

# 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 mindreværds-komplekser der voksede ud af amerikansk provinsialisme. Efter sytten år i den gamle verden vendte han for en tid hjem i begyndelsen af 1830'erne og drog straks til *the frontier* for at få inspiration til at styrke og udmønte sine patriotiske følelser. Vildmarkens og præriens stor-slåede 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 vilde 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 udforskede 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 miljøet 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 genre-malerens 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 indsigtfuld 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 genre-malerne 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 Re-



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

mington 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 kunsthøjskole. Hvor den selvlærte Russell gengav sine erfaringer direkte og usmykket, dér sammenfatter og generaliserer Remington.

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 betegnelserne 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 skulle bøffelhjorne, 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-filmene helt ud af studierne med Tom Mix, der næsten udelukkende filmede on location. Filmen 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 stemningskabende.

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'Sullivan's 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 sublimе værdier, måtte blive centrale for Hollywoods eksperimenter med widescreen-formaterne 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 pionerånden 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 hovedvid-

ner 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 tryk-kende 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 pikto-grammer 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 gennemfø-

res, 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 liden-skab.'

#### 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).