

# *Det moralske landskabs*



# genfødsel



af Nina Rosenstand

I indledningen til *The Shootist* (1976) rider John Wayne frem mod kameraet imod en baggrund af Sierra Nevada bjergene, kolde og snedækkede, under en blytung himmel. Og det er praktisk talt det sidste glimt vi ser af naturen i *The Shootist*, bortset fra en køretur ned til floden med Lauren Bacall. Som døende rykker Wayne indendørs, det storladne landskab, som altid har været hans medspiller i de mange westerns, er tabt for altid, og Vesten er tabt med det. Det er filmens budskab, og det er en af grundene til, at *The Shootist* er så deprimerende, og ikke bare fordi John Wayne dør.

Og kan hende det er grunden til, at *The Man Who Shot Liberty Valence* (1962) aldrig har været så populær som Fords andre westerns, selvom den har nok så gode kræfter: det er en indendørs film (akja, gaden i aftenbelysning er blot inde i et af de store studier). Men det er ikke blot det, at filmen mangler 'frisk luft': der er en sær nedtrykkethed ved naturens fravær. Filmen taler om vestens bortgang og videreførelse rent ideologisk som legende, dvs. som det *ikke* var, og alt det morsomme (dvs. cowboy-filmhalløj) med slagsmål og skyderi osv. er bare et flashback. Fra begyndelsen ved vi, at Tom Doniphan er død, alle er ældre, ingen er lykkelige. Landskabet glimrer og kalder gennem sit fravær.

Nu, med 90ernes 'Nye Westerns', er landskabet genopstået i symbolsk form, med *Dances With Wolves*, *Young Guns II* og *Quigley Down Under* – og det er endda meget fremtrædende i to nye film, *City Slickers* og *Thelma & Louise*. Fælles for disse film er, at deres udviklingshistorier udspiller sig i natur, der 'snakker med': jo mere imponerende landskabet bliver, des vigtigere og mere dramatisk er handlingen, og des vægtigere er beslutningerne, der må træffes. I den forstand er det moralske landskab genopstået, i ånden fra John Ford, Anthony Mann og Henry Hathaway.

---

*Det klassiske 'Ford-land' – her i Indianerne (Cheyenne Autumn, 1964), optaget i Monument Vally i Arizona og Utah.*

## Landskabet som medspiller

En film bliver optaget on location, i det fri, af mange grunde; én er fordi landskabet betyder noget som symbolsk dimension: når landskabet bliver metafor for personernes indre liv, er det en medspiller – ellers er baggrunden underordnet, og historien kunne finde sted hvorsomhelst, i Brooklyn eller i Vanløse (og en sådan baggrund kan selvfølgelig også blive metaforisk, men i så tilfælde er personudviklingen gerne i en anden retning). Landskabets rolle kan sammenlignes med den græske tragedies kor: det er i baggrunden, men det kommenterer til stadighed heltens handlinger og afgørelser. Som sådan kan landskabet både være medspiller og modspiller, fælle og antagonist. Traditionelt har westerngenren været uløseligt knyttet til dette symbolske landskab, eller til nøds byskab kontrasteret med landskabet (som i *High Noon*, *The Gunfighter*, *Yellow Sky*). Howard Hawks' westerns er lidt af en undtagelse fra reglen, for bortset fra *Red River* finder fortællingen gerne sted i westernbyen<sup>1</sup>.

