil popolno interpretacijo teme **Poštne kočije**, za katero mislim, da je povezana z neortodoksn naravo njune ljubezni in vprašanjem Ringovega maščevanja ter končne oprostitve pred zakonom s strani šerifa.

Vse to pa pomeni naslednje: Čeprav vidimo dogajanje z Lucyjinimi očmi in nas niz struktur povabi, da izkusimo silo in značaj tega videnja, smo postavljeni v položaj, da ga moramo na koncu zavreči kot videnje, ki je pravo, ali kot videnje, ki nas lahko podvrže. Sekvenca nas na tej točki pritegne skozi proizvajanje identifikacije s situacijo, v kateri se tistemu zunaj (outsider) dela krivica, in tako oporeka položaju Lucy kot dejavniku netolerantne avtoritete. Način, kako moramo brati, in drža, ki jo moramo sprejeti, od nas zahteva, da zavrnemo Lucyjino videnje, da bi videli ozadje za moralne konvencije, ki podpira netoleranco, ter da bi se izkopal iz vloge, ki nas utegne omejevati. V celotnem filmu je pomembnost sekvence kot takšne v tem, da nas čustveno združi z interesi in usodami tistih, ki so zunaj (outsiders) in proti družbenim navadam, kar je identifikacija in tema, ki se, v kasnejših dogodkih rahlo spremenjena, nadaljuje do konca filma. Ta odlomek, ki smo ga iztrgali iz konteksta, ki pa yendar črpa iz dispozicij, ki so bile postavljene v prejšnjih sekvencah, je ilustracija procesa konstruiranja gledalčevih naravnosti v filmu kot celoti skozi nadzorovanje gledišča. Odprto vprašanje je, ali lahko ali ne western kot žanr opišemo z določenim načinom identifikacije, kot na primer pri dispoziciji ali želji, da bi videli, da se zgodi pravica, in ali ima **Poštna kočija** zaradi obravnave izobčencev (outsiders) kakšno posebej pomembno mesto v zgodovini tega žanra. V vsakem primeru je gledalčev položaj konstituiran z nizom videnj, identifikacij in razsojanj, ki vzpostavljajo njegovo mesto v moralnem redu teksta.

Podobno kot odsotni pripovedovalec, ki se razkriva in razsoja iz položaja, ki ga ni moč ločiti od zaporedja upodobljenih dogodkov, ki konstituirajo pripoved, je gledalec s tem, ko sledi zgodbi, ko je subjekt in podložnik (subject of and to) prostorske in časovne usmeritve in učinkov ekspozicije, v procesu spoznavanja identitete, ki smo jo imenovali gledalčev položaj. Za „branje“ bi lahko rekli, da v tem, ko sledi poti identifikacij, ki vzpostavljajo strukturo vrednosti teksta, stalno rekonstruira mesto pripovedovalca in njegov impliciran komentar o prizoru. V tej luči bi lahko branje, za razliko od interpretacije, označili kot vodeno in vzbujeno predstavo (performance), ki (do te mere, kot to dovoljuje tekst, mislim pa, da **Poštna kočija** to dovoljuje) ponovno ustvarja gledišče, ki je uprizorjeno v prizoru. Za branje kot korelativ naracije bi lahko rekli, da je proces ali ponovna uprizoritev, s tem ko fiktivno zaseda mesto pripovedovalca.

Lastnosti imažerije — kadriranje, urejanje v sekvence, prepoved, kontinuiteta — so povezane z retorično funkcijo. Kar ta sekvenca podrobno pokaže, je to, da ni nujno, da lokacija kamere v fikcijski geografiji ustreza čustveni analogiji z liki v prizoru ali da to analogijo razlaga. Sekvenca pokaže pomembnost razlikovanja med pogledom, videnjem lika, lokacijo kamere in glediščem filma. Položaj impliciranega gledalca je konstrukcija teksta, ki je vezana na izhodiščno točko, od koder je moč ceniti pomen zgodbe. Kot takšno je obravnavanje problema formalne organizacije in pomenskosti filmske imažerije povezano z retoričnim kontekstom in z delovanjem impliciranega pripovedovalca.

NICK BROWN

PREVEDEL BORIS ČIBEJ

PARANOIČNI WESTERN IN VZPON KOMUNIZMA

Western je v osemdeseta prispel brez Indijancev. Vsi temeljni westerni osemdesetih — **Silverado**, **Nebeška vrata** (Heaven's Gate), **Jezdci na dolge steze** (The Long Riders), **Bledi jezdec** (Pale Rider), **Mož s Srebrne reke** (The Man from Snowy River) in **Mladi revolveraši** (Young Guns) — so bili brez Indijancev. Lawrence Kasdan je celo dejal, da je njegov scenarij za film **Silverado** Indijance predvideval, toda na koncu jih je moral izvreči, ker da bi sam proračun pretirano obremenili. In Indijanci so izpadli. Le v **Mladih revolveraših** se Indijanci sploh pojavijo: Chavez y Chavez (Lou Diamond Phillips) je priključen tolpi Billyja the Kida — Indijanec v resnici postane le za hip, sicer pa je bolj podoben revolverašu kot Indijancu, dasiprav je smisel za indijansko „magijo“ ohranil. Vendar vse skupaj vendarle ni tako preprosto: če Indijancev ni več v westernu, to ne pomeni, da jih ni nikjer več. Drugače rečeno, Indijance zdaj lahko najdemo zunaj westerna v drugih filmskih žanrih, predvsem v thrillerjih tipa **Renegades** (Jack Sholder), **Bullies** (Paul Lynch), **War Party** (Franc Roddam) itd. in kajpada grozljivkah tipa **Poltergeist II.** (Brian Gibson) itd. V thrillerjih so Indijanci „pozitivni“, v grozljivkah pa funkcionirajo kot monstri. In vendar je vsem tem filmom, tako thrillerjem kot grozljivkam, skupno to, da se Indijanci v njih obnašajo tako, kot so se nekoč obnašali v westernih, ali natančneje, v teh filmih počnejo natanko to, kar so počeli v westernih: v filmu **Renegades** pozna Lou Diamond Phillips vse trike zasledovanja in stezledstva, do popolnosti obvlada metanje tomahawka, jezdi neosedlanega konja, podvržen je vplivom in učinkom indijanske magije ipd.; v filmu **War Party** smo soočeni z urbanim lovom na pet podlih Indijancev, ki jim uspe med begom z lokom celo sestreliti zračno plovilo; v filmu **Bullies** živi indijanski vrač še vedno v skladu s totemi in tabuji „staroselcev“; nekaj podobnega velja tudi za film **Poltergeist II.**, le da je tukaj izginjajoči in eliptični indijanski vrač poistoveten s temnimi silami peklenških lovišč. Simpatija do Indijancev v thrillerjih pa je globoko rasistična: „pozitivno“ pri Indijancih je to, da so s svojo anti-modernistično primitivnostjo in tradicionalnostjo, poistoveteno s konservativnostjo, ohranili najbolj pristni stik s prabitno, prvinsko in pionirsko logiko ameriškega duha, potemtakem najbolj neposredni in doživeti stik s koreninami ameriškega ethosa. Njihova eksistencialna politika je potemtakem pravilna, problem je le v tem, da so „druga“ rasa. In vendar v teh filmih ne moremo videti rasizma v spoznanju, da so Indijanci „druga“ rasa, temveč prav v njihovem doživetju stiku z duhom pionirske Amerike, ki bi jim morala biti pač „tuja“. In rasizem moramo videti prav v tem: če to ne bi držalo, potem bi bil ideal dosežen v trenutku, ko bi ta neposredni in doživeti stik s koreninami ameriškega duha vzpostavila „bela“ rasa. In ko ta stik v filmu **Bullies** vzpostavi „bela“ rasa, je reducirana na primitivizem, obscenost, degeneriranost, beštialnost, promiskuiteto ipd.: to seveda po-

meni, da to točko lahko dosežejo le Indijanci, če pa jo dosežejo belci, potem je to le učinek njihove degeneriranosti in animaličnosti. Indijanec je v teh filmih le belec, ki je dosegel stopnjo animaličnosti, degeneriranosti in primitivnosti, in narobe, belec v teh filmih je le Indijanec, ki ne živi v skladu s „svojo“ zgodovino. Kaj je potemtakem sploh rasizem? Ali je lahko rasističen film, v katerem igrajo črnici? In narobe: mar je lahko rasističen film, v katerem ni nobenega črnca? Lahko bi rekli takole: film ne more biti rasističen, če v njem igrajo črnici. Navsezadnje, mar bi črnici sploh igrali v filmu, ki bi bil rasističen? In narobe, da bi bil film rasističen, morajo v njem igrati črnici. Toda brž ko v njem igrajo črnici, že ni več rasističen. Dokler v filmu ni črncev, še ni rasističen: ko se v filmu pojavijo črnici, že ni več rasističen. Še bolj skrajno rečeno, odkrit in neposreden napad na politiko Južnoafriške republike nima nobene zveze z ne-rasizmom ali pa protirasizmom: v filmu **Lethal Weapon II.** (Richard Donner) smo soočeni s frontalnim napadom na JAR, pa vendar je rasistični podton ohranjen in averziji do Japoncev, do „druge“ (rumene) rase, kar pomeni, da so črnici kljub vsemu ogroženi. Sicer pa je bil rasizem lasten tudi filmu **Umri pokončno** (Die Hard, John McTiernan): stolpnica, ki je objekt teroristične akcije, ni last Američanov, ampak Japoncev, teroristična tolpa ni sestavljena iz Američanov, ampak iz samih italijansko in nemško govorečih oseb, v teroristični tolpi je le en Američan, pa še ta je temnopolt, prva žrtev ni Američan, temveč Japonec, druga žrtev je sicer Američan, vendar pade le zato, ker se ne obnaša „ameriško“. Tudi tukaj je rasizem ohranjen v averziji do Japoncev, nič manj kot v paranoičnih komedijah tipa **Blind Date** (Blake Edwards) ali pa **Gung Ho** (Ron Howard). Pa vzemimo neki še bolj skrajni primer. Alan Parker je v svojem filmu **Mississippi Burning**, prišel rasizmu za hrbet. Zgodba je enostavna: v zvezni državi Mississippi takajšnji domorodci likvidirajo tri borce za „človekove pravice“, ki se tja priključijo s severa (film temelji na resničnem dogodku iz leta 1964), pri čemer ni jasno, ali niso dovolj dobro poznali geografije, ali pa so preprosto verjeli, da jih bo pred KKK-vigilantstvom in rasističnim gnevom belih etnicistov štčila bela koža (čeprav je eden izmed njih itak „črn“). Zakaj rasisti pokončajo belce? Ni torej pomembno kdo, temveč zakaj? Parkerjeva argumentacija se, prevedena v prozo, giblje nekako takole: Prvič: resnica rasista je v strahu pred „drugo“ raso, ki ji je itak „simbolno“ prepovedan (vztrajanje na predpostavki, da črnici pač ne morejo biti rasisti). Drugič: resnica rasista je v sramu pred pogledom tistega, ki ga itak „simbolno“ ne vidi (parabola o Hackmanovem očetu: napadel je „črnce“, sram ga je pa bilo pred sinom/„belcem“). Tretjič: resnica rasizma je prav v strahu belcev pred tem, da bi postala rasist kaka „druga“ rasa (črnici ipd.), ali natančneje,

belci so rasisti le zato, ker jih je strah, da ne bi postala rasist kaka „druga“ rasa: rasizem, to je način, kako belci imitirajo črnce, ki imitirajo belce, oz. način, kako črnici vidijo belce kot črnce. Rasizem, to so belci, ki jih je sram, ker so svoji rasi tako močno odtujeni, da jim ne preostane nič drugega, kot da se identificirajo z „zlobnim“ in „slepim“ pogledom „druge“ rase. Rešitev: belci likvidirajo belce (borce za „človekove pravice“) le zato, ker mislijo, da so se prišli ukvarjati z njimi (rasistu je najbolj nevaren belec, ki mu je „simbolno“ prepovedan). Borci za „človekove pravice“ so v nekem sublimnem smislu rasisti, ker pridejo in se ukvarjajo s črnici: rasisti so prav zato, ker so svoji rasi tako močno odtujeni, da se morajo identificirati s „slepim“ pogledom „druge“ rase. Beli etnicisti svojega umora ne priznajo, vendar ne zato, ker bi se bali Zakona, pač pa zato, ker jih je sram pred belci, ki vodijo preiskavo. Rasist je belec, ki svoje rase ne more definirati, ali natančneje, rasist je belec, ki se boji, da bi črnc postal rasist. In prav to logiko rasizma imamo lepo razvito v thrillerjih, v katere vdrejo Indijanci, kolikor smo pač rekli, da je rasizem način, kako belci imitirajo „drugo“ raso (Indijance, črnce), ki imitira belce: Indijanci imitirajo duh pionirske Amerike, ki bi jim moral biti „tuj“, belci pa se skušajo s tem „slepim“ in „zlobnim“ pogledom „druge“ rase identificirati prav zato, da se ne bi „druga“ rasa z njihovim. V nekem bolj sublimnem smislu pa lahko rasistični podton vidimo tudi v samem prenosu Indijancev iz westerna v thriller: Indijanci namreč v tej kruti in tezni ločenosti od svojega „matičnega“ žanra pridobijo novo politično smer, v kateri očitno ne more biti prostora za rasno „premirje“. Izključitev Indijancev iz westerna in njihova priključitev k thrillerju strukturno sovpadajo s historično vključitvijo črncev v film, potemtakem s tistim historičnim trenutkom, ko je Hollywood spoznal, da lahko črnce v filmih igrajo tudi črnici. Vključitev črncev v film ima isto simbolno vrednost kot izključitev Indijancev iz westerna: očitno rasistično. Poleg tega pa pridobijo Indijanci v ločenosti od „matičnega“ žanra v osemdesetih še neko drugo funkcijo, ki je izključno politične narave: mogoče jih je namreč priključiti seriji tistih objektov, ki so v osemdesetih s svojo „rdečo“ barvo označevali politično nevarnost ali pa socialno-seksualno grožnjo (tretja bitja v filmih tipa **Attack of the Killer Tomatoes**, **Blob**, **Ghostbusters II.** ipd., „rdeča“ Kim Basinger v filmih **Nadine**, **No Mercy**, **Blind Date** in predvsem **My Stepmother Is an Alien** itd.), največkrat kajpada poistoveteno s komunizmom oz. „rdečim“ viharjem. Kakorkoli že, Indijancev v obdobju klasičnega westerna še ni bilo mogoče poistovetiti s kako „rdečo“ nevarnostjo, vsaj ne pred začetkom hladne vojne in McCarthyjevega lova na čarovnice, pa tudi sicer se zdi, da je bilo Indijancem nemogoče podeliti eksplíciten politični podton in jih priliciti „rdeči“ nevarnosti, ne da bi se jih prej ločilo od njihovega „matičnega“ žanra, potemtakem od westerna. Vsi najbolj „hladni“ in „paranoični“ westerni iz tega obdobja — **My Darling Clementine** (1946), **Vera Cruz** (1954) in **High Noon** (1952) — so bili brez Indijancev. V **My Darling Clementine** se sicer v mestu pojavi neki Indijanec, vendar gre za povsem „asimiliranega“ Indijanca, ki je povrh vsega še kronični pijanec (Wyatt Earp ga odpravi takole: „Indijanec, poberi se iz mesta in tam tudi ostani!“). V Davesovem westernu **Broken Arrow**

(1950) Indijanci so, toda sam film kljub očitni politični diverzifikaciji ni paranoičen, celo narobe: indijansko avtonomijo in različnost obdeluje s simpatijo. Indijanci niso nevarni nič manj kot sami „belci“: tu in tam resda koga skalpirajo, toda tudi neki belec ima pod pazduho stlačene tri indijanske skalpe. Navsezadnje, smo sredi vojne vihr. Pa vendar se kmalu izkaže, da smo soočeni manj z vojnim in bolj s političnim westernom. Vsi Apači so na začetku filma združeni v skupni koaliciji, ki jo vodi Cochise, ko

pa hoče Cochise z belci podpisati premirje, se del apaških poglavarjev temu odločno upre. To novo apaško koalicijo, ki hoče vojno, vodi Geronimo. Cochise Geronimovo frakcijo ekskomunicira in film se konča z ustanovitvijo koalicije, ki jo sestavljajo Cochise in „belci“, predvsem politični „ekstrem“ samih „belcev“, kar seveda pomeni, da v resnici pride do koalicije med političnim „ekstremom“ belcev in političnim „centrumom“ Indijancev (Geronimo pač predstavlja politični „ekstrem“ Indijancev),



pa hoče Cochise z belci podpisati premirje, se del apaških poglavarjev temu odločno upre. To novo apaško koalicijo, ki hoče vojno, vodi Geronimo. Cochise Geronimovo frakcijo ekskomunicira in film se konča z ustanovitvijo koalicije, ki jo sestavljajo Cochise in „belci“, predvsem politični „ekstrem“ samih „belcev“, kar seveda pomeni, da v resnici pride do koalicije med političnim „ekstremom“ belcev in političnim „centrumom“ Indijancev (Geronimo pač predstavlja politični „ekstrem“ Indijancev),

Mississippi Burning,
režija Alan Parker, 1988



še toliko bolj, ker prav politični „centrum“ belcev v samem finalu filma to koalicijo izda: s političnim „centrumom“ belcev je očitno združljiv le s političnim „ekstremom“ Indijancev. Film je potemtakem globoko političen, ni pa paranoičen: mesto, leglo političnega „centruma“, je sicer nevarno (Jamesa Stewarda hočejo ob prihodu v mesto linčati!), je pa zato narava povsem nevarna (James Stewart se lahko v miru obrije le v naravi!)! Varnost je mogoče najti le zunaj mesta: to isto velja tudi za paranoične westernne (**High Noon, My Darling Clementine, Vera Cruz**). Ker pa v paranoičnih westernih ni bilo Indijancev, junaki zunaj mesta niso imeli kaj početi: koalicije so morali sklepati v mestu.

John Ford je svoj western **Stagecoach** posnel leta 1939, potemtakem v času, ko še ni bilo hladne vojne in ko v „rdečih“ Indijancih ni še nihče videl komunizma. Prav zato pa je tudi verjetno podcenjena politična vsebina tega Fordovega westerna. In najbolj presenetljivo, če ne že kar zaprepaščujoče, pri filmu **Stagecoach** je to, da je globoko paranoičen, celo precej bolj kot, denimo, **Broken Arrow**. Tukaj namreč varnosti zunaj mesta, potemtakem zunaj civilizacije in kulture, ni mogoče najti: tam so namreč Indijanci, na kar nas opozarja že histerična najavna špica, ki je sestavljena iz hitrih in divjih prelivov, med katerimi se izmenjavajo poštna kočija, ameriška konjenica in silhete gnevnih Indijancev. Zadnji preliv odreže v majhno mestece v Arizoni, v Tonto, kamor prijezdita dva skavta. In prve besede „belega skavta“ nas takoj opozorijo na katastrofalno nevarnost, ki preži zunaj mesta: „Ti hribi so polni Apačev. Požgali so vse ranče, na katere so naleteli.“ Vendar to še ni vse: opozarjanje na nevarnost, ki preži „tam zunaj“, se še stopnjuje, predvsem v trenutku, ko ugotovijo, da je telegrafska linija z Lordsburgom prekinjena, in ko telegrafski operator stotniku Sickelsu in vsem ostalim prisotnim razkrije, da mu je od celotnega sporočila, ki je prihajalo iz Lordsburga, uspelo ujeti le prvo besedo: „Geronimo.“ Prav iz filma **Broken Arrow** pa že vemo, da je bil Geronimo kolovodja tistega dela Apačev, ki ni hotel premirja. Zunaj so Apači: to potem akterji v filmu ponavljajo do onemoglosti in pleonazma. Po drugi strani pa je nevarno tudi samo mesto, pa ne le Tonto, v katerem se film začne, temveč tudi Lordsburg, v katerega potniki poštna kočija potujejo. In potniki imajo dovolj razlogov, da se mesta bojijo: mesto je namreč očitno vsem nevarno. Ringo Kid (John Wayne) je izobčenec, ki je pobegnil iz zapora in ki bi ga ob vstopu v mesto takoj spet prijeli. Dallas (Claire Trevor) je plemenita cipa z lepo dušo, razvpita po celem okolišu: iz mesta jo izžene ženska moralna liga. Doc Boone (Thomas Mitchell) zaradi svoje notorične zapitosti in zadolženosti v mestu ne more več ostati: oklevanje v zvezi z odhodom bi ga lahko prej ali slej pripeljalo v zapor, nič manj pa to ne velja tudi za Dallas. Buck (Andy Devine) je garaški kočijaž, ki pa ima to nesrečo, da je poročen z Mehičanko: nje-

gova stalna naselitev v mestu bi utegnila povzročiti takšne ali drugačne napetosti. Hatfield (John Carradine) je kompulzivni hazarder, potopljen v dolgove: za človeka z dolgovi pa v mestu ni prostora (že v Haycoxovi novelici **Stage to Lordsburg**, po kateri je bil film posnet, je stalo tole kapitalistično svarilo: „Proč od dolgov.“). Gatewood (Berton Churchill) je lokalni bankir, ki v mestu ne more ostati zato, ker je poneveril znatno količino denarja. Gospod Peacock (Donald Meek) je trgovec z alkoholom, ki pa mu mesto in družina, s katero potuje, ni sta preveč všeč: med celo vožnjo izusti le nekaj kratkih stavkov in čimprej si želi priti v svoj oddaljeni Kansas. Lucy Mallory (Louise Platt) se hoče pridružiti svojemu možu, konjeniškem častniku: vendar poudarek v filmu ni na tem, da bi se mu rada pridružila kje v mestu, temveč na tem, da bi se mu rada za vsako ceno pridružila prav zunaj mesta, pa čeprav je vsem — tudi njej — jasno, da so „tam zunaj“ vročekrvni in krvoločni Indijanci. Nevarnost je potemtakem povsod: v mestu in zunaj mesta, v notranjosti in zunanosti. V paranoičnih westernih iz petdesetih zunanost ni obstajala, ker tam ni bilo Indijancev in ker je bilo z njo v tem smislu nemogoče sklepati kakršnekoli politične koalicije. V filmu **Broken Arrow** je ta zunanost sicer obstajala, toda ni bila ravno nevarna, vsaj ne do te mere, da bi lahko povzročala paranojo. V filmu **Stagecoach** ta zunanost prav tako obstaja, toda je nevarna in z njo ni mogoče sklepati nikakršnih političnih koalicij. Chris (Chris Martin), lastnik ene izmed postaj poštna kočije, mora živeti zunaj mesta, ker je poročen z apaško Indijanko (Elvira Rios). V mestu se na začetku filma pojavi tudi Čejen (itak: „Čejeni sovražijo Apače bolj kot belci!“, pripomni nekdo), ki pa je dejansko le skavt, potemtakem nekdo, ki je že po definiciji ves čas zunaj mesta (mimogrede, apaškega poglavarja Geronima ni „igral“ Apač, temveč čisto krvni Čerokez, poglavar Beli konj!). Ko dospajo na postajo Dry Fork, kjer bi jih moralo čakati oboroženo spremstvo, pa jih ne, se znajdejo pred alternativo, ali potovati naprej proti Lordsburgu ali pa se vrniti nazaj v Tonto. Ne glede na vse, je alternativa prazna: v obeh primerih namreč dobijo isto — nevarnost. Zadaj je nevarnost (mesto, Tonto) in spredaj je nevarnost (Indijanci). V tem trenutku pa šerif Curly Wilcox (George Bancroft) predlaga tole rešitev: „Glasujmo!“ Zunanost je sicer nevarna, toda obenem demokratična: zunaj mesta namreč vsi dobijo volilno pravico, celo lumpenproletarci (Dallas), zaporniki (Ringo Kid), proletarci (Buck), deklasiranci (Hatfield: sin sodnika Ringfielda) in socialni izobčenci (Doc Boone). In v tem moramo videti osrednjo poanto filma: kljub temu, da lahko v tem odčitamo željo in morda celo zahtevo po večji volilni moči (in s tem tudi večjem in učinkovitejšem političnem odločanju) ne-urbane množice, pa moramo to vsekakor razumeti tudi kot utopično in alegorično fiksacijo komunistične ideje, še preden je ta postala nevarna. To je bil očitno čas, ko je bila Amerika bolj kot komunizem nevarna prav sama Amerika (mesto). Dallas in Ringo Kid se navezadnje na koncu filma itak odločita, da bosta živela zunaj mesta. In tudi za to odločitev je potrebno glasovanje, pa čeprav sta volilca le dva. Glasovanje pa je potrebno prav zato, ker itak nimata nobenih možnosti. Iz istega razloga so morali glasovati tudi potniki poštna kočije. Nevarnost je povsod.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

FORD IN ...

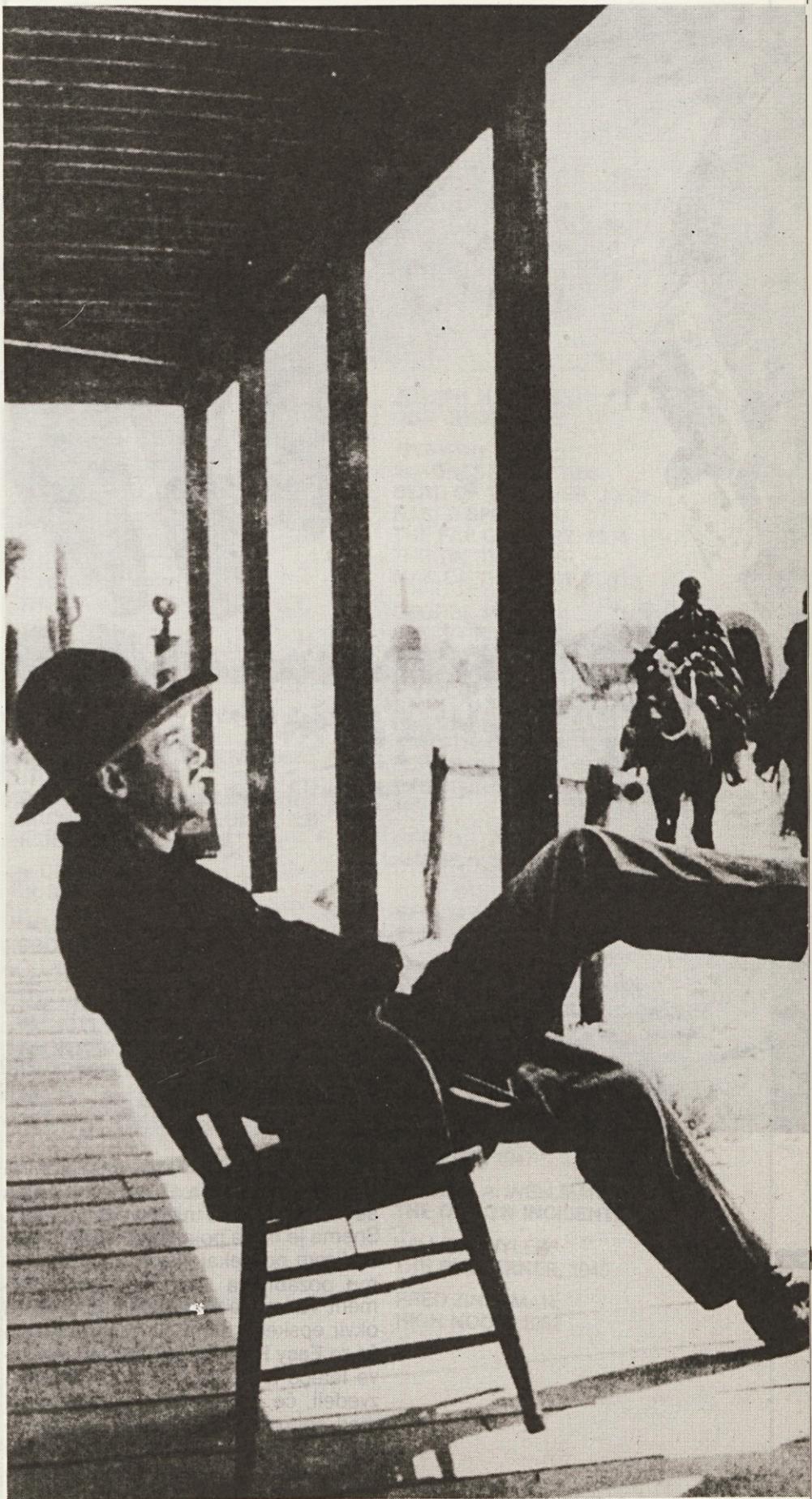
JOHNU FORDU, NJEGOV UČENEC: Z ZAHODA Z LJUBEZNIJO

V svoji delovni sobi hranim poleg še nekaterih drugih trofej, ki sem jih nabral v dolgem filmskem safariju, tudi uokvirjeno fotografijo, ki mi jo je poklonil moj prijatelj John Ford, malo preden je umrl. Veliki režiser se na njej pojavlja v preširoki obleki, v kateri je videti, kakor da ga je starost čisto posušila, v ustih ima cigaro in na obrazu naredniški nasmeh, ki ga nosi kakor zastavo regimenta. Na fotografiji je še napis v zelo drobnih in gostih pisavi: „To Sergio Leoni. With admiration, John Ford.“ Ne Leone, ampak Leoni, kakor je izgovarjal moje ime režiser **Poštne kočije** in **Moje drage Klementine**, katerega desetletnico smrti bomo praznovali prihodnjega 31. avgusta. John Ford me je na čelu 7. konjeniškega regimenta moških prijateljev vsaj podvojil. Preveč hvale, vsekakor. Vendar moram priznati, da to posvetilo hranim na vidnem mestu. Ponosen sem nanj kot mulec, ki je z zračno puško sestrelil vse tarče na sejemski stojnici in dobil vse cunjaste punčke ter pipe iz mavca.

Tako kot vsi, sem tudi jaz dovzeten za komplimente, vendar mi v poklicu, ki ga opravljam, občudovanje Johna Forda pomeni več kot vsakršno drugo prijateljstvo ali poklicni izraz spoštovanja. Stari irski mojster je namreč eden redkih režiserjev, ki mu lahko rečemo mojster nekega polja, kjer kritika vsaj trikrat na teden tolče po svojih bobnih in trdi, da se je zgodil čudež. Pravico do tega naziva si je priboril v celuloidni državljanski vojni in med taborjenjem v samotnih hollywoodskih taboriščih, tako kot so si na bojnem polju priborili medalje vojaki v njegovih filmih.

Njegov naivni in čisti, tako človeški in dostojanstveni filmi, so pustili svoj pečat na vsej kasnejši kinematografiji. Začenši z mojo. Vedno sem si rad mislil, da je ledeni Henry Fonda v mojem **Nekoč je bil Divji Zahod** zakonski, četudi diabolichen in grozljiv, sin podobe, ki jo je Ford zaslužil v **Fort Apache**: ozek in avtoritaren polkovnik, ki preloži vse moralne zakone in pogodbe z Indijanci, ter svoje može vleče v pogubo v Dolino smrti.

„Najboljši filmi so tisti,“ je nekoč rekel John Ford, „kjer dejanja trajajo dolgo, dialogi pa so kratki.“ Za zbiralce podobnosti bi rad zapisal, da jaz mislim isto. John Ford se je že v tridesetih letih upr. snemanju v studiju in je zahteval, da kamero postavijo pod odprto nebo. To je tematiko westerna spremenilo iz vzgojnih zgodbic v parabole



My Darling Clementine



s širokimi pogledi. Forda pa v pionirja filmskega realizma. Tudi zaradi tega se razglašam za njegovega učenca. Snema je filme polne resnice, ko je bil realizem po nekaj višjih v nemem filmu pozabljena umetnost. Za Monument Valley, za ta popoln in pravljичen okvir epskega filma, ki je bil aktualen še za **Easy Rider** in celo za Spielbergove leteče krožnike, sploh ne bi nikoli zvedeli, če je ne bi John Ford odkril med enim svojih potovanj po indijanskih rezervatih. In on je bil prvi, ki nam je pokazal, da kavboji na resničnem zahodu niso jahali snežnobelih konj,

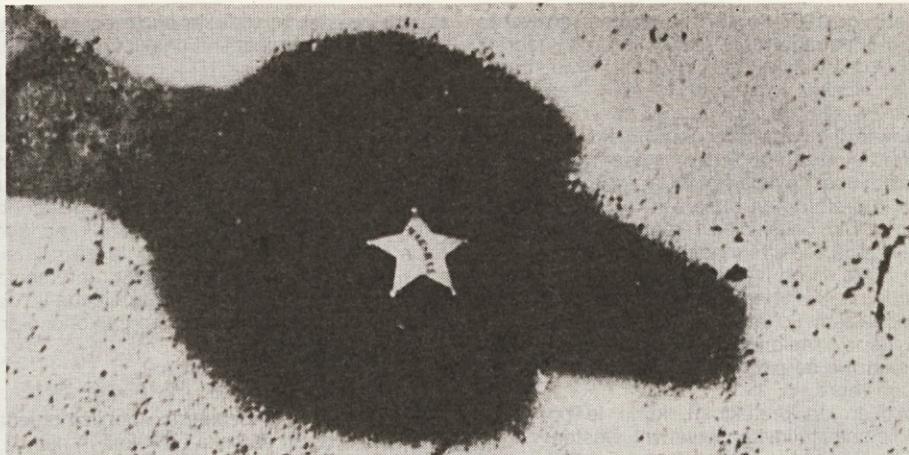
igrali na banjo in mežikali z očmi kot žigolo, kakor sta to počela Tom Mix in Hopalong Cassidy v filmskih serialkah tistega časa. Prašni in blatni hlačni ščitniki bratov Earp v **Moji dragi Klementini**, oblaki, ki drviyo nad dirom njegovih modrih vojakov, prašni ... in zanemarjeni John Wayne, ki ustavi kočijo v **Poštni kočiji**, njegova indijanska taborišča brez vsakršnega navdih pobarvanih razglednic, so bili mejniki westerna, ki je v tistem času res tvegala, da bo napredoval v udobni aseptičnosti hollywoodskih studijev, ki so jih pobelili kot bolniške sobe. Nenaavadno je, da te revolucije filmskega inštrumenta ni naredil rafinirani intelektualec ali genijalni tehnik, ampak preprost človek, ki je bil tisoč milj stran od vsakega formalizma.

