

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 filmu 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 in 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 „niča“, le zato, da bi prikri, da se thriller gleda v „nič“ iz filma: zakaj?

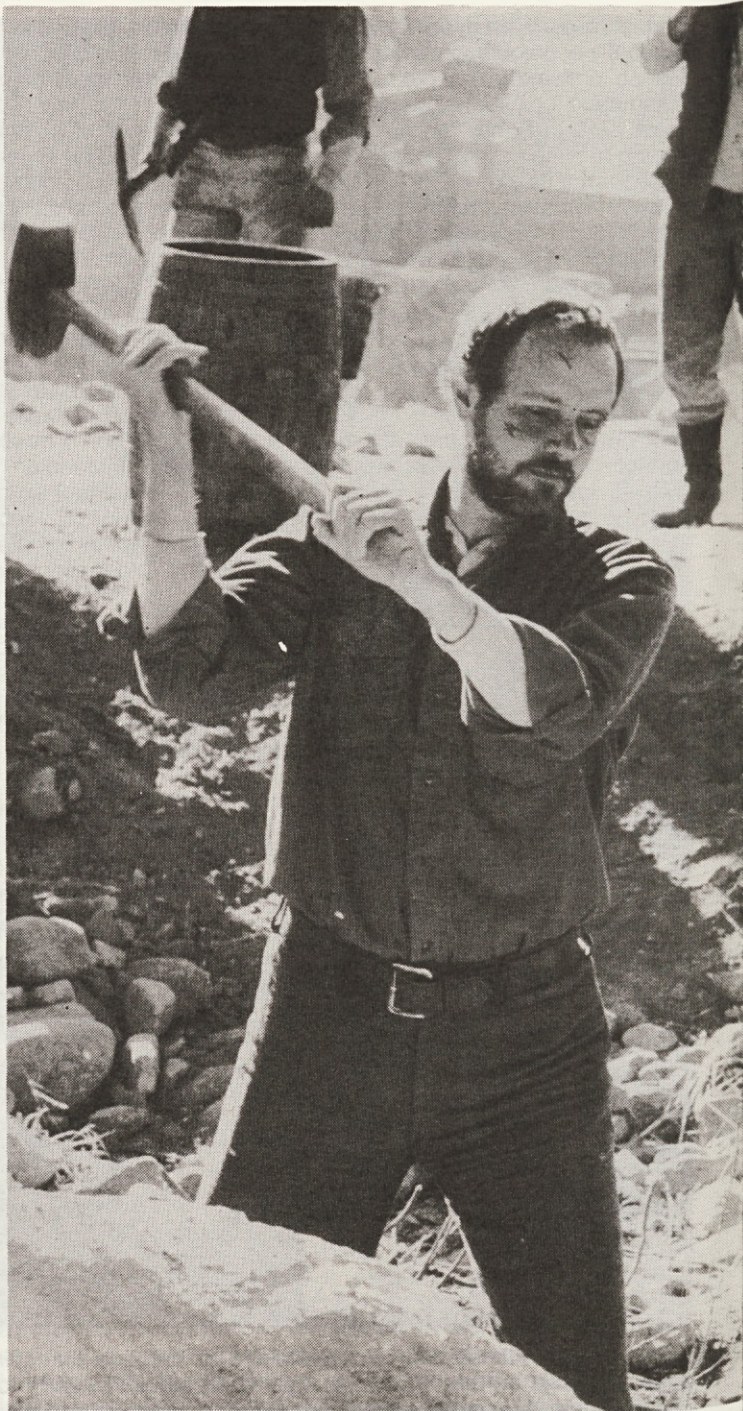
osmič, Hillov Teksaški graničar je v resnici zakonspirirani „remake“ Peckinpahove Divje horde (*The Wild Bunch*, 1969): vendar to, da imamo opraviti z „remakeom“, spoznamo šele v sklepnem prizoru, ko množica Mehičanov zmasakrira „divjo hordo“;

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 slavni 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, Swansonova, 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, Wangerja, Goldwyna itd.) je bila izključno pretirana ri-



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 Benjaminu (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,*

Bledi jaselec,
režija Clint Eastwood, 1985



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-Pantheriado in Woody-Alleniado (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 Krim režim iz družbe UA naredil tisto, kar je bila nikoli realizirana tiha predpostavka in ideja samih ustanoviteljev: do same filmske produkcije vzpostaviti nekaj laissez-faire odnos, kar pomeni, filmarjem puščati proste in svobodne roke. Krim in sodelavci so s producentom fiksirali projekt in ekipo, ki naj bi ga realizirala: po tem so vse pre-

pustili 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 ljudi 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 Forsytha **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 množično revnih in lačnih priseljencev podrgli 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 posnetkov“, 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 razliko 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 parametri, 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 oživitven 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

(Rdečebradec), 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