

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.



Vanja POLIĆ

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Ivana Lučića 3
HR – 10 000 Zagreb
vpolic@ffzg.hr

UDK 791.223.1
791.22

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v10i1.1>

Izvorni znanstveni članak
Original Research Article

Primljeno 21. ožujka 2023.
Received: 21 March 2023

Prihvaćeno 1. lipnja 2023.
Accepted: 1 June 2023

YELLOWSTONE I OŽIVLJAVANJE VESTERNA¹

Sažetak

Članak analizira odrednice vesterna u seriji *Yellowstone* (2018. – 2023.), služeći se teorijom žanra vesterna (Tompkins, Cawelti i Mitchell). Analizira se u kojoj mjeri te odrednice žanra – poput krajolika, kauboja, konja, smrti, kretanja kroz prostor, te opreke divljina/civilizacija – i danas funkcioniraju u vesteru tradicionalnog tipa kao što je *Yellowstone*, te zašto je *mainstream* gledateljstvu vestern još uvijek privlačan. U članku se također diskutira o procesu transformacije življenog iskustva bijelih doseljenika na američkom Zapadu u mit o postanku američkog društva (Slotkin), što se zatim povezuje s genezom vesterna iz pseudorealističnog u mitski žanr. Drugim riječima, u članku se istražuje mitopoetski naboj žanra vesterna kojim se stvara mit o američkoj naciji, mit koji se, poput vesterna, uvijek pripovijeda iz bijele doseljeničke perspektive pa stoga proizvodi ideološki jednostrani narativ. Nadalje, u članku se analizira retorika legitimacije žanra i ‘američkog’ načina života inzistiranjem na autentičnosti života na američkom (bijelom) Zapadu, koji uključuje povratak starim (bijelim, doseljeničkim) vrijednostima. Služeći se, između ostalog, argumentom autentičnosti žanra, članak pokazuje kako serija *Yellowstone*, oslanja-

¹ Članak je nastao u sklopu institucijskog projekta „Antropocen u hrvatskoj i anglofonoj kulturi“; voditeljica projekta: dr. sc. Iva Polak, izv. prof.

jući se na 'spektakularnost' predstava o Divljem zapadu (poput onih kakve je uprizorivao Buffalo Bill na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće), ostaje čvrsto unutar žanra tradicionalnog vesterna. Članak pokazuje kako *Yellowstone* retorički i pojavno inzistira na tome da prikazuje 'autentični' život na američkom Zapadu danas, ugrađujući u sebe mnoge elemente same mitopoeje američkog društva, ali kako, kao prava (konjska) sapunica, nehotice prokazuje te stare vrijednosti kao dvo-lične, jednostrane i samožive, ukazujući na nedostatke tog hvaljenog 'američkog' načina života.

Ključne riječi: western, teorija žanra, autentičnost, mitopoeja, *Yellowstone*

Uvod

Seriya *Yellowstone* započinje prikazom plavog neba prošaranog oblacima (kamera snima odozdo prema gore); nakon nekoliko trenutaka, pojavljuje se muška ruka koja polako prilazi glavi konja uz umirujuće zvukove muškog glasa. Sljedeći kadar narušava prvotnu liričnost scene jer pokazuje muškarca u poluprofilu, okrvavljena čela, koji nježno šapuće konju. Postupno postaje jasno da je konj ranjen u brutalnoj prometnoj nesreći, sudaru kamiona koji prevozi građevinski stroj i *pick-up* kamioneta s konjskom prikolicom. Kako scena postupno odaje detalje nesreće, jasno je da je konj nepovratno ranjen; muškarac u drugoj ruci drži revolver, oprašta se od konja i ubija ga skraćujući mu muke (S01E01, 0-0.47).² Nebo, konj, muškarac, revolver, smrt – ti su motivi gledatelju odmah prepoznatljivi kao odrednice vesterna.

Koristeći se teorijom žanra, članak će na primjeru trenutačno vrlo popularne serije *Yellowstone* (2018. – 2023.) pokazati kako žanr vesterna, kroz svoje lajtmotive, ponavlja temeljne karakteristike američkog³ (bijelog) društva i mita o njegovu postanku. Teorijski okvir temeljit će se ponajprije na teoretičarima žanra Jane Tompkins, Johnu Caweltiju te Leeju Clarku Mitchellu, a metoda kojom će se pritom služiti bit će definicija već spomenutih lajtmotiva žanra te analiza načina na koje se pojavljuju u seriji. Pokazat će se kako ti lajtmotivi, a s njima i cijeli žanr vesterna, i danas zadržavaju svoju privlačnost, s jedne strane jer nude bijeg od stvarnosti i potiču nostalgiju za prošlim, navodno jednostavnijim, vremenima, a s druge kako, posebice u slučaju tradicionalnog vesterna kakav je *Yellowstone* (jer on nije ni revizija ni parodija već 'klasični' western, to

² S označava sezonu, a E epizodu.

2 ³ Pojmove *Amerika* i *američki* rabim kao istoznačnicu za SAD.

jest, konjska sapunica), oni uz manje iznimke i dalje podupiru bijeli, patrijarhalni pogled na svijet. Žanr vesterna mit je o stvaranju američke nacije koji, od Turnerove teze o pograničju do Slotkinove kanonske studije *Gunfighter Nation*, kako pokazuje popularnost serije *Yellowstone*, nastavlja biti jednom od temeljnih odrednica suvremenog američkog društva to jest, potvrđuje središnje vrijednosti (ponajprije bijelog) američkog načina života.

Muškarac, konj, krajolik – motivi žanra vesterna

Pri spomenu riječi *western* šira publika odmah ima jasnu sliku o tome što on podrazumijeva: kauboje, Indijance,⁴ konje, široka prostranstva, karavane doseljenika, pogranične gradiće, stoku, rančeve i farmere, borbu za prava na vodu i pašnjake. Javlja se slika kronotopa⁵ koji priziva slobodu – podalje od zagušljivih gradova, civilizacije, uredskih poslova, vreve, žurbe – i slobodu pokreta, netaknutu i divlju prirodu, mjesta gdje postoji jasan kôd ponašanja, gdje dana riječ i pitanje časti još određuju čovjekovo ponašanje, gdje negativci uglavnom bivaju kažnjeni, a na kraju priče kauboj sam ili u paru odjaše u zalaz sunca. *Western* dakle ima jasne žanrovske odrednice, kao takav nudi gledateljima ili čitateljima određenu dozu sigurnosti – poput ljubića, detektivskih romana ili pak romana popularne znanstvene fantastike – njegov završetak je, uz poneko iznenađenje, uvijek izvjestan.

Western obično započinje prikazom prerije, pustinjskih predjela i širokih prostranstava u čijoj se pozadini uzdižu visoke planine Stjenjaka; to je netaknut krajolik na kojem se postupno pojavljuje lik jahača koji polako dojaše u prvi plan, na poprište radnje. *Western* time jasno označava mjesto radnje i protagonista koji dolazi u taj krajolik i upisuje se u nj. *Western* je ponajprije bijeli narativ koji prati ulazak bijelog čovjeka u naizgled netaknuta prostranstva američkog

⁴ U hrvatskom se najčešće i dalje rabi termin Indijanac, dok se u engleskom, posebice na sjevernoameričkom kontinentu, uporaba te riječi izbjegava zbog negativnih rasističkih konotacija. U SAD-u se govori o 'Native Americans', dok se u Kanadi rabi termin 'First Nations'. U hrvatskom se tako mogu izmjenjivati termini poput autohtonog stanovništva i domorodaca (pri čemu potonji termin sa sobom nosi određenu negativnu konotaciju).

⁵ Mihail Bahtin određuje kronotop kao „[neraskidivost] prostora i vremena“ te kao „formalno-sadržajnu kategoriju književnosti“ (193), dakle kao vrijeme - mjesto koje u tekstu čini jedinstvenu cjelinu. Prema Bahtinu, kronotop ima „suštinsko žanrovska značenje“ (194, kurziv u izvorniku) te se pojedini žanrovi mogu odrediti upravo prema kronotopu. *Western* je tako određen kronotopom američkog Zapada u kasnom devetnaestom i na samom početku dvadesetog stoljeća.

Zapada. Vestern je i poprište na kojem bijeli muškarac⁶ dokazuje svoju muškost: on je u središtu pozornosti, on je taj koji se rađa iz krajolika. Jane Tompkins tvrdi da takav uvod naglašava da je prvo postojala zemlja, te da se vestern vraća na sam početak priče o postanku svijeta: on izrasta, „doslovno, od zemlje prema gore. Prije no što se pojavi ljudski lik, imamo osjećaj da smo prisutni u trenutku (...) prije nego što je vrijeme počelo teći. Jedino što postoji je prostor, čist i apsolutan, koji se materijalizira u... krajoliku“ (70). Krajolik time priziva „trenutak u kojem je zemlja nastala“, ali također ukazuje i na kraj vesterna, na to da je taj krajolik također i „krajolik smrti“ (Tompkins 70).

