

Anja Banko

Dr. Austin Fisher

»Vesterni so v svojem bistvu mitološka struktura, ki se je vzpostavila kot ustanovitveni mit najmočnejšega naroda 20. stoletja«

Kaj je western? Divji zahod. Meja, divjina, nevarnost. Neskončna prerija, puščava, železniška proga. Kavboji in Indijanci. Razbojniki, podjetni prevaranti, mali kriminalci, izobčenci. So to izgubljeni vojaki ameriške državljanske vojne? Nekje ob strani lepote v krinolinah. Rožljanje ostrog, razglašeni napev klavirja v *saloonu*. Oblaki dima, kozarci viskija in pivo za vedno razgrete obiskovalce, ki živčno pritiskajo na sprožilec revolverja. Pljunek prežvečenega tobaka, strel in hladen pogled Clint Eastwooda, moža brez imena in redkih besed. Vse to je lahko western. A če pretresemo lasten nostalgični spomin in natančneje pogledamo podobe in filmske trope tega nekdanj najpopularnejšega filmskega žanra, se izkaže, da je nabor podob, ki jih razumemo pod oznako western, napihan iz različnih vetrov, je mozaik popularnega kulturnega spomina, ki ga ni sestavil zgolj Hollywood – western, kot se ga spominjamo ali ga mislimo danes, je svoje podobe uspešno preoblekel onstran luže, nazaj v Evropi, kjer je v 60. in 70. letih 20. stoletja kraljeval pod oznako špageti western.

O razmerjih med Hollywoodom in Evropo, o podobah Divjega zahoda in njegovih protagonistih ter ideologiji, ki se skriva za njimi, smo se v okviru 10. festivala žanrskega filma *Kurja polt* pogovarjali z dr. Austinom Fisherjem, izrednim profesorjem popularne kulture na britanski Univerzi Bournemouth. Polje njegovega zanimanja je popularni in žanrski film, predvsem v kontekstu italijanske produkcije filmskih ciklov oz. *filonejev*. Fisher je avtor monografij *Blood in the Streets: Histories of Violence in Italian Crime Cinema* (Kri na ulicah: Zgodovina nasilja v italijanski kriminalki [2019]) in *Radical Frontiers in the Spaghetti Western* (Radikalne meje v špageti westernu [2011]) ter urednik in sourednik številnih akademskih, knjižnih in revijalnih izdaj, ki se ukvarjajo s temo popularnega in eksploatacijskega filma. V Slovenski kinoteki je s predavanjem o italijanskem westernu pospremil eno najbolj ikonoklastičnih del špageti westerna, *Veliko tišino* (Il grande silenzio, 1968) Sergia Corbuccija.

**



DR. AUSTIN FISHER | FOTO DOMEN PAL/KURJA POLT

Od kod strast do špageti vesternov in tega obdobja filmske zgodovine? | Po diplomi iz angleščine sem se hotel usmeriti v shakespearijanske študije, a sem na koncu magistriral iz književnosti 20. stoletja. Ta študij pa ni vključeval le književnosti, temveč se je ukvarjal s kulturo v širšem smislu. Za temo magistrske naloge smo tako lahko izbrali nek širši kulturni pojav in odločil sem se za Sergia Leoneja. Tako sem odkril cel svet, ki se skriva pod Leonejem in je še bolj zanimiv. Vedno sta me namreč zanimali dve zadevi: popularni film in leva politika. Ti sta sovpadli prav konec 60. let s produkcijo levo obarvanih špageti vesternov. To je postala tudi tema mojega doktorata. Štiri leta kasneje sem imel knjigo, potem pa še nišo za svojo akademsko kariero. V bistvu sem do *filonejev* zašel malo po pomoti. Še vedno pa mislim, da so Leonejevi filmi najboljše, kar je izšlo iz sistema *filone* filmov in morda v kontekstu italijanskega filma nasploh.

