



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Jura Obadić

KULTURA VESTERN ŽANRA

ZAVRŠNI RAD

Zagreb, 2024.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA KOMUNIKOLOGIJU

JURA OBADIĆ

KULTURA VESTERN ŽANRA

ZAVRŠNI RAD

Mentor: izv. prof. dr. sc. Vladimira Rezo

Sumentor: prof. Željka Sruk

Zagreb, 2024.

Sadržaj

UVOD	1
1. Što je filmski žanr?	2
2. Što je vestern i kakav je vitez Divljega zapada?	2
3. Vizualni motivi i mit vesterna	5
4. Nijemi film, rani vesterni i zvučna revolucija	7
5. <i>Poštanska kočija</i> (1939.)	9
6. Supervestern.....	10
7. Talijanski vestern (špageti-vestern)	13
ZAKLJUČAK.....	16
SAŽETAK.....	17
SUMMARY	17
LITERATURA	18

UVOD

Vestern je sredstvo izražavanja koje svoju svjetsku slavu počinje stjecati tijekom nijemoga razdoblja filma. Razvitak filmske tehnologije i kasnija primjena zvuka na filmske sadržaje stvorili su jedan od najpoznatijih filmskih žanrova svih vremena, žanr čiji su temeljni elementi i atributi s vremenom počeli prodirati u druge filmske žanrove. Međutim, western je postojao i prije filmske revolucije krajem 19. stoljeća, odnosno „saga o Divljem zapadu postojala je i prije filma u književnim ili folklornim oblicima, a procvat filmova nije ubio western književnost koja i dalje ima svoju publiku i opskrbljuje scenariste svojim najboljim temama“ (Bazin, 2022: 138). Naravno, u westernima, bilo da govorimo o književnim ili o filmskim izdanjima, obrada je tematike ono što obilježava ovaj pravac, čineći ga bezvremenskim oblikom izražavanja, odnosno koncepti su i odnosi američke kolonizacije Zapada i Građanskoga rata, bijelih doseljenika i Indijanaca, industrijalizacije i prirodnoga svijeta prikazivani kroz temeljna pitanja Dobra i Zla. Takve su narativne suprotnosti uvjetovale gradnju ideje vesterna, oblikujući njegovo sadržajno usmjerenje „prema pričama o borbi Dobra i Zla, prema pričama u kojima se etičke vrijednosti ponovno provjeravaju, uspostavljaju i pobjeđuju“ (Peterlić, 2009: 219). Kroz takve se sastavnice oblikovao mit o Divljemu zapadu, njegovu osvajanju i stvaranju američke nacije; mit koji se prikazuje od razdoblja nijemoga filma, a jasnije dekonstruira nakon Drugoga svjetskoga rata.

1. Što je filmski žanr?

Prije nego što se počnemo baviti vesternom, i njegovim ključnim elementima, moramo pokušati definirati filmski žanr. U tome nam može pomoći Nikica Gilić (2013: 45) koji tvrdi:

S obzirom na raznovrsnost igranofilmskih žanrova, za početak je najbolje iskušati tek provizornu i radnu definiciju prema kojoj je filmski žanr naziv za skupinu filmova sličnog sadržaja, odnosno teme, a često i forme, pri čemu je i prepoznavanje tih sličnosti u interpretativnoj zajednici (gledatelja, stvaratelja, kritičara...) od presudne važnosti.

Ta definicija filmskoga žanra služi kao dobar uvod i uvid u ideju vesterna, ona je način postavljanja temelja za njegov tematski element. Međutim, u nastojanju da odgonetnete vestern i cjelokupnu podlogu njegove povijesti, kao i čimbenike koji su jasno oblikovali ideju onoga što prema konvencionalnim mjerilima definira taj žanr, shvatite da, iako postoje jasna određenja na temelju kojih nepogrešivo prepoznajete taj filmski pravac, brojni elementi zahtijevaju dublju analizu. Gilić (2013: 45-46) ističe da

žanr se uistinu često određivao isključivo prema kriteriju tematskog jedinstva, bez uzimanja u obzir nižih razina sadržajne organizacije, pa se vesternima u tom smislu nazivaju svi filmovi s radnjom na Divljem zapadu SAD-a, u točno određenom povijesnom trenutku druge polovice 19. stoljeća. Takva su određenja, međutim, nedovoljno precizna.

I u tome leži istina, uzimajući u obzir brojna filmska ostvarenja koja preuzimaju formalne attribute vesterna, vizualne motive – koncepti kojima ću se kasnije pozabaviti – i stavljaju ih u suvremeno doba. Kao takva ostvarenja možemo spomenuti filmove poput *Planina Brokeback* (2005.), *Nema zemlje za starce* (2007.), *Sve ili ništa* (2016.), *Tragovi u snijegu* (2017.) i *Logan* (2017.). Za početak ćemo krenuti od temelja.

2. Što je vestern i kakav je vitez Divljega zapada?

Temelji toga filmskoga pravca, i njegove skoro magične formule, omogućuju pogled unatrag, odnosno uvid u, donekle, romantičniju viziju i sliku povijesti gdje je sloboda bila temelj ljudskih postupaka, „svijeta koji je postojao također ‘tu, u blizini’, ali ne ‘sada’, nego ‘nedavno’, tog prostorno-vremenskog sklopa u kojemu su se mogle afirmirati stare moralne vrijednosti“ (Peterlić, 2009: 218). Stoga je prikladno za istaknuti da, kad govorimo o vesternu, onda govorimo o žanru čiji počeci sežu u nijemo razdoblje filma, odnosno početak filma jest i

početak vesterna. Naravno, kako se je tehnologija filmskoga stvaralaštva razvijala, i utjecala na oblik kreativnoga izražavanja, tako je i western, kao i svaki drugi žanr, dolazio pod utjecaj elemenata koji izravno i neizravno utječu na predodžbu ekspresije i daljnju evoluciju toga filmskoga pravca, međutim, neovisno o različitim utjecajima – bilo da govorimo o prijelazu na zvučno razdoblje filma, posljedicama Drugoga svjetskoga rata, ili o nastanku podžanrova u drugoj polovici 20. stoljeća – postojali su, i dalje postoje, neki temeljni sadržaji koji čine western tako globalno prepoznatljivim i upečatljivim. Bazin (2022: 138) dodaje da „nas još više od povijesne dugovječnosti žanra čudi njegova geografska univerzalnost. Zbog čega se Arapi, Hindusi, Latinoamerikanci, Nijemci ili Englezi, kod kojih western niže uspjeh za uspjehom, zanimaju za nastanak Sjedinjenih Američkih Država, borbu Buffala Billa s Indijancima, postavljanje željezničkih pruga ili Američki građanski rat?“

