KOSMORAMA

192 * 36. ÅRGANG * SOMMER 1990 * KR. 45

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

WESTERNS

I N D H O L D

Gud er død
/Dan Nissen om Woody Allen 3

WESTERNS

Westerns: *Drømmen om Amerika* /Kaare Schmidt 6

Spaghetti-westerns: *Westerngenrens ekstase* /Steen Salomonsen 18

Nye westerns: *Westerns i firserne* /Nina Rosenstand 26

Western-billeder: *Figurer i et landskab* /Øystein Hjort 31

Western-musik: *Monument Valley efter noder* /Søren Hyldgaard 34

Western-helte: *Disse prægtige mænd på deres flyvende heste* /Janus Barfoed 38

King Kohler of the Villains /Janus Barfoed 41

Western-skurke: *Wanted – Dead or Alive* /Lars Ølgaard 42

Favorit-westerns – *skribenternes valg* / Janus Barfoed, Carl Nørrested, Peter Shepelern, Ib Monty, Søren Kjørup, Dan Nissen, Jørgen Oldenburg, Morten Piil, Georg Metz, Palle Schantz Lauridsen, Eva Jørholt, Claus Ib Olsen, Kaare Schmidt, Anne Jerslev, Inge Merete Nørregård, Chr. Braad Thomsen, Øystein Hjort, Poul Malmkjær, Asbjørn Skytte, Maren Pust 46

Herover: *Anne Baxter i William Wellmans Yellow Sky (48) og Gregory Peck i Henry Kings The Gunfighter (50).*

S. 63: *fra King Vidors Man Without a Star (55).*

KOSMORAMA
192 * Sommer 1990 * 36. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin og Peter Schepelern. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex – Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 9-16, tirsdag tillige 18.30-21.30, eller på giro 6 04 67 38.

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Gud er død

– og livet kun en række tilfældigheder

Punktnedslag i Woody Allens store film om Små og store synder

1

af Dan Nissen

Første scene: Et totalbillede af en officiel begivenhed, en middag hvor en taler (skam)roser Judah Rosenthal (Martin Landau): ikke blot en fremragende øjenlæge, men også en gavmild filantrop, en god ven og en verdensmand kendt med den finere kultur fra internationale madsteder til klassisk musik.

Klip til nærbillede af Judah og hans familie, på lydsiden en kommentar fra hans kone om at han har været nervøs siden han kom hjem om eftermiddagen.

Flash back til om eftermiddagen hvor han ser et uåbnet brev til sin kone. Han genkender skriften, det er fra hans elskerinde Dolores. Han åbner det og læser om hendes desperation og ønske om at se Judahs kone. Han brænder brevet.

I løbet af disse få første minutter er situationen placeret: Judah er en beundret og succesrig mand med en hemmelighed, han ikke vil have frem i dagens lys. Og præsentationen af et af filmens tematiske kernepunkter følger, da Judah holder sin tale. Her refererer han til sin jødiske baggrund, til sin far ifølge hvem gud ser alt og straffer det onde. Judah erklærer sig som videnskabsmand og skeptiker, der ikke er i stand til at tro på gud. Men måske, siger han spøgefuldt, er det faderens ord om guds øje der har styret hans, Judahs, valg af professionen som øjenlæge. Troen transformeret til videnskab.

Det er mageløst præcist fortalt. Ingen overflødige billeder, ingen svinkeærinder, men historie og tematik indlejret i de allerførste minutter af denne begavede og bevægende film, der er en af Woody Allens allerbedste hvis ikke *den* bedste.

Historien om Judah og hans dilemma med kone, kæreste og i stigende grad med den erklærede mangel på tro er kun en del af denne rige film. En anden af filmens historietråde har Cliff (Woody Allen) som en seriøs dokumentarfilmer i et skrantende ægteskab med Miriam, med en ensom søster og en elskelig niece med hvem han tilbringer dagene i biografen. Cliff er yderligere belastet med svogeren Lester (Alan Alda) som han afskyr. Lester er en succesrig TV-producer, en opblæst selvimponeret figur der har succes med at levere den vare folk vil have – modsat Cliff der lever af sit vaklende engagement. Cliff forelsker sig i Halley (Mia Farrow), TV-produceren der står for det portrætprogram om Lester som Cliff har fået tilkastet som en luns kød, som nådsensbrød fra successvogeren.

Cliff introduceres gennem et klip fra en gammel film som han ser med niecen. Det handler med udsøgt omhu om Judahs dilemma, og filmen igennem bruges gamle filmklip som kommentarer til nutidige situationer og ofte som overgang fra Judah- til Cliff-historien. Filmen igennem løber de to historier ved siden af hinanden og først i allersidste scene mødes de mange personer, uden at det dog medfører en klassisk forløsende happy end.

Det her opridsede persongalleri og de antydede intriger lyder umiskendeligt som Woody Allen som vi kender ham fra 20 års film, ja som et slags kompendium over Woody Allens univers. Men det under der her sker er en lykkelig og selvfølgelig sammensmeltning af nogle af de bedste sider fra de tidligere film. Her er gruppebillederne fra bl.a. *Hannah og hendes søstre*, den filmiske selv-

tematisering fra bl.a. *Den røde rose fra Cairo*, selvgranskningen fra *Mig og Annie* og i det hele taget de eksistentielle og moralske spørgsmål der har været til stede gennem hele *ouvret*. I hans såkaldte 'seriøse' film har de store spørgsmål vist sig i fortyndede Bergman-aftapninger, i mange andre har de været pakket ind i en vits eller er blevet strøet ud som anekdoter. I den nye film bliver de udfoldet i første person, formuleret med Woody Allens stemme, filtreret gennem hans univers, hans helt personlige måde at tackle filmen og verden på. Man fornemmer, at Woody Allen her har lagt en blufærdighed bag sig, som ofte har vist sig som en form for berøringsangst overfor de 'store' spørgsmål hans film har kredset om, en angst der har fået ham til at vige tilbage for at bruge de store ord.

Det er en ny Woody Allen man ser i denne film, en ældre og mere moden kunstner hos hvem desperationen fra f.eks. *Mig og Annie* nu er afløst af en resigneret, men smertelig melankoli. Man kunne fristes til at bruge Lesters selvimponerende visdomsord, at humor er tragedie + tid. For Woody Allen har tiden betydet, at de oprindeligt tragiske indsigter er blevet til at leve med, hvilket ikke betyder at der ses bort fra dem.

Den rige verden

Judah bliver mere og mere desperat over Dolores der truer med at ødelægge hans trygge ægteskab og måske afsløre mindre stuerene økonomiske transaktioner. Han kontakter sin bror Jack der har forbindelser med den kriminelle verden. Hvorfor ved han ikke – siger han. Men Jack ser, at Judah forventer at han kan hjælpe med at løse problemet. Det sker særdeles kontant: En lejemorder tager sig af 'problemet', men selvom Jack siger, at Judah nu kan vende tilbage til sit liv, er det ikke så let. Da Judah vil se åstedet og den myrdede, fastholder en lang kamerabevægelse fra Judahs ansigt, nedover hans krop, henover gulvet og frem til Dolores afsjælede legeme og tilbage igen, den ubrydelige forbindelse mellem dem. Og i resten af filmen – indtil sidste scene – nages og plages Judah af samvittighedskvaler og af sjæleransagende spørgsmål om sin usle dåd der i stigende grad igangsætter overvejelser om guds eksistens.

En af Judahs patienter er Ben (Sam Waterston), en rabbi der er ved at blive blind. Han er bror til Lester og Miriam og det er ved hans datters bryllup at personerne i de to historier til slut mødes. Judah betror ham sin kvide, ikke mordet, der endnu ikke har fundet sted, men dilemmaet med konen og kæresten. Det udvikler sig til en sand livsanskuelsesdiskussion, hvor Ben hævder sin tro på en overordnet moralsk struktur der styrer vort liv. Uden denne ville verden være tom, siger han. Det er den for den skeptiske videnskabsmand Judah.

Udover disse personer optræder et stort persongalleri der næsten giver filmen form af en gobelin hvor en lang række liv væver sig ind i hinanden, foldes mere eller mindre ud eller slippes igen uden at blive rundet af. De optræder blot som uundværlige dele af et stort mønster. Således bliver filmens univers et rigt differentieret netværk, ikke en enkel velordnet struktur med en klar handlingstråd, sådan som vi kender det fra den klassiske film, fra de hævdvundne konventioner for hvordan en historie skal tage sig ud for at blive accepteret som en genspejling af livet og verdenen.

Woody Allen lader ingen af sine personer være eentydige, heller ikke sin egen Cliff, der ikke er bleg for at stikke sig selv blår i øjnene og som måske alligevel også er jaloux på Lester, sådan som Miriam hævder. Og Lester selv, er han den narrehat som Cliff anser ham for, eller er han som Halley siger efter at hun har forlovet sig med ham, også et sødt og generøst menneske? Og hvad med Dolores? Judah kalder hende indimellem for neurotisk og hysterisk med en selvundskyldende bortforklaring der er en af Rohmers moralske mandspersoner værdig. I andre sammenhænge aner vi den virkelige passion i forholdet til den passionerede Dolores, så anderledes end Miriam med den kendte og køligt respektable overflade. Der er i filmen en vilje til nuanceret at skildre en gruppe mennesker som forbinder den med f.eks. *Hannah og hendes søstre* eller *Radio Days* eller *Manhattan*. Men forskellen er også iøjnefaldende. I *Hannah...* munder de mange berørte problemer ud i den store udglatning og forsoning under den afsluttende Thanksgiving-middag. Det er en ønskeslutning, en filmslutnings happy end – en form for afslutning der direkte tematiseres i den nye film.

Den tomme verden

I *Mig og Annie* bringes den lille Alvy til psykolog af sin mor. Han lider af angstneuroser fordi han har læst, at universet uomgængeligt er i færd med at eksplodere. Og hvorfor lave lektier når vi alligevel skal dø?

Woody Allen taler ikke så skingert og hektisk mere, men hans films moralske og eksistentielle problemstilling er fundamentalt den samme. Blot er konklusionen en anden. For er verden et koldt og hårt sted, som Judah siger, så kan vi alligevel for en stakket stund finde lykken i de enkelte ting: i kærligheden, familien, arbejdet, som Levy, den jødiske filosof Cliff er ved at lave en film om, siger.

Små og store synder fastholder begge synspunkter, og de mange forskellige handlingstråde og personer belyser på hver deres måde denne moralske tese. Således bliver det en ret så abstrakt tematisk opbygget film hvor en række historier kaster lys indover en grundlæggende verdensanskuelse der forfægtes. Bens diktum om den moralske struktur, lyder jo som en god og trøstende leveregel. Men Woody Allen modsiger den og hævder tomheden: der er ingen moralsk struktur de styrer mennesket, der er ingen gud der ser alt og straffer det onde, der er kort sagt ingen mening i livet og verden. For det er filmens bitre pointe, at da Judah og Miriam i allersidste billede kysser hinanden som to nyforelskede, indkredset af en dør og indirekte belysning der giver dem aura, så er baggrunden, at Judah en morgen vågnede befriet for sine sjælekvaler. Mordet på Dolores var ikke mere tyngende for samvittigheden, han var ikke blevet straffet og kunne tværtimod leve lykkeligt videre. Og samtidig er den gode rabbi Ben blevet blind, Woody Allen har mistet Halley, den komet der lykkeligt krydsede hans bane, men i stedet valgte Lester – og ikke mindst har kærlighedens besynger, der livsbekræftende kloge Levy pludseligt begået selvmord. Han har været filmens metastemme, dens overordnede talerør der kunne reflektere over de dilemmaer filmens personer bevæger sig rundt i. Efter selvmordet fremstår fortolkeren pludselig som en del af livets komplekse modsætningsfuldhed.

Den eneste lære filmen lader os drage ud af dette, er, at verden ikke er en sammenhængende velordnet, logisk og fornuftig indretning, men en kold planet hvor tilfældighederne råder. Intet tyder på at Judah bliver straffet eller på at der er en højere retfærdighed bag Cliffs sluttelige ensomhed eller rabbiens blindhed, og når vismanden, der ender med at erklære, at et af håbene i denne verden er, at fremtidige generationer vil forstå mere – og begår selvmord, er der heller ingen logik i det. Mennesket er mere ufatteligt end som så og verdens skæve gang en følge af lutter tilfældigheder. Cliff kommenterer det ufattelige menneske direkte efter at hans søster har berettet om den skrækkelige sexuelle oplevelse med sin billetmærkekæreste. Hans kone spørger hvorfor kære-

sten handlede sådan og Cliff svarer med modspørgsmålet om der mon ville være nogen fornuftig måde på hvilken han kunne besvare dette spørgsmål. Og han konkluderer med at konstatere, at menneskets sexualitet er mystisk.

I sit bidrag til novellefilmen *New York Stories* lader Woody Allen sin hovedpersons mor ende som en ånd svævende over byen, evigt vogtende sin søns gøren og laden. Moderen slipper man aldrig for, ikke som internaliseret normsætter. Men samtidig fungerer hun næsten som den lille Judah forestiller sig guds øje: som en altseende og bedømmende instans. Måske er gudsinstansen noget der ligger i os, ikke udenfor, en moralsk struktur i os, en struktur som er unik for hvert enkelt menneske og som styrer hans/hendes færden i verden. Måske befries Judah for skylden fordi han ikke har en intenaliseret norm der for alvor giver sjælekvaler overfor et mord. Eller måske er det blot et spørgsmål om at 'tiden læger alle sår'. Levy udlægger på et tidspunkt menneskets kærlighedslængsel som en paradoksal søges tilbage til noget vi har mistet i barndommen, til en moderfigurs tryghed – en moderfigur som kærligheden til et andet menneske samtidig er en løsrivelse fra. Er der en forbindelse mellem den af Levy formulerede moderfunktion og den i luften svævende instans? Er der en forbindelse mellem vores kærlighedslængsel og behovet for at skabe en fornuft i verden?

Har man ikke en 'mor' som overvåger kan man omgive sig med andre pejlemærker, f.eks. hentet fra fiktionens verden. I *Mig og Bogart* var det Humphrey Bogart som Allen-figuren Allan Felix benytter som vejleder i hvordan man skal nedlægge kvinder, og i *Den røde rose fra Cairo* kommer filmens fiktive filmfigur ud i verden til Cecilia og bringer hende trøst og glæde midt i elendigheden.

Fiktionen som flugt

Woody Allens film har fra først færd haft noget for med film. De første film parodierede kendte genrer og et hovedværk som *Manhatten* signalerer en kulisseverden med den berømte indledning hvor billedet af New Yorks skyline underlægges Gershwins Raphsody in Blue.

I *Små og store synder* går Cliff i biffen med niecen og senere med Halley, og på et tidspunkt ser de *Singin' in the Rain* i klippebord: den er så god når man er deprimeret, siger Cliff. Og at gå i biografen om eftermiddagen er som at pjække, er noget forborgent og forbudt og derfor en ekstra nydelse. Hvad han finder i de gamle film der i mørket, er en retfærdighed der ikke eksisterer i virkelighedens verden, en orden og logik hvor instruktøren er den gud der sørger for at de onde straffes og de gode belønnes. Så da Judah i sidste scene fortæller Cliff sin historie som var den en ide til en film, afviser Cliff den: Hvis han skulle lave den historie ville han lade manden melde sig selv, for så ville det være en tragedie, og uden tragedie ingen film. Og i øvrigt mener han, at personen i Judahs historie evindeligt ville være plaget af samvittighedskvaler.

Filmkunsten giver således Cliff mulighed for for en stund at glide ind i en verden der er velordnet og følger en vis logik og etik. I fiktionens verden er der ikke rum for tilfældige handlinger, ikke plads til løse ender. Filmkunsten bringer for en stakket stund en vis orden i virkelighedens kaotiske univers. Og undervejs kan tilskueren glæde sig over at der er en mening med livet.

Der er derfor god resonansbund i slutningen på Woody Allens nye film. På sæt og vis kan man tale om en lykkelig slutning idet Judah genfinder sin sjælero og forenes med sin kone i det harmoniske og velkomponerede billede. Smukkere happy end kan man ikke forestille sig. Blot er der altså den hage ved det, at i følge traditionel filmlogik har han ikke fortjent sin lykke. Sådan kan det gå i virkeligheden, men ikke i filmen.

Man kan hævde, at filmen trækker en forbindelse op mellem (film)kunst og religion. Begge har som vigtig opgave at skabe et velordnet univers hvor moralen hersker. Ben tror på sin gud og sin moralske struktur, Cliff søgre tilflugt i biografens mørke. Begge dele gør livet udholdeligt.

Det er formentligt med velberådet hu, at Woody Allen lader sin figur Cliff være en miskendt dokumentarfilmer der har haft en mindre festivalsucces med en film om syreregn. Måske opfatter Woody Allen sig som en dokumentarist der skildrer verden og dens skæve indretning og ikke skaber fiktioner med smukt harmoniske men falske løsninger. Hans nye film er ganske vist overordentlig smuk og velskabt harmonisk midt i kompleksiteten, men nogen trøster er den ikke. Med mindre det opfattes som en trøst at se virkeligheden lige i øjnene uden moralske, religiøse eller for den sags skyld politiske overbygninger der kan forlene fortrædelighederne i livet med en vis form for logik ved at gøre dem til udslag af en overliggende orden.

At se

Man skal ikke tro på alt hvad lærerne siger, men *se* på den og så bedømme, siger Cliff til sin niece.

Synet har en vigtig funktion i *Små og store synder*. Judah er øjenlæge og rationalistisk skeptiker, hans diskussionspartner Ben er en troens mand og er ved at blive blind. Blind som den blinde tro, eller måske som justitia – den retfærdighed der ikke sker fyldest. Cliff laver film om den ubehagelige virkelighed som folk ikke gider at se på, mens Lester har succes med at lave serieunderholdning som folk vil se, formentlig med happy ends der forblinder tilskueren.

Woody Allen har lavet en film der vil have sit publikum til at se sandheden i øjnene, til at se, at retfærdigheden er blind i mere end én betydning. Der er mange lag af selvtematisering i dette spil mellem syn og synlighed, mellem dokumentisme og fiktion, mellem videnskaben der vil forstå – indse – og rabbineren der vil tro, mellem at tro sine egne øjne eller på guds. Man kan genkende utallige elementer fra tidligere Allenfilm, men *Små og store synder* er den film hvor instruktøren tydeligt vedkender sig sine rødder og forholder sig direkte til dem.

Aldrig før har religionen spillet så eksplicit en rolle som modstander for Woody Allens livssyn. Den bruges med en smuk blanding af humor og alvor, to ting der så ofte har været søgt sammensmeltet i hans film, men aldrig så lykkeligt som her. Humoren er afdæmpet og alvoren indtrængende, men aldrig tyngende. Det er en unik blanding, der får den melankolske resignation til at træde smukt i relief. Filmens credo bliver, som også før hos Woody Allen, en erkendelse af verdens uomtvisteligt uretfærdige indretning og fundamentale tomhed, en tomhed der dog kan kompenseres for med lykken i de nære ting, uden at det grundlæggende forandrer tomheden.

Har man som jeg haft det svært med Allens alvorlige film der aldrig har forekommet mig at stikke dybere end til at være lettere versioner af beundrede mestres værker, kan man glæde sig over at han tilsyneladende har fundet sin egen alvors resonansbund og lykkeligt får det smeltet ind i sit univers. Verden er måske kold og tom – men mens vi er i den kan vi glæde os over at den har en Woody Allen der gør den rigere ved at lære os at se tomheden i øjnene.

Små og store synder

Crimes and Misdemeanors. USA 1989. Instr. og manus.: Woody Allen. Foto: Sven Nykvist. Klip: Susan Morse. P-Design: Santo Loquasto. Medv.: Martin Landau (Judah Rosenthal), Claire Bloom (Miriam Rosenthal), Anjelica Huston (Dolores), Woody Allen (Cliff Stern), Alan Alda (Lester), Mia Farrow (Halley Reed), Martin Bergman (Lewis Levy), Jerry Orbach (Jack Rosenthal). Udl.: Pathé-Nordisk. 104,5 min. Prem.: 6. ell. 13.4.90.

WESTERNS

Andy's
QUICK
LUNCH
DRESSMAKING
TINWARE
CROCKERY
HARDWARE
BAR
RESTAURANT
ASSAYER'S
MATT

Drømmen om Amerika

– Hænderne op eller bukserne ned, brølede ungerne dengang de legede cowboys og indianere. Westernfilmen er filmhistoriens længstkørende og også største genre – i antallet af film og i folkeligt gennemslag. Den indeholder det herligste tjubang og den flotteste mytologi men måtte efter nedgang i 70erne leve på minderne i 80erne. Har cowboyen omsider nået sin nedgående sol, eller hører vi kavaleriets trompet i det fjerne?

af Kaare Schmidt

Det er søndag, det er sol, og det er sommer. I Morten Korch-filmene vidste vi godt, at det var snyd, for bag de fede marker, hvor mågerne lettede over bondens plov til tonerne af fædrelandets vemodige sange, lurede vinteren. Men ude i det lovløse ørkenlandskab, hvor kæmpekaktussens udstrakte arm viste, at de red dén vej, var det evig sommer. Solen bagte fra den nådesløse himmel ud over kobojderrækkerne, hvor lommepengene havde sikret et sæde så hårdt som den træhest, helten blev vippet på foran bagprojektionen, samt en pose klistrede spejderhagl til at hælde ned ad nakken på Åge på rækken foran i det øjeblik helten slap de flammende seksløbere til fordel for den kalveknæede farmerdatter med kvieøjne lissom Lise henne i skolen, og hele salen som med én mund brølede på den ismand, som aldrig kom. Til 4-forestillingen i Søborg Bio hørte sol og sommer uløseligt sammen med søndag.

Mit stolteste øjeblik var dengang jeg som bette knejt mødte Fess Parker himself i egen høje person. Han var næsten to meter og ragede betragteligt op over de hujende fans i et københavnsk stormagasin. Jeg voksede flere tommer, da min mor løftede mig op på en disk, så min Davy Crockett-hat næsten var på højde med Fess', og da jeg udsendte et grundigt indøvet hovdjudu, vendte han sig, så mig lige i øjnene med det blik, der fik vaskebjørne til at trimle ned fra trætoppene, og sagde 'Hey'. Mig og Fess var lige siden på fornavn, når vi parkerede hesten i Søborg Bio.

Mange år efter lavede John Boorman en film, der startede med sådan en søndags4-forestilling, godt nok i 1939, før min tid, men hele ånden var der: tummel og ballade under nyhedsfilmen – som i Søborg var erstattet af noget lige så kedeligt fra Statens Filmcentral – og så ellers ungernes opsparede forventninger for fri udblæsning, da Hopalong oksede efter banditterne, mens skydejernene talte det sprog, som rigtige mandfolk under forbudt-for-børn grænsen vidste betød, at a man's gotta do what a man's gotta do.

Efter ***Hope and Glory*** *(87) gik jeg, overvældet af minderne, ud for at købe en pose spejderhagl. Det kunne jeg ikke få, men der var et væld af snold, som var nyt for mig. Nutidens mandfolk taler samme sprog i en anden indpakning.*

Kobojderfilmene kom senere i min udvikling til at hedde westerns, og hos Ford kom jeg til at elske de øjeblikke – som er hovedparten af filmene – hvor personerne snakker eller blot er. De film ligner ikke de andre ret meget, men de to slags film har det til fælles, at de rummer det skønneste, film kan rumme, og som kun film kan rumme, den totale overgivelse til fiktionens trylleri. Når jeg, for jeg-ved-ikke-hvilken-gang, ser kaktusblomsten på brædekisten i ***Manden der skød Liberty Valance,*** *så presser klumpen i halsen, og tårerne får frit løb. Der er intet, jeg kan gøre og intet, jeg har lyst til at gøre for at stoppe dem. Det sker ikke så tit ude i den virkelighed, hvor livet skal leves uden fiktionens sikkerhedsnet. Film kan ikke erstatte det levede liv – desværre – men de kan unægtelig give det noget ekstra.*

Westernfilmene har været et af de vigtigste bidrag til dette ekstra i det 20. århundrede. Når man tænker på, hvor mange tusind, der er lavet, og hvor få, der kan udløse magien i dag, så kan man måske fristes til at tilslutte sig de kulturkritikere, som altid har udpeget genren som det værste bras. Men så overser man, at de faktisk har haft den magi. Man fortrænger sin egen barndoms oplevelser og andres tilsvarende oplevelse af noget andet, herunder nutidens barndomsoplevelser. Genrens mesterværker bliver stående, fordi de er mesterværker, men alle de andre film har også (haft) deres berettigelse. Genren er ikke 'hænderne op eller bukserne ned'. Den er begge dele.

James Stewart, Woody Strode, Vera Miles, John Wayne, John Qualen og Jeannette Nolan i Manden der skød Liberty Valance.

Landskabet og billedet

I sin artikel fra 1955 om westernfilmens udvikling deler André Bazin genren i to stykker. Der er den oprindelige, ægte western, hvor filmene er variationer over en ren, mytologisk kerne. Hertil hører stort set alle filmene frem til omkring 1945. Og så er der det, han kalder 'overwesterns'. Kerneeksemplet er *Shane*, som mere handler om westernfilmen end selv er en western. Den er en intellektuel metafilm i modsætning til den naive tro på ægtheden i det, man laver, som karakteriserer de tidligere film.

Den historiske opdeling viste sig at holde stik ud over Bazins egen tid. Overwesterns førte frem til 'senwesterns' som genrens selvbevidste svanesang. Som æstetisk vurdering får opdelingen imidlertid den uheldige konsekvens, at hovedparten af genrens mesterværker slet ikke er ægte westerns. Fords, Hawks', Sturges', Peckinpahs m.fl. westerns fra 50erne og frem er metafilm i forhold til en Tom Mix-western fra 20erne. De inddrager ting, som ikke udspringer alene af den gamle westernfilms univers, men som lige så vel kunne optræde i melodrama, komedie, politifilm osv. Foruden *Shane* griber Bazin nemlig fat i de westerns, der fremhæver andre menneskelige relationer end én på hatten – politik, sex, raceproblemer m.v., altså sociale og psykologiske forhold.

Da de fleste af de westerns, som i dag regnes til de store, hører til den sidste kategori, kan man næppe sige, at den første er den eneste ægte. Westernfilmen ændrede sig, ligesom alle andre genrer har ændret sig. Det er netop det, der karakteriserer en genre: den er på én gang en afgrænsning fra andre genrer (Bazins udgangspunkt) og så bred en ramme, at der er plads til variationer –

forskellige kunstneres visioner og dermed også ændringer fra et tidspunkt til et andet.

Westernfilmen var den eneste store genre med så fasttømret et univers, at den måtte forekomme endelig og 'eviggyldig' i sin oprindelige form. Alle andre genrer ændrede sig, og westerngenren gjorde det altså også. Den blev blot *voksen*, hvad de fleste andre hele tiden havde været. Den blev voksen i sit emnevalg, og den fik et voksent publikum, som gerne ville se westerns men ikke drengefilm.

Det er her, Bazin både rammer hovedet på sømmet og sig selv over tommelen. Der er en vidt forskellig oplevelse i de to slags westerns, men begge oplevelser er lige gode. Den 'naive' western er den, alle raske drenge – alder ingen hindring – kaster sig over til 4-forestillingen. Den 'intellektuelle' western er den, som vil få alle raske drenge til at råbe på ismand hele vejen igennem. Og den, som et voksent publikum af alle køn kan have det godt med. Derfor må mesterværkerne også være i sidste del, for det er jo ikke alle raske drenge beskåret at udråbe mesterværker. Det har de heller ikke tid til, for de skal hurtigst muligt ind og se den næste fede strimmel, hvor Hoppy får anbragt sit bly, hvor dét hører hjemme.

Den universelle drøm

Oplevelsen udspringer af den enkelte films kvaliteter og ens eget humør. Westernoplevelsen knytter sig til den ramme, som giver mulighed for at udfolde basale konflikter uden hensyn til verdens og hverdagens faktiske udseende.

Vi er i et landskab og en tid, der er lige så abstrakt som musicalens studiemiljø, en ren fantasiverden, hvor alt er muligt. Dette landskab og denne tid har en historisk baggrund, hvis fakta vi kan være ligeglade med, men hvor vi kan hente inspiration og frit kan bruge den, som vi har lyst til. Under alle omstændigheder bidrager det historiske landskab på en anden måde til konflikterne end Valby Mountain og Vanløse Prærie ville gøre. Det var i det landskab, en nation blev født, tilsyneladende på lige så elementære betingelser, som når man anlægger en køkkenhave, dvs. uden hensyn til, hvad der er i forvejen. En fascinerende tanke for den, der er født ind i et eksisterende samfund, hvorefter man har at rette sig. Drømmen om kun at have sig selv at rette sig efter – som på den øde ø eller et andet paradis. Den drøm, som nu driver Harrison Ford til *Mosquitokysten*.

De historiske omstændigheder for denne universelle drøm er ikke afgørende. Det væsentlige er, at den blev til den amerikanske drøm. Om friheden og ligheden uden broderskabets byrde. I princippet udspringer westerngenren således ikke af de historiske fakta – det der virkelig skete ude vestpå, som filmene jo heller ikke ligefrem har forholdt sig sanddrueligt til. Derimod udspringer den af drømmen, som i praksis for temmelig mange mennesker er blevet knyttet til Amerika.

John Sturges' Gunfight at the O. K. Corral.

I drømmens tomme billede, hvor alt kan fyldes ind, men hvor noget skal fyldes ind for at give drømmen næring, er westernlandskabet så blevet placeret. Hvorefter billedet stadig er lige så åbent som det tomme billede men nu har en konkret åbenhed, hvor eventyrets universelle kamp mellem det gode og det onde kan iklædes de til drømmen passende genstande – heste og skydere, hjemmets arne og alskens farer. Og hvor Amerika er en faktisk mulighed at knytte sine forhåbninger til – westernlandskab eller ej, for det er de færreste, der drømmer om et hårdere liv end det, de har i forvejen.

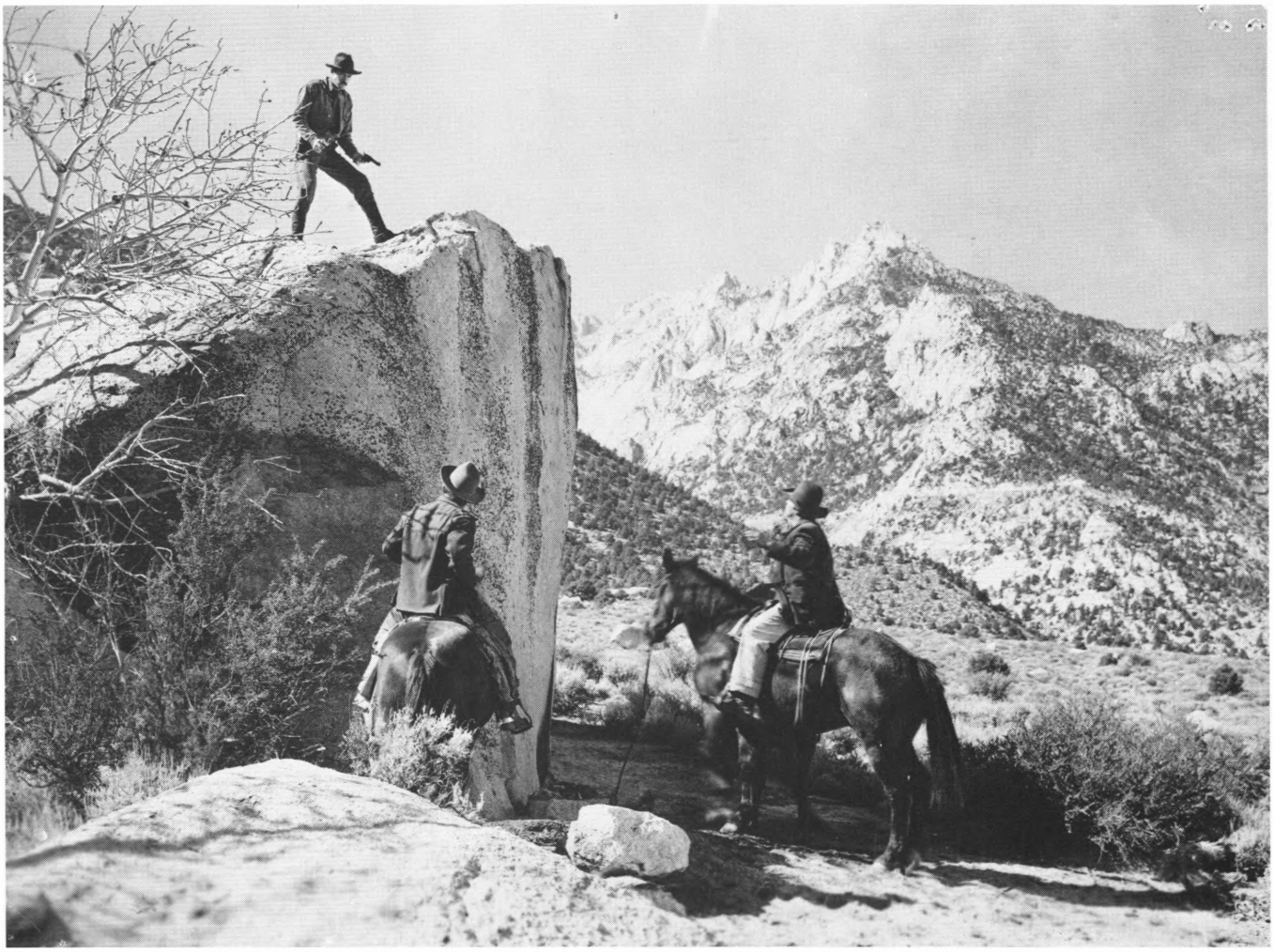
Drømmen om Amerika knytter sig ikke til at få chancen for at anlægge en køkkenhave midt i ørkenen. Den knytter sig til gaderne belagt med guld, som man blot behøver at bukke sig for at samle op – the land of milk and honey. Westernlandskabet er et *billede* (metafor) på denne forestilling, og sådan forstås det – mere eller mindre bevidst – af westernfilmens, -romanens, -maleriets og -musikkens, kort sagt totalgenrens publikum.

Drømmen som Amerikabillede

Filmen blev som Gesamtkunst den kunstart, hvor genren fandt sit ideelle udtryk. Filmen indeholder både musikken, historierne og billederne, som skulle til for at danne det totale billede i den levende form, som blev det 20. århundredes foretrukne, ikke mindst som mytologiens budbringer.

Erobringen og kultiveringen af den frie natur er menneskets særlige opbyggelige og destruktive drift. Den fik et arketypisk udtryk i kampen om det vilde vesten, som filmen mere end noget andet kunne give mytologiske dimensioner, fastholdt i genrens karakteristiske panoramiske totalbilleder af præriens og buskørkenens åbne landskaber og nødtørftige bræddebyer, naturfolket, farmerne og det frit græssende kvæg, saloonernes lange bardiske, provianteringens *general store* og den brede hovedgade, hvor det folkelige liv vekslede med det åbne opgør mand mod mand i the last showdown, og ikke mindst hesten som det enkelte menneskes garanti for mobilitet og dermed reel frihed i det samlede ikon af åbne muligheder.

I foreningen af drømmen om Amerika og den amerikanske drøm om individets frihed blev det et mytisk landskab, som følelsesstærkt og visuelt enkelt kunne fastholde en hel forestillingsverden. En verden med faste værdier og enkel opfattelse af godt og ondt med baggrund i den landbrugskultur, der var på retur, men løftet ud af disse forudsætninger til mytens universalitet på den ene side og på den anden side et aktuelt



Henry Kings The Gunfighter med Gregory Peck på klippen.

billede på nøjagtigt de sociale ændringer, som afskaffede landbokulturen.

Kultiveringen af vildnisset var nemlig kun som konkret billede begrænset til landbrug. I overført betydning – som billede på noget andet – henviste det til industrialiseringens sociale mobilitet og magtforhold, individualismen som markedsøkonomiens frie konkurrence med konfrontationen mellem land og by i form af den lille homesteader og den store kvægkonge, the outlaws, der forfulgte friheden for langt, og marshallen, der sikrede lov og orden, indianerne, der fornægtede samfundet, og the U.S. Cavalry, der i sidste ende garanterede dets eksistens.

Vejen mod vestens landområder var en bevægelse, som i sig bar i sin modsætning, folkevandringen fra land til by. Personer, der afgjorde deres mellemværende med våben i hånd var (også) billede på en samfundsomvæltning, hvor krigen blev ført med papir – papirpenge, love og kontrakter som civilisationens våben. Togets ensomme bånd gennem det åbne landskab er også samfundets bånd på hænder og fødder, dets storkapitalistiske indhegning, ligesom hesten også er bilen, bykulturens symbol. De enkle værdier var ikke nødvendigvis et efterslæb fra gamle dage men nok så meget et forsøg på at skille skidt fra kanel i samtiden.

Den europæiske drøm

Westernfilmen er den mest amerikanske af alle genrer. Dens tidligere enorme popularitet skyldes udbredelsen af amerikansk kultur men også den specielle folkelige appel, der knyttede og knytter sig til en opfattelse af USA, som ikke er dannet i USA men i alle mulige andre lande, ikke mindst i Europa. Det er opfattelsen af USA som en ny verden, fyldt med guld og grønne skove i et enormt, åbent land, hvor der er plads til alle, som her frit kan tage for sig af retterne.