Vestern velja za ultimativno ameriški žanr. Kako je prišel v Evropo in se prevedel v evropski kontekst? | Čeprav mit Divjega zahoda umeščamo na ameriški kontinent, ni zares zgodovinsko in prostorsko točen mit, saj se Divji zahod zares nikoli ni zgodil. Vesterni vsebujejo elemente zgodovinske realnosti, a so v svojem bistvu mitološka struktura, ki se je vzpostavila kot ustanovitveni mit najmočnejšega naroda 20. stoletja. S tem se je mit razširil po svetu kot direktno prepoznavna ikonografija, nabor tropov, ki jih povezujemo z Ameriko. Mitološke strukture, ki vzpostavljajo vestern, pa sežejo nazaj, vse do Homerja in starodavnih mitologij. Mit Divjega zahoda torej ni ameriški mit, ampak je določen nabor ikonografij, prostorske umestitve, navad, karakternih tipov, ki so zgodovinsko mitološko umeščeni na ameriški kontinent.

Privlačnost tega mita za Evropejce ni presenetljiva, posebej ko pomislite na Evropo v 20. stoletju, predvsem po 2. svetovni vojni. Celinska Evropa je bila travmatizirana od genocida, bombardiranj, vojne itd., prebivalstva pa je bilo še vedno veliko. Ko pomislite na to, kako je bil mit Divjega zahoda predstavljen na filmu, je povsem razumljivo, kako fascinanten je bil za Evropejce. Zanj je predstavljal fantazijo praznega prostora, možnost novega začetka, postavljanje nove civilizacije. Ni čudno, da je mit poseljevanja in pionirjev še posebej privlačil prav Italijane in Nemce.

Vestern je bil sicer popularen že od začetka 20. stoletja. Za primer lahko navedemo vestern-opero »Deklica z zahoda« (La fanciulla del West), ki jo je Giacomo Puccini napisal leta 1910. Ko so opero leta 2005 uprizorili v londonskem Covent Gardnu, so naredili plakat, na katerem so jo oglaševali kot »prvi špageti vestern«. To je seveda marketinška poteza, saj nima Puccini-jeva opera nič s špageti vesternom. Lahko pa rečemo, da gre

za italijanski vestern. Zanimivo je opazovati odziv takratnega občinstva. Opera je imela premiero v New Yorku, kjer so jo kritizirali kot ne dovolj avtentičen prikaz ameriške zgodovine, povrh vsega je bil avtor tujec. Ko je bila opera postavljena v Milanu, pa so bili kritiki mnenja, da ne prikazuje dovolj avtentično italijanske zgodovine, saj je bilo dogajanje postavljeno na Divji zahod. Lahko bi rekli, da se je s to opero Puccini prodal, da je bil populist in z vesternom želel ugoditi množicam. Njegova opera je torej nekaj posebnega, ni ne ameriška ne italijanska, je nekje vmes – podobno velja za mit Divjega zahoda. Ta še posebej privlači južne Italijane z vsebinskimi elementi, kot so nezaupanje do centralne oblasti ali ruralne skupnosti, ki jih zatirajo birokratske strukture. Razlog, da so vesterni postali tako popularni, je po mojem v fascinaciji z Ameriko in v načinu, kako se mitološke strukture prenašajo iz naroda v narod. Ko me vprašajo, zakaj so Italijani začeli snemati vesterne šele v poznih 60. letih, sam vprašam, zakaj so potrebovali toliko časa in niso začeli že v 30. ali 40. letih. Dejanski odgovor pa najdemo v dejstvu, da so se hollywoodski vesterni konec 60. let izčrpali, zato so jih morali nekako nadomestiti, saj jih je občinstvo želelo in zahtevalo.

Omenili ste, da mit Divjega zahoda še posebej nagovarja Italijane in Nemce. Kaj pa nemška produkcija vesternov? | Vesterne so snemali tako v Vzhodni kot Zahodni Nemčiji, a z zelo različnimi ideološkimi ozadji in cilji. Vzhodni vesterni so podarjali komunistične ideje, junaki so bili Indijanci, poselitev Amerike pa je bila predstavljena kot proces zahodne dominacije in genocida, še preden je to postal splošno sprejet pogled! Zahodna Nemčija pa je finančno podpirala produkcijo špageti vesternov, saj so jih občinstva oboževala. Sam sicer o špageti vesternih govorim kot o italijanskih vesternih, saj ima vsak špageti vestern vsaj nekaj italijanskega – morda režiserja, večinoma pa studijsko produkcijo. Če hočemo biti natančni, je bila večina špageti vesternov koprodukcija med Francijo, Španijo ali Zahodno Nemčijo. Tako bi o špageti vesternu lahko govorili kot o kontinentalnem zahodnoevropskem vesternu. Kljub temu da so bili večinoma posneti v rimskih studiih z italijanskimi režiserji, so jih distribuirali po vsej Evropi in tudi nazaj v Ameriko. Špageti vesterni so v tem pogledu zares transnacionalni.