Odgovor možemo pronaći u povijesnome okviru žanra. Kako smo istaknuli, western kao sredstvo umjetničkoga izražavanja svoj izvor pronalazi još u 19. stoljeću, a taj izvor podrazumijeva i obuhvaća ideju Divljega zapada – i njegovo osvajanje. Ta je ideja krasila brojne filmske uratke toga pravca, a začeta je kroz stvarne povijesne okolnosti, odnosno završetak je Američkoga građanskoga rata (1861. – 1865.) uvjetovao donošenje odluka američke vlade kojima se nastojalo potaknuti naseljavanje Zapada – što je, uglavnom, podrazumijevalo teritorij zapadno od Mississippija. Također, razvoj i širenje željezničkih pruga prema zapadu kontinenta uključivali su otkrivanje i otvaranje brojnih i velikih regija za naseljavanje i gospodarski razvoj. Uglavnom, nakon rata, velik je broj doseljenika s Istoka krenuo prema Zapadu (Peterlić, 2008: 218).

Bazin (2022: 142) savršeno uokviruje odnos Američkoga građanskoga rata i vesterna i njihova utjecaja na američku kulturu i predodžbu kolonizacije Zapada koja je onda početno oblikovana, a sada jasno zapečaćena: „Američki građanski rat pripada povijesti 19. stoljeća, a western ga je pretvorio u Trojanski rat najmodernijega među epovima. Naseljavanje Zapada naša je Odiseja.“

Međutim, sam čin naseljavanja Zapada možemo dodatno proširiti idejom da su se Sjedinjene Američke Države krajem 19. stoljeća htjele osloboditi čahure europskoga identiteta, „osjećaja da je američko društvo derivat europskoga“ (Polić, 2023: 5). Povjesničar Frederick Jackson Turner je 1893. godine razvio tezu o pograničju, kojom je isticao kako je osvajanje surovih američkih krajeva bilo ključno u izgradnji kulture američke demokracije – i, naravno, za njezino odstupanje od onoga što obilježava europske narode. Kroz kolonizaciju i osvajanje divljine Zapada dolazi do preobrazbe čovjeka i razvijanja ideje napuštanja europskoga

identiteta, odnosno Polić (2023: 5) naglašava rezultat osvajanja surovih krajeva američkoga kontinenta: „jer prvi je kolonistov susret s divljinom bio na Istoku, na atlantskoj obali, on napreduje sve više prema Zapadu, a tim kretanjem preko krajolika i američko društvo postaje sve autentičnije, odvojeno od svojih europskih korijena.“

I u takvoj kolonizaciji – masovnome kretanju stanovništva prema zapadnome dijelu kontinenta – potencijalno, leži čar vesterna: opasnost, tragedija, avantura i akcija koji proizlaze iz čina kao što je napuštanje sigurnoga ambijenta zaštićenog rukom zakona u šumovite predjele ispunjene opasnošću na svakome koraku. U jednu ruku, takav je pothvat masovne kolonizacije značio prisvajanje mogućega doma za određenu obitelj – prostora za obrađivanje zemlje i daljnju ekspanziju – a u drugu ruku, opasne susrete s odmetnicima i Indijancima, dok je sam čin zlodjela mogao proći nekažnjeno s njegovim počiniteljem davno zaboravljenim u brdskim predjelima i prerijama (Peterlić, 2009: 218-219).

Drugim riječima, vestern je progovarao, što i danas čini, o idejama koje sučeljavaju odnose individualnoga i kolektivnoga, životinju i čovjeka, aspekte prirode i industrijske revolucije; vestern govori o odnosu bezakonja i zakona i uvodi temeljna pitanja Dobra i Zla, često utjelovljena kroz sukob nepokolebljivoga predstavnika zakona i okorjeloga odmetnika. I to nas, zapravo, dovodi do protagonista, glavnih likova, pojedinaca koji utjelovljuju arhetipove nespupanih i opasnih krajeva usmjereni prema krajnje pravednome cilju, neovisno o preprekama često utjelovljenima u figuri Indijanaca – barem u najranijim inkarnacijama vesterna prve polovice 20. stoljeća – a kasnije – i posebice s pojavom zvučnoga filma i diobom žanra na raznolikije segmente – u figuri onih koji bi trebali predstavljati sile dobra. Međutim, ono što je jasno kod toga, uglavnom, avanturama i akcijom ispunjenoga filmskoga pravca jest da su filmska platna počela prikazivati protagoniste koji su više nego očito poprimali herojske karakteristike, odnosno to su bili vitezovi Divljega zapada, ali, umjesto mačeva, u borbi protiv neprijatelja na obzoru koristili su vatreno oružje – revolvere i repetirke.

Bazin (2022: 141) precizno oslikava koncept protagonista vesterna:

Uglavnom se prihvaća da je vestern epski po nadljudskoj razini njegovih junaka, legendarnom razmjeru njihovih podviga. Billy the Kid neranjiv je poput Ahileja, a njegov pištolj nepogrešiv. Kauboj je vitez. Karakteru junaka odgovara stil režije gdje se epska preobrazba događa već u kompoziciji slike, s njezinom sklonošću širokim horizontima, velikim totalima koji uvijek podsjećaju na sukob Čovjeka i Prirode.

Peterlić (2009: 219), također, daje opis koji ne ostavlja mjesta sumnji po pitanju toga kakav je vitez Divljega zapada:

Budući da je pojedinac mogao barem na trenutak riješiti sudbinu čitave sredine, on je doista imao i atribut herojske ličnosti kakva priziva junake davnih mitova i viteških romana. Odnosno, konkretnije, golemo gledateljstvo dobilo je junaka – borca protiv zla, borca za pravdu, a u potencijalno vrlo zanimljivim pričama punima akcije.

Naravno, takav prikaz protagonista vesterna neće zauvijek ostati tako crno-bijel, odnosno daljnjim razvitkom žanra – evolucijom kao posljedicom tehnološkoga napretka i društvenih promjena – uvode se slojevitije karakterizacije odnosa pozitivaca i negativaca. Klasični pogled na ono što je Dobro i Zlo, često utjelovljen kroz perspektivu predstavnika zakona, s vremenom sve više prepušta mjesto složenijoj sivoj moralnoj zoni, daleko više istraživanoj u vesternima nakon Drugoga svjetskoga rata i, posebice, u špageti-vesternima šezdesetih i sedamdesetih. Uloge protagonista će s vremenom sve više preuzimati oni koji će se nalaziti na drugoj strani zakona, uz jasniju prisutnost moralnoga relativizma i s manje očitom razlikom između pozitivaca i negativaca.