På denne forestilling rejste immigranter i hobetal væk fra hjemlandets undertrykkelse, fattigdom m.m., som det f.eks. for svenskernes vedkommende er skildret i Jan Troells *Udvandrerne* og *Nybyggerne*. Og forestillingen levede videre hos dem, der blev tilbage – hvad f.eks. Christian Winthers *Rejsen til Amerika*, Dvoraks *Den ny verden* og Gabriel Axels *Guld og grønne skove* udtrykker – hvor den banede vejen for immigrationens returkommission. Eksporten af den amerikanske kultur til bl.a. Europa var og er en import af det, vi så inderligt ønskede og ikke selv kunne give form, *bekræftelsen* og den fortsatte næring af alle vore forestillinger og drømme.

Det er således ikke mindst europæerne, vi kan takke – eller hvad vi nu vil – for den amerikanske drøm, dens oprindelse og udformning, dens udmøntning i kulturprodukter af emigranter over there, og dens og deres tur tilbage til oprindelsesstedet. Hollywood har på den måde altid været bl.a. Europas egen drømmefabrik, blot henlagt til et sted med gunstigere produktionsbetingelser – som det er almindeligt i omkostningskrævende industrier – og så netop til et sted, der havde de ideelle muligheder for at manufakturere billedet over alle på USA, westernlandskabet, for Hollywood blev jo placeret midt i det.

Det eneste forsøg på at skabe et westernlandskab uden for USA er 60ernes spaghettiwesterns. (Jeg ser her bort fra nogle tyske Wurstwesterns og de 2-3

danske kartoffelwesterns, som var forsøg på at gøre sig vittig over spaghettiwesternen.) Den italienske udgave er indbegrebet af det, Bazin kalder overwestern i *Shane*, og den viderefører således den tendens, der længe havde været fremtrædende i den amerikanske udgave. Westernfilmen var i begge udgaver ved at afløse sig selv som rent drømmebillede med en problematiseret version, hvor drømmen diskuteres – stadig ikke den historiske virkelighed men netop drømmen selv. Det er det John Ford direkte gør opmærksom på, når han lader redaktøren i *Manden der skød Liberty Valance* holde fast ved myten, som Stewart og Ford har brugt tiden til at afsløre.

Ligeledes er hele pointen i den italienske udgave, at der ikke er helte og skurke, blot hurtige eller endnu hurtigere skydebrødre. At den dermed viderefører den helt gamle westerns gi-dem-tørtpå, i stedet for at følge den amerikanske udgaves Hollywood-humanistiske tradition, har så en baggrund i den italienske tradition for knaldfilm, som kan være ligegyldigt her.

Den nedgående sol

Bazin mente i 1955, at den *ægte* western var gjort af et sådant stof, at den ville overleve overwesternen. Han fik ikke ret. Den amerikanske overwestern blev derimod genrens storhed og fald. Den førte videre til senwesternen, der hævdede, at den amerikanske drøm ikke var løgn. Derimod var det den, man skulle have holdt sig til, men nu var tiden forpasset, verden var kommet til at se beklageligt anderledes ud. Westernfigurerne – helte som skurke – kunne kun søge undergangen i det mytologiske landskab og tage så mange som muligt med i ragnarok for at vise hvilken kraft, der havde ligget i drømmen. Da de sluttelige hverdagsrealistiske westerns fra 70erne afslørede, at det rigtige vilde vesten var ganske som det, emigranterne var flygtet fra, begik genren harakiri.

Det var dog ikke drømmen, der var gået under. Det var westernlandskabet som billede på drømmen, der var passé. Billedet var – som allerede Bazin så – lige siden krigen på vej til at erstatte det, som det var billede på. Billedet blev gradvis mere realistisk og følgelig mindre billede på noget andet. Dermed udviklede genren sig til at handle om de faktiske historiske forhold, ikke fakta som sådan, men den konkrete historiske tid, som billedet var hentet fra. Det var således ikke de andre temaer, sex, politik m.v., der overtog genren, men genren der begyndte at kikke bagud, væk fra myten, hvor det ikke engang var mytens historiske forudsætninger, man så på. I stedet opdagede genren sit eget billede og gik efter billedets lighed med noget bekendt tilbage i det konkrete landskab, som billedet af det aldrig havde været billede på.

Her kom det til at ligne det landbrugssamfund, som hele det 20. århundrede havde brugt tiden på at arbejde sig væk fra. Den version blev udnyttet til fulde i TVs westernserier, hvor den passede som hov i hestesko. Når hele familien i biografens storhedstid skulle i skoven, så gik den til folkekomedie i biffen. Og det var netop hele familien, der nu samledes foran TV-skærmen i prime time, hvor TV-westerns fra midten af 50erne blev rene folkekomedier og gik som varmt brød, mens det nu mere specialiserede og krævende biografpublikum ikke gad se landbrugskomedier. Fra omkring 1975 var det dog også slut på TV. Næste generation ville have varerne direkte fra supermarkedets køledisk.

Westernlandskabet var med tidernes skiften og genrens imødekommelse af det blevet til et billede på noget helt andet – landbruget. Og det var jo ikke lige det, man forbandt med frihedsdrøm og Amerikadrøm eller med herligt tjubang. Disse ting levede videre, i 70erne i politifilm og -serier, i 80erne i prime time soapoperas, hvor hhv. Dirty Harry og J.R. førte drømmen up to date og konfliktmønsteret ind i storbylandskabet og i de riges paladser, hvor der var handlemuligheder og guld at samle op men langt mere mudrede betingelser at gøre det på.

Billedet var ikke mere smukt og rent. Så man kan godt forestille sig, at væmmelsen ved den forurenede jord og bureaukratiets politiske kævl kan bringe westernlandskabet tilbage som drømmebillede i øko-westerns eller måske den *ægte* western, som Bazin hyldede. Han kan jo godt gå hen og få ret, after all.

Charlene Holt fra Hawks' El Dorado.

Historien om filmene

Westernfilmen bygger på samme blanding af fakta, skrøner og idealer, som udgør enhver nations historiske arvegods og mytologi. Pionertiden er så nær en fortid, at det amerikanske publikum i løbet af genrens udvikling har kunnet forholde den til oldeforældres, bedsteforældres, forældres og – et langt stykke tid – endda til egne oplevelser.

Mange film handler om pionertidens berømte navne, sheriffer og banditter som Wyatt Earp, Jesse James, Billy the Kid og Butch Cassidy, der er blevet hyldet som helte, afsløret som skurke eller skildret som fornøjelige typer. Det sidste ses i George Roy Hills *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (69), der nærmest er en svindlerkomedie. Den foregår i pionertidens slutning, hvor de sidste berømtheder kunne se deres gerninger på film. Og filmen indledes med visningen af en sådan gammel, hoppende stumfilm om

William Boyd som Hopalong Cassidy.

Butch Cassidy og Great Train Robbery.

Butch's Hole in the Wall-bande. *The Great Train Robberty*, som på 6 minutter i 1903 fortalte en af filmhistoriens allerførste fiktive historier, handlede om togrøvere som Butch Cassidy.

B-film og TV

The Great Train Robbery blev indspillet ved New York, hvor den amerikanske filmindustri startede. Med udflytningen til Hollywood i 1910erne var der ikke langt til the Far Wests yderste grænse, havet, som dog altid er langt væk i westerns, der i reglen foregår mellem Sierra Nevada og Mississippi. Virkningen er fantastisk i Marlon Brandos smukke hævndrama *One-Eyed Jacks* (61), hvor havet danner dramatisk ramme i nogle af scenerne.

I 1910erne var westernfilmen blevet en af de største genrer, flere af dens stjerner havde selv en fortid på prærien, og genrens gennem tiderne største instruktør John Ford debuterede i 1917, hvor han lavede 7 westerns à ca. 20-50 minutter. Samtidigheden med det, der blev skildret, garanterede ikke just troværdighed. Pionertyperne selv havde et romantisk forhold til deres oplevelser og så dem gerne idealiseret. John Ford fortæller til Peter Bogdanovich:

I knew Wyatt Earp. In the very early silent days, a couple of times a year, he would come up to visit pals, cowboys he knew in Tombstone; a lot of them were in my company. I think I was an assisstant prop boy then and I used to give him a chair and a cup of coffee, and he told me about the fight at the O.K. Corral. So in *My Darling Clementine,* we did it exactly the way it had been. They didn't just walk up the street and start banging away at each other; it was a clever military manoeuvre.

Jack Crabb, der har været på samme galaj fortæller, at han just havde luftet en bøvs, og så:

Den magre fyr kommer hurtigt hen imod mig og stirrer iskoldt på mig under et par lige, sorte øjenbryn og siger: 'Har du nogen indvendinger?'

Jeg meddelte ham, at det havde jeg ikke, men spurgte samtidig hvorfor i hede helvede han troede det.

'Du sagde lige mit navn,' siger han.

'Jeg kender ikke dit navn,' siger jeg.

'Nå,' siger han. 'Det er Earp.'

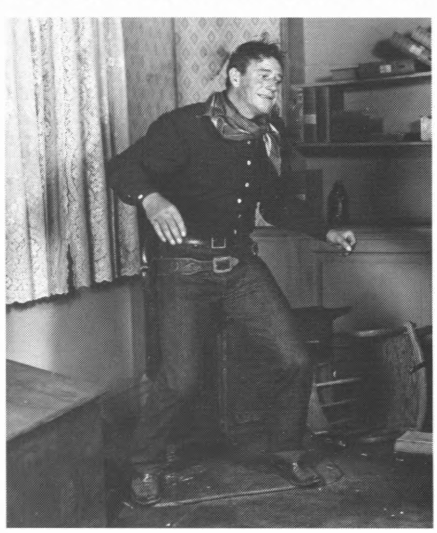
'Åh,' siger jeg og ler højt, 'men det jeg gjorde var bare at jeg bøvsede.'

Han slog mig ned.

Jack Crabb er fortælleren i Thomas Bergers roman *En god dag at dø* (Little Big Man), og hvis Earp skulle have fortalt Ford om samme lille optrin, havde det næppe lydt ganske som Crabbs version. Men det var heller ikke just hverdagsrealisme, publikum forventede af en western. Alligevel havde filmenes udendørsliv en vis ægthed, som gik fløjten i den følgende periode.

Personnuancering var der af gode grunde ikke plads til i de korte film. Men da filmene blev længere i 20erne, var det heller ikke nuancering men enkle adventureløjer med faste typer og faste handlingsskemaer, der udfyldte tiden. Tom Mix, der selv havde prøvet hvad som helst bl.a. som kavalerioffícer, marshal og Texas Ranger, blev den store stjerne som en ren spejderhelt, både i indre og ydre, som der ikke var forskel på. De vandtætte skodder mellem den hvide helt og den sorte skurk, mellem de hvide og de røde og i de lidt mere avancerede film mellem den rene, kedelige pige og den snavsede, spændende saloonpige var så sikre som Amen i kirken i 20erne og 30ernes horse operas.

I 30erne fik udendørslivet endnu et knæk, da en del af det p.gr.af lydoptagelserne kom under tag i studierne, hvor man i nogle tilfælde benyttede lejligheden til at indlægge operetteagtige indslag med 'syngende cowboys' som Gene Autry og Roy Rogers. Mix' afløser som Silver Citys lapsede drengespejder blev sølvhårede William Boyd som Hopalong Cassidy, der hoppede rundt i 66 film 1935-48 og kærligt blev omdøbt til Hopalong Klatskid af kobojderrækkernes danske fans. Mere gods var der i John Wayne, som talte med næver og skydere først og eventuelt spurgte bagefter, hvis der ikke var for meget at spørge om. Med den form for militær manøvre fik han i sine ca. firs 30erfilm jordet flere ugerningsmænd end formentlig nogen anden helt mellem Hollywood og Valby. Men i 30ernes B-film



Wayne renser ud i Tall in the Saddle.

Fords Iron Horse og DeMilles Union Pacific med Barbara Stanwyck og Joel McCrea.

havde heltene også den fordel, at de sprang damerne over, som nogle af de senere konkurrenter brugte tid på.

Det var the Silver Screen's Silverhaired Hero, der først fulgte sit publikum hjem til kaffebordet foran TV-skærmen. Boyds gamle film blev omklippet til 30-60 minutters episoder fra 1949, og han indspillede yderligere 52 episoder, så serien kørte til 1954 i konkurrence med bl.a. *The Lone Ranger* (49-57). Wayne sank aldrig så dybt. Herefter var det så folkekomedieversionens tur med bl.a. *Gunsmoke* (55-75) og *Bonanza* (59-73) om en familie af rare hædersmænd, der altid prøvede med det gode, når naboernes problemer skulle løses, men også vidste, hvor hegnspælen skulle stå. Og så var både enkemanden og hans tre stærke sønner altid friske til en lille romance, der dog ikke måtte bryde ind i familieidyllen og hindre nye romancer i næste episode. Deres gård er i dag nærmest et nationalt klenodie og i den nærtliggende Virginia City benytter et sted for udskænkning af alkoholiske drikke navnet Bonanza. Det ville familien ikke have brudt sig om. Michael Landon, der spillede familiens yngste, fortsatte fra 1974 med at sprede hygge i og omkring *The Little House on the Prairie*. I 70erne blev de faste serier ellers afløst af nogle lange, kedelige føljetoner, der blev kortere men ikke mindre kedelige i 80erne.

A-film og overwesterns

John Wayne slog igennem i Raoul Walsh's *The Big Trail* (30), der var alt andet end en B-film. Den handlede om pionerbedrifterne på vejen mod vest og var filmet i 70mm (!) til visning på kæmpelærred for helt at leve op til emnets Grandeur, som storformatsystemet betegnende blev kaldt.

Siden mesterværket om anlæggelsen af den transkontinentale jernbane, *The Iron Horse* (24), havde Ford kastet sig over alle mulige andre genrer. Men da passagererne i *Stagecoach* (39) hører kavaleriet blæse til angreb, vidste publikum allerede, at en ny tid var oprundet. Helten (Wayne) er lovløs, heltinden er luder, samfundsstøtten – bankdirektøren – er løbet med kassen, lægen er alkoholiker, spilleren er en gentleman, den søde unge pige er en fordomsfuld snob, og sheriffen er en ganske almindelig mand. Genrens hidtidige klicheunivers var torpederet, personerne var nuancerede, historien tæt og mesterligt fortalt med masser af udødelige detaljer.

Ford fortæller (ibid.), at Frank Nugent spurgte ham, hvorfor indianerne ikke bare havde skudt hestene i den berømte forfølgelsessekvens – And I said, 'In actual fact that's probably what *did* happen, Frank, but if they had, it would have been the end of the picture, wouldn't it?'

Mod slutningen af 30erne var westerns i A-filmformat blevet almindelige, og de blev især brugt til at pudse glorien på pionertidens kendte begivenheder og personligheder med krønikeskrivning à la Saxo. Det gjaldt bl.a. den hurtigtgående postrute i Frank Lloyds *Wells Fargo* (37), telegrafen i Fritz Langs farvesmukke *Western Union* (41), jernbanen i

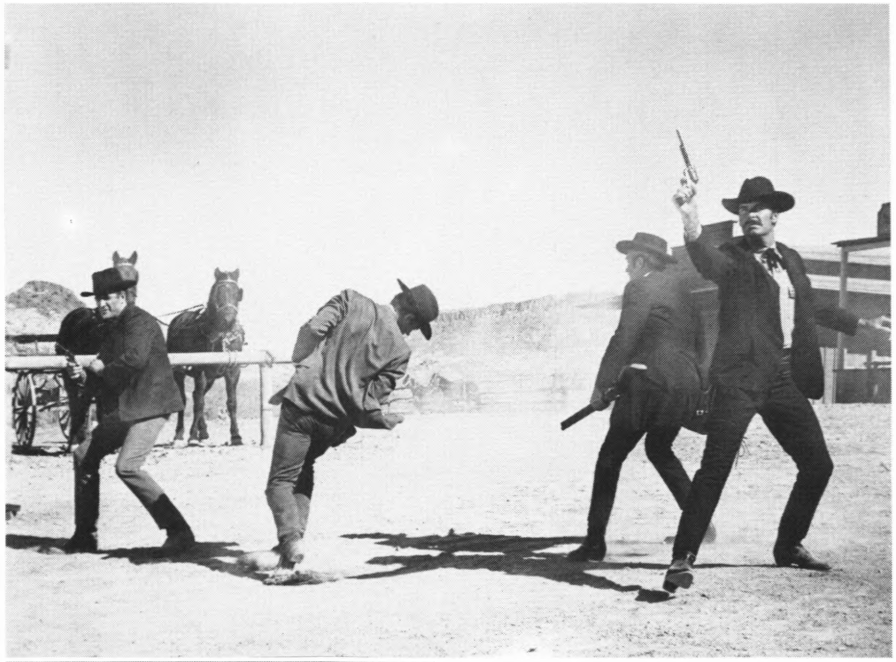
Walter Brennan i The Westerner; Humphrey Bogart og Errol Flynn i Virginia City.

Cecil B.DeMilles *Union Pacific* (39); alle heltene fra Calamity Jane til Buffalo Bill i DeMilles *The Plainsman* (36) med bl.a. Gary Cooper; Custer og Little Big Horn i Walsh's *They Died With Their Boots On* (41) med Errol Flynn; bekæmpelsen af lovløsheden i pionerbyerne *Dodge City* (39) og *Virginia City* (40), begge af Michael Curtiz og med Flynn; de kendte outlaws bl.a. i Henry Kings *Jesse James* (39) og Langs *The Return of Frank James* (40) med Henry Fonda, og Judge Roy Bean i William Wylers *The Westerner* (40) med Walter Brennan og Gary Cooper.

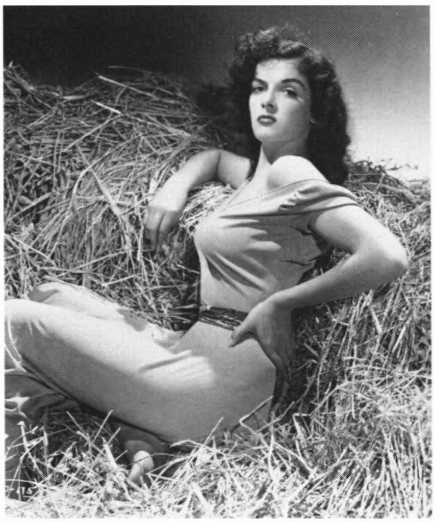
Med de sidstnævnte indtrådte – som i *Stage Coach* – en større nuancering af personerne, som fortsatte i de stadig positive mytefigurer fra Fords *My Darling Clementine* (46) til John Sturges' *Gunfight at the O.K.Corral* (57), begge om Earp. Så vendte møllen, myterne kom under kritisk granskning, og heltene blev psykologisk forstyrrede, f.eks. Arthur Penns *The Left-Handed Gun* (58) med Paul Newman som Billy the Kid; eller hårdkogte bananer, f.eks. i Sturges' *Hour of the Gun* (67), der ifølge instruktøren for første gang fortalte, hvordan Earp (James Garner) i virkeligheden havde klaret ærterne; eller ligefrem ondsindede mordere, f.eks. Frank Perrys *Doc* (71) om Holliday og Earp og Stan Dragotis *Dirty Little Billy* (72) om the Kid. Indianerne gik samtidig fra det tidligere et-med-naturen faremoment til først ædle vilde i Delmer Daves' *Broken Arrow* (50) og Robert Aldrich's *Apache* (54), så mennesker i Fords *Cheyenne Autumn* (64), så et interessant naturfolk i Elliott Silversteins *A Man Called Horse* (70) og endelig et billede på USAs krige mod andre folkeslag i Ralph Nelsons *Soldier Blue* (70) og Arthur Penns *Little Big Man* (70), der også gav en humoristisk beskrivelse af snart sagt alle de kendte personer og begivenheder fra pionertiden.

Skabelonfilmene fortsatte ved siden af men blev jævnt hen kedeligere, bl.a. med Randolph Scott som ubestikkelig træmand og alt for mange ismandssituationer, der var rent fyld, før man langt om længe nåede frem til the last showdown. Til gengæld var de pointen i de nye overwesterns med deres voksne og aktuelle temaer.

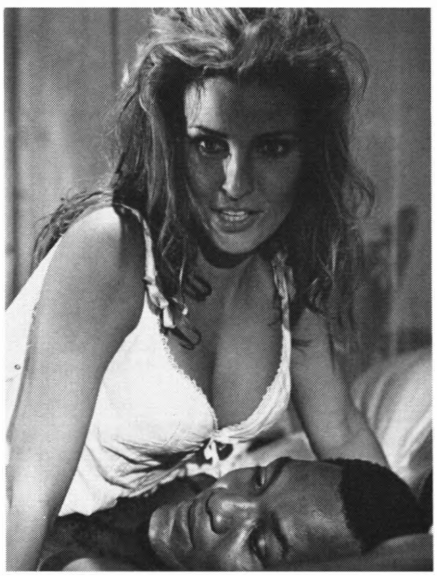
Lynchmentaliteten var emnet i William Wellmans studie-idé-drama *The Ox-Bow Incident* (43); sex i den helt dilletantiske *The Outlaw* (43) af multimillionæren Howard Hughes, der koncentrerede sig om den svulmende Jane Russells forparti, mens Billy the Kid og Doc Holliday sejlede i deres egen sø; sex og raceproblemer i King Vidors flot filmede



Kirk Douglas som Doc i Gunfight at the O.K. Corral. Øverst Jason Robards som Doc og James Garner som Earp i Hour of the Gun. Nederst t.v. Jane Russell i The Outlaw; t.h. Raquel Welch og Jim Brown i 100 Riffles.



David O. Selznick *(Gone With the Wind)* superproduktion *Duel in the Sun* (47), der fik tilnavnet Lust in the Dust; politik i Fred Zinnemanns *High Noon* (52) med Gary Cooper som arketypisk sherif; mordets problematik i Fritz Langs *Rancho Notorious* (52) med Marlene Dietrich som røverbaron; kvindefrigørelse i Nicholas Rays *Johnny Guitar* (53), der overførte Joan Crawfords dilemma mellem karriere og kærlighed fra Otto Premingers *Daisy Kenyon* (47); raceproblemer (hvor indianere var billede på de sorte i filmens samtid) i Edward Dmytryks *Broken Lance* (54) med Spencer Tracy som kvægkonge over en familie i opløsning – og i Don Siegels helt fortabte *Flaming Star* (60) med Elvis Presley som halvindianer; traumer, sex og kvindefrigørelse i King Vidors *Man Without a Star* (55) med Kirk Douglas og om ind-



hegningen af det hidtil åbne land; borgernes ansvar for lov og orden i Delmer Daves' *3:10 to Yuma* (57), hvor rare Glenn Ford er skurken, der må tage hatten af for farmerbøf Van Heflins mandsmod; og mange flere til det toppede i den utilgiveligt primitive ende med Tom Gries' *100 Riffles* (69), hvor sort mand og hvid kvinde (Raquel Welch!) mødes på hvidt lagen, og *Soldier Blue* som allegori over Vietnam-krigen.

Undergangsvisioner

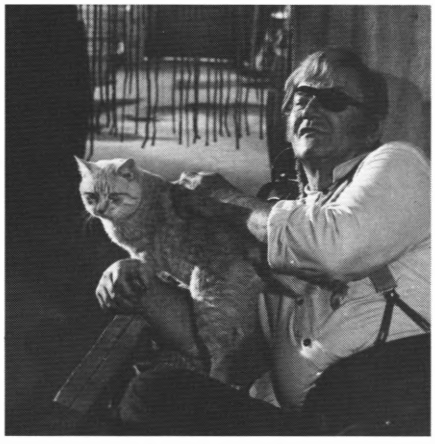
De italienske westerns startede ud omkring 1964, samtidig med James Bond og i samme uhøjtidelige balladeragerånd og ofte med samme stil i indledningssignaturen med det malede blod henover billedet. De tog så at sige konsekvensen af de sløve amerikanske skabelonwesterns' udsættelse af det spændende til allersidst og gjorde i stedet hver en sekvens til the last showdown. Personerne og historierne blev så skabelonagtige, at selv inkarnerede B-westernfans slog korsets tegn, dialogen var nærmest reduceret til pornofilmens grynt, mens billedeffekter, klip og musik i nogle tilfælde bidrog med en ekspressionisme, som stod i skærende kontrast til de amerikanske westerns' hidtidige traditionelle fortællesprog og impressionistiske landskaber.

Det var forenkling, fordærv og hårdtslående effekter, hvis mest mindeværdige bidrag blev komponisten Ennio Morricones blanding af simple klange fra elektrisk (!) guitar og tekstløs sang, der mindede om kirkemusik, som underlæg til Sergio Leones stilfulde bredformatsbilleder i ialt fem westerns med hovedsageligt amerikanske skuespillere, herunder Clint Eastwood, hentet over fra hovedrollen i TV-westernserien *Rawhide* (1959-65).

Eastwood spillede i tre af disse film The Man With No Name, som han hjemme i staterne til ind i 80erne byggede videre på i en række selvinstruerende film, hvor en aura af mystik blandede spaghetti og amerikansk mytologi. Inden da blev spaghettierne effektivt overtrumfet i USA med store flotte senwesterns, hvor specielt Sam Peckinpahs om de sidste lovløse som de sidste handlekraftige mænd effektfulde, især *The Wild Bunch* (69).

Bevidstheden om genrens undergang prægede også de sidste film med John Wayne, fra vittig fortidsøgle i Henry Hathaways *True Grit* (69), over fortsættelsen af samme person på *African Queen*-tur med Katharine Hepburn i Stuart Millars *Rooster Cogburn* (75) til Don Siegels lidt usmagelige udnyttelse af myten Wayne i *The Shootist* (76), hvor han

Lonely Are the Brave; Wayne i True Grit.



både er kræftdøende og bliver skudt til sidst, hvilket ikke var overgået ham i nogen tidligere western.

En håndfuld hverdagsrealistiske 70erwesterns forsøgte at tappe genren for enhver gnist af charme, spænding og mytologi, bortset fra den første i stilen, Tom Gries' forunderligt vellykkede *Will Penny* (68) med en dæmpet og stærkt virkende Charlton Heston som en almindelig cowhand, der hjælper en enlig mor ude i det vilde. Til de øvrige hører *Dirty Little Billy*, Jan Troells bundert *Zandy's Bride* (74) og Dick Richards' ditto *The Culpepper Cattle Company* (72).

De forskellige tendenser til at ajourføre genren omfattede også dens egentlige opdatering og modernisering i såkaldte antiwesterns fra 60ernes begyndelse og frem med historier fra vore dage, hvor drømmen og westernværdiernes aktualitet diskuteres med nogenlunde samme pointe som i senwesternen. Det gælder bl.a. John Hustons *The Misfits* (61), hvor de moderne cowboys – bl.a. Clark Gable – lever af at indfange vestens sidste frihedssymbol, de vildtlevende mustang-heste, til slagtning; David Millers *Lonely Are the Brave* (62), hvor Kirk Douglas er 'den sidste westernoutlaw', som til hest flygter fra moderne politi og f.eks. ses i det slående billede på en stejlende hest med en helikopter over sig; Martin Ritts *Hud* (63) med Paul Newman som den ubændige kvægopdrætter i dollargrin, der gør oprør mod den forstokkede oldtimer af en far og konfronteres med de reelle moderne vilkår, da han må lade kvæget nedskyde p.gr.af sygdomsangreb; Peckinpahs *Junior Bonner* (72) med Steve McQueen som skrantende rodeorytter; Alan J. Pakulas *Comes A Horseman* (78), der flytter settler-/kvægkonge-temaet frem til 1940erne, hvor selv kvægkongen må bøje sig for den moderne interesse i græsningsarealernes olieforekomster, et forhold der også er centralt i George Stevens' *Giant* (56) om westerngenerationens efterkommere i det 20. århundredes Texas; samt Sydney Pollacks *The Electric Horseman* (79), hvor rodeorytte-

Clint Eastwood og Lee J. Cobb i Coogan's bluff; Bob Hope og Roy Rogers i Son of Paleface; Ernest Borgnine, Burt Lancaster og Gary Cooper i Vera Cruz.

ren i Robert Redfords figur er blevet en cornflakes-reklame men gør oprør, bortfører en racehest fra aflivning og flygter ud i det åbne westernlandskab, forfulgt som i *Lonely Are The Brave*, hvorefter han tager kampen op med moderne våben: TV.

I Don Siegels *Coogan's Bluff* (68) formidles overgangen fra western til politifilm, da Clint Eastwood frisk fra spaghettifilmene og iført moderne sherifstetsonhat jager sin mand i jeep i ørkenen og derefter hentes til New York, hvor hans westernmetoder ikke fungerer så godt. Men han klarer sig alligevel med enerens never-give-up, og i TV-udgaven *McCloud* (1970-77) er de newyorkerpanserbassernes overlegen, ganske som Morten Korch klarer sig fint i Danmark i *Huset på Christianshavn* (1970-77).

Parodieringen af en genre siges af og til at være det sidste dolkestød, som betegner dens undergang. Westernparodierne var hyppige i 60erne, men det var parodier og komedier i det hele taget, og Hollywood har aldrig selv lagt fingrene imellem, når det gjaldt udleveringen af egne pompøse eller standardiserede klicheer eller for den sags skyld Hollywood selv som tinsel town og masseproducent af trash. Og parodierne har fulgt westerngenren lige siden den kom i faste rammer i 20erne.

Buster Keaton var i gang i *The Paleface* (22), Mae West tog for sig af retterne i Henry Hathaways *Go West, Young Man* (36), Laurel & Hardy i James W. Hornes *Way Out West* (37), Marx. Bros. i Edward Buzzells *Go West* (40), mens James Stewart og Marlene Dietrich gik balancegang i George Marshalls herlige *Destry Rides Again* (39). Bob Hope ydede sit allerbedste fri for Bing Crosby i Norman Z. McLeods *The Paleface* (48), Frank Tashlins *Son of Paleface* (52), begge med Jane Russell som parodi på sig selv og den sidste udbygget med Roy Rogers og hans hest Trigger, samt McLeods *Alias Jesse James* (59), hvor Hope forveksles med guess who. I 60erne fulgte bl.a. Elliott Silversteins *Cat Ballou* (65), hvor Liberty Valance = Lee Marvin scorede Oscar som den berømte, nu helt udplørede gunslinger, hvis hest var lige så bedugget. Mel Brooks' *Blazing Saddles* (74) var en ophobning af den slags numre og blev westernparodiens kultfilm, da westernfilmen selv var ved at være en saga blott.

De store drenge

Så at sige alle det gamle Hollywoods instruktører har prøvet kræfter med genren, endda 'dameinstruktøren' George Cukor med *Heller in Pink Tights* (60) med Sophia Loren i en omrejsende teatertrup.

Blandt de sjældne gæster i genren skal fremhæves William Wyler for ovennævnte *The Westerner* og *The Big Country* (58), der ikke blot er stor og flot men også rummer Wylers sans for nuancer og fortællemæssig præcision i dybdeskarphedskompositionerne i det unægteligt store land; Richard Brooks for *The Professionals* (66), der indeholder både *Vera Cruz*, *The Wild Bunch* og *Once Upon a Time in the West* (69, Leone) og Burt Lancaster, Lee Marvin, Robert Ryan, Claudia Cardinale m.fl.; Arnold Laven, der er et relativt ubeskrevet blad men ligesom Gries med *Will Penny* alligevel har leveret en af 60ernes bedste westerns, *Rough Night in Jericho* (67) om kampen om en lilleby og mellem trekanten George Peppard, Jean Simmons og Dean Martin; Joseph Mankiewicz med den tætte, elegante og konstant overraskende hvem-snyder-hvem historie *There Was a Crooked Man* (70) med Kirk Douglas og Henry Fonda; Martin Ritt, der prøvede med Kurosawa i *The Outrage* (64) over *Rashomon* (51) og da det ikke gik, vendte tilbage med den helt fremragende *Hombre* (67), også med Paul Newman og med mindelser om *Stage Coach*; og John Huston, der heller ikke slap heldigt fra første forsøg med *The Unforgiven* (60) med Burt Lancaster og Audrey Hepburn, men også kom stærkt igen med den genialt rablende og poetisk nymytologiserende *The Life and Times of Judge Roy Bean* (72) med Newman som den noget særprægede 'dommer'.

Michele Carey, John Wayne og Robert Mitchum i El Dorado.

Claudia Cardinale i The Professionals.

Til de ikke så sjældne gæster hører desværre to af genrens mest produktive og helt gennemført umulige instruktører, hvis oeuvre kan få stærke mænd til at bævre – Burt Kennedy og Fordskuespilleren Victor McLaglens søn Andrew V. McLaglen, der begge har spildt store westernskuespilleres tid. Et vist undergrundsry indehaves af Monte Hellman, hvis discountwesterns *The Shooting* (66) og *Ride the Whirlwind* (66) lancerede Jack Nicholson.

Blandt dem med mest sans for genren – de egentlige westerninstruktører – står bl.a. Fritz Lang, der elskede dens enkle konfliktmønster, som han kunne udfolde med hele sin stilsans; Anthony Mann, der bl.a. dyrkede bredformatets muligheder for spektakulære personopstillinger i f.eks. *The Man From Laramie* (55) med James Stewart; Henry Hathaway, der bl.a effektfuldt kontrasterede forskellige landskabstyper – ørken/skov o.s.v. – i tætte hævndramaer som f.eks. *Nevada Smith* (66) med Steve McQueen og stod for hovedparten af den flotte cinerama-saga *How the West Was Won* (62) med James Stewart, Henry Fonda, John Wayne, Gregory Peck m.fl.; Robert Aldrich, hvis veludviklede sans for psykologisk underbygget action fejrer triumfer i de mexikanske omgivelser i *Vera Cruz* (54) med Gary Cooper som the good guy og en forrygende Burt Lancaster som den langt mere charmerende bad guy – og i den dobbeltbundede kavaleri/indianerfilm *Ulzana's Raid* (72), også med Lancaster; John Sturges, der har lavet nogle af de mest storslåede, dramatisk virkende westerns som *Last Train from Gun Hill* (59) med Kirk Douglas og *The Magnificent Seven* (60) over Kurosawas *De syv samuraier* (54).

Howard Hawks står for tre af westerngenrens absolutte hovedværker, *Red River* (48), *Rio Bravo* (59) og *El Dorado* (67). Alle har Wayne i hovedrollen som først ubøjelig ener, så stoisk men generт overfor en sødmefyldt Angie Dickinsons tilnærmelser og sluttelig en herlig vildbasse i fornøjeligt samspil med Robert Mitchum. Hawks' knappe, kontante stil udelukker helt den almindelige westerns typiske sentimentalitet og spejderånd og giver Waynes mandfolkehørm en kantet ægthed, nuanceret med generтheden overfor de typisk hawkske selvstændige kvinder og en fin humoristisk distance, som den traditionelt unuancerede Wayne spiller hjem, så man tror på mirakler. Hawks' fjerde western og sidste film, *Rio Lobo* (70), præges af uinspireret gentagelse, bortset fra starten med et løbsk tog og så netop Wayne, som i et par ord med grus i stemmen kan fremmane oceaner af westernsituationer for tilskuerens indre blik.

Samme mirakel opleves i Fords film, ikke mindst *The Searchers* (56), hvor hele historiens troværdighed og pointe hænger på Waynes spil. Fords westerns blander også typisk drama og humor, men de er langt mere følelsesladede, bredtfavnende og storslåede og samtidig også meget mere intime. Ford ejer den sjældne evne helt ublufærdigt at kunne lade følelserne vokse til et punkt, hvor de hos alle andre ville blive fad sentimentalitet, men i stedet bliver til en enkelhed, intimitet og menneskevarme, der går lige ind. Hans kameraarbejde og klipning er lige så rørende enkel som hans billeder er fyldt med liv, der vokser ud af lokaliteterne, fra de smukkeste impressionistiske naturscenerier i hans foretrukne, basaltrøde ørkenlandskaber og dansen under åben himmel, hvor pigens kjole bølger om Henry Fondas lange ben i *My Darling Clementine*, til Wayne, der rømmer sig og diskret fisker brillerne frem foran hele styrken for at læse afskedsgavens inskription 'Til oberst Nathan Brittles. Fra C-kompagni' i *She Wore A Yellow Ribbon* (49).

They don't make them like that anymore. Men sikke et held, at de så allerede har gjort det.

Citater fra:
Peter Bogdanovich: John Ford. Studio Vista, London 1968.
Thomas Berger: En god dag at dø. Skrifola, København u.å.

Westerngenrens ekstase

Om anti-helte, hævnere, politik og slap-stick i 60ernes og 70ernes italienske westernboom. Fortalt af

Steen Salomonsen

Produktionen af de italienske westerns er naturligvis overvældende, og alle er vel ikke lige gode, men nu kommer en af de mest handlingsmættede, der hidtil er produceret: '50.000 Dollars for Arizona Colt', hvis fornemste egenskab er den, at der skydes praktisk talt hvert minut i filmen, og filmens slutscene foregår da også i det lokale ligkistemagasin, hvor alle de medvirkende efterhånden havner.