Kako je pravzaprav deloval ta vseevropski, transnacionalni produkcijski sistem, specifičen za obdobje 60. in 70. let prejšnjega stoletja? | V tem kontekstu moram opredeliti razliko med pojmom *filone* in žanr. Ne razlikujeta se po vsebini, ampak v načinu produkcije. Vestern kot vestern je hollywoodski žanr, ki je postavljen na Divji zahod. Ko govorimo o *filoneju*, govorimo o italijanskem produkcijskem modelu hitre, nizkoproračunske filmske produkcije. To poznamo seveda tudi druge

in v drugih obdobjih. V Hollywoodu so v 30. letih prejšnjega stoletja na podoben način, veržno in poceni, drugega za drugim producirali vesterne o pojočem kavboju, kakršnega je na primer utelešal priljubljeni igralec Gene Autrey. Lik pojočega kavboja je postal arhetipski žanrski lik. Sistem *filone* filmov se je v Italiji razcvetel med 50. in 70. leti, obdržal pa vse do zgodnjih 80. let prejšnjega stoletja. Filmi so morali biti dokončani in izdani, kolikor hitro je mogoče, s tem pa so kapitalizirali trend, ki je bil izrazito kratkega diha. Za primer: ko je leta 1972 izšel **Boter** (The Godfather, Francis Ford Coppola), se je ves sistem italijanskih studiev usmeril v produkcijo mafijskih filmov. V dveh letih jih je nastalo kar petindvajset, potem pa je bilo iznenada konec. Lahko bi rekli, da je *filone* sinonim za kratkotrajno naložbo z verjetnostjo dobrega povračila investicije. V tem kontekstu je špageti vestern precejšen fenomen, saj je njegovo obdobje trajalo kar štirinajst let, če začnemo šteti leta 1963 s prvim velikim valom, medtem ko za zadnji špageti vestern velja film **Mož po imenu Blade** (A Man Called Blade, Sergio Martino), ki je izšel leta 1977. Štirinajst let je za *filone* ogromno. Če smo bolj natančni, bi na špageti vestern celo morali gledati kot na zbirko manjših ciklov, ki niso trajali tako dolgo. Žanr vesterna v Italiji je bil torej sestavljen iz več različnih *filonejev*.

Povojno obdobje označuje tudi vzpon televizije, ki je močno vplivala na gledalske navade občinstva, še posebej na obiskovanje kina. Hollywoodski studii so v 60. in 70. letih zašli v krizo. Kako se v tem kontekstu znajdejo špageti vesterni? |

Vzpon televizije je velik dejavnik pri vzponu špageti vesterna, vendar ne zaradi prezence televizije, temveč zaradi njene odsotnosti. Televizija je v Italijo prišla šele leta 1954, kar je veliko kasneje kot drugod po Evropi. Ta kulturni manko, ki se razteza čez obdobje desetih, dvajsetih let, je tudi eden od razlogov, da je bil sistem *filonejev* tako dobičkonosen. Če sta film in kino drugod po Evropi trpela zaradi televizije, je bilo v Italiji obratno. Šele 80. leta so z vzponom Berlusconija in medijskih konglomeratov ubila *filone*. Televizija je torej imela velik vpliv, ampak ne zaradi razlogov, na katere bi najprej pomislili. Če pogledamo širše in iz drugega zornega kota, je televizija v kontekstu filmske zgodovine prelomen pojav, ki filmsko zgodovino ozavešča. Kaj mislim s tem? Pred televizijo je gledalec običajno imel možnost, da je film videl enkrat v kinu, kar je bilo verjetno tudi edinkrat. Vsaj dokler se ni še kdaj zavrtil v kinu. V trenutku, ko začne televizija predvajati stare filme, se poveča zanimanje za filmsko zgodovino – televizija v ljudeh prebuja spomine na filme, ki so jih gledali v otroštvu, s tem pa gradi nostalgijo do filmske zgodovine. Ko je televizija prvič prišla v Italijo, je bilo gledanje skupnostni dogodek. Ni imel vsak televizije, gledali so jo v klubih, na krajih, kjer so se ljudje zbirali. Televizija sprva ni

bila atomizirana individualizirana nuklearna družinska dejavnost, kot jo razumemo danes. V Italiji je trajalo kar nekaj časa, da se je vzpostavila na ta način, takrat pa je ujela in prehitela filmsko industrijo, kar je pomenilo tudi konec *filone* filma.