3. Vizualni motivi i mit vesterna

Osvrnuo bih se na neke uobičajene atribute kaubojskoga elementa, odnosno vizualne faktore vesterna. Drugim riječima, svi filmski žanrovi posjeduju neke elemente koji ih čine uobičajeno prepoznatljivim; žanrove oblikuje „jaka motivska povezanost (tzv. zajednička *ikonografija*) i to je bilo prvo što su ljubitelji i proučavatelji vesterna istakli kad su pokušali odrediti posebnost tog, pa onda i drugih žanrova“ (Turković, 2012b: 14). Stoga se uvijek mogu prepoznati neke temeljne sastavnice vizualnoga dizajna vesterna: kaubojski usmjereni prema crvenome obzoru, prljavi šeširi i blatnjave čizme, sučeljavanja američke vojske i Indijanaca, drveni gradići ispunjeni osuđujućim pogledima prema nadolazećem i nepoznatom jahaču, kotrljajući korov pod naletom vjetra i završni dvoboj često potpomognut upečatljivom glazbenom podlogom.

Turković (2012a: 116) dodatno opisuje vizualne karakteristike vesterna:

Značajke koje nam naglašeno daju na znanje o kojem je posebnom žanru riječ zove se *ikonografijom žanra*. U ikonografiju vesterna, na primjer, spada šešir širokog oboda, opasači s pištoljima i puške, konji, vrletni, pusti, još nekultivirani krajevi, a potom i oružani individualni i grupni sukobi, potjere, borbe s prirodom i mnogošto drugo.

Takvi su vizualni motivi u snažnome dosluhu s temeljnom radnjom određenoga filma i mogu biti intenzivirani ovisno o tipu vesterna u kojemu se prikazuju, međutim, mogli bismo reći da su općenito sukobi vatrenim oružjem – često točno u podne ili kada sunce zalazi – uzbudljive potjere konjima i kočijama, saloni ispunjeni grubim muškarcima koji igraju kartaške igre, blatnjave ulice i šerifova zvijezda neodvojivi elementi od srži onoga što oblikuje taj filmski pravac. Odnosno, Bazin (2022: 138) ističe da „formalni atributi po kojima obično prepoznajemo western samo su znakovi ili simboli njegove duboke stvarnosti, a to je mit.“

Turković (2012a: 118) detaljnije pojašnjava ideju mita:

Mitovi su predanja, što se prenose s generacije na generaciju. Nije, međutim, riječ o bilo kakvim predanjima. U mitovima se govori o kozmogenezi, o nastanku ukupnog svijeta u kojemu živi određen narod, o nastanku tog naroda ili plemena, odnosno govori se o onim silama u sukobu s kojima je određen narod ili pleme zadobilo i potvrdilo svoj nacionalni i plemenski identitet. Mitovi tako formiraju sliku o identitetu određenog plemena i naroda, služe društvenoj integraciji u zajednicu nasuprot njoj tuđim okolnostima i silama, i usađuju vjeru u taj identitet, a time i vjeru u mitska predanja.

Tu se govori o nastanku naroda i njemu pripadajuće kulture; govori se o ideji onoga što čini američko društvo, ili je činilo, oblikovano priljevom doseljenika različitih nacionalnosti i religija i njihovim sučeljavanjima s Indijancima. Govori se o stvaranju jasno integriranoga društva u jednu funkcionalnu cjelinu sačinjenu različitim jezicima i sustavima etičkih vrijednosti, dok western – kao sredstvo umjetničkoga izražavanja – kroz svoje centralne elemente identiteta progovara upravo o tome odnosu „između novog integracionističkog društvenog ustrojstva i preddruštvenog stanja. U biti, fabule vesterna se sve vrte negdje oko nastojanja da se iz društveno kaotične, razmrvljene situacije izgradi koherentno, integrirano društvo“ (Turković, 2012a: 117).

Peterlić (2009: 219) napominje kako je taj proces kolonizacije i osvajanja Zapada – kao česta i temeljna fabula vesterna – uvjetovalo stvaranje jednoga od poznatijih filmskih mitova i nečega što se ukorijenilo u američku kulturu:

Takva zbilja pružila je šansu da se (...) stvori jedan od najvećih nacionalno američkih, a i univerzalno filmskih mitova. Taj se mit, govoreći iz povijesne vizure, „kvalificira“ kao mit o osvajanju Divljega zapada, a iz vizure osnovne problematike, dakle tematike, kao mit o pretvaranju divljine u vrt. Ta metafora upućuje s jedne strane doista na civilizatorne čine koji su izmijenili pustopoljnu, a s druge na proces individualnog i kolektivnog oljuđenja.

Međutim, pojavom zvučne tehnologije, završetkom Drugoga svjetskoga rata, i ulaskom špageti-vesterna na filmsku scenu u drugoj polovici 20. stoljeća, dolazi do postupne

dekonstrukcije mita, i elementi vesterna – i pripadajući podžanrovi među kojima se razvija supervestern – sve više preispituju temelje koji su činili i čine ovaj filmski pravac.

4. Nijemi film, rani vesterni i zvučna revolucija

Jedan od značajnijih događaja, trenutaka – mogli bismo istaknuti i kao prirodnih evolucijskih tijekova u kontekstu širega raspona industrija općenito – uzimajući u obzir postupni razvitak faktora masovne tehnologije, javio se u obliku zvuka, odnosno primjeni zvučne tehnologije na filmske sadržaje. Drugim riječima, pojava prvoga zvučnoga filma *Pjevač jazza* (1927.), odnosno spajanje zvuka i filma općenito, „prouzročilo je pravi gotovo trenutni prevrat kakvih nije bilo mnogo u povijestima drugih umjetnosti“ (Peterlić, 2009: 177).