Nadalje, krajolik je do te mjere snažno prisutan u vesternu, neodjeljiv od samog žanra, da i sam postaje njegovim junakom. Bijeli muškarac, pionir, doseljenik, stupa u taj krajolik te ga pokušava razumjeti, učiniti bliskijim sebi tako što će ga orječiti. U potki vesterna zato se nalaze brojni, uglavnom neuspješni pokušaji dijaloga između čovjeka i vesterna, dok čovjek na koncu ne shvati da mu krajolik nikad neće odgovoriti, te da se čovjek u konačnici tom krajoliku mora prilagoditi ili u njemu ostaviti život. Vestern stoga također prikazuje neprestanu borbu, koja se u tradicionalnom vesternu javlja u tri klasična oblika: „kao borba čovjeka protiv čovjeka, borba čovjeka sa samim sobom, te borba čovjeka protiv prirode“ (Sam Elliott u „An Inside Look at 1883“, 0.33-0.41). (Ova posljednja, doduše, mogla bi se tumačiti i kao borba prirode protiv čovjeka, ovisno o perspektivi.) Prilagodbom krajoliku, bijeli čovjek od ‘mekušca’ (američki izraz je ‘tenderfoot’, doslovno, ‘osoba mekanih stopala’), pridošlice, postaje kauboj upisan u krajolik (ovo je ipak bijela pripovijest o osvajanju Zapada; Indijancima koji su oduvijek u tom krajoliku, ova transformacija nije potrebna budući da su oni – opet ponajprije tumačeno iz bijele perspektive – s njim u potpunoj harmoniji). Čovjek u određenoj mjeri može savladati krajolik, razumjeti ga, ali nikada njime u potpunosti ovladati, a savladava ga putujući kroza nj. Tako je sljedeća karakteristika vesterna upravo pokret, kretanje kroz geografiju Zapada, kroz široka prostranstva u „kojima ne postoji ništa što bi spriječilo jahačevo slobodno kretanje terenom. On ga može osvojiti putujući njime, može ga spoznati

⁶ Kada se služim pojmom ‘muškarac’ umjesto rodno neutralnijeg termina ‘čovjek’, činim to namjerno da ukažem na povijesne i suvremene patrijarhalne strukture koje upisuju bijelog čovjeka u sam vrh društvene i političke hijerarhije, retorički to prikazujući kao prirodni poredak (usp. Tompkins 73). Tradicionalni vestern podupire takvu retoriku, dok ju suvremene subverzije žanra sve više podrivaju dajući više glasa ženama i Indijancima (primjerice, miniserija *The English* (2023), u kojoj su protagonisti bjelkinja i Indijanac, ujedinjeni željom za osvetom, ili pak miniserija *Godless* (2017) u kojoj je protagonistica bijela udovica i izopćenica).

stojeći na njemu“ (Tompkins 75). Zato je lik jahača koji stoji okomito u odnosu na zemlju toliko bitan u vesternu, on se na njemu ističe te se čini kao da njime dominira (Tompkins 74).

Transformacija 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. Naime, krajem devetnaestog stoljeća SAD se pokušavao osloboditi osjećaja manje vrijednosti u odnosu na Europu, osjećaja da je američko društvo derivat europskoga. Da bi potvrdili svoju samosvojnost, američki povjesničari često su se priklanjali takozvanoj tezi ‘klica’ (*‘germ’ theory*) o teutonskom postanku Amerike, drugim riječima, da su sami začeci Amerike nastali u zajednicama davnih teutonskih naroda na europskom sjeveru (Jacobs xi), što je Ameriku ipak povezivalo s Europom. Povjesničar Frederick Jackson Turner ponudio je drukčiju, evolucijsku tezu kojom je spojio povijest naseljavanja Zapada s mitom o postanku američke nacije. Time je postigao upravo ono za čime je Amerika žudjela: ne da bude mlađim bratom Europe, već da se definira kao samosvojna nacija izrasla sama iz sebe. 1893. godine Turner je iznio tezu o pograničju (*frontier thesis*) kojom je povezo naseljavanje divlje Amerike s rođenjem novog čovjeka, izvorno Europljanina, koji se probijanjem na Zapad – osvajanjem uvijek novih teritorija – sve više udaljava od svojih europskih korijena te uspostavlja novo društvo. Taj novi čovjek proizvod je amerikanizacije, oblikovao ga je specifični američki krajolik, točnije, američka divljina koju on svojim činom postupnog prelaženja pretvara u novi svijet. Krajolik dakle uzrokuje transformaciju iz Europljanina u novu vrstu čovjeka, u Amerikanca. Turner poznato opisuje tu preobrazbu tvrdeći da je divljina prvobitno bila nadmoćnija od kolonista koji je u nju stigao u europskoj odjeći, zaogrnut europskom civilizacijom. Ona ga potom skida iz tog plašta te ga, dovodeći ga u kontakt s Indijancima, uči životu u toj stranoj zemlji. On joj se u prvoj fazi mora pokoriti, no postupno njome ovladava, stvarajući „novi proizvod koji je američki“ (Turner 4). Kako kolonist postupno pokorava divljinu, 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. Turner to objašnjava tezom da se američki razvoj nije događao pravocrtno, već da se kolonist svaki put kada bi došao na novi teritorij morao vratiti u prvotne, pri-

mitivne, uvjete života koje je zatim transformirao u novo društvo (Turner 2), a sebe u novog čovjeka.⁷

Vestern se temelji na tako osmišljenoj teoriji pograničja te u različitim pričama prikazuje naizgled različite vrste susreta između civilizacije i divljine/divljaštva koji ponajprije uključuju nasilje kao neizbježno obilježje života 'na rubu'. Ma koliko bio fascinantna gledatelju koji u sigurnosti kina ili danas iz vlastita naslonjača gleda western, krajolik je za likove ubojit. Tu može biti riječi o pionirima koji u karavani kola putuju Zapadom te njihovim susretima sa samom negostoljubivom prirodom koja – od nabujalih rijeka, odronjenog kamenja, tornada, do zmija, paukova, kojota, pa i samih navodno pitomih konja koji zbače jahača ili pak stampeda stada kojima se karavana na svojem putu hrani – tako lako može izazvati čovjekovu smrt. Indijanci koji često napadaju karavane, zanimljivo je naglasiti, također spadaju u skupinu 'prirodnih nepogoda' zbog svoje sraslosti s divljinom koja se iz bijele perspektive, naravno, počesto izjednačuje s divljaštvom. Indijanac u tradicionalnom westernu ima dvojaku ulogu: s jedne strane on je ugroza, a s druge pomagač koji kolonistima na rubu snaga u nepoznatom krajoliku pruža pomoć, hranu, zaštitu od bijelih bandita koji ih napadaju. On je i nasilnik i plemeniti divljak kojemu, western to u određenoj mjeri priznaje, bijeli čovjek doduše oduzima zemlju, ali sve je to opravdano neumoljivim i nezaustavljivim napretkom kojem se Indijanac ili mora pokoriti (dakle, mora 'pobijeljeti') ili će biti pregažen.⁸ Indijanac je pripadnik starog poretka, rase koja mora izumrijeti, što bijeli kolonizatorski narativ objašnjava teorijom Indijanca/Amerikanca koji nestaje (*the vanishing American / the vanishing Indian*).⁹ Sustavno raseljavanje i uništenje Indijanaca u bijelom kolonizatorskom narativu tumači se tako evolucijskom neminovnošću.

Bijeli muškarac koji se slobodno kreće krajolikom u kojem god smjeru želi, prelazeći udaljenosti koje želi, jer mogućnosti su mu beskonačne (Tompkins 75), slobodan je čovjek. On svojim kretanjem udomaćuje, pripitomljuje krajo-

⁷ Turner pograničje definira kao „točku susreta divljaštva i civilizacije“ (3), kao mjesto „koje se nalazi onkraj ruba slobodne zemlje“. Šire shvaćeno, pograničje ili „pogranični pojas [obuhvaća] indijanski teritorij i vanjsku marginu 'naseljenog područja'“ (3).

⁸ O stereotipnim prikazima Indijanaca posebice u holivudskim filmovima u posljednje vrijeme pojavljuje se sve više studija i dokumentaraca, primjerice dokumentarac *Reel Injun* (2009) režisera N. Diamonda, te studija autorice M. Raheje, *Reservation Reelism* (2010).

⁹ Mnogo se studija bavi ovom kolonijalnom politikom. Vidi, primjerice nešto stariju studiju B. W. Dippie, *The Vanishing American* (1991), a o kolonijalnoj povijesti iz indijanske perspektive vidi, primjerice, T. King, *The Inconvenient Indian* (2012). Vidi također izvore u fusnoti 15.

lik, ali i pokazuje da je u njemu samodostatan. Taj odnos između muškarca i krajolika, isprva pun tjeskobe i nesnalaženja, borbe za goli opstanak, do slobode kretanja u sada prepoznatljivijem krajoliku, leži u središtu žanra vesterna. Priroda kao „jedina transcendentna stvar, jedina stvar veća od samog čovjeka (ne prestano se prikazuje kao neizmjerena), ideal je prema kojem ljudska narav stremi“ (Tompkins 72). Muškarac njome nikada u potpunosti neće ovladati iako joj stalno teži; pa ipak, priroda mu nudi mogućnost ‘udruživanja’: opstat će u njoj ako je oponaša. Stoga muškarac u vesternu to i čini (Tompkins 72), on postaje „čvrst, grub, nepraštajući“ (Tompkins 73). No, takvim spojem muškarca i zemlje retorički se naturalizira status bijelog muškarca na zemlji jer „biti muškarcem u vesternu znači izrasti iz okoliša,“ tvrdi Tompkins, a etički sustav koji vestern s time u skladu predlaže, „postavlja odraslog bijelog muškarca iznad svih ostalih.“ Štoviše, „taj kôd i tu hijerarhiju... čini se kao da diktira prvenstveno sama priroda.“ (73). Takva retorika navodi na zaključak da tvrdoća muškog karaktera u vesternu proizlazi iz tvrdoće same prirode, no ta je predodžba zapravo posljedica čovjekova upisivanja značenja u krajolik. Riječ je ovdje o retorici krajolika: nemilosrdnost koju u vestern romanima i filmovima priroda navodno posjeduje zapravo na nju projicira sam čovjek, da bi je zatim iz nje i iščitao. On u njoj vidi prikaze vlastitih strahova i želja (Tompkins 77). Drugim riječima, samom krajoliku je svejedno, a čovjek ga opojmljuje.¹⁰