V svojem delu se ukvarjate tudi s prepletom filma in politike, posebej v monografiji *Radical Frontiers in the Spaghetti Western*, v kateri predstavljate prav italijanski vestern 60. in 70. let kot najbolj potencialen sovpad popularne kulture in leve ideologije. |

Govorimo o specifičnem obdobju med letoma 1966 in 1970, ko je bilo narejenih nekaj levo usmerjenih italijanskih vesternov. A teh ni toliko, da bi o njih govoril kot o *filone* ciklu. Bilo pa jih je dovolj, da lahko govorimo o trendu. Te filme sem razdelil v dve kategoriji – prva so filmi o mehiški revoluciji, ki jih lahko beremo kot alegorijo vietnamske vojne, druga, večja kategorija, kamor lahko umestimo tudi **Veliko tišino**, pa upodablja represivni državni aparat. Ta pojem sem si sposodil od Althusserja, ki pravi, da je po neuspešnem dejstvanju ideološkega državnega aparata, torej medijev, izobraževanja in kulturnega treninga, ki nam ga daje kapitalistični sistem, mobiliziran represivni državni aparat, torej policija, vojska, ki predstavlja resničen drugi obraz na videz enakopravne demokratične družbe. Tem reprezentacijam represivnega državnega aparata lahko v špageti vesternih sledimo vedno znova, celo v tistih, ki naj ne bi bili politični. Tak primer je film **Cena moči** (The Price of Power, 1969) Tonina Valerija, ki je očitna alegorija atentata na Johna F. Kennedyja in ga seveda ne moremo gledati kot resnega dela pomembnega *auteurja* političnega filma. **Cena moči** pokaže družbo, ki ji vladata korupcija in pohlep, kjer so vsi sodniki in odvetniki pokvarjeni in zlobni, šerifova zvezda pa je simbol korupcije in zla, pri čemer najbolj trpijo nedolžni prebivalci mesta. S tako zgodbo film populistično uteleša duh *antiestablišmenta*. Povedno je, da je v nekem trenutku ves studijski sistem posvojil ta duh, kar lahko razumemo kot odraz kulturnega sentimenta tistega obdobja. Nekateri ustvarjalci so bili sicer res člani komunistične partije, drugi maoisti, večina pa ni bila nič od tega – bili so filmarji, ki so prepoznali, da postaja kontrakulturni sentiment popularen, in potem so bili tisti, ki so kopirali druge in poskušali vnovčiti popularni trend s tem, ko so zaigrali na note populističnega marksizma, ki predstavlja zahodno demokracijo in kapitalizem kot primarno pokvarjena sistema, delujoča za lastni interes in proti ljudem. Nekateri režiserji so prepoznali trend in ga izkoristili.

Ali lahko v prepletu popularnosti špageti vesternov in njihovega, četudi ohlapnega političnega angažmaja potegnemo vzporednice z ameriškim *blaxploitation* filmom? | V *grindhouse* kinih so bili *blaxploitation* filmi večkrat predvajani

»Mit Divjega zahoda torej ni ameriški mit, ampak je določen nabor ikonografij, prostorske umestitve, navad, karakternih tipov, ki so zgodovinsko mitološko umeščeni na ameriški kontinent.« – AF

skupaj s špageti vesterni. Tudi pri *blaxplotation* filmih gre za populistično reprezentacijo politike, ki nagovarja določeno skupino ljudi. Morda je v tem smislu *blaxploitation* celo bolj nišen, saj je eksplicitno nagovarjal črnsko občinstvo v mestih. To je zaradi demografskega obrata v ZDA začelo bolj množično hoditi v kino, k duhu *blaxploitationa* pa je pripomogel tudi vzpon gibanja za pravice temnopoltih.