Pressemeddelelse fra 1967.

Bortset fra Sergio Leones film så har 60erne og 70ernes italienske produktion af westerns stort set aldrig budt den amerikanske western på nogen kvalitetsmæssig endsige kunstnerisk udfordring, hvilket i sig selv er ganske fascinerende: en ret massiv produktion af ofte hastigt sammenflikkede film, der mere negligerede end respekterede genrens grundlove, men som for en kort periode alligevel formåede at konkurrere med amerikanerne netop ved at være anderledes.

Det handler imidlertid ikke om kvalitet (i traditionel forstand), men derimod om det interessante forhold, at værdier kan udmattes og bringes hinsides de grænser, indenfor hvilke de indtil da har fundet klangbund og mening. I visse fortættede øjeblikke afsøger genren sine ekstremer, den får vendt vrangen ud og viser hermed sin bagside.

Antihelten

Med de italienske westerns (der oftest var co-produceret af Spanien, Vesttyskland og Frankrig) blev publikum ihvertfald konfronteret med en anderledes og rå udlægning af det vilde vesten og med en ny type helte, anti-heltene; figurer som 'The Man with no Name', Django, Sartana, 'The Stranger' og Sabata, der var kendetegnet ved deres moralsk tvivlsomme og ofte ret voldelige fremfærd. Hvis publikum overhovedet kunne omfatte dem med blot en smule sympati skyldtes det alene det forhold, at disse helte var placeret i en sammenhæng, som om muligt forekom endnu mere afstumpet: et univers fyldt med sadistisk grinende skurke, kynisk udbyttende pengemænd, fattigdom, meningsløs død og lidelse. I mange af filmene var det vanskeligt at skelne ven fra fjende, idet alle fremstod med den skægstubbe-fysiognomi med øjne som sprækker, der blev gjort til ét med den italienske westerns egen fysiognomi, og som engang fik Anthony Mann til at udbryde efter at have set en af slagsen: 'My God, what faces! One or two is alright, but twenty-four no, it's too much!'.

Navnlig volden gik hen og blev italiensk westerns ydre salgbare varemærke. Slagsmål, dueller og massedrab forekom ligefrem at være obligatoriske scener, ofte gengivet parodisk overdrevet eller stiliseret og med en god portion sort humor. Hvortil der på billedsprogets område svarede en formalisme, som sendte filmene over i det barokke, hvis ikke de ligefrem havnede i det decideret grote-

Tv. og s. 18. Den gode, den onde... med Clint Eastwood. T.h. Franco Nero som Django, Vestens hævner.

ske. For i disse film var døden ikke længere blot et af prærielivets uomgængelige vilkår, men et konstant nærvær, som stod at læse i snart sagt hver indstilling, hvad enten der så blev skudt eller ej.

Den internationalt mest kendte Spaghetti-helt er 'The Man with no Name', spillet af Clint Eastwood som den gennemgående figur i Sergio Leone dollar-trilogi: *En nævefuld dollars* (1964), *Hævn for dollars* (1965) og *Den gode, den onde og den grusomme* (1966). På en nonchalant måde demonstrerer han i disse film hvordan det er muligt at overleve i en voldelig og undertrykkende verden. I *En nævefuld dollars*, den italienske westerns gennembrudsværk, er handlingens centrum en by, hvori to familier terroriserer og bekæmper hinanden. 'No name' ankommer og begynder at spille parterne ud mod hinanden ved på skift at stille sine usædvanlige skydefærdigheder til disposition – altid i for ham gunstige øjeblikke og altid for en klækkelig betaling. Filmen er baseret på Kurosawas *Livvagten* (1961), men er uden dennes betoning af moralsk konflikt, hvilket betyder, at selvom 'No name's handlinger faktisk fører nogle gode gerninger med sig – han forener og hjælper en lokal familie på flugt, og han befrier byen for undertrykkerne – så forbliver hans fremherskende træk den totale mangel på moralsk engagement i de herskende tilstande. Han fremstår simpelthen blot som mere suveræn og modig end den hjælpeløse befolkning, der under hele filmen gemmer sig bag tillukkede skodder, og som smartere end de perverterede skurke.

Den gode, den onde og den grusomme er en slags episk version af antiheltens pragmatiske gøren. Her følger man de tre titelfigurer (de to andre spilles af Eli Wallach og Lee van Cleef) i deres ofte ret brutale legen kispus med hinanden for at nå først til en nedgravet skat. Deres veje krydses og går ud og ind af den amerikanske borgerkrig, der larmer omkring dem. Men krigen engagerer dem ikke synderlig dybt, bortset fra i det omfang, den kan hjælpe dem på vej. Som filmens reklameslogan i sin tid lød: 'For Three Men the Civil War Wasn't Hell. It Was Practice'. Men på det tematiske plan får krigen til gengæld den funktion at mane et horribelt billede frem af en verden af lave. Med de voldomme slagscener, hvor soldaterne massakreres i kanonernes torden, eller i scenerne fra en fangelejr, der har allusioner til Nazitysklands KZ-lejre, kommer hovedpersonernes benhårde pragmatik ligefrem til at fremstå som rimelig. For da de tre mænd sluttelig mødes til den afgørende duel, er moralbegreberne forsvundet i krudtrøgen. I denne groteske sammenhæng, som af Leone fremmanes med en god portion sort humor, giver sondringen mellem god, ond og grusom strengt taget ikke længere mening. Den 'gode' bliver i sidste instans blot den, der forstår at spille spillet og overleve.

Hævneren og den politiske helt

En anden vigtig spaghetti-western figur er hævneren, der ligeledes i de italienske westerns besidder anti-heltens karakteristika. Men i modsætning til Leones figur, er hans mål ikke blot at levere en nonchalant demonstration af eksistens; han er en traumatisk og en patetisk skikkelse, hvis brutale fremfærd opvejes af en ugerning, som er blevet begået imod ham.

Sergio Corbucci lancerede figuren med *Django – vestens hævner* (1966), en blodig, ubehagelig og netop grotesk western, hvor helten forsynes med religiøse konnotationer. Hævnen viser sig at række langt ud over de personlige motiver; den er det kors, den traumatiserede hovedperson (spillet af Franco Nero) må bære, og hvorpå alverdens uretfærdighed og ondskab får et fortættet udtryk, som så forløses med hævngerningens fuldbyrdelse.

Med referencer til vendetta fænomenet og den sydamerikanske, myteomspundne banditttradition (som kendes fra Glauber Rochas *Antonio dræberen)* bliver hævneren således til en overskridende figur; hos Corbucci en kristusfigur, der i spøgelsesagtig fremtoning dukker op i et pløret, fuldkomment trøstesløst landskab, trækkende en ligkiste efter sig. Han er i kraft af sit had uovervindelig; da modstanderne synes overvældende i antal, trækker han et maskingevær op af sin kiste og mejer med denne teknologiske velsignelse dem alle ned. Tilsvarende oplever han fornedrelsen, da han på et tidspunkt vakler i troen og stikker af med kisten fyldt op med røvet guld for at glemme alt om hævnen – 'glemme at han er Django'. Som straf får han af sine forfølgere knust hænderne i en af de gruopvækkende scener, filmen rummer flere af, og som var grunden til, at den blev forbudt i flere lande. På det symbolske plan, hvor denne westernhelt befinder sig, markerer afstraffelsen heltens stigmatisering; han mindes om sit kors, hvilket gælder helt bogstaveligt, da Django i filmens sidste scene støtter sine knuste hænder til et gravkors for at kunne rette kuglestrømmen mod den mand, der dræbte hans kone.

Django satte normen for hvor megen trøstesløshed og brutalitet, der kunne presses ind i genren, og Corbucci fortsatte de religiøse besværgelser for at havne i det fatale. I hans efterfølgende film bukker heltene under. Burt Reynolds som en hævnende indianer i *En*

Fra Django, Vestens hævner.

dollar pr. hoved (1966) når lige at plante sin tomahawk i kraniet på modstanderen før han selv rammes af offerets kugler, og filmen efterlader ham døende på en gravplads. I *Helvedeshundene* (1966) handler det ikke om hævn, men om en falleret sydstatsofficer, spillet af Joseph Cotten, der med voldelige midler søger at genrejse sydens stolthed, hvilket får skæbnesvangre konsekvenser for ham selv og hans familie. I *Den stumme hævner* (1968), hvor titelrollen spilles af Jean-Louis Trintignant, går det rent galt. Helten når ganske vist at slukke sin personlige hævntørst, men ingen verdensorden opstår heraf, idet han umiddelbart efter skydes ned, råt og brutalt, af ondskabens rendyrkede personifikation, som spilles af Klaus Kinski.

Også den stumme hævner mindes om Kristi lidelse, da han i filmens horrible slutning med sønderskudte hænder står ensom tilbage; et hjælpeløst offer i en verden, der tilsyneladende ikke vil frelses. Ondskaben får sin ret, selv hævnerens overmenneskelige egenskaber rækker ikke til; der må også mere jordiske kræfter til, hvad filmens epilog gør opmærksom på ved at erindre om, at de virkelige ofre for den vold, der også engang har ramt hævneren og som denne så egensindigt bekæmper, er folket.

Hermed anslås en politisk tone, som mange instruktører trak frem ved at benytte den populære og i forvejen ideologisk ladede genre som et politisk instrument. Således lavede filmhistorikeren, kritikeren og instruktøren Carlo Lizzani, den ejendommelige *En hævner renser ud* (1966), en marxistisk western, hvor hævneren lærer at forene sin brutale kraft med de revolutionære kræfter. Budskabet leveres af selveste Pasolini, der i en lille rolle som bøndernes oprørsleder, træder frem til slut og læser hævneren teksten.

Lizzani var ikke den eneste. Allerede i 1965 lavede Damiano Damiani – kendt herhjemme for tv-serien *Blæksprutten* om den italienske mafia – *Gringo desperados*, et revolutions-epos, om en amerikaners møde med en mexikansk general, hvor forholdet mellem at profitere af og engagere sig i revolutionen tematiseres. Et tema både Leone og Corbucci siden og på store budgetter tog op i henholdsvis *Duk dig, fjols* (1971) samt *Lejemorder* (1968) og *Lad os dræbe! Companeros* (1979).

Ligeledes Sergio Sollima, hvis tre westerns, *Face to Face* (1967), *Manden med de sorte støvler* (1968), og *Run Man Run*, der udgør en trilogi, fremstår som politiske allegorier med adresse til den tredie verdens lande.

Hos Sollima er helten folkets repræsentant, enten i skikkelse af den primitive bandit eller bonden; han spilles i trilogien af den cubansk fødte skuespiller Tomas Milian. *Face to Face*, den mest interessante af filmene ud fra det politiske synspunkt, skildrer en universitetslærers møde med en berygtet bandit. Denne bandit tager ved lære af dette møde; han bliver klar over sine handlingers rækkevidde, at han faktisk har retten på sin side og hermed bliver han bevidst om sit kollektive ansvar og sin historiske rolle. Og med dette forvandler universitetslæreren sig også; fra at have været en handlingssvag moralist, sætter han alt sit vid ind på hensynsløst at organisere banden, for siden at overtage ledelsen af den. Det kommer til et opgør mellem de to mænd, hvor universitetslæreren bukker under.

Som politisk allegori analyserer filmen så at sige præmisserne for den folkelige revolution. Den viser hvilke radikalt forskellige veje oprøret kan tage i sin primitive fase: fascismen eller revolutionen. Moralen i denne nærmest didaktisk formede film er, at nok skal folket hjælpes, den intellektuelle har en klar bevidstgørende funktion, men oprøret skal komme fra folket selv, fra dets hjerte, som det næsten siges direkte i filmen, ikke fra en fanatisk leder, som ved smagfuldt at legitimere sine handlinger reducerer folket til et middel. Med universitetslærerens død er forvandlingen sket, og med de blodige handlinger, han har forårsaget, bag sig, er hovedpersonens bevidstgørelse fuldendt. Ud af den primitive bandits handlen opstår folkets sande lederskikkelse: anti-helten bliver til politisk helt.

Stil forvirring og ultra-kommerciel produktion

I en helt anden kategori hører så Duccio Tessaris Ringo fra *Der kom en farlig mand* (1965) og *Giv Ringo pistolen* (1965) med Giuliano Gemma i hovedrollen. En rigtig glatbarberet helt med æblekinder og tandpastasmil, hvis suveræne, men samtidig indolente måde at håndtere omverdenen på gør ham til en forløber for slap-stick helten Trinity i Enzo Barbonis (= E. B. Clucher) farcer, *Man kalder mig Trinity* og *Jeg hedder stadig Trinity* fra 70erne, hvor den italienske western med stor international succes begyndte at parodiere sig selv.

Tessaris film erindrer imidlertid om, at det uhøjtidelige og den selvdistancerende humor allerede tidligt gjorde sit indtog i den italienske western, hvilket lagde en forsonlig dæmper på de allermest patetiske indslag. Men samtidig skabte det også en generel uklarhed om filmenes egentlige engagement. I den typiske spaghetti-western optrådte humoren og de rene slap-stick sideløbende med de brutale indslag og de alvorstunge budskaber og ofte i en hel uegal blanding. Eksempelvis i *En hævner renser ud*, hvor den dystre hovedperson, istedet for at give sin hest af sporene giver den et klask med en stegepande; en handling, der næppe skulle forstås politisk – det skulle simpelthen bare være morsomt. De pludselige skift i stillejet var faktisk mere normen end undtagelsen og ofte med en fuldkommen heterogen

Terence Hill og Bud Spencer i De kalder mig Trinity. Tomas Milian og Lee Van Cleef i Manden med de sorte Støvler.

genre-cocktail som resultat. Giulio Petronis *Døden til hest* (1967) er et godt eksempel.

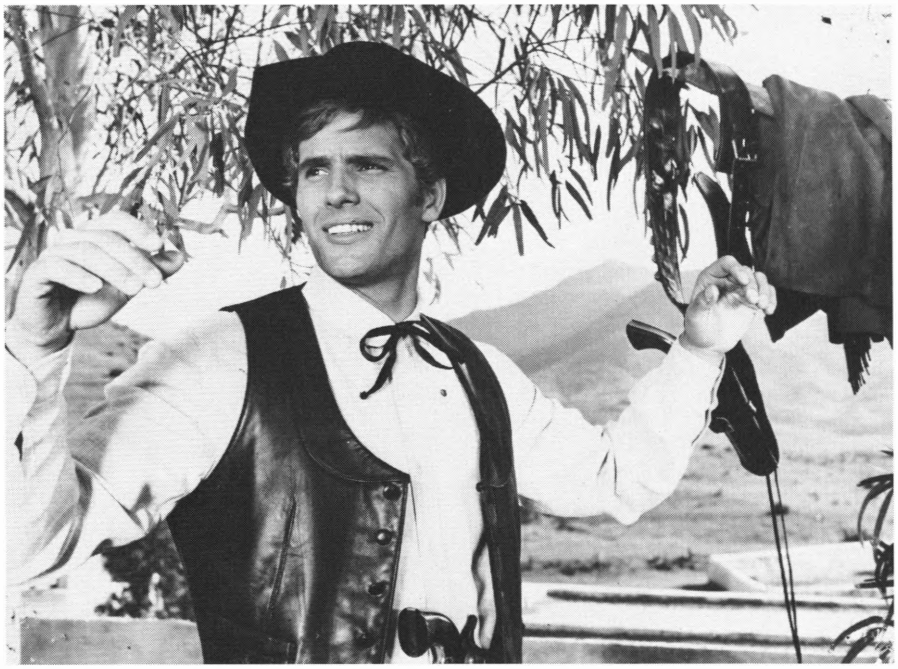
Filmen fortæller den traditionelle historie om hævn, dog med den variation, at der optræder to hævnere: den ene skal hævne sin myrdede familie, den anden at han er blevet forrådt af den bande, han tidligere red sammen med. Denne bande, hvis leder er en korrupt guvernør, viser sig så at være den, der stod bag massakren på familien, hvilket komplicerer forholdet mellem de to hovedpersoner. Det starter som ren horror; prologen, hvor det grusomme myrderi finder sted, tilføjes gotisk uhygge. Siden bliver filmen mere underfundig da det kommer til skildringen af de to mænds forhold; den udvikler sig til en far-søn historie, hvor den gamle lærer den unge – lidt a la Anthony Manns *Sheriffens stjerne* (1957) men iblandet den barokke spaghetti-humor, hvortil hører de morbide gags. Så bliver den politisk, da det kommer til opgøret, som finder sted i en lille mexikansk by. Beboerne animeres af hævnerne til at gøre front mod guvernøren, der terroriserer byen; hævnerne stiller sig på folkets side, deres gerning kommer til at tjene oprøret. Efter det første angreb ryger dette tema imidlertid ud til fordel for det isolerede og obligatoriske optrin, hvor hævnerne egenhændigt gør det af med bandens mest fremtrædende medlemmer. Og dette opgør er på sin side fyldt med farceelementer, som da de to hævnere skyder op i luften og et par lig fra et sted off-screen falder pladask ned foran dem – som modne frugter.

Disse 'humørskift' hænger sammen med de ultra-kommercielle betingelser, filmene er blevet til under. I løbet af 50erne etablerede den italienske filmindustri en produktionsform, der, hvad intensitet angår, har ligheder med den samlebåndsproduktion, vi kender fra kommercielt tv og fra den tredie verdens lande med den Hong-Kong producerede karate film og Indiens 'Song and dance' film.

Gentagelsen eller rettere ønsket om at følge en succes op er som bekendt den kommercielle produktionsforms første bud. Filmene laves med overlæg, så de slægter hinanden på ud fra den betragtning, at det, der én gang har fænget publikum, højst sandsynligt vil fænge igen. Alt afhængig af produktionsintensiteten kan dette grundlæggende imitationsprincip få forskellige konsekvenser. Hvis succeselementerne stabiliseres får de også en videre kulturel forankring; de danner ikke blot den proto-type af referencer til andre film, som den videre produktion så kan antage form efter, men også et betydningsproducerende system, der kan kommunikere med kulturen, hvilket i særdeleshed gælder for westerngenren, betragtet som den store myteleverandør. Hvis succeselementerne derimod følges hurtigt op og bliver til en art formula rovdrift, bliver resultatet et nærmest rent selvrefererende system, der kan udvikle sig til det idiosynkratiske. I et sådant system sættes der nemlig hurtigt grænser for, hvor meget plot, persontegning, tematik osv. lader sig udvikle efterhånden som produktionen stivner i de etablerede formularers stereotyper. I stedet mangedobles indsatsen på succeselementerne; det drejer sig om at overgå succesudløseren og hermed acceleres effekterne.

Hvis vi f.eks. ser på Corbuccis *Django* så er den ud fra denne betragtning ikke meget andet end en gentagelse af Leones *En nævefuld dollars:* samme plot – en by som centrum for to banders hærgen og helten i midten; sceneriet er blot blevet endnu mere grotesk, helten endnu mere sammenbidt og endnu mere virtuos med skydejernet end 'No Name'; volden endnu mere udpenslet, de morbide gags endnu mere morbide osv. Og det er med dette 'endnu mere', at filmene efterhånden slipper deres tag i rimeligheden og det dramaturgisk retlinede, til fordel for effekter og enkeltstående optrin, som tager retning mod det sammenhængsløse for ikke at sige leddeløse, hvor alle mulige indfald kan hægtes på.

Django fik selvfølgelig omgående en rad af fortsættelser; der blev lavet over 20 film med denne helt. Hertil skal så lægges de film, der blev lanceret som Django-film, som eksempelvis Lucio Fulcis *Djangos seksløber er lov* (1966) med Franco Nero. Flere film fik i Italien lagt ny lydside på og lanceredes pånyt som Django-film, dersom den oprindelige helts navn ikke slog an. Og Django selv blev hurtigt til et varemærke, hvis navn udelukkende skulle garantere publikum for de effektfyldte scener med våbenekspertise, massedrab og hårdkogt humor. På intertekstuel vis gik Corbuccis figur nemlig efterhånden op i limningen og kom til at fremstå som et konglomerat af andre heltes attributter; i *Django Story* ('Lucky Dickinson', 1971) er han først og fremmest dusørjæger, mere gentlemanlike i påklædningen – et træk, der er hentet fra Giancarlo Parolinis Sabata helt; desuden er han en gammel mand, der over en drink på den lokale saloon beretter om sine meriter på prærien til en ung Bill Hickok – en fortællesituation, som ifølge Christopher Frayling skulle være inspireret af Arthur Penns *En god dag at dø.* Og – selvfølgelig blev der også lavet en pornofilm: *Nude Django* (B. Ron Eliot, 1971).



Giuliano Gemma i Giv Ringo pistolen.

Da publikum til sidst begyndte at få nok af Django og forlængst var blevet træt af de andre helte, eksempelvis Sartana (den anden af Parolinis helte), lavede italienerne *Django mod Sartana* (Pasquale Sqitteri, 1970), som også fik en række fortsættelser.

Men ikke nok med det. Italienerne hentede også rask væk elementer ind fra andre genrer. Ifølge Frayling skulle de italienske westernheltes våbenfetichisme være inspireret af samtidens agentfilm, som også blev gjort til genstand for et lignende kommercielt overgreb (de italienske agenter hed 'x77', 'xxi-7', 'Sigma 3' mm.). Det teknologiske isenkram, der hjælper agenterne på vej, og hvormed de kan tilintetgøre de talrige modstandere, ansporede westerninstruktørerne til at forsyne deres helte med avancerede, undertiden anakronistiske våben: således Djangos maskingevær, den stumme hævners automatpistol, Oberst Mortimers våbenarsenal (Lee van Cleef i *Hævn for dollars)* og Sabatas indviklede pistol – Sabata, der iøvrigt blev lanceret under sloganet 'vestens James Bond'. Endvidere de smægtende 'main-themes', mange af filmene var forsynet med, der både låner toner fra beat og jazz-musikken, og de animerede indledninger, flere af filmenes credits afvikles over, er træk man kender fra bl.a. Bond serien. Andre spaghettiwesterns lånte som allerede nævnt fra horror filmen og atter andre fra detektivfilmen, eksempelvis Giorgi Ferronis film med Giuliano Gemma *Mellem vestens banditter* (1965) og *Wanted* (1967), hvor helten hænges uskyldigt op på en forbrydelse, han så med al sin snilde opklarer. Endelig spøger den amerikanske western naturligvis også hele tiden i baggrunden. Oprindeligt var det hensigten med produktionen at score på den etablerede, folkekære genres succes. Instruktørerne gemte deres navne bag amerikanske klingende pseudonymer: Calvin Jackson Padgett, John Fordson, Montgomery Clark, William Redford eller – Bob Robertson, der var navnet Leone gemte sig bag, indtil *En nævefuld dollars* ret uventet fik succes. Der var tale om et lån, eller rettere en bortførelse: genren blev brugt, kombineret med andre elementer, hvorefter den begyndte at danne mutationer.

Det giver næsten sig selv, at en sådan produktionsform hele tiden må befinde sig på randen af et nervøst sammenbrud. På et eller andet tidspunkt kortslutter det i sine myriader af selvreferencer, hvilket også skete for den italienske western. Allerede i 1968 toppede produktionen; Trinity-filmenes succes gav så genren fornyet kraft nogle år frem, hvorefter produktionen dalede igen. I 1976 blev der kun lavet en enkelt, Enzo G. Castellaris *Keoma – en mand som en tornado,* en overmåde stilbevidst spaghetti-western, grænsende til det narcissistiske; her får hævneruniverset imidlertid sat sin mytologi og ikonografi på plads i et undertiden avanceret billedsprog (filmen rummer bl.a. flash-backs, hvor fortidsplanet optræder i nutidsplanet som i Alf Sjöbergs *Frak. Julie* fra 1951), hvilket betyder, at den italienske western ud af sin spekulationsmæssige tilblivelse nåede frem til en form for selvbevidsthed. Men så var perioden forbi.

Bemærkelsesværdige øjeblikke

På den ene side har den italienske western – via Leone, Corbucci, Sollima, Tessari m.fl. – fremstået som en klar genrevariant; filmene trak simpelthen på andre referencer: den katolsk farvede tematik om frelse og retfærdighed samt voldseksplicitering, der som nævnt på én gang har rod i den japanske samurai film, sydlandsk vendetta og det sydamerikanske banditvæsen, og endvidere den venstreorienterede revolutionstænkning, der naturligvis har været den amerikanske western fuldstændig fremmed. På den anden side en produktionsform, der føjede en bizar 'æstetik' til disse tendenser til etablering af et nyt og helt selvstændigt mytologisk fundament for genren; med kommercialitetens hårdtpumpede logik, fragmenteredes filmene og blev til en række bemærkelsesværdige øjeblikke, hvis intensitet kom til at bero på den øjeblikkelige oplevelsesværdi, de kunne bringe, snarere end den tematiske fylde, de eventuelt også kunne rumme.

Den franske filmteoretiker, Christian Metz, har engang hævdet, at det man sædvanligvis husker fra en fortællende film er plot'et og så nogle få billeder. Med de italienske westerns har det helt sikkert forholdt sig omvendt: det man husker fra disse film er en masse billeder og så lidt af plot'et.

Og denne fragmenterede oplevelsesform, hvor den tematiske orden drukner i effekter på fremtrædelsens plan, er det egentlige ved de italienske westerns. De er først og fremmest at forstå som et rent historisk fænomen, en periode, der starter i 1964 med *En nævefuld dollars* og som slutter i 1976 med *Keoma.* Spaghetti-westerns og italienske westerns dækker i så henseende ikke over det samme, da italienerne lavede westerns både før og efter denne periode. I 1981 var der eksempelvis premiere herhjemme på *Buddy g'ir en håndfuld øretæver,* italiensk produceret, instrueret af Michele Lupo, musik af Ennio Morricone og i hovedrollen Bud Spencer, den tykke halvdel af 'Trinity-brødrene', altså en masse 'spaghetti-navne', men ikke en spaghetti-western i dette begrebs historisk forankrede betydning. Man kan netop i forbindelse med denne film konstatere samlebånd-produktionens stafetagtige forløb når formularne drænes: Bud Spencer fik sammen med Terence Hill sit gennembrud i de selvparodierende spaghetti-westerns; da westernproduktionen dalede, blev de stereotype elementer fra *Trinity* – den bomstærke mand i slap-stick kamp med talrige modstandere – ført over i andre genrer, gangster-

film, adventure-film, kriminalfilm. De italienske skuespillere overlevede westerngenrens undergang og gentog deres gimmick i andre genrer, enten som par eller hver for sig. Hvor Trinity-filmene høstede deres succes bl.a. som parodier på spaghetti-western manererne, så bliver en western anno 1981 forstået og oplevet ud fra andre referencer, nemlig skuespillerne selv, hvis image nok er opstået i westernfilmen, men siden selvstændiggjort herfra.

Det uortodokse ved filmene og oplevelsen af dem i den givne historiske situation er det vigtigste og egentligt konstituerende for fænomenet spaghettiwesterns. Karakteristisk for film, der skabes ud fra den kommercielle formulajagt er at de, for så vidt de overhovedet slår igennem, også indgår en slags pagt med publikum, hvis øjeblikkelige lyster, de så åbenbart prøver at styre sig ind på. Sådanne film er beregnet på at blive konsumeret i en aktuel eufori, der fordrer gensidighed og hermed deltagelse. Filmene kan naturligvis aldrig blive til kunst ud fra den traditionelle vesterlandske målestok, der lægger vægten på det selvstændige, 'eviggyldige' værk, som kan ses igen og igen for sine egne kvaliteters skyld. Det er den tætte forbindelse mellem film og publikum, som her er på spil, som opstår ud fra et nærmest ceremonielt kendskab til konventionernes helt særegne mønster, der så kan afsætte deres betydning med Mester Jakel-agtig effekt.

Christopher Frayling fortæller et sted om sin oplevelse i en provinsbiograf, hvor han så en fransk synkroniseret version af *Django*:
'Jeg var omgivet af italienere, som ikke forstod et ord af den. Men da Django råbte 'Espéce de salaud' lige før han ekspederer en bande mexikanske banditter, begyndte publikum højlydt at give deres bifald til kende'.

Men sådan noget kunne man sandelig også opleve herhjemme til midnateren i Roxy, Platan, Colosseum eller sågar i Ulrik Uhrskovs Reprise Teatret, hvor *50.000 dollars for Arizona Colt* (Michele Lupo, 1966) sendte et højstemt Holte publikum ud i nattelivet. Undertekster eller ej, filmenes bemærkelsesværdige øjeblikke var under alle omstændigheder affattet i et sprog, der vakte genklang.

Publikum kom netop for at se disse øjeblikke og næppe for at lodde dybden i Corbuccis metafysik eller for at få bekræftet, at verdensordenen stadig var intakt. Tværtimod. De kom for at se Django hive sit maskingevær frem eller for at se Clint Eastwood tænde sin cerut i spændt forventning om, hvad denne

Lee Van Cleef i Den gode, den onde...

tilbagevendende gestus ville føre med sig: en lakonisk bemærkning eller et skud fra hoften. De kom for at tage del i såvel den grovkornede som den mere underfundige humor eller for at se den afsluttende duel, hvor skyld, retfærdighed, styrke blev sat på plads i et enkelt optrin og for dette optrins egen skyld – en fragmenteret og temmelig eksalteret oplevelsesform, som på moderne vis splintrer den klassiske westerns helhedsforståelse. Med anti-heltene blev der givet mulighed for at rase ud og hermed for at rendyrke den rå suverænitet som den eneste meningsfulde handling i en verden, hvis egne sammenhænge forlængst var begyndt at knage i fugerne – såvel indenfor genren som udenfor.

Westerngenrens bagside

Det har altid været vanskeligt for westerngenren at dokumentere den kontinuitet, som den på mytens grund hævder eksisterer mellem fortiden og nutiden. Westerns der prøver på det bliver enten nostalgiske, negative eller også bliver de simpelthen utroværdige som *Vi vandt vesten* (1962) eller tv-serien *Colorado-sagaen* (1978), hvor historien ender i storbyen. Højhuse, helikoptere, motorveje hører ganske enkelt ikke hjemme i western universet. Monument Valleys bjergspidser repræsenterer ikke skyskraberens urform, men svarer snarere til de romerske søjler, hvis fragmenter netop dokumenterer fortiden efterhånden som det moderne byggeri skyder op omkring dem. Maskingeværer står ikke som seksløberens højere form, men repræsenterer den moderne civilisations destruktionskraft. Peckinpah vidste det, da han i *Den vilde bande* konfronterede sine klassiske helt med automobiler og lod deres showdown foregå til tonerne fra et maskingevær. Corbucci vidste det antageligvis ikke, da han lagde et maskingevær i hænderne på sin helt, og den kommercielle filmindustri var antageligvis bedøvende ligeglad med hvad den gjorde. Men det peger imidlertid på det samme, at westerngenren har holdt sig i live ved at fortrænge det moderne verdensbillede.

Westerngenren er således også en neurotisk mekanisme, og til en sådan mekanisme knytter sig to historier. Den ene er opbyggelig og vedrører genrens forside: Historien om en genre, som ud af sit naive grundlag gennem tiden antager højere former, efterhånden som prærielivet forsynes med psykologi og realisme, og diverse 'auteurs' sætter deres kunstneriske præg; genren bliver selvkritisk for siden selvbevidst at styrte sig ud i omfortolkninger af myten indtil denne bevidsthed i løbet af 60erne overhales af den historiske virkelighed. Tiden bliver en anden og westerngenren får problemer med sin troværdighed. Dette er forståeligt nok og derfor ikke spor mærkeligt. Men tilsvarende vanskeligere bliver det også at forstå spaghetti-western fænomenet ud fra denne tolkning.

Den anden historie vedrører genrens indre liv. Her bliver genrens evne til at overleve og udvikle sig også til dens skæbne. Genrens bagside tager på et eller andet tidspunkt hævn; det er som spillet mellem lystens anarki og lovens orden, hvor intensiteten øges, jo mere loven fremturer: en western har sit temabærende univers, og den har sine fascinerende elementer: slagsmålene, the showdown, manererne og klichéerne. Der er på een gang noget respektindgydende og komplet latterligt over en western, på grund af dette arsenal af indgroede konventioner, som myteskrivningen imidlertid på sin side kræver. Og tilsvarende kræver det en omhyggelig dosering af de enkelte bestanddele for at få regnskabet til at balancere. Lykkes det ikke, forvandler manererne sig til anomalier, der så i et gunstigt historisk øjeblik venter på at slippe løs for at få genren til at snurre ekstatisk rundt om sig selv: modsætningerne løber sammen, de absorberer hinanden og transformeres ved at blive ophævet i en eller anden afsindig potens, og bevidstheden, som den indtil da har taget socialhistorisk retning får sig en hjerneknipser.

Spaghetti-westerns udgør et sådan øjeblik, hvor kredsløbet kortslutter og

genren slipper sine ophobede energier løs. Disse film er netop ekstatiske. Antihelten er således ikke den klassiske helts anti-tese, men denne helt, når det gode absorberer sin modsætning. Dødsfascinationen og volden er individualismens højeste potens, dvs. som den fremtræder, når den får tag i sine antropologiske rødder: retten til frihed, at gøre sig til herre over sit liv, der forfægtes radikalt når det ikke blot sættes på spil, men selv bliver til et spil om døden og hermed retten til suverænt at projicere sig selv på verden som mening. Spaghetti-helten, der mejer halvtreds modstandere ned, er retfærdighedens ekstase, ligesom overdrivelserne, der hører til spaghettiuniverset, udgør de klassiske westernmanerers ekstase. Når skurkene fremturer er det ikke længere det onde, der manifesterer sig, men det uhyrlige, hvilket også er en ekstatisk figur. Og som nævnt er vi i mange af filmene ikke længere i det barokke, men det groteske, hvorfra der heller ikke er langt til det grinagtige; spaghetti-westerns udgør som sådan også parodiens ekstase.

André Bazin har engang karakteriseret den amerikanske westerns selvberoenhed på denne måde: 'Enhver indflydelse virker på den som en vaccine. Mikroben mister sin dødelige gift ved at komme i kontakt med den'. Og det er en meget præcis karakteristik, for så vidt at westerngenren grundlæggende er amerikansk – selv når andre lande har prøvet sig i genren er det stadig den amerikanske norm, som har været på spil. Den er dybt rodfæstet i amerikansk kultur og den forstås ud fra denne baggrund, hvilket den italienske westernproduktion heller ikke anfægter. For med disse film var det ikke mikroben, der fik fat; metaforen for spaghettiwesterns er langt snarere den ondartede svulst, som pludselig begynder at vokse vildt i den ellers sunde organisme. En dødelig gevækst, der i det historiske øjeblik først lod sig isolere, men som hurtigt dannede metastaser på hjemlig grund, hvor opgøret da satte ind.

Da den historiske virkelighed begyndte at gå westerngenren imod, accellerede genren sine anomalier og resultatet blev ganske enkelt – spaghetti-westerns.

Leones genfortryllede western

Sergio Leone vidste godt hvad han lavede; han var givetvis fuldt på det rene med, at den italienske westernproduktions kaotiske potentiale af udtryksformer havde en hemmelig forbindelse til den amerikanske western. Han er således også den, som formåede at forvandle spaghetti-manererne til et æstetisk princip.

Det fragmentariske bliver gradvist i hans film til et meningsbærende greb, hvormed den moderne verdensorden formidles. I *Den gode, den onde og den grusomme* er det netop splittelsen mellem individet og omverdenen, der formidles med filmens langsomme tempo; det er ikke længere enernes handlinger, der her former værdierne ind i verdensordenen. Individualismens grundlæggende dyd får her lov til at stritte i alle sine iboende modsætninger: den bliver netop både god, ond og grusom, fordi der intet stadfæstes; hovedpersonernes handlinger lukker sig snarere om sig selv og fremstår hermed på én gang som egocentriske, afstumpede og retningsgivende, fordi de stilles op mod en civilisation af hykleri, småborgerlighed og destruktion. Ja, det hele får netop karakter af et underfundigt og morsomt, men unægtelig også grumt spil, hvor den historiske virkelighed ubønhørligt leger med.

Imidlertid bryder Leone med dollartrilogiens nihilisme i *Once Upon a Time in the West* (1968), hvor westernlandskabet atter får noget af mytens glans. Filmen er den italienske westerns opsummerende hovedværk og som sådan tillige en metafilm. Eller rettere: den er en hyper-western, hvori det fremmede og det velkendte, det gamle og det nye blandes på ganske transformerende vis.

Filmen er for det første spækket med referencer til andre westerns. Man genkender Fords *Ildhesten* i en af de afsluttende scener, hvor jernbanearbejdere er ved at lægge skinner ud. Tidligere i filmen, som er optaget on-location i Spanien, kører filmens hovedperson, Jill (Claudia Cardinale) igennem dette landskab for så pludselig at befinde sig i Monument Valley. Referencer til Zinnemanns *Sheriffen* (1952), er umiskendelig i scenen, hvor Henry Fonda skyder sig fri af et bagholdsangreb i byen på hvis facader, der flere steder er påmalet ure; en af angriberne stikker sit gevær frem, så løbet som en viser kaster en skygge på urskiven: klokken er næsten tolv, og umiddelbart efter brager skuddene. En humoristisk hilsen til Gary Coopers ensomme opgør, der her udsættes for spaghetti: Henry Fonda er skurk, og angriberne er tidligere medlemmer af hans bande, som nu er blevet betalt for at myrde deres chef. Det er antageligvis *Manden der skød Liberty Valance* (1962), der har inspireret Leone til at iklæde personerne de lange frakker, som Liberty Valance og hans bande bærer i begyndelsen af Fords film; ligesom iøvrigt Lee Marvins skurkepræstation i Fords film må have været en inspirationskilde for de italienske instruktører.