Yellowstone, konjska ‘sapunica’ i kauboj starog kova u novoj divljini

Serijska *Yellowstone* u mnogočemu se temelji na tradicionalnom žanru vesterna, zadržavajući trope krajolika, kauboja, Indijanca, konja, nasilja i smrti, te sukoba između civilizacije i prirode/divljine kao svoje temeljne odrednice, koje zatim prevodi u dvadeset prvo stoljeće. Kronotop se vesterna, dakle, ovdje mijenja prema vremenskoj osi, premješta se u dvadeset prvo stoljeće iako svjetonazorski ostaje čvrsto ukorijenjen u izvorni kronotop vesterna. John Dutton (glumi ga Kevin Costner),¹¹ moćni je vlasnik najvećeg ranča u američkoj državi Montani; on ne bira sredstva kojima će obraniti svoju zemlju od različitih po-

¹⁰ Za ovu misao zahvaljujem dr. sc. Ivani Bašić.

¹¹ Costner je gledateljima, između ostalog, poznat po filmu koji se često karakterizira kao prvi revizionistički vestern, *Ples s vukovima* (*Dances With Wolves* (1990)) koji je Costner i režirao. Režirao je i filmove *Poštar* (*The Postman* (1997)), kasni vestern o lutalici koji odjeven u uniformu poštara obilazi male zajednice u postapokaliptičnoj Americi, te *Divlja prostranstva* (*Open Range* (2003)), tradicionalniji vestern, o bivšem revolverašu koji se opet mora latiti oružja kada njegovu stadu i kaubojima zaprijeti korumpirani šerif.

jedinaca i korporacija koji je se žele domoći. Takvih je napadača cijeli niz, od građevinskih investitora koji ondje žele sagraditi luksuzno apartmansko naselje, naftaša, pa čak i susjednog indijanskog rezervata koji želi pripojiti Duttonovu zemlju; u svakoj sezoni pojavljuje se novi 'bandit' koji prijeti Duttonovu kraljevstvu. K tome, *Yellowstone* vrvi političkim i intimnim spletkama, sukobima, ubojstvima, te naglim promjenama saveznika, što su sve prepoznatljivi motivi melodrame, takozvane američke sapunice (*soap opera*) poput, primjerice, serija *Dinastija* (1981. - 1989.) i *Dallas* (1978. - 1991.) koje su također smještene na američkom Zapadu.¹²

Dutton je patrijarh koji je svoja tri sina i jednu kćer planski 'oblikovao' tako da mu mogu pomoći zaštititi imanje. Najstariji sin, Lee, predodređen je da bude rančer koji ne samo da vodi brigu o govedima već ih uzgaja zbog profita; sin Jamie je odvjetnik koji zakonskim zavrzlamama promiče očeve interese, dok je najmlađi sin Kayce bivši vojni specijalac. Kayce također ima funkciju odmetnutog sina koji živi u obližnjem rezervatu i oženjen je za Indijanku no, iako se pokušava otkinuti s očeva povodca, ipak mu povremeno pomaže. Beth, Duttonova jedina kći, je pak kauboj u financijskom svijetu: radi za kompaniju koja nasilno preuzima druge kompanije. Ona je u biti Duttonov egzekutor: iako mrzi ranč *Yellowstone* i ne taji da će ga prodati čim joj otac umre, dok je otac živ ona će učiniti apsolutno sve što on od nje zatraži. U tom je smislu njezina uloga žene u vesternu istodobno atipična i tipična: ona je krajnji proizvod Duttonove beskrupuloznosti, no isto tako bez pogovora uništava svakog očeva protivnika. Ona je profesionalni ubojica u metaforičkom smislu; nijedan muškarac nije joj dorastao, a bome ni poslovne žene koje su naizgled poput nje. Dutton je, dakle svoju djecu strateški učinio amalgamom prirode (odrastanjem na ranču) i civilizacije (sveučilišnom naobrazbom, a time i poznavanjem mehanizama društva) te je na taj način osigurao 'arsenal' kojim može upravljati i s jedne i s druge strane pogranične linije.

¹² Melodrama je „žanr koji je u ranoj devetnaestostoljetnoj uporabi označavao kazališnu predstavu (obično romantičnog ili senzacionalnog zapleta)“ popraćenu glazbenim točkama. Danas filmska melodrama označava „žanr kojemu je središnja tema prikaz osjećaja među likovima, i to najčešće kroz ljubavne (ljubavni film) ili obiteljske (obiteljski film) odnose. Osnovno je obilježje melodrame sentimentalnost, koju podupiru specifični stilski postupci (emotivna popratna glazba, ekspresivni krupni planovi). (...) I na početku XXI. st. melodrama je jedan od najčešćih filmskih žanrova, a osobito je raširena na televiziji (tzv. *soap-opere*: 'sapunice')“ ('melodrama'). Podvrstu sapunica smještenih na Zapadu Amerikanci nazivaju konjskim operama (*horse opera*) jer se i u njima ponavljaju tipični melodramatski zapleti, no kontekst nije urban već zapadno-ruralni i rančerski.

Dutton svoju djecu vidi kao pijune, instrumente u svojoj borbi, te se u određenoj mjeri ovdje propituje i odnos oca patrijarha prema djeci, naspram njegova odnosa prema zemlji. Ono što samog Johna Duttona čini moćnim jest njegova umreženost u institucionalizirane strukture moći: on je načelnik Stočarske udruge Montane, najstariji sin Lee je njezin agent (ima dakle ovlast provoditi zakone u Montani), a guvernerka mu je ljubavnica. No, kada se situacija više ne može riješiti diplomatskim putem i zakulisnim igrama, Dutton izdaje naredbu svojim odabranim kaubojima da nepoželjnoga odvedu na ‘željezničku postaju’, što je kôd za ubojstvo i odlaganje tijela u kanjon tik preko granice s američkom državom Wyoming. U seriji se dakle izmjenjuju zakonite, poluzakonite i nezakonite borbe za premoć i za očuvanje vlastita posjeda koje se u Americi smatra temeljnim pojedinačevim pravom. Kad ne uspijeva uništiti financijski, Dutton uništava fizički – smrt je uvijek prisutna, bilo metaforička ili doslovna.

Što se tropa kauboja tiče, John Dutton je glavni kauboju u seriji: on će učiniti sve da obrani svoju zemlju, pa u tom smislu *Yellowstone* slijedi središnju odrednicu vesterna, čvrstu povezanost između junaka i krajolika. Tompkins tako tvrdi da iako je taj odnos često zasjenjen dvoboju i potjerama (81), on je ključan za iskustvo koje vesterni nude svojim gledateljima i čitateljima: „u konačnici, zemlja junaku znači sve; ona mu je i odredište i put. On joj se udvara, bori se s njom, opire joj se, osvaja je, i liježe na nju noću“ (Tompkins 81). Tompkins dodaje kako muškarac odnosom prema zemlji nadomješta odnos prema ženi, koja se u tradicionalnom vesternu nalazi na samim marginama žanra jer uvelike predstavlja opasnost da će udomačiti tog vječnog lualicu, kauboja (86). Takav odnos prema zemlji ponavlja se i u *Yellowstoneu*.

No, Dutton je kauboju starog kova, a njegovi su protivnici ‘kauboju’ novog kova: korporacije i njihovi predstavnici koji se vode profitom na Duttonovu zemlju gledaju kao zlatni rudnik. Duttonov ranč *Yellowstone* mjesto je, dakle, u kojem se dotiču priroda/divljina i civilizacija, mjesto na kojem se rađa američko društvo. No, ta zona kontakta¹³ nipošto nije pitoma, ona je sraz dviju vrijednosti, dvaju svjetonazora koji uvijek proizvode nasilje. Kaubojeva je uloga u vesternu da bude premosnica između krajolika/divljine i civilizacije, stoga Cawelti karakterizira kauboja kao „junaka koji se bori donijeti zakon i red na Zapad, ali neprestano bježi iz samih zajednica koje je pomogao osnovati“ (Cawelti 54).

¹³ Zona kontakta definira se kao „prostor u kojem geografski i povijesno odvojeni narodi dolaze u kontakt jedni s drugima i uspostavljaju trajne odnose koji obično uključuju uvjete prisile, radikalne nejednakosti i nerješivih sukoba“ (Pratt 6).