Tudi zame velja Fordova maksima: „Obožujem snemanje filmov, nerad pa o njih govorim.“ Vendar garantiram, da močne poteze likov in odprte pokrajine v mojih filmih, ki so v mnogih platen veliko krutejši in manj nedolžni od njegovih, veliko dolgujejo njegovim formalnim lekcijam. Nikoli ne bi bil mogel posneti **Nekoč je bil Divji Zahod**, ali **Dobrih, grdih in zlih**, če mi Ford, ko sem bil še otrok, v tako čisti in barviti luči, ne bi bil pokazal arizonske puščave in njenih razbeljenih lesenih mest.

Nekaj je gotovega: podobe in zgodbe iz njegovih filmov ne bodo nikoli zastarele. Čez deset let se ne bomo ponovno zbrali, da bi objokovali tudi njihovo smrt. To govorim brez retoričnih naklepov. Ostale so žive in svetleče, prozorne in resnične, za razliko od mnogih ponarjenih in umetnih podob iz mnogih filmov tistega časa, kjer še po tlikih letih zelo jasno vidimo masko. Dovolj je če **Bes** primerjamo z **V vrtincu**, da to razumemo. Ne moremo se zmotiti. Vendar je treba biti previden. Fordov realizem ni bil tako absoluten kakor je to poskušal biti naturalizem gangsterskih filmov. Ta irski izseljenec je bil pesnik, ne pa kronist. Prava moč njegovih filmov je bila v njihovi siloviti nostalgiji za svet na meji, ki je bil dokončno izgubljen in predvsem v vizionarski ideji Amerike, ki se je prikazovala v vsaki sličici. „Jaz prihajam iz proletariata“, je nekoč dejal, „moji so bili kmetje. Prišli so sem in se izobrazili. Od te dežele so veliko dobili. Jaz ljubim Ameriko.“ Amerika, o kateri je govoril, ni bila Amerika getov, niti Amerika urbane revščine in sindikalnih bojev, ampak pravljična Amerika, ki mu je pri devetnajstih letih, potem ko je

ŠESTDESET IZBRANIH KLASIČNIH WESTERNOV

High Noon



kot statist delal pri Griffitovih filmih, odprla vrata prvih hollywoodskih režiserskih projektov.

Tako kot Frank Capra, drugi veliki emigrant, ki ga je film takoj posvojil, je Ford v Ameriki videl utopično deželo, v kateri so mnogo let prej dali obljubo svobode, avanture in kruha in ki je ne bodo nikoli pozabili. V njegovem primeru so obljubo nedvomno držali do konca. Poglejte natančno: Fordovi junaki niso nikoli samotarji ali individualisti. Vedno so trdno zakoreninjeni v svojo skupnost: natančno tako kot so to bili irski priseljenci, ki so bili zadovoljni s svojim novim položajem.

Režiser **Besa** ne bi bil mogel nikoli posneti **Točno opoldne** ali **Za pest dolarjev**.

Liki, ki so mu najbolj podobni niso beli vojščaki, ampak takšni kot John Wayne v **Tihem človeku**, ali James Stewart v **Človeku, ki je ubil Liberty Valanceja**, ki preprosto iščejo hišo, v kateri bi lahko v miru živeli pod zaščito zakona, z dobrimi sosedi, s katerimi je mogoče poklepetati in po maši popiti kozarček. Njegova Amerika je bila nedvomno utopična dežela. Vendar je to bila irska utopija. Globoko katoliška dežela, prepletena s *pietas* in tovarštvom, z veliko humorja in brez ironije in predvsem brez krutosti.

Zelo dobro vem, da je moja vizija Amerike nekaj drugega. V svojih filmih sem vedno gledal na neparno stran dolarja ne pa na parno. Vendar je prav sončni in razsvetljenski Zahod Johna Forda vodil mojo pot skozi suhe filmske prerije do zadnje klape filma **Skloni glavo**. In sedaj, ko gledam njegovo podpisano fotografijo, ki visi poleg drugih trofej na vidnem mestu v moji delovni sobi, vidim kako mi stari režiser vrača pogled s tolikšno mero preproščine in nedolžnosti, da se skoraj, poudarjam, skoraj, sramujem, ker sem obrnil vsak kamen v *mesas*, z gotovostjo, da bodo izpod njih prilezli samo škorpioni in kače klopotace.

Ker če je John Ford izrazil občudovanje „Leoniju“, se ga „Leoni“ nikoli ne bo naveličal gledati s spoštovanjem, zavistjo in oboževanjem. Tudi za „Leonija“, je bilo tako kot za Forda „snemati westerne vedno predvsem zabava. Odpotujem z ekipo in cele tedne se mi vse fučka.“

SERGIO LEONE

PREVEDEL ERVIN
HLADNIK-MILHARČIČ

JOHN FORD:
STAGECOACH, 1939
DRUMS ALONG MOHAWK, 1939
MY DARLING CLEMENTINE, 1946
FORT APACHE, 1948
THREE GODFATHERS, 1948
SHE WORE A YELLOW RIBBON, 1949
RIO GRANDE, 1950
THE SEARCHERS, 1956
TWO RODE TOGETHER, 1961
THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, 1962
CHEYENNE AUTUMN, 1964

ROBERT ALDRICH:
VERA CRUZ, 1954

BUDD BOETTICHER:
SEVEN MEN FROM NOW, 1956
THE TALL T, 1957
DECISION AT SUNDOWN, 1957
BUCHANAN RIDES ALONE, 1958
RIDE LONESOME, 1959

MICHAEL CURTIZ:
DODGE CITY, 1939

DELMER DAVES:
BROKEN ARROW, 1950

CECIL B. DE MILLE:
THE PLAINSMAN, 1936

ALLAN DWAN:
FRONTIER MARSHALL, 1939
SILVER LODE, 1954

SAMUEL FULLER:
I SHOT JESSE JAMES, 1948
RUN OF THE ARROW, 1957
FORTY GUNS, 1957

HOWARD HAWKS:
RED RIVER, 1948
RIO BRAVO, 1959

JOHN HUSTON:
KEY LARGO, 1948
THE UNFORGIVEN, 1960

HENRY KING:
JESSE JAMES, 1939
THE GUNFIGHTER, 1950

FRITZ LANG:
THE RETURN OF FRANK JAMES, 1940
WESTERN UNION, 1941
RANCHO NOTORIOUS, 1952

JOSEPH H. LEWIS:
GUN CRAZY, 1949

ANTHONY MANN:
WINCHESTER 73, 1950
BEND OF THE RIVER, 1952
NAKED SPUR, 1953
THE FAR COUNTRY, 1954
THE TIN STAR, 1957
MAN OF THE WEST, 1958

GEORGE MARSHALL:
DESTRY RIDES AGAIN, 1939

OTTO PREMINGER:
RIVER OF NO RETURN, 1954

NICHOLAS RAY:
RUN FOR COVER, 1955
JOHNNY GUITAR, 1954
THE TRUE STORY OF JESSE JAMES, 1956

GEORGE STEVENS:
SHANE, 1953

JOHN STURGES:
BAD DAY AT BLACK ROCK, 1954
GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL, 1957

JACQUES TOURNEUR:
STARS IN MY CROWN, 1950
STRANGER ON HORSEBACK, 1956
WICHITA, 1956

KING VIDOR:
DUEL IN THE SUN, 1946
MAN WITHOUT A STAR, 1955

RAOUL WALSH:
PURSUED, 1947

WILLIAM A. WELLMAN:
THE OX-BOW INCIDENT, 1943

WILLIAM WYLER:
THE WESTERNER, 1940

FRED ZINNEMAN:
HIGH NOON, 1952

ADIOS WESTERN

V letih od 1967 do 1973 je western doživel temeljito metamorfozo, v kateri je razvil, nagradil ali pokopal zakonitosti čvrste narativne strukture klasičnega westerna, ki so, razen redkih izjem, kraljevale vse od prvega westerna do **Guns in the Afternoon** (Sam Peckinpah, 1962), ki formalno zapira okvir klasičnega westerna. Radikalnost novega westerna pa je bila prisilovita in prehitra, da bi se žanr po tem lahko še pobral. Čim daljši je bil domet posameznega filma iz tega časa, tem bolj je doprinal k umiranju žanra. Nova injekcija ljubezni, originalnosti in pristnosti westernu je, paradoksalno, postala usodna zanj. Po letu 1973 se je število posnetih westernov rapidno zmanjšalo, v 80-ih je bilo posneto le še pet westernov. Razblinil se je v druge žanre.

Obkoljen od preteklosti, ki jo je posebej tradicionalistični-konservativni western in pristnosti, v katero ne spada več, je bilo torej westernu v letih 1967–73 (in še nekaj skopo odmerjenih let za tem) dano doživeti burno jesen, v kateri funkcionira kot organizem kakšnih tridesetih zglednih primerkov žanra. Med njimi obstaja nekakšna tiha navezava, med seboj korepondirajo s citati, akcijo, pomenskimi in stilističnimi poudarki, specifičnim „westernerjevskim“ tragi-humorjem, značilnim tretmanom uradne in filmane zgodovine in melanholično utrjeno zavestjo o dokončnem umiranju starega Divjega zahoda.

Gre za tisto skupino filmov, ki so jo filmski kritiki potisnili v žanrovski geto z oznakami kot: post western, anti-western, sociološki western, super western, realistični western, politični western, alegorični western, špageti western, western za odrasle, liberalni western. Večina teh oznak funkcionira skozi razmerje do klasičnega westerna, katerega načelo je bilo „puščavo preobraziti v rajski vrt“. Uvesti civilizacijo v divjino, zakone v nepregledna prostranstva, kjer je prej vladalo nasilje in nered. Svet klasičnega westerna je bil svet, v katerem vladajo trdno zakoličene etične in moralne norme, v katerem se bodo oče, žena, brat in prijatelji vedno obnašali po načelih skupnosti in solidranosti. Svet, kjer se čez noč rojevajo nova mesteca, ki jim hitro ime-nujejo šerifa, župana in sodnika, zgradijo cerkev in šolo, skratka, kjer prakticirajo zakone meščanske družbe. In če osamljeni jezdce na začetku prijezdi v mesto „od nikoder“, izven družbe, se po obračunu z banditi skoraj vedno najde kakšna učiteljica ali poštena vdova, ki ga je pripravljena vanjo vpeljati, ga socializirati. Če pa osamljeni jezdce tega ne sprejme, to dela iz najplemenitejših pobud, ker za obzorjem obstajajo še novi predeli, v katere mora stopiti pravica. Zahodna polovica ZDA se tako hitro prereže z železniškimi programi, velikimi in malimi rančerskimi posestvi, vojaškimi utrdami, potmi za poštne kočije, mesti, telegrafskimi stebri, rudarskimi kolonijami in ostalo civilizacijsko infrastrukturo, potiskajoč Indijance v rezervate in zadnje razbojniške tolpe pred revolverse cevi ali v silice. Junaka teh pionirskih časov, hitrega, močnega in visokega, opevajo filmi, ki so jih režirali klasiki westerna: John Ford, King Vidor, Cecil B. de Mille, Henry King, George Marshall, William Wyler, Henry Hathaway, Howard Hawks, Delmer Daves, Anthony Man, Budd Boetticher, Oto Preminger, Fred Zinneman.

Zato ni naključje, da so junaki novega westerna ravno tiste barabe, negativci, izobčenci, outsiderji, neprilagodenci in različni odpadniki, ki jim je ekspanzija „American way of life“, nenadoma odvzela prostor in možnost, da živijo tako, kot so to vedno počeli. Prihod tehnologije, novih običajev in novega stoletja zahteva prilagoditev ali propad. Svet novega westerna je svet junakov, ki z vso dušo in srcem pripadajo ravno času

starega westerna, toda ta se je spremenil in stari junaki, po novem antijunaki, v njem ne najdejo več prostora zase.

Odtod izhaja vsa nesmiselnost izгона novega westerna v neštete žanrovske hibride. Nerazumevanje in zbeganost kritike, pa tudi publike, sta se sprevrgla v vsepšlošno nasprotovanje. Novi western, ki se je ponašal za lucidnim in osveščenim razumevanjem svoje lastne zgodovine in jo je tudi z neprikrito ljubeznijo nadaljeval in razširil njen mit, je bil proglašen za rušilnega, dolgočasnega, hermetičnega, pretencioznega, skratka za neprimernega. Upadanje zanimanja in finančni neuspehi so ga končno privledli do klinične smrti.

Predhodnica

Preden si glavno trideseterico pobliže ogledamo, velja omeniti še nekatere filme in njih momente iz obdobja klasičnega westerna, ki so izstopali iz mainstream okvirja:

The Ox-Bow Incident, William A. Wellman, 1943, kjer junak Henry Fonda lahko le opazuje morbidno obnašanje treh nedolžnih žrtev. Vigilanti za zločin sicer plačajo, toda Fonda ostane ves čas filma nevzdržno pasiven.

Shane, George Stevens, 1953. Jack Palance je zametek psihopatskega revolveraša, ki mori iz čistega užitka. Ko ubije nekega nespretnega farmerja, ki se mu postavi po robu, vidimo prvič v westernu uporabo blast-efekta. Farmerja so od zadaj privezali z vrvo in ko Palance, režeč se, ustrelji vanj, odleti žrtev silovito potegnjena nekaj metrov po zraku, preden pade na tla. Gledalci so Palancea zelo sovražili.

Johnny Guitar, Nicholas Ray, 1954; po stilu bolj viktorijanska melodrama kot western. Ženske so močnejše od moških.

Vera Cruz, Robert Aldrich, 1954. Če je Garry Cooper že malo ostareli westerner, je negativec Burt Lancaster po obnašanju in oblačenju že prototip za poznejši špageti western. Špageti je tudi scena demonstracije winchesterk na francoskem dvoru.

3'10 to Yuma (Zadnji vlak v Yumo), Delmer Daves, 1957. Večni pozitivec Glenn Ford je tokrat negativec, ujetnik samomorilsko pogumnega farmerja Van Heflina, ki ga hoče po vsej sili spraviti na vlak v zapor. Ford mu pri tem pomaga, s tem da postrelji del svoje lastne bande. Klavstrofobično, veliko psihologije.

The Left Handed Gun (Levoroki revolveraš), Arthur Penn, 1957. Billy the Kid tokrat drugače. Zgrenjen, nevrotičen, svoji slavi nedorasel teenager. Po izgubi ženske, prijateljev in sovražnikom je strel Patta Garretta skoraj milosten. Kritikom so šli lasje pokonci ob krčeviti igri Paula Newmanna iz „method studia“. Devištvo westerna je bilo izgubljeno.

One-Eyed Jacks (Enooki Jack), Marlon Brando, 1961; mrakobno, narcisoidno, z močno izraženimi mazohističnimi in homoseksualnimi podtoni. Izdelana karakterizacija, subtilna simbolika s kartami, naboji in Mona Lizo dajejo občutek evropskega filma.

The Unforgiven (Nepomirljivi), John Huston, 1960; podcenjeni western o močnih strasteh in rasizmu, z vrsto odličnih detajlov: Mozart proti bobnom plemenu Kiowe, krava na strehi, klavir v puščavi, nori stavec, ki citira iz biblije poglavja o maščevanju, obešanje v neurni noči.

Two Rode Together (Jezdec), 1961, je eden redkih relativno nepriljubljenih filmov Johna Fonda. S skoraj popolnim izpustom fizične akcije je gledalce begal z monotonim, dolgotrajnim potovanjem dveh jezdecov, ki se mestoma preliva že v prve zametke latentnega homoseksualizma.

Guns in the Afternoon (Strelji popoldne), Sam Peckinpah, 1962; za mnoge labodji spev stare-

ga westerna. Dva ostarela junaka skrivoma namakata noge v lavorju in bereta z naočniki. Akcija je v glavnem še vedno stilizirana, razen finala. Njuni nasprotniki, podivjani bratje Hammond, z Warrenom Oatesom na čelu, bodo v poznejših Peckinpahovih filmih evoluirali v junake. Konec še vedno pozitiven.

Major Dundee, Sam Peckinpah, 1964. To, da moralno problematični Charlton Heston zmaga in preživi na račun poštenega Richarda Harrisa, pušča priokus grenkobe. Izvrstna je scena eksekucije Warrena Oatesa. Peckinpahov prvi film, kjer je začel uporabljati slow-motion, vendar ga je studio pred distribucijo tako izrezal in zmrcvaril, da se ga je Peckinpah odrekel.

The Professionals (Profesionalci), Richard Brooks, 1966; film, ki se začne kot novi (začetni motiv profesionalcev je denar), konča pa kot klasični western (kljub vsem žrtvam postopajo etično, „they do the right thing“). Design je odličen, finalni obračun precej špageti.

„B“ — novi western

Chuka, Gordon Douglas, 1967. Chuka se priključuje vojakom v utrdbi, ki jo oblegajo Indijanci. Vsi ves čas govorijo, kako so Indijanci premočni in da pomoč ne bo prišla pravočasno. Na koncu se to tudi zgodi.

Will Penny (Prisiljen k umoru), Tom Gries, 1967. Charlton Heston je razočaran star kavboj, ki živi mukotrpno, osamljeno življenje. Če hoče preživeti, mora prevzeti bedno zimsko delo v planini. Monotoni deli filma so boljši od akcijskih.

Buck and the Preacher (Črna karavana), Sidney Poitier, 1971. To je western, kjer črnici sesuvajo (slabe) belce. Streljajo s pištolami kremenjačami na en naboj.

Chato's Land (Čatova dežela), Michael Winner, 1971. Tandem Winner-Bronson je v tistih časih še premogel avtentičnost. Bronson pobija enega po enega člana pregona. Zanimivo postane šele, ko oni začno to početi namesto njega.

Five Savage Men (Pet divjih), Ron Joy, 1971. Pet divjih posili učiteljico(!). S pomočjo Indijancev se jim maščuje, zadnjemu odreže penis. Ko Indijanec že pomisli, da je vsega konec in da si je belo ženo pošteno prislužil, pridrvi pregon, ga spozna za krivga za vse umore in posilstvo učiteljice in ga likvidira.

High Plains Drifter (Neznani zaščitnik), Clint Eastwood, 1972; Clint Eastwood kot angel maščevanja, prvič.

The Cowboys (Pravi kavboji), Dick Richards, 1972. To je edini film v zgodovini westerna, kjer Johna Waynea ubijejo pred finalom. Bravo Dern, bravo Richards.

The Spikes Gang (Tolpa Harryja Spikesa), Richard Fleischer, 1972. Lee Marvin je hotel izkoristiti nove, mlade mulce, pri tem pa sam nastradal.

Zandy's Bride (Zandijeva nevesta), Jan Tröell, 1972. Bergmann na Divjem zahodu. Nobene akcije, samo Gene Hackman je proti medvedu in Liv Ullmann.

When Legends Die (Ko legende umirajo), Stewart Miller, 1973. Alkoholizirani beli podjetnik izkorišča jahalske veščine mladega Indijanca.

Billy Two Hats (Billy dva klobuka), Ted Kotcheff, 1974. Zapomnljivi so kostumi mrhovinarskih Indijancev z dežniki in strel iz puške za ubijanje bizonov na razdalji treh kilometrov.

Bite the Bullet (Ugrizni v kroglo), Richard Brooks, 1975. Izčrpujoči maraton na konjih preko puščave, gozdov, planin itd. Ta film je posvečen vsem konjem Divjega zahoda.

The Outlaw Josey Wales (Izobčenec Josey Walles), Clint Eastwood, 1976. Eastwood z eno nogo izstopi iz samotarstva špagetija in osnuje pravo pravcato komuno. Z drugo roko še vedno strelja.

Wild Bunch,
režija Sam Peckinpah, 1969

Count Your Bullets (Preštej svoje krogle), William A. Graham, 1976. Kaj bi se zgodilo, če bi Peter Strauss in Candice Bergen srečno izstopila iz **Sordier Blue**? Njo bi ubili vojaki, on bi jo maščeval.

Posse (Pregon), Kirk Douglas, 1976. Ko šerifi postanejo politiki, je čas, da alternativni izobčenci začnejo zmagovati. Douglas si je izbral tako nehvaležno vlogo, kakršno si pravzaprav zasluzi.

Clayton and Catherine (Ljubezen in nabo), Monte Hellman, 1978. Še ena od ekscentričnih Hellmanovih storij. V film pripelje Peckinpaha, ta pa sitnari Fabiu Testi, češ da bo napisal biografsko knjigo o njem.

Goin' South (Smer Meksiko), Jack Nicholson, 1978. To je bizarna zgodba o odpadniku, ki se pred vislicami reši s tem, da se poroči z neko grdo staro ženico. Nicholson zganja samoironijo, v redu, ampak kje je še cela ura filma?

Peckinpah

je nemara najbolj odgovoren za propad westerna, ravno zato, ker je v njem največ dosegel. Če v filmu **Major Dundee** še ni znal ali mogel urediti svojih obsesij, mu je v **Wild Bunch** to eksplozivno uspelo. Zgodba se dogaja leta 1914, junaki pa so tolpa starih banditov, izrinjenih iz družbe, ki ji niso več dorusli.

Nikakršnih iluzij nimajo več, predstavljajo pustolovščino brez interesa, s katero si zadržujejo poslednje koščke neodvisnosti in individualnosti. Njihov vodja, Pike Bishop (William Holden) je ena najbolj kontradiktornih figur v westernu nasploh. Propagira stare vrednote — *„When you ride with a man, you stick with him. If you can't do that you're worse than some animal.“*

— toda vseeno zapusti svojega najboljšega prijatelja Dekea Thorntona, tudi Crazy Leeja po ropu banke in starega Sykesa. Ranjena noga je zanj kazen, ker je enkrat samkrat ljubil žensko. Ljubezni in vdanosti svojega kompanjona Dutcha noče opaziti. Ceni in spoštuje edino svojega bivšega prijatelja Thorntona, s katerim sta si v preteklosti (s prikritim nadihom homoseksualnosti) delila ženske, pred katerim pa ves čas filma s svojo tolpo panično beži. Je lik, ki se, kljub temu da navzven deluje trdno in lidersko, v sebi lomi. Skozi celo trajanje filma se dozdeva, da je vse, kar počne v svojem paničnem begu pred Thorntonom, le samomorilsko iskanje izhoda pred srečanjem z njim. Rajši se konfrontira z mehiškim diktatorjem Mapachejem in njegovo vojsko dvestotih mož.

Finalni masakr, briljantna slow-motion študija masovnega umiranja, pomeni za Pikea Bishopa in njegovo tolpo očiščenje. Zavore ljubezni, krivde in preteklosti se odprejo in se v podivjani povodnji desetih smrti združijo v eno. Pike Bishop doživi v istem trenutku svojo katarzo, orgazem in smrt. Mitraljez kot orjaški penis, iz katerega je bljuval ogenj, ostane po njegovi smrti v pokončnem položaju. Utrujeni preganalec Deke Thornton pride na prizorišče z mrhovinarji. Dvojboj ali vsaj soočenje med njim in Bishopom, ki bi se po vseh zakonitostih moral zgoditi in je že bil videti neizgiben, enostavno odpade.

V svojem naslednjem westernu **The Ballad of Cable Hogue** (Balada o Cableu Hogueu), posnet istega leta, se je Peckinpah povsem odrekel nasilju v topli, skorajda religiozni zgodbi o puščavniku, ki je našel vodo tam, kjer je ni bilo. Njegovo smrt povzroči avtomobil, ki mu zapelje čez spolovilo. Simbolika absurda, ki pa v tem primeru funkcionira boljše kot smrt od orožja. Dolg religiozni posmrtni govor Davida Warnerja so si italijanski filmmakerji skrbno zapomnili in ga razpasli podolgem in počez po svojih špagetih.

Zadnji Peckinpahov western, **Pat Garrett & Billy**



ADIOS, WESTERN

POST WESTERN

TRIDESET IZBRANIH NOVIH WESTERNOV

WESTERN 1984

the Kid, 1973, je pomenil konec tudi za novi western. Vse je še veliko bolj utrujeno in izmučeno kot v **Wild Bunch**. Junaki se brez pravega cilja potikajo naokoli, veliko malih obračunov, brez prave katarze. Pat Garrett je bivši izobčenec, ki je „once a long ago“ jezdil z Billyjem, zdaj pa se je prilagodil novim časom in postal šerif. „Law is a funny thing, ain't it?“ komentira Billy, ki ga Peckinpah sicer ne idealizira preveč (hladno, cinično, nepotrebno pobijanje, včasih pri tem celo goljufa), ga pa spremlja s simpatijami do človeka, ki je ostal zvest svojim zastarelim načelom. Ko se ga na koncu, v Fort Sumnerju, Pat Garrett odpravi ustreliti, izpade to, glede na poznavanje zgodovinske faktografije, kot čista ekzekucija. Cela Billyjeva tolpa samo gleda in čaka, da se zgodi. Iz teme se pojavi Peckinpah osebno, kot coffinmaker, noče piti z Garrettom in mu utrujeno veli: „Go an' get done with this.“ Čeprav ne moreš zmagati, nam med vrsticami pravi Peckinpah, to ni opravičilo, da se ne soočiš z realnostjo, tako kot je. V ozadju je prisotno tudi rojstvo nove oblasti. Veleposestnik Chisum in guverner Lew Wallace angažirata Garretta proti Billyju. Zanimiv je tudi formalni okvir filma, v katerem Garrett na začetku in koncu leži na smrtni postelji ter se izpoveduje svoji ženi o likvidaciji Billyja, kot o dejanju, ki se ga v celem svojem življenju najbolj sramuje. Obe sceni Garrettovega umiranja je studio izrezal in tako film prestavil v povsem drug kontekst. Publika je tako film dojela kot klasičen lov na izobčenca, Peckinpahovemu westernu pa niti na koncu njegove poti ni bilo dano umirati v integralni obliki.

The Land (zemlja, pokrajina)

je eden najkonstitutivnejših in hkrati najneopaznejših elementov westerna. Opazna je šele če je ni (spomnimo se, kako nas zbode, če se npr. v špageti westernu protagonisti podijo po zapuščenih kamnolomih ali sicilijanskih kamnitih hribih) oziroma, če ni verodostojna. Pokrajina z vsemi svojimi specifičnostmi klime, reliefov, hidrografije, flore, favne, prebivalstva, jezika, ekonomije in običajev, tvori tako imenovano „resničnost“ westerna. Pokrajine kot nosilca dramske vsebnosti se zavedajo vsi našteti filmi novega westerna. Toliko bolj, ker se večina junakov giblje na periferiji civilizacije, torej v pristnem stiku z naravo. Najnazornejše seveda **Jeremiah Johnson** in **Man in the Wilderness**, ki sta skorajda ekološko usmerjena. **Monte Walsh** in **Missouri Breaks** vizualno sledita slikarstvu Remingtona in Russela. V **Shooting** puščava, v kateri se cel film dogaja, povečuje občutek izgubljenosti in izoliranosti in prečiščuje odnose protagonistov.

Nešteto je kadrov in sekvenc, kjer jezdec polzi po pokrajinah gigantskih razmer. Sicer z vprašljivo fabulativno opravičljivostjo, a nepogrešljivo za western. V filmu **Pale Rider** (Bledi jezdec, 1986), Michael Moriarty reče Eastwoodu medtem, ko gledata rudarje, ki z močnimi curki vode bombardirajo celo goro: „*Thej will rape the whole land.*“

Tehnologija

nosi dobršen delež odgovornosti za razkroj westerna. Vanj so stlačili vrsto novih strojev in ostalih produktov tehnološke revolucije na prelomu stoletja.

V **Wild Bunch** zaprepadeni junaki opazujejo rdeč Tin Lizzie, v katerem se vozi general Mepache. Sykes omeni celo neko razpravo, ki je podobna tej, samo da je večja in leti, poganja pa jo alkohol.

V **Tell them Willie Boy is Here** premaguje Indijanec velike razdalje s tekom, medtem ko se za-

sledovalci prek telegrafa obveščajo o njegovem položaju. V **Butch Cassidy & Sundance Kid** potujeta v Južno Ameriko s pravo pravcato preko-oceansko ladjo. Butch osvaja Catharine Ross z biciklom. Sekvenca, ki je izrezana iz integralne verzije filma, ju kaže, kako gledata sama sebe v neki pogrošni filmski verziji v kinu. Zavesta se, da sta „History“ in da je z njima konec. Kavboji-goniči ostajajo brez dela zaradi racionalizacijskih potez nastajajočih koncernov in korporacij v **Monte Walshu**.

Cable Hoguea grobi vpad modernega sveta simbolično pokonča v obliki (spet) rdečega avtomobila.

Roy Bean se, kot Don Kihot z vetrnicami, bori proti desetinaam naftnih vrelcev.

Toma Horna obesijo s pomočjo posebno konstruirane vodne naprave, ki avtomatično odpira loputo, na kateri stoji obojenec. Nikomur ni treba osebno potegniti za vrv.

Tolpo Long Riders pred neuspešnim ropom banke v Northfieldu pospremi piskanje rdečega parnega stroja.

Stari Toby mestnemu časopisnemu uredniku: „*What's this stuff . . . newspaper? An' you think people gonna read this?*“

Konji

nimajo več statusno prestižnega pomena kot v starem westernu, kjer so gledalce osvajali z rasnimi žrebci (Trigger, Silver, King, Tony), ki svojim gospodarjem v težavah tudi pomagajo. Konj novega westerna je pač „horse“, nujno potreben za preživetje, brez posebnega videza in veščin. Nema lokrat tržno blago.

Monte Walsh v razbijaški sceni kroti podivjana konja po celem mestu, saloonu, hotelskih sobah, pa spet na ulici. Bolj kot za podreditev živali je šlo tu za obupan poskus združitve dveh nepokornežev v tisto enovito celoto (konj in jezdec) iz preteklosti. Willie Boy beži peš pred pregonom na konjih. Indijanec iz **Charley One-eye** sploh ne zna jahati. Macho Callaghan na sedlu iz vej sestavi nekakšno naslonjalo, da v sedlu lahko spi. Roy Bean ima raje medveda kot konja („*Thej are smarter*“). Nicholsonova tolpa iz **Missouri Breaks** se preživlja s krajom konj, Brando pa svojega razvaja s korenčkom, mu poje serenade in izjavlja, kako da je edino bitje, ki ga je kdajkoli ljubil. Indijanci so vedeli, zakaj so Richarda Harrisa imenovali Konj. Veliko vizualnega občutka za gibanje konja in jezdec je pokazal Hill v **Long Riders**. Tom Horn, preden raznese barabo: „*You shot my horse, son of a bitch.*“

Orožje

se iz začetnega Colta 45 in obvezne winchesterke razširi v zavidljiv arsenal najrazločnejših velikosti in moči. Leone rad sega po dinamitu, **Wild Bunch** striktno uporabljajo vojaške avtomatične pištole, granate in mitraljez (Deke Thornton po finalu izvleče Bishopu neuporabljen stari

The Long Riders, režija Walter Hill, 1980



Colt izza pasu), Billy the Kid prepolovi Bella z dvocevko, ki se nasploh pogosto uporablja, regulator Marlon Brando uporablja svojo Creedmore puško vedno na varni razdalji petstotih metrov, tolpa vigilantov, ki gre nad farmerje v **Heaven's Gate**, je opremljena z najmodernejšimi risanicami, komaj izdelanimi v državnih tovarnah na vzhodu. Nesrečni Indijanec (**Charley One-eye**) ne zna narediti navadnega loka. Wyatt Earp (Doc) uporablja dolgocevni Buntline special, ki je sicer nepraktičen za hiter poteg, je pa dober za „bizoniranje“. Earpova stran se je na obračun pri O.K. Corallu odpravila izključno z dvocevkami. Dirty Little Billy strelja v svojo žrtev z razdalje dveh metrov, z zastarelim mornariškim coltom. Prvič zgreši, drugič mu revolver eksplodira v roki. Warrenu Oatesu lopovi v **The**

Hired Hand odrežejo prst, s katerim je pritiskal na sprožilec, kar glede na to, da je revolver podaljšek penisa, izpade pač nedvoumno. Edino Jeremiah Johnson ima staro Springfieldovko, puško iz državljanske vojne, na en naboj. Walter Hill je šel v **Long Riders** tako daleč, da je na slow-motion posnetke montiral tudi slow-motion zvok (dolgo grmenje strelcov, let krogel, udarec v telo). Johnny Guitar: „*Never shake hand with the left-handed gunfighter!*“

Oblačenje, moda

se barvno giblje povečini v sivo-rjavih tonih, kar se je skladalo s procesom „izpiranja barv“. Gre za način naknadnega dodatnega razvijanja filmskega traku, ki zagotavlja enakomerno pa-

stelno barvno skalo skozi cel film. Večina naštetih filmov je posneta na ta način.