Hertil kommer at selve filmens historie stiller den amerikanske og italienske western op overfor hinanden. Historien er nemlig snarere to, der væves ind i hinanden. Den ene skildrer Jill og hendes kamp for at bevare sin ranch, der vil vise sig at være en guldgrube, når jernbanen ankommer. Det er den amerikanske historie: jernbanen varsler kapitalismens komme, hvor pengenes lov erstatter seksløberens og med denne udvikling bukker de gamle helte under; dvs. Cheyenne (Jason Robards), en i bund og

Claudia Cardinale. S. 24 Jack Elam.

grund klassisk helt, der under historiens fremmarch er blevet lovløs, samt skurken Frank (Fonda), der prøver at lære pengenes magt at kende, men som må erkende, at han ikke er forretningsmand – 'just a man', som en af filmens helt patetiske replikker lyder. Til slut må han lade livet i det obligatoriske showdown.

Dette opgør knytter så an til filmens anden historie, den italienske 'version', hvor hævneren (spillet af Charles Bronson i sin bedste rolle nogensinde) med den overskridende funktion altid dukker pludseligt op og tids nok til at give tingene et skub i den rigtige retning. Som dette skæbneinstrument får han da også vitterligt sat en ny verdensorden, inden han selv glider ud af historien efter at have fuldbyrdet hævnen; for til slut lader Leone den forkrøblede jernbanekonge, der personificerer den nye tid, bukke under – de klassiske westernhelte får ham ekspederet inden de selv bliver det – og istedet sættes kvinden i centrum. Akkompagneret af Ennio Moricones messende musik, går Jill, luderen og 'la mamma' ud og giver jernbanearbejderne vand. Udviklingen har taget en anden drejning, mere italiensk end amerikansk, hvormed filmens titel, der påkalder sig eventyret, og som også hvirvles frem til sidst, får sin fulde mening: Once Upon a Time... Der var engang.

Selve filmens majestætisk fremadskridende og abrupte fortællestruktur, hvor personer, deres handlinger og egenskaber på mystificerende vis først gradvis afdækkes, gør *Once Upon a Time in the West* metafysisk i sit anslag; i filmens univers er det netop skæbnen og de højere kræfter med hævneren som den jordiske repræsentant, der får de splittede handlingstråde til at gå op i en tilsvarende højere enhed, hvilket flittigt hjælpes på vej af Morricones ledemotiviske musik, der fungerer som et selvstændigt fortællende element; temabærende antyder denne musik forbindelser, der i den traditionelle western ville være blevet givet direkte i handlingen. Men hos Leone er det ikke længere kun menneskene, der bygger riget; de er brikker i en større verdensceremoni, hvor skæbnen overtager historiens gang og sætter den på plads i guddommeligt perspektiv.

Ud af den italienske westerns rå og kyniske univers får westernlandskabet altså her lov til at træde frem: smukt og med maksimal intensitet vokser der påny en eksemplarisk orden ud af det vilde vesten. Westernmyten genindskrives ikke, men den nedbrydes heller ikke; den genfortrylles. I genrens skæbnefyldte møde med Italien forvandles myten til utopi, hvormed historien glider tingene af hænde for at opløse sig i det universelle, men så er det hele også blevet et eventyr: der var engang en genre!

På den måde indtager Leones overmåde genrebevidste mesterværk en særstatus i westernfilmens historie: den udgør ikke genrens højdepunkt eller vendepunkt, men snarere et slags 'point of no return': westerngenrens forsvindingspunkt. Efter denne film foreligger der ganske enkelt en ny situation; ikke blot tiden, men bevidstheden er en anden. Et historisk tranformerende øjeblik, der bragte westerngenren ud af fatning. Og så er det selvfølgelig skæbnens ironi, når *Once Upon a Time in the West* i dag undertiden omtales som Leones 'klassiske' western.

Westerns i firserne, eller: tab ikke modet...

af Nina Rosenstand

Hvor længe er det siden vi har set en god western? Altså en *ny* god western? ... ikke en komedie med Steve Martin, men *The Real Thing*, med et godt manuskript, og budget til at bære optagelser i det fri med hele staben af skuespillere og teknikere, og til de bedste instruktører og kamerafolk? Det triste er, at de sidste 10 års Hollywood-westerns kan tælles på en hånd: *Pale Rider, Silverado,* og *Young Guns*. Dertil kommer nogle bedrøvelige komedier som *Three Amigos* og *Lust in the Dust*, som det ikke var meningen, vi skulle tage alvorligt på nogen måde. Hvad man kan kalde *Den Store Western* – dette myteskabte og myteskabende konglomerat af alle de westerns vi har været udsat for i næsten hundrede år nu – som plejede at være en selvfølgelig del af ikke blot vores biograftilbud, men ligefrem af vores verdensbillede, synes at være om ikke afgået ved døden, så dog at være meget, meget syg... Men for de heldige, som har været i berøring med filmen *Lonesome Dove*, ser situationen helt anderledes ud; for dem kommer svaret automatisk: den seneste inkarnation at *Den Store Western* blev præsenteret for publikum i U.S.A. i februar 1989, og den var alt det, vi håbede at få at se igen: den var *Red River*, den var *The Searchers*, den var *Monte Walsh* og *Will Penny*, og det bedste af det hele var, at den var sin egen film langt mere end nogen kopi af en klassiker. Dermed eksisterer der nu en ny klassisk western, fuldt på højde med de største af de episke sagaer om de store kvægdrifter, deres land, og deres mennesker. Vi skal vende tilbage til *Lonesome Dove* om en stund, men forinden skal vi se nærmere på, hvordan western-filmens status har været i dette årti.

Der er folk, som har ment at kunne bevise videnskabeligt, at westernfilmen er død. De støtter sig gerne til litteraturkritikeren Northrop Frye, som siger, at når en kulturs mytologi er nået til det *ironiske* stadium (gennem *heroisk romance, tragedie,* og *realisme)*, så er der ingen vej tilbage, for herefter er det ikke muligt at tage mytologien alvorligt. Og man må indrømme, at Hollywood må siges at være nået det ironiske stadium allerede for en del år siden, dengang *Blazing Saddles* i bogstaveligste forstand tog gas på westernmytologien. Selv Larry McMurtry, forfatter af adskillige westerns (og ikke-westerns), mente for få år siden, at westernfilmen nok havde udtjent sin rolle i U.S.A. Dens evne til at være metafor for moderne problemer skulle således være udspillet, og overtaget af andre genrer. De fleste af halvfjersernes westerns bevæger sig da også traurigt og samvittighedsfuldt (og også til tider blændende) igennem temaer som alderdom og sygdom, arbejdsløshed, desillusion og kynisme, gerne illustreret af aldrende cowboys og gunfighters i en verden, hvor heste fra den ene dag til den anden bliver udskiftet med hesteløse køretøjer – film som *The Shootist, Monte Walsh, The Ballad of Cable Hogue, Culpepper Cattle Company, Tom Horn*. Og det blev så trist altsammen, at genren begyndte at grine af sig selv.

Men vil det da sige, at vi ikke kan gå tilbage til et punkt før denne ironiske distance og genindfange western-mytens charme? Noget kunne tyde på det, for 1980'erne har været det første årti i hele filmens historie, hvor der ikke har været produceret en stadig strøm af westerns. Man havde ellers gjort sig store forhåbninger med *Silverado* – der var endda kælet for det unge multi-race publikum i rollefordelingen. Men det gik ikke; *Silverado* tjente sig ikke hjem på det store lærred, som den var beregnet til. Overraskelsen kom på videomarkedet, hvor den længe har været en af top-udlejningsvideoerne i U.S.A.

Og hvad har Hollywood så lært af det? At der er en *'second chance'*, et enormt marked hos de store årgange fra 40'erne og 50'erne der ikke gider at gå i biografen, men som har videobåndoptagere. Og lektien er naturligvis, at så laver man film, der let kan overføres til videobånd, uden at store dele af handlingen går tabt – altså: Det brede, vide lærred, hvorigennem de fleste af os lærte det uforlignelige amerikanske westernlandskab at kende, er en ulempe som basis for en video-film. Triste tanker for os, der kender og elsker den mystiske forening med det store lærred i biografens mørke.

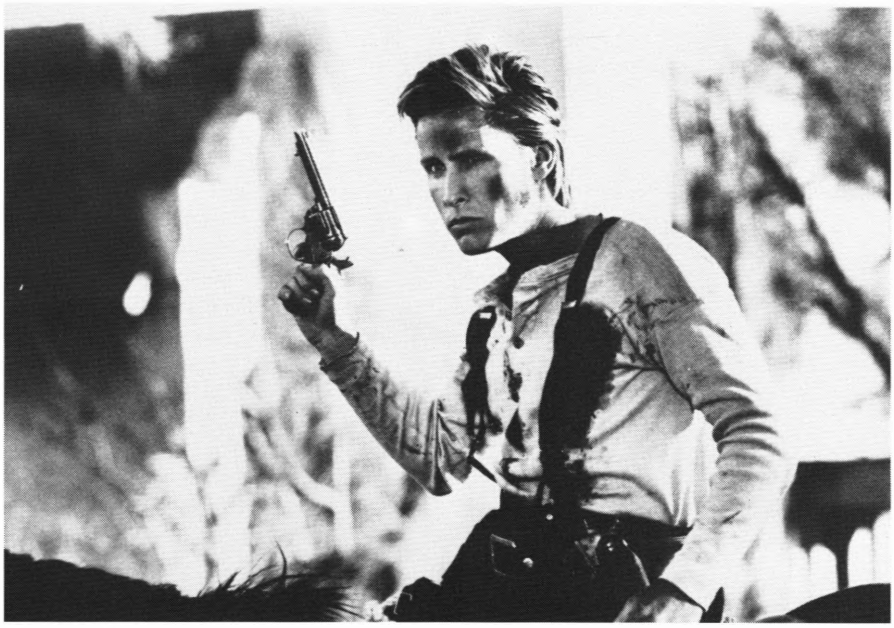
Westerns og forudforståelse

Nu er pengene, og den beklagelige kendsgerning, at de fleste film i dag bliver lavet for 12-14-årige, vægtige Hollywood-grunde. Der er en hel ung generation af filmpublikum, der ikke længere synes, det er fascinerende at se film om det besynderlige og endnu-utilgængelige voksenliv, men åbenbart helst vil se farvebilleder af sig selv som de ville ønske, de var, og som ikke på nogen måde er indstillet på den bølgelængde, der hedder cowboyfilm; de er endda ikke hånlige over for genren – de ved knap, den har eksisteret, og er næppe i stand til at følge med i det indforståede billedsprog, genren har udviklet igennem Hollywoods historie.

Kræves der da intellektuelle forudsætninger for at se det lettest forståelige på denne jord, en ganske almindelig slå-på-tæven-film? Måske ikke ligefrem intellektuelle forudsætninger, men der kræves afgjort en vis forud-forståelse for, hvad genren består af. Det er ikke særligt sjovt at se *Pale Rider*, hvis ikke man er vokset op med *Shane, den Tavse Rytter*, eller såmænd bare *High Plains Drifter*. *Silverado* bliver meget morsommere, hvis man ved, hvilken historie klicheerne har gennemgået fra Helten med den Hvide Hat over Spaghettiblod til Socialrealisme. Den perfekte illustration af en sådan forud-forståelse findes i *Tom Horn*, en af de sidste westerns i halvfjerserne, hvor den følgende scene forekommer: vi hører glas, der klirrer mod lerstampet gulv, og det næste vi ser, er at bygningen brænder. Vi *behøver* ikke at se petroleumslampen falde til jorden og gå i stykker, fordi vi har set det før, og *Tom Horn* benytter sig elegant af vores forudviden og springer klicheen over.

Dette er western-genrens formidable dialektik, en vekselvirkning mellem den vidende filmkunstner og det vidende publikum. Det kan vi stadig opleve i *Silverado*, og *i Pale Rider* – men i *Young Guns* har Hollywood taget en drejning, som afslører hvor langt man er kommet fra dette fællesskab om western-universet.

I en scene siger Kiefer Sutherland, *'Lord, this country must need heroes'*. Han læser op af en avis, der beskriver Billy the Kid som en romantisk desperado – en beskrivelse, der ganske godt svarer til den Billy the Kid, Hollywood har givet os gang på gang i tidligere år. Og den bagvedliggende tanke er, at der ingen helte *er*, og at om nogen har skylden for at producere usandhed, så er det medierne, underholdningsindustrien. I den forstand hænger *Young Guns* godt med på kyniker-vognen fra halvfjerserne. Men tanken bliver ikke rigtig ført videre. I det hele taget er der mange strenge, der bliver slået an, for blot at klinge mat ud: figuren Tunstall er interessant, men man får aldrig noget af hans baggrund. Pat Garret, som plejer at være den automatiske spændingsmodpol til



Young Guns

Omend Hollywood er under et generationsskifte, så synes dog visse ting at være konstante: som f.eks., at hver filmgeneration må have sin Billy the Kid-film. Der var en *Billy The Kid* i 1930, og der var den med Robert Taylor fra 1941, Howard Hughes' *The Outlaw* fra 1943, og en med Audie Murphy, *The Kid from Texas* i 1951. Så fik vi Paul Newman i *The Lefthanded Gun* i 1958, og i en rus af kynisme fik vi endog Michael J. Pollard som *Dirty Little Billy* (1971) (og hvor VAR han snavset, på alle måder); men samtidig fik vi også den 'gammeldags' John Wayne-western *Chisum* (1970), hvor Billy spiller en birolle. I 1973 kom Kris Kristofferson i *Pat Garret and Billy the Kid* (som egentlig var en 'tresserfilm' med Bob Dylan til at identificere årtiet både på billed- og lydsiden), Og i firserne fik vi altså *Young Guns*.

Emilio Estevez i Young Guns. S. 26 Kevin Costner og Kevin Kline i Silverado.

Billy, er kun med som en eftertanke. Og den store narkotikascene – hvad skal vi med den? Være forargede eller inspirerede? Der er ikke tale om en spændende flertydighed, bare uklarhed. Og filmen tør ikke regne med publikumsforudsætninger. Da f.eks. en sherifstjerne tages af og kastes på jorden, ses det i nærbillede – som noget aldrig før set. Instruktøren forventer ikke at publikum er bekendt med en af de berømteste westernscener: slutscenen i *High Noon*.

I realiteten er det ikke en western vi ser, men atter en ungdomsfilm fra Hollywood (de medvirkende i *Young Guns* har i årevis været kendt som 'The Brat Pack' i Hollywood, unge kendte skuespillere, som er børn af andre kendte

skuespillere), med kammeratskab og skydevåben og narkorus og grin og fjas og tidlig død. Det behøver vi ikke at lege western for.

Med 'varme' navne til at lokke publikum, var *Young Guns* åbenbart skræddersyet til at nypopularisere en gammel genre. Men der var skabt for en generation, der aldrig har set en western i biografen og knap nok stridt sig gennem en forskåret og reklameafbrudt western i TV; de har ikke engang siddet lørdag morgen (som man gør i U.S.A.) og set gamle westernserier i TV. Hvis de overhovedet har set en western, er det *Blazing Saddles*. *Young Guns* taler til et publikum af rockvideoshows, ja, den er selv sine steder en smuk, lækker og hårdtslående rockvideo. God rock for den, der kan påskønne god rock, men inden for filmens rammer føles den besynderligt uvedkommende, som et soundtrack der bliver spillet ved en fejltagelse. Det er det uhyggelige ved *Young Guns:* introduktionen af en uhjemligt element i genren, en kold vind nede fra gadehjørnet. Vi kan ikke længere eskapere til det Vilde Vesten som univers.

Ikke sådan at forstå, at *Den Store Western* altid har været romantisk eskapisme, tværtimod. *Den Store Western* har nok haft sin store del af romantisering, men der var også plads til kritisk tænkning, og det blev genrens kendemærke i de vanskelige år for den amerikanske selvidentitet i de sene tressere og de tidlige halvfjerdsere med Vietnam og Watergate – og det kan måske være følt som en kold vind, det også, men kritikken fandt sted inden for rammerne af illusionen, og med fuld bevidsthed om de definerende mytiske elementer: Øst mod Vest, Vildnis mod Civilisation (hvor den positive og negative pol skiftede fra de tidlige westerns naive dyrkelse af civilisationens fremmarch, til de sene westerns fremhævelse af den hastigt forsvindende natur og naturfolk overfor den korrumperende civilisation, i bedste forståelse med Rousseau), kvægavler mod fåreavler og nybygger, individet mod korporationen/byen/loven, osv., alle de rammesættende klicheer, der i de bedste film blev hævet op over klichéniveau til arketyper i en kulturs kunstmyte. I *Young Guns* er selv disse arketypiske rammer forsvundet.

Når det, der skal siges, er blevet sagt om alle *Young Guns'* mangler, og om at westernuniversets vægge i denne film er så tynde, at vi kan høre støjen fra Los Angeles' motorveje og fra de gængse copshows og politiske thrillers, så skal det dog siges, at Emilio Estevez' Billy nok er den hidtil bedste, rent psykologisk. Såvidt man ved, var William Bonney netop denne charmerende og komplet samvittighedsløse galning, som Estevez spiller.

En western har altid haft det privilegium at bruge historien på sin egen måde for at sige noget om nutiden, og i det mindste benytter *Young Guns* sig af dette privilegium. Og hvad er så budskabet? At Hollywood i firserne syntes, at kammeratskab mellem unge, anti-racisme, narkotika, skydevåben og 'os mod dem'-mentalitet var noget, der var værd at fantasere om. Men det er ikke anderledes end de fantasier, vi får serveret i politi-film og ungdomsfilm. Måske *Young Guns* virkelig repræsenterer en ny tids western, men i så fald er det et skrumpet univers, en mindre og fattigere western.

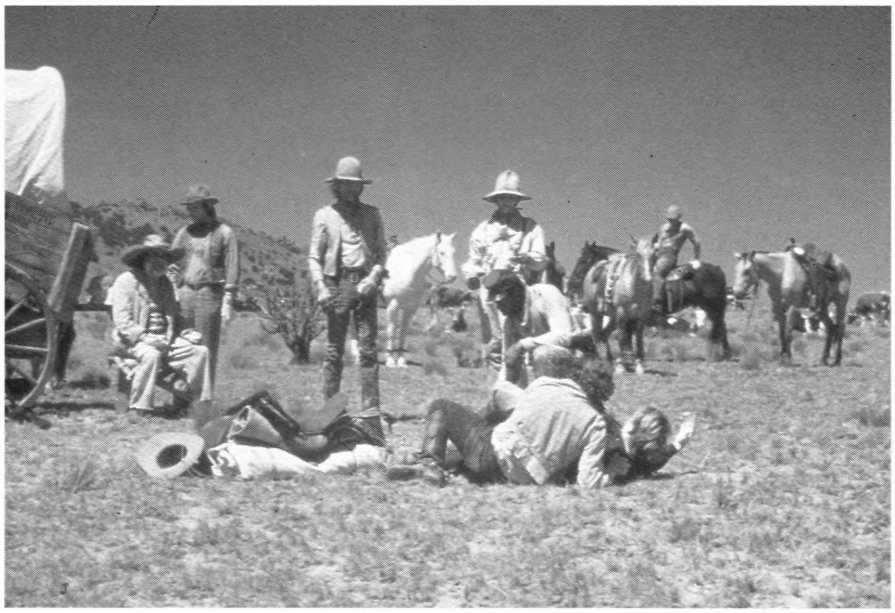
Da bunden gik ud af genren: TV-westerns

TV-westerns, da – holder de ikke genren i hævd? I halvtredserne og tresserne var der praktisk talt ikke andet i amerikansk TV end westernserier, og vi fik da også en del af orgiet i dansk TV. Men western-serien er forsvundet som dug for solen, ligesom store dele af det gamle vesten selv (og endog de steder, hvor det gamle Hollywood filmede de gamle westerns) er blevet *'history'* – dvs. borte pist, solgt til udstykning. Der er teorier fremme om hvorfor TV-westernserien forsvandt. William A. Henry III (*Memories*, Dec.89-Jan.90) mener, det var fordi verden trængte sig for tæt på med internationale spændinger og øget race- og kønsbevidstgørelse. TV-westernseriens hvide mandsunivers var i halvfjerserne blevet for selektivt til at kunne være bærer af et bevidst publikums mere nuancerede verdenssyn. Desuden er der ikke længere nogen i live, som kan huske det gamle vesten og overgangstiden til Hollywood-mytologien. Men man kan heller ikke se bort fra overmætning: U.S.A.s TV-publikum havde simpelthen fået nok af heste og køer og sporer og uvaskede mænd (nu venter vi utålmodigt på, at de skal blive trætte af svedende politifolk og narko-forbrydere). Men i firserne var der alligevel westerns i TV i U.S.A. – ikke serier, men TV-film, der beskæftigede sig med pionertiden; der har været film som *Sam Houston* med Sam Elliot, *Thirteen Days To Glory* (om The Alamo), og en hel del film med Willie Nelson, Kris Kristofferson, og Johnny Cash m.fl. Hvis man ellers holder ud at bruge en aften på disse film, vil man opdage, at hvad der gjorde biografwesternfilmen (og få gode TV-serier som *Rawhide)* til en oplevelse – det lakoniske, både i billedstil og i sprog – er gået aldeles tabt i de allerfleste TV-westerns. Ganske vist er disse film ikke spor 'ironiske', vi er helt tilbage i en eller ande pseudo-realisme; men de er ikke alvorligt ment som kunstværk (eller bare godt håndværk) fra producentens side, de er blot underholdning uden nogen form for indhold eller budskab. Tempoet er langsomt, replikkerne dræbende, billedsiden uautentisk: *Surf-boys* som skuespillere, bange for at den mindste skægstub skal synes, smukke unge mænd som alle sammen ligner hinanden, og alle sammen kommer fra den uudtømmelige suppe af soap-operas. Tænk på John Ford's ansigter, på Howard Hawks' ansigter – det var landskaber, man kunne gasse sig og læse verdens skæbne i. Og er der snavs, er alt gået igennem den samme snavsemaskine med samme pletter i samme nuancer. Den nye TV-western masseproducerer skidt og ælde som var hele byen og alle dens beboere kommet til verden samtidig. Og det er netop tilfældet, for en TV-westerns virkelighed strækker sig ikke udover spilletiden, hvis den overhovedet strækker sig så langt.

Men den ægte, gamle westerns charme var jo netop, at man besøgte et univers, som havde en højere realitet; vel eksisterede det ikke på vores virkelighedsplan, men den havde sin egen nøje definerede virkelighed. Selvom man håbede, at man et eller andet sted i U.S.A. kunne finde Fords røde klipper og den tavse station fra *High Noon*, vidste man godt, at westernfilmens virkelighed var så ægte, fordi man i sidste ende bar rundt på den i sit hjerte – det var et Hjertets Hjemsted, men ikke mindre ægte for det. Dette hjemsted er blevet invaderet af barnagtighed i de nye TV-westerns. Ingen har ulejliget sig, da de lavede dem, og ingen bryder sig om at se dem. Der er ikke noget at hente.

Lonesome Dove

Men hvad sker der så? Et af de små mirakler, der kommer bag på os allesammen. I foråret 1989 hændte der noget forunderligt i en masse amerikanske hjem: *Den Store Western* kom tilbage, efter et langt og koldt fravær, men ikke i biografen; den kom tilbage i *fjernsynet* med miniserien *Lonesome Dove*. Over 4 aftener sad det amerikanske publikum klinet til deres TV. Det var en sådan begivenhed, at man 'talte' om det i ugevis på arbejdspladserne, og der blev skrevet masser af jublende læserbreve, og breve til TV-selskabet CBS. Og *mirabile dictu*, det var ikke en såkaldt 'TV-western' med skrabet budget og 'soap-opera' drenge i hovedrollerne. *Lonesome Dove*



Lonesome Dove. S. 30 Robert Duvall.

er slet og ret en biograffilm lavet for TV. Kameraføringen er ikke med de gængse TV films nærbilleder, men den er fotograferet som en biograffilm med store vistaer og få nærbilleder. Faktisk kunne den udmærket vises i biografen over to aftener, som det blev gjort for nyligt med *Little Dorrit: Lonesome Dove* har 6 timers spilletid (8 inkl. reklamer i U.S.A.). Men hvor man dog lærer dens mennesker at kende på de 6 timer; de bedste træk ved miniserien, fortællingens dybde og intimitet, er bevaret. Hovedrollerne spilles af Robert Duvall og Tommy Lee Jones, og andre roller af Danny Glover, Diane Lane, og Robert Uric; instruktøren er Simon Wincer, en australier – hvilket kan indgive én den tanke, at der måske skal ikke-amerikanere til at genoplive western-genren, for de er noget nær de eneste, der tager den alvorligt nok som kunst-medium, og ikke-amerikanere er ikke blevet stopfodret med TV-westernserier, westernreklamer og westernmode i samme grad som amerikanerne. Ude i verden er westerngenren anerkendt som en væsentlig kulturel skabelse, og Det Vilde Vesten et fuldgyldigt folkloristisk bidrag, men mange amerikanere synes helst at ville glemme alt om det vilde vesten så hurtigt som muligt, omtrent som om det er en lettere pinlig episode i landets historie – en slags Molbo-tid.

Og så kommer *Lonesome Dove* og vender bøtten om og erklærer, at det 'pinlige' er den ny tid, der ikke vil vedkende sig sine rødder – og lægger op til diskussionen, som vi kender fra halvfjerdserne, om det nu også var umagen værd at vinde vesten ... den gamle Texas Ranger Gus siger til den anden gamle Texas Ranger Woodrow, *'It's our fault, too – well, we chased out the Indians, didn't we? Did it ever occur to you that everything we done was a mistake? Meanin' you done the work too well, killin' off most of the people that made this country interesting to begin with, didn't we?'*. Det lyder bittert, men det er ikke nogen jeremiade. Det er en klarøjet bedømmelse af den klassiske westernhelts mytologiske rolle: at bane vejen for civilisationen, og dermed gøre sig selv overflødig. I det hele taget er der mange punkter fælles med den dystre realisme fra halvfjersernes westerns, men der er et nyt element, som måske kan tolkes som en firser-inspiration: overfor de hårde vilkår falder de levedygtige tilbage på deres egen identitet og integritet – og de, der ikke har en sådan integritet at falde tilbage på, går under.

Handlingen foregår, som det var tilfældet i de fleste alvorlige westerns fra 1970erne, i de sidste dage af det gamle vesten, engang efter 1876 (General Custers død) og før 1887 (hvor den frygtelige snestorm gjorde slut på de åbne kvægrancher i Nordvesten). En lille by i Texas ved den mexikanske grænse, *Lonesome Dove – 'end of the line'* for to ældste, ex-Texas Rangers, Gus McCrae (Duvall) og Woodrow T. Call (Jones), der sammen ejer The Hat Creek Cattle Company uden egentlig at have noget kvæg, og hovedsagelig ernærer sig ved at tage over grænsen til Mexico og stjæle de heste tilbage, som mexikanerne (sandsynligvis) havde stjålet fra dem tidligere. Så er der de andre i den lille flække, der er luderen Lorena (Diane Lane), hvis tema er den gamle sang *Lorena*, som westernfans vil genkende som hovedtemaet i *The Searchers*; der er fransk-manden, der ejer saloonen, og hvis livs kærlighed er Lorena; der er den unge mand Newt (Ricky Schroder), hvis mor var luder og hvis far måske og måske ikke er Call. Der er de arbejdende cowboys på Call's ranch, den mexikanske kok osv. Og så en dag beslutter Call sig til at bryde op – ikke af nogen særlig grund andet end at man bør ikke bare sidde på verandaen og vente på at dø, og han har fået den fikse ide, at man må kunne drive kvæg til Montana. Hermed begynder den store kvægdrift mod nord, og de individuelle fortælliner om Lorena og den ikke længere helt unge ex-Ranger Jake Spoon (Robert Urich) som under andre omstændigheder (og i andre film) ville have været helten, men her kommer i 'dårligt selskab', om Newt som drømmer om at kende sin far, om Gus' og Woodrow's partner, den sorte cowboy Josh Deets (Danny Glover) og hans forudanelser, om Clara, den kvinde som Duvall ikke fik da han var yngre, om sheriffen July Johnson og hans gravide kone der stikker af fra mand og barn, om den brutale og forstumpede halvblods *outlaw* Blue Duck, om McCrae's to små grise som insisterer på at tage med, og som bliver større efterhånden som serien skrider frem – og alle historierne væves sammen til en Menneskelig Komedie, som selvfølgelig (siden vi er mennesker) også er en tragedie. Den omhyggelige sammenvævning af alle historiens elementer kan måske forekomme en kende usandsynlig: er det troligt, at alle disse mennesker bliver ved med at rende ind i hinanden i et så enormt og øde område? Ja, historisk set er det en helt rimelig antagelse, for nok var det gamle vesten enormt og øde, men det betød, at den sparsomme pioner-befolkning gerne søgte de samme små knudepunkter, og det er den tendens, der har gjort det historiske amerikanske vesten, og *Lonesome Dove's* univers, til en 'lille verden'.

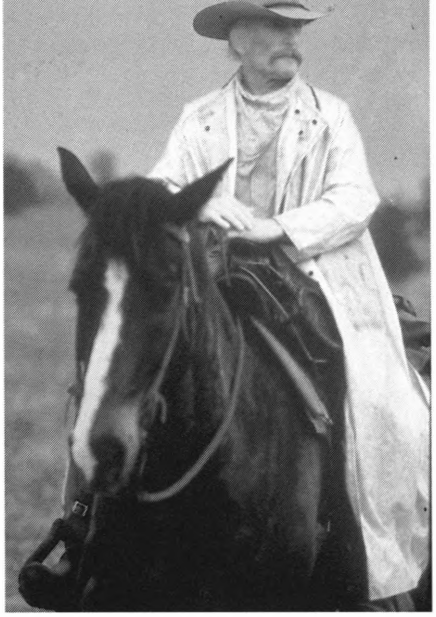
Lonesome Dove's visuelle baggrund er de amerikanske vidder, vi mener at kende så godt: de elskede lange landskaber, det gamle vesten fra syd til nord, over floder, prærier, ørkener og bakker, med lyden af kvæget som gennemgående tema. Og det er spændende at finde ud af, at mens vores klassiske yndlingswesterns har bildt os ind, at Texas ser ud som Arizona *(The Searchers*, bl.a.) og Arizona ser ud som Californien, så er *Lonesome Dove* overordentlig tro mod de geografiske realiteter. Filmen er ganske vist ikke optaget alle de steder, historien foregår, men landskaberne er valgt, så de ligner ... og det er en proces, der hjælper autenticiteten meget bedre, end hvis kamerafolkene var rejst til Nebras-

ka og havde prøvet at filme midt i højspændingsledninger og udstykning. I det hele taget byder *Lonesome Dove* os velkommen hjem til *Den Store Westerns* univers, iogmed at vi, tilskuerne, bliver behandlet som voksne: vi kender genren og bliver ikke talt ned til; man regner med, vi forstår en lakonisk hentydning – den gamle forud-forståelse er tilbage i fuld funktion.

Interessant nok er serien baseret på en af den førnævnte Larry McMurtry's mange romaner, *Lonesome Dove* fra 1985; også her har vi en sjælden situation: filmatiseringen er nænsom, indfølende, og fuld af respekt for fortællingens roller og logik – men den tør også skabe sig sit eget visuelle element: det er ikke bare en billedbog til illustrering af romanen, men en fortolkning af bogens materiale, omskabt til det visuelle plan, hvor replikker har mindre vægt end gestus og andre synsindtryk.

Som bogen er filmatiseringen et produkt af firsernes øgede bevidsthedsniveau: dette vesten består af hvide og mexikanere, forskellige slags indianere, sorte, folk fra øststaterne, udlændinge, professionelle kvinder (både de 'pæne' og de 'mindre pæne', og i sidste instans spiller pænheden ingen rolle), gammelkloge børn, og mennesker der dør af andet end skudsår. Sådanne figurer er ikke bare meningsfulde i en moderne filmisk sammenhæng, men de falder inden for de historiske rimeligheders grænser, og det er *Lonesome Dove's* store fortjeneste, at den har formået at kombinere en moderne bevidstheds krav om race- og kønsbevidsthed med et mere nuanceret historisk billede af Det Vilde Vesten, og alligevel få dette billede til at være velsignet genkendeligt. Desuden er der træk af forbløffende historisk akkuratesse, som f.eks. facaden på The Alamo i San Antonio, som Gus og Woodrow rider forbi, og som ser nøjagtigt ud som The Alamo så ud i 1870'erne (det er John Wayne's Alamo i Brackettville, Texas, der har fået lidt make-up på). Og så er der en lille scene fra Dodge City, Kansas: i baggrunden nede ad hovedgaden står et skilt. Det er ikke engang i focus, men hvis man kender sit vesten, vil man genkende det som et skilt, der faktisk stod på hovedgaden i Dodge i 1878, og som bekendtgjorde, at skydevåben ikke var tilladt – og i øvrigt reklamerede for 'Prickly Ash Bitters'. Sådanne detailler gør, at man tror på *Lonesome Dove's* verden. Vi er i et rigere westernunivers end i lang tid, men det er alligevel det gamle, mytiske vesten.

Derfor skal man ikke forledes til at tro, at *Lonesome Dove* giver os det ægte historiske vesten; den gør, hvad andre



gode westerns altid har gjort, taler om nutidens problemer gennem historiens metaforer, og som sådan siger den gerne mere om nutiden end om historien. Dette er en af de ting, der er med til at datere en western, og ofte gøre den uhjælpeligt fortidig, når der er gået et stykke tid. Tænk på *Soldier Blue* ... Men *Lonesome Dove* forfalder ikke et øjeblik til prædiken, eller til blatant 'firserproblematik'; den fortæller stort set hele vejen igennem om det almenmenneskelige etiske problem at handle ret i en kompleks og uoverskuelig situation, og dermed tager denne miniserie sin plads blandt de filmiske kunstværker, der har formået at bruge en konkret fortælling til at tale om *The Human Condition*.

Men hvad med teorien om, at Hollywoods ironiske distance til westerns ville forhindre en genoptagelse af genren? *Lonesome Dove* har masser af humor, men den er ikke ironisk. Den smiler måske med sine skæbner, men ler ikke ad dem. Måske står vi ligefrem over for en ny fase, den *post-ironiske fase?* (Siden alle andre intellektuelle faser i dag er 'post'-postmodernisme, poststrukturalisme, etc. – så hvorfor ikke); dette ville betyde, at ironien kan blive 'ophævet', eller hævet op til at højere stadium af alvor. Eller, ganske enkelt, måske faseteorien ikke rigtig hører hjemme i et pluralistisk kulturmedium som filmen: Det er altid farligt at bruge en deterministisk teori om et kulturfænomen. De enkelte kunstværker, og kunstnere, viser sig ofte at have mere selverkendelse og handlefrihed, end teorien har tillagt dem. At det så er et faktum, at vi ikke kan *glemme* den ironiske gengivelse næste gang, vi ser en realistisk version, er der ikke noget at gøre ved. Det betyder ikke, at vi ikke længere kan anvende en realistisk synsvinkel, men at vores horisont kan beriges med nye synsvinkler, og at det nye produkt gerne skulle afspejle denne øgede erfaringsrigdom. Og dette er netop, hvad *Lonesome Dove* giver os: hele forudforståelsen, om heltedyrkelse og romantisering og realisme og kynisme og ironi og det hele, brugt mesterligt til at fortælle en formidabel historie.

Og hvad så nu?

Oplevelsen af *Lonesome Dove* i det amerikanske TV har betydet, at den gamle kæmpe, westerngenren, er vågnet op igen; om det så er til en ny tid, eller som en sidste hilsen fra gamle dage, må være op til Hollywoods gode vilje og talent. Der er næppe nogen, der forestiller sig, at genren kan blusse op til hvad den var i halvtredserne – det må nok anses for et overstået stadium. Men om der så bare en gang hvert ti-år kom et værk som *Lonesome Dove*, så ville vi stadig kunne tale om, at amerikanernes eneste helt originale bidrag til den moderne verdens folklore og mytologi vedbliver at være en kunstnerisk inspiration – i det mindste har denne miniserie etableret, at der stadig er et publikum til kvalitetswesterns.

Men måske er det for meget at håbe på, at det ny Hollywood's filmmagere har forstået *Lonesome Dove's* lille mirakel. Hvis resultatet bliver en hoben overfladiske efterligninger, som ingen gider at se, bør det ikke fortolkes som at westernfilmen nu er død igen, men blot at der som sædvanlig er en del folk i Hollywood, der ikke kan kende forskel på kvalitet og formular...

Encinitas, Californien, december 1989

Nina Rosenstand: Mag.art. i filosofi, skrevet *Mytebegrebet* 1981, samt artikler. Visiting Scholar ved University of California, San Diego.