Tu je karakterizaciju zanimljivo razmotriti u kontekstu *Yellowstonea* budući da Dutton više nema kamo pobjeći: više nema širokih prostranstava i divljine Zapada na koje bi se mogao izmjestiti; Zapad je pokoren, a Duttonov je ranč posljednje uporište pod opsadom novog poretka. Vrli novi svijet Amerike u dvadeset prvom stoljeću prikazuje se kao problematično društvo, a ne onakvo kakvo je kauboj prvotno pomagao stvoriti. Dutton svoju zemlju metaforički i stvarno opasava bodljikavom žicom te ona nalikuje na utvrdu poput onih koje su u devetnaestom stoljeću gradili američki vojnici kako bi se s jedne strane obranili od divljine i Indijanaca, a s druge strane sve se dublje probijali u neosvojene teritorije Zapada, strateški zauzimajući indijansku zemlju, hraneći tako unutarnji imperijalizam američkog društva u nastajanju. Dutton je napravio utvrdu i sada se iz nje bori protiv svih koje smatra prijetnjom, a takvih je mnogo.

Devetnaestostoljetnog pograničja službeno više nema jer nema više divljine: cijela je Amerika pokorena, a Indijanci su omeđeni rezervatima i izgurani na margine društva. *Yellowstone* pokazuje kako se divljina, ovaj put u smislu divljaštva, zadržala na drugoj razini: pogranični sukobi doživljavaju svoju reinkarnaciju kao goruća poprišta borbi koje su se sada preselile u sudnice i sastanke bilo u guvernerkinu ili načelnikovu uredu, dakle, iz prerijske u (polu)urbanu geografiju.¹⁴ Ta je borba duboko ugrađena u američko društvo te se iskazuje ne više kao borba pojedinca protiv prirode nego pojedinca protiv društva. U tom smislu tradicionalni vestern, ali i *Yellowstone*, ponavljaju arhetipski motiv američke kulture: borbu pojedinca protiv svih (prirode, sustava, drugih skupina ljudi) koja naglašava pojedinčev individualizam, a koji je tako temeljan za američko društvo, koje u krajnjoj liniji propagira i onaj usamljeni jahač koji na početku vesterna ujaše u krajolik.

Već prva scena prve epizode *Yellowstonea* simbolizira taj glavni sukob kojim će se serija na različite načine baviti: riječ je o već spomenutoj prometnoj nesreći između kamiona koji vuče građevinski stroj i *pick-upa* s konjskom prikolicom koji vozi John Dutton. Nebo prošarano oblacima prvo je u središtu gledateljeve pozornosti da bi zatim zadobilo funkciju pozadine na kojoj se pojavljuje ruka koja polako, umirujuće, prilazi glavi konja u krupnom planu. Tu su već prisutna tri bitna obilježja vesterna – prostranstvo neba, koje ovdje ima funkciju krajolika, ljudska ruka koja se na njemu sa zadržskom pojavljuje, te konj i ta neraskidiva

¹⁴ U seriji nipošto ne nedostaje i klasičnih sukoba vatrenim oružjem, serija po tome ostaje vjerna tradicionalnom vesternu.

veza konja i čovjeka od koje su vesterni satkani. Tek nakon toga u kadar ulazi čovjek okrvavljen čela, simbolizirajući nasilje, još jedan trop vesterna. Gledatelj sada shvaća da se dogodila nesreća, no njezini razmjeri postaju razvidni tek u sljedećem kadru koji prikazuje krš prevrnutih kamiona na cesti. Čovjek smiruje konja, a *plan américain* (još poznat pod imenom 'kaubojski kadar' i 'američki kadar') odaje da on u desnoj ruci drži revolver kojim zatim ubija ranjenog konja. Prva scena, dakle, odmah uvodi lajtmotiv sukoba civilizacije i prirode, konja i kamiona koji prevozi građevinski stroj, a kauboj čini ono što kauboiji oduvijek čine, preuzima kontrolu nad situacijom i obavlja ono što se neophodno mora obaviti, bez obzira na to koliko teška ta dužnost bila. Tek nakon što se pobrinuo za svojeg konja, Dutton prilazi kamionu i utvrđuje da je vozač mrtav, a ondje nalazi i narudžbenicu sa zaglavljem 'Paradise Valley'; gledatelju tada postaje jasno da će Duttonu njezin kalifornijski investitor biti glavni suparnik u prvoj sezoni. Već, dakle, u prvoj sceni serije jasno se iscrtava sukob novih ideja i interesa, u ovom slučaju civilizacije i napretka, koji su ovdje predstavljeni luksuznim naseljem Paradise Valley koje bi, ubrzo se saznaje, trebalo izrasti na samoj granici i štoviše zaći na sam teritorij Duttonova ranča, te Duttonova ranča koji u ovom slučaju predstavlja prirodu/divljinu.

No, ovaj dvadesetprvostoljetni kauboj i sam se služi tehnologijom: konj je i dalje neizostavni 'lik' u seriji, no sada se pojavljuju i mehanički konji. Kada treba prijeći veće udaljenosti, Dutton vozi Dodge Ram Heavy Duty 3500 Laramie, vjerojatno najveći *pick-up* na američkom tržištu. Njime se služi u ophodnji ranča: u jednoj sceni s najstarijim sinom obilazi stada goveda na različitim pašnjacima i spremno iskače iz *pick-upa* da bi pomogao pri kompliciranom teljenju jedne krave, čime se ukazuje na i dalje tijesnu vezu između kauboja i prirode (S01E01, 38–39.12). Također na raspolaganju ima *quadove* kojima se služi u istu svrhu, ali rabi i konje za neprohodniji teren; doduše, nerijetko se ti konji utovaraju u prikolice i prevoze do mikrolokacije (kao kada, primjerice, goveda treba premjestiti s jednog pašnjaka na drugi u prostranstvu Duttonova ranča). Kamera jednaku pozornost posvećuje Duttonovoj vožnji praznim prerijskim cestama kao i scenama kauboja koji jašu proplancima ili vode stoku po pašnjacima. K tome, Dutton se služi svojim helikopterom da brže stigne do poprišta neke radnje, kada treba stići na neki sastanak u obližnjem gradu ili pak kada treba intervenirati u puškaranju oko međe i preotimanja goveda koja su mu spletkama, primjerice, oteli Indijanci (čime kulminira prva epizoda). Prednostima tehnologije, dakle, kauboj u današnje vrijeme upotpunjuje konja, ali ga ne zamjenjuje;

veza između konja i čovjeka, koja simbolizira vezu između čovjeka i prirode i dalje je neraskidiva. U tom smislu, „posebna veza kauboja s njegovim konjem zrcali ljudski san ujedinjenja s prirodnim bićima otjelovljen u kentauru iz grčke mitologije“ (Cawelti 38), kao i njegovo srastanje sa zapadnim krajolikom, koja u *Yellowstoneu* i, posljedično, u dvadeset prvom stoljeću nije ništa manja nego u tradicionalnom vesternu. *Pick-up* je ovdje važan simbol nostalgije jer u dvadeset prvom stoljeću srednjoj klasi Amerikanaca, pogotovo na Zapadu, on nudi bijeg od grada i posla u uslužnim djelatnostima ili za računalom, te je mehanička metamorfoza konja. On ‘muškarca čini muškarcem’, daje mu osjećaj važnosti i kontrole nad vlastitom sudbinom, nudi mu san o slobodi pokreta i bijeg u prirodu; san o tome da naprosto sjedne u svoj *pick-up*, u sedlo svojeg metaforičkog pastuha, i odveze se dalje na Zapad, u zalaz sunca.¹⁵

U vesternu oduvijek latentno postoji nesrazmjer između zahtjeva društva i časti junaka sa Zapada; drugim riječima, vestern propituje teškoće pomirenja „časti i neovisnosti junaka vesterna s imperativima napretka i uspjeha, zakona i reda“ (Cawelti 54). U kasnijem vesternu nesrazmjer je izraženiji i često čini okosnicu zapleta. Kauboj, ovdje John Dutton, čovjek je s obje strane zakona, a prikazuje ga se u svjetlu tog kasnijeg vesterna, kao čovjeka kakvog američki teoretičar žanra vesterna John Cawelti opisuje kao kauboja pojedinca koji je prisiljen poslužiti se kriminalnim djelima zbog nepravde koja mu je nanesena. Takav kauboj, naime, „predstavlja spontaniji i slobodniji način života koji odiše individualizmom“, a koji uništavaju „brutalne, masivne i korumpirane državne institucije“, i to uništenje prikazuje se kao „vrijedno žaljenja“ (54). Ovdje se također upliće nostalgija za prošlim vremenima koja su u novom društvu otišla u nepovrat. Takvu sliku ocrtava i serija *Yellowstone*, iako o nekom ‘čistom’ pitanju časti više nema govora, jer svi su likovi u većoj ili manjoj mjeri beskrupulozni. Dutton ima neku svoju viziju časti koju makijavelistički rabi za ostvarenje svojeg jedinog cilja, obrane vlastita posjeda pod bilo koju cijenu.

Zanimljivo je napomenuti da Cawelti objašnjava kako noviji filmovi propituju neizbježnu stvarnost novog društvenog poretka, ali ukazuju i na sve veće razočaranje i nesigurnost o njegovim posljedicama (Cawelti 54). S druge pak strane, vestern prikazuje naizgled paradoksalan aspekt, tvrdi Cawelti, tu „ope-tovanu implicitnu proturječnost površne afirmacije“, čime „ukazuje na načine

¹⁵ Vidi primjerice, M. Sawin, „Pickups, The History of a Love Story“. U novinama, npr. Waldman, „The Evolving Political Symbolism of the Pick-up Truck“.

na koje vestern potvrđuje nužnost zakona i reda, istodobno potvrđujući potrebu za junačkim djelovanjem pojedinca“ (Cawelti 54). Cawelti dodaje kako vestern s jedne strane, doduše, „ritualno potvrđuje središnje vrijednosti američkog društva“ (54), ali ipak nikada u potpunosti ne razrješuje napetost između divljine i civilizacije jer „novom društvenom poretku uvijek nešto nedostaje“. Vestern, dakle „prihvaća neizbježnost novog modernog društva, no sugerira sve veće razočaranje i nesigurnost“ u ono što to društvo donosi (54).

