

Westernngenrens ekstase

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

Steen Salomonsen



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 udbytende 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 udbrøde efter at have set en af slagen: '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 stileret 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-

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 sammenflickede 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.



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 dollartrilogi: *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 simpelt hen 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

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

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 slag-scener, 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 religiø-

se 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 hævnjernings fuldbyrkelse.

Med referencer til vendetta fænomenet og den sydamerikanske, myteomspundne bandittradition (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 gruppevækkende 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 have i det fatale. I hans efterfølgende film bukkes heltene under. Burt Reynolds som en hævnende indianer i *En*



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 sydets stolthed, hvilket får skæbnsvangre 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 horribleslutning med sønderskudte hænder står ensom tilbage; et hjælpeløst offer i en verden, der tilsyneladende ikke vil frelles. 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

Fra Django, Vestens hævner.

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! Compagneros* (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 tredje 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 handlingsvag 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 fællelige revolution. Den viser hvilke radikalt forskellige veje oprøret kan tage i sin primitive fase: fascismen eller revolutionen. Moralen i denne nærmest diktatoriske 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 universitetslærers 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 tandpastasml, 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 70'erne, hvor den italienske western med stor international succes begyndte at parodiere sig selv.

Tessaris film erindrer imidlertid om, at det uhøjtidelige og den selvdistance-rende humor allerede tidligt gjorde sit indtog i den italienske western, hvilket lagde en forsonlig dæmper på de aller-mest 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



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 50'erne etablerede den italienske filmindustri en produktionsform, der, hvad intensitet angår, har ligheder med den

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

samlebåndproduktion, vi kender fra kommercielt tv og fra den tredje 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 rovdraft, 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 accelereres effekterne.

Hvis vi f.eks. ser på Corbuccis *Django* så er den ud fra denne betragtning ikke meget andet end en gentagelse af Leo-

nes *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 ledeløse, 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 påny 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 effektfulde 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 fortællingssituation, 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 Scitteri, 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 hvorved de kan tilintetgøre de talrige modstandere, ansørede westerninstruktørerne til at forsyne deres helte med avancerede, undertiden anakronistiske våben: således Djangos maskingevær, den stumme hævnens 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 spørger den amerikanske western na-

turligvis 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 genervariant; filmene trak simpelthen på andre referencer: den katolsk farvede tematik om frelse og retfærdighed samt voldsekspliteringen, der som nævnt på én gang har rod i den japanske samurai film, sydlandsk vendetta og det sydamerikanske banditvæsen, og endvidere den venstreorienterede revolutions-tænkning, 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 kommerzialitetens 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 samlebånde-produktionens stafetagtige forløb når formulaerne 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 spaghetti-westerns. 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 Meister 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 'Espèce 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 midnatteren 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 suverænitæt 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. Maskingeværet 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 neorotisk 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 60'erne 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 mytenskrivningen 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. Anti-helten 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 spaghetti-universet, udgør de klassiske westernmanerers ekstase. Når skurkene fremturer er det ikke længere det onde, der manifesterer sig, men det uhyrlige, hvilket også er en ekstatiske 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 selvberøenhed 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 spaghetti-westerns 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 ego-centriske, 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 Spa-

nien, 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



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 show-down.

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, luderens og 'la mamma' ud og giver jernbanearbejderne vand. Udviklingen har

Claudia Cardinale. S. 24 Jack Elam.

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 på ny 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 transformerende 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.