Također moramo istaknuti da, kad govorimo o nijemome filmu, onda govorimo o uratku bez obrađenoga ili snimljenoga zvuka, kao i dijaloga. Međutim, nijemi su filmovi uglavnom uvijek bili prikazivani sa zvukom uživo, odnosno neki bi glazbenik svirao dok je publika gledala film (Šuran, 2013: 139). S time u vezi, nijemi je film morao svoju radnju dočaravati kroz različite vizualne trikove i montažne radnje da bi gledatelji bili upućeni u zbivanja koja se odvijaju na filmu, stoga je spajanje zvuka i slike, za scenariste i režisere – i ovdje se, prvenstveno, misli na oblikovanje centralne radnje filmskih uradaka kroz dijalog – značilo pružanje mogućnosti dublje obrade tematike, odnosno dijalog se mogao, i počeo, koristiti u svrhu kvalitetnijega prikaza mentalnih i emocionalnih stanja likova, kao i za složenije sukobe u odnosima protagonista i antagonista, dok je publika imala nov način kako interpretirati žanrove i dramske napetosti na filmu. I u skladu s time, evolucija koja se počela odvijati u filmskoj industriji je imala nezaobilazan učinak na filmske žanrove općenito, ne samo vestern. Došlo je do savršenoga spoja između tehnološkoga razvitka i sposobnosti za umjetničko izražavanje. Promjena se odvijala u svakoj sferi filmskoga stvaralaštva – a to je omogućila zvučna tehnologija. „S obzirom na 1930-e godine, reprezentativan su primjer takve promjene komedije: fizičku komiku *slapsticka* zamijenila je ‘brzometna’ dijaloška komika luckaste komedije (braća Marx) i *screwball*-komedije (filmovi s temom ‘rata spolova’)“ (Peterlić, 2009: 178).

Kako smo istaknuli, dijalog je scenaristima i režiserima omogućio značajniju obradu tematike određenoga žanra, što, naravno, ima smisla s obzirom na to „da se riječju mogu izravno iskazati svi sadržaji koji zaokupljaju čovjeka i sugestivno ukazuju na ono što čini

njegov identitet i budući da je čovjek društveno biće, nije neobično da se pojačala socijalno-psihološka komponenta tematike filmova“ (Peterlić, 2009: 178). Samim time, srž takvih promjena i elementi takve tematike obuhvaćaju sve filmske žanrove, pa tako i western.

Međutim, prije nego što se osvrnemo na tipove vesterna koji su se bavili, i još se bave, složenijom tematikom, moramo se nadovezati na Turkovića (2012a: 119) i njegov zaključak po pitanju utjecaja nijemoga filma na western: „Nijemi film je razvio sve temeljne mitske potencijale i uobličio tzv. ikonografiju vesterna.“ Slijedom toga, moramo napomenuti neke od utjecajnijih filmova nijemoga western razdoblja, a koji utjelovljuju tu srž mita.

Jedan od takvih vesterna jest onaj koji već od samoga početka filmske umjetnosti dočarava potencijal žanra, odnosno *Velika pljačka vlaka* (1903.) – western koji se bavi bandom odmetnika koju nakon pljačke zaustavi skupina mještana. Potom moramo spomenuti *Pokriveni vagon* (1923.), koji istražuje ideju karavanskoga putovanja od Kansasa do Oregona, stavljajući se u kategoriju „filmova o putovanjima karavana (‘karavanski western’)“ (Gilić, 2013: 47). Onda možemo istaknuti film *Željezni konj* (1924.), koji se bavi temom gradnje željeznice, dok na samom kraju nijemoga western razdoblja stoji filmsko ostvarenje *Izumirući Amerikanac* (1925.) – kao jedan od prvih filmova ikad, ako ne i prvi, koji je istraživao nepravedan tretman i zlostavljanje koji su proživjeli Indijanci.

Naravno da su i drugi filmovi obilježili nijemo western razdoblje, međutim, spomenuta filmska ostvarenja predstavljaju jasnu polazišnu točku za daljnji razvoj žanra i prijelaz na zvučno razdoblje vesterna. Samim time, opet se možemo nadovezati na Turkovića (2012a: 119-120) i njegov iskaz po pitanju ranoga zvučnoga razdoblja: „Rani zvučni filmovi su naglasili idealizacijske potencijale vesterna, što se očitovalo u pjevanim westernima, tzv. ‘konjskim operama’.“ A u slučaju konjskih opera, podžanra koji je obilježio tridesete godine 20. stoljeća, akcija i pucnjava su bile glavne sastavnice njegova identiteta. Uglavnom, Peterlić (2009: 220) prikazuje jasniju sliku razvoja vesterna i njegove glavne značajke tijekom ranoga zvučnoga razdoblja, a slika koja detaljnije dočarava Turkovićev prethodni iskaz glasi:

U početku zvučnoga razdoblja žanr se jednostavno nadovezuje na „konjske opere“ s receptom: mala pucnjava na početku, ljubav u sredini, velika pucnjava na kraju; uz ono obvezatno „pucnjava“, vrlo često je usporedna jurnjava konjima, a javlja se „paralelni“ podžanr koji će nestati tijekom rata – simbioza s glazbenim filmom: junak je filma *singing cowboy* (kauboj koji pjeva).

U kategoriju takva vesterna s glazbenim elementom možemo uvrstiti filmove poput *In Old Santa Fe* (1934.), *Melody Trail* (1935.), *Prairie Moon* (1938.). Uglavnom, to su filmovi u

kojima „obično izrazito ‘ulickano’ odjeveni junaci Divljega zapada, pojednostavljeno, pucaju i pjevaju“ (Gilić, 2013: 46).

Taj kasni period nijemoga i ranoga zvučnoga razdoblja predstavljaju nekakvu vrstu uvoda u ono što slijedi nakon Drugoga svjetskoga rata i dalje; odvijalo se sazrijevanje umjetničkoga stvaralaštva u sinergiji s razvitkom tehnologije zvuka i uvidjela mogućnost izražavanja koja nadilazi i nadograđuje tematske komponente nijemoga i ranoga zvučnoga razdoblja vesterna, a i filma općenito.

Bazin (2022: 51) zaključuje razvitak filmske i zvučne tehnologije u prvoj polovici 20. stoljeća: „Godine 1938. ili 1939. dakle zvučni je film dosegnuo, pogotovo u Francuskoj i Americi, klasično savršenstvo, utemeljeno s jedne strane na zrelosti dramskih žanrova koji su razrađeni deset godina prije ili naslijeđeni iz nijemog filma, a s druge strane na stabilizaciji tehničkih napredaka.“

Takav razvoj uvjetuje pojavu podžanra koji će dodatno obilježiti vestern i daljnju evoluciju toga filmskoga pravca, a javit će se kao „takozvani ‘supervestern’, podžanr vesterna iznimno razvijene psihološke razrade likova i složenih društvenih odnosa“ (Gilić, 2013: 46-47).