Kostumerji so podrobno preštudirali originalne fotografije iz 19. stoletja in jih poskušali zvesto reproducirati na filmskih junakih in statistih. Več je zanemarjenosti, umazanije, prahu kot na ličnih kavbojskih opravah z resicami, ornamentami in ostalim kičarjem, ki smo ga vajeni iz klasičnega westerna. Obleka ni zaščitni znak junaka novega westerna. Poljubno menja, ko se umaže, strga ali prerešeta. Lasje postanejo daljši. Hombre se preobleče iz Indijanca v belca, ko se odloči da bo živel med njimi. Leone je v **Once Upon a Time in the Wild West** lansiral cattlecoats, do tal dolge dežne plašče, ki so sicer služili goničem krav, odslej pa so v njih pozirali revolveraši. Tolpa Jesseja Jamesa jih v obeh fil-

mih na to temo uporablja, kar se sklada z zgodovinskimi dejstvi. Clint Eastwood v vsakem Leoneju vlaci na ramenih večni pončo, „da se ne ve, kaj delajo roke“. Little Big Man menja obleko vsaj petnajstkrat. V **The Hired Hand** se čuti vpliv hipijevskega stila. Velik napredek je tudi pri Mehičanih. Namesto bele „rurales“ uniforme postanejo bolj živi, raznobarvni in predvsem umazani in prepoteni. Na splošno se ne vztraja več na lepo ukrojenih oblačilih, ki se lepo prilegajo junaku, da je videti prav smešno, kot npr. Tom Horn. Marlon Brando se v **Missouri Breaks** v vsaki sceni pojavi drugače oblečen: v gizdavi obleki z resicami, kot ženska, Japonec, duhovnik.

Nate Champion, ko pomeri Averillov klobuk: „*You always have a style.*“

Ženske

so bile v zgodovini deseksualizirane. Novi western jim je to komponento vrnil, če se jih že ni povsem odrekel. **Hombre, Butch Cassidy, Doc, Missouri Breaks, Long Riders, Heaven's Gate** — ženska je samo opazovalka, na katero junaka v najboljšem primeru vežejo „določena čustva“. **The Good, the Bad, the Ugly, Wild Bunch, Monte Walsh, Little Big Man, The Great Northfield, Charley One-eye, Doc, Fistful of Dynamite, Man in the Wilderness, Minesota Raid, Macho Callaghan, Pat Garrett** — ženski sploh ni ali pa služijo za izpraznitev junakov. V **Wild Bunch** jih nekaj postrelijo ali pa uporabljajo kot ščit.

Izjeme: **The Shooting** — ženska skrivnostnih motivov najame Oatesa, vseskozi igra pomembno vlogo med samimi moškimi. **Once Upon a Time in the Wild West** — Claudia Cardinale je vestalka družbenih vrlin, ženska kot trije vogali nove družbe. Bronson, Fonda, Robards so vsak na svoj način zaljubljeni vanjo, vendar na koncu ostane brez Bronsona. **Soldier Blue** — Candice Bergen teži Petru Straussu s svojo hipijevsko ideologijo. **McCabe and Mrs. Miller** — Julie Christie kadi hašiš. **The Hired Hand** — Peter Fonda prosi bivšo ženo, odcvetelo debeluško, ki je hipijevstvo že prerasla, naj ga vzame nazaj. Njej pa je všeč Warren Oates. Ostane brez obeh. **Beguiled** — Eastwooda sesujejo ženske. Ko se ne more odločiti za nobeno od njih, mu odrežejo zdravo nogo, ko jim odpusti, ga zastrupijo s strupenimi gobami. **The Life and Times of Judge Roy Bean** — Paul Newman obožuje pevko Lily Langtry (Ava Gardner) kot zvezdo, vendar na daleč. Ona si po njegovi smrti pride ogledat njegov dom. **Tom Horn** — Mc Queen osvaja in snubi lokalno učiteljico. Ponižujoč in obupan poskus, zrinuti se skoz priprta vrata v družbo, mu ne uspe. Učiteljica ga zavrne in da je stvar še hujša, jo igra poznejša vzorna žena iz Dina-stije, Linda Evans. Lyle Gorch v mehiškem kupleraju: „I already gave you the money, you bitch!“

Nasilje

v westernu ne sme manjkati. Dolga leta je bilo v obliki stilizirane akcije dobrega okusa in čistih smrti sprejemljivo za vso družino. V novem westernu se je naglo razvilo v brutalni realizem, ponekod v prav dlakocepsko posvečanje vsem segmentom umiranja. Po **Wild Bunch**, polnemu špricajoče krvi iz zadetih teles, si je malokdo drznil posneti sceno nasilja brez uporabe tega blow-efekta. Problem tistega delčka sekunde v katerem se vse zgodi z bliskovito naglico (pogled, strel, smrt, padec), je Peckinpah rešil z montažo. S slow-motion posnetki je trenutek časovno razvlekel, kolikor se je le dalo, nato pa kadre, posnete iz različnih kotov, zrezal in jih vzporedno montiral. Posamezni kader je trajal od pol do največ ene sekunde. Hitra izmenjava kadrov prehitava bitje človeškega srca, tako da tudi organsko vpliva na gledalca.

Obračunov s pestmi, po katerih ponavadi sledi sprava, ostane zelo malo. **Hombre** in bandit Frank Silvera izmenično streljata eden v drugega. Silvera mu boleče čestita za vsak strel, ki ga zadene.

V Leonejevih filmih so kadri obračuna hitri in klasično posneti, zato pa briljira v sekvencah, ki pomenijo pripravo za obračun: troboj v **The Good, the Bad, the Ugly**, čakanje na vlak v **Once Upon a Time . . .**, zaseda pred mostom v **Fistful of Dynamite**. Tu je bil Leone bolj ameriški od Američanov samih.

Soldier Blue je film, v katerem je nasilje vse. Ameriška konjenica Indijancem prebada očesa, seka glave in ude, natika otroke in posiljuje žen-

ske. Vse v didaktične namene. Ameriški gledalci so to prenesli in se pokesali, niso pa prenesli masakra belcev nad belimi priseljenci v **Heaven's Gate** slabih deset let pozneje.

Kruljavi Indijanec iz **Charley One-eye** (Charley je njegov petelin) po smrti svoje priljubljene živali in črnega prijatelja z dvocevko postrelil ves kurji zarod. Drugič so kokoši z življenjem plačale sodelovanje v westernu v filmu **Pat Garrett & Billy the Kid**. Kokoši so do vratu zakopali v pesek in vadili streljanje na poteg. Frčeče kurje glave so razkačile številne gledalce.

Jasse James obuja spomine na stare čase s tem, da hodi gledat, v kakšnem stanju so trupla siromašnega bankirja in nedolžne starke, ki ju je pred letom ustrelil.

Junaki iz **Bad Company** in **Dirty Little Billy** nikakor ne morejo zadeti svojega nasprotnika.

Brando v **Missouri Breaks** pokaže zavdanja vreden razpon v načinu pobijanja nasprotnikov: enega utopi v reki, drugega ustrelil, medtem ko ta nič hudega sluteč opravlja veliko potrebo, tretjega, medtem ko stoje natepava neko žensko, četrtemu pa preluknja možgane skozi oko. Tom Horn se prepriča v smrt svojih nasprotnikov tako, da vsakega še nekajkrat ustrelil v hrbet, ko ta že leži.

V množični prizor ropa banke v **Long Riders** pa je bilo sicer vloženo veliko truda, vendar ne dosega intenzivnosti in dramatičnosti finala v **Wild Bunch**.

Tom Logan Robertu E. Leeju Claytonu: „Do you know why did you wake up? Because I just cut your throat.“

Mehika

je izhod v sili. Ko junakom iz **Wild Bunch** zmanjka prostora, ko je pregon preblizu, se zatečejo tja. Je pa tudi projekcija ZDA izpred petdesetih let, časov, ki junakom bolj ustrezajo.

Butch Cassidy in Sundance sta potegnila celo do Bolivije. Billy the Kid se je vseskozi gibal na teritoriji New Mexica in ko je postalo vroče, je za nekaj časa skočil na varni jug. Poleg tega nudi Mehika s svojo mentaliteto in arhitekturo zapadajočega baroka, hvaležno vizualno kuliso za heroje, izgnane iz svojega raja. Pogled na Mehiko je še zmeraj kolonialističen (le Američani lahko zares izvedejo mehiško revolucijo) in podcenjevalen (vrsta sadistično-patoloških likov, ki se krohotojajo in streljajo brez razloga).

Italijani pa večino svojih špagetijev stlačijo v Mehiko, ker mediteranske fizionomije akterjev lahko nadomestijo mehiške.

Pregon na bregu Rio Grande: „We go to Mexico“ — „An' what's in Mexico?“ — „Mexicans, what else?“

Baseball

V **Posse** gleda izobčenec Jack Strawhorn nove člane tolpe, kako v reki igrajo baseball. Nedolžna igra, veseli mladeniči vriskajo, se zabavajo in prevračajo po vodi. Kmalu zatem se bodo soočili z maloštevilno enoto treniranih, uniformiranih pregonjalcev — in vsi bodo pobiti.

Ko v **Heaven's Gate** pride Averill prosit vojsko za pomoč pred vigilanti, igrajo vojaki baseball. Oficir mu pomoč odkloni.

Cole Younger v **The Great Northfield, Minnesota Raid**, vpraša entuziastičnega igralca basseballa, kaj počnejo. „It's our new national pastime.“ — „Our national pastime is shooting and all-ways will be“, reče Cole in z dvocevko raznese žogo za baseball.

Moško prijateljstvo

lahko presega meje „normalnega“ na različne načine:

a) v že omenjeni kombinaciji patološkega spoštovanja in strahu Williama Holdena do svoje- ga zasledovalca Roberta Ryana. Holdenov kompanjon Ernest Borgnine edini noče v javno hišo, ob priložnostih pa mu izjavlja efektivno naklonjenost.

b) Willie Boya in šerifa (Robert Redford), ki ga preganja, vežejo močna vzajemna čustva. Redford ga ves čas prosi naj se vda, kar Willie Boy odklanja. Izneverjeni Redford ga humano pokonča.

c) Ženska kot spolni posrednik med moškima: Catherine Ross spi z Newmanom in Redfordom (**Butch Cassidy & Sundance Kid**). Trikotnik Fonda, njegova žena, Oates (**The Hired Hand**). Superiorni revolveraš ponuja svojo prostitutko Michelu J. Pollardu (**Dirty Little Billy**).

d) Kriss Kristofferson in Christopher Walken tekmujeta eden z drugim v postelji Isabelle Huppert (**Heaven's Gate**). Čeprav ga lovi, si James Coburn izbere ravno tisto prostitutko, s katero je Kristofferson nazadnje spal (**Pat Garrett & Billy the Kid**).

e) Ženska kot prepreka med moškima: Lee Marvin in Jack Palance sta nerazdružljiva kavboja — goniča. Pred nezaposlenostjo se Palance reši z ženitvijo in postane trgovec, Marvin vztraja po svoje. Za napačno izbiro Palancea posredno kaznuje nepomembni lopov, ki ga ustrelil v ženini špeceriji, opasanega s predpasnikom, namesto z revolverjem (**Monte Walsh**).

Wyatt Earp besno zaročenki Doca Hollidaya: „You're not gonna take him away from me!“

Igralci

neznanih obrazov (razen nekaj oldtimerjev), rekrutirani za vloge v novem westernu, se pozneje v manjšem številu razvijajo v zvezde, v glavnem pa ostajajo nadpovprečni stranski igralci. Najznačilnejši je Warren Oates, ki je začel pri Peckinpahu in Hellmanu. Junak in žrtev, razgrajška baraba z naglasom iz Kentuckya, je rasel umirjeno v mnogih filmih, vendar vedno v senci nekoga pomembnejšega. Harry Dean Stanton je redkokateri konec filma dočakal na nogah. Bruce Dern, psihopatski hipi, ki mu je dovoljeno, da muči in ustrelil samega Johna Waynea v **The Cowboys**, evoluiral do simbolnega lika nove generacije jezdecev, razbojnika Jacka Strawhorna, ki premaga oblast v **Posse**. Ben Johnson, postrani se režeči westerner, Stacey Keach kot Doc Holliday ali Frank James, Elli Wallach, Keith Carradine, Robert Carradine, Randy Quaid, Frederic Forrest, Gary Grimes, Bo Hopkins, Charly Martin Smith, Geoffrey Lewis, Matt Clark, Luke Askew, John Quade, Wayne Sutherland, L. Q. Jones, Strother Martin.

Začeli so ali igrali v novem westernu in postali zvezde: Jack Nicholson, Robert Redford, Paul Newman, Charles Bronson, Clint Eastwood, Richard Harris, Dustin Hoffman, Robert Duvall, Gene Hackman, Dennis Quaid, James Coburn in Jeff Bridges.

Miti in legende

o Wyattu Earpu in Docu Hollidayu, Jesseju Jamesu in Coleu Youngerju, Billyju the Kidu in Buffalu Billu so med najbolj znanimi v zgodovini Divjega zahoda. V **Doc** je maršal Earp predstavljen kot ljubosumni kolerik, ki uporablja nizke udarce, Holliday pa ustrelil svojega mladega učenca, ki hoče postati revolveraš.

Kaufman (**The Great Northfield, Minnesota Raid**) odpira film, ko za tolpo Jesseja Jamesa v senatu izglasujejo pomilostitev. V tem trenutku pa se tolpa že pripravlja na rop nove banke. Jesse, neugleden in nevrotičen, sedi v lesenem WC-ju in pregleduje načrt. Je frigiden, religiozni manjak in strelja na vsakega yankeea, na katerega

TRIDESET IZBRANIH NOVIH WESTERNOV

Pat Garrett & Billy the Kid



naleti. Namesto Jesseja je pravi junak Cole Younger. Ima bolj izgrajen življenjski nazor, po naravi je optimist in skeptik in to ga rešuje od „smradu“ prihodnosti. Dočakal je leto 1916.

Hillov **Long Riders** se v odnosu do mita obnaša podobno, le da je manj rušilen. Na obeh straneh tehnice so enakomerno porazdeljene vrline in slabe strani Jesseja Jamesa in Colea Youngerja.

Billy the Kid je zanimiv skoz tri filme, ki se kronološko dopolnjujejo. **Dirty Little Billy** prikazuje čas do njegovega prvega umora, slika ga kot punkerskega polidiota. **Young Guns** iz leta 1988 nadaljuje, kjer je prejšnji končal, in do t.i. „Lincoln country war“. Naslednjo etapo do smrti prevzame Peckinpah s **Pat Garrett & Billy the Kid**. Legende je konec. **Buffalo Bill and the Indians** je patetična freska starega junaka, ki s cirkusom in lažmi trži svojo bivšo slavo.

Član tolpe Jesseja Jamesa v Northfieldu: „They're even not Americans.“

Preživetje

junakov novega westerna je odvisno od časa, v katerega je zgodba postavljena. Čim novejši je čas, tem manj možnosti za preživetje imajo.

Hombre — Newman umre.

Shooting — Oates umre, vendar ni jasno kateri. Pri Leoneju Eastwood in Bronson preživita, Coburn umre.

Wild Bunch vsi umrejo.

Tell Them Willie Boy Is Here — Redford preživi, Blake umre.

Monte Walsh — Palance umre, Marvin preživi.

Little Big Man — Hoffman preživi, star 121 let.

Soldier Blue — oba preživita, Strauss gre v zapor.

Begiuled — Eastwood umre.

A Man Called Horse — Harris preživi tudi drugi del.

Butch Cassidy & Sundance Kid — oba umreta.

McCabe and Mrs. Miller — Beatty umre, zmrzne v snegu, ko je opravil z bando.

The Hired Hand — Oates preživi, Fonda umre.

Charley One-eye — Indijanec preživi, črnc umre.

Doc — Keach preživi, s tuberkulozo so mu dnevi šteti.

Man In the Wilderness — Harris preživi.

Jeremiah Johnson — Redford preživi.

The Great Northfield, Minnesota raid in Long Riders — glavnina umre, ostali gredo v zapor.

Macho Callaghan — umre

Dirty Little Billy — preživi.

The Life and Times of Judge Roy Bean — Newman umre.

Pat Garrett & Billy the Kid — Kristofferson umre, Coburn v izrezani verziji preživi, v integralni umre.

Missouri Breaks — Brando umre, Nicholson preživi.

Tom Horn — McQueen umre.

Heaven's Gate — Huppertova umre, Walken umre, Kristofferson preživi, zlomljen.

—KONEC—

HOMBRE, Martin Ritt, 1966

SHOOTING (Streljanje), Monte Hellman, 1967

THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY (Dobri, grdi, zli), Sergio Leone, 1967

ONCE UPON A TIME IN THE WEST (Bilo je nekoč na Divjem zahodu), Sergio Leone, 1968

THE WILD BUNCH (Divja horda), Sam Peckinpah, 1969

TELL THEM WILLIE BOY IS HERE (Povej jim, da je Willie Boy tukaj), Abraham Polonsky, 1969

MONTE WALSH (Mož, ki ga je težko ubiti), William A. Fraker, 1970

LITTLE BIG MAN (Mali Veliki mož), Arthur Penn, 1970

SOLDIER BLUE (Plavi vojak), Ralph Nelson, 1970

BEGIULED (Opeharjeni), Don Siegel, 1970

A MAN CALLED HORSE (Mož imenovan Konj), Elliot Silverstein, 1970

BUTCH CASSIDY & SUNDANCE KID (Butch Cassidy in Kid), George Roy Hill, 1970

MCCABE AND MRS. MILLER (Kockar in prostitutka), Robert Altman, 1971

THE HIRED HAND (Kavboj brez miru), Peter Fonda, 1971

CHARLEY ONE-EYE (Enooki Charley), Don Chaffey, 1971

DOC (Doc Holliday), Frank Perry, 1971

FISFUL OF DINAMYTE (Skrij se!), Sergio Leone, 1972

THE CULPEPPER CATTLE COMPANY (Pravi kavboji), Dick Richards, 1972

MAN IN THE WILDERNESS (Mož v divjini), Richard Sarafian, 1972

JEREMIAH JOHNSON, Sidney Pollack, 1972

THE GREAT NORTHFIELD, MINNESOTA RAID (Tolpa Jesseja Jamesa in Cola Youngerja), Philip Kaufman, 1972

MACHO CALLAGHAN (Macho Callaghan — mož, ki je ubil Butcha Cassidyja), Bernard Kowalski, 1972

BAD COMPANY (Slaba družina), Robert Benton, 1972

THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN (Sodnik za obešanje), John Huston, 1972

PAT GARRETT & BILLY THE KID (Bivši prijatelj Kid), Sam Peckinpah, 1973

MISSOURI BREAKS (Dvoboj na Missouriju), Arthur Penn, 1976

TOM HORN, William Wiard, 1979

THE HEAVEN'S GATE (Nebeška vrata), Michael Cimino, 1980

THE LONG RIDERS (Jezdec na dolge steze), Walter Hill, 1980

WESTERN
V OSEMDESETIH

Western je čuden filmski žanr: western se namreč vedno dogaja v „preteklosti“ (sredina in konec 19. stoletja, tu in tam začetek 20. stoletja), pa ga kljub temu nihče nima za „kostumski film“. Western iz „kostumskih filmov“ vedno izpade, vendar ne le zato, ker ga ne definirajo „kostumi“. Vzrok za izločenost westerna iz kategorije „kostumskega filma“ moramo iskati nekje drugje, namreč na ravni proračuna. Z aspekta same filmske produkcije in z njo neposredno povezanega proračuna je „kostumski film“ vedno predstavljal relativno tvegano investicijo, kajpada v nasprotju z westernom, ki je vselej utelešal relativno varno investicijo. Drugače rečeno, „kostumski filmi“ so bili vedno dragi, prav narobe pa so bili westerni vedno poceni. Pa vendar v preteklosti tako s „kostumskim filmom“ kot z westernom ni bilo posebnih težav: oba sta namreč imela svoj čas, čas cvetenja in nosnosti. Problemi so nastopili v sedemdesetih, še posebej pa v osemdesetih letih: v tem času sta oba, tako „kostumski film“ kot western, izpadla iz igre. Toda iz igre sta izpadla zaradi različnih razlogov: „kostumskih filmov“ ni hotel več nihče snemati, ker so bili predragi, westernov pa ni hotel več nihče gledati. „Kostumskim filmom“ so sodelovanje odpovedali producenti, westernom pa gledalci. Pri obeh odpovedih pa gre za odpoved žanru, ne pa tudi partikularnim primerkom. V osemdesetih letih smo namreč lahko videli tako „kostumske filme“ kot westernne: problem je v tem, da so uspeli le tisti „kostumski filmi“ in westerni, iz katerih so producenti naredili filmdogodke, potemtakem filme, ki skušajo dajati vtis, kot da svoj žanr vedno definirajo sami, kot da so od žanra, kateremu tehnično pripadajo, ločeni, kot da jih je mogoče jemati v ločenosti od žanra in zgodovine, kot da so nekaj, kar je povzdignjeno na raven sublimnega objekta. Finta očitno kljub vsemu ni bila v samem filmu, ampak v tem, kako so sam film lansirali: paziti so namreč morali, da partikularnega „kostumskega filma“ ali pa westerna ni bilo mogoče povezati z žanrom. To pa so lahko storili le tako, da s količino westernov in „kostumskih filmov“ niso pretiravali, se pravi, le tako, da so posneli pičlo število tvorstnih filmov. In tudi če je ta ali oni western finančno uspel, to ni smel biti razlog za nov western, za „postvaritev“, za „sequel“ kot obliko žanrske fiksacije osemdesetih. Obstaja potemtakem *The Man from Snowy River* (1982, avstralski, George Miller), obstaja *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985), obstaja *Paul Hatter* (Clint Eastwood, 1985) in obstaja *Young Guns* (Chris Cain, 1988). Toda ne obstaja *Silverado II.*, ne obstaja *Pale Rider II.*, ne obstaja *Young Guns II.*, resda pa obstaja *The Return to Snowy River Part II.* (Geoff Burrowes), vendar so ga posneli kar šest let po „prvem“ delu (1988), kar s samo žanrsko logiko osemdesetih, ki je razvila gosto, depresivno in desublimirano baterijo „sequels“, ni združljivo. V osemdesetih so se namreč vsi ostali filmski žanri organizirali okrog logike „sequels“: to logiko je za svojo vzela komedija (*Police Academy*, *Police Academy II: Their First Assignment*, *Police Academy III: Back in Training*, *Police Academy IV: Citizens on Patrol*, *Police Academy V: Assignment Miami Beach*, *Police Academy VI* ipd.), science—fiction (*Star Trek — The Motion Picture*, *Star Trek II: The Wrath of Khan*, *Star Trek III: The Search for Spock*, *Star Trek IV: The Voyage Home*, *Star Trek: The Final Frontier* ipd.), grozljivka (*Friday the 13th*, *Friday the 13th Part 2*, *Friday the 13th part 3*, *Friday the 13th — The Final Chapter*, *Friday the 13th Part V: A New Beginning*, *Friday the 13th Part VI: Jason Lives*, *Friday the 13th Part VII: The New Blood*, *Friday the 13th Part VIII* ipd.), thriller (*Lethal Weapon*, *Lethal Weapon II* ipd.) itd. In če smo rekli, da so westerni v osemdesetih vedno skušali dajati vtis, kot da žanr definirajo sami, potem moramo reči, da je imel Millerjev *The Man from Snowy River* (temelji na istoimenski poemi A. B. „Banjo“ Patersona) z definicijo žanra velike težave. Po eni strani skuša funkcionirati kot western, po drugi strani pa priznava, da ne more biti le western, pri čemer pa velja takoj opozoriti in poudariti, da ne gre za kako „mešanje“, „interferiranje“ ali pa „interpenetriranje“ filmskih žanrov. Dejstvo, da ta film ne more biti le western, je treba razumeti dialektično: ne gre zato, da imamo pred sabo western, v katerega „vdira“ kak drug filmski žanr, temveč zato, da imamo pred sabo film, v katerega „vdira“ western. Lahko bi rekli, da nam film ne definira svojega „matičnega“ oz. „substancialnega“ žanra, temveč nam definira le žanr (pač western), ki v „matični“ oz. „substancialni“ žanr „vdira“.

In prav zato lahko tudi rečemo, da so westerni v osemdesetih funkcionirali kot filmi-dogodki, ki jih je mogoče dojeti le v ločenosti od žanra, kateremu tehnično pripadajo. Zakaj pravimo, da western „vdira“ v „matični“ žanr? Zdi se namreč, da posamezni objekti, ki sicer definirajo western, v sam film *The Man from Snowy River* vstopijo, se v njem za nekaj časa pomudijo in potem iz njega izstopijo. To velja predvsem za „naravo“, ali natančneje, za tiste koščke „narave“, ki jih poznamo iz westernov: pokrajina je vedno potopljena v fascinantno mreno, ki jo tvori pršeče lomljenje sončnega zahoda, in akterji drug drugega opozarjajo „Poglej, kako lepo je to!“ Problema sta očitno dva: prvič, kamera pokrajino vedno ujame oz. „pokaže“ le takrat, ko je ta „lepa“, potemtakem le takrat, ko v sam film „vdre“ iz westerna; drugič, akterji drug drugega ne opozarjajo na nekaj, kar je že itak v filmu, temveč na nekaj, kar je v film prišlo le en passant, iz česar lahko sklepamo, da ta „realnost“, na katero opozarjajo akterji, v samem filmu obstaja le takrat, ko jo „kaže“ kamera, kaj seveda pomeni, da western v tem filmu obstaja le takrat, ko ga „pokaže“ kamera, ne pa tudi takrat, ko ga kamera ne „kaže“. Inačico tega manevra predstavlja tudi odnos do konjev, ki so za western definitivni, v tem filmu pa utelešajo nekaj, kar je šele treba „ukrotiti“, potemtakem nekaj, kar je treba v sam film šele pripeljati: nič čudnega, da so tudi konji podvrženi istemu „delu kamere“ kot pokrajina. Tudi na konje morajo namreč akterji drug drugega ves čas opozarjati: kot da je tudi to zgolj nekaj, kar obstaja le takrat, ko se znajde v slikovnem polju kamere. Western je potemtakem nekaj, kar obstaja le takrat, ko to pokaže tudi kamera. Konji stalno bežijo: kot da bi hoteli zbežati iz filma. Niso nekaj naravnega in samoumevnega, prav narobe, so del prav tiste „narave“, prilicene „pokrajini“, ki vdira v film. Nekaj posebnega pa je tudi sam junak filma: junaku namreč ni treba razrešiti nobenega zunanega konflikta, ampak mora razrešiti le konflikt v sebi. Vendar tudi ta konflikt ne pripada kakemu notranjemu etičnemu kodeksu, ne gre potemtakem za kako moralno dilemo, temveč je ves „konflikt“ organiziran okrog njegovega „odraščanja“, ali drugače rečeno, gre preprosto za to, da se junak iz „mladeniča“ prelevi v „moža“, pri čemer pa mu ni treba premagati kake imperativne ovire, ampak je ujet v čisto biologijo, v preprosto dejstvo, da mora „odrasti“. In kakega zunanega vzroka ni, razen dejstva, da mu nenadoma in nepričakovano umre oče, ki pa ni žrtev kakega revolveraša ali česa podobnega, temveč preprosta žrtev nesreče (zmečka ga obilno drevesno deblo).

Film *The Man from Snowy River* predstavlja potemtakem svojevrstno obliko žanrskega solipsizma: western obstaja le takrat, ko vdre v kak drug žanr, in narobe, zato ker vdre v drug žanr, sploh obstaja; film, v katerega vdira western, pa po drugi strani ne prepozna samega, temveč prepozna le žanr (western), ki vanj vdira. Žanr se ne more več definirati iz samega sebe, ampak se lahko definira le iz žanra, ki vanj vdira. Ne obstajajo več „primarni“ oz. „matični“ žanri, obstajajo le še žanri, ki v „matični“ žanr vdirajo. Western sam na sebi ne obstaja več, obstaja le še v meri, v kateri vdira v kak drug žanr. To seveda po drugi strani že tudi pomeni, da filmski žanri niso več kake vrojene ideje, ampak so preprost način, kako si film predstavlja svet. Še bolj radikalno bi lahko rekli, da je filmski žanr način, kako nas skuša film prepričati v to, da sploh je film. V obeh skrajnih smislih: prvič, v smislu, da obstaja točno določeni film, in drugič, v smislu, da film kot tak — generično — sploh obstaja. Če filmskih žanrov ne bi bilo, potem bi pač filme prepoznali po čem drugem, problem bi pa seveda bil prav v tem, da bi morali vsakič znova konstruirati dokaze, da film zares obstaja. In filmske žanre so si izmislili natanko zato, da ne bi kdo v zunanji realnosti oz. „svetu“ iskal to, kar je izgubil v samem filmu: to, kar v posameznem filmu manjka, je vselej mogoče najti ali pa konstruirati v tistem koščku realnosti, ki ga sam film ni nikoli imel, potemtakem žanru. Premalo je reči le, da predstavljajo filmski žanri dokaz, da film sploh obstaja, prav tako pa je tudi prekratko reči, da filmski žanri utelešajo to, kar je „svet“ izgubil v filmu. Treba je pač igrati na vse ali nič in reči, da filmski žanri v resnici na sublimen način prikrivajo, da „svetu“ pravzaprav nič ne manjka. In narobe, prav zato ker obstajajo filmski žanri, se „svet“ nenehno obnaša tako, kot da je v filmu kaj izgubil. Filmski žanr je vedno opozorilo „svetu“, da z njim nekaj ni v redu. In s „svetom“ je narobe prav to, da mu



nič ne manjka. Filmski žanr ni potemtakem nič drugega kot način sistematizacije in formalizacije „celosti“ oz. polnosti „sveta“: to, česar ne najdete v partikularnem filmu tega ali onega žanra, lahko poiščete v kakem drugem filmu istega žanra, potemtakem v njegovi žanrski „opciji“. V tem smislu imamo lahko filmski žanr za način, kako film neposredno sledi „predstavi“ o tem, kaj je to film, kolikor se pač filmski junaki vedno in kar naprej obnašajo tako, kot da bi vedeli, da nastopajo oz. igrajo v filmu, ki pripada točno določenemu filmskemu žanru. To pomeni, da se junaki v grozljivki obnašajo povsem drugače kot junaki v komediji: v komediji se namreč obnašajo tako, kot da bi vedeli, da nastopajo v komediji, v grozljivki pa se obnašajo tako, kot da bi vedeli, da nastopajo v grozljivki. Če se junaki v komediji obnašajo tako, kot da igrajo v grozljivki, potem so smešni, nikoli srhljivi ali pa grozljivi. Če se junaki v grozljivki obnašajo tako, kot da nastopajo v komediji, potem so spet le smešni, saj so prav oni prva žrtev pošasti: junak, ki tega, da nastopa v grozljivki, ne vzame zares, umre vedno prvi. Filmski junaki se potemtakem obnašajo tako, kot da se gledajo iz „sveta“, kot da so v film vstopili iz „sveta“, kot da so v film vstopili neposredno iz točke, iz katere se v film gledajo, kot da filmu kaj

manjka, kot da je „svet“ prebogati prav za tisto, kar manjka samemu filmu. Lahko bi celo rekli, da se filmski junaki obnašajo tako, kot da je žanr del „sveta“, ne pa del filma. Da se junaki obnašajo tako, kot da se v film gledajo iz „sveta“, bi veljalo seveda le v primeru, če filmski žanri ne bi obstajali.

Ker pa filmski žanri obstajajo, moramo pač reči, da se filmski junaki obnašajo tako, kot da se v „svet“ gledajo iz filma. Filmski žanr je zato tudi način, kako si film predstavlja svojo „odvisnost“ od filmske zgodovine.