Kaj pa žanrski tropi vesternov, kako se ti prenesejo v špageti vestern? Začniva pri temeljnem mitu Divjega zahoda, ki je mit o meji. Kako se ta prevede v kontekst italijanskega vesterna? |

Mita o meji v špageti vesternu ni. To pa postavi na laž pojmovanje, da je vestern zgrajen na mitu o meji. Po ameriškem zgodovinarju Fredericku Jacksonu Turnerju, ki je njegov utemeljitelj, je z »zaprtjem meje« v 90. letih 19. stoletja varnostni ventil, ki je zadrževal razredne napetosti, izginil. Mit o meji namreč govori o tem, da razredne napetosti, ki so divjale po Evropi, niso imele enakega vpliva v ZDA, torej na vzhodni obali, saj je vedno obstajal prostor umika, prostor na zahodu. Vsakič, ko je razredni konflikt vstopil v ameriško družbo, si lahko odprl varnostni ventil in se preselil na zahod, ustvaril nove naselbine. Ko govorimo o »zaprtju meje«, to pomeni, da ni bilo več praznih prostorov, kamor bi se ljudje še lahko naselili. Takšno pojmovanje je seveda problematično, saj Amerika nikoli ni bila neposeljena – mit o meji je pravzaprav mit o belski nadvladi Amerike. Hollywoodski vestern je izhajal iz tega mita, tako ali drugače je upodabljal poseljevanje zahoda, razširitev ameriškega naroda na zahod. Italijanski vestern pa teh tem ne obravnava, pojem meje, kot ga predstavi, je drugačen. Meja je mesto, kjer se srečajo različni narodi. Zato ni nenavadno, da je v špageti vesternih zelo malo Indijancev, prav tako ne obravnavajo drugih referenčnih tem mita o meji – civilizacija, divjina, uničenje, naseljevanje, pionirstvo. A špageti vesterni niso zares progresivni: nebeli liki so večinoma statisti, največkrat sicer v vlogi zatiranih, npr. Mehičanov, skoraj nikoli pa ne predstavljajo Indijancev. Razlogov za to je več: večina špageti vesternov je bila posneta v Španiji, in ko so iskali statiste, so vzeli domačine – kot Mehičani so

delovali dovolj prepričljivo, kar je seveda rasistično, ampak to je bil povsem praktičen razlog. Poleg tega so snemali na puščavski območjih, niti slučajno podobnih Monument Valley, ki daje ozadje hollywoodskim vesternom. Še en razlog pa je politične narave. Italijanskega občinstva mit o meji ni nagovarjal – zakaj bi jih zanimala ustanovitev ZDA? Njih so bolj zanimali strelski obračuni, banditi, ki so bili še živa stvar na jugu Italije, zgodbe o ruralnih skupnostih, ki se borijo proti centralni oblasti, uživanje v filmskem slogu. Vse naštetu je res tudi sestavni del hollywoodskega vesterna, zato lahko rečemo, da špageti vestern ne uvede nič novega, temveč nekatere stvari, ki za občinstvo niso pomembne, od strukture vesterna preprosto odvzame.

Če ni meje, ni niti kavboja? | Italijanski vestern običajno nima kavboja, saj je del mita o meji. Kavboji utelešajo idejo poseljevanja zahoda, kamor so čez prerije gnali velike črede živine, vse do železniških tirov, ki so postali simbol ekspanzije na zahod. V špageti vesternih imamo tako bandite, lovce na glave, izobčence, prestopnike, in ne zares veliko drugih likov – kot omenjeno, ni Indijancev. To pa pravzaprav potrjuje mitološko pripovedno strukturo vesterna – Divji zahod je simbolno in ne konkretno mesto. Vestern obenem tudi prepleta univerzalne teme, ki so civilizacije zanimale že stoletja, npr. upor ruralnih skupnosti proti centralni oblasti. Lahko bi rekli, da špageti vestern sam žanr sleče nacionalnih specifičnosti in ga na ta način vrača k mitu, ga razkriva.