5. Poštanska kočija (1939.)

Krajem tridesetih vestern je ostvario određenu vrstu savršenstva u klasičnome stilu i pristupu, odnosno vestern kakav se pojavio nakon Drugoga svjetskoga rata se razlikovao od onoga koji je dominirao u nijemome i ranome zvučnome razdoblju. A taj nositelj promjena, film koji je obilježio vestern u prvoj polovici 20. stoljeća, koji se smatra jednim od utjecajnih filmova ikad, i koji je postavio temelje za zreliju razradu ključnih sastavnica žanra u četrdesetima, film je Johna Forda, *Poštanska kočija* (1939.) – u kojemu pratimo grupu stranaca koji se voze kočijom kroz opasan teritorij Apača. Iako je film kritiziran u prikazu Indijanaca kao priprostih nasilnika i divljaka, „*Poštanska kočija* (1939) idealan je primjer te zrelosti stila koji je postao klasičnim“ (Bazin, 2022: 143).

Naravno, osim *Poštanske kočije*, bilo bi valjano istaknuti i neke druge uratke koji predstavljaju vrhunac stila i na jednak način grade temelje za nadolazeće ambicioznije scenarije žanra. Možemo napomenuti filmove poput *Bubnjevi duž Mohawka* (1939.), *Sjeverozapadni*

prolaz (1940.), *Put za Santa Fe* (1940.), *Virginia City* (1940.). Uglavnom, iako je prisutna dosljednost u kvaliteti tehničke obrade, kao i napredak u prikazu etičkih i psiholoških tema, u tim ranijim inkarnacijama vesterna još su postojale generičke karakterizacije Indijanaca kao tipičnih neprijatelja bijelomu doseljeniku. Međutim – i neovisno o još problematičnome dočaravanju Indijanaca, prikaz koji će napredovati u drugoj polovici 20. stoljeća – *Poštomskom kočijom*, kao filmom kojim „utire se put prema ‘supervesternu’“ (Peterlić, 2009: 220), „John Ford uspio je postići savršenu ravnotežu između društvenih mitova, povijesne rekonstrukcije, psihološke istine i tradicionalne tematike vesterna“ (Bazin, 2022: 143).

6. Supervestern

Tijekom Drugog svjetskog rata western se nakratko povukao, a tržištem su tijekom ratnih godina dominirali filmovi s tematikom rata. Međutim, završetkom rata, western je ponovno preuzeo vodeću ulogu, obilježen posljedicama ratnih zbivanja i društvenih promjena. Samim time dolazimo do supervesterna, žanra, odnosno podžanra vesterna kojega Bazin (2022: 144) opisuje kao žanr „koji bi se sramio biti samo western i pokušao bi opravdati svoje postojanje dodatnim prednostima: estetskim, sociološkim, moralnim, psihološkim, političkim, erotskim..., ukratko, nekom vrijednošću koja je izvanjska žanru i koja bi ga trebala obogatiti.“ Jednostavno govoreći, utjecaj rata se manifestirao na svaki aspekt ljudskoga društva, pa tako i na umjetnost kao odraz psiholoških i emocionalnih stanja i istina. Posljedično, western se mijenja i obogaćuje.

Kako sam prije istaknuo, western obilježavaju neke temeljne, bezvremenske značajke, uvjetovane stvarnim povijesnim okolnostima iz kojih su proizašle zamućene i, često, jednostrane verzije događaja. Turković (2012a: 119) jasnije dočarava ovu misao: „Pokušaj legendarizacija osvajanja Zapada pratio je već i samo osvajanje Zapada. Činilo se to prvo senzacionalnim člancima u novinama, a potom pomoću jeftinih sveščica s pričama i romanima o zapadnjacima, što se naširoko čitalo. Mnoge su ličnosti kroz te jeftine romane postale legendarne.“

Uglavnom, i da ponovim, kroz takve okvire koji su obilježili ono što bismo mogli nazvati klasičnim izdanjem, western se nosi s pitanjima Dobra i Zla, sučeljavanjima jasno suprotstavljenih pozitivaca i negativaca često utjelovljenih u konvencionalno prihvaćenim ulogama predstavnika zakona i odmetnika, učincima industrijske revolucije na prirodni svijet

te bijelim doseljenikom u osvajanju surovih krajeva Zapada. Takve su jasno usađene i prihvaćene narativne suprotnosti obilježavale taj filmski pravac tijekom prve polovice 20. stoljeća, ali i, naravno, dalje, međutim, dolazi do dekonstrukcije temeljnih značajki njegova izvora, odnosno, kako Gilić (2013: 46) napominje, „ikonografija se, jasno, mijenja, pa tako nakon Drugog svjetskog rata u ikonografiji vesterna, pa i mnogih drugih žanrova, sve više do izražaja dolazi, tzv. realizam.“ Drugim riječima, nastupaju promjene; nastupile su drukčije interpretacije razloga kreativnoga izražavanja – ono što čini vestern, ili bi ga trebalo činiti. Drugi svjetski rat je bio jedan od okidača novih interpretacija; ratne su godine uvele „stanovit relativizam, koji je rezultirao razblaživanjem principa i fabulativnih opreka (dobra-zla; civilizacije-divljine i dr.) i unosio složeniju i istančaniju psihološku razradu ponašanja i motivacija zbivanja“ (Turković, 2012a: 120).

Početak takva pristupa, koji sadrži i primjere koji odgovaraju kategoriji supervesterna, možemo pronaći u filmu Williama Wellmana, *Omča za vješanje* (1943.) – nominiranome za Oscara za najbolji film. To je vestern koji u velikoj mjeri progovara o smrtnoj kazni, konceptu mentaliteta rulje, tragediji manjka valjanoga sudskoga procesa i nošenju s posljedicama uzimanja pravde u svoje ruke, sa završetkom koji nikoga ne ostavlja ravnodušnim, podosta netipičnim za vesterne toga razdoblja, ali takvim koji nedvojbeno gradi temelje za ono što slijedi, ili barem pruža uvid u složenije tematske okosnice novoga podžanra. U skladu s time, detaljnije se istražuju dotad u korist prikazivanja bijeloga doseljenika zanemarivane teme o povijesti i lošem položaju Indijanaca. Možemo pretpostaviti da su tragične posljedice Drugoga svjetskoga rata, učinci razaranja i uništavanja gradova, milijuni žrtava i koncentracijski logori, potaknuli preispitivanje vlastitih temelja povijesti – zornije shvaćanje onoga što je uvjetovalo američko društvo. No, kako napominje Bazin (2022: 144), učinak je rata „više neizravan i valja ga razaznati svaki put kad film zamjenjuje tradicionalne teme društvenom ili moralnom težom ili je tim temama dodaje.“ Stoga, moramo se osvrnuti na filmove *Fort Apache* (1948.) Johna Forda, i *Slomljena strijela* (1950.) Delmera Davesa. To su vesterni koji na autentičniji način prikazuju Indijance, nastojeći dočarati okolnosti Divljega zapada u skladu sa stvarnim zbivanjima i pokazujući mjeru poštovanja prema Indijancima. Naravno, i očito, okolnosti vremena još nisu bile u skladu s političkim i društvenim vrijednostima 21. stoljeća i to se očitovalo u glumačkim izvedbama, odnosno neke su likove koji su trebali predstavljati Indijance – specifično u *Slomljenoj strijeli* – utjelovili američki i kanadski glumci. Međutim, i neovisno o manama koje su još bile karakteristične za američko društvo sredinom 20. stoljeća,

