

NYE WESTERNS



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 auto-

matisk: den seneste inkarnation af *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 roman- ce*, *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 halvfjernerens 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 gunfigters 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-myntens 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-utillgængelige 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 forudforståelse 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 morsomere, hvis man ved, hvilken historie klicheerne har gennemgået fra Helten med den Hvide Hat over Spaghettiblod til Socialrealisme. Den perfekte illustrati-

on af en sådan forudforståelse 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.



Young Guns

Omend Hollywood er under et generationsskifte, så synes dog visse ting at være konstante: som f.eks., at hver film-generation 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*.

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

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: sluts scenen 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 kendetegn i de vanskelige år for den amerikanske selvidentitet i de sene tressere og de tidlige halvfjerdserne 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 korruperende 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 kliché-niveau til arketyper i en kulturs kunstmyste. I *Young Guns* er selv disse arketyper 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 Bon-

ney 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 halvfjerdserne 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-mytilogien. Men man kan heller ikke se bort fra overmætning: U.S.A.s TV-publikum havde simpelt hen 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 udtømmelige 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 snavsmaskine 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 ulejligen 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 Urich; 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 western-genren anerkendt som en væsentlig kulturel skabelse, og Det Vilde Vesten et fuldgyldigt folkløst 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 halvfjerds-erne, 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 1970'erne, 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 luderer 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 fortællinger 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 forudannelser, 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 forstumpe 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 Meneskelig Komædie, 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, indfølelse, 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 vel-signet genkendeligt. Desuden er der træk af forbløffende historisk akkurate, 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 detaljer 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 blotant '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 vil 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 folkløse 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