Obstajajo filmi, ki so taki, kot da bi jih naredila sama filmska zgodovina. To so „šolski filmi“ tipa **Čudovito dekle** (Jonathan Demme), **Krvavo preprosto** (Joel Coen) ali pa **Modri žamet** (David Lynch). Ti filmi so narejeni po „knjigi“, omogočil pa jih je šele vdor generacije, ki ji je vse filmske „izkušnje“ zgostila filmska „šola“/„Akademija“ (Demme, Coen, Lynch itd.). Lahko bi rekli, da „šolski filmi“ neposredno sledijo „predstavi“, ki naj bi jo imela o filmu sama filmska zgodovina/„Akademija“/filmska „šola“. Problem je v tem, da skušajo tej „predstavi“ slediti pretirano natančno in preveč avtentično. Kaj to pomeni? Če vzamemo film **Krvavo preprosto**, potem lahko ugotovimo, da pretirano natančno sledi „predstavi“ o tem, kaj je to „film noir“: lahko bi celo rekli, da zelo natančno posnema „predstavo“ o tem, kaj je „film noir“ kot filmski žanr, ne pa o tem, kaj je „film noir“ kot en partikularni film (isto velja za **Čudovito dekle** in „screwball“ komedijo itd.). In v tem je problem: partikularni film (**Krvavo preprosto**) se obnaša kot filmski žanr, kar že tudi pomeni, da se sam filmski žanr obnaša tako, kot da se v film gleda iz „sveta“, ki je poistoveten s filmsko zgodovino. „Šolski film“ se ne obnaša tako, kot da filmski žanr ne obstaja, ampak se obnaša tako, kot da je filmski žanr stvar „sveta“: žanr ni moment partikularnega filma, ampak moment „sveta“, kolikor se pač lahko v film vidi le in prav iz „sveta“. Prav narobe pa velja za „remake filme“ (tipa **Rudniki kralja Solomona** itd.) in „sequel-filme“ (tipa **Rambo I., II., III.**): „remake“ in „sequels“ se namreč obnašajo tako, kot da jih ni neposredno povzročil filmski žanr, temveč partikularni film, kolikor je pač vsak „remake“ zgolj „samoponovitev“ nekega partikularnega filma, vsak „sequel“ pa zgolj „nadaljevanje“ nekega partikularnega filma. Lahko bi rekli, da se „remake“/„sequel“ obnaša tako, kot da prav on sam neposredno dela žanr, kar pomeni, da se tukaj filmski žanr obnaša tako, kot da se v „svet“ gleda iz filma. Žanr obstaja, toda ne kot „vzrok“, ampak kot „učinek“: žanr je moment partikularnega filma, kolikor je pač partikularni film „vzrok“ žanra, ne pa obratno. Žanr se vidi v „svet“ iz filma, kolikor je sama filmska zgodovina del „sveta“, kar seveda pomeni, da se žanr vidi v filmsko zgodovino iz filma.

Hillov **Teksaški graničar** (Extreme Prejudice, 1987) ni „šolski film“, pač pa „tezni film“: prepričati nas skuša, da žanr obstaja. Ni ga sicer sram, da žanr obstaja, vendar je kljub temu preplavljen z določenim „dvomom“ in „strahom“.

Logika **Teksaškega graničarja** se giblje takole:

prvič, kak žanr nasploh in po-sebi ne obstaja: sam film se začne kot akcijski thriller tipa **Rambo**, **Uncommon Valor**, **Ducat umazanec** ipd. (predstavi nam pol ducata komandosov, sicer „pogrešanih v akciji“, ki se očitno odpravljajo na nekako „misijo“ ipd.), takoj v naslednjem prizoru pa se nadaljuje kot tipični western (revolveraški obračun v „kavbojski“ krčmi, ko Nick Nolte pokosi Kenta Liphama);

drugič, obstajajo le partikularni žanri: film jih dobesečno našteva in kopicí (začne se kot akcijski thriller, nadaljuje kot western, policijska melodrama, melodramatični suspenzer, pri čemer smemo slednja dva očitno dojeti kot pod-množici akcijskega thrillerja);

tretjič, če ne obstaja kak žanr nasploh in če obstajajo le partikularni žanri, potem je povsem mogoče, da kak partikularni žanr preneha obstajati: in tak partikularni žanr je prav western, zato ga Hill posname kot thriller (western je v osemdesetih „mrtev“ žanr);

četrtič, ne gre potemtakem za káko „mešanje“ žanrov, temveč gre zato, da se western posname kot thriller: lahko bi rekli, da se thriller obnaša tako, kot da se v film gleda iz westerna, poistovetena s „svetom“ oz. filmsko zgodovino;

petič, ker pa western ne obstaja, moramo reči, da se thriller obnaša tako, kot da se v film gleda iz „smrtne“ točke, iz točke „niča“, iz „niča“;

WESTERN V OSEMDESETIH

šestič, Teksaški graničar se ne obnaša tako, kot da ga je povzročil filmski žanr, ampak tako, kot da ga je povzročil „nič“;

sedmič, Teksaški graničar nas skuša prepričati, da se thriller gleda v film iz „nič“, le zato, da bi prikri, da se thriller gleda v „nič“ iz filma: zakaj?

osmič, Hillov Teksaški graničar je v resnici zakonspirirani „remake“ Peckinpahove Divje horde (**The Wild Bunch**, 1969): vendar to, da imamo opraviti z „remakeom“, spoznamo šele v sklepnem prizoru, ko množica Mehičanov zmasakrira „divjo hordo“;

devetič, šele v tem trenutku spoznamo, da se je filmski žanr ves čas videl v „nič“ iz partikularnega filma;

in desetič, Hillov Teksaški graničar je „kviz-film“, potemtakem film, ki ne sme pretirano natančno posnemati „predstavo“ o tem, kaj je „nič“ (western).

Western je bil v osemdesetih prav to: izhodišče in „ničelna“ referenca ostalim filmskim žanrom. In vendar je začetek osemdesetih potekal v znamenju westerna, ki je s svojim orjaškim, neobvladljivim in še vedno nedoločnim proračunom (okrog 50 milijonov dolarjev, kar je bil leta 1980 nasploh absolutni rekord!) povzročil enega izmed najhujših in tudi najbolj slavnih filmskih finančnih polomov, obenem pa je „izsilil“ preprodajo oz. „likvidacijo“ ene izmed največjih filmskih korporacij. Gre seveda za Ciminova **Nebeška vrata** (Heaven's Gate), propadel pa je filmski studio **United Artists**. Nikoli ni noben western stal 50 milijonov dolarjev, nikoli ni noben western uničil kakega filmskega studia, nikoli ni noben western izkoreninil kakega „produkcijskega načina“, nikoli ni noben western uničil svojega „avtorja“. Res pa je, da je bil prav ta filmski studio tedaj najbolj goden za zakol.

Družba **United Artists** je bila ustanovljena leta 1919, njeni ustanovitelji pa niso bili kakšni newyorški poslovneži, temveč filmski „delavci“: Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks in David W. Griffith, štirje tedaj najbolj slavni zemljani. In v resnici je niso ustanovili zaradi kakih umetniških ambicij, ampak predvsem zato, da bi s tem pridobili nadzor nad svojimi filmi in dobičkom, kar je nekako logično in naravno, saj so bili njihovi filmi tedaj huronski roparji kino-blagajn. Krmilo novega podjetja je takoj prevzel William Gibbs McAdoo, bivši ameriški sekretar za finance: vse delnice so bile v lasti štirih ustanoviteljev in samega McAdooja. Edino „premoženje“ novega podjetja so predstavljale petletne pogodbe za distribuiranje filmov, ki naj bi jih posneli štirje ustanovitelji. Drugih nepremičnin ni bilo: svojega studia v materialnem oz. produkcijskem smislu novo podjetje ni imelo. Njihov namen je bil distribuirati filme ustanoviteljev — vsak ustanovitelj naj bi prispeval po tri na leto —, kakor tudi filme, ki naj bi jih posneli drugi „neodvisni“ producenti. Toda vse skupaj se je kmalu zapletlo: Chaplin, Pickfordova in Griffith niso mogli delati za svoje podjetje, ker so bili s pogodbami še vedno vezani na druge filmske družbe (First National), Griffith je leta 1924 podjetje zapustil, Chaplin je naredil finančno rentabilen film le na vsakih pet let, kariere vseh štirih pa so bile itak že tik pred koncem. Po nepričakovanem odhodu McAdooja (1921) je krmilo prevzel Hiram Abrams (eks-Famous Players), ki je zaradi dobrih zvez angažiral Josepha Schencka (eks-Loew): Joseph Schenck je bil soprog Norme Talmadge, svak Constance Talmadge in Busterja Keatona ter brat Nicholasa Schencka (predsednik družbe Loew). Po Abramsovi smrti je Schenck postal glava in motor korporacije ter takoj ustanovil novo produkcijsko enoto Art Finance Corporation, za svoje filme pridobil kopico velikih zvezd (Valentina, Swansonovo, Keatona ipd.), prodornih „neodvisnih“ producentov (Samuela Goldwyna, Howarda Hughesa itd.), se tesno povezal z Zanuckovo (eks-Warner Bros.) družbo Twentieth Century Pictures, oblikoval mrežo kinodvoran (United Artists Theater Circuit) itd. To je bilo zlato obdobje. Leta 1935 je Schenck odšel, toda pravega naslednika ni dobil, pa čeprav so se družbi United Artists pridružili producenti tipa Alexander Korda, David O. Selznick, Walter Wanger (vsi so v prvi polovici štiridesetih besno odšli). Pot je šla s tem lahko le navzdol, celo do te mere, da je družba United Artists med drugo svetovno vojno med vsemi filmskimi korporacijami edina beležila izgube (1944), ki pa so se ob koncu štiridesetih le še pomnožile. Razlog za odhod najbolj sposobnih in prodornih mož (McAdooja, Schencka, Korde, Selznicka, Wagnerja, Goldwyna itd.) je bila izključno pretirana ri-



Bledi jaselec,
režija Clint Eastwood, 1985

gidnost in želja po popolni oblasti samih ustanoviteljev, ki pa so leta 1951 kljub vsemu vendarle morali popustiti in družbo United Artists prodati dvema newyorškima poslovnežema, Arthurju Krimu (tesni sodelavec Johnsonove administracije) in Robertu Benjaminsu (bivši ameriški ambasador v Združenih narodih), katerima so se pridružili Eric Pleskow, Mike Medavoy in Bill Bernstein. Ta peterica bo leta 1978 iz družbe UA odšla in ustanovila novo filmsko družbo **Orion**. Krim je družbi UA vladal celih 27 let (1951—1978), v tem času pridelal 108 Oskarjev, uspel zdistribuirati filme tipa **High Noon**, **The African Queen**, **Marty**, **The Moon Is Blue**, **Twelve Angry Men**, **The Man with the Golden Arm**, **Sweet Smell of Success**, **Moulin rouge**, **Around the World in Eighty Days** itd., pritegnil velike režiserje, da so nekatere svoje najboljše filme delali skozi UA, npr. Billyja Wilderja (**Some Like It Hot**, **The Apartment**, **Irma La Douce**, **Witness for the Prosecution**, **One, Two,**

Three), Roberta Wisea (**West Side Story**), Stanleya Kramerja (**Judgement at Nürnberg**), Richarda Booksa (**Elmer Gantry**), Tonyja Richardsona (**Tom Jones**), Richarda Lesterja (**A Hard Day's Night**, **Help!**, **The Knack**), Normana Jewisona (**The Russians Are Coming, In the Heat of the Night**, **Fidler on the Roof**), vseskozi pa je tudi bedel nad celotno Bondiado, Pink-Pantheriada in Woody-Alleniada (do filma **Annie Hall**, ki še vedno funkcionira kot prvi film družbe Orion). Z nastopom Krimovega režima se je začelo drugo zlato obdobje družbe UA, lahko bi pa celo rekli, da je bilo to sploh tisto pravo zlato obdobje te družbe, saj je prav Krimov režim iz družbe UA naredil tisto, kar je bila nikoli realizirana tiha predpostavka in ideja samih ustanoviteljev: do same filmske produkcije vzpostaviti nekak laissez-faire odnos, kar pomeni, filmarjem pustiti proste in svobodne roke. Krim in sodelavci so s producentom fiksirali projekt in ekipo, ki naj bi ga realizirala: po tem so vse pre-

pušili presoji in odločitvi samega producenta. Dobički in Oskariji so se kopičili, tako da je leta 1967 prišlo do konglomerizacije: družba UA se je združila z zavarovalniško družbo Transamerica Corporation, kar pa se je zdelo povsem naravno, saj so to v šestdesetih letih storile vse filmske korporacije. Problem pri UA pa je bil v tem, da se je zdaj obnovila struktura oz. organizacija družbe, ki jo je ob koncu štiridesetih let prignala na rob propada: spet se je namreč vzpostavila tenzija med kreativnim delom družbe (Krim in tovarišija) in birokratsko-poslovno-upravnim aparatom, le da so ustanovitelji (Chaplina, Pickfordovo ipd.) iz prejšnje postave zamenjali ljudje iz Transamerica Corporation. Transamerica se je začela vmešavati v produkcijo in stvari so počasi izgubile ravnotežje: pot je šla lahko le še navzdol. Leta 1978 so ob silovitih protestih filmske javnosti — Krim, Benjamin, Pleskow, Medavoy in Bernstein družbo UA zapustili in ustanovili lastno družbo Orion. Ustrezne zamenjave ni bilo: prišli so Andreas Albeck, Maria Nasatir, Danton Rissner, David Field, Christopher Mankiewicz ipd. Problem pa ni bil le v tem, da je „velika peterica“ odšla, problem je bil v tem, da so za sabo potegnili ves kreativni kader, ki je z njimi kdajkoli sodeloval. Novo vodstvo družbe UA je ostal brez pravih referenc: najavljali so, da bo Frederic Raphael, scenarist filmov **Darling** in **Two for the Road**, za njih napisal „izvirni“ scenarij, da bo Richard Lester produciral in režiral film s Seanom Conneryjem, da bo Raquel Welch nastopila gola v filmu, ki ga bo sama producirala, da bo Gordon Willis, eden izmed najboljših ameriških snemalcev posnel svoj prvenec, da bo Bette Midler nastopila v filmu Johna Avildsena, da bo Richard Pryor igral v remakeu filma **The Man Who Came to Dinner**, da bo Norman Jewison produciral film, narejen po slovitem thrillerju Fredericka Forsythja **The Dogs of War** itd. Toda vsi ti upa polni projekti so se izjalovili: Raphael svojega scenarija ni nikoli napisal, Richard Lester je sicer s Seanom Conneryjem posnel film, ki pa je povsem propadel, Raquel Welch se je še naprej slačila le za svojega moža, Gordon Willis je posnel film, vendar si potem ni tega več nihče zaželel, Bette Midler z Avildsenom ni posnela filma, ga je pa zato z Donom Siegelom (**Jinxed!**) in to potem obžalovala, Richard Pryor o kakem **The Man Who Came to Dinner** ni nikoli slišal, Jewison je **Vojne pse** res produciral, vendar si je to pomoto krepko zapomnil. Film je režiral John Irvin, ker je Michael Cimino odstopil.

Za Michaela Cimino so v pisarnah družbe UA slišali prvič šele leta 1978, se pravi, v času, ko je velika peterica družbo zapustila. Šušljalo se je, da je Cimino posnel odličen film, vietnamiado **The Deer Hunter**. Nihče se kajpada ni spomnil, da je Cimino štiri leta prej (1974) posnel odličen komi-thriller **Thunderbolt and Lightfoot**, ki je bil tisto leto celo dvajseti najbolj gledani film v Ameriki. Sicer pa Cimino res ni imel kaj prida referenc: bil je ko-scenarist filmov **Magnum Force** (skupaj z Johnom Miliusom) in **Silent Running** (skupaj z Dericom Washburnom in Steveom Bochom), sodeloval pa je še na scenarijih za filma **The Rose** in **The Dogs of War**, vendar kot avtor v najavni špici ni vpisan. **The Deer Hunter** je kmalu zatem pobral pet Oskarjev (film, Cimino, Christopher Walken, zvok, montaža). Cimino je bil vroč in družba UA mu je ponudila tako imenovani „multiple-picture deal“, Cimino pa jim je takoj dostavil svoj orjaški scenarij za remake filma **The Fountainhead**. Ker so ta projekt prestavili, je Cimino takoj dostavil nov scenarij z delovnim naslovom **The Johnson County War**, iz česar je kasneje nastal film **Heaven's Gate**. Scenarij je bil dostavljen na način „pay or play“, kar pomeni, da bi morala družba UA v primeru pozitivnega odgovora takoj izplačati celoten „paket“ (vse že fiksirane in dogovorjene honorarje: v tem primeru okrog 2 milijona dolarjev), pa čeprav filma potem sploh ne bi posnela. Sam scenarij **The Johnson County War** je Cimino napisal že leta 1971, omeniti pa velja, da sta film z istim naslovom in sorodno tematiko najavljala že leta 1959 Robert Radnitz in tedanji zvezdnik Alan Ladd. Leta 1972 je po Hollywoodu krožil scenarij z isto tematiko (napisal ga je Gerald Wilson, režiral pa naj bi ga Michael Winner), leta 1974 pa je Jerry Jameson celo režiral TV film **The Invasion of Johnson County**. Ciminov scenarij je obdeloval dogodke v zvezni državi Wyoming s konca devetnajstega stoletja, dogodke, ki so postali znani kot **The Johnson County War**: živinorejski baroni so namreč tedaj množico revnih in lačnih priseljencev podvrgli srhljivemu genocidu.

Zgodba potemtakem ni bila tako velika, da bi ji Hollywood nameril kak orjaški proračun, prej narobe, saj je zgodba mit o Ameriki kot obljubljeni deželi nešteti možnosti obrnila na glavo s tem, ko je kazala na kruto rasno in razredno omejenost tedanje ameriške socialne skale. In Cimino je predvidel zelo nizek proračun, le 7,5 mil. dolarjev. Kasneje so proračun korigirali na 7,8 mil. dolarjev, da bi ga dokončno fiksirali na 11,5 mil. dolarjev. Na koncu se je izkazalo, da je film stal okrog 50 milijonov dolarjev (uradno med 44 in 54 milijoni dolarjev, neuradno — via „New York Post“ — pa menda celo 100 milijonov!): snemanje je trajalo 18 mesecev, Cimino je posnel za 220 ur materiala, prva verzija je bila dolga 5 ur in 25 minut, druga, s katero so šli v kinodvorane, 3 ure in 39 minut, in tretja, s katero so šli v kinodvorane po tem, ko so prvo umaknili, pa 2 uri in 28 minut (devetdeset minutna verzija ni bila nikoli narejena, dasiprav so jo tudi najavljali). Film je v Ameriki zaslužil le 1,5 mil. dolarjev: uničil je kopico producentov, uničil je Cimino in uničil je družbo UA, ki jo je Transamerica že takoj naslednje leto (1981) prodala finančnemu mogotcu Kirku Kerkorianu, sicer lastniku družbe Metro-Goldwyn-Mayer. Cimino je iz studijske mašine naredil nemočnega in oddaljenega opazovalca:

1. Na kraj snemanja se niso smeli prikazati niti novinarji niti vojaški korporacije.
2. Da bi se izmaknil studijskemu nadzoru, je snemal v oddaljeni in nepristopni Montani, pa čeprav bi lahko marsikaj posnel v studiu.

3. S korporacijo se je pogovarjal tako, da je njenim uslužbencem, ki so spričo huronsko naraščajočih stroškov kljub vsemu na kraj snemanja prišli, kot jamstvo pokazal posneti material tekočega dne, tako imenovane „dnevne posnetke“, ki pa so bili vsak zase prepričljivi, hipnotični in fascinantni (navsezadnje, dobra finta: iz katerega filma pa se ne da narediti učinkovitega in zaprepaščujočega „predfilma“?).

4. Toda ne bi mogli reči, da studio ni mogel prekiniti ekscenega in neobvladljivega zapravljanja denarja le zaradi prepričljivih in učinkovitih „dnevni posnetki“, prav narobe, tega super-proračunskega snemanja niso mogli prekiniti zato, ker je že itak požrlo ogromno denarja in ker je bilo povsem vseeno, če zdaj požre še pet ali deset milijonov, seveda pa ni nihče slutil, da se bo vse skupaj ustavilo pri 50 milijonih.

5. Ko se je proračun že nekajkrat pomnožil in ko je postala finančna konstrukcija že povsem neobvladljiva, so imeli producenti tri možnosti:

a) Pustiti, da se film posname do konca v upanju na najboljše (kot so to storili pri filmu **Cleopatra**).

b) Poskušati stvar na silo obvladati (kot pri filmu **Apocalypse Now**).

c) Prekiniti snemanje in film spraviti v bunker (kot pri filmu **Queen Kelly**).

Snemanja niso smeli prekiniti: Cimino je namreč tik pred tem pobral pet Oskarjev in postal hollywoodski „prvak“, kar pomeni, da ne bi nihče verjel, da je „kriv“ Cimino. Cimino niso mogli obvladati: zagrozil je namreč, da bo film nesel drugam. Snemanju so morali pustiti svojo pot in upati na najboljše.

6. Kljub neobvladljivemu trošenju denarja, pa konca snemanja ni določil studio, ampak prav Cimino.

7. Če bi Cimino hotel, bi lahko film še danes snemal, in narobe, njegova največja napaka in teoretična „krivda“ je bila natanko v tem, da je film prenehal snemati. In tudi sicer problem filma ni bil v tem, da je bil predolg in so ga morali skrajšati, pri čemer se je sam film „izgubil“, temveč prav v tem, da ga ni še podaljšal!

Cimino je s tem postal edini „auteur“, ki je posnel „osebni“ film za petdeset milijonov dolarjev, potemtakem „auteur“ par excellence, in obenem edini „žanrski“ filmar, ki je posnel petdesetmilijonski western.

Razlika med westernom in „kostumskim filmom“ se je pri Ciminovih **Nebeških vratih** izčistila v razliki med „filmom“ in „denarjem“: alternativa „western ali kostumski film“ je le na subtilen način izražena alternativa „film ali denar“, alternativa, ki jo je Cimino v filmu **Sicilijanec** (The Sicilian, 1987) še radikaliziral s tem, ko jo je „simbolno fiksiral v formo neke bolj „dokončne“ alternative, okrog katere sploh gravitira vsa racionalnost njegovega filmskega „oeu-

vre“. Preprosto rečeno, ne gre zato, da gledalca ne smemo soočiti z alternativno „film ali denar“, temveč gre zato, da Cimino noče, da bi gledalec lahko izbral med njegovim filmom in filmom kakega drugega filmarja, kar pomeni, da Cimino hoče, da bi lahko gledalec v vsakem trenutku izbral le med dvema njegovima filmoma. Ne gre potemtakem zato, da gledalci ne bi imeli dveh možnosti v „Zgodovini“, v tem prostoru „postvarelosti“ in „fatalizma“, temveč gre zato, da gledalci nimajo dveh možnosti v „fiksiji“, v tem neskončnem prostoru „svobodne volje“. Kaj nam v **Sicilijancu** „simbolno“ fiksira to fatalno alternativo?

1. Film **Sicilijanec** je posnet po romanu Maria Puza, pisca obeh slovityh **Botrov** (Godfather, Godfather II.), ki ju je na začetku sedemdesetih posnel F. F. Coppola.

2. Puzov roman **Sicilijanec** je izšel precej za obema **Botroma**, v resnici pa je nekakšna „pred-zgodba“ obema **Botroma**, predvsem seveda prvemu, ali natančneje, Puzov **Sicilijanec** povzema tisti čas, ki ga je Michael Corleone v prvem **Botru** preživel v prostovoljnem izgnanstvu na Siciliji.

3. Ta „pred-zgodba“ nam razkriva, kaj je Michael Corleone počel v tem času: njegovega eksilnega življenja na Siciliji v celoti ne pokriva niti Puzov niti Coppolin **Boter**.

4. Njegovo življenje na Siciliji se tesno in čutno doživeto prekriva z vzponom in propadom Salvatoreja Guiliiana, razvpitega sicilijanskega izobčenca, ki je prav tedaj medijska in pop-atrakcija: ta sloviti bandit, ljubljenec ljudstva, je iz Sicilije hotel narediti Ameriko, ali natančneje, sanjaril je o tem, da bi Sicilijo (via Truman) priključil Ameriki kot njeno devetinštirideseto zvezno državo.

5. Puzov **Sicilijanec** naj bi bil potemtakem dopolnilo in pojasnitev Puzovega **Botra**, Ciminov **Sicilijanec** pa naj bi bil v tem smislu dopolnilo in pojasnitev Coppolinega **Botra**.

6. Tukaj pa Cimino stvar obrne in katapultira svojo fatalno alternativo: namesto alternative „Coppola ali Cimino“, ki se vsiljuje, vrine alternativo „Cimino ali Cimino“.

7. Zgodbo o eksilnem življenju Michaela Corleoneja v celoti (!) izvrže, obdrži pa le zgodbo o vzponu in propadu Salvatoreja Guiliiana, kar pomeni, da ne nastopi kot dopolnilo in pojasnitev Coppoline kinematografije, ampak kot pojasnilo in dopolnilo svojega „neskočnega“ westerna, **Nebeških vrat**, ali z drugimi besedami, izvrže „fiksijo“ (zgodbo o Michaelu Corleoneju), obdrži pa „zgodovino“ (zgodbo o Salvatoreju Giulianu).

8. Kaj vse nam evocira western?

a) Že v prvih prizorih nas tesno sooči s serijo western-objektov: konj kot prevozno sredstvo, hacienda (kot da se dogaja v Novi Mehiki), hriboviti landscape (kot v Montani/Wyomingu iz **Nebeških vrat**), cerkev, brivnica, šola in saloon (osrednje western-institucije, sicer vedno znanilke civilizacije in socializacije), boj za zemljo (**Nebeška vrata revisited**), ljudje spijo s puškami, ropajo banke in vlake, Passatempovi bojevniki se vzamejo iz skal kot Indijanci, carabinieri so taki kot mehiški vojaki ipd.

b) V westernih nikoli ne pokaže vzhodne obale ali pa New Yorka: prav zato je western western, drugače rečeno, western ostane western toliko časa, dokler nam ne pokaže vzhodne obale, oz. toliko časa, dokler se obnaša tako, kot da vzhodna obala ni del Amerike. Western se dogaja v krajih, ki se hitro spreminjajo, vzhodna obala pa je vedno odpravljena kot nekaj, kar ostaja vedno enako. Sicilijanec postane žrtev te iluzije: Palermo kot nosilca zavesti vzhodne obale se izogiba, da bi v „Zahodni Siciliji“ restavriral Ameriko kot nekaj, kar se spreminja.

c) Ves film se dogaja sredi belega in sončnega dneva, vendar dobesedno — sredi belega dneva, ko je sonce najvišje, nad glavo, ali natančneje in v filmskih parametrih, zdi se, kot da je ves čas „točno opoldne“, **High Noon**, mezzogiorno.

Cimino je v **Nebeških vratih** oživil razredno in politično vsebino westerna: proletariat je ujel v trenutku, ko ta še ni razvil kake ustrezne razredne zavesti, z drugimi besedami, zlom proletariata je povezal z odsotnostjo kakršnekoli razredne zavesti. Filmi **Silverado** (Lawrence Kasdan), **Desperado** (Virgil W. Vogel), **The Return of Desperado** (E. W. Swackhamer) so tudi opozarjali na razredno vsebino westerna, predvsem s tem, ko so v ospredje postavili temnopolte kavboje, revolveraše in izobčence (Yaphet Kotto, Danny Glover, Billy Dee Williams), s čimer so hoteli vsaj bežno izločiti razred,

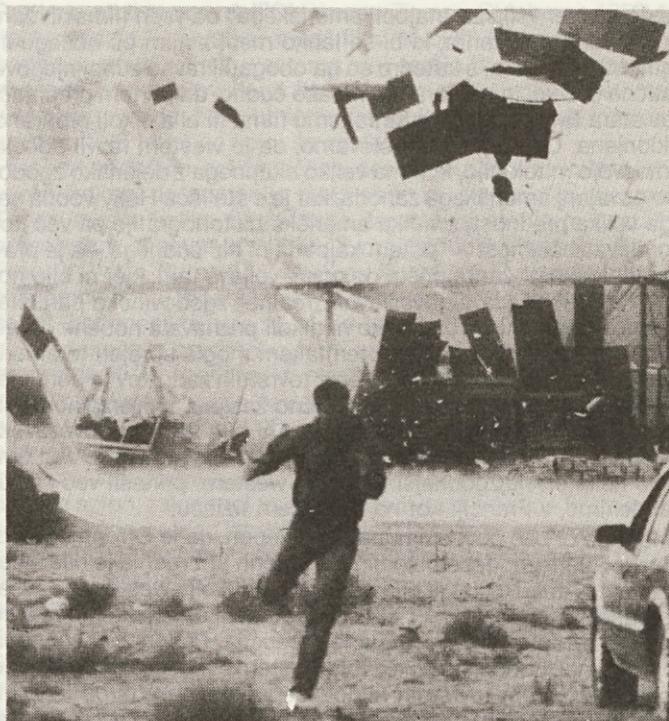
DESET IZBRANIH V OSEMDESETIH (WESTERNI IN MOTO-WESTERNI)

Tekstualni grafičar,
režija Walter Hill, 1987

osemdesetih zaigrati na razredno-socialne podtone: tako se Django (Franco Nero) v filmu **Django Strikes Back** (Ted Archer, 1987) vrne iz samostana zato, da bi zmasakriral trgovce s sužnji, ki jih vodi samodržni Christopher Connely. Sicer pa je spaghetti western v osemdesetih povsem stagniral: nekaj skromnih primerkov ni moglo obuditi slavne preteklosti. Je pa to poskušal Alex Cox v filmu **Straight to Hell** (1987), ki je nekak spoof-hommage Leonejevemu westernom, predvsem pa tudi Clint Eastwood v filmu **Pale Rider**: Eastwood prijezdi iz „legende“, kot nekakšna „mitična figura“, ki ima telo prestreljeno s sedmimi krogli, prav sedem krogel pa je njegovo telo — resda zaščiteno z jeklenim oklepom — prerešeta- lo v Leonejevem filmu **Za prgišče dolarjev** (Per un pugno di dollari, 1964), v filmu, ki je iz njega naredil „legendo“.

Cainov western **Young Guns** (1988) je presenetil s tem, da je skušal v fokus še enkrat postaviti Billyja the Kida, legendo, ki jo je Stan Dragoti v filmu **Dirty Little Billy** (1972) povsem demitiziral (Billy the Kid je bil iz New Yorka, bil je navaden psihopat, mentalno zaostala figura, izgubljena v ne-romantičnem blatu primitivne pokrajine), Sam Peckinpah pa v filmu **Pat Garrett and Billy the Kid** (1973) prignal do konca, poistovetenega s koncem westerna kot filmskega žanra. Oba filma sta hotela še „zadnjič“ povedati zgodbo o Billyju the Kidu: oba sta hotela naposled povedati tudi „resnico“ o Billyju the Kidu. Problem je bil kajpada v tem, da sta oba filma „resnico“ o Billyju the Kidu poistovetila s „koncem“ westerna. Billyja the Kida sta demitizirala tako, da sta ga razpršila v mitični „konec“ westerna/žanra: „resnico“ o Billyju the Kidu je z mitom kontaminirala prav „resnica“ o westernu/žanru (Billyjeva smrt je le metafora za smrt žanra samega). Presenetljivo v filmu **Young Guns** je tudi to, da Billy the Kid na koncu preživi, kar pa se v filmih o Billyju the Kidu ni zgodilo prvič: Billy the Kid je namreč prej že preživel v filmih **Outlaw** (Howard Hughes, 1940) in **Billy the Kid** (King Vidor, 1930). Toda problem tega filma je drugje, hočemo reči, sam razlog Billyjevega preživetja ni kaka oživitve romantične tradicije, prav narobe, Billy the Kid preživi natanko zato, ker skuša sam film povedati „resnico“ o Billyju the Kidu, kar pomeni, natančno zato, ker skuša film restavrirati historično vrednost Billyjeve eksistence. Film je namreč obravnava čas med dvema pomembnima dogodkoma v življenju Billyja the Kida, potemtakem čas med ubojem Johna Tunstalla (Terence Stamp), britanskega plemiča, dobrotnika, guruja in Billyjevega delodajalca, ki so ga prerešetal plačanci irskega rančerja L. G. Murphyja (Jack Palance), in med požigom trgovine Alexa McSweena (Terry O'Quinn), Billyjevega zagovornika.

Film se konča prav s požigom trgovine, v katero so žabarikadirani Billy the Kid (Emilio Estevez) in njegova tolpa (Kiefer Sutherland, Lou Diamond Phillips, Dermot Mulroney, Casey Siemaszko), in begom Billyja the Kida (beg uspe le še Kieferju Sutherlandu alias Docu Scurlocku). Billy je očitno moral preživeti prav zato, ker ga tedaj v „resnici“ še niso pokončali: šerif Pat Garrett ga bo namreč ustrelil šele čez tri leta v Novi Mehiki. Film si je potemtakem iz Billyjevega življenja izbral „resnično“ epizodo, katere posebnost pa je v tem, da jo je Billy the Kid preživel. Lahko bi rekli, da Billy the Kid lahko preživi le, če film sledi historični „resnici“, in narobe, ker film sledi historični „resnici“, Billy the Kid ostane živ.