te filmove se može uzeti kao one koji zagovaraju ideal tolerancije, gradeći princip prema kojemu će kasnije sve više težiti i ostatak filmske industrije.

Međutim, film koji također predstavlja tu vrstu napretka, „tu mutaciju žanra“ (Bazin, 2022: 145), vestern je Freda Zinnemanna, *Točno u podne* (1952.). Riječ je o vesternu u kojemu predstavnik zakona – šerif William Kane – nastoji zaustaviti odmetnika puštenoga iz zatvora – Franka Millera – i njegovu bandu. Radnja filma je prilično jednostavna, no, ključna je sastavnica toga vesterna u njegovoj tematskoj obradi i karakterizaciji glavnoga protagonista. Svjestan da je brojčano nadjačan, William Kane traži pomoć svojih sugrađana za nadolazeći obračun, ali ga odbiju. Unatoč, naizgled, neizbježnome porazu, Kane se – kao predstavnik časti i dužnosti – sučeljava s bandom odmetnika i pobjeđuje, uz potporu heroine – njegove žene, Amy Fowler Kane.

Gilić (2013: 60) napominje da je moral u filmu „vezan uz temelje društvene zajednice u formiranju moderne Amerike, ključan za vestern, (...) vidi se u sukobu snaga zakona i snaga bezakonja“, odnosno ono što, zapravo, ističe ovaj vestern nalazi se u dočaravanju kukavičluka naizgled civiliziranih i moralnih sugrađana i njihovoj nesposobnosti da podrže čovjeka koji, na površini, predstavlja arhetip klasičnoga vesterna – utjelovljenje vođe civiliziranih. Na kraju, pomoć mu dolazi u formi njegove životne partnerice – bez koje bi život i izgubio – ilustrirajući početne oblike kvalitetnijega prikaza ženskih likova u žanru koji se klasično doživljava kao muški; u kojemu su muškarci često prikazivani kao samotni heroji, spremni i sposobni ostvariti svoje ciljeve snagom volje i upotrebom vatrenoga oružja. U filmu *Točno u podne*, glavni protagonist – William Kane – tijekom većega dijela radnje, svjestan vlastitih okolnosti, traži pomoć svojih sugrađana, netipično za herojskoga protagonista žanra obilježenoga čvrstoćom viteza Divljega zapada. Na kraju, pomoć mu dolazi u obliku figure koja se u klasičnim izdanjima treba štititi.

Naravno, pored toga remek-djela Freda Zinnemanna, možemo istaknuti filmove Howarda Hawksa, koji u jednakoj mjeri pridonose žanru koji se u pedesetima približava vrhuncu, pa tako kao više nego vrijedne priloge tome filmskome pravcu moramo spomenuti postignuća poput filmova *Crvena rijeka* (1948.), *Veliko nebo* (1952.) i, naravno, *Rio Bravo* (1959.). Međutim, u šezdesetima dolazi do promjene u filmskoj industriji, pa i one koje utječu na vestern:

Sumrak žanra počeo će se opažati 1960-ih u razdoblju krize Hollywooda uoči prijelaza na novi proizvodni sustav. U to doba i sam žanr iscrpao će sve naznačene mogućnosti svoje opisane poetike, a njegovu odstupanju pridonijet će i politički događaji koji su zahvatili SAD, događaji

koji su sumnjom u pravednost američke politike i doveli u pitanje superiornost njezina društvenog poretka (Peterlić, 2009: 221).

Takve okolnosti – one dominantno oblikovane ulaskom SAD-a u Vijetnamski rat – na jednak način kao i tragične posljedice Drugoga svjetskoga rata, uvjetuju ponovno preispitivanje vlastitih izvora povijesti, drukčiji kut gledanja na stvari; odvija se „proces razbijanja integracionističke orijentacije američkog društva, a time i otuđivanja od mita, tog sredstva integracije“ (Turković, 2012a: 120), odnosno, kako Peterlić (2009: 221) dodatno pojašnjava, u tome procesu ili „buđenju iz ‘američkog sna’ doživjet će promjenu i slike iz njegove povijesti pa će se početi demistificirati i mitovi koji su stvorili vestern.“ Dolazi do nastanka podžanra koji će obilježavati filmsku industriju u drugoj polovici 20. stoljeća; nastaje verzija vesterna koja će njegove ključne značajke začiniti dozom ekscentričnosti, odnosno dolazimo do talijanskoga vesterna, „koji iz američkog vesterna uzima mitske slike, ali se s njima poigrava kao s bajkovitim elementima a ne vjerodostojnim činjenicama, s time da je svijet talijanskih vesterna svijet koji teži anarhiji a ne integraciji i konsolidaciji“ (Turković, 2012a: 120).

