



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 spillede 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.



Som en af 30'ernes 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

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

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 filmene; 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 biften; jeg husker endnu at vi fros gudsjammerligt – træer, ører og fingre var følelseløse 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 forjættede 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 moderne til sangen 'Wheels of Destiny'. Han nynnede sagte melodien og vi gik lidt senere gennem et album med et halvhundredes stills fra filmen; billederne kaldte mange spændende og fornøjelige



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 heltcowboy Gene Autry, instrueret af rajasjanginstruktørerne Otto Brower og Breezy Eason i 1935.

Overjordiske westernikoner blandet med underjordiske Metropolis-science-fiction. På jorden pisker den syngende pligttopfyldende 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 de-

lige 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

menteres 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 vās 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 1910'erne, 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 prestigøse 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 for masteligt, 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 klippepemonumenter, 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 vejryds hvor indianerne sælger turkis-smykker fra faldefærdige skure, lå også det gæstgiveri, hvor filmholdet slog sig ned. Nu er Goulding's Lodge blevet et

flot luksus-motel, perfekt tilpasset ørkens 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 muldvyrets 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 klippe-masser 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 fænomene panorama, forstår man at man træder på western-genrens inviede jord. Et ydmygt træskilt melder: John Ford's Point.

Peter Schepelern



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 opford-

ring. 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 nødigt ville undvære en eneste sats.

I 1972 valgte jeg *Wagonmaster*, Niels Jensen havde udset sig *My Darling Cle-*

mentine, fordi han fandt at 'Den er Fords bedste film. Og dermed genrens'. Måske. Jeg vil nødigt 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 ondskenen 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 nedrigheid. 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

Henry Fonda og Victor Mature.

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 bisende 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 vade-stedet. 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.



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 karakteristikkene 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

Montgomery Clift og John Wayne.

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 Kjærup

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.

Filmene er bundet op på den berømte riffel som Lin (James Stewart) vinder i en skydekamp i Dodge City, hvor en mytisk Wyatt Earp fungerer som hyggeonkel og konkurrence-dommer 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 filmene en velkontrolleret blanding af krydstalkar 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 arketyperiske 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 udrevet 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 dag gryet 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 skyggen 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 forskræmt 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 uproblematisk 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 skrædder-

syede 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 nybygger-samfund.

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 solbeskinne- de californiske dal, hvor jorden er frugt- bargjort, 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 pligt-opfyldende 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 skæbnsvangre, hede dag i 1870, ligner han en trætmænd, for hvem den forestående kamp er en uomgængelig men på forhånd afgjort formalitet.

Retten håndhævelse i et samfund, et hvilket som helst samfund, hvor de, som skal leve højt på den ideelle fordring er



Gary Cooper som Sheriffen.

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.

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

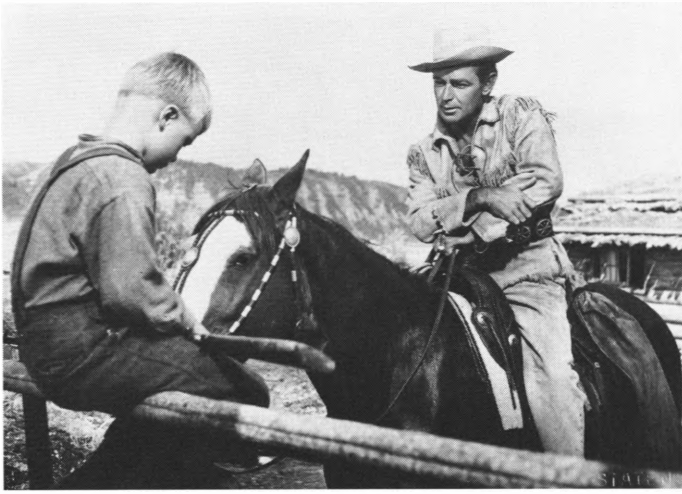
Shane, 1953, George Stevens.

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 60'erne 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 50'erne. 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 filmvidenskabsmand kun se den på én måde. Nemlig ligesom Umberto Eco ser *Casablanca*: 'Når alle arketyperne [...] trænger ind på scenen uden den ringeste bluser, når man homeriske dybder. To klicheer er til grin. Hundrede klicheer er bevægende.'



Og de er der allesammen, alle klicheerne. Vi har fx den *ensomme, hjemløse revolvermand*: titelpersonen Shane, hvis for- og fremtid fortøner 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 nybygger-samfund han gæster og dels givet drengen Joey, der er filmens egentlige hovedperson og samtidig den dumme og mest tåbelige drengeskuespiller jeg mindes at have set, noget at tro på, et ideal-jeg, der komplementerer det 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 Schaefer's 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, storskydende *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 tremole-rende 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

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

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 metafilm 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 krig 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 behårde karrierekvindes 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 ødemærkt, 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 kvindofilm, 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 hof-ten – den eneste gang, hun ifører 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 karriere-drømmene 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. Klemte 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* indføj 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 *Casablanca*-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 kommunistforfølgelse.

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 overrumpler man af Fords eminente beherskelse af stil og af hans økonomi i de enkelte udtryk. I en af de indledende scener beskrives en familiedyd, som får netop den overdrevne farvedybde, den lydæssige 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 overrullende 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 Texas*

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 – udbrøder som med én mund FUUUT-TÅÅÅG. Senere kommer en masse kodrengene ridende, og en anden gut bidrager til løjterne, idet han prøver at pege mod lærredet og samtidig brøler let fortløkkende MYYYYYYYYYRER.

Der er ikke noget som at opleve en film i selskab med kendere. Derfor stod *Pigtråd på Texas 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 bedsteborgere nøjsommeligt inddampede rationalitet fra alverdens ordgydende dagligstuedramater sendes til tælling af en tænderskærende Kirk Douglas' tårnhøje traumer og den overlubre 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 genretrekk 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 sheriff *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 understreges 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 sammenkittede 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 det 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 fotot 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 arketyperiske 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 baggage, 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 Valance* 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 udkârne. 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

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



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 tobakssøvsen om hans mund og hans uegale 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 ørkenen, 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 udsagte.

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

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

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 korrupperer de gamle idealer. Ver-



Martin Balsam, Diane Cilento og Paul Newman som død.

den 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 fortættet 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 selvskhed.

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 de-

monterer 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 stammefrønder og deres heste hører til her. Handlingens forløb skanderes hyppigt af udblik over det vidstrakte, ubørte 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 korrumpes 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 McLaglen's *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 kritik 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 rød 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 tilfredsstillende 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 masse 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 forhædede, morderiske lovløse, der er oppe imod først en amerikansk, siden en mexikansk social-politisk magtstruktur, der er endnu mere korrump 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 dumdrigt 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 blo-



digt, 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.

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 allerede mest 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 med de deres hjemmestrikkede retfærdighed ske fyldest. De tværmoderniteten 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

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 westerns. 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