Anvendt litteratur:

Robert R. Athearn, *The Mythic West*, University Press of Kansas 1986

Jenni Calder, *There Must Be A Lone Ranger*, Hamish Hamilton, London 1974

John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green University Popular Press

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971.

Larry McMurtry, *Film Flam*, Simon & Schuster, New York 1987

Larry McMurtry, *Lonesome Dove*, Simon & Schuster, New York 1985

Memories, The Magazine of Then and Now, December 1989/January 1990: 'Whither the TV Western? They Went Thataway', by W. A. Henry III.

Henry Nash Smith, *Virgin Land*, Harvard University Press 1970

Stephen Tatum, *Inventing Billy the Kid*, University of New Mexico Press, 1982

Will Wright, *Sixguns and Society*, University of California Press 1975

Figurer i et landskab

af Øystein Hjort

Den uberørte natur – vildmarken, prærien, skovene – har i amerikansk kultur altid haft en særlig symbolværdi. The great outdoors. Guds eget land. Den store, uberørte natur var noget, Amerika havde og som adskilte det fra den gamle verden; det kunne med andre ord bruges i den nationale selvforståelse som modpol til de dimensioner i den europæiske kultur, som amerikanerne savnede – eller lånte af.

Washington Irving, en af de store kulturpersonligheder i 1800-tallets første halvdel, tilbragte adskillige år i Europa og kendte nok afstanden mellem den europæiske kultur og de mindreværdskomplekser der voksede ud af amerikansk provinsialisme. Efter sytten år i den gamle verden vendte han for en tid hjem i begyndelsen af 1830erne og drog straks til *the frontier* for at få inspiration til at styrke og udmønte sine patriotiske følelser. Vildmarkens og præriens storslåede sceneri betog ham. Vi sender vor ungdom ud for at den kan leve vel og blive blødagtig i Europa, skrev Irving i den bog der kom ud af mødet med pionerernes liv i de fjerne territorier, *A Tour of the Prairies*. 'Det forekommer mig at en forudgående tur til prærierne i højere grad vil være medvirkende til at frembringe den mandighed, enkelhed og selvstændighed der er mest i pagt med vore politiske institutioner.'

Mandighed, enkelhed, selvstændighed. Det er ikke altid de kvaliteter der træder tydeligst frem når vi kigger nærmere på western-filmens brogede persongalleri. For hver helt er der et dusin slyngler, og det er vel trods alt de færreste af de få der i filmens givne sammenhæng kan henvise disse grundlæggende kvaliteter til mødet med den store natur. Og er mandighed – mod- og selvstændighed udviklede karakteregenskaber hos *the lone ranger* fremtræder de i en form som har med selvopholdelsesdrift og overlevelse at gøre, næppe med noget der umiddelbart kan komme til udtryk i de politiske institutioner.

Vi finder kvaliteterne samlet hos en af de tidlige helte: James Fenimore Coopers Læderstrømpe, som et sted i det store forfatterskab karakteriseres som en 'velkendt jæger, et menneske der besidder skovmandens enkelhed, den vildes heltemod, den kristnes tro, og følelser som en digter.' Det er meget at lægge på Natty Bumppo, men han har også tilbragt det meste af sit liv i den vildmark 'han blev skabt for.' Vildmarken repræsenterer en given orden, den der har levet længe i og med dette landskab – og dermed er blevet ét med det – opretholder denne orden. Naturen gennemtrænger mennesket, som accepterer dens betingelser og lægger dem til grund for sine handlinger. Tom Mix udtrykte det knap så højtideligt: 'It isn't my quarrel, but I get into trouble doing the right thing for somebody else.' Det storladne er moralsk inspirerende, men det indgyder også respekt. Her møder vi det sublime.

'The sublimity connected with vastness, is familiar to every eye.' Sådan indleder Cooper 'The Patchfinder', Stifinder. Fire mennesker står i en lysning og ser ud over tætte skove med en synkende sol bagved. 'It was the vastness of the view ... that contained the principle of grandeur,' kommenterer Cooper sin beskrivelse, og understreger dermed det sublimes forbindelse med storhed, endeløshed. Det gør mennesket lille og indgyder ærefrygt. Dette er den almindelige opfattelse af det uberørte landskab i det 19. århundrede – ikke blot de nordlige områder op mod den canadiske grænse, som Cooper beskriver i Stifinder, men hele *the West*, områderne vest for Appalacherne: et grænseløst landskab der lokkede, udfordrede – og skræmte.

De Witt Clinton så tillokkelsen og udfordringen. Der kan vel næppe være noget andet land i verden end vores, sagde han, der er bedre egnet til at udfolde og opløfte fantasien, 'to call into activity the creative powers of the mind, and to afford just views of the beautiful, the wonderful, and the sublime?' Nogle år tidligere – i 1828 – havde maleren Thomas Cole rejst til White Mountains og den vilde, magtfulde natur fremkaldte blandede følelser hos ham: '... mennesket kan opsøge scenerier som dette og finde glæde i opdagelsen, men en ejendommelig frygt kommer over ham og skynder ham bort. Naturens sublime træk er for voldsomme for et menneske til at han kan betragte det alene og være lykkelig derved.'

Cole og de malere der fulgte efter ham, Asher B. Durand, Frederick E. Church, Albert Bierstadt og andre knyttet til den såkaldte Hudson River School malede vildmarken og de store landskaber på en måde som både var trofast mod det, de så og som imødekom de ideale forestillinger, borgerskabet og de intellektuelle på Østkysten havde om *the wilderness* derude på den anden side af the Adirondacks. Deres billede af den amerikanske natur var både idé og virkelighed.

Med disse generationer af malere konstitueres en ægte amerikansk kunst. Her blev grunden lagt for en realistisk tradition med et genremaleri som dokumenterede det liv, der for østkystboen må have virket eksotisk og fremmedartet. George Caleb Bingham (1811-79) skildrede tilværelsen langs Mississippifloden, William Sidney Mount (1807-68) gengav i sine malerier de sortes tilværelse med sympati og forståelse. En særlig kategori under genremaleriet etableres af de kunstnere der deltager i ekspeditioner til uudforskede territorier eller følger med ekspansionen vestpå og rapporterer fra 'the frontier'. Devisen *Go West* fulgtes af både kunstnere og fotografer. Landskabsmaleren Thomas Mo-

ran og fotografen William Henry Jackson deltog begge i en ekspedition til Yellowstone i 1871, andre levede selv det liv, de skildrede i deres billeder.

En af dem, Charles M. Russell (1864-1926), var autodidakt. Han startede som cowboy, men koncentrerede sig efterhånden om maleriet. Hans dramatiske og livfulde skildringer af cowboyens liv udsprang af egen oplevelse og erfaring; sammen med Frederic Remington (1861-1909) kom han til at stå som den populæreste fortolker af 'the wild west' blandt malerne. Og med ham knyttes der en direkte forbindelse til westernfilmens tidligste historie. Han var nær ven med William Hart og fast medlem af kredsen omkring ham, der bl.a. indbefattede Will Rogers.

Der kan næppe være tvivl om at Harts legendariske realisme, hans kompromisløse krav om autenticitet der omfattede alt fra miljø til påklædning – i en periode hvor westernfilmens helte optrådte i mere og mere fantasifulde dragter – skylder Russell adskilligt. I en af sine tidligere film – seks-akteren *Hell Bent* fra 1918 – giver John Ford en tydelig henvisning til en af *sine* inspirationer: filmen indledes med at Ford betragter et maleri af Remington, en kunstner han også meget senere i sin karriere vendte tilbage til. Om *She Wore A Yellow Ribbin* (1949) sagde han: 'Jeg prøvede at fotografere filmen som Remington ville have tegnet og malet den. Det viste sig at blive smukt og var i den henseende meget succesrigt, synes jeg.'

Remington og Russell er repræsentative for to noget forskellige holdninger til 'the wild west'. Generelt har genremalernes skildringer herfra dokumentarisk værdi; mange af kunstnerne nærmer sig motivet med en næsten antropologisk nysgerrighed. Ikke mindst deres skildringer af indianerne og deres kultur er virkelighedstro, præcise i detaljerne, og som helhed præget af humanisme og indsigtsfuld respekt. Men den romantiske idé om vildmarken og 'the frontier' ender også i stereotyper, mange af dem skabt for at bekræfte de elementære forestillinger blandt Østkystens publikum om, hvad der foregik derude. Mens landskabsmaleriet var relativt fast forankret i en akademisk tradition fik genremalerne hurtigt et bredere marked. I århundredets sidste årtier bliver landskabet scene for den nye folkelige helt, cowboyen. Hans popularitet befæstes gennem tryk og litografier, der fik stor udbredelse, og et voksende marked for 'the cowboy mystique' fodres med klicheer leveret af illustrerede magasiner som Harper's, Leslie's og Scribner's.

Mellem idé og virkelighed tegner Remington sig for det første, Russell for det sidste. Russell var født i St. Louis og han levede det meste af sit professionelle liv i Montana. Miljøet og livet ved 'the Frontier' som han kendte indefra, kom Remington til udefra. Han voksede op i staten New York og fik sin uddannelse ved Yale Universitys kunstskole. Hvor den selvlærte Russell gengav sine erfaringer direkte og usmykket, dér sammenfatter og generaliserer Remington.

Charles Marion Russell (1864-1926): Crippled But Still Coming. 1913.

En kender af genren, Paul E. Rivard (tidligere direktør for Rockwell-Corning Museum), giver denne præcise karakteristik af det, der skiller de to: 'En sammenligning mellem Russells og Remingtons cowboy-malerier er betegnende for Østkystens og Vestens synspunkter som de kommer til udtryk i denne western-kunst. Remingtons cowboys ... skildres næsten altid som om de fuldt og helt behersker deres omgivelser. Dette er, hvad Remingtons publikum på Østkysten krævede af sine helte, følgelig ser vi Remingtons cowboys skille bøffelhjorde, udskyde stude, tage tyre ved hornene, indfange vilde heste og holde indianere op. Sjældent viser Remington mænd der er intimiderede af deres omgivelser. Tværtimod er de indbegrebet af den dominerende, mandlige helt. De er vinderne af *the West*. – I modsætning hertil virker det som om Russells cowboys knap kan måle sig med de kræfter, de er oppe mod. Dette tilbagevendende tema reflekteres i malerier som 'The Mix-Up' eller 'One Down and Two to Go.' De viser kritiske øjeblikke i farlige situationer, og de taler meget direkte til cowboys, som selv har oplevet sådanne situationer. Hvor Russell malede begivenheder fra det virkelige liv, som var vigtige i cowboyens hverdag, brugte Remington – måske ubevidst – billedet af cowboyen til at skabe et idyllisk land med heroiske dimensioner.'

Det er Remingtons billede af 'the wild West' som bliver underlaget for filmens repertoire af klicheer og cowboy-stereotyper. Undtagelsen i de tidlige år er som nævnt William Hart (og enkelte andre), senere bliver billedet mere nuanceret. Men D.W. Griffith og Thomas H. Ince lagde linjen for den troværdige miljøskildring. I deres western fra perioden omkring 1910 fornemmes landskabet og miljøet stærkt; der er en realisme som ikke mindst hænger sammen med at de fandt locations uden for Hollywood – Griffith havde ganske vist optaget nogle af sine westerns i New Jersey, men andre var henlagt til Californien, og Ince havde placeret sine studier, 'Inceville', ved Santa Ynez Canyon, et helt uberørt område hvor illusionen om vildmark og prærie var let at etablere. Ti-femten år senere rykkede western-filmen helt ud af studierne med Tom Mix, der næsten udelukkende filmede on location. Filmene rummer ofte en konflikt mellem en ofte urealistisk handling (og påklædning) og de usædvanlige locations, som Mix bl.a. fandt i nogle af nationalparkerne. Han havde øje for landskabet og forstod at bruge det dramatisk og stemningsskabende.

Men den første western, der både i sin skildring af landskabet ude vestpå og af mennesket i relation til landskabet, kan sige at være en fuldgyldig parallel til Thomas Coles, Albert Bierstadts og Frederick Churchs maleri eller John K. Hillers og Timothy H. O'Sullivans fotografi, må være James Cruze's *The Co-*

Frederic Remington (1861-1900): A Dash for Timber. 1899.

vered Wagon (1923). Filmen lever frem for alt på det næsten dokumentariske billede af vogntogets rejse gennem de storslåede landskaber, fotograferet af Karl Brown, der tidligere havde arbejdet med Griffith. Hans billeder har en panoramisk kvalitet og vi indser umiddelbart at denne sans for landskabets monumentalitet, for dets sublime værdier, måtte blive centrale for Hollywoods eksperimenter med widescreenformaterne sidst i tyverne.

I *The Covered Wagon* indfanges alt det der samlet giver landskabsoplevelsen en særlig kvalitet: *astonishment*, *plenitude*, *vastness*, *incongruity* og *melancholy*. Det er Philip French, der i sin kontroversielle bog om western-filmen citerer det, Howard Mumford Jones mener konstituerer 'betydningsfulde komponenter i skildringen af Vestens landskab i maleriet og litteraturen.' Og i filmen, kunne vi tilføje. De er alle aspekter af erkendelsen og oplevelsen af det sublime. Mere end nogen anden har John Ford indset dette. Valget af Monument Valley, som har været hans foretrukne landskab siden indspilningen af *Stagecoach* i 1939, er en bekendelse til den etos der gennemtrænger pioneråndens og illustrerer samtidig Fords opfattelse af relationerne mellem menneske og landskab; Monument Valley er, som French præcist siger det, Fords 'moralske univers.'

French er iøvrigt en af de få der har reflekteret over parallellerne mellem filmens og maleriets landskabsopfattelse i amerikansk kultur. Hans to hovedvidner er de abstrakte ekspressionister Jackson Pollock og Ad Gottlieb, der begge modtog stærke indtryk i *the West*. Ser man på de *abstrakte* kvaliteter i f.eks. Budd Boettichers *Ride Lonesome* (1959) eller Monte Hellman's *The Shooting* (1967) – det glødende sand, den trykkende himmel, de gådefulde rester af kultur der ligger strøet ud i landskabet – så har man den samme verden, den samme tilstand, der skildres i Gottliebs maleri. Pollocks valg af format og motiver (inden han begynder på sine 'drip paintings') reflekterer både det overvældende landskab, lyset, indianske piktogrammer og – som French siger – 'the tragic sense and desperate challenge of the West.'

Men mere end Gottlieb og Pollock er det Clyfford Still (1904-80) der formår at forvandle det grænseløse landskab til en metafor for den tilstand, mødet med det sublime bringer os i. De store lærreders mærkeligt skarpe og forrevne former (malet med mørke jordfarver) med pludselige og uventede indfald af lys i sprækker og brudflader løfter oplevelsen af canyons, mesaer og *the Plains* op i det mytiske. Dette er Stills 'moralske univers', hans Monument Valley, malet i de samme år John Ford filmer der. Her åbnes, som hos Ford, *the Frontier*. En dybfølt sans for pioneråndens etos leder dem begge. Still udtrykte det sådan: 'Det var en rejse, der måtte gennemføres, man gik oprejst og alene. Ingen respit, ingen genveje var mulige ... Indtil man havde krydset de mørke og øde dale og man til sidst var nået op i klar luft på et højt og vidstrakt plateau. Forestillingskraften, nu ikke mere bundet af frygt, blev som ét med Visionen. Og Handlingen, reel og absolut, blev selve dens mening og bærer af dens lidenskab.'

Note

To amerikanske samlinger af det 19. årh.s kunst fra *the West* er vigtige: Amon Carter Museum of Western Art i Fort Worth, Texas og The Rockwell Collection of Western Art, the Rockwell-Corning Museum, Corning, N.Y. Et par gode indføringer til periodens maleri er: Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism, and the American Experience* (New York/London 1969), id., *Nature and Culture: American Landscape and Painting*, 1825-1875 (New York 1980). 1800-tallets oplevelse af landskabet og det sublime diskuteres i Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind* (2. udg. New Haven/London 1973). De indledende citater er hentet herfra. Philip French trækker parallellerne mellem westerns og den abstrakte ekspressionisme i *Westerns. Aspects of a Movie Genre* (i serien Cinema One, London 1973).

Monument Valley efter noder

af Søren Hyldgaard

Af samtlige musikalske stilarter repræsenteret på film, er underlægningsmusikken til westerns nok en af de mest karakteristiske og i menigmands bevidsthed lettest genkendelige. Selv uden nogen som helst kendskab til musikteori, kan de fleste uden at tøve rubricere et stykke 'cowboyfilmsmusik' når de hører det. Forklaringen herpå hænger uden tvivl sammen med flere fakta; westernsmusikkens tonesprog er hentet fra de ofte overmåde simpelt opbyggede folkemelodier – f.eks. den irsk/skotske 'spillemandsmusik'. Hertil kommer, at folklorens musik i de fleste verdensdele har et gennemgående og uhyre karakteristisk træk, nemlig anvendelsen af den *pentatonale* skala – femtoneskalaen. Selv folk, hvis musikalske udfoldelser er begrænset til klaverudtog af Prinsesse To-ben eller Frikadellens flugt over plankeværket, kender til den pentatoniske skala; den betyder nemlig – populært sagt – kun de sorte tangenter på klaviaturet. Melodier som Shenandoah, Ol' Man River eller vor egen Nu falmer skoven trindt om land er et par eksempler, men et broget udvalg af folkemelodier fra Skotland til Kina er ligeså repræsentative. Femtoneskalaen synes at signalere noget ligefremt, direkte, ja nærmest musikalsk ærlighed – træk som vi også finder i den episke westernfortælling.

Et hurtigt blik ned over westernfilmenes credits kundgør, at en hel del af Hollywoods førende komponister i større eller mindre grad har bidraget til lydsporene. Og hvor komponisterne i øvrigt kan være nok så forskellige, er deres westernmusik som regel temmelig enslydende og ofte umiddelbart vanskelig at skelne fra hinanden – med italieneren Ennio Morricones revolutionært anderledes spaghettewestern-musik som markant undtagelse. Om det er tyskeren Steiner eller russeren Tiomkin, så har de det tilfælles med deres øvrige kolleger, at de alle har hentet håndfast inspiration i dels folkemelodierne (særlig militærhymner og marcher), og dels den nævnte *americana* musikstil. Det symfoniske forbillede er som regel Aaron Copland (udt. oftest Copeland, født 1900), hvis simplicistiske tonedigtninger er blevet nationalklenodier. Lyt til Coplands balletmusik til *Rodeo* eller *Appalachian Spring* – John Ford'ske panoramaer fra Monument Valley glider forbi for éns indre blik. Copland tæller i øvrigt blandt de 'seriøst' etablerede koncertsymfonikere som ikke har fået sit rygte plettet af filmmusik; han skrev i 1939 musikken til *Of Mice And Men*, og senere endnu en Steinbeck-filmatisering, *The Red Pony*. Dette lille farmer-drama er for øvrigt det nærmeste, Copland har været på at skrive westernmusik.

Way out west

Det var en formelig ny udvandring mod vest som fandt sted, da tonefilmen havde fundet urokkeligt fodfæste omkring 1930. En skøn blanding af gennemsnitsmusikhåndværkere, enkelte genier og ikke så få *hacks* steg på prærieekspressen mod Hollywood. Musik skulle der til. Til romantiske musicals, til skrækindjagende kæmpeaber, til de store skikkelser fra litteraturens verden. Men også til heltene i det gode, gamle Vesten. Stor og heroisk, undertiden vældig pastoral underlægningsmusik, ikke sjældent med hang til det udpræget sentimentale. *Max Steiner* var en af de mest flittige og trofaste leverandører med netop disse fortrin som sit kendetegn. Steiner er mest kendt som manden bag den ultrakonservative Hollywoodmusik, især kendetegnet ved Warners melodramaer og i denne rolle ofte udlånt til andre selskaber – hans credit på *Gone With The Wind* repræsenterer udmærket Max Steiners image. Mindre kendt er det imidlertid, at han også satte sit stempel på en del westerns. *Cimarron* fra 1931 er en af Steiners første spillefilms-credits, men senere følger *Dodge City* (1939) og *The Searchers* (1956). Sidstnævnte af John Ford, som i flere af sine klassikere benyttede en idag totalt ukendt musiksnedker, som havde et usædvanligt godt øre for at blande sin musik med et væld af de klassiske *folk tunes*. Navnet er Richard Hageman, og man finder bl.a. hans signatur på *She Wore A Yellow Ribbon* (1949) – som netop låner sin titel fra en populær sang. Til *Stagecoach* (1939) stod Hageman i spidsen for et helt team af komponister og arrangører, der belønnedes med en Oscar for Best Score. Sammen med W.F. Harling, John Leipold, Leo Shuken og Louis Gruenberg, adapterede han ikke færre end 17 amerikanske folkesange fra de tidlige 1880ere.

Blandt de andre store navne i datidens filmindustri må især bemærkes *Dimitri Tiomkin*. Paradoksalt nok, at en russisk indvandrer skulle blive en af de komponister, som skrev noget af den mest typiske westernmusik. Tiomkin står som en af de mest alsidige filmkomponister, og han indrømmede villigt at han i sine mesterligt melodiøse filmpartiturer flittigt lånte fra både klassisk og folkemusik fra begge kontinenter. Hans film spænder så vidt som fra Capras melodramatiske klassikere og til Hawks'/Nyby's *The Thing* (1951). Men ellers er Dimitri Tiomkin ikke mindst kendt og husket for sine westerns – med særlig vægt på sit ligefremme og iørefaldende melodiske materiale. Blandt de mange titler må nævnes *Duel in the Sun* (1947), *Gunfight at the OK Corral* (1957), *The Alamo* (1960) – og toppen af kransekagen: Oscar for Best Song og for Best Score 1952 – *High Noon*. Ned Washingtons tekst og Tex Ritters fortolkning var med til at sikre Tiomkin og hans Do Not Forsake Me en plads i populærmusikkens historie.

Andre filmmusikalske koryfæer i westernmusikkens rodeo omfatter Foxfilms rekord-Oscarvindende komponist *Alfred Newman*, som nok ufrivilligt må medgive, at hans universelt kendteste tema er 20th Century-Fox's Cinemascope-fanfare. Særligt forbundet med musicals, men med en lille håndfuld westerns på samvittigheden – fx *Drums Along the Mohawk* (1939), *The Gunfighter* (1950) og i 1962 den monumentalt store *How The West Was Won*.

Den pr. definition Broadway-easy-going *Victor Young* er utvivlsomt bedst kendt for *Around the World in Eighty Days* (1956), men hans western-credits tæller dog så prominente film som *Rio Grande* (1950), *Shane* (1953) og *Johnny Guitar* (1954).

En særlig plads i westernfilmens modne år indtager *Elmer Bernstein*, i filmkredse også kendt som Bernstein-West, ikke på grund af hans westernmusik, men et kælenavn der skelner ham fra Bernstein-East (Leonard Bernstein). Efter solidt gennembrud som Guds- og DeMilles egen komponist på *The Ten Commandments* (1956), havde Elmer Bernstein en periode i bås som jazzkomponist *(The Man With The Golden Arm)*, mens han her i de senere år er sat

Fra True Grit. S. 34 The Searchers.

i bås som komediekomponist. Væsentlig mere interessant er dog hans periode som westernkomponist, i hvilken rolle han fra ca. 1960 har begået et par klassikere som den aldrende John Waynes foretrukne tonesætter. Bedst kendt er vel Bernsteins tema fra *The Magnificent Seven* (1960), men værd at bemærke er også *The Comancheros* (1961) og *True Grit* (1969).

Mens vi gemmer Morricones italienske westernmusik lidt endnu, er det værd at lægge mærke til, at vore dages førende navne også har skrevet westernmusik. *Jerry Goldsmith*, der stod i lære på western-TV-serien Gunsmoke, har blandt andet begået *Rio Conchos* (1964), *Bandolero!* (1968) og *Rio Lobo* (1970).

John Williams behøver næppe heller nogen grundig præsentation. Kendt som Spielbergs musikalske makker og 'Master of the Space Opera'. I skyggen af *Star Wars* står hans fejende flotte *sweeping scores* til film som *The Cowboys* (1972) og Faulkner-filmatiseringen *The Reivers* (1970). Sidstnævnte med Steve McQueen i hovedrollen og absolut ingen western, men John Williams har ikke desto mindre begået en ren genistreg med sin smittende optimistiske og opløftende melodiøse americana-musik – komplet med banjoer, guitarer, mundharmonika og de Copland'ske kvintakkorder vimsende hen over violinerne.

En tilsvarende dosis americana finder vi i Lawrence Kasdans relativt vellykkede forsøg i genren med *Silverado* (1985). Musikken var her af den ofte John Williams-inspirerede *Bruce Broughton*, som siden har måttet lide under at høre sit tema spillet af dusinvis af amerikanske skoleorkestre. Enkelte passager i Broughtons partitur er næsten umulige at skelne fra Aaron Coplands tidligere omtalte Rodeo-suite, og måske netop derfor må Broughtons musik til *Silverado* siges at være det mest vellykkede, traditionelle western-score siden de gode, gamle westerndage.

Ennio Morricone

Denne flittige italienske herre må absolut være at finde blandt de mest produktive film- og TV-komponister siden 1960. Der opgives vekslende tal, men Morricones produktion har vist nok passeret 300 (tre hundrede) produktioner, siden han indledte sin karriere med *Il federale* i 1961. På den baggrund er det måske lidt uretfærdigt at beskylde Morricone for uopfindsomhed og svigtende originalitet; men det kan ikke bortforklares, at manden hører til de mest selvrepeterende i branchen. Omvendt må det lades, at Morricone sætter et dybt personligt stempel på sin musik, hvadenten han arbejder på tætte dramaer, lette farcer, thrillers, historiske *epics* eller den genre, han for evigt vil være forbundet med; hans revolutionært anderledes, næsten brutalt rå og simple spaghetti-westernmusik.

Henry Fonda i Once Upon a Time...

Da Ennio Morricone entrede western-scenen i de tidlige 60'ere, gjorde han endeligt op med de indgroede amerikanske westernmusik-traditioner. Farvel til det standardiserede symfoniorkester og de sentimentale folkesange. Farvel til Copland, i det hele taget *Farvel til Amerika*. Sammen med instruktøren Sergio Leone ville Morricone fremstille et på én gang mere stiliseret og realistisk Vesten. Den fortærende sol, den drivende sved og den upolerede brutalitet var det, Ennio Morricone søgte at underbygge i sin musik. Man bemærkede det for alvor i *A Fistful of Dollars* (1964) og to år senere i *The Good The Bad And The Ugly*. De pæne valdhorn lød væmmeligt når de overhovedet optrådte, og den lyriske obo var blevet erstattet med en beskidt, elektrisk og forvrænget spade af en guitar. Morricones musik til de tidlige westerns er ofte barnagtigt simpel, men en mere romantisk og udpræget mere symfonisk musiker giver sig for alvor til kende på lydsporet til Leones amerikansk producerede *Once Upon A Time In The West* (1968). Flere storladne og lyrisk-melodiøse temaer bugter sig gennem filmen, og Morricone introducerer i den forbindelse stemme-fænomenet Edda Dell'Orso, hvis uskyldsrene soprannynnen i høj grad er blevet en umiskendelig del af den efterspurgte komponists signatur.

The Big Country

Hvor finder vi så det arketypiske western-score? Hos Tiomkin? Hos Bernstein? Newman? Steiner?

Spørg kendere, pladesamlere, filmmusik-historikere, og de vil give svaret som det endegyldigt korrekte: *Jerome Moross'* musik til Wylers episke stor-western fra 1958, *The Big Country* (Det store land). Moross. Ikke just navnet der får en klokke til at ringe i flertallets filmmusikalske bevidsthed. Men ikke desto mindre repræsenterer *The Big Country* alt, hvad det 'rigtige' amerikanske western-score står for.

Først og fremmest kendetegnes næsten hver en strofe af den omtalte pentatonale opbygning, kombineret med Moross' udpræget melodiske evner. At Jerome havnede i Hollywoods westernmiljø er ikke overraskende; efter studier på bl.a. New Yorks Juillard School of Music slog han netop sit navn fast med en tonedigtning, der specielt kombinerede de symfoniske traditioner med amerikanske folkemusik-idiomer. Som de fleste andre begyndte han i filmbranchen som instrumentator af kollegaernes filmmusik, inden han selv fik lov til at prøve kræfter som komponist – et job, der ud over det musikalske håndelag kræver en betragtelig portion teknisk viden.

Selv om Moross også har begået højt kvalitative ting på film som *The Adventures of Huckleberry Finn* (1960) og

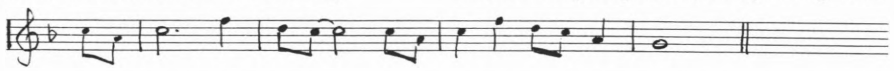
Charlton Heston-middelalderfilmen *The War Lord* (1965), er det dog først og sidst *The Big Country*, han vil huskes for. Han påtog sig kun få og spredte filmopgaver efter denne film; måske indså han at han aldrig ville kunne gentage sin genistreg, som af mange betragtes som ikke alene det betydeligste westernscore, men også et af de fineste stykker nogensinde skrevet til en film.

Selv så han *The Big Country* som en af sit livs store udfordringer, og han følte senere at filmen som helhed langt fra fik den kritiker-anerkendelse, den fortjente.

I et brev til Christopher Palmer, engelsk arrangør og filmmusik-forkæmper, skrev Jerome Moross om filmens berømte Main Title-motiv under filmens fortekster: 'I remember that as the film opened with horses and stagecoach hurtling across the Great Plains, I had the sensation of being back more than 21 years to the first time I had seen the West. I travelled by bus from Chicago to Los Angeles (I had no money for the train) and as we hit the plains I got so excited that I stopped off in Albuquerque and next I got to the edge of town and then walked out onto the flat land with a marvellous feeling of being alone in the vastness with the mountains cutting off the horizon. When I came to write the main title for the film, I wrote the string figure and opening theme almost automatically'.

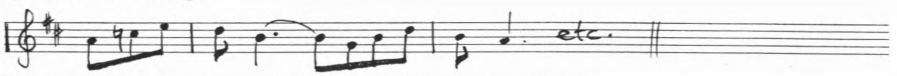
Som de fleste andre melodier er også hovedtemaet udpræget pentatonisk i sin konstruktion. Dette tema, indledt af hvirvlende strygefigurer og en heroisk trompetfanfare, giver *The Big Country* et anslag som synes umuligt at overgå. Et bredere mellemspil i fortekst-sekvensen er med til at understrege den panoramiske storhed i billederne.

Et nærmere studium af det tematiske materiale viser, at Moross ofte foretager musikalske 'kloninger' fra de overliggende basismotiver; Moross behandler sit stof så grundigt som nogen symfoniker, og han camouflerer snedigt sine melodilinjer afhængigt af scenes stemning. En nær slægtning til hovedtemaet er det brillant 'løftende' motiv, vi første gang hører i scenen The Welcoming:



Fra samme stamme udspringer også det følgende tema, dog med mere aggressive undertoner som bl.a. understreges af en mere levende akkordstruktur.

Komponisten er ikke sen til at opfatte potentialet i hovedtemaets tilsyneladende banale afslutningsstrofe, som ofte får lov til at optræde uafhængigt og i mere lyrisk behandling:



Med *The Big Country* rejste Jerome Moross en milepæl i westernmusik såvel som i filmmusik generelt. Der er måske delte meninger om filmen, men om musikken er der stor enighed: Moross skabte simpelt hen indbegrebet af 'cowboymusik' – det ultimative western-score, som trods filmens egne kvaliteter synes at have overlevet den celluloidstrimmel, det blev skrevet til. Et velkomment fingerpeg er den længst fortjente grammofon-nyindspilning, som udkom sidste år. Hidtil har et rædsomt klingende 30-minutters soundtrack skæmmet mangt en samlers pladehylde, men for nylig tog det engelske pladeselskab Silva Screen Records springet og finansierede en komplet rekonstruktion og 55 minutter lang digital nyindspilning med Londons fornemme Philharmonia Orkester under kyndig direktion af Tony Bremner. Et imponerende salg på over 20.000 eksemplarer i løbet af det første år viser med al ønskelig tydelighed ét og andet om både musikkens og westerngenrens levedygtighed.

Note:

The Big Country fås indtil videre ikke i Danmark, men kan bestilles på lp, CD eller kassettebånd ved henvendelse til det anbefalelsesværdige filmmusik-postordrefirma ***Soundtrack! v/Luc van de Ven, Astridlaan 171, 2800 Mechelen, Belgien. Tlf./telefax 009 32 1541 4107.***

Gregory Peck, Carroll Baker, Charles Bickford, Charlton Heston og Burl Ives (med ryggen til) i The Big Country.

Disse prægtige mænd på deres flyvende heste

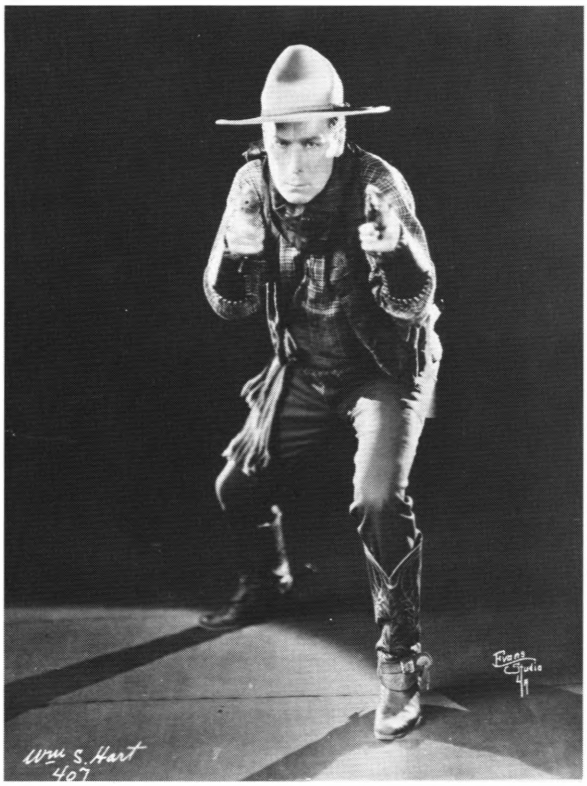
af Janus Barfoed

Buffalo Bill, Jr. med Dorothy Wood og Olin Francis i Rarin' to Go, 1924.

At skulle skrive om stumfilmens cowboys på et par sider er naturligvis en lidt utilfredsstillende opgave, men da den gamle redaktør kom med forslaget, må man jo tage udfordringen op. Med risiko for at dette vil blive noget af en stereotyp opremsning af forlængst glemte navne på mænd med store hatte, djævleblændte ryttere og stålsatte viljer, er dette på den anden side muligheden for at gi' de gamle drenge et par ord med på vejen. Måske vil de i deres himmel nikke anerkendende til en dansk buff's forsøg på at mindes de gode gamle westerndage, hvor vore forfædre sad på kanten af biografsæderne og gnavede billetten i stykker af spænding over disse dumdristige ryttere, som jog henover de hvide lærreder verden over i film fremstillet som underholdning – i stribevis – javel, men i modsætning til senere 'voksne' westerns uden at pretendere noget andet end ACTION.

Forunderligt nok er vi i dag stadig i stand til at se den nu 87-årige western fra 1903 – optaget i New Jersey – *The*

Tom Mix – Ken Maynard og Tarzan – James B. Warner.



Tim McCoy i War Paint, 1926.

T.v. William S. Hart.

Great Train Robbery på seks minutter. Heri medvirker *Bronco Billy* (født Max Aaronson), der i løbet af et tiår lavede knapt 430 korte film indtil 1918 og derfor med rette kaldes den første cowboyhelt. Samtidig med ham var *William Duncan*, *Lester Cuneo*, som i tyverne skød sig en kugle gennem hovedet efter et skænderi med sin kone, og *Tom Santschi* blevet kendte navne i de dengang beskedne biografer. Historiens mest berømte western star, *Tom Mix*, startede sin karriere i 1910 for producent William Sellig og både iscenesatte og spillede i omkring 235 korte film; indtil 1935 nåede han at indspille 336 film, hvoraf altså de hundrede var features (lange film i modsætning til shorts). Den klassiske og tavse *William S. Hart*, havde tidligt rystet på hovedet over sine biografoplevelser og fik i 1914 overtalt instruktør Thomas Ince til at lade ham indspille og iscenesætte wild west film his way, og resultatet blev en ny og realistisk række film, som det virkelig stadig er en engagerende oplevelse at se; hans karriere sluttede med den episke *Tumbleweeds* (Det forbudte land) fra 1925.

Universal Pictures har gennem tiderne produceret det største antal westerns og lanceret de kendteste cowboyhelte. Her startede rodeokongen *Hoot Gibson*, som var selskabets største trækplaster i tyverne, første i en lang række shorts og fra 1921 i features; besindige *Harry Carey*, især instrueret af John Ford, vildkatten *Art Acord*, som mødte en tragisk død i Mexico i 1930; den idag stadig omdiskuterede *Jack Hoxie*; den mystisk forsvundne *Fred Humes*; championrytteren *Ted Wells*, som i senere år stuntede for William 'Hopalong' Cassidy; *Jack Perrin* og *Pete Morrison*, som begge før deres feature-karrierer lavede en lang række shorts; serialkongen *William Desmond* – senere medvirkende i utallige andres film indtil sin død i 1949.