Dutton u *Yellowstoneu* radi sve što je u njegovoj moći da moderno društvo sa svojim korporativnim interesima ne proguta njegov ranč; za Duttona pograničje počinje na samoj međi njegova ranča. Tako, primjerice, u prvoj epizodi prve sezone on mijenja tok rijeke da bi spriječio izgradnju luksuznog naselja koje ne samo da bi graničilo s njegovom zemljom nego bi i direktno utjecalo na njegovu zemlju (tok rijeke nizvodno od njegova ranča bio bi pretvoren u akumulacijsko jezero, što bi uzrokovalo presušivanje i eroziju rijeke i na njegovu posjedu). Promijenivši tok rijeke na svojem posjedu tako što dinamitom mijenja njezino korito duž cijele planinske padine (jer ipak je ovo vestern, u kojem se uvijek naglašava prostranstvo krajolika), on izaziva bankrot investitora luksuznog naselja. On dakle geološki djeluje na promjenu krajolika da bi očuvao svoju zemlju, čime se odmah na početku serije pokazuju razmjeri do kojih će Dutton ići pri ‘obrani’ svojeg teritorija (da ne govorimo o tome kako takav oblik spektakla dodatno privlači gledateljstvo jer se Dutton uspješno suprotstavlja velikim korporacijama, što gledatelj kao mali čovjek uglavnom nema načina učiniti).

No, i sam koncept njegova vlasništva zemlje u seriji se postupno dovodi u pitanje, naznačujući tako – sve unutar okvira žanra i unutar tog narativa o pokoravanju Zapada koji je ispričovijedan iz bjelačke, doseljeničke perspektive – da je pravo na zemlju kojom Amerikanci ravnaju kao svojom zapravo vrlo upitno. Kao što se doznaje kasnije u *Yellowstoneu*, a dodatno pojašnjava u satelitskoj seriji *1883*. (2022) koja joj radnjom prethodi (takozvana *prequel*), pretku Johna Duttona, Jamesu Duttonu je 1883. starješina naroda Crow tu zemlju dao na korištenje tijekom sljedećih sedam generacija. John Dutton je šesta generacija, a njegovi potomci sedma. Dutton zaboravlja da je njegovoj obitelji ta zemlja posuđena, a ne poklonjena. Tu se ponavlja stari obrazac otimanja zemlje Indijancima, gdje je u devetnaestom stoljeću američka država (kada nije nasilno protjerala Indijance s njihove zemlje) potpisivala sporazume o korištenju zemlje s različitim autohtonim narodima, sporazume u kojima su se *de facto* Indijanci ne znajući odricali zemlje. No budući da je koncept vlasništva nad zemljom

indijanskim kulturama bio stran jer su Indijanci sebe smatrali čuvarima zemlje kojima je glavna dužnost da se brinu o njoj, a ne da ju iskorištavaju, nisu do kraja razumjeli čega se odriču pa su tako držali da zemlju prepuštaju na korištenje bijelcima. Čak i kad se u izvornom sporazumu dogovarala posudba, to je bila izlika za raseljavanje Indijanaca i njezino trajno oduzimanje.¹⁶

S druge strane, ironično, postavlja se pitanje uzaludnosti Duttonove uporne krvave borbe za zemlju budući da nitko od njegovih potomaka nije zainteresiran nastaviti brinuti se za to nasljedstvo. U većoj ili manjoj mjeri svi su zarobljeni tim rančem jer svi su samo pijuni na Duttonovoj šahovskoj ploči u neprekidnoj igri koja će završiti tek njegovom smrću. Beth stalno govori da će ranč prodati čim stari Dutton umre, a i svi ostali više ili manje strpljivo očekuju početak slobode i vlastita života. I na ovoj razini priče opet se radi o srazu starog i novog načina života te o različitim svjetonazorima i prioritetima između dva svijeta.

Yellowstone, autentičnost, Buffalo Bill i spektakl Divljeg zapada

Tvorac serije *Yellowstone*, Taylor Sheridan, u skladu sa žanrom vesterna, inzistira na autentičnosti serije.¹⁷ Sheridan naglašava kako u *Yellowstoneu* prikazuje nepatvoreni život na američkom Zapadu: posao na ranču zapravo je način života koji ne prestaje u određeni popodnevi sat (implikacija je ovdje na uredske i smjenske poslove u gradu), već je kauboj neprestano odgovoran za životinje i ranč. Naglašavajući kako se život na ranču nije promijenio u proteklom stoljeću, on ispreda kontinuitet tog načina života, ali i u jednu ruku njegove vjerodostojnosti, istinitosti („Ranching with Taylor Sheridan“, 0:01-0:30). Pritom se život u gradu nadaje kao suprotnost, kao smjer kojim se čovječanstvo udaljilo od prirode ogradom od betona i asfalta („Taylor Sheridan on the Cowboy Way of Life“, 0:13-0:18). Mitologizirajući (Divlji) Zapad i svoje western serije, Sheridan dodaje kako

na Zapadu postoji određena sirovost koja još uvijek zrcali odakle smo [mi Amerikanci] potekli. On posjeduje netaknutu ljepotu koja nam, držim,

¹⁶ Vidi, primjerice, P. Limerick, *The Legacy of Conquest*, A. Greer, *Property and Dispossession*, M. Case, *The Relentless Business of Treaties*, te S. Banner, *How the Indians Lost Their Land*.

¹⁷ On, štoviše, gradi splet western serija u čijem je središtu *Yellowstone* – do sada je snimio *1883.*, tradicionalni western u kojem se prikazuje dolazak obitelji Dutton u Montanu; zatim *1923.*, koja prikazuje opstanak obitelji u doba američke recesije; u pripremi je još i serija *6666*, koja je dobila naziv po istoimenom najvećem teksaskom ranču, a radnja će joj, kao i *Yellowstoneu*, biti smještena u dvadeset prvo stoljeće.

omogućuje da još uvijek promatramo sebe u najjednostavnijem izdanju... Volim priče koje se događaju na američkom Zapadu jer... smatram da možemo jasnije sagledati pitanja s kojima smo suočeni i izazove koje nadvladavamo, oni su intenzivniji jer nas je manje i nismo još zeznuli ovo mjesto“ („Taylor Sheridan on the Cowboy Way of Life“, 0:2–0:35).

Retorički, dakle, Sheridan izjednačava kronotop i glavne odrednice žanra vesterna sa stvarnim mjestom, američkim Zapadom, koje funkcionira kao još neiskvareno mjesto koje trpi stalne pokušaje upada već iskvarenog urbanog društva. Pritom on inzistira na tome da ne izmišlja dramatične likove i događaje već da ih oblikuje prema stvarnim ljudima i iskustvima, naprosto koristeći svoje priče kao zrcalo u kojem se ocrta stvarni svijet („Taylor Sheridan on the Cowboy Way of Life“, 1:21–1:35). Naglašavanjem realističnosti svojih likova i zapleta (točnije, izjednačavajući življeno iskustvo sa svojom serijom), on pokušava zaobići prisutnost melodrame u *Yellowstoneu* te, u krajnjoj liniji, pitanje artificialnosti prikaza Zapada ne samo u svojim serijama već i u vesternu općenito.

Sheridan takvim iskazima pripovjedački priziva postupak transformacije života u pograničju u priču o tom životu, u priču koja prati svoju žanrovsku povijest od već spomenutih petparačkih romana i priča u nastavcima, preko kazališnih i putujućih predstava, do nijemih, crno-bijelih, a zatim zvučnih filmova pa i filmova u boji. Vestern, dakle, tvrdi da opisuje istinsko iskustvo, da ocrta povijest naseljavanja Zapada i time, kako je pokazano Turnerovom tezom o pograničju, kuje povijest rođenja same američke nacije. Vestern se prikazuje autentičnim žanrom, a paradoks autentičnosti najbolje se može opisati na primjeru poznatog američkog izviđača, glumca i zabavljača Buffalo Billa, koji je gotovo vlastoručno stvorio mit o Divljem zapadu i u Americi i u svijetu.

