

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, pokrajina, 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 zvezdniškega 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 trije serijski, 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/igranci 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

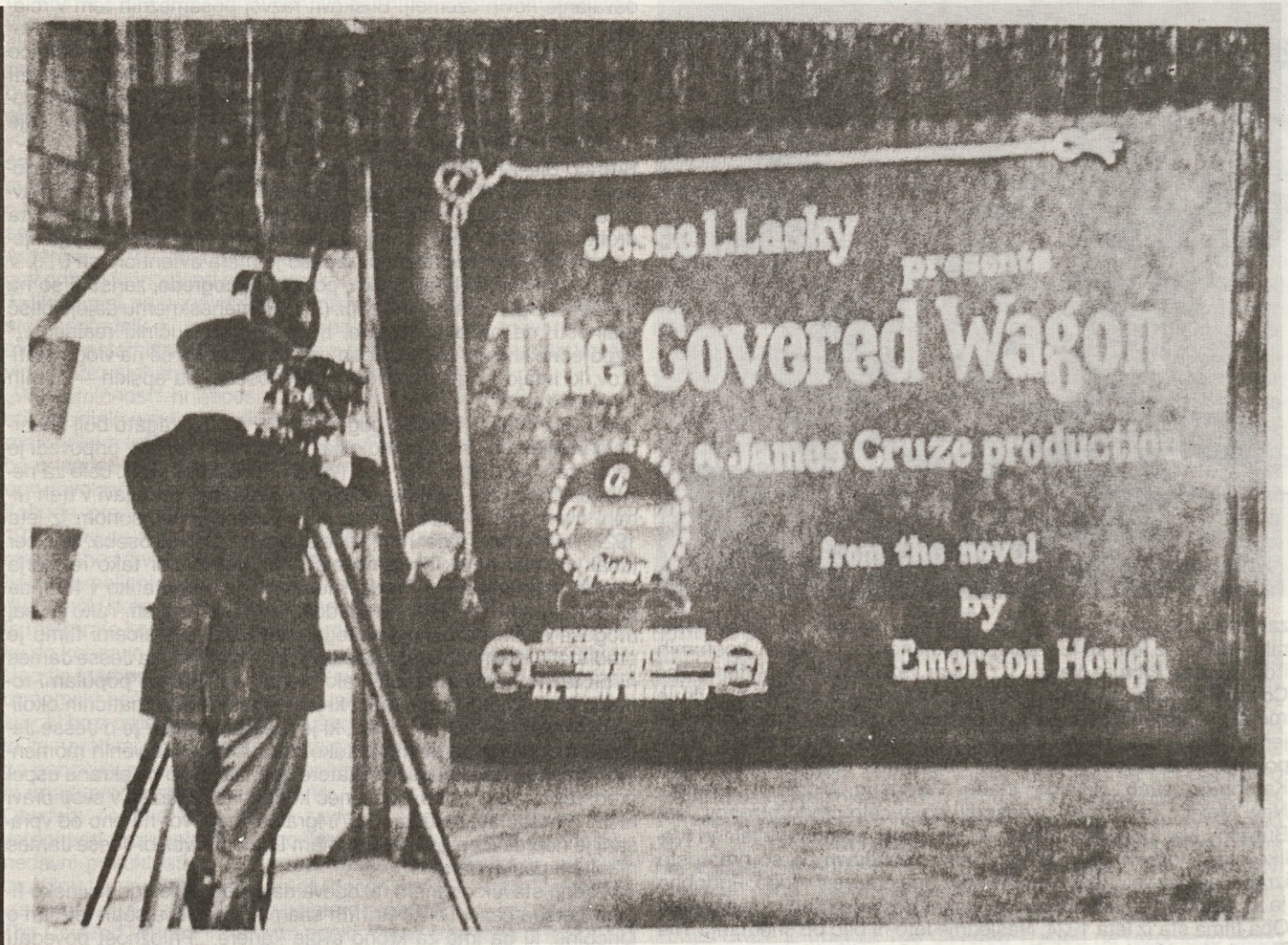
V filmih **America in The Iron Horse** se Washington in Lincoln pojavita kot zediniteljski figuri, ki vežeta kolektivne in individualne prigode, saj omogočata hkratno poenotenje naroda in izginotje ovir med junakom in junakinjo. V enem kadru filma z Univerze

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



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. Celó 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.

Vsebinska 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 Oregona, 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 predstavitve 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.

Četrti 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 neizmereno 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 pridihi“) in ki je nujen za gledalčevo interpelacijo na začetku filma. V kontrastu s tem pa bo fikcija zares sprožena šele s kadroma triinštirideset in sedeminštirideset. 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 triinštirideset 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 vpeljeni 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 **engendrer** /ploditi/, **générer** /rojevati/, **régénérer** /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

JEAN-LOUIS LEUTRAT
PREVEDEL STOJAN PELKO

Pričujoče besedilo je prevedeno peto poglavje drugega dela knjige Jean-Louis Leutrata **L'ALLIANCE BRISÉE**. **Le Western des années 1920**, Presses Universitaires de Lyon/Institut Lumière, Lyon, 1985. (str. 201—222).



- 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)