HEAVEN'S GATE

(Nebeška vrata), Michael Cimino, 1980

YOUNG GUNS

(Mladi revolveraši), Chris Cain, 1988

SILVERADO

Lawrence Kasdan, 1985

THE LONG RIDERS

(Jezdci na dolge steze), Walter Hill, 1980

PALE RIDER

(Bledi jezdec), Clint Eastwood, 1985

STRAIGHT TO HELL

(Naravnost v Pekel), Alex Cox, 1987

BARBAROSA

(Rdečebralec), Fred Schepisi, 1982

WINDWALKER

(Hoja v vetru), Keith Merrill, 1980

DEATH HUNT

(Lov do smrti), Peter Hunt, 1981

EXTREME PREJUDICE

(Teksaški graničar), Walter Hill, 1987

»SAUERKRAUT« IN »SPAGHETTI« WESTERN

Western sicer velja za „najbolj ameriškega“ od vseh filmskih žanrov, pa vendar ni žanra, ki bi se lahko meril z njim po obsegu in tehtnosti prispevka, s katerim so ga obogatili ravno zunaj njegove matične dežele. In nemara niti ni tako čudno, da pri tem prednjači prav stara Evropa, ki sicer žanrskemu filmu ni bila nikoli pretirano naklonjena. Če namreč upoštevamo, da je western razvil docela samosvojo mitologijo, ki nima veliko skupnega z dejansko zgodovino osvajanj ameriškega zahoda, kar je s stališča Hollywooda seveda velika prednost, z vidika ameriške historiografije pa več kot dvomljiva značilnost — potem kajpada ni nič čudnega, da je prav ta „mitološkost“ žanra prišla do polne veljave tam, kjer ni bilo nobene nevarnosti, da bi ji vsiljevali „realne“ zgodovinske paralele. Evropa, ki Ameriki tako ali tako ni nikoli priznavala nobene druge zgodovine razen filmske, je potemtakem mogla sprejeti ta ameriški „zgodovinski“ žanr povsem brez tovrstnih zadržkov in pomislekov. Še več, šele v Evropi je dokončno zasijala univerzalnost mitov, na katerih temelji western, saj tu ni bilo več niti povezave z „lokalnim“ ozadjem in tradicijo. Nič presenetljivega potemtakem, če so nekateri najzgodnejši ameriški westerni prinesli več zasluga, denimo, v Franciji kot na domačem tržišču.

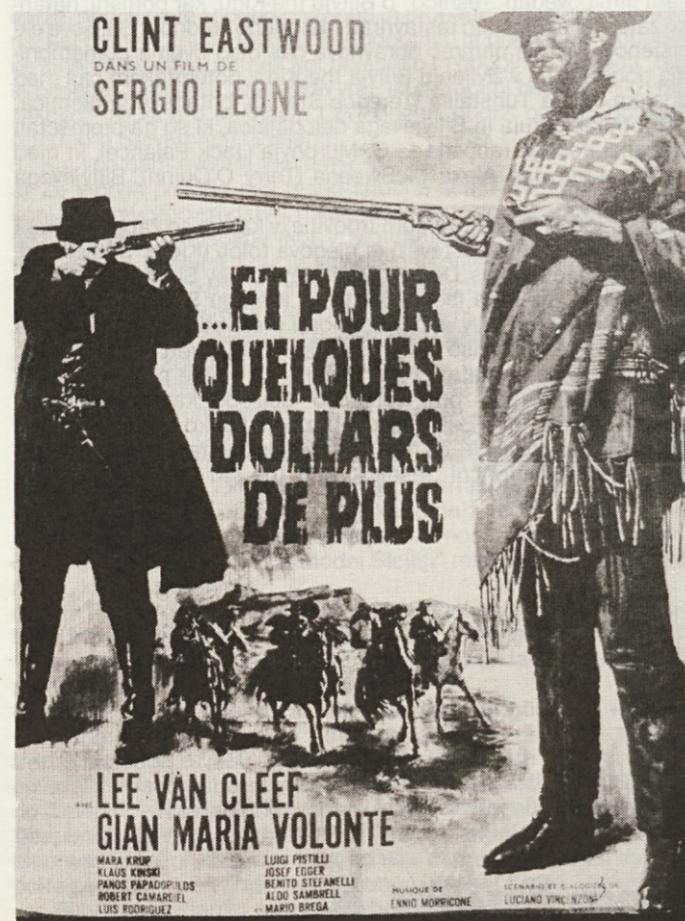
Vendar pa bi bilo povsem napačno sklepati, da je Evropa omogočila zgolj ustrezno recepcijo filmov, katerih prizvodnja je bila sicer vezana na Ameriko, da je bila skratka produkcija westerna — vsaj v zgodnejših obdobjih — izključno v domeni ameriške filmske industrije, Evropi pa je preostala le recepcija. Prav narobe, Evropa se je že v najzgodnejši fazi razvoja westerna vključila kot relativno močan producent tovrstnih filmov, čeprav se seveda po tej plati še zdaleč ni mogla meriti z ZDA in četudi drži, da vse do šestdesetih let pri tem ni imela kakšni večjih uspehov.

Šele razmah italijanskega westerna s Sergiom Leonejem na čelu je ustoličil povsem specifično, izvirno in obenem dovolj privlačno evropsko različico tega žanra, s čimer se je nekako končal razvoj, ki sovpada z razvojem dojemanja in sprejemanja žanrskega filma na starem kontinentu. Western je v Evropi nemara res sinonim za žanr, vendar je obenem edini žanr, ki ga tostran Atlantika — kljub močnim „avtorski“ tradiciji in stalnim dvomom v smiselnost „komercialne“ filmske produkcije — niso nikoli zares zavračali, pač pa so ga tako rekoč edinega vzeli skorajda „za svojega“. Prav zato, ker je sinonim za žanr, je bil zmeraj hkrati tudi nekaj več kot zgolj žanr, nekaj skratka, kar je mogoče posvojiti brez resne nevarnosti, da bi zapadli cenenu populizmu množične kulture, čeravno reprezentira ravno to kulturo. Drugače povedano, dojet je bil kot „čisti“ žanr, ki ravno zaradi te svoje lastnosti ne more delati nobene škode v polju tako imenovane filmske kulture.

Evropski odnos do westerna je potemtakem nekoliko protisloven, takšni pa so bili tudi prvi westerni, ki so nastali v okviru evropske produkcije, denimo serija „enokoltnikov“, ki jih je v letih 1909—1911 posnel Gaston Méliès (brat bolj znanega Georges). Zanimivo je že to, da so bili ti „evropski“ westerni posneti v ZDA, konkretno v Chicagu in Texasu, vendar so kljub trem nosili pečat starega kontinenta. Še bolj nenavadni so filmi „galskega kavboja“ Joëja Hammana, ki jih je v letih 1907—1913 posnel na obrobju Pariza, v ambientih, ki naj bi predstavljali „saloon“, a so v resnici bolj spominjali na francoske kavarne pa restavracije z značilnimi vinskimi steklenicami in „patroni“ s pipami med zobmi. Westerne so v obdobju nemega filma, zlasti še v dvajsetih letih snemali tudi Italijani in Nemci. Tako bi lahko, denimo, veljala za prvi „špageti“ western ekranizacija Puccinijeve opere *La Fanciulla del West* (Deklica z zlatega zahoda, 1911), vendar pa ne gre zanemariti niti poskusov Vincenza Leoneja (očeta slavnega Sergia), ki je okrog leta 1912 pod psevdonomom Roberto Roberti v okolici Genove posnel svoj prvi western. Podatki o tem obdobju zadevne evropske produkcije so sicer skopi, ohranjenih filmov ni veliko, vendar pa je zanimanje evropskih filmarjev za western več kot očitno. To zanimanje je bilo bržčas celo mnogo večje, kot je videti iz današnje perspektive, saj pri vsem skupaj navsezadnje ni šlo za kakšne posamezne filmske poskuse, ampak za cele serije (na primer vrsta filmov o „Arizona Billu“, ki jih je posnel za Gaumont že omenjeni Joë Hamman, ali pa serija dvajsetih westernov, ki jo je v letih 1918—1919 v Franciji posnel James Young Deer za družbo Pathé, nadalje serija nemških kratkih westernov iz dvajsetih let itn.).

Seveda pa so trideseta in zgodnja štirideseta leta prispevala še precej resnejše in ambicioznejše podvige na tem področju, pri čemer so — podobno kot kasneje v šestdesetih — prednjačili Italijani in Nemci. Na sam začetek tega obdobja sodi film Raoula Walsh *The Big Trail* (Velika pot, 1930), ki je sicer pravi western Johna Wayne in prvi western na 70 milimetrskem formatu (poleg 35 mm verzije so si namreč producenti privoščili tudi to novo tehnično razkošje), za našo temo pa je zanimiv predvsem kot prvi western, ki je nastal v ameriško-nemški koprodukciji. Walsh je namreč vzporedno z ameriško posnel tudi nemško verzijo filma z naslovom *Die Grosse Fahrt*, za katero je uporabil kompletno nemško igralsko ekipo. Zanimivo je, da je bila nemška verzija tega filma, ki velja za enega najboljših westernov tridesetih let, finančno mnogo uspešnejša od ameriške, deloma tudi zaradi 70 mm formata (samo ameriška verzija), zakaj to kopijo so lahko Američani predvajali le v dveh kinodvoranah, kar je spričo visokih proizvodnih stroškov seveda pomenilo polom. Le dve leti za Walshovo mojstrovino je nastal nemški western *Der goldene Gletscher*, (Zlati ledenik), drama o obdobju zlate mrzlice v Kaliforniji, ki jo je leta 1932 posnel August Kern, vendar ne pomeni kaj dosti več od kuriozitet za filmske zgodovinarje.

Zato pa je v nemški produkciji leta 1936 nastalo nadvse zanimivo delo, film Luisa Trenkerja *Der Kaiser von Kalifornien* (Kalifornijski cesar), ki mu nekateri sicer očitajo značilno „nacionalsocialistično epiko“ in pretirano fascinacijo z mitom zlate mrzlice, vendar pomeni ne glede na to po vizualnih kvalitetah in igralskem prispevku, po dodelanosti množičnih prizorov in montažnem ritmu najboljši nemški western vseh časov. Njegova poglobljena slabost je ravno v tem, da je po vseh kriterijih preveč „ameriški“ in ne v konceptu ne v izvedbi ne prinaša ničesar izvirnega, skratka, ne premore nobene od tistih kvalitete, ki so značilne za najboljše „špageti“ westerne šestdesetih let. Še več, z obdelavo teme o vzponu in propadu Johna Sutterja (Johanna Augusta Suterja) in njegove kolonije Nova Helvetia v Kaliforniji je hotel neposredno konkurira-



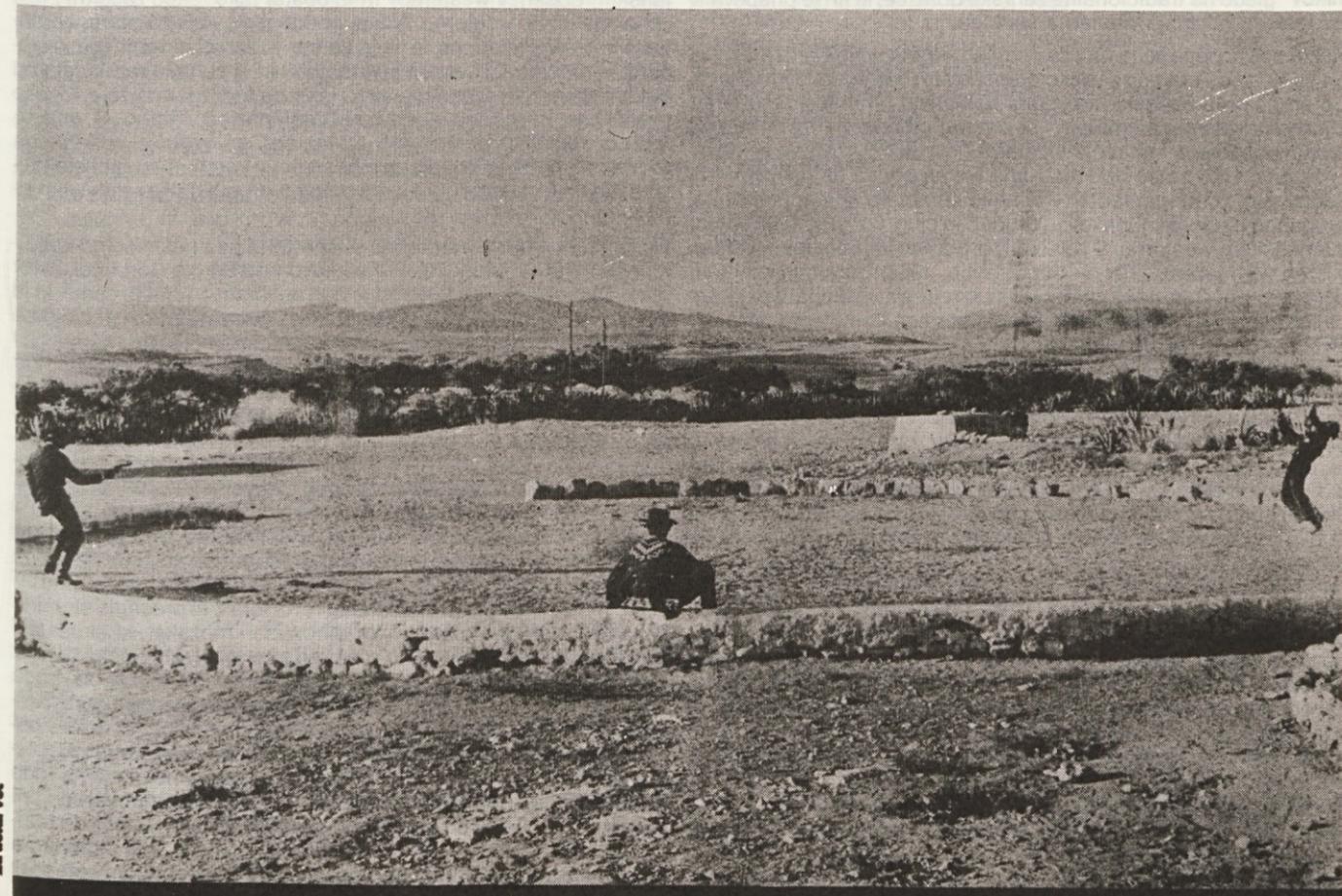
ti Hollywoodu, ki je prav takrat pripravljaval film *Sutter's Gold* (Sutterjevo zlato) v režiji Jamesa Cruzeja. Prav ta film pa je zanimiv za tegadelj, ker naj bi ga po prvotnih načrtih snemal Eisenstein (za Paramount), ki je že leta 1930 zanj pripravil scenarij ter nekatere scenske in kostumske študije, a iz projekta ni bilo nič, ker Paramount ni želel tvegati avanture s „komunističnim“ režiserjem. Eisensteinov ameriški „izlet“ je bil, kot vemo, tudi sicer vse prej kot uspešen, v nasprotju z njim pa se je Trenkerju posrečilo dodobra izkoristiti možnosti snemanja na avtentičnih prizoriščih Arizone, Nevade, Texasa in Kalifornije.

A vrnimo se nazaj v Evropo, pravzaprav spet v Nemčijo, kjer sta v poznih tridesetih letih nastali dve western parodiji Herberta Selpina: *Sergeant Berry* (Narednik Berry, 1938) in *Wasser für Canitoga* (Voda za Canitogo, 1939), nemara najbolj nenavadna in zabavna izdelka nemške kinematografije nacističnega obdobja. Če k temu prištejemo še *Gold in New Frisco* (Zlato v New Friscu, 1939) Paula Verhoevena, lahko pač zgolj še enkrat ugotovimo, da ponuja western očitno zares univerzalne obrazce, saj se mu celo nacistična ideologija ni mogla upreti (kolikor seveda pristanemo na uveljavljeno tezo, da so omenjeni filmi nastali v njenem imenu in ne pomenijo, denimo, ravno njenega subverzivnega izigravanja — a tudi v tem primeru ugotovitev načeloma drži). Da je res tako, kaže med drugim primer Italije, kjer je leta 1942 Carlo Koch posnel film *Una Signora dell'West* (Gospa z Zahoda), prvi italijanski celovečerni western (z Michelom Simonom, Rossanom Brazzajem in Valentino Coretese), leta 1943 pa Giorgio Ferroni *Il Fanciullo del West* (Deček z Zahoda), nekakšno western verzijo teme o Romeu in Juliji. Oba filma, ki sta si sicer v veliki meri pomagala z glasbenimi vložki in potemtakem nista žanrsko „čista“ proizvoda, da sta doživela pri italijanskem občinstvu izjemen uspeh.

Po vojni se je evropski western nekaj časa opotekal med takšnimi izdelki, kot so *Il sogno di Zorro* (Zorrojeve sanje, 1952) Marija Soldatija, *Jonny rettet Nebrador* (Jonny reši Nebrador, 1953) Rudolfa Jugerta, *Serenade au Texas* (Teksaška serenada, 1958) Richarda

Pottierja ali *Il terrore dell'Oklahoma* (Teror v Oklahomi, 1959) Maria Amendole — skratka „med“ filmi, ki bi jih lahko ravno tako le pogojno uvrstili v žanr westerna, saj sodijo bolj na področje glasbenega in pustolovskega filma oziroma komedije „z elementi westerna“, vendar pa kljub temu izpričujejo, da v Evropi interes za western tudi takoj po vojni še zdaleč ni zamrl.

Preobrat prinašajo, kot že rečeno, šestdeseta leta, za katera lahko mirno trdimo, da pomenijo zlato obdobje evropskega westerna. Težko je reči, koliko filmov tega žanrskega profila je nastalo v omenjenem desetletju v Italiji, Zvezni republiki Nemčiji, Španiji, Franciji, Veliki Britaniji, Avstriji, na Danskem, Švedskem, v Nemški demokratični republiki, Sovjetski zvezi, na Češkoslovaškem in še kje, nobenega dvoma pa ni, da imamo opraviti z zares množično produkcijo, s pravim western „valom“, ki se je v Italiji izoblikoval v specifičen podžanr svetovnega pomena. Kot smo videli, ima evropsko nagnjenje do westerna že dolgo tradicijo, kar pomeni, da tudi western „val“ iz šestdesetih let nikakor ni nastal kar sam od sebe — in podobno velja za „špageti“ western, nesporen kvalitetni vrh „zlatega obdobja“ in tovrstne evropske žanrske produkcije sploh, zakaj tudi ta se ni pojavil sam od sebe in iznenada, kot nekakšen izoliran kinematografski fenomen, ampak ima svoje predhodnike v zgodnjih šestdesetih letih. Skratka, lahko bi rekli, da gre za desetletje, ki razvlečeno zgodovino in tradicijo evropskega westerna povzema v koncentrirani obliki in se skladno s tem samo deli na več obdobjih. Nekoliko poenostavljeno bi ta delitev iz gledala nekako takole: 1. **Predhodniki** — španski (večinoma koprodukcijski) filmi o „maščevalcu Zorroju“, zgodnji španski in špansko-italijanski westerni (1961—1964), nemški (zvečinoma koprodukcijski) filmi po romanih Karla Maya. 2. **Klasični „špageti“ western**, ki časovno približno sovpada z Leonejevo „dolarsko trilogijo“ (1964—1966). 3. **„Serijski“** (Ringo, Django, Gringo, Santana) in **„politični“ western** (npr. *Il mercenario*, Najemnik Sergia Corbucija). 4. **„Degradacija“ in zaton** (npr. filmi E. B. Clucherja alias Enza Barbonija s Terencom Hillom in Budom Spencerjem). Ta obdobja



časovno seveda niso tako strogo ločena, ko bi nemara lahko sklepali na podlagi gornjega pregleda, saj se na primer ekranizacije Karla Maya pojavljajo tudi še v obdobju klasičnega italijanskega westerna, začetki serij o Ringu in Djangu pa segajo v leto 1965 — zato je treba opisano „shemo“ razumeti zgolj orientacijsko, kot pomagalo, ki skuša začrtati določene „viške“ in „padce“.

V zvezi s filmi o Zorroju je treba opozoriti na zmešnjavo, ki je posledica dejstva, da v resnici obstajata dva tipa tovrstnih filmov s povsem različnimi žanrskimi značilnostmi. Evropski Zorro-filmi, ki sodijo med predhodnike italijanskega westerna šestdesetih let, se praviloma odigravajo na prizorišču „mehiške“ Kalifornije v času po priključitvi te dežele ZDA, Zorro pa nastopa kot borec proti tiranskemu ameriškemu guvernerju in njegovim pomočnikom. Takšen je na primer film **La espada del Zorro** (1961), ki je nastal v špansko-francosko-mehiški koprodukciji, zrežiral pa ga je José Romero Marchent, ali njegovo nadaljevanje **La sombra del Zorro** (1962) istega režiserja, le da je film to pot nastal v špansko-italijanski koprodukciji, nadalje špansko-francosko-italijanska koprodukcija **Il signe di Zorro** (1962) v režiji Maria Caiana in še nekateri drugi. Povsem nekaj drugega so italijanski filmi: **Zorro e i tre moschettieri** (Zorro in trije mušketirji, 1962), **Zorro alle corte di Spagna** (1962), **Zorro contro Maciste** (1963) in podobni, ki pripadajo pustolovskemu žanru, natančneje zvrsti filmov „plašča in meča“.

Najzgodnejše obdobje španskega ali „paella“ westerna označujejo filmi, kakršen je na primer **The Savage Guns** (Okrutni revolverji, 1961), ki je nastal v britansko-španski koprodukciji, zrežiral pa ga je Michael Carreras, med bolj značilne primere pa sodita, denimo, westerna **Forte perduto** (1963) v režiji Joséja Eloriette in **Tres hombres buenos** (1963) v režiji Joaquina L. Romera in v špansko-italijanski koprodukciji. Za vse te in njim podobne izdelke, kakor tudi za italijanske predleonejevske westernne velja, da se bolj opirajo na model „naivnega“ pustolovskega filma kot na vzore iz bogate tradicije ameriškega westerna, kar je seveda le eden od „premikov“ glede na tradicionalne žanrske obrazce, ki jih je prispevala evropska produkcija westerna šestdesetih let.

Nekaj podobnega velja tudi za nemške ekranizacije Karla Maya, le da se tu srečujemo še z veliko odločnejšim odmikom od tradicije. Če se namreč španski in zgodnji italijanski filmi šestdesetih let kljub omenjenim „premikom“ še zmeraj gibljejo na ravni bolj ali manj neuspelega imitiranja westerna „made in USA“, so se Nemci že s tem, ko so se oprli na Karla Maya, podali na povsem drugačno pot. To je namreč že v temelju pomenilo drugačno optiko, drugačija tipologija junakov in drugačen slog, kot smo tega vajeni v ameriškem westernu. S filmom **Der Schatz im Silbersee** (Zaklad v Srebrnem jezeru, ZRN — Jugoslavija, 1962) Harald Reinla se dejansko začelja novo obdobje v razvoju evropskega westerna, saj gre za prvi tovrstni žanrski podvig starega kontinenta, ki je doživel nesporen mednarodni uspeh, pa ne zaradi kakšnih izjemnih cineastičnih kvalitet (kot pozneje filmi Sergia Leoneja), ampak predvsem zaradi „osvežitve“, ki jo je vnesel v že nekoliko izčrpani žanr. Kritika je Reinla štela v dobro, da noče imitirati Forda, Boeticherja in drugih velikih ameriških vzorov, zato pa mu je priznavala, da je njegov film gledljiv, da je izbral atraktivna prizorišča (film je bil, kot je znano, posnet v Jugoslaviji), da so njegovi „hudobni“ liki res hudobni, pozitivni junaki pa pravi „supermani“ (razmerje, ki je bilo v sočasnih ameriških westernih že kar preveč mlačno) ter da deluje osvežilno tudi sprememba optike, ki pravico postavlja na stran Indijancev. A tisto, kar je bilo resnično prelomnega pomena za evropski western, je bil izjemen komercialni uspeh **Zaklada**, treh delov **Winnetoua** (I, 1963; II, 1964; III, 1965) in drugih filmov po delih Karla Maya, ki so sodili v subžanr tako imenovanega „sauerkraut“ westerna. Prav ta komercialni uspeh je namreč na stežaj odprl vrata westernu v Evropi, zakaj evropski producenti so se zdaj veliko raje odločali za western, ker so bili prepričani, da bodo na ta način zmanjšali riziko na minimum (in v nešteto primerih je bilo to tudi res).

Konec koncev je prav na ta račun prišel do svojega prvega „dolarskega“ filma tudi veliki Sergio Leone, kar je večkrat sam poudaril. In če je Harald Reinl odprl pot evropskemu westernu do kino blagajni, mu je Leone zagotovil trajno mesto v svetovni filmski zgodovini.

O njegovem prispevku, ki ga poleg „dolarske trilogije“ (**Per un pugno di dollari**, Za prgišče dolarjev, 1964; **Per qualche dollaro in più**, Za dolar več, 1965; **Il buono, il brutto, il cattivo**, Dobri, grdi, zli, 1966), predstavljata še filma **C'era una volta il West**, Nekoč je bil Divji Zahod (1968) in **Giù la testa**, Glavo dol (1971), tu ne kaže izgubljeni prav veliko besed, saj bi bilo treba temu fenomenu posvetiti posebno študijo (kar se bo v kratkem tudi zgodilo), zato se bomo omejili zgolj na nekaj najosnovnejših ugotovitev. Medtem ko so številni drugi italijanski režiserji uporabili žanrski model westerna, njegove formalne elemente, dekor in druge značilnosti predvsem kot izhodiščni material za lastne „osebne izpovedi“, ki bi jih bržčas lahko enako dobro formulirali tudi v okviru kakšnega drugega žanra (značilna je, denimo, primerjava westernov Damiana Damianija in njegovih filmov o mafiji) — ima Sergio Leone pomembne zasluge za to, da je „špageti“ ali Italo-western prerasel v domala samostojen filmski žanr. S svojo „dolarsko trilogijo“ je ustvaril tako rekoč „iniciacijsko delo“ italijanskega westerna. Pri njegovem filmu **Per un pugno di dollari** (Za prgišče dolarjev) je sodelovala vrsta ljudi, ki so postali pozneje tako ali drugače pomembni za razvoj žanra: soavtor scenarija je bil Duccio Tessari, pozneje režiser filmov o Ringu; kamera je imel v rokah Massimo Dallamo, ki se je pozneje prav tako uveljavil kot režiser; glasbo je prispeval Ennio Morricone, čigar delo je — kot je znano — nasploh pomemben prispevek k specifični estetiki italijanskega westerna; in v glavni vlogi je nastopil Clint Eastwood, ki ni ustvaril le prototipa molčечеega junaka italijanskega westerna, ampak je kasneje uspešno presadil „špageti“ estetiko v ameriški „novi“ western (npr. **Pale Rider**, Bledi jezdec, 1985). Prav z Eastwoodom je Leone, ki je rad poudarjal, da je bilo pred njegovim nastopom posnetih že petindvajset italijanskih westernov, vpeljal lik skrivnostnega tujca, „človeka brez imena“ (oziroma z imenom, ki ne pove nič), pri čemer mu je šlo na roko dejstvo, da je bil Eastwood dejansko tujec in vrh vsega povsem neznan. Kakorkoli že, gre za lik, ki ga je potem v takšni ali drugačni inačici uporabila cela vrsta italijanskih režiserjev westernov in je postal tako rekoč zaščitni znak „pravega“ Italo-westerna. Nekaj podobnega velja za stare, obrabljene in prašne kostume, ki jih je Leone — zaradi skromnega proračuna — uporabil v svojem prvem filmu in ki se tako razlikujejo od tistih v westernih dotedanje ameriške, pa tudi zgodnejše evropske produkcije. In končno — da ne bi zašli preveč v širino — velja to tudi za nekoliko depresivno atmosfero, za vzdušje nenehnega strahu, tesnobe in prihajajoče nesreče, v katerem se gibljejo njegovi junaki in zatem tudi junaki mnogih drugih italijanskih westernov.

Drugi veliki predstavnik žanra — čeprav bi bilo nesmiselno kogarkoli primerjati z Leonejem — je nedvomno Sergio Corbucci, avtor filma **Django** (1966), s katerim je ustvaril arhetip junaka serije, ki je sledila. V nasprotju z Leonejem, ki ga poznavalci označujejo za „epskega“ sežiserja, velja Corbucci za zastopnika „dramatskega“ italijanskega westerna, mnogi ga označujejo celo za „tragika“, kar je nemara povezano z dejstvom, da je velik nasprotnik happy end. Njegova najpomembnejša filma sta nedvomno **Il grande silenzio**, Velika tišina in **Il mercenario**, Najemnik (oba iz leta 1968); čeprav se je na sceni pojavil že relativno zgodaj (s filmoma **Minnesota Clay**, 1964, in **Massacro al Grande Canyon**, Pokol v Velikem kanjonu, 1965), ni imel niti približno takšnega uspeha kot Leone s svojim prvencem. Duccio Tessari je s filmoma **Una pistola per Ringo** (Pištola za Ringa) in **Il ritorno di Ringo** (Ringova vrnitev), oba 1965, prvi ustvaril „serijskega“ junaka italijanskega westerna. V prvem filmu je Ringo profesionalni revolveraš, ki preganja skupino banditov, v drugem pa domala miroljuben možakar, ki skuša zaščititi svojo družino in rodno vas pred terorjem razbojniške bande. Iz tega lahko razberemo, da italijanski „serijski“ junak že od vsega začetka ni bil zamišljen kot stabilna, trdno zasidrana figura, ampak prej kot nekakšna „šifra“, sestavljena iz različnih obrazcev obnašanja, načinov predstavitve in karakteristik junakovega „problema“. Toda številni drugi filmi Ringo-serije so bili ne glede na to le redkokdaj kaj dosti več kot z glasbo, krvjo in cinizmom prepojeni B-westerni: **100.000 dollari per Ringo** (1965, režija: Alberto de Martino), **Ringo del Nebraska** (1965, Antonio Roman), **Uno straniero a Sacramento** (1965, Sergio Bergonzelli), **Tre colpi di Winchester per**

DESET IZBRANIH EVROPSKIH WESTERNOV

Ringo (1965, Emimmo Salvi), **Una donna per Ringo** (1966, Rafael Romero Marchent), **Ringo: il volto della vendetta** (1966, Mario Caiano) itn. Tudi Ringov naslednik, v črno oblečeni maščevalec Django, ki ga je „izumil“ Sergio Corbucci, se je sprva pojavil v nekaj zanimivih filmih, preden je kot „serijski“ junak cenениh westernov izgubil vse svoje specifične poteze.

Nasploh se zdi, da so junaki italijanskega westerna, začenši z Leonejevim „človekom brez imena“ in prek njegovih naslednikov Ringa, Djanga, Gringa in Sartane — ena od zadnjih možnih variant junaka v svetu, ki junakov sploh ni več zmožen „prenašati“. Prav od tod potreba, da bi bil junak zmeraj bolj eksotičen, zmeraj bolj nenavaden — pravzaprav se kratko malo razvijati v to smer, če naj bo sploh še sprejemljiv, s tem pa postaja zmeraj bolj persiflaža (nasledniki junakov italijanskega westerna so bržčas junaki hongkonških kung-fu filmov). In nasilnost teh junakov slejkoprej prerase vsakršno razumno mero, zato pa začne celebrirati kot umetnost z vsem estetskim ugodjem bogastva variant. In vendar ta „umetnost“ nasilja v italijanskem westernu ni nikoli sama sebi namen, zakaj njegovi junaki zmeraj računajo na plačilo, kajpada v obliki kupčka dolarjev. Nič čudnega potemtako, če je italijanski western tako radikalno odpravil svet „dobrega“ in „dobrih“, ki bi lahko njegovim uspešnim junakom poplačali trud v obliki ljubezni, prostosti, posesti, častnih služb in drugih „pozitivnih vrednot“ — vse to so nadomestili dolarji. Junak italijanskega westerna deluje, skratka, na podlagi pogodbene obveznosti ali kot samostojno „podjetje“, brez kakršnih koli moralnih obveznosti, ker v njegovem svetu ni nikogar, ki bi mu takšne obveznosti lahko naložil. To je namreč svet „partnerstva“, ki ne pozna človeške solidarnosti, svet, v katerem vsaka iluzija, vsakršno zaupanje v kogarkoli drugega razen v samega sebe vodi naravnost v propad.

Nemara bi se spričo vsega tega lahko strinjali z Georgom Seeslenom in Claudiusom Weilom, avtorjema knjige Western-Kino, da je italijanski western „žanr resignacije“ in da je moral usahiniti že zato, ker resignacija ne more „vzdrževati“ trajnejšega poslansitva. Pri vsem tem pa je bil „špageti“ western ena redkih popularnih form kinematografije, ki ji je uspelo do določene mere vzpostaviti vez med množičnim občinstvom in intelektualno manjšino. V zvezi s komajda katerim drugim žanrom je bilo napisanih toliko globokoumnih in včasih celo res inteligentnih analiz, redkokateri žanr je spodbudil toliko bolj ali manj uspešnih razprav o razmerju med politiko in estetiko, obenem pa ni bilo žanra, ki bi bil v šestdesetih in deloma sedemdesetih letih tako zelo uspešen.

Navsezadnje ne kaže spregledati, da gre ob nemškem „sauerkraut“ westernu, ki je tako rekoč odprl vrata tovrstni produkciji na evropskem kontinentu, prav ugledu in slavi italijanskega westerna poglavitna zasluga za to, da je ta žanr prodrl tudi v druge evropske kinematografije in da so se v njem poskusili tudi takšni filmski ustvarjalci, kot so Louis Malle (**Viva Maria**, 1965). R. W. Fassbinder (**Whity**, 1970) ali Claude Lelouch (**Un autre homme, un autre chance**, 1977), pa čeprav brez kakšnega posebnega uspeha. Predvsem pa ni mogoče zanemariti vpliva, ki ga je imela italijanska „prenova“ westerna na zadevno ameriško produkcijo, ki je pred nastopom Italijanov že skorajda povsem opešala, po italijanski „transfuziji“, pa je spet oživela in se izkazala z nekaj odličnimi izdelki:

The Wild Bunch (Divja horda, Sam Peckinpah, 1968), **Little Big Man** (Veliki mali mož, Arthur Penn, 1969), **McCabe in Mrs. Miller** (Robert Altman, 1969), **Soldier Blue** (Plavi vojak, Ralph Nelson, 1970), **Bad Company** (Slaba družba, Robert Benton, 1972), **Ulzana's Raid** (Ulzanov napad, Robert Aldrich, 1972), **Pat Garrett in Billy the Kid** (Peckinpah, 1973), **The Missouri Breaks** (Dvoboj v Missouriju, Penn, 1975), **The Outlaw Josey Wales** (Odpadnik Josey Wales, Clint Eastwood, 1976) itn. A s svojo koncepcijo moderne junaka, ki ne pozna tradicionalnih moralnih obveznosti, je italijanski western vplival tudi na druge žanre in sploh pustil v svetovni kinematografiji globoko sled — zato bi lahko nemara rekli, da je na določen način preživel lastno smrt. Marsikaj, kar se danes dogaja v okviru produkcije, ki sodi pod ohlapno in zelo široko oznako „akcijski film“, pač nedvomno spominja na nadaljevanje „špageti“ westerna „z drugimi sredstvi“.