Glavna transformacija življenog iskustva u mit događala se u drugoj polovici 19. stoljeća, a njezin je najzorniji primjer Buffalo Bill, jedan od najpoznatijih ‘likova’ s američkog Zapada. William Cody, poznatiji kao Buffalo Bill, rodio se dovoljno rano u američkoj povijesti Zapada da je kao mladić mogao iskusiti život u pograničju. Sudjelovao je u američkom građanskom ratu, bio je vojni izviđač, gonič stoke (‘pravi’ kauboj), jahač za Pony Express, lovio je bizone za američku željeznicu (dok se gradila transkontinentalna američka željeznica, bizonima je na određenim etapama prehranjivala radnike). Služio je kao vodič ruskom velikom knezu Alekseju Aleksandroviču 1872. godine u lovu na različitu divljač

američkih prerija. No, kako su se prostranstva Zapada polako sužavala zbog brojnih doseljenika koji su se tamo naseljavali i time istiskivali divljinu sve dalje na Zapad, tako je i Buffalo Bill počeo mijenjati profesije. Njegova reputacija već je postojala u usmenim pričama koje su se širile Zapadom, no prvu pravu slavu postigao je u petparačkim romanima¹⁸ koje je pisao Ned Buntline, poznati pisac upravo takvih romana, ali i Cody sam o sebi.¹⁹ Codyjev biograf Louis Warren navodi kako je Buffalo Bill postigao preobrazbu iz zapadnjaka u kazališnu personu 1872. godine kada je jedan od Buntlineovih romana adaptiran za njujoršku pozornicu. Cody je došao na premijeru kao jedan od gledatelja, no ubrzo se proćuo glas da je u kazalištu: publika je željela vidjeti pustolova prema kojem je napravljena ta pogranična drama. Cody se popeo na pozornicu i uspio promucati svega nekoliko riječi – prvi susret s kazališnim daskama prošao je dosta neslavno, no publika mu to nije zamjerila (Warren 153). Cody je tada „započeo drugu vrstu karijere, prvo kao glumac, kada je po zimi na gradskoj pozornici glumio prikaze onih poslova za koje je ljeti bio plaćen (izviđanje i vođenje lovačkih ekspedicija), da bi konačno postao impresario vlastitog Wild West šoua“ (Tompkins 179).

Warren naglašava kako su se te večeri 1872. godine odigrale dvije predstave: u prvoj, glumac „je glumio Buffalo Billa. U drugoj, ništa manje značajno, stvarni Buffalo Bill glumio je pograničnog rustikalca koji se suočava s prikazom sebe samog u metropoli“ (153). Warren dodaje kako je „Codyjevo prisustvo u gradskom kazalištu istodobno najavilo njegov dolazak u metropolu i, paradoksalno, dokazalo njegovu autentičnost (...) kao čovjeka iz pograničja“ (154). Taj trenutak ima veliki simbolički značaj jer označava upravo taj prijelaz iz iskustva u pripovijest, drugim riječima, pokazuje kako život postaje pričom. Tim više jer se odigrao u povijesnom trenutku u kojem je u istočnom SAD-u zanimanje za Divlji zapad raslo, a hranilo se sve većim brojem slika i ilustracija (primjerice, slikara i ilustratora poput Frederica Remingtona, Georgea Catlina i Charlesa Russella, koji su promovirali slike zapadnih krajolika i autohtonog stanovništva), zatim priča u nastavcima koje su izlazile u časopisima, petparačkim romanima, pograničnim dramama i melodramama koje su se nudile u kazalištima, putujućim cirkusima u kojima su kauboji pokazivali svoje različite vještine. Buffalo Bill

¹⁸ Izraz nije pogrdan, na engleskome ti su se romani zvali ‘dime novels’ jer su koštali deset centa, što je bila povoljna cijena za onodobne široke mase.

¹⁹ Primjerice, *Buffalo Bill and His Adventures in the West* (1886) ili *Buffalo Bill, the King of the Border Men* (1881).

živio je upravo u trenutku tranzicije iz povijesti u mit i taj je povijesni trenutak iskoristio: od sebe je izgradio personu, svoju je autentičnost dokazivao svojim i Buntlineovim romanima, ali i svojim svjetski poznatim *Wild West* putujućim spektaklom koji je dijelom izrastao iz pogranične drame.²⁰ Potaknut interesom publike, pograničnim dramama i mnogim manjim priredbama/spektaklima, Buffalo Bill izmislio je, izvodio kao glumac i režirao svoj *Buffalo Bill's Wild West*, s kojim je započeo 1883. godine, a vodio ga je sljedećih trideset godina (Tompkins 179), nakon čega je prešao na igrani film.²¹ Tijekom tih trideset godina njegov je spektakl ne jednom obišao svijet: kraljica Viktorija gledala ga je dvaput, a posjetio je čak i Agram (Zagreb) 1886. godine (Griffin 76).²² Bila je to ogromna produkcija koja je 1890-ih godina uključivala „do petsto glumaca i scenskih radnika, uključujući dvadeset pet kauboja, desetak kaubojki, te stotinu Indijanaca – muškaraca, žena i djece (...) stotine konja za predstave i vuču, te trideset bizona“ (Fees). Te brojke ukazuju na spektakularne razmjere imitacije Divljeg zapada koji je William Cody stvorio: transplantirao je najuzbudljivije trenutke sa Zapada i sudjelovao u njihovu preoblikovanju u mit, hraneći „publiku koju su privlačile kopije, mimikrija i kazališna auto-reprezentacija“ (Warren 155).

Pritom, vratimo li se pitanju autentičnosti, Buffalo Bill nije dopuštao da se njegov *Wild West* naziva predstavom, šouom; naprotiv, inzistirao je na tome da je to vjerodostojan prikaz povijesnih situacija i života na Zapadu. Točke poput utrka jahača Pony Expressa, karavane pionira ili pak napada na kočiju, zatim žive slike 'autentičnog' života Indijanaca, scene bitki poput poznate Custerove pogibije u bitci kod Little Big Horna, samo su neke od točaka koje su se izmjenjivale na repertoaru (Fees). Na taj je način Buffalo Bill aktivno pridonio mitologizaciji Divljeg zapada ne samo u Americi već i globalno, pretvarajući ga u spektakl koji sadrži sve ključne odrednice mita o postanku, koji u svojoj srži sadrži nostalgiju za vremenom kada su još postojali neotkriveni teritoriji (po-

²⁰ Pogranične drame predstavljale su „šou Divljeg zapada u malom, u njemu su sudjelovali autentični pogranični ljudi, pravi Indijanci; uključivao je egzibicije s oružjem, a ponekad i konje“ (Fees).

²¹ „Iz nekoliko razloga, u desetljeću prije no što je Amerika ušla u Prvi svjetski rat zanimanje publike za Billov šou je opalo. Filmovi su osvojili njezinu pozornost – Zapad se činio stvarnijim na velikom ekranu nego u areni. Pucanje kao gledalački sport ustupilo je mjesto popularnijem bejzbolu i američkom nogometu. Jahanje i baratanje užetom bolje je dolazilo do izražaja na rodeima koji su bili mnogo jeftiniji od predstava o Divljem zapadu. Stare zvijezde Zapada također su blijedjele – čak se i Buffalo Bill činio relikvijom – a Indijanci su potihlo ograničeni na rezervate. 'Stari Zapad' više nije bio dovoljno egzotičan niti, istodobno, tako bitan u svijetu teške industrije i mehaniziranog ratovanja.“ (Fees)

²² The William F. Cody Archive navodi gradove posjećene tijekom četverogodišnje turneje Europom.

novo, neotkriveni i nenastanjeni iz bjelačke perspektive), kada se imalo kamo pobjeći. Zatim, nudio je spektakl akrobatskih vještina (koje bi kauboји nazivali temeljnim vještinama na Zapadu) koje su uzbuđivale gledateljstvo, nudio je slobodu pokreta i ponašanja koju uljuđeno društvo ograničava, ako ne i potpuno ukida, zakonima i bontonom. Nostalgija za prošlim vremenima također je bitan čimbenik popularnosti njegova šoua, kao i njegove jasne žanrovske odrednice jer točke su bile uglavnom melodramatske naravi pa su kao takve imale i izvjestan kraj. K tome, Buffalo Bill izravno je pomogao stvaranju predodžbe 'autentične' Amerike kao samostalne, neovisne države sasvim drukčije od bilo koje europske, dakle aktivno je doprinio osamostaljenju Amerike i u vlastitim i u europskim očima, od njezinih europskih korijena. Pritom je, barem u prvo vrijeme, prikazivao multikulturalnost američke nacije, istodobno potičući svijest o nacionalnom identitetu.²³

Buffalo Bill je na kraju svoje karijere glumio i u nekoliko filmova, prevodeći tako mit o Divljem zapadu iz arene na veliki ekran. Zanimljivo je pritom primijetiti kako postupak prevođenja življenog iskustva u mit s pojavom filma čini puni krug. Američki teoretičar književnosti Leslie Fiedler tako navodi anegdotu iz vlastita života: kada je 1950-ih godina u Montani subotom išao u kino gledati vesterne s Garyjem Cooperom u glavnoj ulozi, uz njega su u gledateljstvu sjedili 'pravi' kauboји koji su radili na obližnjim rančevima. Ti bi kauboји „gledali u veliki ekran, polako učeći kako da postanu oni sami“. Teoretičar žanra Lee Clark Mitchell nadovezuje se na Fiedlerovu anegdotu zaključujući da se ovdje radilo o procesu samoformacije jer su kauboји promatrali mitologiziranje sebe samih, projekciju svojih vlastitih života u pri/povijest o autentičnoj Americi (Fiedler u Mitchell, *Late Westerns* xii; te u „Whose West Is It Anyway?“ 504-505). Priča o postanku Zapada na taj se način ponovno pretapala u življeno iskustvo.