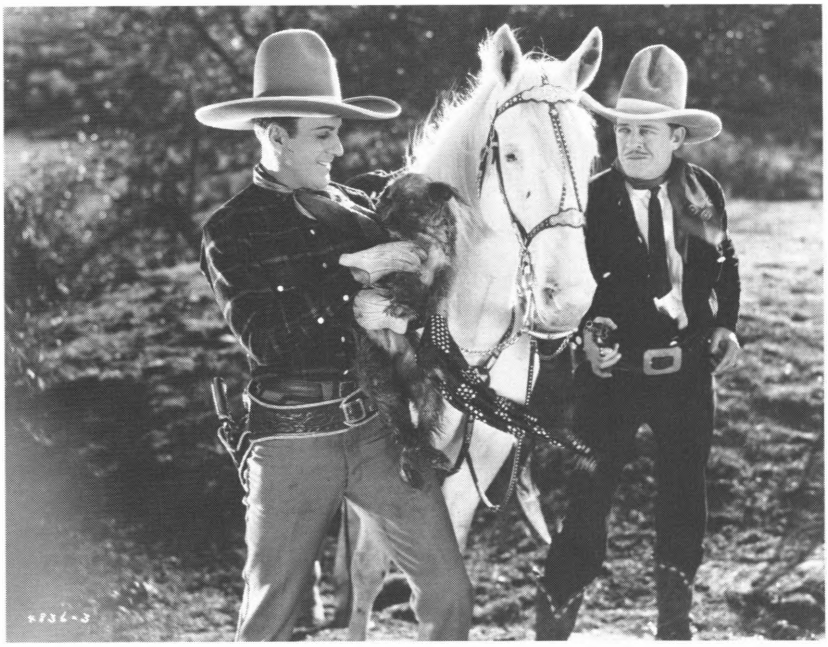
Sideløbende med feature filmene fremstilles Universal hundredvis af shorts med cowboystjerner som veteranen *Edmund Cobb*, rodeovinderne *Ben Corbett* og *Curley Witzel*, *Billy Sullivan*, rumæneren John Balas Belasco, der som *Bob Curwood*, spillede hovedrollen i 25 toaktere fra 1927 til 1929, desuden *Ted Carson* i sin *Northwest Mounted Series*, Hoot's kone, stuntkvinden *Helen Gibson*, søstrene *Eileen* og *Josie Sedgwick*, *Jack Daugerhty*, *Fred Gilman*, der døde i 1989, i sin *Mustang Series*, *Neal Hart*, der senere blev sin egen producent/instruktør og lavede mange features, drengeskuespillerne *Newton House* og *Bobbie Nelson*, *Jack Mower*, *Eddie Polo*, som i Tyskland i tyverne lavede en stribe actionfilm, *James B. Warner*, hvis karriere blev kort idet han døde i 1924 som 29-årig af tuberkulose men dog nåede at fuldføre en serie features for et andet selskab.

Paramount havde kun en dediceret westernserie hvor *Jack Holt* spillede i en række Zane Grey filmatiseringer (hans søn Tim Holt og datteren Jennifer fortsatte smukt hans traditioner i fyrrene). En tidligere kolossalt populær stjerne, oprindeligt præst, som i årevis næsten har været glemt men som dengang gjorde Tom Mix rangen stridig, var *Fred Thomson*, der for F.B.O. indspillede tyve humoristiske men rappe westerns. Han blev engageret af Paramount men døde af blodforgiftning 1928 efter kun at få lavet fire film. Selskabet, som frygtede lydfilmen, skrev ingen langtrækkende kontrakter men *Richard Dix*, *Lane Chandler* og *Jack Luden* fik hver især chancer for at bevise deres evner som cowboyhelte og fortsatte da også i tonefilm. Den vel kendteste skuespiller stadigvæk, *Gary Cooper*, fik sin debut som en ranglet og populær prærieheltt i en håndfuld film for selskabet.

First National havde siden 1926 *Ken Maynard* som dets top attraktion. Der produceredes atten film på et hidtil uset højt produktionsniveau og her lagdes Ken's status som en af genrens berømteste cowboyhelte. Da selskabet ikke turde binde an med omkostningerne ved at lave tonefilm, startede Ken resolut sit eget produktionsselskab, optog delvis lyd på grammofonplader af de første i serien og udsendte de otte film hos Universal i 1929-30. Som omtalt andetsteds producerede han senere en anden serie for samme selskab.

MGM, der ikke excellerede i westerns, havde dog *Tim McCoy* i en kostbart produceret række wild west film; han var en distingveret expert i the real west og indiansk tegnsprog og hans karriere fortsatte til ind i fyrrerne.

Producent William Fox havde fine kort på hånden! *Tom Mix*, som hindrede selskabet i at gå konkurs, havde siden 1917 været star dér indtil han i 1928 lavede sine sidste fem stumfilm for F.B.O. Desuden var et andet stort trækplaster een af genrens legendariske fremstillere



Jack Perrin, Starlight og Tom London i Harvest of Hate, 1929.

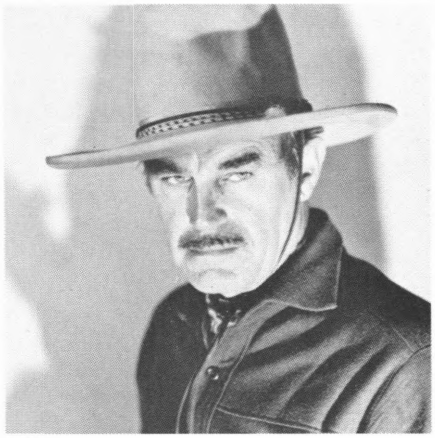
Charles *Buck Jones*, som tyverne igennem lå højt rangeret for økonomisk at holde Mix i ave og hans popularitet voksede i trediverne. Tidligere havde Fox indspillet talrige film med brødrene *Dustin* og *William Farnum* – men endnu et stort navn skulle dukke op i rækken af wild west stjerner – den charmerende amatørbokser og kamera assistent *George O'Brien*, som grundfæstede sin position i det næste tiår.

Der fandtes masser af uafhængige producenter af western-oaters. De havde ikke de store selskabers effektive distributionsfaciliteter og deres stjerners navne var derfor mindre kendte men ikke destomindre rigelig populære. Lester Scott var een af the independents og han begyndte i midten af tyverne at fremstille tre serier med tre sympatiske unge fyre, hvis navne han omgående døbte om! Rodeovinderen Jay Wilsey blev til *Buffalo Bill Jr.*, Kent Sanderson til *Buddy Roosevelt* og Floyd Alderson til *Wally Wales*. Disse, ialt 72 westerns, grundfæstede de tre's renommé således at de fortsatte i talefilmen. Min ven Wally, fra 1937 kendt som Hal Taliaferro, kvittede Hollywood i 1953 efter at have medvirket i flere hundrede film som character actor – og startede som statist i 1915.

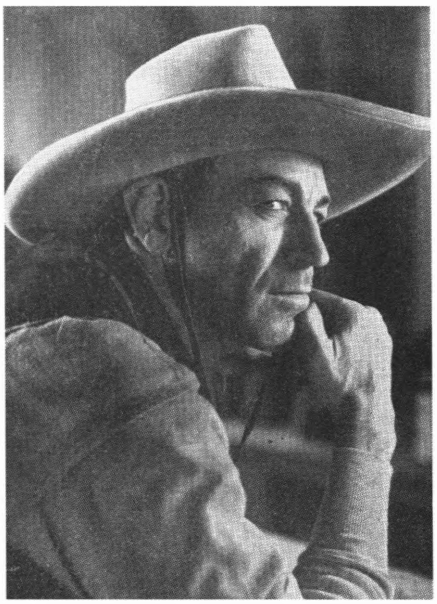
Af andre kendte cowboyfremstillere var naturligvis lille *Bob Steele*, som i hele sin stjernekarriere lavede 120 feature westerns og var søn af den yderst produktive instruktør Robert N. Bradbury; *Tom Tyler*, som også virkede langt ind i fyrrerne som cowboyhelt og nok er læserne mest bekendt som Luke Plummer i *Diligencen*. Hollywood's største stuntman *Yakima Canutt* var en viril wild west stjerne indtil han i tredieverne blev en fæl skurk i mange stjerners film, robuste *Guin* 'Big Boys' *Williams*, *Fred Church*, *Bill Cody*, den diminutive *Art Mix* (George Kesterson), senere fast slyngel i Columbia's westerns, *William Fairbanks*, *Dick Carter*, Jack's broder *Al Hoxie*, *Roy Stewart*, *Jack Padjan*, *Cliff Lyons*, senere uforfærdet stuntman og 2'nd unit director; desuden Ken's broder *Kermit Maynard* (i 1927 lanceret som *Tex* M.), *Bob Reeves*, drengeskuespilleren *Buzz Barton*, *William Patton*, *Louis Bennison*, som sprang i døden fra en skyskraber da hans karriere var forbi, og ikke mindst *Leo Maloney*, tidligt medvirkende i Mix' Selig westerns og som både producerede, instruerede og spillede hovedrollen i mere end fyrre film og som den eneste selvstændige producent bekostede den første tonefilm samt introducerede en ny helt på markedet, *Don Coleman*, som døde fornyligt.

Sluttelig må vi mindes *Rex Bell*, som startede i stumfilmens sidste dage og som blev gift med skuespillerinden Clara Bow; Raymond Glenn – der som *Bob Custer* ofte vistes i danske biografer; producenten, instruktøren og stjernen *Ben Wilson*, *Franklyn Farnum* – ikke i familie med de andre Farnum'er – samt *Dick Hatton*. At *William Boyd* faktisk var stjerne i et par westerns i slutningen af tyverne må ikke glemmes her; han gik jo helt til tops da han i 1935 overtalte producer Harry Sherman til at overlade ham rollen som 'Hopalong Cassidy'.

Uanset kvalitet er disse stumme mænd, deres producenter og instruktører den underste del af westernpyramiden som ikke mere synes at vokse – og vi vil aldrig se deres lige...



Harry L. Woods (1889-1968). Harry Woods karriere startede i begyndelsen af tyverne og han medvirkede i alle slags film men er dog mest kendt som bandeleder i westerns fra tredieverne og fyrrerne. Med sin let genkendelige stemme, sit 'onde' blik og det trods alt, distingverede udseende, var han desuden en fremragende skuespiller, der i højde og drøjde gjorde tilværelsen temmelig vanskelig for ihvertfald 25 af det hvide lærreds helte. I senere år havde han mindre roller i utallige film, og hans samlede indsats andrager omkring 180 titler.



Allan Sears (1887-1942). Allan Sears begyndte sin karriere i årene før 1920 og spillede lead i en del film i stumfilmsperioden. Fra begyndelsen af tredieverne optrådte han i westerns for Universal og især Columbia, hvori han specielt havde Charles Starrett som modpart. Hans bedste rolle er utvivlsomt som den tændstikgnavende Bill Slag – 'en ond og grusom mand' – i Two-Fisted Sheriff (I seksløberens skygge) fra 1937 og hvorfra dette fremragende portrætfoto stammer.

King Kohler of the Villains

Westerngenren har fostret et uoverskueligt antal badmen siden Bronco Billy i århundredets første tiår introducerede 'wild west-filmene' – men ingen i disse mere end 80 år har gjort et større indtryk end filmens mest infame og brutale ka'l blandt skurke – Fred Kohler.

Han fødtes i 1889 og startede sin karriere som optrædende i omrejsende shows, hvorefter han begyndte ved filmen hos oberst Selig omkring 1910. Men det er først i tyverne og især trediverne han manifesterer sig mest typisk og ikke kun i cowboyfilm – men det er alligevel i denne genre han huskes bedst.

Han var indbegrebet af den mest barbariske og rå leder af præriernes værste afskum og med sin højde på 6 fod og en tilsvarende kropsbredde virkede han utrolig skræmmende på sit filmpublikum; en total uberegnelig og hidsig psykopat, en snu og aldeles nådesløs bølle, der med sine enorme kræfter og utroligt grove fysiognomi var et fænomen blandt alle Hollywood-banditter. Selvom han oftest forsøgte at skjule sin højre hånd, hvor han manglede tommelfingeren og de yderste led på to af fingrene, var disse karakteristika medvirkende til at forstørre rædslen ved denne monstrøse mand.

Når man husker tilbage eller gennemgår stillbilleder fra de film, hvori han var the heavy, er det bemærkelsesværdigt at ingen infights var mere realistiske og engagerede end scenerne i filmenes slutning, hvor det endelige showdown forekommer.

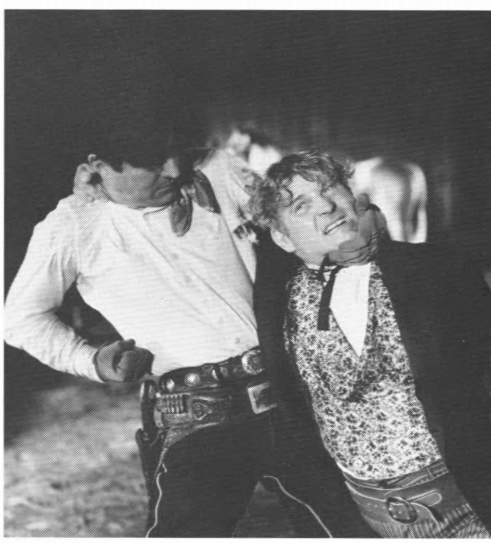
For tidens cowboystjerner var han en hård match i slagsmålsscener, der dengang var mere en blanding af kæbestød og brydning. Både Reb Russell og Ken

Maynard, som hyrede Kohler i to af sine Universal film, kunne fortælle om det – men også Tom Mix, Randolph Scott, Buck Jones, Noah Beery Jr, Kermit Maynard, Richard Arlen, og selv Roy Rogers havde virkelig hænderne fulde når det gik på næverne løs. George O'Brien, som spillede hovedrollen i John Ford's *The Iron Horse* (Ildhesten) fra 1924, overværer som dreng i filmen det brutale mord på sin far foretaget af 'Three-Fingers Deroux', naturligvis Kohler, og det skulle også blive en Western med O'Brien, som afsluttede hans karriere – *Lawless Valley*. Heri medvirkede også Fred Kohler Jr, som havde været stjerne i to cowboyfilm et par år tidligere. Den udsendtes 4. november 1938 men sytten dage forinden var Big Fred død i sin seng, natten til den 18. oktober, og blev fundet af en nevø, da han ikke dukkede op som aftalt hos sin kone i parrets bjerghytte for at tilbringe en lille ferie.

I privatlivet var Fred Kohler et omgængeligt og charmerende familiemenneske, vellidt af alle, som han gerne sendte sit brede grin – men vi andre foretrækker at huske ham som westerngenrens groveste baddie – aldrig overgået af nogen anden, end ikke den frygtindgydende Allan Sears, der ovenikøbet var bandemedlem hos Kohler i Buck Jones' *For The Service* (I Buffalo Bills fodspor) fra 1936.

Some characters ... back then.

Janus Barfoed



T.v.: Mod Francisca Gaal i The Buccaneer, 1938. T.h.: Fred Sr. og Jr., Kay Sutton og George O'Brien i Kohlers sidste film Lawless Valley, 1938 (revolverhånden!). Herover t.h. mod Tom Mix i The Fourth Horseman, 1932.

John Carradine:
Frontier Marshal
(Allan Dwan, 1939).

WANTED - DEAD OR ALIVE

37 Faces of Bad Men

'On one side is rustlin', thievin' and killin'.
On the other is law and order and justice'.

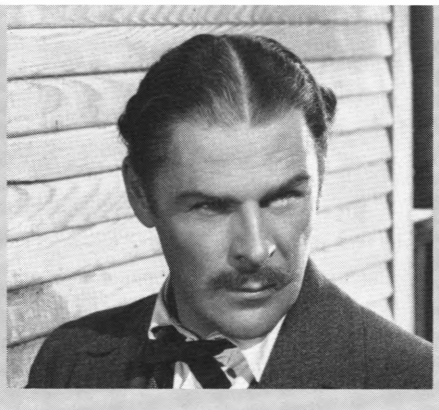
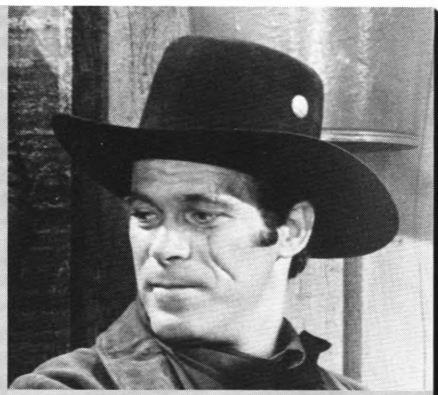
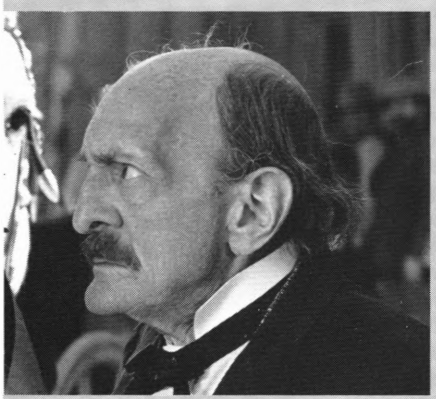
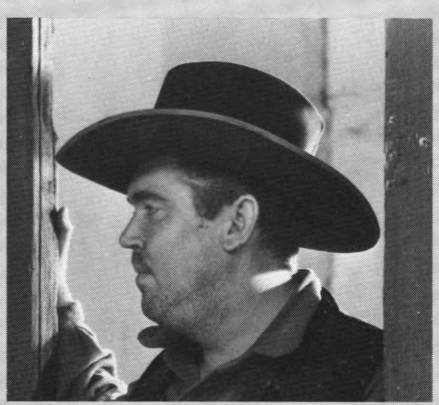
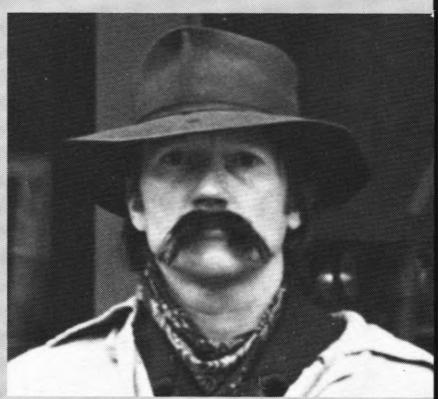
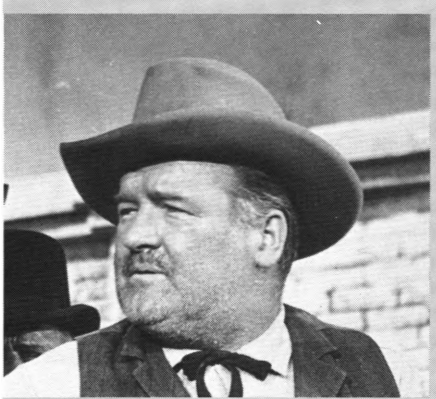
Udvalgt af Lars Ølgaard

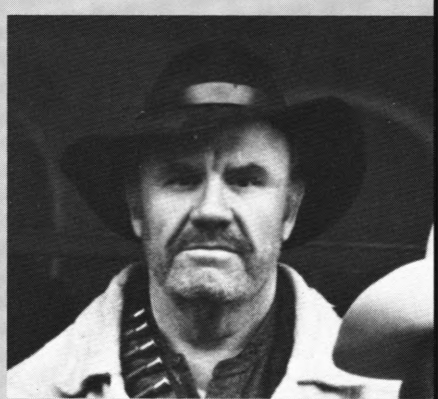
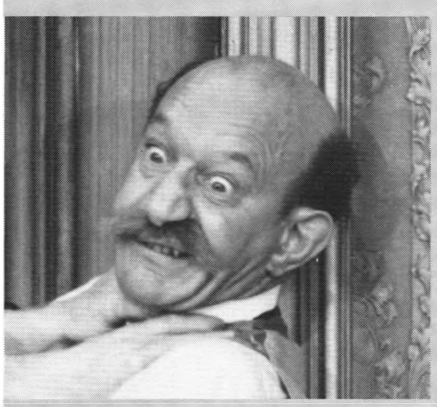
Citatet (fra *My Darling Clementine*) er en jordnær formulering af den evige kamp mellem ondt og godt, uden hvilken western-genren ville være utænkelig. I samme film bliver én af Old Man Clanton's sønner 'outdrawn' af Wyatt Earp. Straffen falder prompte: gamle Clanton pisker sønnerne på det grusomste, ruller pisken sammen og siger tørt sammenbidt: 'When ya pull a gun, kill a man'.

Clanton er en fuldgyldig repræsentant for western-skurkene – bad guys, badmen, heavies, outlaws – hvoraf 37 udgør portrætgalleriet på de følgende sider. Antallet kunne være mangefold større, men de, der er, eksemplificerer såvel stereotyper som mere nuanceret skildrede herrer. Såvel overklasseskurke som deres håndgangne (underklasse-)mænd. Såvel korrupte samfundsborgere som samfundets udstødte, der kun har én overlevelsesmulighed – som de oftest dør af. Elegant slimede og intelligente typer såvel som bumser, drunks, dim-wits, psykopater og sadister. Adjektiver af negativt ladet valeur kan efter behag hæftes på dem alle (måske med undtagelse af et par farce/komedie-skurke, der har sneget sig ind).

Variationen i de portrætteredes velbarberethed må endelig *ikke* betragtes som indikator for graden af ondskabsfuldhed. Og de få smil, der optræder, er *ikke* noget at grine af, med mindre man da tæller fx lynchning blandt sine hobbies.

Disse birollefjæs af kendte og ukendte skuespillere, taget fra filmiske mesterværker og mindre imponerende strimler, er en hyldest til de alt for ofte ubesungne/undervurderede karakterskuespillere, som giver heltene et solidt hegn af 'barbed wire' at spille op imod. De er et uvurderligt krydderi på gode film – og i dårlige udgør de hele smagen!

Strother Martin:
True Grit (Henry Hathaway, 1969).

Clarence H. Wilson:
Desperate Trails (Albert Ray, 1939).

Barry Kelley:
Law and Order (Nathan Juran, 1953).

James Finlayson:
Way Out West (James W. Horne, 1937).

Brian Donlevy:
Jesse James (Henry King, 1939).

Adrian Morris:
Return of the Cisco Kid (Herbert I. Leeds, 1939).

Bruce Cabot:
Dodge City (Michael Curtiz, 1939).

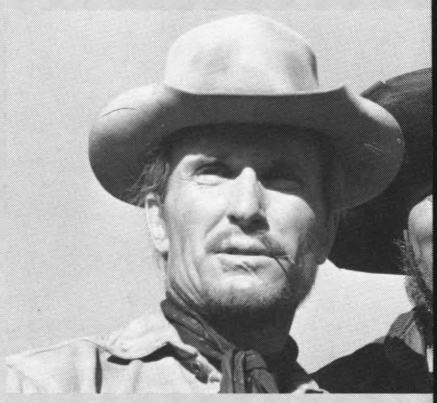
Ernest Borgnine:
Vera Cruz (Robert Aldrich, 1954).

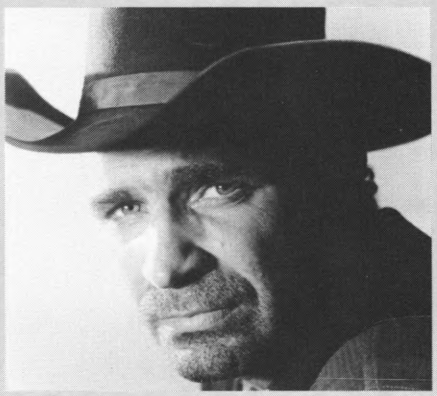
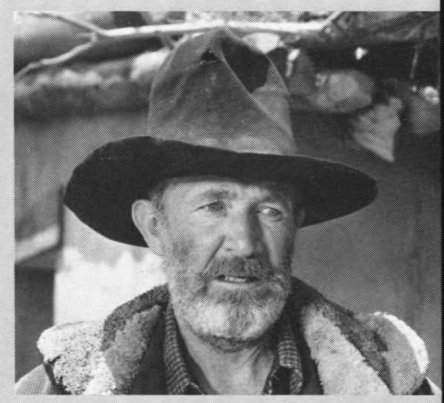
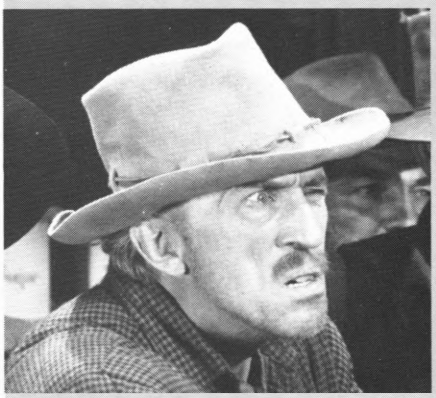
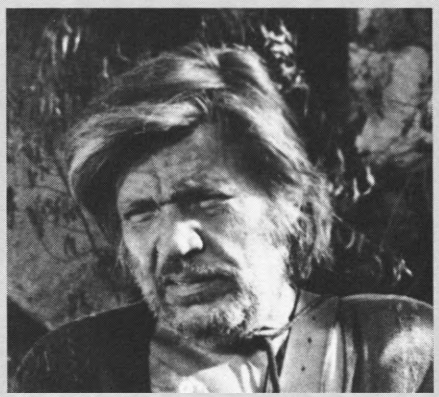
Christopher George:
El Dorado (Howard Hawks, 1967).

Luke Askew: **The Great Northfield, Minnesota Raid** (Philip Kaufman, 1972)

R. G. Armstrong: **The Great Northfield, Minnesota Raid** (Philip Kaufman, 1972).

Skip Homeier:
The Gunfighter (Henry King, 1950).



Tom Tyler:
Stagecoach (John Ford, 1939).

Frank Faylen:
Whispering Smith (Leslie Fenton, 1948).

Alfonso Bedoya:
Streets of Laredo (Leslie Fenton, 1949).

Richard Hale: **The Beautiful Blonde From Bashful Bend** (Preston Sturges, 1949).

John Davis Chandler:
Ride the High Country (Sam Peckinpah, 1962).

Lee Van Cleef:
The Bravados (Henry King, 1958).

James Philbrook:
Warlock (Edward Dmytryk, 1959).

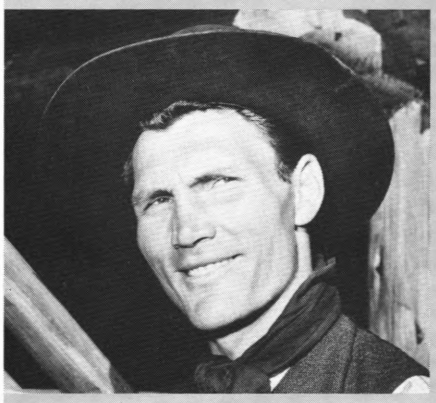
Neville Brand:
The Deadly Trackers (Barry Shear, 1973).

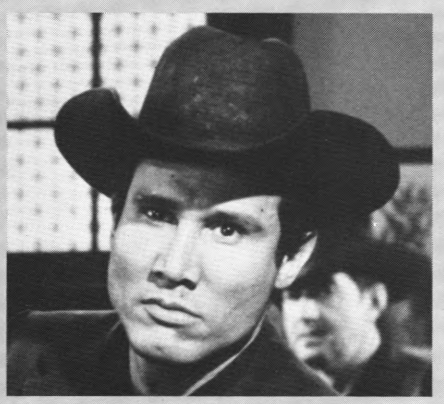
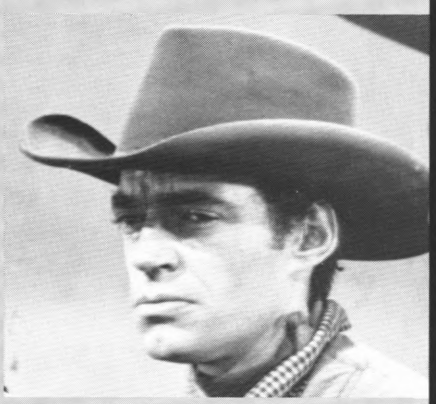
Joe Sawyer:
Frontier Marshal (Allan Dwan, 1939).

Robert Duvall:
True Grit (Henry Hathaway, 1969).

Walter Brennan:
My Darling Clementine (John Ford, 1946).

Grant Withers:
My Darling Clementine (John Ford, 1946).



Lee Marvin: **The Man Who Shot Liberty Valance** (John Ford, 1962).

Jack Palance: **Shane** (George Stevens, 1953).

Stephen Boyd: **The Bravados** (Henry King, 1958).

Raymond Hatton: **Law and Order** (Edward L. Cahn, 1932).

Douglas Fowley: **Dodge City** (Michael Curtiz, 1939).

Leo Gordon: **Gun Fury** (Raoul Walsh, 1953).

Henry Silva: **The Jayhawkers** (Melvin Frank, 1959).

Jack Lambert: **Abilene Town** (Edwin L. Marin, 1946).

Paul Hurst: **The Ox-Bow Incident** (William A. Wellman, 1943).

Mills Watson: **Dirty Little Billy** (Stan Dragoti, 1972).

Jack Elam: **Rancho Notorious** (Fritz Lang, 1952).

Dan Duryea: **Silver Lode** (Allan Dwan, 1954).

FAVORIT-WESTERNS

Indianerne kommer

Wheels of Destiny, 1934,
Alan James.

Så langt som jeg husker tilbage var der vel næppe et mere spændende øjeblik end om fredagen fra skole at køre forbi de to biografer i Slagelse. Havde de udstillet de store plancher, der med en farvestrålende plakat og et dusin eller flere fotografier annoncerede søndagens cowboyfilm? Jo, tingene var på plads og ens forventning var grænseløs indtil lyset dæmpedes kl. 2 i 'Kino' og igen kl. 4 i 'Biografen', hvor der spilledes en anden præriefilm.

Vi drenge havde hver vores favorit – en foretrak John Wayne, en anden Buck Jones – men ligegyldigt hvem filmene var med, stod vi småskubbende hinanden hver søndag udenfor biffen og afventede det øjeblik, hvor jerngitteret blev fjernet og vi kæmpede os hen til billetlugen for at komme først; det var jo kun de tre første rækker i salen som var beregnet til os, der knugede de 35 øre i hånden.

For mit vedkommende var Tom Mix og Ken Maynard de foretrukne idealer; den sidstnævntes film blev udsendt selv efter den tyske okkupation og Maynard står derfor bedre i min erindring. Jeg var endda så heldig at gense en film med ham på Bornholm i juni 1945 – en kopi som ikke havde været oplagret på filmselskabet den nat i 1944, hvor bygningen blev destrueret.

Hesten Tarzan kunne faktisk løse knuder op. T.h. Aage Lundvals plakat til dobbeltprogrammet – jeg har altid hadet hans plakater inderligt.

Som en af 30ernes største stjerner i 'Wild West-genren havde Maynard sin egen produktion-unit hos Universal Pictures og dermed det totale ansvar for en serie på otte film produceret i 1933-34. Hver var budgetteret til $ 125,000 – et selv med datidens øjne betragteligt beløb. Den sjette i rækken, *Wheels of Destiny*, blev betydelig dyrere, idet Ken her producerede en imponerende nybygger og indianerfilm, optaget ved foden af Mount Whitney og hvori indgik covered wagons, et stort antal indianere og et storslået uvejr, hvorunder karavanen krydsede en rivende flod. Ken's foretrukne instruktør Alan James lavede syv af filmene (Ken selv den sidste) og vennen, mesterfotografen Ted McCord, stod bag kameraet i alle otte film.

Maynard var en habil komponist og musiker på både klaver, strengeinstrumenter og fiddle og skrev tekst og musik til filmen; titelmelodien som også hed 'Wheels of Destiny', henrykkede Californiens guvernør James Rolph så meget, at han foreslog den at blive statens 'kendings'-melodi.

I den 64 minutters actionfilm – med et indianeroverfald på karavanen, kon-

frontationer med en bande lovløse, afbrænding af et stykke prærie, et væddeløb mellem en rytter til hest og en på en gigantisk longhorn okse, fabelagtige ridt af Hollywood's mest frygtløse rytter Ken Maynard – bliver der også tid til et afslappende danseoptrin af pionererne (mon ikke John Ford dér fik en ide?) i et hvil på vejen til det forjættede land; de humoristiske indfald er overladt til sidekick Frank Rice.

Som et dobbeltprogram havde *Wheels* (Indianerne kommer) premiere i 'Colosseum' i København 23. februar 1940 og gik ugen ud, men det var først en søndag i januar 1942 at denne nu 'degraderede' eftermiddagsforestilling skulle vises i 'Kino' sammen med William Wyler's (stærkt nedklippede) *Pigen fra biografen* – men den interesserede os ikke en pind. En time før programmet begyndte indtog vi drenge vore pladser udenfor biffen; jeg husker endnu at vi frøs gudsjammerligt – træer, ører og fingre var følelsesløse og vi stampede og hoppede for at holde varmen. Endelig blev vi lukket ind i en iskold sal og led

os igennem den første film – og jubelen ville ingen ende tage da Ken Maynard's navn viste sig på lærredet og vi gennemlevede denne flotte og spændende film fra the far West, hvor skurken fik sin fortjente straf ved at styrte udover en klippe sammen med en af prærievognene.

Da jeg kom hjem forstod jeg at vi virkelig havde frosset! I radioavisen blev det fortalt at det havde været 30 graders kulde – en rekord som vist ikke er blevet slået i det tyvende århundrede.

Da jeg 26 år senere havde lejlighed til i fem dage at være sammen med min barndomshelt i Californien fortalte jeg ham om hans tro væbnere, som havde udstået 'the day hell froze over' for at se hans film. Han sad et øjeblik – sendte mig et lille smil og hviskede: 'I'll be damned'. Så rejste han sig og gik bagved sin trailer, hvor han opbevarede sin samling af stills, manuskripter og andet materiale på sine 85 film. Han dukkede op med et ark i hånden, som viste sig at være noderne til sangen 'Wheels of Destiny'. Han nynnede sagte melodien og vi gik lidt senere gennem et album med et halvthundrede stills fra filmen; billederne kaldte mange spændende og fornøjelige kommentarer frem hos Ken. I 1970 sendte han mig nodebladet med dedikationen 'To my Pal Janus'.

Jo, jeg har en yndlingsfilm – som genkalder mange minder – både fra en kold dag i Danmark i 1942 og en varm i USA i 1968. På Tom Mix Film Festivalen i Las Vegas i år bliver der også vist Maynard westerns. Min bestilling har lydt på en, som jeg så for 48 år siden...

Thanks for all the thrills, Ken!

Janus Barfoed

Phantom Empire

The Phantom Empire, 1935

30'ernes Mascot-serials har alle naive mytologiske træk frækt i behold, tegneseriebundet, naivt begejstrede for samtidens teknologiske fremskridt, med dejligt rodede genrestereotyper. Bedst af alle serials er *The Phantom Empire* med den syngende heltecowboy Gene Autry, instrueret af ramasjanginstruktørerne Otto Brower og Breezy Eason i 1935.

Overjordiske westernikoner blandet med underjordiske Metropolis-sciencefiction. På jorden pisker den syngende pligtopfyldende cowboy allerede i indledningssekvensen med sit orkester i diligencen, forfulgt af røverpak, til sin moderne Radio Ranch, for at overholde sin kontrakt om two o'clock-udsendelsen. Det gør han stort set i resten af de 12 kapitler. I den underjordiske sciencefiction-by Murania pønser undergravende elementer på oprør og efterstræber i sidste ende den selvsamme ranchjord. Underverdenens superiority står i fare ved den overjordiske duksedrengs eksempel... noget pragtfuldt rod...

Forteksternes voksende koder og handlingsreferat overtager kvantitativt hovedparten af afsnittenes forløb og slutningernes cliffhangers skal ofte dementeres i følgende uges kapitel, med dejligt mange råfilmbesparende repetitioner (Don't miss the next chapter). Et er sikkert, absolut alle mister overblikket – og allerede i andet afsnit er vi oppe på følgende uoverskuelige refererede plot: a) Gene Autry half owner of Radio Ranch, is under contract to broadcast daily from his ranch. b) Professor Beetson, secretly searching for a radium deposit, is trying to wipe out Radio Ranch to conceal his purpose. c) Betsy and Frankie Baxter, children of Autry's partner, have organized a Junior Thunder Riders Club. d) Murania located thousands of feets under the earth is rich in radium deposits. e) Queen Tika guarding the secret of her country, orders her army to capture Autry... Sådan noget vås er ikke til at stå for.

Jeg under af ganske hjerte Filmmuseets publikum den hallucinerende og totalt surrealistiske oplevelse, det er at kæmpe sig igennem filmen fra ende til anden på en enkelt forestilling (ca. 240 minutter).