THE BIG TRAIL

(Velika pot), Raoul Walsh, 1930

PER UN PUGNO DI DOLLARI

(Za prgišče dolarjev), Sergio Leone, 1964

PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ

(Za dolar več), Sergio Leone, 1965

UNA PISTOLA PER RINGO

(Pištola za Ringa), Duccio Tessari, 1965

IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO

(Dobri, grdi, zli), Sergio Leone, 1966

DJANGO

Sergio Corbucci, 1966

C'ERA UNA VOLTA IL WEST

(Nekoč je bil Divji zahod), Sergio Leone, 1968

IL GRANDE SILENZIO

(Velika tišina), Sergio Corbucci, 1968

IL MERCENARIO

(Najemnik), Sergio Corbucci, 1968

GIÙ LA TESTA

(Glavo dol), Sergio Leone, 1971

JUG, JUGOZAHOD

Izdelek, ki so ga na 15. glasbenem bienalu v Zagrebu prikazali v okviru programa Zvok in film 11. aprila (1989), bi mogli, če bi se prepuščali površnosti, meniti nič tebi nič poimenovati provokacija modernizma ali spreten domislek, ko bi nas proti temu ne nagovarjalo kar precej razlogov tako empirične kakor teoretske narave: Sedemminutni dosledni eksperiment **The Song of Rio Jim** (1978) režiserja Mauricea Lemaitrea je čisto žanrski western, saj premore moškega, ženske, drugega moškega, strele, Indijance in glasbo. Edino, kar na filmu manjka (ja, kar manjka na filmu, ne, kar *manjka filmu*), je slika. Ta ni odvzeta, zatemnjena, zbrisana, zaslepljena ali prestavljena, marveč je nikoli ni moglo biti. Do nje ni prišlo. Ko bi bila, bi moral biti film daljši od sedmih minut, da bi zmozel povedati, kar lahko pove sicer. Sleherni segment povnarnjanja aditivne strukture, torej proces, skoz katerega se *gesamtkunstwerk* razodeva kot razumljiva in pregledna množica točk iz koda historičnih in intuitivnih senzorjev, namreč zahteva novo mentalno potovanje, novo referenčno povelje, novo očiščenje duhá, novo časovno dimenzijo, ki je hkrati svoja, samo-svoja, in vcepiljena fokusu totala: Segment — pač „umetnostno področje“ — v celostni umetnini ni niti strukturalna „vpetost“ ne geometrična „napetost“, je marveč umetnostna „fornalnost“. Če kaj odpade, je stvar v časovni okrnjenosti enaka neokrnjeni celoti z daljšim časom. Pri čemer seveda forma in čas nista bodisi v premem ali obratnem sorazmerju, temveč oklepata območje metafizične osmoze: Kdor krni formo, mora biti predvsem v formi za čas — po navadi pravimo, da je umetnik s suspenzom ali intenco ali „občutkom“. Wagner si je pomagala s klavirskimi razmerji med arijami, zbori in inštrumentalnimi parti, Glass/Wilson sta si pomagala z repetitcijo, film si pomaga z žanrom.

V projekcijski dvoranici filmskega središča v zagrebškem Študentkem centru je oko uzrlo le obe špici, v katerih je bilo za popolno iluzijo vpisano tudi igralsko moštvo, drugo je bila tema oziroma — natančneje povedano — snežeča prevara: Ko da bi si kljub povedanemu kdo zapletel učinek s potjo in si prihranil vodenje edinega, ki je videl sliko; ko da bi šlo za univerzalno celostno umetnino, ki ji lahko vzameš zdaj sliko zdaj zvok zdaj čas za predstavo zdaj gledalca zdaj igralca. Mar je western res celostna umetnina, pri kateri je odvzem neškodljiv? Se je Lemaitre z odpovedjo sliki zares odpovedal času, tistemu, ki ga kot brušen diamant ritma določa šele montaža, režiserju pa je na voljo kot vdih, tisto, čemur se v literaturi pravi vmesni stavki? Mora biti tudi presvetljeni, temni, neslikovni film zmotan, da lahko v njem prepoznamo diegetske podatke o nekem žanrskem kodu?

Western si je za glasbo vedno jemal dosti časa. Na žanrski mikroravni je sleherni western tudi musical ali vsaj glasbena komedija. V grobem že zato, ker nima tipologije, oziroma bolje povedano, ker je njegova tipologija prenosljiva tudi na druge geografske prostore, ne le na ameriški Zahod ali Jug. Celo v Evropo — tisto, kar v osnovi poznamo pod „kavbojskim štiklicem“, je grška pentatonika, ki se ji je — na kratko — Evropa odrekla zaradi cerkvenega petja in novih srednjeveških izumiteljev tonskih sistemov. Arhaični grški lestvici dodaja kar koli od tistega, kar je Evropa že premogla s folkloro (Zahod in Jug od Španije in Keltov), pa dobiš Ameriko. In žanrsko čist western seveda ne mara jazza, sužnjev in ragtimeov. Ima naravnost takšno in tisto melodijo kot je *The Song of Rio Jim*: Res je melodija, fraza, ni kak zapleten kontrapunktični preplet, štirje toni, pet, ki jih igra oboja ali angleški rog, kadar jih pač kdo ne poje. Čas, v kate-

rem lahko štiklic izpove svojo formalno in vsebinsko nujo, je enak času drobnega avantgardističnega filma. Sedem minut, kar je tudi čas, ki ga je potreboval vzorec westernovske praklike, drugi stavek simfonije št. 9 (5) v e-molu, op. 95 (*Iz Novega sveta*) Antonína Dvoráka, da je s češko ritmiko v westernovski otožnosti začel svoj usodni vpliv, ki se je po slavni svetovni krstni izvedbi (1893) širil po filmu na dvoje: Proti hollywoodskemu westernu in 'horse operi'. Prvega so urejevale geografske in podnebne razmere v Kaliforniji, tako da se je hodilo dobesedno iz naravnega dežja pod producento kap. Ko je 1905. leta igralec, jezdec in mojster scene Gilbert M. Anderson s serijo **Broncho Billy** kreiral kavbojski film, je bil jasnoda pionir v žanru, kar zadeva film, na tem mestu pa je veliko pomembnejše, da se je glasbena spremljava za te filme (zanjo kajpak ni materialnih dokazov kinotečne narave, so pa materialni dokazi bibliotечne kulture) uvažala z vzhodnega obrežja, kar se je v filmski snovi kot takšni zgodilo šele sredi dvajsetih (na primer **Rio Rita**, broadwayska uspešnica, z Johnom Bolesom in Bebe Daniels, 1927.) Hollywoodu je kar deset, petnajst let primanjkovalo zavesti o celostni umetnini — naj parafraziram Jerzyja Toeplitza: „Menjavali smo konje in glasbo, nismo pa menjavali scenarijev,“ bi lahko govoril Anderson za svoj princip neskončne zgodbe. Ki seveda ne moti, kadar jo strukturira mit, kadar premaguje narajski čas s fetišističnim karakterjem, z detajlom, predzgodovino, toda v Andersonovem primeru je res vse slonelo na abstraktni opori: zgodbo, fetiš in zgodovino so poznali že vsi in eden od presežkov, ki je še gnal ljudi, da so si zanjo jemali čas, je bila glasba. Nemi western je moral postati eruditski, politeističen in evropeiziran, če ni hotel naplesti lastno preteklost kot reklamo za bodočo endonemionalno vzdušje. Na ta račun so si westernovske partiture in ilustratorski priročniki lahko počasi privoščile pogumni odmik od koracič Johna Philippa Souse (*Washington Post, Stars and Stripes Forever*), že tako ali tako socialne menjave kravarjev za kaplarje, k novi evropski temi za angleški rog in orkester (Largo iz uverture k Rossinijevemu *Viljemu Tellu*) in k še radikalnejši sekvenci ježe (*Allegro vivace* iz iste uverture) in *Allegro brillante* iz *Lahke konjenice* Franza von Suppéja. Mimogrede: Ko so pisali glasbo za naslovno temo televizijske serije **Bonanza**, so pobrali od Suppéja dva takta, potem pa skušali z zvokom izgovoriti zloge bo-nan-cao. Če so bila 10. leta leta klavirske pentatonike in oboe in angleškega roga, so se 20. premaknila k trobilom. Mahoma ni bilo več nikjer slišati drugega Dvorákovega stavka, zadeva se je premaknila k tretjemu in četrtemu. Ta dva vsebujeta dramaturško pot, drugi je nima, drugi je pesemska oblika, tako rekoč časovna statika, linija samozadovoljnega žanra. Na tem mestu se nam izluščita značilnosti westernovskega razmerja med svetovno, neobremenjeno muziko in okorelo, obremenjeno žanrsko formulo:

1. western nemega kina ni maral za leitmotive ali vpičene ideje, ki bi skoz glasbene vzorce delila karakterne poteze junakom ali ozračjem,
2. pa tudi ne za kake psihofornalne zvočnosti, ki bi skušale gledalca pripraviti na najhujše, najpretrsljivejše, najaktivnejše dogodke, kar je kajpak razumljivo, sa je western kljub izmišljenim povestim vedno že del zgodovine, fiktivni suspenz bi ga takoj pahnil v kak drug žanr. Glasba zato v westernu (in to se je ohranilo od nemega kina sem) ni določevala žanra, marveč ga kvečjemu spremljala do njegovih meja. Tako je bila glasba del zgodbe, tudi kadar ni imela vloge, kadar ni spremljala kakega ansambla na plesu v zgodbi: Že minimum prepoznavne westernovske glasbe (torej marsikaj izmed Country

& Western glasbe, zaigrane na ustno harmoniko, in coplandovske simfonike v delih kakega Elmerja Bernsteina) — in za minimum v tradicionalnih glasbeni normah in pravih velja osem taktov — nas spomni na zgodbo, ki je ena sama. Za to univerzalistično sodbo pa se mora resnica, da so si najmočnejši scenariistični odniki kakor po pravilu (Italijani) privoščili najpridnejšo, nezmotljivo glasbo. Osebnosti pač ne nasprotuje nihanjem v konformizmih z utečeno prakso. Kar zadošča enemu, je že žanr, če si le najde referenčno točko kod v razliki od pravila. **The Song of Rio Jim** jo nahaja v slepoti gledalca, ne v temoti slike. Ker je gledalec vajen pravila, se navidezno „nov eksperiment“ lahko zanaša na njegovo presenečenje edinole s strogim pristajanjem na to, da ne najde presenečenja v polju, ki je dovolj prostrano za novosti. Gledalcu je treba odvzeti nespremenljivo formo, in najnespremenljivejša je slika. Ko bi skušali kar koli spreminjati v scenariju, bi ne nalleteli niti na budno oko ne na odprta ušesa. Sprememba scenarija ustreza žanru, ki je zgodovinsko rastele s filmsko zgodovino, na primer thrillerju ali vohunski zgodbi. Ko bi namreč med še tako fiktivno povestjo o kriminalnem deliktu poročali o preteklem dogajanju z navedkom pesmi ali skladbe iz kakega drugega filma istega žanra, bi to vklopilo gledalčevo logičsko intenco (A — mogoče je, da znana glasba evocira spremembo časovnega okvira, B — kazalo bi paziti na nadrobnosti v sliki, kajti čaka nas citat iz zaslišanega filma).

V westernu je citat brez poetološkega pomena, saj je zaprt krog scenske mašinerije, ki je v njem edini odprti izsek nonšalance iz sveta celostne umetnine glasba. Ko v **Union Pacific** (1939) iz peresa skladatelja Johna Leipoldsa zaslišimo *Clementine*, je to kvečjemu stvar osebne nostalgije ali obče rabe muzejskih vrednot. Kaotična raba glasbenih vplivov in šol, ki jih je bilo mogoče snuti v westernih, nam preprečuje, da ga ne imenujemo ekskluzivistični žanr. Enako velja za medžanrske prehode: Kadar v druge vrste filmu zaslišimo (ali zagledamo) citat iz westerna, gre gotovo za omahljiv žanr glasbene komedije ali parodijo. Mutatis mutandis — kadar so v Hollywood prenašali broadwaysko westernovsko glasbeno komedijo, ji je bilo nemogoče zatajiti izvir. MGM je snemala filmsko različico Berlinovega „Broadwayčana“ **Annie Get Your Gun** 1950. Ne glede na to, da je bilo v New Yorku fenomenalnih 1147 ponovitev (v Londonu z Dolores Gray pa še 1304), in da je zgodba o Franku Buttlerju, Annie Oakley in Buffalu Billu poznal vsak Američan, zveni eklatantno površinsko, da so kritiki v *Varietyju* po svetovni premieri filma pisali, kako je „opazno blizu izvornika“. So stvari, pri katerih je žanrska identifikacija negativen pojav. V razmerju med filmom in gledališčem so poleg vdorov in obrtnih neuspehov posebno poglavje tudi prepoznavne geografije. Kar zadeva Divji zahod, vzhodno in zahodno obrežje plešeta krog njega poljubno eksilno-azilno vrtavko.

Veliko priložnost v tem majhnem svetu žanrske spodobnosti je začutil Elmer Bernstein (**The Sons of Katie Elder, True Gift, The Scalp hunters, The Tin Star, The Hallelujah Trail, The Man with the Golden Arm, Birdman of Alcatraz, Hawaii**), ko je snoval glasbo za **The Magnificent Seven** (John Sturges, 1961) in za **Return of the Seven** (Burt Kennedy, 1966). Ne le, da je za oba filma porabil docela isto snov; ne le, da je isto snov za oba filma vnaprej naslovil, temveč je že v enem štiklicu za **Sedem veličastnih** zapisal naslov nadaljevalnega filma **Vrnitev sedmih veličastnih**. Prav dejstvo, da v obeh filmih nastopa v različne namene (prvikrat kot spremljava ježe, drugikrat kot naslovna tema), nas vrača k začetnemu vprašanju o žanrskem relativizmu v westernih, kar zadeva razmerje med sliko in zvo-

Annie Get Your Gun,
režija Irving Berlin, 1950



kom v westernu. Nadaljevanje, remake ali izvleček v westernu sploh ne more biti tako zelo drugačen od izvornika, da bi se ne mogla domnevati stara glasbena primernost: Kar je bil material izvornika, je materija naslednika. To gensko zakonitost je Bernstein razvil, kjer so vsi vedeli zanj, pa se nihče ni upal storiti prvega koraka. Če smo spočetka rekli, da si film, kar zadeva celostnost umetnine, pomaga z žanrom, si v primeru westerna pomaga z glasbo. Osnovna teza je, da je western poganjala glasba. Povsem razumljivo je, kako so mu do pestrosti v filmski zgodovini pomagali raznoliki režiserski postopki in garnitura igralcev, ki so se westernu bodisi zapisali ali pa se v njem vsaj poskusili, toda glasba si je zadržala bistvo v formalno-estetskem pogledu: Bernstein je, takšna je vsaj podoba, reč čutil še daljnosežnejše, kakor smo zapisali v tezi. Bil je namreč prvi, ki si je upal v westernu oglasiti se z jazzom. S tem ni le opozoril na nekdanjo širino svojih kolegov, korepetitorjev in ilustratorjev v nemem kinu, marveč je soočil dva ameriška koda, dve samoumevnosti, ki se je zanju zdelo, da napredujeta inertno in fascinirata zgolj s sproščujočo formulo neskončne rabe. Celostna umetnina je tako zategnila zanko svoje formalne zahteve. Kar se je svoj čas pletlo kož širina, poljubnost, anarhična poljana v bežni navezavi na predobro znano stvarino, je tod eksaktna in spretna izkoriščevalska manira. Bernstein je obrat postopka, ki nas je v Zagrebu napeljal k temu tekstu, westerna brez slike — Bernstein je za western to, kar je denimo v celostni umetnini premik od Wagnerjevega *Parsifala* k Syberbergovemu; z dodanimi spleti dobro premišljenih aditivnih elementov se žanr sprošča, spet začne s potovanjem po časovnem traku, si spet postavi temelje v navidez obrobni segmentaciji, glasbeni praksi, si spet določi okvire, ki dobijo konotacije. Saj se z jazzom ali podvojitvami v štiklicih začne poseg v scenarij. V 60. letih, ko si v Ameriki ni upal westernovske naracije spreminjati niti en režiser, se je to Bernsteinu posrečilo z eno samo (resda radikalno) potezo. Vsekakor je moral biti v iskanju nove napetosti forme vztrajnejši od Syberberga, ki je imel za krinko kar cel medij, film. Res pa je, da pri Syberbergu z odvzemanjem filma ne dobimo Wagnerja, medtem ko se pri Bernsteinu, če utišamo film, skristalizira žanr v najčistejši, najprimitivnejši, najprepričljivejši manifestativni vpregi, v zgodovini lastnega kotaljenja. Ko je Lemaitre spregledal sliko, je bilo čuti, kako je žanr močan, ko je Bernstein sliko okreplil, ni bilo več daleč spoznanje, kako je demokratičen. In zgodovinopisje 70. v westernu nam zagotovo pokaže, ali sta bili moč in demokratičnost pri tem vdora iz obrazcev ali pa resnična formalna nagovora težko izrekli zavesti glasbene distance.

KAVBOJSKI ŠTIKLIČI MOJ ČRNI KONJ

Čeprav za Slovence Rio Grande nikoli ne bo imel takega pomena kot za nekatere druge narode, se lahko pohvalimo, da smo tudi mi imeli svojega kavboja. Rafko Irgolič, ki je v zlatih časih „slovenske popevke“ polnil naš prostor z verzijami „pravih“ ameriških western hitov, je podoba pravega kavboja, ki se je ob napačnem času znašel v napačni deželi. To dejstvo pa tiste čase ni nikogar preveč motilo: dokaz za to je velika priljubljenost njegovih predelanih skladb, Rafka pa lahko še danes slišimo v oddajah tipa Čestitajte svojim staršem in bratom.

Pomembnost same pojave pevca in kavboja na naših tleh je velika, če jo razumemo kot samo popularizacijo žanra pri nas (v zadnjem času poznamo tudi Pohorje Express, od prej Plavo travo zaborava), ki z željo po sicer komercialni uveljavitvi veže naše publiko, ki je tiste čase poslušala klasično slovensko popevko tipa Marjana Deržaj, Stane Mancini in Majde Sepe. Western se prodaja skozi podrejanje veljavnim domačim trendom, ki jih plasirajo Bojan Adamič, Jure Robežnik in Mojmir Sepe.

Podatek, ki govori o neizbežnosti western glasbe v času velikih uspehov Rafka Irgoliča, je gotovo tudi ta, ki govori, da so sile, ki so se v šestdesetih ukvarjale s slovensko popevko, kavboju dodelile za tekstopisca samega Gregorja Strniša, ki je poleg pesnjenja svojih poem rad sukal pero na že narejeno glasbeno podlago. Podlaga pa je bila seveda v vseh uspešnicah našega edinega kavboja že izdelana in to na pravem „divjem zahodu“ nashvillskih studijev. Strniša je torej samo dodal svoj slovenski tekst in hit je bil sprejemljiv tudi za naš narod.

Klasičen primer tandema Nashville-Gregor Strniša je seveda skladba **Kavbojeva ljubica**, ki ga od klasičnega western hita loči ravno Strniš lastno razumevanje filmov o divjem zahodu.

Kavbojeva ljubica (B. Webb-G. Strniša); izvaja edini slovenski kavboj. KAVBOJ IZ SKLADBE IMA LJUBICO LJUBICA IMA ŠE DVA LJUBIMCA PRVI JE KONJSKI TAT, DRUGI ŠERIF MLAD KAVBOJEVA LJUBICA JIH NE MARA (SAMO DELA SE, DA STA JI VŠEČ) ŠERIF JE PREMLAD, KONJSKI TAT PREVEČ BRADAT (VERJETNO GRD) KO SPITA ŠERIF IN KONJSKI TAT, JU DEKLE VARA S KAVBOJEM (PEVCEM) KO TAT UKRADE KONJA, GA GRE ŠERIF LOVIT TAKRAT STA LJUBICA IN KAVBOJ DOLGE DNI SAMA KAVBOJ IGRA KITARO IN LJUBICO POLJUBLJA LJUBICA IMA RADA EDINO KAVBOJA



Moj črni konj ne rabi uzde

Za razčlenbo teksta se je najprej potrebno vprašati, ali lahko kavboj glasbenik odbija napade šerifa pozitivca in hudobnega konjskega tatu? Kaj se bo torej zgodilo, ko se bosta vrnila oba kavbojeva tekmeča? Iz skladbe je namreč razvidno, da dekletki kljub temu, da ne mara ne šerifa ne zločinca, tega njima ne pove, verjetno se jih boji, zato se srečuje s kavbojem le ko konkurenta že spita ali pa takrat, ko sta zavzeta s svojo dejavnostjo: tat-beži, šerif-lovi. Po

drugi strani pa je očitno, da je šerif premlad, ima baby face, tat pa prestar, kar v westernih pomeni-brada: poleg okraska tudi določanje starosti. Slovenski pesnik svojo pripoved konča v trenutku, ko se tekmeča našega kavboja lovita povsem nedoločljivo, izven časa. Happy end slovenskega western hita je torej določen z nujo samega sebe, ne pa z logičnim razvojem dogodkov skozi zgodbo western hita. **Toda zgodbica sama se nikakor ni mogla končati**

drugače kot VSAJ z eno smrtjo. Seveda je happy end možen tudi s smrtjo vsaj enega akterja, vendar pod določenimi pogoji. Tako in tako pa v tistem času razen v partizanskih skladbah smrt oziroma nasilna smrt ni smela biti prisotna v slovenskem glasbenem prostoru.

a) **Happy end s smrtjo**

x) Očitno je najboljše, če šerif ustreljati tatu in prepusti deklico kavboju.

x) Dobro je, če tat ustreljati šerifa in prepusti deklico kavboju. Te dve možnosti je imel Strniša, da bi svoje videnje divjega zahoda predstavil bolj realno. Čeprav je idealna rešitev seveda happy end z dvema smrtima.

b) **Happy end z dvema smrtima**

x) V spopadu se postrelita medsebojno šerif in konjski tat-bradat.

x) Kavboj ubije oba tekmeča.

Toda idealna rešitev je na žalost najmanj mogoča. Veliko je drugih možnosti in procentualno je skoraj nemogoče, da bi kavboj in njegova deklica ostala skupaj.

c) **Ena smrt ne glede na happy end**

x) Smrt kavboja, ki jo povzroči šerifova pištola.

x) Smrt kavboja, ki jo povzroči pištola konjskega tatu.

Logičen razvoj dogodkov: ljubica tu ni vpletena, po drugi strani pa lahko trdi, da ona našega kavboja sploh ne mara. Kasneje se šerif in konjski tat odločita v dvoboju, kdo bo imel ljubico. Tako pride še do zadnje možnosti.

d) **Dve smrti ne glede na happy end**

x) Tat obračuna s šerifom in kavbojem.

x) Šerif ustreljati tatu in kavboja.

Vrstni red dogodkov se tu lahko tudi zamenja, vendar do happy enda ne pride, kar pomeni, da ljubica ne bo nikoli poročena s kavbojem. V vseh naštetih možnosti smo seveda upoštevali, da v streljanje ne bo vpletena kavbojeva ljubica, saj je iz teksta samega jasno razvidno, da se boji, tako da se bo kvečjemu odločila za navidez nepopularno potezo in bo cankarjansko zatajila svojega kavboja, ne pa šerifa in tatu. Tako je edina možnost:

e) **Smrt brez happy enda s presenečenjem**

x) Ko kavbojeva ljubica vidi, v kakšni nevarnosti je, umori kavboja.

Gotovo je zadnja rešitev najmanj možna kljub slabemu karakterju deklice. V slovenski popevkarški glasbi bi zadnja možnost pomenila toliko kot tvegati, da ne bo nikoli več napisan tekst, ki bi ga podpisal isti avtor. Tako je Gregor Strniša pač vztrajal pri prvotnem tekstu, ki je kljub nelogičnemu happy endu pomenil happy end tako za slovenskega kavboja Rafka Irgoliča kot za njega samega.

Na srečo je novo obdobje pri nas prineslo nove western ansamble, ki pa se pravih kavbojskih tekstov še niso lotili. Morda bi jih pri pisanju takih tekstov lahko vspodbudila kaka slovenska kavbojka.

MIHA ŠTAMCAR

ALKOHOL STRELNO OROŽJE

Steklenica whiskyja je, skupaj s konjem in strelnim orožjem poglaviti simbol trdega življenja ljudi na Divjem zahodu. Steklenica sproži izjave prijateljstva, izzivanje, pozive na boj, pretepe, pobotanja. Na suhih cestah z Divjega zahoda alkohol služi kot sredstvo za odžejanje ali kot poživilo, uporabljajo ga za dezinfekcijo ran, za anestezijo pri kirurških posegih na prostem. Zato se ne smemo čuditi, da je na Divjem Zahodu toliko pijancev.

V večini primerov je pijanec del scenografije, tako kot napis za saloon ali fasada ječe. Režiser se čuti dolžnega, da poseje sem in tja nekaj negotovih in majavih figur; dokaz za to je pol ducata pijancev, ki se v **Jezdecih** (Two Rode Together) podajo na sodišče in morajo čakati, da se sojenje lahko začne, da se bo tudi sodnik streznil...

Kadar ima alkoholik (rajši mu pravimo pijanec, kar je lažji izraz, ki izraža določeno življenjsko radost) pomembnejše vlogo, le težko uide podobnosti. Ponavadi je bradat stavec, popolnoma brez zob, rdečeličen, z dolgimi, nepočesanimi lasmi. Vedno je simpatičen, veseljaški, vztrajen in zelo izkušen. Veliko je prepotoval, srečal je veliko ljudi in doživel vse vrste dogodivščin. Ne zmenji se za nevarnost (koliko hujšega je že videl!), s kričanjem in divjimi kretnjami spremlja pretep. In sredi samega dogajanja se mu vedno posreči, da najde neobičajen način, kako izločiti iz borbe najmočnejše sovražnike. Ima torej slikovito, smešno vlogo. Pogosto je angel varuh glavnega junaka, nanj ga veže pravo prijateljstvo. Scenarij zahteva, da ostane priseben ne glede na alkoholne pare; v kritičnem trenutku se znajde na pravem mestu in dokaže, da zna še vedno uporabljati orožje. Vendar ga na lepem presenetijo usoda: zadene ga krogla, ki je bila namenjena glavnemu junaku; torej umre pred koncem filma in spomin nanj bo kmalu izbrisala zmaga-sreča glavnega junaka, ki ga je on rešil.

Glavne kategorije od alkohola prizadetih oseb: stari lovci, propadli zdravniki (kot nepoznani doktor Bone iz **Poštne kočije** (Stagecoach)), ki se bo odkupil pri nepredvidenem porodu), sodniki (v **Ride at Crooked Trail** Jessea Hibbsa, **Jezdecih** Johna Forda in sto drugih filmih).

Imenitna vloga Deana Martina v **Rio Bravo** je izven mita. Staremu, propadlemu šerifu so prepovedali vstopiti v saloon skozi glavni vhod, pa se poniža in pobere novčič za pijačo iz pljuvalnika. Z odličnim vodenjem igralca je Howard Hawks znal narediti vlogo človeško, razporediti počasno izsiljevanje propadlega bitja, ki v ognju različnih preizkušenj in ponižanj zopet najde smisel za borbo.

Brez orožja ni westerna. Pištola, ali bolje rečeno kolt, je najimenitnejše orožje moža z Divjega zahoda. To je občudovanja vreden predmet, skoraj dva kilograma v roki, več kot 25 cm od kopita do cevi, nezgreljiv pri pravilni uporabi. Najbolj rabljen je kolt 45, ki lahko izstrelí šest strelcev ne da bi ga bilo treba znova nabiti, nekateri, manj znani modeli, pa so imeli celo osem nabojev. Kolt se nosi v tulcu, ki je pripet na pas, ki hkrati služi za hranjenje nabojev; pogosto sta pasova dva, vsak na eni strani. Da bi se tulec ne premikal, je z vrvice privezan na nogo, majhna izboklina pa preprečuje, da bi pištola pri nenadnih ali nekontroliranih gibih, zlasti med tekom, padla ven. Način nošnje kolta pravzaprav ustreza predvsem praktičnim zahtevam; pištola mora biti pri roki, ko jo potrebujemo: lega pištole ob stegnu je preračunana tako, da roka pade na kopito in kazalec na petelina, tako da je za nenaden strel potrebno samo potegniti orožje in odločno pritisniti na petelina. Pri nekaterih starejših modelih je bila potrebna še ena dodatna kretnja: s palcem ali s hitro kretnjo leve roke je bilo treba potisniti sprožilec nazaj. Uporabnost je bila tako važna, da so nekateri kavboji pištolo rajši nosili zataknjeno za pas, ob telesu, tako da so bolj čutili prisotnost kolta in se jim je zdelo, da je hitreje na razpolago, tako kot Rory Calhoun v **Red Sundown** Jacka Arnolda; spet drugi so držali kopito naprej in so potegnili pištolo obrnjeno, tako kot Lee Marvin v filmu Budda Boetticherja **Seven Men from Now** ali v **Človeku, ki je ubil Liberty Valancea** (The Man Who Shot Liberty Wallace). Vendar v westernu ni samo kolt. Poleg starih Forsythov, ki so se nerodno nabijali skozi cev in so lahko izstrelili en sam strel — v **Ovčarju** (The Sheepman) se Leslie Nielsen skuša znebiti Glenna Forda s tem starodavnim orodjem — najdemo še strašni Stinky gun ali Derringer. To je zelo majhno orožje, ki se ga zlahka skriva v pest ali v zavihek na rokavu in njegova učinkovitost je v presenečenju. To je orožje, ki se uporablja v obupu, kajti ne more izstreliti več kot en ali dva strela zapored, pač glede na to, ali ima še eno cev; to je orožje kvartopircev, hinavcev, tistih, ki streljajo čisto od blizu ali v hrbet, saj orožje s kratko cevjo ni zelo zanesljivo, in predvsem orožje tistih, ki grejo naprej praznih rok zato, da bi streljali. Vseeno sta mu dva filma dala velik pomen: **Enooki Jack** (One Eyed Jack), kjer Marlonu Brandu uspe pobegniti iz ječe z Derringerjem, ki mu ga je Pina Pellicer dostavila v hlebcu kruha, zlasti pa **Zadnji sončni zahod** (The Last Sunset) Roberta

Aldricha, kjer je Kirk Douglas, Perdidio v črnem hodil okrog sam s svojim majcenim Stinky gunom, skritim za pasom in je znal nadoknaditi pomanjkljivosti orožja s hitrostjo pri streljanju in lastnostmi dobrega strelca.

Poleg pištole kavboj uporablja še puško in karabinko. Prvi model, ki ga dobimo v westernu je stara puška Enifel ali Harpers Ferry, ki se je nabijala spredaj in je bilo treba uporabljati smodnik in dolgo palico, da se ga je potlačilo. To je nepozabna slika iz **Montana Desperado** Wallancea Foxa, kjer glavni junak, ki mu je Indijanec za petami, nima časa, da bi do konca nabil orožje in pritisne na petelina: palica, ki je še vedno zataknjena v cev, se zapiči v gole indijančeve prsi. Tudi puške z zadnjim polnjenjem se pojavijo v westernu; niso nobene repetirke, so pa ponavadi dvocevke. To orožje je često nerodno, uporablja se zato, ker je pri napadu treba uporabljati vse razpoložljivo orožje, ali pa, tako kot v **Rio Bravo**, zato, da se pokažejo razlike v generacijah: ob boku Johnu Waynu, Deanu Martinu in Richyju Nelsonu se jetniški paznik, stari Walter Brennan poslužuje starinske puške na dva strela. Sicer pa je to orožje s kratko cevjo zelo nevarno: spomnimo se samo učinka, ki ga povzroči pri Indijancih v **The Law and Jack Wade**: kadar je Indijanec ranjen, pa čeprav samo v noge, je vseeno smrtno ranjen, kajti izstrelček z zadetega mesta dobesedno iztrga meso. Nekateri kavboji odžagajo cev zato da povečajo uničujoči učinek na kratko razdaljo (glej **El Dorado**).