Mitopoeja i privlačnost vesterne u dvadeset prvom stoljeću

Buffalo Bill je dakle povijest pretočio u mit o Divljem zapadu, a Sheridan taj mit želi prikazati kao pretočen natrag u življeno iskustvo na Zapadu, ističući kontinuitet života na Zapadu kroz vrstu posla i način na koji se taj život u biti nije promijenio otkad su Zapad naselili bijeli doseljenici. On na taj način uspostavlja retoriku legitimacije svoje serije, s mitske razine vraća je na razinu stvarnog, nepatvorenog života. U tom smislu on potvrđuje teoriju mita američkog

teoretičara Richarda Slotkina, koji tvrdi kako su „mitovi priče iz povijesti nekog društva koje su trajnom uporabom stekle moć da simboliziraju ideologiju tog društva te da drammatiziraju njezinu moralnu svijest – sa svim složenostima i proturječjima koje ta svijest može sadržavati“ (5). Mit o naseljavanju Zapada drugim se riječima toliko ukorijenio u američku kolektivnu svijest da se naturalizirao do te mjere da postaje autentičnim načinom života. Poput Fiedlerovih kaubojka koji promatraju odraz sebe na srebrnom platnu pa usklađuju predodžbu o samima sebi s ispriповijedanom slikom sebe, na sličan način i Sheridan govori o Zapadu kao o jasnijoj slici američkog društva. Kada govori o pripremi glumaca za seriju, Sheridan istodobno pripovijeda vrlo zanimljivu priču o autentičnosti: „nemam probe sa svojim glumcima, nema načina da im ispričam kakav je ovo način života. Naprosto im dajem zadatke u svakodnevnom životu ranča tako da, kada glume svoj lik, oni naprosto obavljaju rančerski posao“ („Ranching with Taylor Sheridan“, 0:59–1:22). Objašnjavajući kako glumci u njegovim serijama ne glume već odrađuju posao kako su naučili dok su stjecali iskustva na njegovu ranču, Sheridan još dodatno retorički legitimira autentičnost svoje serije tvrdnjom da će svatko tko živi život na ranču i tko je profesionalni kauboj reći „tako se to radi“ („Ranching with Taylor Sheridan“, 1:27–1:29). Takvom retorikom Sheridan izjednačava življeno iskustvo i prikaz tog iskustva na malom ekranu, spajajući priču o Zapadu sa stvarnim životom u njemu.

Yellowstone u mnogočemu predstavlja povratak tradicionalnom vesternu, on oživljava žanr uglavnom ga ne propitujući, revidirajući ili dekonstruirajući. Ono što nudi, prema riječima samog njegova tvorca Sheridana, pogled je u tradicionalni, nepatvoreni život na Zapadu koji sa sobom nosi određene vrijednosti koje su se, prema Sheridanovim riječima, oblikovale uslijed povijesnih okolnosti života u malim zajednicama gdje su doseljenici ovisili jedni o drugima. Te vrijednosti uključuju samodostatnost, ali i oslanjanje na zajednicu, prijateljstvo, kôd ponašanja koji iziskuje da čovjek drži danu riječ („Taylor Sheridan on the Cowboy Way of Life“, 1:12–1:16). Vestern slavi upravo te vrijednosti te odaje dojam kao da su one zadane samim životom u zapadnom krajolik, štoviše naturalizira ih u tom konkretnom društvu i na toj određenoj lokaciji. Vestern, ponavljajući priču koja slavi vrijednosti koje ponavlja i Sheridan, zapravo te vrijednosti mitologizira. Sheridan nadalje tvrdi da piše priče o životu koji sam živi: prema vlastitim riječima, njegovi likovi temelje se na stvarnim ljudima i njihovim izvedenicama. „Ja zrcalim taj svijet. I vjerujem da ako nešto prikažem na realističan način, to će biti dramatično jer život je dramatičan“ („Taylor She-

ridan on the Cowboy Way of Life“, 1:32–1:36). Ta je njegova tvrdnja zanimljiva uzme li se u obzir da je *Yellowstone* prije svega konjska sapunica koja počinje *in medias res* i u kojoj se već u prvoj epizodi prikazuju paralelni zapleti koji će se tijekom serije samo dodatno prepletati jedni s drugima, u skladu sa žanrom prave sapunice.

Nadalje, Sheridan u seriji *Yellowstone* dakle nastavlja mitologizaciju Zapada: on spaja Stari zapad kauboja, konja, karavana, dvoboja, s novim postindustrijskim Zapadom koji uključuje autoceste, asfaltirane ceste, *pick-up* kamionete, helikoptere, naftne bušotine, urbana središta na Zapadu usporedo s pašnjacima, stadima goveda i tradicionalnim načinima života na ranču. Spajanje starog i novog, primjerice, vidljivo je i u načinu snimanja serije: Sheridan se nerijetko služi dronovima, vrlo suvremenom tehnologijom snimanja, kako bi predočio prostranstva krajolika. U prvoj epizodi, primjerice, dron leti relativno nisko nad ravnicom kojom prevladavaju različite nijanse pustinjske zlatnožute boje osušene trave, a daleko u daljini nazire se naselje ili pak skupina naftnih crpki (npr. S01E01, 16.33–16.40). Taj let drona relativno nisko nad ravnicom u mnogočemu simulira pogled koji ima jahač s konja dok prelazi ravnicu. Kamera je postavljena tako da uvlači gledatelja u sam prizor, postavljajući ga u sedlo konja i nudeći mu da na trenutak on postane taj usamljeni jahač koji se s horizonta približava naselju i koji oko sebe sagledava široko prostranstvo zapadnog krajolika. Time Sheridan obrće klasični početak vestern filmova koji započinju panoramskom snimkom krajolika kojom se gledatelj odmah smješta na Zapad i u žanr vesterena. Primjerice, kulturni američki vestern *Shane* (1953) započinje panoramskom slikom ravnice nad kojom se nadvijaju visoke planine, a tek naknadno na njoj se pojavljuje usamljeni jahač. Jahač se pojavljuje u kadru, prolazi pored kamere i silazi u dolinu doslovno ujahujući u priču; panoramski ga kadar zatim prikazuje dok jaše dolinom – kamera je statična pa gledatelj zadržava svoju gledateljsku ulogu. U *Yellowstoneu* kadrovi iz drona omogućuju gledatelju iskustvo u prvom licu, simulirajući slobodu pokreta upravo kroz krajolik koji tako snažno karakterizira vestern. Događa se svojevrsni *trompe l'oeil*, točnije njegova suprotnost, jer ovdje jahač ne iskače pred gledatelja rušeći četvrti zid umjetnosti, već gledatelj biva uvučen u svijet serije. Sheridan na taj način i gledatelju koji nije sa Zapada nudi mogućnost da bar na tren doživi ‘zapadno’ iskustvo.

Ovdje je zanimljivo napomenuti da je ciljana publika za vesterne izvorno bila ona s američkog Istoka. Naime, vestern kao žanr osmišljen je za oči Amerikanaca s Istoka. Od samih početaka reprezentacije Zapada – od slika i ilustracija koje

su pustolovi, istraživači i geodeti za transkontinentalnu američku željeznicu slavili na Istok, Zapad se percipirao kroz umjetnost, a tumačio iz istočnoameričke perspektive. Tompkins u tom smislu tvrdi da zapadna priroda nije postojala sama po sebi već je od početaka bila prikazana u skladu sa senzibilitetom istočnih Amerikanaca, koji su ju na sebi svojstven način tumačili (Tompkins 77). Taj pogled izvana na Zapad uvijek je u određenoj mjeri oblikovao i sam narativ Zapada, pa čak i kada je riječ o Turnerovoj teoriji pograničja, koja od tog Zapada stvara kolijevku američkog društva. Zapad se, kako je već rečeno, u vesterinama, pa tako i u *Yellowstoneu*, prikazuje kao autentično američko društvo u kojem su problemi i izazovi društva izraženiji, izravniji (što tvrdi i sam Sheridan („Taylor Sheridan on the Cowboy Way of Life“, 0.28–0.35)). Vestern, žanr kojim se pripovijeda priča o postanku američkog društva koje je stvoreno u susretu s divljinom i prostranstvima američkog Zapada, od svojih je početaka stvoren za imaginarij istočne Amerike.

Zaključak

Vestern kako ga Taylor Sheridan oblikuje u *Yellowstoneu* nije u klasičnom smislu priča o postanku Amerike, iako se oslanja na bogatu tradiciju vestern priča u nastavcima, petparačkih romana, nijemih filmova, a zatim i zvučnih filmova kojima se slavilo osvajanje američkog Zapada u devetnaestom stoljeću. To je priča prilagođena dvadesetprvostoljetnom gledateljstvu naviknutom ne samo na tradiciju vestern filmova i serija, već i konjskih sapunica. U tom smislu *Yellowstone* se drži glavnih tropa spektakla konjske saponice: u svakoj epizodi barem je nekoliko ubijenih, dogodi se poneka tučnjava u baru kada lokalni mještani bježe od *Yellowstoneovih* kauboja, prikazuje se momački život i muški kôd u baraci na ranču, te jasna hijerarhija između novopridošlih kauboja i ‘starosjedilaca’; određenim se kaubojima, poput goveda, utiskuje žig ranča užarenim željezom i oni postaju vlasništvo ranča, oni su kauboji koji nepodobne vode na već spomenutu ‘željezničku postaju’. Kako sezone odmiču, tako Sheridan uključuje sve više pojedinosti iz života na ranču i različitih natjecanja u zapadnim vještinama koje djeluju dokumentarno i vjerodostojno: egzibicije s konjima, rodeo i jahanje bikova, te pripitomljavanje divljih konja samo su neki aspekti ovog konjskog spektakla. Ugrađivanjem, dakle, spektakularnosti u svoju seriju – bilo kao melodrame, bilo kao egzibicija kaubojskih vještina – Sheridan retorički legitimira ne samo nju, već šire, i život na američkom Zapadu kao autentičan. Legitimaciju on postiže ne tvrdnjom da *Yellowstone* predstavlja

povratak korijenima američkog doseljeničkog društva, već da serija pokazuje kako se način života na američkom Zapadu nije promijenio u posljednjih sto godina. Upravo tim inzistiranjem na autentičnosti, on u seriju ugrađuje mnoge elemente mitopoeje američkog društva. Tropi žanra vesterna analizirani ovdje – krajolik, kauboj, konj, smrt, kretanje kroz prostor, te opreka između divljine i civilizacije – prikazuju se ne kao dijelovi žanra već kao vjerodostojni elementi života na Zapadu, čime se dodatno prepliću priča (vestern) i život doseljenika na američkom Zapadu (prema kojem je ta priča nastala). Ono što je oduvijek privlačilo publiku istočne Amerike, ali i cijelog svijeta, vesternu bila je njegova spektakularnost, koja se, gotovo paradoksalno, prikazuje kao svakodnevni život na Zapadu (tu je spektakularnost, već je rečeno, razvio i globalno proslavio Buffalo Bill koji je i sam inzistirao na vjerodostojnosti svojih predstava).