7. Talijanski vestern (špageti-vestern)

Ovo je žanr, ili podžanr vesterna, koji – usudio bih se zaključiti – opća publika najviše prepoznaje kao filmska ostvarenja ispunjena kaubojima, konjima i sučeljavanjima revolveraša, bilo da govorimo o filmu *Za šaku dolara* (1964.), *Dobar, loš, zao* (1966.) ili o filmu *Bilo jednom na Divljem zapadu* (1968.) – ili o brojnim drugim filmovima kategorije špageti-vesterna koji su dominirali filmskom industrijom do kraja sedamdesetih – onda govorimo o ostvarenjima koja su uklesala temelj predodžbe kakav vestern jest – njegove vizualne motive, stilizirane zvukove poput „zvonkog udarca šakom“ (Turković, 2012b: 29) i glazbenu podlogu. U skladu s time, moram napomenuti da je glazba osnova na temelju koje publika može percipirati ne samo kvalitetu nekoga filma, nego i narav fiktivnoga svijeta u kojemu likovi obitavaju. Sa sigurnošću mogu istaknuti da je Ennio Morricone jedan od poznatijih skladatelja filmske glazbe u domeni vesterna koji je izgradio ikonografiju najpoznatijih talijanskih vesterna. Šuran (2013: 143) na sličan način objašnjava kako „je glazba u svojstvu svoje jezične univerzalnosti konkretno pomogla i raznim filmskim redateljima osmisliti cijele sekvence, smišljati montažu temeljnih scena i osvijetliti najdublje odnose koje se skrivaju između

kadrova. Zahvaljujući toj skladateljskoj sposobnosti mnogi su filmovi stekli slavu, a kompozicija je postala poznata.“

Ono što je bitno za objasniti po pitanju prirode talijanskoga vesterna jest da sličnosti s američkim vesternom, naravno, postoje, ali sličnosti su, do određene mjere, površne. Iako se i u vesternima nakon Drugoga svjetskoga rata javljaju značajne promjene, odnosno u brojnim se prethodno napomenutim filmskim ostvarenjima iz razdoblja četrdesetih i pedesetih „mijenja ikonografski repertoar“ (Turković, 2012a: 120), tek se u špageti-vesternima daleko očitije manifestira ideja razbijanja mitova. Drugim riječima, talijanski vestern posuđuje, ali i preuzima, temeljne značajke američkoga mita i, samim time, američkoga vesterna i onda obrađuje takve aspekte na sebi svojstven način – na način kako priliči talijanskome vesternu. Turković (2012a: 121) pojašnjava da je špageti-vestern „žanr koji se izgrađuje oslanjajući se o neki drugi žanr. Reći ćemo da je talijanski vestern *meta-žanr*, tj. žanr kojemu je objektom jedan već postojeći žanr.“ A taj se postojeći žanr – u našem slučaju američki vestern – oslanja na mit ili, kako Polić (2023: 5) ističe govoreći o preobrazbi koja se nalazi u srži mita, preobrazba „čovjeka od mekušca (koji uglavnom predstavlja došljaka s Istoka, po mogućnosti iz nekog grada) do zapadnjaka/kauboja također predstavlja temelj mita o postanku američkog naroda i američke države.“

Uglavnom, i američki i talijanski vestern se posvećuju istome razdoblju američke povijesti – razdoblju druge polovice 19. stoljeća – razlikuju se način obrade razdoblja i elementi koji su u prvome planu žanrova. Uvid u povijest vesterna, njegova utjecaja na američku predodžbu ikonografije ideala kolonizacije Zapada i širenja toga ideala u vesternu pomaže nam prepoznati kako američki vestern prati ideju širenja etičkoga standarda društvenoga ustrojstva na divljinu koja se nastoji pokoriti. Turković (2012a: 121) napominje kako „likovi američkog vesterna dobro znaju društvenu normu, jer se nju upravo istjerava na zapadu. Oni koji je krše, čine to ili jer ne pristaju uz procese konstitucije društva, tj. po svjesnom opredjeljenju za društveno difuznu situaciju, ili to čine zbog kukavičluka i straha. Oni koji pristaju uz društvenu normu, prisiljeni su je braniti i uvoditi pa makar i silom.“ S druge strane, u slučaju talijanskoga vesterna zbiva se zaokret prema jedinki, prema pojedincu, odnosno nije riječ o društvenim normama, nego se u centar stavljaju individualne norme. To je filmski pravac u kojemu se sučeljavanje likova ne odvija u ime „općih normi, nego u ime individualnih normi. Iz ovog razloga niti opća situacija talijanskih vesterna nije situacija konstitucije društva, već situacija opće društvene disperzije, rasapa. Za ljude talijanskog vesterna društvene su strukture neke nestalne prirodne tvorevine, koje ni po čemu ne obavezuju individuu“ (Turković, 2012a: 122).

To su tematske okosnice talijanskoga vesterna za koji će zanimanje pokazati brojni talentirani redatelji koji će ovjekovječiti ovaj žanr kao ne samo američki, nego kao svjetski, kao polazište svima koji pokazuju zanimanje prema temama Divljega zapada. Stoga, uz Sergia Leonea, kao autora spomenutih filmova: *Za šaku dolara*, *Dobar, loš, zao* i *Bilo jednom na Divljem zapadu*, „Sam Peckinpah i, poslije, Clint Eastwood, struja novog Hollywooda narušit će mitotvorne predodžbe o svijetu Divljega zapada“ (Peterlić, 2009: 221), svijetu u kojemu su nekad glavne uloge preuzimali protagonisti s, naizgled, viteškim vrlinama, stavljeni u svijet borbe i surovih uvjeta kako bi štitili nemoćne i uspostavljali red u kaotičnome svijetu. U tom trenutku će u prvi plan uloge protagonista sve češće preuzimati oni s neutralnim, pa i ravnodušnim pristupom po pitanju životnih sudbina slabijih dok će im krajnji cilj, uglavnom, biti osveta i financijsko blagostanje.

Talijanski će vestern do kraja sedamdesetih doći do kraja svojega životnoga vijeka i iako će vesterni s takvim obilježjima i dalje biti u produkciji do kraja osamdesetih i devedesetih, kvaliteta proizvodnje, kao i zanimanje javnosti, bit će u značajnome padu, međutim, nekoliko će vesterna – one koje bi mogli staviti u kategoriju supervesterna – zaključiti dinamičnu povijest toga filmskoga pravca – bilo kroz slojevitu tematsku obradu ili vrhunski tehnički prikaz. *Ples s vukovima* (1990.) Kevina Costnera smatra se jednim od najboljih vesterna svih vremena, dočaravajući tragičnu povijest Indijanaca i njihovu kulturu, dok „film Clinta Eastwooda *Nepomirljivi* (Unforgiven, 1992) obnavlja psihološku razrađenost i težinu etičkih izbora iz supervesterna u razdoblju nakon dekadencije ‘špageti vesterna’ te nakon što su čak i Eastwoodovi filmovi pružali argumente u prilog tvrdnji da se vestern kao žanr iscrpio pa vizualni motivi (ikonografija), likovi i temeljne situacije seli u druge filmske žanrove“ (Gilić, 2007: 47). I za kraj, prikaz svijeta vesterna moramo zaključiti filmom Andrewa Dominika, *Ubojstvo Jesseja Jamesa od kukavice Roberta Forda* (2007.). To je vestern koji kroz psihoanalitički pristup životu jednoga od najpoznatijih američkih odmetnika druge polovice 19. stoljeća, Jesseja Jamesa, dočarava kako zaljubljenost američkoga naroda u ideal mita o tome što čini njihovu naciju može stvoriti idole nevrijedne spomena i slave. Međutim, kroz vjeru u taj ideal mita oblikovan sredstvima masovnoga izražavanja stvara se uzročno-posljedična veza koja uvjetuje odgovor koji glasi „da vestern krije neku tajnu bolju od mladolikosti: tajnu vječnosti; tajnu koja se na neki način poistovjećuje sa samom biti filma“ (Bazin, 2022: 138).