Vseeno pa je daleč najpogosteje uporabljano strelno orožje v westernih prav gotovo hitra winchesterka 73, natančna, lahka in na več strelcev, občudovanja vredna karabinka. To je puška, ki je resnično vredna revolveraša in njegovih podvigov, orožje, ki ga ima vsak zdec spravljenega v posebnem tulcu, na konju, ob boku. Nabije se skozi majhno odprtino pod cevjo in lahko ustrelí dvanajst strelcev, kar tuše avtomatično padajo ven, za nabijanje pa je dovolj, da se s stisnjenjo pestjo potisne spodnji del petelina. Odlike winchesterke so čudovito prikazane v **Veri Cruz**, kjer Gary Cooper in Burt Lancaster cesarju Maksimiljanu dolgo razkazujeta prednost orožja tako, da izmenično ugašata najprej mirujoče in nato v zrak vržene bakle. V **Rio Bravo** je John Wayne svoja dva kolta zamenjal za puško: pri vsakdanjem šerifovskem delu se mu zdi hitrejša in primernejša za različno uporabo, na primer kot kij. Torej na izbiro orožja vedno vpliva kriterij učinkovitosti.

Poleg tega, da je orodje, ima orožje tudi dramatično vlogo. Moški do svojega orožja goji pravi kult, vsak dan se vadi v streljanju in spretnostnih igrar. Brez njih ni več to, kar je; spomnimo se **Harakirija**, kjer

se, precej podobno kot v westernu, bojevniki lahko ubije samo s svojim orožjem, ker je z njim povezan z neke vrste krvno zavezo, katere se na noben način ne more rešiti. Ko Dean Martin v **Rio Bravo** zopet najde svoje kolte, je globoko ganjen: teška jih, dolgo jih gleda, večkrat jih potegne iz tulca; dobimo občutek, da mu bo orožje pomagalo, da se bo izvlekel iz vseh pijanskih muk. Na enak način v **Warlocku** Henry Fonda uporablja svoje slovite zlate kolte samo ob izrednih okoliščinah, v dvobojih, v katerih je lahko ubit. Strelno orožje je tudi simbol moškosti. Pošten obračun, iz obraza v obraz, v katerem zmaga tisti, ki hitreje potegne in ki hitreje strelja, je predvsem moško dejanje, potrditev samega sebe spriču strahu in bojazni pred smrtjo. Najlepši primer dajejo **Seven Men From Now**; Lee Marvin in Randolph Scott se merita z očmi, notranje napeta od potrebe, da bi hitro streljala, na videz pa popolnoma mirna, kot da bi vsak od njiju čakal drugega, da začne.

Končno lahko orožje postane tudi tema. Orožje je posesivno in poseblja ježo po krvi, tako kot v **The Man Without a Star**, kjer se Kirk Douglas, uklenjen in pretolčen do krvi, zapuščen na tleh ponosno postavi na noge s stisnjenimi zobmi, kakor hitro dobi nazaj svoje pištole, ki so mu jih vrgli v prah. Pogosto se zgodi, da lastnik ne obvlada več svojega orožja, pač pa orožje obvlada njega: ubijanje naredi željo po ubijanju, če se stalno braniš, da si rešiš kožo, na koncu sam prvi napadaš in streljaš. Ne bomo zlahka pozabili na strast, ki jo je občutil Robert Taylor v **The Last Hunt** kadar se je pojavila žrtev ali na željo po ubijanju, ki ga je obšla ob pobijanju črede bizonov. Prav tako ne bomo tako kmalu pozabili Garya Cooperja, ki v **Drevesu za obešanje** (Hanging Tree) ubije iskalca zlata tako, da neskončno počasi, večkrat ustrelí vanj, kot da bi užival vsak strel posebej. Tako obnašanje ima pravo ime; če imamo orožje, postanemo morilci in če pogosto ubijamo, postanemo sadisti. Strelno orožje ima resničen čar, je posesiven ljubimec in če se mu podleže, se za vedno povežemo z njim. Tako kot mladi učenec Kirka Douglasa v **Man Without a Star**, ki, ko ga vpeljejo v orožje, misli samo na to, da bi pokazal svoje revolveraške sposobnosti. Tudi ubijalci, ki so se že umaknili, slej ko prej zopet odkrijejo skrito strast na dnu svoje duše, na primer Johnny Guitar, ki se nenadoma ne more več obvladati in je pripravljen krčevito izstreliti šest nabojev iz svojega kolta.

Ugotoviti moramo, da je strelno orožje resnično osnovni dejavnik westerna. Bodisi v najboljšem primeru, bodisi za maščevanje so sredstvo za ubijanje, posebljajo tišto, kar je v vsakem najmanj spoštovanja vredno. Velika zasluga westerna je mogoče v tem, da ne skriva nasilnega duha, ki tiči v vsa-

kem, ampak, da ga dokaj nazorno pokaže s težkimi kolti, ki visijo ob boku in s karabinkami.

KONJ

V westernu garderoba temelji na konju. Razen pri imenu, za kavboja konj pomeni neskončno več kot krava, ki je kot jezdna žival prav malo vredna. Ker junak westerna je, je bil, bo, hoče biti ali odklanja da bi bil, ali pa tvega da bo kavboj, zato je konj njegovo sredstvo za premikanje.

Potrebno transportno sredstvo. Je ostal na nogah? Potem je junak westerna razorožen, gol, smešen, lahko ga primerjamo z albatrosom iz Baudelairove pesmi. Konj mu omogoča, da beži, da zasleduje, da se potepa. Njemu se ima zahvaliti, da človek obvlada prostor, ki ga obdaja. Če pištola in laso podaljšata junakove roke, mu konj podaljša noge. In to dvojje skupaj je desetkrat bolj učinkovito — človek + pištola (ali laso) + konj — to je enako junak westerna.

Konj je edino prevozno sredstvo, ki ga junak Divjega zahoda pozna. To je sredstvo posameznika; pomaga akciji, čeprav ohranja samotnost zasebnega nomadstva. Razen tega to transportno sredstvo zahteva dresuro, da postane koristno in učinkovito; zahteva (na primer v rodu) lastnosti dobrega krotilca, kar še potrdi in povzdiguje moškost junaka. Neukročen, divji konj, to je prav tak, ki še ni posvojen z izbiro svojega lovca, ki bo najprej postal njegov krotilec, nato pa njegov jezdec, je del krdela, črede, tako kot bik ali bizon. Toda, za razliko od bika ali bizona je plemenitejši zaradi svojih tekaških lastnosti.

Zaključek: junak westerna je kentaver. Kaj bi bil Tom Mix brez Tonya? Kot sestavni del junaka ima konj človeške lastnosti: je inteligenčen, ubogljiv, zvest, pogumen itd. Vendar ni človek. S svojo živo prisotnostjo junaku olajša samoto, vendar je ne prežene. Neopazno je prisoten. Ni čudno, da ima ime: to je nekdo, ne stvar kakor krava. Ime razkriva čustva, ki človeka in žival povezujejo znotraj junaka: enkrat je to pomanjševalnica človeškega imena (Tony, Mike), drugič plemiški naziv (Kralj, Vitez, Vojvoda), včasih izražajo družinske vezi (Sonny = Sinko), včasih pa podobnost z nadljudmi (Tarzan, Champ). Torej sta človek in žival povezana z dušo in telesom, ta zveza pa junaka bogati.

Konj pomeni plemenitost. To je prehod od jezdeca do kavalirja. Višek mita je beli jezdec na belem konju, ki se pojavi v bleščočem soncu na vrhu griča. V resnici pa je v nekaterih filmih Johna Forda vzorec junaštva vojaškega tipa, drugi zopet izraža samo junaštvo celega westerna.

Amerikancem zveza med človekom in konjem v kavbojskem junaku



vzbuja globoko domotožje, domotožje do plemenitosti, po nomadstvu. Strah pred ustalitvijo, na katero nas obsoja moderna družba. Ustajalen narod ne obstane. Pogreša svobodno gibanje.

POKOPALIŠČE

Postoj, ti, ki greš čez samotni hrib, in molči, ne objokuj nas, ki smo tako

hitro prispeli na svoj poslednji dom, zaviti v naše odeje, s škornji na nogah in s sedlom pod glavo. Tako je pel pevec o mrtvih z Boot Hilla, slovitega kraja blizu nič manj slovitega O.K. Corrala.

Smrt je Zahodu nekaj vsakdanjega. Poplave, viharji, Indijanci, epidemija so skoraj vsakdanje, vsakodnevene stvari; smrt doleti otroka, lovca, pogumnega, pogumno mater: *'He's gone on another trail'*, reče eden izmed junakov iz **Jeseni Cheyennov** (Cheyenne Autumn), ko govori o

pokojnem. Vsak mrtvec bo dobil svojo ped zemlje. Redki so nepokopani mrtveci, to se zgodi samo, če se maščuje Indijanec. V **The Last Wagon** trupla izjemoma prepustijo jastrebov, ker ne smejo opozarjati na svojo prisotnost, na dejstvo, da so preživeli in zato se odločijo tako ne glede na nesoglasje med mladimi in Richardom Widmarkom. Pokopališče je treba spoštovati (3:10 to Yuma), skozi svoje mrtve narod požene korenine. Grob za



OLIVIA de HAVILLAND · ANN SHERIDAN
ALAN HALE · FRANK McHUGH · BRUCE CABOT
Directed by MICHAEL CURTIZ
WARNER BROS. PICTURE

ovinkom je prvo pričevanje še bližnje preteklosti in zgodovine, ki se še piše. Pionirji držijo v eni roki puško in v drugi roki biblijo; spustijo ju samo zato, da zgrabijo za plug. Ker izvira iz stare Evrope, na tej zemlji zopet zgradijo tiste sestavine civilizacije, na katere jih veže vse... Najprej pa kult prednikov. Vsak dan svojo prisotnost potrjujejo, vedno bolj odganjajo Indijance in grob je dokončni pečat, ki uzakoni lastniško pravico.

Družinsko pokopališče je blizu prebivališča in je bistveni del skupnosti. Postane pa lahko tudi varno skrivališče za prihranke, premišljevanje postane profanacija: **King and Four Queens**. Prav zaradi tega je za Indijanca oskrunitev groba sredstvo za maščevanje, z njim odganja bele prednike z zavzete zemlje, tako kot v **Comancheros**. Včasih pa belci sami odkopljejo svoje mrtve, v glavnem z veliko bolj gradimi nameni. V **Blacklash** bi morali po brazgotinah indentificira-

ti truplo, zadaj pa je kraja denarja in maščevanje, ki ga je treba legalizirati.

Grobovi so raztreseni po velikih površinah, daleč od vsakega naseljenega kraja: grobovi-postaja, ki so posejani po poteh, na katerih gospodar Indijanec in kjer žrtve čakajo na svoje roparje. Dobimo jih v mnogih filmih, od **Rdeče reke** (Red River) do **Moje drage Klementine** (My Darling Clementine), kjer čisto na začetku pokopavajo kavboja.

Grob-postaj je zelo veliko. Pričajo o morilski igri: **Along the Great Divide**; o moških neumnih šalah, ki se sprevržejo v nesrečo: **Kavboj**; o nenamernem uboju, ki mu sledi krščanski pogreb (redok primer, ki ga moramo omeniti): **Manhunt**. Vojakom pa, čeprav imajo pravico do vseh časti v trdnjavah, ki so ob porazu tudi njihovo edino zatočišče (**Alamo**, **Fort Apache**), na širnih prerijah ne uide samota. Nekatere pobijejo iz zasede, počivajo v grobovih, ki pričajo o tem. Lockart (James Stewart) se, preden prispe v Fort Laramie (**Človek iz Laramija**), ustavi in zamisli nad takim grobom, ki jih je tudi na Divjem zahodu veliko. Tam so zato, da bi si vsi potniki zapomnili: s svojo samoto in obupom so priče in simbol zgodovine ameriškega Zahoda.

Pokopališče je tudi tabu in prepoved vseh vrst nastajajočih skupnosti. Tako so, na primer, na Boot Hillu, pokopališču, kjer se začne **Obračun pri O.K. Corralu**, (Gunfight at O.K. Corral) pokopane same žrtve iz dvobojev in pretefov. Miroljubni državljani, ki so umrli krščanske smrti, imajo drugo pokopališče... Na začetku **Sedmih veličastnih** se Yul Brinner ukvarja z mrtvecem, ki je preklet zaradi barve svoje kože. Tudi za mrtve velja rasi- zem.

Če rudnik ni več rentabilen ali če gre železnica skozi bolj gostoljubni kraj, mesto postane včasih „mesto strahov“ in pokopališče preraste plevel: **Človek Zahoda**, **The Law and Jack Wade**. Tu je osnovna scenografija zapuščen pokopališče. Pozabljeni mrtvi iz mesta strahov postanejo priče dvoboja med dvema živima, Widmarkom in Taylorjem.

Glede na to, da humor ne izgubi svoje moči niti spruho smrti, moramo opozoriti na nenavadnega grobarja iz **The Sheriff of Fractured Law**, ki se s svojim mrliškim vozom vedno pojavlja na mestih, kjer obračunavajo med seboj.

Vendar Mannov film pomeni rahel premik. Med morilca in lovca na nagrade se postavi ženska, prijateljica prvega in že zaljubljenega v drugega. In kaj v dvoboju pooseblja Janet Leigh s svojimi noro modrimi očmi in, s svojim prestrašenim sladkim obrazom? Mislim, da lahko rečem življenje. Tako kot to misli Thomas Mann v posebno občudovanja vrednem odgovoru v Čarobni gori, ko Mynheer Peeperkorn govori o „svetih zahtevah življenja, to je ženske, kar pomeni čast in moč.“ Ženska daje junaku enkratno možnost, da se spozna. Spričo usodne in veličastne perspektive skorajšnje smrti, brez katere junaka ne bi bilo, ženska, zlasti še, če se jo brani, zopet postane posrednica lirične vzpodbude, ki je bodisi izničena ali živahno prisotna, pač glede na to, ali pooseblja čas v smislu me-

koliko je resnična, se sprašujemo vsi, prvi pa Anthony Mann, ki še doda: „Baladi se vedno pritakne ženska, kajti brez ženske western ne bi funkcioniral.“

Te besede nas hočejo prepričati, da zgodbe ni mogoče zgraditi brez ženske osebe (filmska konvencija), oziroma, da se jih ustvarja po resnični podobi: je bila ženska na Zahodu vedno navzoča in, ali se ji ne bi mogli izogniti? Recimo, da smo na prvo hipotezo. To bi pomenilo, da smo proti tipični strukturi večine vsebin in da junaku odklanjamo možnost mita v njegovem najbolj osebnem delu.

Ker se leposlovje na različnih nivojih vrti okrog ženske in v tej močni, z gluhim nemirom prepleteni privlačnosti odkrije skoraj smisel življenja, katerega bistro najbolj pove beseda „romantičen“. Glede na to, da se je roman v Franciji v prebilskih bleščeče lepote, v nemški tradiciji pa bolj strogo in subtilno gradil bolj ali manj na ženski, ki je enkrat podoba pripovedi, zdaj zrcalo čuta in za junaka poglavitna oporna točka, za avtorja pa globina, tajnost poslednje ravnovesje; ker se zato ženska v umetnini razkriva kot neizmerna prisposoda, ki sproža in omejuje značaj pisanja, bi bilo zelo čudno, da bi western, ki ga označujemo kot najbolj ameriški film, ušel dvojni dediščini XIX. stoletja, anglosaški in balzacovski, ki konec koncev tvori osnovno moralo in estetiko ameriškega filma.

Tako v junaškem svetu Zahoda ženska ostaja najboljši predmet, metafizična vsebina, vendar ji je skrivna moč na pol vzeta, je tako rekoč le še polovična metafora. Medtem ko se tradicionalni romantični junak sklicuje na ženko, da odkrije svojo podobo, se junak iz westerna zgleduje po drugem junaku, bratu kot sovražniku, kajti oba se borita na istem terenu, kjer ženska sploh ni važna: v ozadju vsakega dvoboja je smrt. Tako Burt Lancaster in Kirk Douglas v **Obračunu pri O.K. Corralu** in obratno James Stewart in Robert Taylor v **Goli ostrogi** (Naked Spur).

Vendar Mannov film pomeni rahel premik. Med morilca in lovca na nagrade se postavi ženska, prijateljica prvega in že zaljubljenega v drugega. In kaj v dvoboju pooseblja Janet Leigh s svojimi noro modrimi očmi in, s svojim prestrašenim sladkim obrazom? Mislim, da lahko rečem življenje. Tako kot to misli Thomas Mann v posebno občudovanja vrednem odgovoru v Čarobni gori, ko Mynheer Peeperkorn govori o „svetih zahtevah življenja, to je ženske, kar pomeni čast in moč.“ Ženska daje junaku enkratno možnost, da se spozna. Spričo usodne in veličastne perspektive skorajšnje smrti, brez katere junaka ne bi bilo, ženska, zlasti še, če se jo brani, zopet postane posrednica lirične vzpodbude, ki je bodisi izničena ali živahno prisotna, pač glede na to, ali pooseblja čas v smislu me-

ŽENSKA (TEOGONIA)

O ženski se v westernu običajno ni znalo povedati nič ali skoraj nič in njen položaj se nam zdi nejasen in dvoumen.

Njen položaj je resnično vprašljiv od samega začetka in na vse načine. Kaj dela v tem svetu moških in

ščanske in zgodovinske varnosti ali čas samo kot stvarno sedanjost.

To je edina možnost za žensko, da postane, če že ne glavna oseba, kot je to namignil kot možnost Anthony Mann v istem intervjuju, pa vsaj resnična oseba, prisproda, podoba iz katere izvira pomen (tako kot v številnih romanih in filmih). Tedaj se pojavijo Pearl Chavez (v **Dvoboju na soncu** (Duel in the Sun)), ki je vsaj v tem popolnoma stenbergovski, Altar Keane (v **Rancho Notorious**, občudovanja vreden preobrat, če pomislimo, da je le v redkih drugih filmih Lang toliko dovolil ženski), Vienna (v **Johnny Guitar**, hkrati arhetip in že nekaj drugega), vse visoko romantične.

Tako upravičeno slavni Bazinovi izjavi „najboljša ženska ne odtehta dobrega konja“ (kar je pogosto glede na dogajanje čisto res), iz predgovora k njegovemu članku o filmu Howarda Hughesa **The Outlaw**, odgovarja v tem članku že navedena vsiljiva Mannova izjava, v kateri je beseda „funkcioniral“ vsekakor polna pomenov.

Mati je osnovni porok za red pri moškem. Mater se časti. Mati daje življenje. Naslonjena na leseno ograjo, na pragu ranča, prisostvuje odhodu mož, kar je že porok za povratek, za obstoj resničnega. V njej možje utelešajo svoje vrline. Tako je Kati Jurado v **Broken Lance** utelešena oblast, v očeh Spencer Tracaya predstavlja vidno podobo njegovega uspeha, za Karla Maldna v **One Eyed Jack** pa je mati dokaz njegovega moralnega preropenja. Mladi so hkrati ponosni in žalostni, ko se izmaknejo njenemu nadzorstvu (mladi Billy v **Obračunu pri O.K. Corralu**). Mati je Edni Fernerju bodisi kot pionirjeva žena, skorajšnja babica na zemlji, ki je osvojena s solzami in krvjo kot se pojavi v **Jesen Cheyennov**, bodisi z obrazom Lillian Gish v **The Unforgiven**, v **Cimarronu** navdihnili ganljivo hvalnico: „Ne morete prebrati zgodovine Združenih držav, prijatelji, ne da bi spoznali zgodovino tisočev teh neznanih žena, ki so prepotovale ravnino, puščavo, gorovja in prestale muke in pomanjkanje.“ Te „jeklene ženske“, o katerih govori Rieueyrou, so spoštovane kot graditeljice: so sama srž zgodovine.

Mati je počasi stkala mrežo med preteklostjo in bodočnostjo. Varuje čas. Od tod spoštljivi posmeh Walsh-a v **The King and Fow Queens**. Na ogromnem ranču vlada čudovita mati Jo Van Fleet. Oče je mrtev. S puško v roki straži nedolžnost hčera in vse štiri prisili, da v strogem odrekanju počakajo na edinega moža ene izmed štirih, ki je, kot se širijo govorice, ob napadu na banko ušel smrti.

S svojo navezanostjo na zemljo in s širokim krilom, ki pometi prah, je živ simbol homerjevih pesmi, ki častijo zemljo in preko nje mater: „Zemljo bom opeval, vesoljno ma-

ter, s trdnimi tlemi, častivredno prednico, ki iz sebe hrani vse, kar obstaja.“ Homer!

Ženska je polje in pašnik, je pa tudi Babilon.

(Simone de Beauvoir)

Kako ne bi podlegli čarom teh čudovitih bitij, ki v saloonih v pisanih oblačilih, s težko naličenimi očmi z boki zadevajo ob mize in neprestano iščejo moškega, ki jim bo plačal kozarček in morda noč. Entraîneuse je najbolj zanimiva figura klasičnega westerna. Lahko je le trenutna, bežna, čudovita pojava, lahko pa postane prava oseba, ali pa vedno ostane le trenutek, predstava: tedaj je to Marilyn iz **Reke brez povratka** (River of No Return), ki nikoli ni tako lepa v svojih rdečih in zlatih čevljičih, na katerih se ustavi Premingerjev pogled v rjavem cestnem prahu, na tisti cesti, kjer jo na koncu — in film se ne bi mogel končati drugače — zapusti.

Entraîneuse je bila večinoma strahno konvencionalno opisana. Govori se torej: junaka zvabi v greh, proč od zaročenke ali mlade žene, in/ali je zaljubljena v njega s skoraj duhovno ljubeznijo in bo prestregla kroglo, ki je namenjena ljubljene mu ter bo v smrti spet dobila vso čast, ki ji jo je grešno življenje vzelo. Mnogi westerni se strogo držijo te sheme, še več pa je, tudi med starimi filmi, ne sprejme in naredijo iz entraîneuse zelo spremenljivo bitje, z nepredvidljivimi nameni, žensko, ki je ne moremo na hitro opredeliti, kot na primer mlada, nekoliko kufkova prostitutka v **The Last Train from Gun Hill**. Takoj se pojavi izven klišeja, jasno začrtana figura, ki realno poseže v potek dogajanja in čigar beseda ima svojo težo. Še toliko bolj v modernem westernu, ki za mitom poskuša odkriti osebnost.

V **These Thousand Hills** Richard Fleischer predstavi zelo lepo osebo. Callie je mlada entraîneuse, ki je povezana z Jehuom, vulgarnim in nasilnim človekom. Njega dne se zatreska v Lata Evansa, mladega in lepega stremuha, ki misli samo na visok položaj v družbi in na mnenje sovaščanov. Callie se mu popolnoma posveti in mu celo podari ves svoj denar. Lat jo na veliko izkoristi, vendar se vseeno poroči s popolnoma nedolžno deklico. Vendar tistega dne, ko Jehu nor od ljubosumja grozi Latu s smrtjo, Callie Jehua ubije. In Lat se pridno vrne k svoji mladi zakonski ženi. Fleischer spretno igra proti latentnemu sovraštvu do žensk v klasičnem westernu in ni pretirano, če rečemo, da je Callie tu resnična oseba, ki odloči o poteku in daje filmu osebno resničnost. In lepota Lee Remick temu krute mu filmu vtisne nežno protiutež. Nepozabna je, ko se v zeleni obleki vrti v čudovitih scenah v saloonu ali v svoji sobi, ki je vsa okrašena z modrimi in belimi zavesami.

Dežela, v kateri so dekleta lepa, je dobra dežela. Dežela, v kateri so znali živeti. Človeška vrsta je uspešna. To ni malo.

(Michaux)

Daves je naredil prvi in najlepši portret Indijanke: to je Sunsirahé v **Zlomljeni puščici** (Broken Arrow), nežnost in strast, ki se porodi iz igre in iz obreda in ki spozna le kratko, bleščečo svetlobo ter se kaj kmalu konča s smrtjo. Ponavadi se western zelo malo ustavlja pri zakonskem življenju. Ko pride konec filma in junak oddide proti zaročenki ali zopet najde svojo ženo, že ta zaključna elipsa izrazi bistvo, istočasno pa se mu izogne: nikoli ne bomo izvedeli — razen v drugem filmu, kjer bi bil lahko isti, postarani par, ali naj nam to zadošča? — nikoli ne bomo resnično vedeli kakšna je njuna usoda v tistem življenju, iz katerega je avventura izginila. Ali pa je vsebina filma, vendar nas to zopet vrne k ženski. V westernu da dekle ljubezni neizrekljivo toplino, vendar jo film bolj ali manj ignorira ali pa se ji pusti očarati, včasih prav do zanesenosti, vendar se iz navdušenih srečanj, iz očarljivih spominov, iz srečnega konca le malo izve o tem, kaj pomeni izkušnja ljubezni med dvema bitjema.

Prav v tem, poleg nenavadne lepote, je izvorna razsežnost Indijanke. Kajti njena ljubezen je vedno povod za konflikte. Tako hoče situacija z vsemi zemljepisnimi, kulturnimi, zgodovinskimi danostmi. Ko Thomas Jefford odide k Sunsirahé, se svobodno odloči za drugo življenje, njegova ljubezen je veliko bolj drzna kot njegov spopad s Kočizom in Daves je to zelo dobro začutil in je ljubezenske scene, čeprav so nežne in mirne, obdal z rahlo čudnim občutkom, iz katerega veje zaskrbljenost. O nadaljnjem dekletovem življenju ne izvemo skoraj nič, lahko pa si ga celega predstavljamo, pri Indijanki si skoraj ničesar ne moremo izmisliti, zgodba njene ljubezni naredi neizmerno tragične. To, kar romantični Daves konča s smrtjo, ironični in pozorni Hawks in bolj žgačkljivi Fuller načrtujejo na svoj način: Boone v **The Big Sky** skoraj na silo ostane pri mladi indijanski princesi, ki ga pridobi na občudovanja vreden način tako, da z nožem prereže vrv, ki zapira šotorska vrata, kretnja vredna Lauren Bacall in Katherine Hepburn; Rod Steiger v **Run of the Arrow** zapusti tisto, ki jo je oženil, ki ga ljubi in pobegne pred mirom indijanske vasi na rečni obali, kjer je prvokrat spoznal resnično srečo. V obeh primerih Hawks in Fuller na svoj način ponovita besede Henrija Michauxa: „potem, ko nisi več doma, je življenje tako čudno, tako nesmiselno...“

Lepa izjema je **The Last Hunt** (v **The Unforgiven** je to le ideja), kjer je ljubezen med Stewartom Grangerjem in Debro Paget (Sunsirahé po-



stane ženska) kot osvajanje dežele, v kateri si raziskovalec in edini okupator. Oba sta izkorenjena, on zaradi samote, ona zaradi pobite družine, združil ju je slučaj, ki ju postopoma zbližuje in gresta preko vseh prepovedi, preko vseh prejšnjih izkušenj, da bi poizkusila najtežje: pravo življenje para. **The Last Hunt**, v katerem je ljubezen, ki je osnova zgodbe, živeta v sedanosti, ostaja odprto obljubi možne prihodnosti. Vendar si ne morem kaj, da ne bi pomislil — ko so med bitji odstranjene vse ovire — da je taka ljubezen krhka in takoj mi pridejo na misel prvi prizori iz **The Last Train from Gun Hill**, kjer je mlada šerifova žena posiljena in ubita samo zato, ker je Indijanka.

HOLD-UP

Rop je bil v ameriškem filmu vedno privilegirano dejanje. Lahko je uganiti zakaj, bodisi iz estetskih, bodisi iz socioloških razlogov. Z estetskega stališča je rop, ne glede na to, ali je opisan v shriljvki ali v westernu, izjemen trenutek, kjer vsi elementi filmskega dogajanja dosežejo svoj največji učinek: junak, dialog, okolje avtomatično zavzamejo natančno svoj prostor v dogajanju. Najslabšega režiserja sam prizor, kjer vse postane bistvenega pomena, ne da bi se mu bilo treba vmešati, potegne za seboj. Velik umetnik pa lahko po svoji strani poveča „naravno“ učinkovitost surovega dejanja z svojim elegantnim pečatom. V westernu je še en dejavnik, eksotika, ki ji ta žanr dolguje velik del svojega uspeha.

S sociološkega stališča je rop popolnoma učinkovit ravno tako kot je banka ena izmed najbolj pogostih zgradb v mestu. Napad na banko je mogoče edino dejanje, ki človeku daje spričevalo bandita. (Mogoče je edino telesno nasilje, toda napad na banko je tudi posilstvo.) Pesem, ki poje o slavnih podvigih Jesseja Jamesa in ki jo slišimo na koncu filma Nicholasa Raya, že v drugem verzju govori o ropu: *Jesse James was a guy who killes many men*

He robbed the Dainville train. Nekaj kitic pozneje se neznani avtor brez zadrege vrne na to temo: ... And with his brother Frank that robbed the Chicago Bank and stopped the Glendale Train. Značilno je, da sta tedva zadnja verza nekako zaključek hvalnice slavnega bandita:

Jess was a man, a friend to the poor

He never would see a man suffer pain. *And with his brother...* Značilno je, da so njegova najhujša in zlonosna dejanja na določen način prikazana kot posledica njegove dobrote. Torej moramo sklepati, da je velika moč banke precej hitro ustvarila socialno neenakost, ki je bila za časa Jesseja Jamesa že pre-



tologijo in da v njem kar mrgoli človečnosti polnih moralnih in socialnih zapletov. Osebe kot so Donald Crisp in Lionel Barrymore, John McIntire in Van Heflin, arhetipi očetov z mnogimi potomci, na primer dokazujejo, kako je oče, roditelj ali vzgojitelj, strahopeten ali pogumen, nasilen ali sentimental in v westernu odigral poglavitno vlogo. Začnimo vendar pri začetku. Pionir ali Indijanec, ki si je našel družico, ima predvsem najpreprostejšo nalogo: narediti enega ali več otrok. To dejanje ima glede na film in na avtorje najrazličnejše pomene. Ko Henry Fonda v **Veliki avanturi** omedli ob novici, da je žena ravnokar rodila, ima Ford priliko, da se do dobra nasmeje („Otroka imamo“ vpijejo v zboru ostali pionirji), pa tudi, da na pot osvajanja Zahoda postavi riovo življenje. Ko pa se na koncu filma **Apache** Roberta Aldricha zasliši jok otroka, ki se je rodil Indijancu (Burt Lancaster), ki je ušel pomoru, in Indijanki (Jean Peters), ki mu je ostala zvesta, se zavemo, da se v znamenju svobode rojeva še eno življenje.

Očetu družina povzroča probleme prehranjevanja, zaščite, vzgoje. Velikokrat je narava in ljudje proti njemu. Zaradi družinskih članov mora premostiti svoja lastna nasprotja. V lepem filmu Delmerja Davesa **3:10 to Yuma** Van Heflin za denar odpelje nevarnega revolveraša v sosednje mesto zato, da bi svojo kmetijo rešil revščine, nehvaležni posel pa sprejme tudi zato, da ne bi izgubil sinovega spoštovanja, da le-ta ne bi mislil, da je strahopetec. Družinska celica je torej mikrokozmos v katerem nastajajo osebe, kjer vsakdo s svojimi osnovnimi opredelitvami razgali svoj značaj. Očetovo vlogo pogosto podpre ali pa omaje pritisk zunanjih dogodkov. Torej je izraz določenega načina življenja, morale. V **Reki brez povratka** (River of no Return) Otta Premingerja Robert Mitchum vidi, kako sin ukrepa na isti način kot je on sam pred enim letom: fant ubije na enak način kot je nekoč ubil njegov oče.