Yellowstone se oslanja na gledateljevo poznavanje žanra, ali i na teatralnost/melodramatičnost koju vestern sam po sebi posjeduje – oslanjanje na stereotipne zaplete iz žanra nudi gledatelju kratki predah od stvarnosti, a više-manje predvidljiv kraj nudi osjećaj barem djelomične kontrole nad situacijom. No, vestern istodobno progovara o krizi u društvu. Cawelti navodi kako se suvremena Amerika mora suočiti s „brojnim dubinskim i uznemirujućim dvojakostima nasilja u povijesti [svoje] kulture“ (Cawelti 55), koja je s jedne strane koristila nasilje pri unutarnjem imperijalizmu – nasilje koje je intenzivno prisutno u američkom društvu i danas na različitim razinama – dok se s druge strane stvarala slika Amerike kao društva koje je svoju „moralnu čistoću i društveno iskupljenje“ postiglo „regeneracijom kroz nasilje“ (55).²⁴ Cawelti nastavlja da bi bilo olako naprosto odbaciti vestern kao „običnu fantaziju ozakonjenog nasilja“ (Cawelti 54), budući da ozbiljniji vesterni, osim što nude žanrovski jasne odrednice junaka i zlikovaca, također problematiziraju taj odnos prema nasilju, kao i bijelu priču o osvajanju Zapada i stvaranju američke države, sve teme koje su i danas relevantne u američkom društvu. Iako u određenoj mjeri i *Yellowstone* problematizira taj dvojaki odnos prema nasilju u američkom društvu, serija je u konačnici konjska opera ispriповijedana iz bijele perspektive (uz, potrebno je napomenuti, određenu limitiranu indijansku perspektivu). Kao takva, serija *Yellowstone* ponajprije nudi zabavu i eskapizam bijelom *mainstream* gledateljstvu iako u maloj mjeri, unutar granica samog žanra, povremeno ukazuje na mane tog ‘autentičnog’ američkog načina života.

²⁴ Tu frazu proslavio je Slotkin svojom studijom *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600 – 1860*.

Citirana literatura

- „An Inside Look at 1883“. *Facebook Watch*, objavio Paramount+, 6. 1. 2022., m.facebook.com/1923Official/videos/619571019089030/?_rdr. Pristupljeno 2. 2. 2023.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo na srpski: Aleksandar Badnjarević, Nolit, 1989.
- Banner, Stuart. *How the Indians Lost Their Land: Law and Power on the Frontier*. Belknap P, 2005.
- Case, Martin, *The Relentless Business of Treaties: How Indigenous Land Became U.S. Property*. Minnesota Historical Society P, 2018.
- „Daybreak“, *Yellowstone*, sezona 1, epizoda 1, MTV Entertainment Studios i 101 Studios, 20. 6. 2018.
- Dippie, Brian W. *The Vanishing American: White Attitudes and U.S. Indian Policy*. Revidirano izdanje, U of Kansas P, 1991.
- The English*. Autor: Hugo Blick. Režija: Hugo Blick. BBC i Amazon Prime, 2022.
- Fees, Paul. „Wild West shows: Buffalo Bill’s Wild West.“ centerofthewest.org/learn/western-essays/wild-west-shows/. Pristupljeno 16. 3. 2023.
- Godless*. Autor: Scott Frank. Režija: Scott Frank. Netflix, 2017.
- Greer, Allan. *Property and Dispossession: Natives, Empires and Land in Early Modern North America*. Cambridge UP, 2018.
- Griffin, Charles Eldridge. *Four Years In Europe With Buffalo Bill: A Descriptive Narrative of the Big American Show’s Successful Tour in Foreign Lands, Illustrated with Original Photos by the Author*. 1908. *The William F. Cody Archive: Documenting the life and times of Buffalo Bill*. codyarchive.org/texts/wfc.bks00009.html Pristupljeno 16. 3. 2023.
- Jacobs, Wilbur R. „Foreword“. *The Frontier In American History*. Treći tisak, U of Arizona P, 1994, str. ix-xx.
- King, Thomas. *The Inconvenient Indian: A Curious Account of Native People in North America*. Anchor Canada, 2012.
- Limerick, Patricia Nelson. *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*. Norton, 1987.
- melodrama. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40025>. Pristupljeno 15. 3. 2023.
- Mitchell, Lee Clark. *Late Westerns: The Persistence of a Genre*. U of Nebraska P, 2018.
- . “Whose West Is It Anyway? or, What’s Myth Got to Do with It? The Role of ‘America’ in the Myth of the West.” *American Review of Canadian Studies*, vol. 33, no. 4, 2003., str. 497–508.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Raheja, Michelle H. *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. U of Nebraska P, 2010.

- „Ranching with Talyor Sheridan.“ *YouTube*, objavio Paramount Network, 4. 12. 2021., www.youtube.com/watch?v=AtmNsoj3x_8. Pristupljeno 1. 2. 2023.
- Reel Injun: On the Trail of the Hollywood Indian*. Autor: Catherine Bainbridge, Neil Diamond, i Jeremiah Hayes. Režija: Neil Diamond, Catherine Bainbridge, i Jeremiah Hayes. NFB i CBC. 2009.
- Shane*.. Režija: George Stevens. Scenarij: A. B. Guthrie Jr. Paramount Pictures, 1953.
- Sawin, Mark Metzler. „Pickups, The History of a Love Story“. *Pick-ups A Love Story: Pick-up Trucks, Their Owners, Their Stories*, uredio Zehr, Howard. GoodBooks, 2013., str. 204-207.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press, 1992.
- . *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600 – 1860*. Novo izdanje. U of Arizona P, 2000.
- Tompkins, Jane. *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. Oxford UP, 1992.
- Turner, Frederick Jackson. *The Frontier In American History*. Treći tisak, U of Arizona P, 1994.
- Waldman, Paul. „The Evolving Political Symbolism of the Pick-up Truck.“ *The Washington Post*. 1.11.2022. <https://www.washingtonpost.com/opinions/2022/11/01/pick-up-trucks-men-masculinity-rural-symbols/>. Pristupljeno 19. 3. 2023.
- Warren, Louis S. *Buffalo Bill's America: William Cody and the Wild West Show*, Vintage Books, Random House, 2006.
- „Taylor Sheridan on the Cowboy Way of Life“. *YouTube*, objavio Paramount Network, 11.12. 2021., www.youtube.com/watch?v=xCZcwa5YoLI. Pristupljeno 1. 2. 2023.
- Yellowstone*. Autor: Taylor Sheridan. Režija: Taylor Sheridan et al., MTV Entertainment Studios i 101 Studios, 2018-2023.

YELLOWSTONE AND THE WESTERN REVIVAL

Abstract

Vanja POLIĆ

Faculty of Humanities and Social Sciences

University of Zagreb

Ivana Lučića 3

HR – 10 000 Zagreb

vpolic@ffzg.hr

The article analyzes certain tenets of the Western genre in the series *Yellowstone* (2018–2023), drawing on the Western genre theory (Tompkins, Cawelti, Mitchell). It examines how much the genre's defining features – landscape, cowboy, horse, death, movement across space, and wilderness/civilization – function today in a traditional Western like *Yellowstone*, and why they still appeal to mainstream audiences. A discussion of the processes of transformation of lived experience of white settlers in the American West into the myth of the origin of the American nation (Slotkin), is then connected to the genesis of the Western, from a pseudo-realistic genre into a mythical one. In other words, the article explores the mythopoetic charge of the Western, which in large part creates the myth of the American nation that, like the Western, is traditionally narrated from the white settler perspective. Furthermore, the article analyzes the Western's insistence on authenticity of life in the American (white) West. Using the argument of genre authenticity, the article shows how *Yellowstone*, relying on the 'spectacularity' of the old Wild West shows (e.g. Buffalo Bill's Wild West), remains firmly entrenched within the traditional Western genre. *Yellowstone* rhetorically and visually insists on its depiction of the 'authentic' way of life in today's American West, incorporating many elements of the mythopoeia of American society. Also, as a true soap opera (horse opera), it unintentionally exposes those old values as hypocritical, one-sided, and self-serving, indicating the shortcomings of that praised 'American' way of life.

Keywords: the Western, genre theory, authenticity, mythopoeia, *Yellowstone*