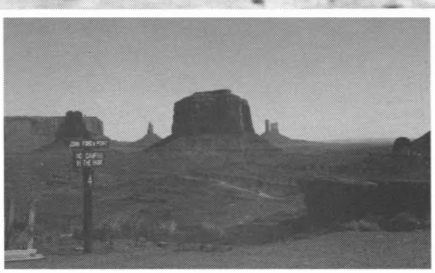
Filmen indgik i sin tid efter mit forslag som en af de første film (1975-76) i Sonets 16mm-distribution. Ikke et øje gad se den – nul udlejninger, mine dage som konsulent var talte. Få år efter lignede Sonets oprindeligt virkelig originale tilbud til forveksling biografernes jammerlige tristesse.

Carl Nørrested

Diligencen

Stagecoach, 1939, John Ford.

Unge Jack Ford, der kom til Hollywood midt i 1910erne, lærte sig filmhåndværket med et par snese summariske westerns, som han fik fra hånden i lyntempo. Da han i 1924, nu som *John Ford*, nåede sin karrieres foreløbige kulmination med *Ildhesten*, et stort anlagt western-epos, betød det samtidig et avancement til mere prestigiøse genrer. Og det var først med *Diligencen*, at han i 1939 vendte tilbage til westerns-genren, som i resten af hans karriere forblev det vigtigste udfoldelsesrum for hans kunst. Filmen var et nyt gennembrud, ikke for den højere finkultur som han havde bejlet til med periodefilm som *Maria Stuart* og Kipling-filmen *Lille Willie Winkie*, men for den uforfalskede narrative urkraft, som Ford som få andre kan øse af. Det var også et come back for



genren, som her fik sit første rigtig glansfulde værk siden lyden.

Diligencen er den amerikanske western par excellence. Her er skuddueller, galopperende forfølgelse, indianere og cowboys. Her er en distingveret spiller, en kæk ung revolvermand, en drikfældig doktor og en skøge med et hjerte af guld. Der er mere end et touch af melodrama i historien om dette 'Grand Hotel på hjul', rejsestrabadser i blandet selskab à la Maupassant i det vilde vesten.

Men først og fremmest præsenterer filmen et landskab, mytens egentlige skueplads, hvor konfrontationen finder sted, hvor pionererne underlægger sig vildnisset, hvor man prøves i mod og mandshjerte og finder sig selv. Det er også i dette symbolske landskab, det kvintessentielle panorama af naturens kraft og mystik, at Ford henter sin filmiske dynamik. *Diligencens* største attraktion er selve den cinematografiske bevægelse gennem landskabet, kameraets og klipningens dynamik over for landskabets urokkelighed, den skrumplende diligence, der jager afsted forfulgt af indianere, versus stenmassernes urørlige ubevægelighed.

Man kan rejse ind i dette fiktive landskab, der er blevet genrens mytologiske lokalitet, i ni af Fords westerns, deriblandt *My Darling Clementine*, *Fort Apache*, *Forfølgeren* og slutværket *Indianerne* fra 1964 (og det virker næsten formasteligt, når andre vover at bruge de samme locations – hvad enten det drejer sig om *Air Wolf* eller *Koyaanisqatsi*.

Man kan også rejse til virkelighedens Monument Valley. Kommer man fra Hollywood, skal man gennem ørkenen østpå ad Interstate 40, gennem Barstow og Flagstaff, derefter nordpå, ind i det store Navajo-reservat i det nordøstlige hjørne af Arizona. Fra Kayenta, en lille indianerflække centreret om benzintanken, supermarkedet og møntvasken, tager man US 163. Man kan komme en sensommer eftermiddag, hvor et pludseligt skybrud med voldsomhed slår ned, lynene knitrer, vandet pisker ned i støvjorden. En halv time senere er det forbi og solen skinner over det dampende landskab der står som det altid har gjort i de sidste millioner år. En ørkenslette med rødt lysende sand, hist og her lidt stikkende vækster som gederne gumler i sig, og her, lige inden for grænsen til Utah ligger de gigantiske klippemonumenter, 2-300 meter høje mesa'er, de sidste hårde rester af et dunkelrødt sandstenslag, som ellers er eroderet bort af vand og vind.

Inde i denne røde ørken, ved et vejkryds hvor indianerne sælger turkissmykker fra faldefærdige skure, lå også det gæstgiveri, hvor filmholdet slog sig ned. Nu er Goulding's Lodge blevet et flot luksus-motel, perfekt tilpasset ørknens farver, drevet af reservatets egne folk, men ved kantinen hænger fotografierne fra dengang det var John Ford og John Wayne, der beherskede dalen.

På få timer kan man køre en rundtur i området, selv om det må foregå med mulddyrets hastighed, for bilen bryder sig ikke om de skarpe sten og det fine støv som blokerer Air Conditionsystemet. Man føler sig hensat til en anden klode af foruroligende skønhed, magnetiseret af de gigantiske brunrøde klippemasser der ligger som okkulte tegn, der venter på at blive tydet.

Det er den nærmeste oplevelse af evighed, man kan forvente i et stakket jordeliv, men selv her må naturens urørlighed bøje sig for myten. Hollywood har løst naturens gåde: Monument Valley er der, for at Ford kunne vise os den. Diligencens spor er forsvundet i det røde sand. Men fremme ved det plateau, hvorfra man ser ud over landskabets mest fænomenale panorama, forstår man at man træder på western-genrens inviede jord. Et ydmygt træskilt melder: John Ford's Point.

Peter Schepelern

Henry Fonda og Victor Mature.

My Darling Clementine

My Darling Clementine, 1946, John Ford.

For 18 år siden bad det nu for længst afsjælede filmtidsskrift 'Sunset Boulevard' fem filmkritikere om at skrive om deres yndlingswestern. Jeg var naturligvis ikke i tvivl om, at min yndlingswestern skulle være en af John Fords film. Og det er jeg heller ikke nu, da Kosmorama kommer med den samme opfordring. Det svære valg er imidlertid, hvilken af de 15 westerns, som Ford lavede fra 1939 til 1964, det skulle være. Ret beset drejer det sig jo nemlig om en suite, hvoraf man nødig ville undvære en eneste sats.

I 1972 valgte jeg *Wagonmaster*, Niels Jensen havde udset sig *My Darling Clementine*, fordi han fandt at 'Den er Fords bedste film. Og dermed genrens'. Måske. Jeg vil nødig give Fords film karakter. Og vil derfor indskrænke mig til at karakterisere *My Darling Clementine* som et vidunder af en film. En af de meget få, der får os til at elske kunsten og det liv, som kun kunsten kan indfange.

Som andre af Fords westerns holder den sig i det ydre inden for sin genres grænser, men i sin menneskeskildring og sin livsfylde er den et universielt værk om tilværelsens vilkår. Den har alle den ægte klassikers værdier, lige stimulerende for tanken som for følelsen. Den handler om venskab og kærlighed, om moral og menneskelig hæderlighed, om ondskaben og selvforagten. Den rummer ikke ét unødvendigt billede, ikke én overflødig sætning. Den har humor, patos, drama og et bevægende blik for det jævne, enkle liv. Det er kort sagt en fuldkommen film.

Nogle dage før jeg skulle skrive dette sendte TV2, der synes at ville specialisere sig i skamferede TV-versioner af film, i en afbleget kopi John Sturges *Gunfight at the O.K. Corral*, der seks år efter Fords film om forholdet mellem Wyatt Earp og Doc Holliday, fortalte den samme historie. Og hvis man vil have illustreret forskellen mellem en dusininstruktør og en mester kunne man ikke ønske sig en bedre demonstration. Over for Sturges' udflydende fortælling bliver Fords koncentration, forenkling og dramatiske intensitet endnu mere beundringsværdig.

My Darling Clementine foregår i Tombstone i 1882 og har rod i virkeligheden. Men Ford er ikke interesseret i den historiske sandhed. I Fondas fortolkning er Wyatt Earp det hæderlige menneske, sagtmodig i sin daglige fremtræden, men styret af en moralsk lov inden i sig selv, der byder ham at sætte sig op mod enhver uretfærdighed og menneskelig nedrighed. Hans antagonist er den selvhadende alkoholiker Doc Holliday, af Victor Mature glimrende karakteriseret som en blandet karakter, hvis død i det endelige opgør mellem de gode og de onde i den navnkundige revolverduel, giver ham aflad for hans tidligere så problematiske tilværelse. *My Darling Clementine* bygger på myter, men den har personliggjort dem, og den skaber selv en myte om en svunden tid og dens mennesker, med en poetisk sandhed, der er mere virkelig og nærværende og brugbar end alle historiske sandheder. Og så er den fuld af al det, som ikke kan fanges i ord.

Men hvis jeg en anden gang får en lignende opfordring kan det godt være, at jeg vælger mig *She Wore a Yellow Ribbon*.

Ib Monty

Red River

Red River, 1948, Howard Hawks.

Tætheden, dynamikken, kropsligheden – det er nok den slags ting der for mig står som de centrale i Hawks *Red River*. Mange steder får jeg en fornemmelse af at jeg ligefrem kan lugte alle disse mænd og heste og okser i kropsnær, larmende fysisk udfoldelse.

Og højdepunktet er og bliver selve overgangen over titelfloden. Ti tusinde stykker kvæg af 'Red River Brand' drevet gennem vandet af en halv snes mand til hest. Med os i salen ikke blot som tilskuere til smukke oversigtsbilleder, men som deltagere midt i handlingen, til slut endog ført med over floden af et kamera inde i køkkenvognen.

Men også f.eks. skildringen af det bissende kvæg – 'the stampede' – foretages fra et synspunkt midt inde i den panikslagne flok. Eller man kan nævne selve den bragende start på det lange 'cattle trek', efter den forventningsfulde og højtidelige 360 graders panorering over kvæg og mandskab, hvor alt og alle endnu ligesom holder vejret og venter på signalet.

Alligevel er overgangen over floden højdepunktet – og midtpunktet i filmen, strukturelt og tematisk.

'This is as good a place as any' siger John Wayne-figuren Dunson om vadestedet. Det samme mumlede han til sin trofaste makker, Walter Brennan-figuren Groot, i prologen, da de slog lejr ved samme flod for at afvente angreb af de indianere der viser sig at have dræbt hans forlovede, den intense Coleen Gray-figur Fen. Det var under en knivkamp nede i flodens vand at Dunson fik hævn over Fens morder.

Og det var ved denne flod faderskikkelsen Dunson i prologen første gang mødte sønneskikkelsen Matthew (som voksen spillet af Montgomery Clift), hvorved ikke blot grundlaget for den kæmpemæssige kvægflok blev skabt – den er jo udsprunget fra Dunsons tyr og Matthews ko – men også filmens grundkonflikt, det problematiske far/søn-forhold.

Konflikten får sin endelige udløsning i slutsekvensen, mødet mellem Dunson og Matthew i hovedgaden i Abilene. Den sekvens er til gengæld ikke helt vellykket, men derved er den på en måde en udmærket opsummering af filmen som helhed. For man kan jo ikke komme uden om at *Red River* har nogle løse ender, og bevæger sig frem på en slentrende og episodisk facon, der om ikke andet røber at filmen med sin over to timers længde alligevel er en torso.

Montgomery Clift og John Wayne.

Især er det frustrerende at distributørernes saks er gået så hårdt ud over det komplekse forhold mellem Matthew og John Ireland-figuren Cherry. I Cherry-skikkelsen ligger kimen til en interessant sideposition til polariseringen mellem den brutalt hensynsløse knudemand Dunson og hans civiliserede 'søn'.

Slutsekvensen begynder så utroligt flot, og dens start er endnu et af disse forløb man aldrig glemmer. En forpint men beslutsom Dunson er på vej ind i byen til det endelige opgør med en fatalistisk, tilsyneladende afslappet Matthew. Og Cherrys forsøg på at standse Dunson ved at engagere ham i en skududveksling.

At Dunson ikke vil skyde på en Matthew der ikke vil skyde tilbage, ligger vel i karakteristikken af de to personer og deres forhold. At Matthew heller ikke slår igen da han udsættes for Dunsons brutale slag – ubehageligt brutalt fortalt for min sarthed – er måske noget mere overraskende, men vel egentlig konsekvent. At Joanna Dru-figuren Tess griber ind, ligger vel i fortællingens logik, selv om Hawks har haft for lidt plads til at gøre hende til parallel-figur til Fen på en overbevisende og naturlig måde.

Men at hele filmen skal ende med billeder af de to ramponerede mænd på jorden i grinende kammeratlighed – det holder ikke for mig. Dunson er ved Gud ikke præsenteret som en mand der vil kunne se det komiske i nogen situation overhovedet, og da slet ikke i en der rammer ind i de dybeste lag af hans personlighed. Han er en tragisk helt, der burde have haft lov at komme ud af filmen på den tragiske helts måde – ved at ofre sig for de øvrige i en betrængt situation, eller ved at blive dræbt ved ussel list i en i øvrigt ærefulde sags tjeneste.

Et omkvæd i filmen er Groots gentagne 'You was wrong, Mr. Dunson' – en bemærkning der netop fremhæver Dunsons karakter af tragisk helt ved også at være en variant over Fens konstatering i prologen da han afviser at tage hende med sig (og dermed kommer til at sende hende i døden): 'You're wrong!'

Filmens slutning giver én lyst til at mumle et 'You was wrong, Mr. Hawks!'

Søren Kjørup

Winchester '73

Winchester '73, 1950, Anthony Mann.

Anthony Manns western om 'Riflen der erobrede Amerika' som den danske undertitel lyder, er på forunderlig vis både en fremragende opsummering af en række klassiske westernsituationer og -myter, og en film der peger fremad. Set i bakspejlet er der en markant forbindelse mellem Manns film fra 50 og Fords senere mesterværk *Forfølgeren*, der igen peger frem mod senere tiders mange film med neurotiske og besatte hovedpersoner.

Filmen er bundet op på den berømmelige riffel som Lin (James Stewart) vinder i en skydekonkurrence i Dodge City, hvor en mytisk Wyatt Earp fungerer som hyggeonkel og konkurrencedommer og ellers opretholder ro og orden med en autoritet, der tydeligt er bundet til en legendarisk fortid. Riflen stjæles af Dutch Henry (Stephen McNally) og i sin videre struktur er filmen en velkontrolleret blanding af krystalklar enkelhed og en labyrintisk ud-

lægning af temaer og handlingstråde. Fra første scene blotlægges hadet og en mystisk forbindelse mellem Lin og Dutch Henry Brown – ikke blot skyder de lige godt, de rammer også plet i nøjagtig identiske mønstre – men først i allersidste scene får vi den fulde sammenhæng.

Og mellem de to scener gennemspilles en række arketypiske westernscener: skydekonkurrencen, den løbske hestevogn, indianerkrigen, kavaleriet, drømmen om ranchen, bankrøveriet m.m.

Den sindrige novellefilmsagtige struktur beherskes superbt af Mann, der i sidste scene væver de mange temaer sammen: Her åbenbares brødrerelationen mellem Lin og Dutch og årsagen til Lins livslange jagt på broderen og fadermorderen. Samtidig med at Lin får uddrevet sine personlige dæmoner vinder han den kvinde, som han først kom i kontakt med da han lånte hende sin revolver – i en symbolsk ladet kameraindstilling.

James Stewart (t.v.) i Winchester '73.

Joanne Dru i Karavanen.

Man tror gerne, at Mann drømte om en western-version af 'King Lear', optakterne til den er her i den første af hans centrale række af westerns med James Stewart. I Manns portrættering er han ikke kun 'den gode bror', men også en besat hævner der handler ud fra en dubiøs blanding af ædle motiver og indre dæmoner der kræver oprejsning for nederlag i barndommen. Og da han pr. refleks og nøjagtig som sin bror rækker efter den revolver, som Earp klogeligt har fået lagt væk, ser vi situationen: så let som sin onde broder kunne han dræbe en mand. Helten der rider mod daggryet er også en manisk hævner – og ved at lade revolveren være fraværende, klædes ritualet af og den glorificerede handlingens mand der skyder først og spørger bagefter problematiseres.

Det er stor filmkunst af en af genrens mestre der desværre altid har stået i skyggens af dens giganter.

Dan Nissen

Karavanen

Wagonmaster, 1950, John Ford.

Det er altid med en vis bekymret forventning, man genser sine gamle yndlingsfilm. Erfaringen har belært en om, at mange af dem har mistet den slagkraft, den dristighed, den charme, som en gang løftede og betog en. Mange fortræffelige egenskaber registreres, men oplevelsen udebliver, tiden er gået og det, der en gang var personligt og overrumplende er i mellemtiden blevet standard og trivielt.

Men af og til er der heldigvis noget, der overlever – og John Fords *Wagonma-*

ster fra 1950 hører til disse lykkelige, livskraftige værker. Oven i købet synes den i sig at rumme alle aspekter af Fords kunstneriske indsats, så man kan sige om den, at den er – hvis ikke hans hovedværk – så dog hans mest repræsentative arbejde, det leksikon, hvori man kan finde eksempler på næsten alle de menneskelige og dramatiske grundsituationer, Ford har beskæftiget sig med. Det er en film, hvor den ene scene efter den anden fremmaner billeder, man troede glemt, fra tilsvarende optrin i andre Ford-film. Dette nostalgiske element lader sig ikke ignorere i forbindelse med gensynet, men det er ikke nok til at forklare *Wagonmasters* livskraft, så lidt som dens næsten katalogagtige fremvisning af velkendte typer og handliner er det. *Wagonmaster* er en pragtfuld film i sig selv.

En af de ting, man næsten forskrækket noterede sig ved filmens danske premiere var dens mangel på dramatisk stof – interessant nok den omstændighed, der får *Wagonmaster* til at fremtræde mere moderne, ja, ligefrem mere klassisk end så mange andre af Fords værker. Og i øvrigt er der rigeligt med både ydre og indre handling i filmen, men alt underordnes det episke hovedtema, rejsen, hvis rolige, seje fremadskriden er filmens grundrytme.

For dem, der ikke måtte kende filmen (endnu) skal det oplyses, at den handler om to unge hestehandlere, der af en gruppe mormoner lader sig hyre til at føre deres vogntog over prærien. Undervejs slutter såvel fire strandede typer fra den lettere ende af show-biz som også en gruppe brutale revolvermænd sig til karavanen, der heller ikke undgår at møde indianere på vejen mod det forjættede land. De fleste af personerne er retsindige og uproblematiske typer, ikke uden uventede karaktertræk som mormonen med hang til slemme eder eller kvaksalveren med de højfornemme manerer – men stort set er vi i godt selskab, hvor også den slemme pige, der ryger og ser ud til at have en fortid, i virkeligheden drømmer om et jævnt og virksomt liv som landmandskone. Det turde være løgn alt sammen, men det bliver sandt i filmen, hvor Fords heroiske landskaber får enhver tale om social historisk realisme til at virke utilgiveligt malplaceret. Når Ford er bedst, er det som om han laver dokumentarfilm fra myternes verden. Nok er det opspind det hele, men i hans poetiske postulater genkender vi instinktivt evige sandheder.

Hvordan Ford får forlenet sine jævne folkekomedier med storslået kunstnerisk kraft og dyb menneskelig relevans ved jeg ikke, for det er jo ikke nok at opholde sig ved Frank Nugents skræddersyede manuskript, Bert Glennons smukke foto med de lange, højtidelige skyggedannelser, ved Jack Murrays sindige, men pointerede klipning, ved Stan Jones' mandskors-musik, eller for den sags skyld ved Ben Johnsons, Harry Careys og Ward Bonds retskafne fysiognomier. Måske kommer man det lidt nærmere ved at nævne de betagende travelling-shots, billeder af mennesker i bevægelse gennem et landskab – det western-karakteristikum, som nok er genrens stærkeste virkemiddel og dybeste appeal. Men der er travelling-shots i andre westerns og andre Ford-film, fuldt så smukke som dem i *Wagonmaster*, så det er ikke forklaring nok.

I sidste instans bliver det – som i forhold til mennesker – et spørgsmål om kemi. Nogle film kan man lide, andre er man ligegyldig over for, enkelte hader man ligefrem. Enhver anmeldelse er jo i virkeligheden et forsøg på at legitimere sine emotionelle reaktioner på et kunstværk ved hjælp af intellektuelle analyser, og man kan analysere herfra og til Hollywood og få sagt mange rigtige og tankevækkende ting undervejs – men det hele får man aldrig med. Det forbliver i filmen, og når filmen er *Wagonmaster*, er det magisk og bevægende at udsætte sig for dens kunst.

Jørgen Oldenburg

Robert Taylor m.fl.

Kvinderne drog vestpå

Westward the Women, 1951, William A. Wellman.

Denne western er en specialitet. Den handler om kvindeligt mandsmod og ukuelig viljestyrke hos det svage køn. Usædvanligt (enestående?) i en genre domineret af mændene.

Filmen fortæller om en gruppe kvinder, der i 1951 drager fra Chicago til Californien som postordrebrude til de kvindeløse mænd i den gamle patriark og pioner Roy Whitmans lille nybyggersamfund.

Der er bibelsk tyngde og enkelhed i Frank Capras historie om de 150 kvinder, der tager ud på den livsfarlige rejse til det forjættede land, den solbeskinnede californiske dal, hvor jorden er frugtbargjort, men befolkningen dømt til at uddø uden kvindekøn.

Filmen er en traditionel western ved at hylde pionerånden – men som den udfolder sig i en broget flok af enlige kvinder, der udsættes for utallige strabadser på den 3000 kilometer lange rejse og svigtes af de fleste af de ledsagende, mere erfarne mænd. De må lære at skyde og køre prærievogn, de må forsvare sig mod angribende indianere, og de må se i øjnene, at kun omkring en trediedel vil nå frem.

Frank Capra, der har leveret grundhistorien, ville nok have fortalt den med sentimental *schwung*. Howard Hawks som et slebent, formfuldendt epos *(Red River)*. Og John Ford med poetisk beåndet, musik-gennemtrængt bredde *(Karavanen)*.

Og hvad gør så William A. Wellman, veteran-instruktøren, der altid (men ikke altid fortjent) har stået i skyggen af disse store navne? Han fortæller denne historie, der rummer så megen iboende patos, tørt og ligefremt. *Totalt* uden underlægningsmusik. I kontrastskarpe, sort-hvide billeder, hvorfra de forskønnende MGM-filtre med velberådet hu er fjernet. – En prunkløs, lakonisk stil, kun mildnet af indslag af djærv folkekomediehumor.

Patos og humor går op i en højere enhed i filmens slutning, hvor kvinderne kører frem mod de ventende mænd og en hoppe med føl ses i en tilstødende fold. Og så er det, at Wellman spiller sin musikalske trumf ud. Ved at have udeladt al underlægningsmusik giver han denne trumf ekstra styrke.

På en estrade spilles der op til dans for de nydannede par – og de enkle troskyldige toner giver denne groftskårne film en sublim musikalsk forløsning.

Morten Piil

Sheriffen

High Noon, 1952,
Fred Zinnemann.

Da fredsdommeren tager sit flag ned af væggen efter at have betroet den pligtopfyldende sherif, at han vil flygte ud af byen, bliver der, hvor flaget har hængt et mørkere felt tilbage.

Det er *High Noon.*

Da sheriffen går sin tunge gang rundt i byen for at få frivillige med til det opgør mod Will Kanes bande, som i sidste ende er til byens eget bedste, spørger han også hos Sam:

– Is Sam in?

– No, lyver Sams kone, Sam is not in. He's in ... church.

– Without You? spørger sheriffen.

Da sheriffen sidder i barberstolen og får udbedret skaderne efter slagsmålet med sin rival, gestikulerer barberen vildt til sine hjælpere bagved, som er ved at tømre sheriffens kiste sammen. Da sheriffen rejser sig og tilkaster ham en mønt, siger han.

– Tell them that they can go on with their work.

Da sheriffen går ned gennem Hadleyvilles hovedgade, den skæbnesvangre, hede dag i 1870, ligner han en træt mand, for hvem den forestående kamp er en uomgængelig men på forhånd afgjort formalitet.

Rettens håndhævelse i et samfund, et hvilketsomhelst samfund, hvor de, som skal leve højt på den ideelle fordring er krøbet i skjul, og i virkeligheden hellere så uretten sejre for så meget desto bedre at kunne hytte deres eget skind. Da sheriffen til sidst og mod alle forventninger har vundet, frigør han sig fra retshåndhævelsens neutralitet ved at kase sin sherifstjerne (filmens forlæg hedder The Tin Star) på jorden i civil foragt for den samtid, han nær har ofret sit liv for.

Gary Cooper som Sheriffen.

Det er det moralske perspektiv i *High Noon.* Den af andre udpegede ener, som bliver den sande ener ved at udføre det, de andre ved deres moral og handlinger skulle have været med til at forhindre nødvendigheden af at udføre.

Mange så ved fremkomsten *High Noon* som en indædt protest mod McChartyismen i USA. Det er sikkert ikke helt ved siden af. Men uanset hvad den er, opfatter jeg den – ikke som den eneste western men til gengæld som den bedste.

Da jeg så den første gang som dreng, troede jeg midt henne i filmen, hvor væguret har vist den ubønhørlige tid, som er en enhed, for tiende gang, at jeg skulle dø. Hverken mer eller mindre.

Der var for mig en tid før *High Noon* og efter. Min drengetids år nul, kunne man sige. Senere så jeg Gary Cooper i Kastrup Lufthavn, da vi engang var ude for at hente min far. Der stod han, Gary Cooper, ved en ganske almindelig skranke og ventede på sin kuffert.

Det er jeg aldrig kommet mig over.

– Is Sam in?

...

– Without You.?

Så ensom kan en mand være.

Georg Metz

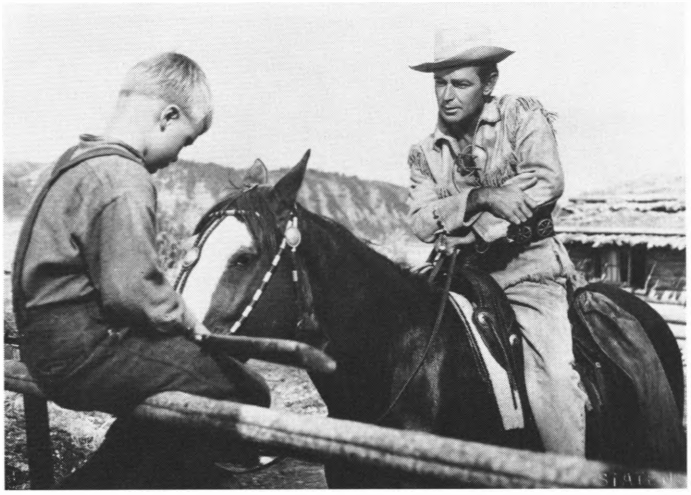
Shane

Shane, 1953, George Stevens.

I virkeligheden så jeg først *Shane* for fire år siden – på video. Hvidovre Kino blev revet ned inden jeg fik mulighed for at gå til de mytologisk besungne fire-forestillinger, og skolebio de søndagsformiddage i begyndelsen af 60erne har kun efterladt uafrystelige minder om Errol Flynns 'wicked, wicked ways' i *Robin Hood.* Vi så den i Valby, i Toftegaards Bio. Den er ikke revet ned, men lavet til supermarked. *Prima* hedder det. Sic transit...

Og dét er lige præcis hvad *Shane* handler om. Blandt andet. For titelpersonen er – ligesom jeg var det – utidssvarende. Og ved det selv – ligesom jeg gjorde det i mit møde med filmen. Ligesom filmen selv. For som western er den både meget rigtig fordi den til overmål har alle ingredienserne: dét var lidt skævt, da den kom frem. Og den er meget forkert: opslagsværkerne beretter om at *Shane* fik en blandet modtagelse i 50erne. Den *er* meget langsom, så den kedede western-enthusiasterne. Og den *er* – for en western på det tidspunkt – ikke så dårlig i personpsykologien, så den passede det mere sofistikerede publikum. Men det er altsammen ligemeget nu.

For nu kan man som voksen filmwissenschaftler kun se den på én måde. Nemlig ligesom Umberto Eco ser *Casablanca:* 'Når alle arketyperne [. . .] trænger ind på scenen uden den ringeste blusel, når man homeriske dybder. To klicheer er til grin. Hundrede klicheer er bevægende'.



Brandon de Wilde og Alan Ladd. T.h. Shane mellem hornene, og bussen er den hvide plet t.v. for træerne.

Og de er der allesammen, alle klicheerne. Vi har fx den *ensomme, hjemløse revolvermand*: titelpersonen Shane, hvis for- og fremtid fortoner sig i det uvisse og hvis navn lydligt – på amerikansk – tigger om at blive læst som Kain, brodermorderen der af Herren dømmes til at 'flakke hjemløs rundt på jorden'. Men Shane er ikke kun en flakke. Han er også en frelser, en messias. Filmen åbner med at han rider ind i det fiktive landskab og slutter med at han rider ud af det igen. I mellemtiden har han dels reddet det lille nybyggersamfund han gæster og dels givet drengen Joey, der er filmens egentlige hovedperson og samtidig den dummeste og mest tåbelige drengeskuespiller jeg mindes at have set, noget at tro på, et ideal-jeg, der komplementerer dét faderen viser frem for ham: 'Længe efter, at han havde forladt dem, fortalte egnens folk legender om ham', skriver bagsideteksten til min 62-udgave af Jack Schaefers forlæg (Clint Eastwood overkill'er som sædvanlig den messianske konnotation i sit *Shane*-remake, Pale Rider, 1985). Det var klicheer fra de to testamenter. Vi har også modsætninger der vækker *western*-klicheer til live. På den ene side de hårdtarbejdende, stil- og renfærdige *småfarmere* der kun kommer til byen for at handle. De dag- og kodrivende, storskrydende *kvægfolk* der den udstrakte dag hænger på byens saloon på den anden. Den tunge og ærlige, men også lidt kedelige *farmand* overfor – og sammen med – den vævre og hemmelighedsfulde, men i hvert fald fascinerende Shane. Vi har den *ledemotiviske* musik: det bløde, strygerbårne farmertema, det stærkt rytmiske messingblæser-tema der karakteriserer de onde, de opadgående tremolerende violiner når det går stærkt og dramatisk til. Og vi har den obligatoriske *svensker, hegnet* der afgrænser det dyrkede land fra vildnisset, *træstubben* der bastant symboliserer kampen mod naturen og som, da Shane og faderen ordner den i fællig med økserne – især i bogen – forsegler filmens maskuline kropsfantasier – og så videre.

Og så er der *Greyhound-bussen*. Den kører – lillebitte og helt i baggrunden – lige så fint afsted fra venstre mod højre. I to indstillinger, godt 1 1/2 minut inde i filmen: Joey leger jæger og sigter på en hjort der står i en lille sø. I horisonten får han øje på en rytter der nærmer sig og det er hér bussen, som han nu ikke synes at se, kommer ind i billedet. Hvis *Shane* havde skiltet med at være en metalfilm kunne man fristes til at tolke denne sindsoprivende anakronisme som anden end den fejl den er: nemlig som en ekstra betoning af western-universets forgangenhed, af revolvermandens usamtidighed i et samfund der er ved at stabilisere sig omkring kernefamilien, af overgangen fra nybygger- til forbruger-samfund (dét markeres diskret ved at farmer-fatteren bladrer i postordrekataloger med reklamer for det sidste skrig indenfor herrehatte og dameundertøj). Men, men, men... den er for langt ude. For *Shane* leger ikke med sine klicheer. Den *lever* dem. Og gudskelov for det. For så er den til at se i dag. Med et bevæget, melankolsk smil på læberne. Som et paradoksalt, konstrueret minde om de fire-forestillinger jeg aldrig så. Som eftertidens spor af den fortid der aldrig var.

Palle Schantz Lauridsen

Johnny Guitar

Johnny Guitar, 1954,
Nicholas Ray.

'I'm a stranger here myself', dræver den hærdebrede Sterling Hayden i titelrollen som den forhenværende gunfighter, nuværende hædersmand Johnny Guitar og ser uanfægtet til, mens the Dancin' Kid og hans gang tømmer den lokale bank. Sådan ville John Wayne *aldrig* have reageret, men Big John ville heller aldrig have nøjedes med at spille en birolle i filmen. Det gør Sterling Hayden faktisk – han har ganske vist titelrollen, men i dette tilfælde er det noget ganske andet end hovedrollen.

En af de mest iøjnefaldende ting ved denne western er, at den har en kvinde i hovedrollen. Uden at ryste på hånden har Nicholas Ray overført den benhårde karrierekvinde Mildred Pierce til den amerikanske Vest. Joan Crawford er den tidligere barpige Vienna, som på unævnelig vis har skaffet sig penge til at banke en saloon op ude i det, der stadig er ødemærk, omend ikke så længe endnu. Jernbanen er nemlig ved at sprænge sig vej gennem bjergmassiverne, og den vil gøre saloonen til centrum for en blomstrende handelsby. Dén har Vienna for længst regnet ud, men den nærliggende bys kvægbaroner, under ledelse af Mercedes McCambridges Emma Small, er ikke interesseret i tilflyttere, der kan true deres privilegier. Der er lagt op til ørtæver, ikke mindst fordi de to kvinder også har visse udeståender på det amourøse område, og filmen arbejder sig da også op til en klassisk forløsende shoot out, hvor de onde får deres bekomst og de gode hinanden.

En Hollywood-film bygget op omkring en konflikt mellem to kvinder, det er i sig selv ikke hverdagskost, og mindre bemærkelsesværdigt bliver det ikke af, at det er en western, vi taler om – den kvindeudslettende genre par excellence, hvor 'det svage køn' virkelig er svagt og normalt bare optræder enten som

Joan Crawford og Sterling Hayden.

barmfagre barpiger eller som dydige døtre/ferme fruer til hårdtarbejdende farmere.

Det ville dog være synd at sige, at *Johnny Guitar* dermed skulle være en kvindefilm, endsige en film på kvindernes præmisser. Næ nej, handlekraft og karriere går ikke sammen med kvindelighed – dét ser vi tydeligt demonstreret i denne film, hvor Vienna for det meste optræder i slacks (!) med en gun ved hofte – den eneste gang, hun iører sig en kjole (og hvilken kjole! ... en brudemodel, som Lillys *aldrig* ville kunne hamle op med), går der selvfølgelig ild i den, og hun må skyndsomt trække i bukser igen. Men hun *kan* naturligvis ikke klare sig alene, Johnny må træde hjælpende til i de mest prekære situationer. Saloonen skal imidlertid først brænde ned til grunden og karrieredrømmene briste definitivt, før hun og Johnny kan få hinanden. Begge lægger de deres fortid bag sig og træder sammen ud til en ny tilværelse gennem et rensende vandfald (!), mens Peggy Lee smægtende synger Johnny Guitars hymne:

Whether you go, whether you stay,
I love you
What if you're cruel, you can be kind,
I know
There was never a man like my Johnny
Like the one they call Johnny Guitar.

De handlende kvinder og titelpersonens fortrængning til en birolle er imidlertid ikke det eneste usædvanlige ved denne film. Ganske iøjnefaldende er det tillige, at western-genrens traditionelle vidder her er erstattet af et lukket rum. Klemt inde mellem bjergmassiverne kommer filmens univers til at minde om en verden uden udvej. De stadige dynamitdrøn, der tordner i baggrunden og yderligere spærrer personerne inde, leder tankerne i retning af en slags guddommelig vrede, som understreger fornemmelsen af dramaets skæbnebestemthed. Men hvad har skæbnen dog at bestille i Det Vilde Vesten, hvor en mand jo netop er en mand, fordi han ved sine handlinger og sin styrke er i stand til at overvinde truslen fra såvel *the wilderness* som den befængte østlige civilisation? Ligesom i *Run for Cover* fra året efter er Nicholas Ray her først og fremmest interesseret i personrelationerne, og langt mindre i den klassiske frontiermyte.

Ganske vist er western-genren rummelig – prøv bare at sammenligne Fords *Stagecoach* med Leones *Once Upon a Time in the West* – men jeg kan ikke umiddelbart komme i tanker om andre westerns, der i den grad formår at vende konventioner på hovedet uden af den grund at nedbryde eller undergrave genren.

I dag glimrer filmen dog ikke udelukkende ved disse mange og betragtelige kvaliteter – den har i tilgift fået en herlig camp-kvalitet, som bestemt ikke gør fornøjelsen mindre. Joan Crawfords og Mercedes McCambridges lange og følelsesladede (hysteriske?) monologer er simpelthen bare for meget, og det samme er filmens gennemførte symbolik. De betydningsladede kostumer; den hvidklædte Vienna over for de sorte hævnere fra byen; det 'syndige' hus, der går op i flammer; vandfaldet osv. osv. er på én gang næsten ikke til at bære og samtidig noget af det, der gør filmen så stor. Her er *alt* gennemtænkt ned til den allermindste detalje, *alt* indføjer sig i filmens betydningskonstruktion, hvad enten man så ser den som en western – ikke en klassisk sådan, men en over-, neo- eller sågar noir western (kært barn har mange navne) – en klassisk kærlighedshistorie af *Casablance*-typen om de fordums elskende, som mødes igen efter mange år (her er det bare *hende*, der nu driver en saloon), eller man – som Nicholas Ray selv – ser den som en allegori over McCarthy-periodens kommunistforfølgelser.

Enten hader man den, eller også elsker man den – men én ting er sikker: der er ingen anden western 'like the one they call *Johnny Guitar*'.

Eva Jørholt

Forfølgeren

The Searchers, 1956, John Ford.