ZAKLJUČAK

Tijekom turbulentne prve polovice 20. stoljeća filmski su žanrovi dolazili pod utjecaj ne samo svjetskih previranja globalnih sila u težnjama za političkim i gospodarskim dominacijama, nego su napredci tehnologija priopćavanja informacija omogućili drukčiju, možemo reći i kvalitetniju interpretaciju načina izražavanja vlastitih umjetničkih nagona. Iako je nijemo razdoblje filma ono koje je promijenilo temelje našega modernoga društva, tek zvučno razdoblje filma predstavlja istinski revolucionaran skok napretka u tehnologijama masovna izražavanja. Posljedično nastaju vesterni koji napuštaju kategoriju jednostavnih filmova s naglaskom na akciju i pucnjavu i preuzimaju uloge iskrenih umjetničkih djela čiji sadržaj – u jednakoj mjeri oblikovan tragičnim posljedicama Drugoga svjetskoga rata – preispituje klasične teme svojega izvora, pružajući drukčiji kut gledanja na zbivanja koja su tradicionalno prikazivana kroz okvir crno-bijele filozofije. S vremenom bijeli doseljenik nije uvijek prikazivan kao pozitivac, a Indijanac preuzima uloge više nalik na one u stvarnosti. Također, ono što je neporecivo kod vesterna jest njegova univerzalnost, odnosno koliko god su temelji toga žanra vezani uz američku povijest i kulturu, nastaju brojni produžetci izvornoga američkoga vesterna, i reinterpretacije koji će biti „osnova za nastanak talijanskih tzv. špageti-vesterna, potom tzv. *easterna* (borilački, kung-fu filmovi) hongkonške produkcije, poslije kineske, korejske... A likovi, dramaturgija i cijela vestern-situacija preselit će se u razdoblje post-modernizma u Hollywoodu u druge žanrove“ (Peterlić, 2009: 221). Naravno, koliko god se vestern tijekom svoje povijesti mijenjao i razvijao, i posuđivao sastavnice svojega identiteta modernijim interpretacijama, omogućavajući realizaciju vestern tematike u filmovima s radnjom u 21. stoljeću, ono što je očito kroz bilo kakvu analizu vesterna, njegove povijesti i kulturološkoga identiteta jest da govorimo „o žanru kojeg se s osjećam prikladnosti naziva ‘mitološkim’. Najzad, riječ je o žanru koji je star koliko i sam film, i koji je, dobrim svojim dijelom, oličenjem institucionalnog razvoja filmske umjetnosti“ (Turković, 2012a: 116).

SAŽETAK

U radu se bavim analizom vesterna i elementima koji ga čine bezvremenskim oblikom izražavanja. Iako se vestern javljao i prije pojave filmske tehnologije, glavni fokus moje razrade toga umjetničkoga pravca jest uvid u njegovu filmsku narav. Stoga u radu naglasak stavljam na ključne sastavnice filmske ekspresije i nastojim odgonetnuti srž tematike vesterna kao filmskoga žanra – njegov mit. U tome mi najviše pomažu monografije *Povijest filma* (2009.) Ante Peterlića i *Što je film?* (2022.) Andréa Bazina, koje jasno dočaravaju razvoj vesterna.

Na početku rada dajem definiciju filmskoga žanra, što mi služi kao podloga za analizu vesterna kao filmskoga pravca, a dalje nastavljam s opisom povijesti vesterna u kontekstu američke kolonizacije Zapada, također se osvrćući na ideju mita i što čini protagonista vesterna. Vezano uz to, dijelim vestern na podžanrove i dajem primjere filmskih ostvarenja koja su obilježavala vestern kroz njegovu povijest.

Ključne riječi: vestern, filmski žanr, podžanrovi, protagonist vesterna, mit

SUMMARY

In this paper, I analyze the Western genre and what makes it such a timeless form of expression. Although the Western genre appeared even before the advent of film technology, the main focus of my analysis is providing an insight into its cinematic nature. Therefore, in my paper, I focus on the key components of this genre, one mostly conveyed through film, and I try to unravel the core of the theme of a Western as a film genre – its myth. The monographs *History of Film* (2009) by Ante Peterlić and *What is a Film?* by André Bazin were the most useful titles in my analysis of the subject as they were the most precise in their depiction of the development of Westerns.

At the beginning of the paper, I define a film genre, which serves as the basis for my analysis of the Western genre, after which I continue with a description of the history of Westerns in the context of the American colonization of the West while providing more insight into the concept of a myth and what constitutes the protagonist of a Western. I also divide Western genre into their subgenres and give examples of Western films that marked the genre throughout its history.

Keywords: Western, film genre, subgenres, Western protagonist, myth

LITERATURA

- Bazin, A. (2022.) *Što je film?*, 1. izdanje, Zagreb: Disput.
- Gilić, N. (2013.) *Filmske vrste i rodovi*, 2. izdanje, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmske-vrste-i-rodovi/> (Zadnji pristup: 22. lipnja 2024.)
- Peterlić, A. (2009.) *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, 2. izdanje, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Polić, V. (2023.) „Yellowstone i oživljavanje vesterna“, *Anafora. Časopis za znanost o književnosti*, 10, 1, str. 1-25, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/305405> (Zadnji pristup: 22. lipnja 2024.)
- Šuran, F. (2013.) „Glazba i mediji s posebnim osvrtom na film“, *In medias res. Časopis filozofije medija*, 2, 2, str. 124-146, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/clanak/169398> (Zadnji pristup: 22. lipnja 2024.)
- Turković, H. (2012.a) *Filmska opredjeljenja*, 1. izdanje, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmska-opredjeljenja/> (Zadnji pristup: 22. lipnja 2024.)
- Turković, H. (2012.b) *Razumijevanje filma*, 1. izdanje, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/> (Zadnji pristup: 22. lipnja 2024.)