Še en pomemben element vesternov je nasilje. | To že, vendar mislim, da špageti vesterni niso zelo nasilni. Sicer je v njih res ubitih veliko ljudi, a je to precej daleč od običajnega pojmovanja nasilnega. Ko rečemo »nasilno«, običajno mislimo, da je film krvav ali ekspliciten, vendar le malo špageti vesternov zares pokaže kri. Nasilje je prikazano stripovsko – *bang! bang! mrtev si*. Lahko bi celo rekli, da je prikazano otročje. Po drugi strani pa večina klišejev, ki jih prepoznavamo kot vestern, pride iz špageti vesternov, na primer ljudje, ki padejo s strehe, ko so ustreljeni. A tako nasilje ni realistično – kri, eksplicitni posnetki smrti so elementi, ki jih prej vidimo v Hollywoodu v 70. letih. Za špageti vesterne lahko rečemo, da so brezskrbni in razigrani v načinu, kako obravnavajo nasilje. Za nasilje jim je vseeno, saj zanje ni

»Hollywood se sprašuje o nasilju in ga prevprašuje v kontekstu ameriške identitete, kar je prav. Italijanov pa to ne zanima – špageti vestern je užitek, zabava.« – AF



nekaj pomenskega, kar bi moralo biti previdno in skrbno prikazano. Po drugi strani pa mit o meji v hollywoodskih vesternih kaže, da je bilo nasilje nujno za ustanovitev ZDA, da je sicer zadnji izhod, ampak človek mora narediti, kar mora. Tak primer je **Shane** (1953, George Stevens). Glavni lik se na vsak način poskuša izogniti nasilju, vendar je nasilje na koncu nujno, Shane mora uporabiti svojo sposobnost streljanja. Špageti vesterni ne čakajo do konca filma, da pride do obračuna. Ta se običajno zgodi že na samem začetku. Hollywood se sprašuje o nasilju in ga prevprašuje v kontekstu ameriške identitete, kar je prav. Italijanov pa to ne zanima – špageti vestern je užitek, zabava.

Če je Evropa oboževala Hollywood, je tudi Hollywood gledal Evropo – kakšen je bil vpliv špageti vesterna na hollywoodski vestern? | Večinoma bi govoril o stilističnem vplivu – o načinu snemanja, glasbi, cinizmu. Iskal sem tudi politični vpliv, vendar ga nisem našel. Ko so v 70. letih, v času novega Hollywooda, začeli ustvarjati bolj levo usmerjene vesterne, tega ne moremo razumeti kot vpliv špageti vesterna – ta se je v tem času predvajal v *grindhouse* kinih in je veljal za eksploatacijski *tres*. Šele kasneje je nastopila generacija režiserjev, ki je odraščala s temi filmi, zato bi rekel, da špageti vestern prej kot na sam žanr vesterna vpliva na akcijske filme, kakršni so nastajali v 80. letih. Če naključnemu mimoidočemu rečeš, naj ti pove asociacijo na ves-

tern, bo pomislil na antijunake, na način, kako je posnet dvoboj skozi razkrečene noge in z visečim revolverjem, na Morriconejevo glasbo. Večina najprej pomisli na Clintu Eastwooda in ne na Johna Wayna. In danes, seveda, na Tarantina, ki je posvojil in preoblikoval vse te stilistične elemente in prijeme.

Danes je vestern žanr, ki ne nastaja več v množični produkciji, temveč je bolj prisoten v kontekstu festivalskega, avtorskega filma. S tem nekdanj izrazito »moškim« žanrom se spoprijema tudi vse več režiserk. | V Hollywoodu je vestern nekoč veljal za enega od temeljnih žanrov – ko si prišel, si naredil vestern, grozljivko ali muzikal. Danes pa je vestern prešel v polje resnega filma, lahko bi ga opredelil celo kot zgodovinsko dramo, saj je njegovo vodilo zgodovinenje ameriške države, avtentičen prikaz njene preteklosti. To seveda jemljem z zadržkom – v vesternu in v mitu Divjega zahoda ni bilo nikoli nobene avtentičnosti. Zdi se mi, da gre pri iskanju avtentičnosti za marketing. Za razliko od nekoč je vestern danes kvalitetna produkcija, z velikim proračunom in zvezdniskimi imeni igralske zasedbe, pomembnimi režiserji. Vsak želi pristaviti svoje, vsak želi dokazati, da je resen režiser, režiserka. Vesterni danes pobirajo nagrade, kot jih nekoč večinoma niso – bili so podtalje, množični film, zabava. Zdi se, da je tudi vestern sam nekakšen mit, ki ga želijo doseči vsi filmski ustvarjalci, da bi dobili priznanje kot »veliki umetniki«.