Shane Georgea Stevensa pokaže jezdeca (Alan Ladd, ki je prišel iz skrivnostnih pokrajin in vedno bolj fascinira kmetovega (Van Heflin) sina (Brandon de Wilde). Ta privlačnost še toliko bolj vpliva na fantovega duha, ki sanja o avanturah, ker iz moza, iz obleke, obnašanja veje čudežen mir, pravo nasprotje očetovega obnašanja, ki je trdo. Vseeno pa v filmu **Shane** ni nasprotovanja med očetom in sinom. Zgodi pa se, da najhujša razhajanja podarijo očetovske vezi. V slabem filmu, **Gunman's Walk** je Phil Karlson opisal, kako je moral šerif (Van Heflin) iz majhnega mesta ubiti svojega sina (Tab Hunter), ki je zagrešil številne napake. Veliko bolj vzvišeno se mi zdi dejanje očeta (Henry Hull) Dorothy Malone iz **Colorado Territory** Raoula Walsha: udari

Destry Rides Again,
režija George Marshall, 1939



hčer, ker jo je zamikalo, da bi izdala človeka, ki ga je on štivil. „Cattle King“, lastnik velikih bogastev, neizmernih površin, na katerih se pasejo črede, nima časa, da bi se ukvarjal s svojimi nasledniki. Ti to izkoristijo, da zapravijo bogastvo ranča, da se na veliko ukvarjajo z ropanjem in prodajo orožja. Skoraj slepi Donald Crisp v **Man from Laramie** ve ali pa se pretvarja, da ne ve kaj kuje njegov sin, sadistični in prepirljivi Alec Nichol. S King Vidorjev **Dvoboje na soncu** (Duel in the Sun) je tragedija na višku: patriarh Lionel Barrymore vidi, kako umre žena in kako sinovi izginejo iz domače hiše. Eden od sinov ga zaradi novih idej izda, drugi mora zbežati, ker ga preganja pravica. S kr-

vavo rdečim nebom v ozadju bolni stavec, sedeč na koleslju pripoveduje o svoji samoti edinemu prijatelju, ki mu je še ostal. Njegovo kraljestvo se je končalo: mož, ki se je boril, da bi ohranil svojo zemljo in da bi jo zapustil otrokom, da bi iz njih naredil njene nesporne kralje, ima za kraljestvo le še preteklost. Cela vrsta westernov je očetu dala podobo, ki je manj blizu velikim tradicionalnim temam. Na primer **Blacklash** Johna Sturgesa, ki je, kot opozarja Roger Taillieur, zgrajen kot srhljivka. Junak (Richard Widmark), ki zasleduje zločinca, spozna, da je to njegov oče (John McIntire). Tedaj se začne med obema moškima igra, zasnovana na medsebojnem sovraštvu in obču-

dovanju. Oče hoče, da bi sin postal član njegove tolpe. Ta po svoji strani na različne načine nasprotuje očetovim ukazom. Končno izbruhne drama. Oče je ubit in je videti presenečen nad sinovim dejanjem. Tako kot se psihoanalitična drama in klasični western prepletata (v **Pursued** Raoula Walsha je sin prizadet, ker je v svojih otroških letih videl, kako so ubili očeta), tako se je tudi meščanska drama lahko vključila v western, kar dokazuje film Marlon Branda **One Eyed Jack**. Bivši lopov, ki je postal šerif (Karl Malden), kaznuje hčer (Pina Pellicer) ko izve, da se je dala moškemu, ki ga je bil on eno leto preje izdal. Kot novi predstavnik zakona Malden štiti vse družinske čedno-

sti: spoštovanje očeta in reda, pokorščino moralnim tabujem. V nasprotju s tako surovostjo skoraj krvoskrunska ljubezen, ki veže Kirka Douglasa s Carol Lynley v **The Last Sunset** Roberta Aldricha spremeni zvrst, ji da romantično razsežnost in domišljiji odpre pot v moralo, iz katere je pater familias popolnoma izključen. Zaradi raznolikosti predstavitve tako pomembne osebe kot je oče, sem nedvomno pozabil na veliko imen. Preostane mi še samo, da se spomnim, kot se spodobi, tistega, ki je znal z zlobo in surovostjo ustvariti slavno ime vlogi, ki jo je igral, ime, ki je do sedaj uspešno ušla zobu časa, Walterja Brennana alias „Old man Clanton“.

RANCH

Ko je pionir našel pašnike blizu vodnega toka, se je ustavil. Zoral je ledino in se nastanil s svojo družino, zgradil si je svoj ranč. Ranč je bil simbol zmage nad naravo, Indijanci, roparji. Zemljo so zasedli ljudje, ki so bili popolni individualisti, kar je pomenilo, da niso imeli nobenih starih predsodkov in da so bili popolnoma naravno pripravljene, da se z navdušenjem podajo na pot v kapitalizem. Po dolgih letih potepanja je izseljenec ali sin izseljenec svojo zvezdo obesil na stalno mesto in je začel gojiti rogate živali. Trgovci, kavarne, banke, postaje za kočije so se zbrali v vasico, toda

cej velika. Za bogataša je bil ropar nekdo, ki ga je treba ubiti, za reveža pa nekdo, ki je zmanjšal moč denarja. (To prepričanje temelji na narodnih pesmih, katerih je, vsaj najbolj slavni, veliko v westernih.) Kot vedno je legenda avtorje ropov polepšala. Če pogledamo malo od bliže obraze najbolj znanih, Billyja Boneya ali bratov James, opazimo, da gre v resnici za besne norce, nasilne obsedence, ob katerih je najbolj zanikrni čikaški gangster čudež izobraženca in uravnovešenosti. Ne samo, da so streljali preden so pomislili, ampak so streljali samo brez premisleka. Billy the Kid in njegova ljuba Nell, s katero je umrl, sta bila pijanca, ki bi ju lahko z najmanjšim organiziranim naporom

onemogočili. Bratje James pa so prototip starih borcev, ki kar naprej ženejo svojo majhno vojno zato, ker so zastrupljeni z nasiljem. Teren je bil pripraven: izkoristili so ga za svojo slavo. Danes preproščina njihovih napadov, v primerjavi z **Asfaltno džunglo**, spominja na sanje in legenda o njih se tudi oplaja s tem čustvom.

OČE

Zaradi fasciniranih oseb z avreolo skrivnosti po imenu Billy the Kid, Wyatt Earp, Jesse James često pozabimo, da ima western v svojih najboljših časih celo pomožno mi-

The Outlaw,
režija Howard Hughes, 1940

Barbara Stanwyck
v filmu The Outlaw, 1940

ranči so ostali izolirani že zaradi same razsežnosti terena. Ranč je bil ponavadi lesena hiša, ki se je vedno večala, imela pa je tudi hlev in *corral*. Simbol ranča je bil znak, ki so ga z vročim železom vžgali na živino, ki je bila raztresena po ogromnih površinah, ki jih tedaj še nobena meja ni ločevala od sosedove zemlje, ki je bil večkrat oddaljen petdeset, sto kilometrov. Skupna napajališča, pomanjkanje zanesljivih meja so povzročili vojno med ranči, ki jo je dobila bodeča žica. O tej epizodi iz nastajanja držav na Zahodu je pripovedoval film Kinga Vidorja **The Man without a Star**. Čeprav so zgodbe o rančih redko raziskovale zgodovinsko-ekonomske konflikte, imajo vseeno v sebi nekoliko rousseaujovske sanjavoosti, povratek k naravi. Od tod izvira rahli toda osovraženi čar ranča v **Jubal** Delmerja Davesa. Nizka kmečka hiša, velika terasa z močnimi stebri, velika preprosta in praktična jedilnica, dolga miza s karirastim prtom, štedilnik na drva, to vse v vonju po kavi, po prepotenih laseh, med vpitjem mož in v toplem naročju Valerie French. Zunaj pa ravnina, drevesa, malo dlje reka, spokojna živina, v ozadju gore. Idilična slika vzbuja mir in vendar je kruta borba kar se da blizu. Daves, Mann, Walsh, Hawks, Huston, Sturges, Ray, Boetticher, skratka največji so s skrbno ljubeznijo opisali svoje ranče, kajti nič ne more bolje opisati predstave o Američanu v „struggle for life“.

ŠERIF

„Zakon? Zvezdica na srcu.“ pravi J. L. Rieuepyrout. Ta stavek dobro označuje krhkost šerifovega poklica in ni pretiravanje, če pravijo, da so ga zreducirali na predmet, saj so mu polagoma odvzeli prvotno sodniško vsebino, šerifovska vloga je postopoma postala znak z mitično vsebino. Bistvena podpora: zvezda; ustrezni koncept; luč in njeni neposredni sodelavci: Pravica, zakon, Dobro . . . Tako je mogoče razložiti rojstvo mita o šerifu, ki ga poseeblja Rio Jim-William Hart (mit, ki ga označuje „luč“: zvezda, čista obleka in morala itd.)

Pravzaprav nas zgodovina uči, da legendarni šerifi niso bili tako čisti, bili so bivši „badmen“ ali „outlaws“, ki so sloveli po svoji hitrosti v streljanju in ki so se pozneje zatekli pod okrilje zakona. To je tema filma **Warlock** z osebo Johnnymem. Zgodba že načenja mit. Riu Jimu in Hicocku sta že sledila dva bolj človeška šerifa: Wyatt Earp s podvigom v Tombstonu in Pat Garrett v Billy the Kidu. V teh dveh osebah naletimo na neke vrste razdvojenost šerifa iz prvih časov; Wyatt Earp poseeblja Pravico, Zakon brez dvoumnosti (vsaj tako izgleda igra Fonde v **My Darling Clementine** Joela McRea v **Wichiti** ter Lancas-



tra v **Obračunu pri O.K. Corralu** (Gunfight at the O.K. Corral), kajti seveda ni primerno, da bi ustvarjali zgodovinske „Muchorkers“ po vzoru Guillermina), Pat Garrett — ki ubije svojega starega prijatelja — pa predstavlja skoraj corneillsko razdvojenost. Je že skoraj simbol nelojalnosti. Je začetek metamorfoze.

V modernem westernu lahko opazimo, kako se mit o šerifu postopoma razblini in da lahko naletimo vsaj na tri stile „šerifovstva“, ki sledijo drug drugemu kot logično nadaljevanje.

Šerif po earpovskem vzorcu, pošteni, ki se trudi, da bi zavladala Pravica ali pa njegova pravica: tak je Mat Morgan (Kirk Douglas) iz **The Last Train from Gun Hill**, ki izgovori besede iz Emersonove Razprave o civilni pokorščini: „Zakon sem jaz.“

Razočarani šerif: to je bolj pristna in izvorna iznajdba modernega westerna. Zaradi močnega občutka, da je človeška Pravica nepopolna ali zaradi skušnjave po varnosti (osebne ali družinske) je v krizi. Med vsemi naj spomnimo na šerifa Tuckerja iz **The Tin Star** Anthonyja Manna: pooseblja nekoga, ki ni hotel več vedeti za svojo zvezdo in ki z vso odločnostjo mannovskega junaka zopet najde moč, da se zopet loti svojega poklica. Precej sta mu podobna šerif iz **The Proud One** in iz **The Ride Back** Allena H. Minerja. Šerif Amish, ki je v svojem življenju storil vse narobe, se odloči, da bo vzel nazaj nevarnega zločinca: to je njegova „zadeva“. Tako zopet odkrije prijateljstvo in nov razlog za življenje. Popolnoma enakovredna sta mu šerif Kane iz **High Noon** in šerif iz Kellerjevega **Day of the Bad Man**, ki sta iz istega testa, vendar je tu odpor prepleten z nemirom, to se pravi s strahom. Kar se tiče režije, se odpor kaže v celem bogastvu odklanjanja in prepuščanja. Šerifovske zvezde mečejo na tla ali na šank v saloonu, odmetavajo pištole. Moderni šerifi postopoma opuščajo znake svojega poklica. Postajajo bolj človeški. V časih Rio Jima bi bila šerifovska zvezda vržena v prah nekaj strašnega. Onkraj tega odklanjanja odkrijemo pravcato „klinično“ proučevanje obupa in utrujenosti: potenje, izgubljeni pogledi, kakor da bi poklicno propadanje šerifa spremljalo propadanje njegovega vedenja in njegovega izgleda.

Tretja kategorija: „črviv“ šerif. Tak je John McIntire iz Kellerjevega filma **Seven Ways from Sundown**, brez oklevanja pošlje drugega, da ga ubijejo namesto njega. Ali pa številni šerifi iz Ž serije, ki sodelujejo z lopovi.

Kot lahko vidimo, je v modernem filmu mit šerifa tako razpadel, da je iz njega nastala četrta kategorija: lažni šerifi, kot Howard Kemp iz **Gole ostroge** (The Naked Spur) ali šerif iz **Silver Lode**. Mit je že mrtev. Svetleča šerifovska zvezda Rio Ji-

ma, simbol zaslepljenega idealiziranja vsebuje danes le še beden pripomoček že minulega mita. Toda vse, kar je western izgubil na področju mita, je pridobil na človeškem področju. Drugi stadij spremenjenega mita, razočarani šerif, je bolj izvorna pridobitev.

ŽIVILA

Če verjamemo westernom, na Zahodu ni ravno mrgolelo sladkosev in kuharjev in pománjkanje izvirnosti jedilnikov in jedi je povzročilo slab kulinarični okus kavbojev, delavcev, vojakov.

Osnovno živilo ostaja kava. Priljubljeni ga brez posebne skrbnosti, pijejo vročega, preden ga zlijejo na ogenj, da ga pogasijo, ali v nasprotju, da ga onemogočijo. Kava dobi svoj pravi pomen v nekaterih modernih westernih, predvsem v Boetticherjevih. Poglavitna vloga ženske je, razlaga Randolph Scott, da pripravlja kavo. Seveda pod pogojem, da je dobra. In v **Westbound** na primer, je dolga razprava o tem, kakšen užitek povzroči dobra kava. V **Seven Men from Now** Gail Russel najmanj sedemkrat ponudi kavo in vsi jo pijejo z očitnim užtkom. Vendar je tak natančen prikaz redkost. Zopet naletimo nanjo pri Davesu, pri Boetticherju, le redko pa pri Mannu, ki je anti-prehrambeni cineast ali pri

Hawksu (kljub ogromnemu „piskru“ iz **The Big Sky**). Pri Fordu se kava bolj vključuje v družinsko okolje kot pa v psihološki konflikt: ob kavi je trenutek, ko se sreča družina ali prijatelji in svoje prijateljstvo potrjujejo z močnimi udarci in s kriki. Nasprotno pa se pri Boetticherju osebe psihološko soočijo samo ob tabornem ognju s skodelico v roki. Majhna kuharska podrobnost: videti je, da nihče ne meša kave z mlekom. Nekateri stari mački, Walter Brennan ali Edgar Buchanan vanj včasih vlijejo kapljo alkohola (burbona).

Ker že govorimo o pijačah, takoj spregovorimo o whiskyju. Redkih pripomb o kvaliteti te pijače ne smemo upoštevati, ker jih vedno izgovorijo s slabim namenom: zato, da sprožijo prepire, žalijo barmana. Njegovega dramatičnega pomena ni moč zanikati in ne bi mogli naštetih vseh prizorov, zapletov, v katerih ima poglavitno vlogo. Zlasti en avtor, veliki Raoul Walsh je znal o njem govoriti z vsem potrebnim navdušenjem. Ne le, da se njegovi junaki veselo upijanjajo in da imajo vedno steklenico pri roki, ampak tudi stalno dokazujejo njeno uporabnost: po britju malo whiskyja po licih, **King and Four Queens**; nekaj kapljic zadošča za razkužitev rane. Zlasti pri inscenaciji lahko steklenica predstavlja seksualni simbol in Walsh je nor nanje.

Druge vrste alkohola so bolj redke: v westernih, ki se odvijajo ob morju, se poslužujejo ruma, blizu mehi-

ške meje pa tequile (v Fordovih **The Searchers** je zelo dober gag). Ne bomo govorili o žganju, ki ima v glavnem folklorni pomen, in končajmo pri vinu, ki se ga, vsaj kolikor je meni znano, pije v enem samem westernu, **Joe Dakoti** Richarda Bartletta. V **Thunder in the Sun** Russel Rousse zelo realistično prikazuje gnus, ki ga čuti skupina Baskov, ki jih vodi Susan Hayward, ko morajo v Kaliforniji zasaditi vinograd v tehnokoloru. Od časa do časa se zdi, da se kakšna oseba spozna na vina in na alkohol: večinoma je to izdajalec baje aristokratskega porekla, transki lastnik ranča, ki svojo hudobijo skriva s lepim vedenjem. Vendar je vrsta pijače le redko razkrita. Videti je, da prevladuje brandy.

Pustimo za nekaj časa alkoholne pijače in opozorimo, poleg čaja, ki ga obožuje Indijanec iz **The Sheriff of Fractured Jaw**, na čokolado, ki jo pije Vera Ralston v **Vragu v telesu** in ki je veliko boljokusna kot večna kava, ki mora razen tega vedno vreti, saj je posoda za kavo vedno na ognju. To tudi dokazuje pomanjkanje okusa kavbojev in cineastov.

Med trdnejšimi živili omenimo predvsem jabolčno pito, očitno najboljši desert v povprečnem westernu. Pred pito se ponavadi je zrezek, ki ima še vedno najboljši vzor v **Človeku, ki je ubil Liberty Valancea** (The Man who Shot Liberty Valance) Johna Forda, kjer je njegova velikost enaka njegovi dramatični vlogi (nihče ne bo pozabil stavka „It was my steak, Valance“, ki ga je mirno izrekel John Wayne). Najbolj pogosto jedo govedino, vendar ne smemo pozabiti ovce iz **Ovčarja** (The Sheepman), niti poceni medvedovega zrezka iz **The Far Country** Anthonyja Manna. To pojasni dolgo potovanje Jamesa Stewarta, ki iz Oregona spremlja čredo, zato, da svojo živino proda in obogati. V marsikaterem filmu dramatične zaplete opravičuje pomanjkanje hrane pri pionirjih, od **Bend of the River** do **Tall Men**, od **Cowboya** do **Sheepmana**. Resnično se je na Zahodu umiralo od lakote in to ne samo Indijanci, ki so bili zaprti v rezervate (**The Last Hunt**). Delavci so pogosto živeli v pomanjkanju. To je na primer izhodišče v **3:10 to Yuma**. Problem preskrbe z živili je bil torej bistvenega pomena. Nekateri avtorji so tudi zelo radi pokazali vratolomne cene živil. Randolph Scott plača deset dolarjev za zrezek v **Buchanan Rides Alone**, v **Drevesu za obešanje** (The Hanging Tree) se Ben Piazza začudi nad ceno jajc. Podobne scene so v številnih filmih, kjer se dogajanje odvija v mestu ali v taboriščih v času lova na zlato. Ni redko, da vidimo zlatokopa, kako proda svoje najdišče za nekaj hrane. Meso je ponavadi spremljal fižol nedoločljive vrste. Malo razlike nam nudi **Wichita** (lečo), **Money, Woman and Guns** (grah je lačni Jack Mahoney). Sicer

je meso servirano s krompirjem ali v omaki, zlasti v westernih, ki spadajo med skupino filmov o jahačih. Divjačina in ribe niso tako pomembni: dve veliki deli jim posvetita najizbornejše mesto **Reka brez povratka**, kjer Mitchum na genialen način speče ribice in ubije srnjaka, **The Last Wagon**, kjer prisostvuje mo ulovu zajca in drugih živalic. Na indijanski strani je prispevek še manjši. Samo Delmer Daves je posvetil nekaj prizorov prehranbenim navadam (Indijanci v **Broken Arrow** pojejo ponija). Večinoma se ostaja pri bizonu, biku. Od časa do časa divjačina. Vendar je bil to problem življenjskega pomena kot nas to uči Richard Brooks in Robert Aldrich. Poslednji v **Apache** pripoveduje, kako je uporni Indijanec prešel na gojenje koruze. V Boetticherju Apači pojedjo konja (**Seven Men from Now**). Drugod so te skrbi prikazane zgolj kot dramatični element: živila, ki ne prispejejo, zemlja, ki je ni moč obdelovati. Kakšno zelenjavo pa so uživali Indijanci pred prihodom belcev?

Zabavno je ugotavljati, kako pomen prehrane v modernem westernu narašča. Nekatero osebo imajo celo prehrabene manije: morilci iz Boetticherjevih **The Tall T**, na primer, ližejo ječmenov sladkor. Restavracije so podrobno opisane in včasih gre junak jesti h Kitajcu ali k Italjanu. Ali pa, tako kot Glenn Ford v **Yumi**, zahteva, da mu odstranijo maščobo z mesa. Končna beseda pa gre, *noblesse oblige*, Allanu Dwanu, ki v **The Woman The Alms Lynched**, položi Briana Donlevyja na usta besede: „On se bori bolje kot ti, bolje strelja in stavim, da tudi kuha bolj od tebe.“

PREVEDLA JOŽICA PIRC

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA

- Les Adams/Buck Rainey: *Shoot-em-ups*. The Complete Reference Guide to Westerns of the Sound Era. New Rochelle, 1978
- Agel, Henry: *Le western*, Paris 1969, zbornik
- Anderson, Lindsay: *John Ford*, London, 1981
- Barbour, G. Alan: *The B Western*, New Gardens, 1966
- Barbour, G. Alan: *Western Favorites*, New York, 1971
- Baxter, John: *The Cinema of John Ford*, London/New York, 1971
- Bazin, André: *Qu'est-ce que le Cinéma*, knjiga 3, Paris, 1961
- Bedigg, Herman: *Legalität im Western*, Hannover, 1966
- Bellour, Raymond/Brion, Patric: *Le western*, (zbornik), Pariz, 1966
- Bogdanovich, Peter: *John Ford*, Berkeley, 1968
- Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America*, London, 1968
- Brown, Dee: *The Westerns*, London, 1974
- Brunetta, Gian: *Aspetti narrativi del cinema western*, Grado, 1971
- Butler, Terence: *Crucified Heroes*. The films of Sam Peckinpah, London, 1979
- Calder, Jenny: *There Must be a Lone Ranger*, London, 1976
- Campari, Roberto: *Western e mito*, Grado, 1971
- Cawelti, G. John: *Six Gun Mystique*, Bowling Green, 1971
- Cawelti, G. John: *Adventure, Mystery and Romance*, Bowling Green, 1971
- Clapham, Walter: *Western Movies*, London, 1974
- Corneau, Ernest: *The Hall of Fame of Western Film Stars*, North Quincy, 1969
- Cunningham, Eugene: *Triggernometry*, London, 1967
- Evans, Max: *Sam Peckinpah*. Master of Violence, Vermillion, 1972
- Everson, William: *A Pictorial History of the Western*, New York, 1969
- Eyles, Allen: *The Western*, London, 1967
- Fenin, George/Everson, William: *The Western*, New York, 1962/73
- Fiedler, Leslie: *The Return of the Vanishing American*, London, 1972
- Ford, Charles: *Histoire du western*, Pariz, 1964
- Fornari, Oreste de: *Sergio Leone*, Milano-München, 1984
- Frayling, Christopher: *Spaghetti Westerns*, London, 1981
- French, Philip: *Westerns*, London, 1973/77
- Fritz, Christoph/Seeslen George, Claudius Weit: *Der Abenteurer*. Hamburg, 1983
- Friedeman, Hahn: *Italo-Western*, Berlin, 1973
- Gerhold, Hans: *Handlungsmuster, Rituale und Rollenverhalten in Trivial-filmen*, Italo Western 1964—69, Münster, 1976
- Halliwell, Leslie: *Filmgoer's Companion*. London, 1988.
- Hardy, Phil: *Aspects of the Western*. Budd Boetticher and Anthony Mann. Brighton, 1969
- Hardy, Phil: *Western Movies*, enciklopedija, Octopus Books, London, 1985
- Hembus, Joe: *Western Geschichte 1540—1895*, München, 1979
- Hembus, Joe: *Western-Lexicon*, München, 1978
- Hembus, Joe: *Western Lexikon*, München, 1982
- Kael Pauline: *Saddle Sore* (v Kiss, Kiss, Bang, Bang), Boston, 1968
- Kaminsky, Stuart: *American Film Genres*, New York, 1970
- Kitses, Jim: *Horizons West*, London, 1969
- Kitses, Jim: *Budd Boetticher*, (zbornik), London, 1969
- Königsten, Horst: *Es war einmal ein Western*; Stereotyp und Bewusstsein, Köln, 1971
- Leutrat, Jean-Louis: *Le Western*, Pariz, 1973
- Leutrat, Jean-Louis: *L'alliance brisée*. Le Western des années 1920, Lyon, 1985
- Lyons, Robert: *My Darling Clementine*, A Full Transcript and the Commentaries, New Jersey, 1984
- Manchel, Frank: *Cameras West*, New Jersey, 1971
- McBride, Joseph: *John Ford*, London, 1974
- Maynard, Richard A.: *American West on Film.*, Rochelle Park, 1974
- Nachbar, Jack: *Focus on the Western*, (zbornik), New Jersey, 1974
- Nachbar, Jack: *An annotated Critical Bibliography*, New York, 1975
- Neale, Stephen: *Genre*, London, 1983
- Nichols, Bill: *Movies and Methods*, I, II, (zbornik), University of California Press, 1976
- Parish, James R.: *Great Western Stars*, New York, 1976
- Parish, J., Pitts, Michael R.: *The Great Western Pictures*, New Jersey, 1976.
- The Popular Western*, Journal of Popular Culture, posebna izdaja, 1973
- Rieupeyrou, Jean-Louis: *La grande aventure du Western*, Pariz, 1967
- Rororo: *Film Lexikon*. Reinbek bei Hamburg, 1978
- Sarris, Andrew: *The John Ford Movie Mystery*, London, 1976
- Scheugl, Hans: *Sexualität und Neurose in Film*. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol. München, 1974.
- Seeslen George/Claudius Weil: *Western-Kino*. Geschichte und Mythologie, Reinbek, 1979
- Seeslen George: *Die Kunst des Western*. Schondorf/Ammerse, 1979
- Staig Laurence/Tony Williams: *Italian Western*, The Opera of Violence, London, 1975
- Stammel, H. J.: *Der Cowboy*. Lexicon., Reinbeck, 1976
- Tuska, Jon: *Filming of the West*, New York, 1975
- The Western*, Velvet Light Trap, posebna izdaja, 1974
- Wright Will: *Sixguns and Society*, Berkeley, 1975

GRAVEMASTER'S FOLLIES

by *Vasja Bibič*

The next is based on the thesis that western as a genre is of comic descent. Analyzing a sequence from the film **Shootin' Mad** with G. M. Anderson alias Broncho Billy one can perceive how this burlesque perspective enters into the classical form of action in western (tailing or parallel montage). According to Pascal Bonitzer the western hero then represents the sublimated immortal body of burlesque. That, as a consequence, results in long-drawn effects in the relationship between the genre formula and film form. The film form — in the genre formula — is suppressed and, as such, stands at the same time for its non-symbolized recording, on a realistic genre basis. That is proved by the early westerns themselves — dating from 1903 to 1910 — but especially Porter's **The Great Train Robbery** with, in it, the famous scoundrel sequence, his gun pointed at the camera and audience. Just how much the comic act is at work in Porter as the essence of western, is furthermore witnessed by the unsuccessful, traumatic parody of the above-mentioned film, **The Little Train Robbery**.

PARANOIA WESTERN AND THE ASCENT OF COMMUNISM

by *Marcel Štefančič, Jr.*

The author takes it for granted that in the westerns from the 80's there are no Indians; they can, for that matter, be found in other genres, such as thrillers and horror films, with much the same conduct as was theirs in former westerns. There is no trace of racism in those films due to the fact that "Indians" are another race. The logic of racism develops along new thrillers, when it becomes apparent that racism is a way for the whites to imitate "another" race (Indians, blacks) which, in turn, imitates the whites themselves. So Indians imitate the spirit of America which should be completely alien to them; and the whites keep identifying themselves with that "blind" and "evil" look of the "other" race. The author brings these paradoxes of racism in film in connection with "cold" and "paranoia" westerns, such as **My Darling Clementine**, **High Noon**, **Vera Cruz**, **Broken Arrow**. Analyzing the film **Stagecoach** one can clearly see how this famous film presents the utopian and allegorical fixation of a communist idea even before it got dangerous, i.e. when in "red" Indians noone was — as yet — likely to recognize communists.

ADIOS, WESTERN

by *Vittorio de la Croce*

Each western made in between 1967 and 1973 was a contribution to the dying-away of this particular genre. Paradoxically enough, the greatest contribution to its dying-away was made at the same time when this genre received the greatest enrichment. New western priding in lucid and conscientious understanding of its own history — continuing it with unhidden love, extending its myth — was proclaimed to be dull, destructive, hermetic, pretentious . . . And the heroes of newwestern "bums", negatives characters, outsiders, asocial types, all kinds of deserters deserving to meet the misunderstanding of both the audience and the critics. Newwesterns have their predecessors in border westerns from the classical period, the most radical ones possibly belonging to "B" production. The most important "requisseur" of newwestern, Sam Packinpah — the best regisserur of the era — is emeritus of the breakdown of the genre. The author concludes by giving an analysis of transformation of crucial western motives (soil, horses, technology, weapons, women, violence, survival . . .).

BAD DAY IN MONTANA: WESTERN IN THE EIGHTIES

by *Marcel Štefančič, Jr.*

Western is not compatible with the genre logic of the eighties which developed the dense, depressive and de-sublimed battery of "sequels". That is why only a few westerns were shot at that time, and that in a way as if they were separated from the belonging genre — as something upgraded onto the level of sublime object. A good illustration of the consequent genre solipsism is provided by **The Man from Snowy River**: a western is only existent when it breaks into another genre, and vice versa. Because of the break-in act it does, at all, exist. Western in the eighties serves as the starting point and "zero reference" to other genres, not coincidentally because the era opens with a western, better to say western fiasco **Heaven's Gate**. Thereby Cimino became the only "auteur" making a "personal film" for 50 million dollars and, simultaneously, the only "genre film-maker" with the western record of 50 million dollars. Since this excess was bound to mark the fate of western in the eighties, the author herein presents a detailed survey of circumstances accompanying the birth of the film.

"SAUERKRAUT" AND "SPAGHETTI" WESTERN

by *Bojan Kavčič*

The European attitude toward westerns has always been equivocal: on this side of Atlantic, western is a synonym for a genre, the only genre that — in spite of strong "authorship" tradition and doubts present as to the use of "commercial" film production — has never been refused, but rather adopted as a member of the family. The "golden era" of European western in the sixties could be divided in the following way:

1. predecessors — Spanish (a mostly co-productions) films (the Zorro series), Spanish-Italian westerns (1961—1964), German films after Karl May, 2. classical spaghetti western at the time of Leone's dollar trilogy (1964—66), 3. series (Ringo, Django, Sartana, Gringo . . .) and political westerns, and 4. the degradation of the genre (Bud Spencer's and Terence Hill's films). Analyzing in detail all of the mentioned eras, the author pays most attention to Leone's westerns as the peak of European production, and some of his successors.

SOUTH SOUTHEAST

by *Miha Zadnikar*

The author makes an inquiry into the possible „injections“ that deprived the western, through its history, of self-understanding and crude concepts. The idea of a thesis that music always "crawled" in westerns as an element of formal progress, gets into his head after seeing a western projection "without pictures" at the Zagreb Biennial, nevertheless "telling everything". Western always took itself enough time, in any case more time than were necessary

Summary

for its genre novelities. In silent film era it was generally susceptible of all world art and folkloric production, but then abruptly contracted and allowed no distinction between stage Broadway conception and filmization known in advance. So up to Elmer Bernstein, composer who drove the provocation of the genre all the way to its edge: 1) with jazz for western, 2) quoting himself precisely there where it made no use at all. For, one should think of western as the only Hollywood form with no use of quotations (deplaces). But all the more use for music. As a product of narration (and its slave) or as a possibility, the only one in fact, of style progress in time when stage work involved no electrical products.

MY BLACK HORSE

by Miha Štamcar

Western as a film genre in Slovenia is non-existent. Even the production of spectacular partisan films involving many elements of western, never got developed. In spite of that, certain fragments of the genre can be spotted also in the history of Slovene culture. Especially so in pop work of Rafko Irgolič. The author analyzes one of the texts adapted after the original of B. Webb by the Slovene poet Gregor Strniša, in *Cowboy's Mistress (Kavbojeva ljubica)*. Thus he concludes that Strniša has poem reach an end without explaining the outcome of the duel between the sheriff and the cowboy — even though the death of at least one or the other seems inevitable. Death — violent death, that is — had no place, except in partisan compositions, in Slovene music tradition.

ADIOS, WESTERN

Each western made in between 1967 and 1973 was a contribution to the genre's decline. Paradoxically enough, the greatest westerns of the 1970s were made in the last years of the genre's existence. New westerns riding in and concerning the genre's decline, were produced in the last years of the genre's existence. The genre's decline was not only a result of the genre's own internal contradictions, but also of the changing tastes of the audience and the critical reviewers. The genre's decline was not only a result of the genre's own internal contradictions, but also of the changing tastes of the audience and the critical reviewers.

BAD DAY IN MONTANA: WESTERN IN THE 1970s

Western is not compatible with the genre logic of the 1970s. This is evident in the fact that the genre's decline was not only a result of the genre's own internal contradictions, but also of the changing tastes of the audience and the critical reviewers. The genre's decline was not only a result of the genre's own internal contradictions, but also of the changing tastes of the audience and the critical reviewers.

"SAUERBRAUT" AND "SPACHETTI" WESTERN

The European attitude towards western has changed in the last few years. This is evident in the fact that the genre's decline was not only a result of the genre's own internal contradictions, but also of the changing tastes of the audience and the critical reviewers. The genre's decline was not only a result of the genre's own internal contradictions, but also of the changing tastes of the audience and the critical reviewers.

SOUTH SOUTHEAST

The author makes an inquiry into the possible "injections" that deprived the western, through its history, of its understanding and creative concepts. The idea of a thesis that music always "crawled" in westerns as an element of formal progress, gets into his head after seeing a western production "without pictures" in the X-ray channel, "Western always took itself enough time, in any case more limited than necessary, in order to 'leave everything'".

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

7, 8

1989

VOL. 14
LETNIK XXVI

CENA 100.000 DIN

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik
Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

uredništvo
Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Brane Kovič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Stojan Pelko,
Marcel Štefančič, jr., Zdenko
Vrdlovec, Matjaž Zajec

svet revije
Mirjana Borčič (DSFD), Igor Koršič
(AGRFT), Janez Marinšek (ZKOS),
Jože Osterman (RK SZDL),
predsednik, Stojan Pelko (RK
ZSMS), Iztok Saksida (FF), Marjan
Strojan (RTV), Jože Vogrinc (CIDM),
Zdenko Vrdlovec (SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava in tisk
Grafični studio **CICERO**

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana
telefon (061—318-353)

stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina
celoletna naročnina 40.000 din
(vplačana do 1. 7. 1989)
in 70.000 din
(vplačana do 1. 12. 1989)

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost št.
415-21/80, z dne 30. 1. 1989