For at belære – for at røre eller for at glæde. Ezra Pound konstaterer i bogen 'ABC for læsere' at en hel del dårlig kritik – også dårlig filmkritik – skyldes, at folk ikke kan se, hvilket af de tre motiver, der ligger til grund for et givet værk.

Jeg går ikke til John Ford for at blive belært. Jeg ser ikke hans film for filosofiens eller for autenticitetens skyld, men på grund af intensiteten og poesien.

Forfølgeren er en af Fords store film fra 50'erne – en personlig kommentar til westerngenrens mytologiske univers. Det er historien om en mands (Wayne) utrættelige jagt efter en niece, som efter at hendes familie er blevet udryddet, bortføres af en ung comanchehøvding. Waynes jagt på pigen strækker sig over næsten 10 år og først hen imod slutningen af dette epos spændt ud i tid og rum, går det op for os, at det slet ikke er jagten på pigen, der er den centrale drivkraft, men jagten på bortføreren eller måske selve jagten som begreb.

Det bliver således en beretning om jægeren og hans bytte, om jagtens psykologi, men også et portræt af monomaniens dialektik, om had og fascistoid afstumpethed.

Hele den filosofiske overbygning er tilstede. Man kan gribe den eller lade den ligge. Man kan bruge eller misbruge den. Enten man gør det ene eller det andet går man galt i byen. Filmens kunstneriske centrum ligger ikke her. Filmens drivkraft ligger i dens organiske for-

ening af modstridende kræfter i fortællingen.

Forfølgeren er en sådan organisk enhed mellem myte og virkelighed, mellem tid og rum og mellem poesi og realitet. Dens univers er veldefineret lige fra det øjeblik i filmens start, hvor døren slås op til det tørre, mytiske landskab og til slutbilledet, hvor døren igen lukkes.

Det organiske går igen i skildringen af personerne. I Fords film dukker mennesker ikke op, de vokser frem, både ud af naturen og af fortællingen.

Centrum i dette poetiske og mytiske univers er den Fordske 'loner'. Han er som ofte et taktslag eller to efter den historiske udvikling.

Han er personen, der gerne ville vælge familietrygheden for friheden, men som indser, at han ikke kan og som derfor bliver bundet af den frihed, han vælger.

Gang på gang overrumples man af Fords eminente beherskelse af stil og af hans økonomi i de enkelte udtryk. I en af de indledende scener beskrives en familieidyl, som får netop den overdrevne farvedybde, den lydmæssige klangbund og den rituelle dimension i personernes bevægelser, at man fornemmer, at her står man over for mennesker, hvis tid løber ud mens man iagttager deres handlinger. *Forfølgeren* er en film rig på farve, tekstur og på overrumplende skift i både stemning, psykologi og sceneri.

Hvis filmkunst er billeder og lyd ladet med betydning er *Forfølgeren* billeder og lyd ladet med betydning til den yderst mulige grænse.

Claus Ib Olsen

I indledningen antydes en forudgående kærlighed mellem Ethan og hans brors hustru. Den nævnes ikke med ét ord, men præsten kikker væk til farvelkysset, han véd. Ward Bond, John Wayne og Dorothy Jordan i Forfølgeren.

Pigtråd på Texas Ranch

Man Without a Star, 1956, King Vidor.

En aften under en ferie i det djurslandske samlede vi hestekræfterne og tog til midnatsbørge i Århus. *Pigtråd på Taxas Ranch* lovede uforsonlig gunfight på den støvede prærie, hvor de ildspyende seksløberes glammen nok skulle holde interessen fangen.

På rækken foran sad nogle hærdede gutter og bidrog til saloonstemningen med hyppige slurke hjemmebrændt, mens de af og til fik tid til at kommentere handlingen. Et dampspyende tog kommer prustende, og en af gutterne er ved at tabe flasken i begejstring, mens han genkendende – og anerkendende – udbryder som med én mund FUUUTTÅÅÅG. Senere kommer en masse kodrenge ridende, og en anden gut bidrager til løjerne, idet han prøver at pege mod lærredet og samtidig brøler let fortolkende MYYYYYYYYRER.

Der er ikke noget som at opleve en film i selskab med kendere. Derfor stod *Pigtråd på Taxas Ranch* i mange år som en af de mest gribende – om ikke film, så filmoplevelser. Ved senere gensyn uden kendere afslørede filmen helt andre kvaliteter, som også hører til biografoplevelsen. De store landskabers magi på det store lærred som klangbund for det store, overspændte melodramas uhæmmede følelsesudladninger, freudske konflikter kørt ud i alleryderste konsekvens, hvor pæne bedsteborgeres nøjsommeligt inddampede rationalitet fra alverdens ordgydende dagligstuedramaer sendes til tælling af en tænderskærende Kirk Douglas' tårnhøje traumer og den overlabre Jeanne Crains magtudfoldelse som kvægbaronessen med pisk og hjertet på det forkerte sted.

De to forenes i kampen mod småfarmernes pigtråd, der bremser både kvæget (de rige = Crain) og friheden (de søgende = Douglas). Men mesalliancens indre konflikt skiller dem, og Douglas gør, hvad der må gøres, før han rider ud i et landskab, der nu for altid er blevet indhegnet, mens Frankie Laine upåvirket af situationens alvor bræger sin hymne til a Man Without a Star.

Det er tiden, hvor westernfilmen gjorde de arketypiske genretræk til naturmetaforisk billede på indre landskaber og konflikter; hvor kvindens seksuelle magt udfordrede mandens sociale magt, så rollerne i handlingen blev byttet om. *Duel i solen* (også Vidor) og *Johnny Guitar* har det, blandt andre, og i *Pigtråd* lykkes det helt at forene melodramaet med den klassiske western, så man – jeg – føler at det hele tiden har været til stede i genren men først nu er blevet forløst, så man må undre sig over, hvordan en western ellers skulle være. Og så er jeg vildt imponeret over, at nogen kan – og tør – spille så psykisk blottet, som Kirk Douglas kan og gør. Alt det og så Århus-historien. Den film glemmer jeg aldrig, og jeg genser den med stor fornøjelse hver gang.

Kaare Schmidt

Rio Bravo

Rio Bravo, 1959, Howard Hawks.

Stillbilleder kan være flade afbildninger af et tilfældigt nu i en produktionsproces. Men de kan også være sublimt fastfrosne og fortættede udtryk for essensen i et helt værk. Sådan var det med dette stillbillede, familiefotoet fra Howard Hawks' *Rio Bravo* fra 1959. Har man set de betydninger, der er i billedet og den dramaturgi, der orkestrerer det, er der ikke meget mere at sige.

Vi ser et billede komponeret i to halvdele, hvis grænse afmærkes af figuren i midten, den halte *Stumpy* (Walter Brennan). Han er da også familiens mor: hjemmets vogter, den der laver maden, den der brokker sig over at ingen tager sig af ham, den der tilsidst i filmen får 'an evening off'. Men Stumpy er trods alt også en 'fellow'. Ikonografisk såvel som kompositionelt placeres han *i* gruppen af *3 mænd med hat, i modsætning til* 'sønnen' Dude (Dean Martin), der sidder og luder i nederste venstre del af billedet med en smøg i hånden og en flaske for øjnene. Hatten ligger langt væk, på kanten af bordet. Men Stumpy er endvidere en gammel 'fellow': han er ovre sin manddoms sommer, sådan som hans hat er det. Således *adskiller* billedet ham også fra de to andre mænd i gruppen; både John Waynes sherif *Chance* og Rick Nelsons *Colorado* har styr på deres hatte, på deres hænder og deres mandighed. I modsætning til Stumpys hænder, der hænger slapt ned, bruger Chance sine til at give ordrer med og Colorado bruger højre hånd til at sværge 'far' og Loven troskab med og dermed placere sig i familiehierarkiet som søn. Udgrænset fra treenigheden far, mor og søn er Dude omvendt nødt til at holde på sine hænder for at få hold på cigaretten.

Far og Loven inkarneres af Chance. Han belyses kraftigst i billedet, er den eneste med front mod tilskueren og desuden den, der rager op over de andre på billedfladen. Men Chance er ikke billedets eneste blikfang. Flasken på bordet er det også. Den er placeret både i Chances og Dudes udsyn, men at den først og fremmest er Dudes problem ses af, at den jo unægteligt er tættere på ham end på Chance. Dude er fængslet i sit eget mareridt, i bogstavelig forstand: hans kontrafaj er på billededfladen indrammet af, indelukket i tremmerne fra cellen bag ham. Og hans afsondrethed fra de tre mænd undestreges af den vertikale linje i billedet, som udgøres af dørrammen til cellen og sammenføjningen i bordet.

Hvad er da konflikten og forløbet i dette familiedrama om far-sønforholdet? Ja, det er naturligvis at sammenkitte den familie, om hvis mangel på sammenhæng billedets kompositionelle forhold så tydeligt taler. Og som i en hvilken som helst god familie løses konflikten, når sønnen accepterer sig selv i sin faders billede. Det taler billedet også om: Dude skal kort sagt have placeret hatten på hovedet igen, han skal påtage sig et af mandlighedens insignier. Og, siger billedet, det kan kun ske, hvis den flaske, der skygger for hatten, gemmes bort.

Som stillbillede, så film. Dude tildeles *næsten* den potens, som far har. Han lærer igen at rulle sine cigaretter og at håndtere aftrækkeren.

At den anden part i konflikten i *Rio Bravo*, brødrene Burdette, ikke er tilstede i billedet, er et præcist udtryk for, at det slet ikke er dem, det handler om. Men: årsagen til denne kalamitet, dette brud på mandlighedens orden mangler også i billedet, og mere præcist kan dét næppe symboliseres. Thi i dette Hawks'ske univers er problemet just

mangelens inkarnation, kvinden, der en dag kom ind med diligencen, det synlige bevis på kastrationstruslen. Og det var for stærkt et syn for Dude. Også for fotoet øjensynligt. Kun i Stumpys halte figur anes det fortrængtes eksistens – uden for billedrammen. Indenfor billedrammen er skabt et univers, hvori mandlighedens orden blot momentant er sat over styr; Dudes hat er trods alt ikke ved at vippe ud over bordkanten.

Billedets dybest set fuldkomne harmoni skabes af, at mangelen i dobbelt forstand er udgrænset. For i *filmens* univers flakser også *Feathers* rundt. Hun er endnu en kvinde, der tilfældigvis kom ind med 4-toget, eller rettere: Med diligencen. Hun forbliver i byen, for far er nødt til at have en kone. Ellers kan filmens så smukt stiliserede ødipale drama ikke få sin lykkelige slutning. Lad mig da afslutte talen om denne mesterlige fremstilling af arketypiske billeder af mandlighedens historie med at citere filmens slutreplikskifte mellem Chance og Feathers. Set med mine øjne kan filmen da læses som en guddommelig komedie:

Kvinden: I thought you'd never gonna say it.
Manden: Say what?
Kvinden: That you love me.
Manden: I said I'd arrest you.
Kvinden: It means the same. You know that!

Anne Jerslev

De red efter guld

Ride the High Country, 1961, Sam Peckinpah

Ride the high country kan ved første øjekast ligne en klassisk western. En ensom rytter, den tidligere sherif Steve Judd (Joel McCrea), rider i begyndelsen fra det uberørte landskab ind i byen. Men i byen er der biler, kinesisk restaurant, kameler, der løber stærkere end heste, og vesten selv er blevet et show, hvor hans tidligere fælle, Gil Westrum (Randolph Scott), bruger sit gamle ry til at trække folk til sit skydetelt. Steve får til opgave at hente guld fra en mineby, og sammen med Gil og den unge, uerfarne Heck kan rejsen begynde.

Undervejs får vi bekendtskabet med de to venner uddybet. Steve skulle tilsyneladende være helten, og Gil, der har planer om selv at tage guldet, skurken. Så enkelt er det bare ikke hos Sam Peckinpah. Steve har nok alle de traditionelle dyder, men han overdriver dem. Det er f.eks. ham, der deler bibelcitater på lige fod med den religiøse galning af

Joel McCrea og Randolph Scott.

en far, mens Gil viser mere konduite og roser datteren, Elsas, mad. Og efter det katastrofale bryllup mellem Elsa og guldgraveren Hammond mener Steve, at en kontrakt skal honoreres lige meget hvordan, og det er Gil, der må redde Elsa ud af suppedasen. Steve er for stiv, måske for gammel, som bankdirektøren siger, til at ændre indstilling, selv når det synes at være efter lovens ånd om ikke dens bogstav.

Alt er således slet ikke så ligetil, som man kunne forvente det. Det er netop det fascinerende ved Peckinpahs film. Som tilskuer kommer man med hele den traditionelle bagage, kun for at få kuldkastet alle forventninger. Rent faktisk er det de forkrøblede bløde idealer – Elsas far – og magtegoisternes ondskab – Hammond-brødrene – der får de traditionelle værdier til atter at blomstre, så det gode gamle i det endelige opgør kan vinde over de nye tider. Helten Steve må lade livet, men både Gil og de unge har lært lektion. Gil genopdager de gamle dyder. Han beslutter at aflevere guldet, ikke af respekt for loven, men for at ære vennen. Verden er ikke, som Elsas far mener, sort og hvid, men der er dog forskel, og man må vælge side, når det gælder, for: All I want is to enter my house justified, som Steve siger.

Westerngenren havde indtil *Ride the High Country* repræsenteret det bedste af den amerikanske drøm: frihed, privat initiativ og arbejdet for eget og fælles bedste. Men tiden var ved at løbe fra idealerne. Myterne duede ikke længere som eksempler til efterfølgelse. Man kan tolke Peckinpahs opgør med myterne, der nok bliver betvivlet, men alligevel får lov at sejre, som et ønske om, at verden burde vende tilbage til de ædle tider, hvor alt var gennemskueligt. Selv om det ikke længere er så indlysende, er det stadig det bedste værn mod Ragnarok. Peckinpahs ønske blev ikke opfyldt, og han selv blev også mere og mere pessimistisk med årene.

Måske *Ride the High Country* sammen med John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valence* fra 1962 er den første western, der klart formulerer de gamle idealers afmagt. Måske den også antyder, hvorfor westerngenren måtte udarte til selvparodiske pasticher, og nu kun synes at leve som en kannibalistisk parodi på sig selv.

Inge Merete Nørregård

Manden, der skød Liberty Valance

The Man Who Shot Liberty Valance, 1962, John Ford.

John Ford har lavet nogle af de mest stupidt-mandfolkehørmende film, jeg kender – og nogle af de klogeste og mest poetiske. Det er måske ikke så mærkeligt, som det kan lyde: når man er funktionær i Hollywood og har lavet om kring 125 spillefilm, har man også måttet påtage sig mange manuskripter, der ikke har lagt op til nogen større kunstnerisk investering.

Til mine personlige yndlingsfilm hører *Manden der skød Liberty Valance*, ikke så meget på grund af den historie, Ford fortæller, som på grund af den, han *ikke* fortæller.

Den fortalte historie er jo ellers interessant nok – historien om, hvordan James Stewart som ung advokat kommer til den gudsforladte flække Shinbone med den ambition at indføre lov og orden med lovlige midler, og hvordan han vinder både byens smukkeste tøs og et senatorjob i Washington, fordi alle tror, han i en revolverduel har skudt Liberty Valance, lederen af en terroriserende bande outlaws, som den lokale sherif har måttet kapitulere over for.

Men det var ikke den fummelfingrede James Stewart, der skød Liberty Valance, det var John Wayne, der er hurtig til alt undtagen ømme ord: han er i gang med at opføre en tilbygning til sit lille hus, et soveværelse, som han regner med at dele med sit hjertes udkårne. Han har bare glemt at spørge pigen, fordi han er vant til at regne handling for vigtigere end spørgsmål. Det er pigen i en vis forstand også, – og derfor vælger hun nu manden, der skød Liberty Valance. John Wayne brænder det halvfærdige soveværelse af i en brandert – men overtaler derefter James Stewart til at lade sig vælge til egnens repræsentant på tinge, nu da han er godt i gang med at drage fordel af et skud, som John Wayne samtidig kan fortælle kom fra hans gevær.

Dette flashback, som varer 110 ud af filmens 123 minutter, rummer en dialektisk fyndighed som et lærestykke af Brecht: det idealistiske bogmenneske og den praktiske gunslinger må gøre fælles sag, om retfærdigheden skal vinde frem i verden, – og gunslingeren kan desuden kun fuldføre sin sag ved at gøre sig selv overflødig.

Den historie er god nok. Men når vi har fået historien fortalt og begrebet

dens morale, er den jo også færdig. Hvad vi derimod ikke bliver færdige med, er den historie, som netop ikke fortælles af John Ford. Den ligger i filmens nutidsramme, dvs. i de ti minutter i begyndelsen og slutningen, hvor James Stewart og Vera Miles er på vej tilbage til og bort fra Shinbone igen i anledning af en gammel ensom og ukendt særlings død, nemlig den mand, som James Stewart kan takke for både sit ægteskab og sin karriere.

Ved ankomsten til Shinbone station modtages de fine gæster af den gamle pensionerede sherif. Der er en verden imellem dem og ham, skønt de har hinanden som forudsætning. Vera Miles løber den gamle sherif i møde og kysser ham: Hun er ikke bange for tobakssovsen om hans mund og hans ugegamle skægstubbe, men han tørrer benovet hendes duft af sin kind igen.

Disse indledningsscener udtrykker mere bevægende, end jeg ellers kender det på film, dette at være totalt på afstand af noget, man samtidig er en del af. Og da den gamle sherif tavst kører Vera Miles ud til ruinerne af et gammelt nedbrændt hus i ørknen, mens James Stewart må give interviews til den lokale avis, fornemmer vi, at scenen trods sin karakter af hjemkomst dog handler om en adskillelse, som er ubodelig. Det er mere end et hus, der ligger i ruiner.

I filmens lange flashback fortæller James Stewart journalisterne historien om, hvordan den mand, han er kommet for at begrave, i virkeligheden er den mand, der skød Liberty Valance, og da sandheden er gået op for chefredaktøren krøller han sine notater sammen med de berømte ord:

'This is the West, sir: when the legend becomes a fact, print the legend.'

Dette er journalisternes konklusion og bør ikke forveksles med filmens: hvad journalisten fortier, må kunstneren fortælle.

Efter den kyniske journalistiske morale antyder John Ford filmens egentlige historie: James Stewart og Vera Miles sidder i toget på vej bort fra landsbyen igen, men mødet med deres ungdom har været for voldsomt. Han foreslår, at han dropper sin politikerkarriere så de kan vende tilbage til Shinbone igen og åbne en lille advokatpraksis, og hun tager imod tilbuddet, lettet og dog tynget af et vemod større end ord.

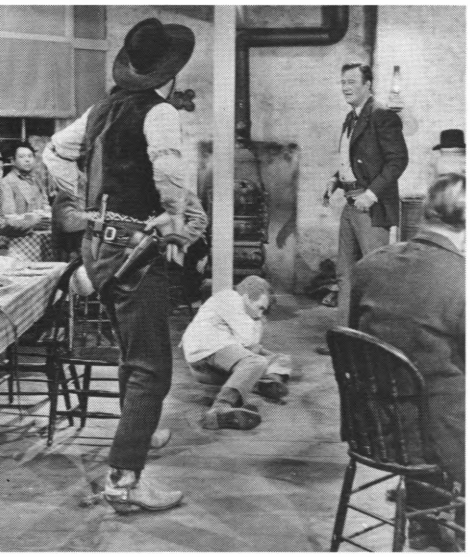
– Der ligger mit hjerte, siger hun med et tonefald, som har hun efterladt det i den kiste, de i dag har fulgt til graven.

James Stewart blev valgt til senator, fordi hans vælgere troede, han havde skudt Liberty Valance – og det var ikke så galt endda. Journalistik og politik hører hjemme i en verden af bedrag: skal den rette mand vælges, kan det være nødvendigt at tage uretmæssige midler i anvendelse. Det er spillets regler.

Men med kunst og kærlighed er det anderledes: også Vera Miles valgte James Stewart, fordi hun troede, han havde skudt Liberty Valance – og det vil hun aldrig komme over. Hun har i dag begravet sin eneste mulighed for at omgøre dette valg. Det er Fords egentlige historie, og fordi den ikke bliver fortalt, men dog er underforstået til stede i filmens indlednings- og slutsekvens, kan man se filmen igen og igen, altid dybt bevæget af det uudsagte.

Manden der skød Liberty Valance er beslægtet med Bernardo Bertoluccis geni-

Lee Marvin, James Stewart og John Wayne. T.h. Stewart, Vera Miles og Andy Devine.



ale Borges-film *Edderkoppens strategi*: da Bertoluccis hovedperson vil forlade sin barndoms landsby med det tog, han ankom i få dage tidligere, efter at være blevet spundet ind i et net af nye indsigter og overvejelser om, hvorvidt hans far døde som helt eller forræder, opdager han, at der gror græs på jernbanesporene: her har i årevis ikke kørt noget tog.

Og ganske vist kører James Stewart og Vera Miles bort med det tog, der bragte dem til Shinbone – men heller ikke i deres tilfælde er toget i stand til at føre dem væk fra den grav, der rummer nøglen til deres liv.

Chr. Braad Thomsen

Martin Balsam, Diane Cilento og Paul Newman som død.

Hombre

Hombre, 1967, Martin Ritt.

Anti-westerns, den psykologiske western, western som humoreske: der var mange forsøg på at splitte genrens konventioner ad i sidste halvdel af tresserne. Blandt de positive træk i alt dette var forsøget på at videreudvikle de liberale, anti-racistiske holdninger, efterkrigsårenes western i voksende grad gav plads for (jeg tænker f.eks. på Delmer Daves' *Broken Arrow* fra 1950). Der var ikke blot velmente men også kunstnerisk vellykkede forsøg på at se indianeren fra en ny synsvinkel, at forstå den undertrykte fra den undertryktes egen position.

Mellem John Fords smukke *Cheyenne Autumn* (1964) og Arthur Penns centrale *Little Big Man* (1970), der begge har en indianermassakre som centralt tema, finder vi Martin Ritts western *Hombre*, som nok er et gensyn værd: en stringent og klart fortalt historie der undgår overflødigheder og sparer på effekterne. I al sin enkelhed følger den, hvad vi kan kalde *Stagecoach*-modellen – rejsemotivet binder på det ydre plan dens moralske og eksistentielle temaer sammen. Manuskriptet er bygget over en roman af Elmore Leonard, og Ritt arbejder her sammen med det gode hold fra *Hud* (1962): produceren og scriptwriter'en Irving Ravetch, fotografen James Wong Howe, og naturligvis Paul Newman, der også spillede med i Ritts *The Long Hot Summer* fra 1958.

I modsætning til *Hud* der sammen med John Hustons *The Misfits* fra året før repræsenterer et af de mest vidtgående forsøg på at aktualisere genren, respekterer Ritt her fuldt og helt genrens konventioner. Men en grundlæggende erkendelse deler *Hombre* med *Hud*: nutiden korrumperer de gamle idealer. Verden er ikke længere som den var engang, og konfrontationen med en aktuel virkelighed tilbyder kompromisser, som er besnærende fordi de gør livet lettere, men som i sidste ende forskærtser nogle fundamentale livsværdier.

Hombre, den (næsten) navnløse, er hvid men er vokset op hos apacherne i San Carlos reservatet. Hans stamme lever af at sælge heste til firmaet der driver diligencen. Nu er der ikke længere brug for hestene, ruten er blevet nedlagt: toget kommer. Men Hombre får bogstaveligt og eksistentielt muligheden for at sadle om, for at vende tilbage til den kultur, han først mistede og siden af eget valg gav afkald på. Han kan komme over på *the winning side*.

Konflikten med det hvide samfund fortættes dramatisk i diligencens sidste tur, købt af Dr. Favor, en embedsmand der har bedraget reservatet, og hans yngre desillusionerede kone – 'jeg var 18 og hørte ham læse Robert Browning, nu er jeg 35 og hører ham hoste slim' – der nu vil væk med pengene. Inden de får set sig om er diligencens pladser besat med mennesker, hvis eneste fælles interesse er at komme væk. Diligencen bliver det lukkede miniature-univers, der som i et koncentrat samler nogle af den hvide kulturs værste sider: grådighed, løgn, brutalitet, intolerance og kynisk selviskhed.

Hvis dette er, hvad der venter ham på *the winning side* kan Hombre kun stædigt fastholde *sine* overbevisninger, *sine* værdier. Han er filmens naturlige, ubetvivlede moralske centrum. Herfra måles afstanden ud til de forskellige grader af moralsk forfald, der igen og igen demonterer Dr. Favors påstand om at 'white people stick together.' De hvide holder netop *ikke* sammen; pengene og den personlige vinding opløser sammenholdet, mens Hombre der både har spist hunde og levet som en beviser at han har personlig integritet.

Hombre er i kraft af sin opvækst og sine loyaliteter i naturlig pagt med det landskab, hvis egenartede kvalitet og livsværdier nu trues og nedbrydes af koloniseringen og det teknologiske fremskridt. Det er filmens pointe at det er den hvide mand og ikke indianeren der er dette samfunds *misfit*.

Det er en pointe som upåfaldende fremhæves af James Wong Howes fremragende fotografering. Det solblegede landskab (sådan står det i erindringen og sådan står det også i Filmmuseets kopi) er Hombres virkefelt; han og hans stammefrænder og deres heste hører til her. Handlingens forløb skanderes hyppigt af udblik over det vidstrakte, uberørte landskab – mesterligt indfanget af Howe som for at forankre vor forståelse af filmens konflikt til erkendelsen af at det repræsenterer en orden – skal vi tage de store ord frem: en moralsk tilstand – som nu invaderes og korrumperes af en uorden. Den kan ikke tilbagekaldes, og derfor bliver Hombres død til sidst ikke bare en tragisk gestus men også et valg – og en erklæring om et tilhørsforhold, som tilbuddet og muligheden for at 'blive hvid' ikke kan anfægte.

Øystein Hjort

Will Penny

Will Penny, 1968, Tom Gries.

Tom Gries lavede en pragtfuld episode for mig. Strålende. Han skrev og iscenesatte den. Den var uden tvivl – jeg hader at skulle indrømme det – den var uden tvivl den bedste episode i tv-serien 'The Westener': 'Line Camp'. Den blev senere til 'Will Penny'. Jeg bragte det op for ham her for nylig, og hans sagde: 'Jeg ville ikke stjæle fra andre end mig selv og dig'.

Interview med Sam Peckinpah 'Sight & Sound', autumn 1969.

Under min lange tid som filmkritiker og filmindkøber for Danmarks Radio har jeg lært to væsentlige ting:

1) Aldrig at stole på sin erindring.
2) At det er et job, man kan komme lige ind fra gaden og bestride – en tid.

I denne sammenhæng har kun den første erfaring betydning. Da Tom Gries' *Will Penny* nåede Danmark i 1968 lignede den til forveksling en mindre åbenbaring. Men så mindre, at 'Kosmorama' ikke ofrede den en anmeldelse, men henviste til 18 liniers omtale i min oversigtsartikel om den ny western, 'Myten, moralen, moden' i 'Kosmorama 87'. Heri gik jeg forsigtigt til værks. Efter bl.a. en omtale af manglende dybde i Andrew McLaglens *oeuvre*, fortsatte jeg:

'Der var også huller i Tom Gries' *Will Penny*, men det var først og fremmest i kontinuiteten...' Jeg fremhævede intelligencen og spændingen i den psykologiske realisme ('forbløffende ny og uopdaget') og hævdede, at den 'havde tilløb til poesi'. Jeg tillod mig at mistænke Charlton Heston i titelrollen for at være en god medarbejder, også mellem optagelserne for en debuterende filminstruktør. Tom Gries' havde hidtil udelukkende lavet tv-serier. *Line Camp* var således fra 1960.

Om alt dette holder vand i dag, kan kun gensynet afgøre. Jeg har ikke set *Will Penny* siden dengang. Jeg ved, at Gries aldrig nåede tilsvarende kritisk accept, selv om hans *Number One* kom tæt på. Den aldrende sportsmand blev da også spillet af Charlton Heston, så måske var den del af min påstand i 1968 rigtig? Men resten? Filmen med og om Muhammed Ali, *The Greatest*, der blev udsendt efter hans død i 1977, blev modtaget med en revenrens, der mere lignede den, man har for døden. Der kom aldrig en ny *Will Penny / Line Camp*.

Men den gang, i 1968, var *Will Penny* så afgjort en seværdig, ny western i Peckinpah-skolen, der netop søgte ind bag western-myten og western-moden og fandt en ny western-moral.

Om *den* så holder i dag, er en helt anden sludder.

Poul Malmkjær

Den vilde bande

The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah

Den vilde bande har den fødte klassikers stempel. Efter det kunstneriske gennembrud med *De red efter guld* og den mislykkede torso, *Major Dundee*, er *Den vilde bande* den første Peckinpah-film, hvor tematik og stilistik er fuldt udviklet og går op i en højere enhed, og den blev det første i en fortløbende serie på seks indiskutable mesterværker (til og med *Pat Garrett & Billy the Kid*), der – i al fald for mig – placerer Peckinpah på en selvskreven plads på Hollywood-parnasset, side om side med Ford, Hawks, Hitchcock og Welles.

Som i alle store westerns – ikke mindst John Fords – er det vigtigste ved *Den vilde bande* ikke, at den er en western, men alt det, den er oven i det, at den er en western. På den ene side udnytter den alle genrens fastlagte spilleregler: Med Lucien Ballards knivskarpe betagende smukke landskabsbilleder er den konstant et forrygende flot sansebombardement, og dens action-sekvenser er overdådigt medrivende og vil tilfredsstille ethvert krav om spænding og underholdning. Men samtidig er den i hver meter sin instruktørs helt personlige filmkunstneriske udtryk – en elegisk, smertelig tragedie. Omkranset af en blodig massakre i start og slut – i 1969 det hidtil krasseste, der var set på film, og så krast, at det i mange år gjorde mange tilskuere totalt blinde for filmens sande kvaliteter – fortæller filmen den barske historie om en bande forhærdede, morderiske lovløse, der er oppe imod først en amerikansk, siden en mexikansk social-politisk magtstruktur, der er endnu mere korrupt og morderisk bedærvet end de selv. Ikke mindst er det historien om bandens leder, Pike Bishop (William Holden i sit livs rolle), der stædigt søger at fastholde sit livs idealer og ritualer, men må se sig forrådt af sin tidligere ven, Deke Thornton (Robert Ryan), der for at redde sit eget skind har indvilliget i at lede en bande endnu mere afstum-

pede dusørjægere og gøre en ende på den vilde bande.

Temaet: forræderi kontra sammenhold er et evigt tilbagevendende i Peckinpahs film, men aldrig skildret mere komplekst end her. Det handler nemlig også om en tid, der er ved at klinge ud. I sin fremfærd løber Pike Bishop og banden hele tiden panden mod muren. Den moderne industrialiserede – og uundgåeligt fordærvede – civilisation er ved at løbe de gamle mænd over ende, og de alternativer, de står over for, er gang på gang blot skinvalg – som f.eks. at slutte sig til det yngste bandemedlem, Angels stamme af oprørske revolutionære. Fra filmens start til den lige så blodige slutning går banden den lige vej mod døden – en ægte tragisk død, som den selv vælger, fordi det er den eneste ærefulde udgang på historien.

Det er i dette ingenmandsland mellem buldrende, medrivende action og intenst smertelig menneskeskildring, at Peckinpahs sande mesterskab folder sig ud i sand poetisk flor. Da de sidste fire bandemedlemmer dumdristigt og fanden-i-voldsk til slut går den sikre død i møde ved at give sig i lag med en knusende mexikansk overmagt, går hele filmens budskab og teknik op i en højere enhed. Det er rædselsvækkende blodigt, forfærdeligt bevægende og næsten direkte smertefuldt at overvære.

Peckinpah blev den sidste store, amerikanske instruktør (i hvert fald inden for det seneste kvarte århundrede), for hvem westerngenren var den helt naturlige kunstneriske ramme. Kors, hvor man dog savner den!

Asbjørn Skytte

William Holden. Nederst Victoria Principal og Paul Newman som Bean.

Vestens blodige dommer

The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972, John Huston.

Rigtige børn ser westerns! Jeg så westerns, mine fædre så westerns og mine fædres fædre så westerne. Hvorfor fanden ser min søn så ikke westerns? 'Nej, for det er så kedeligt, når de ikke har nogen bazookaer' – siger krapylet! Og derfor elsker jeg Hustons *The Life and Times of Judge Roy Bean*. Den er simpelt hen en beretning om sin egen død.

Judge Roy Bean er en mand af stærk moral, om end han selv har fundet på den: Øl og damer er livets vigtigste og dyrebareste rekvisitter, som for enhver pris må beskyttes. Det synes den ene af mine to fædre også – og han håndhæver sine selvopfundne love med hård hånd. Min anden far er dommer! Man skulle næsten tro, at Huston havde kendt vores familie.

Judge Roy Bean dyrker en myte, der hedder Miss Lillie Langtry. Hun er skøn som få, og han slår gerne ihjel for hendes skyld, men han får hende aldrig at se i virkeligheden.

Judge Roy Bean skyder 'Bad Bob' i ryggen, så der kommer et stort hul, hvor man kan se lige igennem.

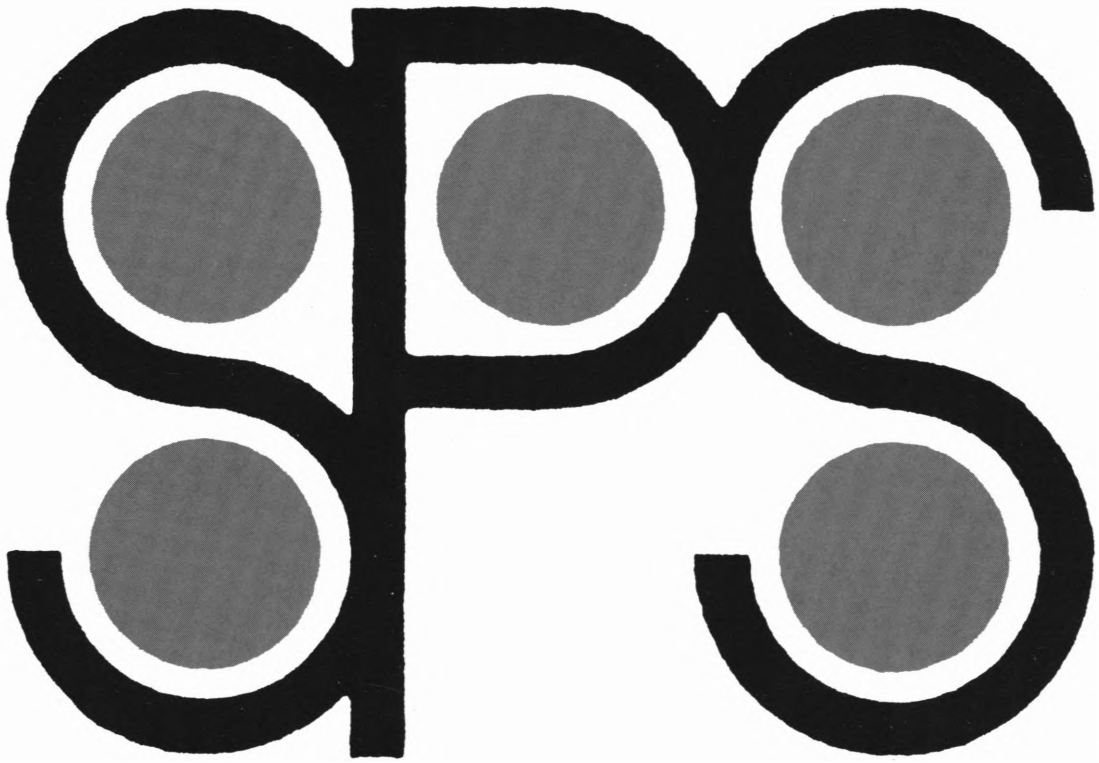
Judge Roy Bean har en hel kirkegård fuld af kunderne fra hans dommerforretning.

Judge Roy Bean har en alkoholiseret vagt-bjørn, der redder hans liv og derfor foreviges under betegnelsen 'the monument'.

Judge Roy Bean har en datter, der dyrker en myte, der hedder Judge Roy Bean.

På dét tidspunkt, hvor myterne er allermest støvede, og de rigtig onde har overtaget magten med moderne våben, da viser en aldrende Judge Roy Bean sig lyslevende for sin datter, og sammen lader de deres hjemmestrikkede retfærdighed ske fyldest. De tværer moderniteten ud, men det bliver samtidig dommerens død. Datteren gifter sig sidenhen med en pilot, så det må formodes, at hun trods alt har lidt til overs for den moderne verden. Der oprettes et museum over Judge Roy Beans liv. Til museet kommer en dag en pæn, ældre dame, det er myten Lillie Langtry, lyslevende er hun – selvom hun næppe lever længere end man ville kunne kaste en elefant. Og med Miss Langtry's exit er 'the western to end all westerns' slut.

Maren Pust



- EDB DER BARE KØRER

SERVICEBUREAU
SOFTWAREHOUSE
UNIX-SYSTEMER
TOTALLEVERANCER

Rolighedsvej 9-11, 1958 Frederiksberg C, tlf. 31 39 22 55