Måske har westernfilmen ikke *opfundet* landskabet som metafor, men den har udviklet det til perfektion, mere end nogen anden filmgenre<sup>2</sup>. Alt afhængigt af fortællingen kan landskabet blive illustration for opgaven, der skal løses, eller forhindringen, der skal overvindes, og som sådan påtage sig rollen som Den Anden overfor hovedpersonen/personerne – eller landskabet kan blive et direkte spejl for personens indre tilstand, og som sådan blive hans/hendes fælle, eller ligefrem blive identisk med personen, et alter ego. I den traditionelle western gemmer der sig ofte en dualisme mellem landskabet som ven og fjende på samme tid: det er 'ven', fordi det simpelthen er ude vestpå, og vi elsker westerns (man er 'hjemme igen', når man ser en western i biografen) – men det kan samtidig være 'fjende', fordi det symboliserer en konflikt, eller ligefrem i bogstavelig forstand truer helten (vejen gennem ørkenen uden vand, de farlige flodkrydsninger under kvægdriften, præriebranden, sneen i bjergpasset, osv.). Således bliver en gammel konflikt i den amerikanske psyke også illustreret samtidig, konflikten mellem Ørkenen og Haven, vildmarken og det dyrkede land, eller simpelthen: Kaos og Kosmos<sup>3</sup>. Og så er det op til den underliggende moral i fortællingen, om vildmarken skal betragtes som

god (kosmos) eller ond (kaos, der skal erobres og transformeres til kosmos). I det sidste tilfælde har vi den klassiske situation, hvor helten, den ensomme rytter, hjælper samfundet med at blive etableret i ødemarken, men derved gør sig selv overflødig, fordi han mest hører til i ødemarken. Dermed er han en kompleks person, som må forsvinde ud i solnedgangen (og han er lumsk lettet, må vi antage).

Hvor landskabet ikke længere taler med symbolsk stemme, men blot er blevet hverdag, er genren fortabt. Det var en af de ting, der skete med genren i 70'erne. Det bliver somme tider fremhævet, at westerngenren blev for ironisk over sig selv, eller folk simpelthen blev trætte af alle de køer og heste. Men man kan også sige, at westernfilmen blev for 'realistisk': der var ikke længere helte til, men blot trætte, snavsede arbejdsløse arbejdere og folk, der misforstod hinanden og døde en tilfældig død som konsekvens. I takt med denne tendens blev landskabet mere og mere uinteressant (for at vise hvordan det *virkeligt* var: uromantisk), indtil det bare var store tomme vidder med knolde og tørre buske. Og så rullede westernfilmen sig om på ryggen i de kedelige knolde og opgav ævret.

## Realisme, perspektiv, etik

Her må en bemærkning være på sin plads: at denne realisme selvfølgelig ikke var *realistisk*. Somme tider er der helte selv i virkeligheden, og somme tider er der bakker og bjerge, og ikke bare knolde. Westernfilmens kyniske realisme var, som alle andre holdninger, blot en fortolkning – en fortolkning af en mytisk tidsperiode og en mytisk ideologi, og ikke nogen privilegeret indsigt i hvordan det 'virkeligt var'. Hvis en postmodernistisk western eksisterer (og det tyder det på, at den gør nu), må den illustrere, at virkelighedsbilledet netop ligger i fortolkningen, og der er mange slags virkeligheder til, alt afhængigt af ens synspunkt.

Men hvis westerngenren skal lære af postmodernismens perspektivisme, må et element tilføjes, som genren ikke kan undvære: Westerns har, næsten per definition, altid været vehikel for en etisk holdning (*High Noon*: 'If you don't know, I can't tell you', *Rio Bravo*: 'I hope you're good enough', *Liberty Valence*: 'Print the legend'), og derfor må den nye western kunne fremhæve, at visse

virkeligheder er mere meningsfulde end andre, når vi tager konteksten i betragtning. Der er ikke tale om, at vi ender i en perspektivernes relativitet. Skal filmen være historisk korrekt, må den sociale og politiske kontekst i de små 30 år, Vesten varede (ca. 1865-1885), være væsentlig. Men skal den være metaforisk, og filmisk, så er det *vores egen* kontekst, der er væsentlig: de personlige og sociale temaer, som vi identificerer os med, eller som vi ikke længere kan bære at identificere os med. Det har været westernfilmens privilegium og *force* siden begyndelsen at benytte genren til at udforske det 20. århundredes problemer og synspunkter. Det er stadig genrens privilegium, selv nu, da så mange synspunkter har ændret sig.

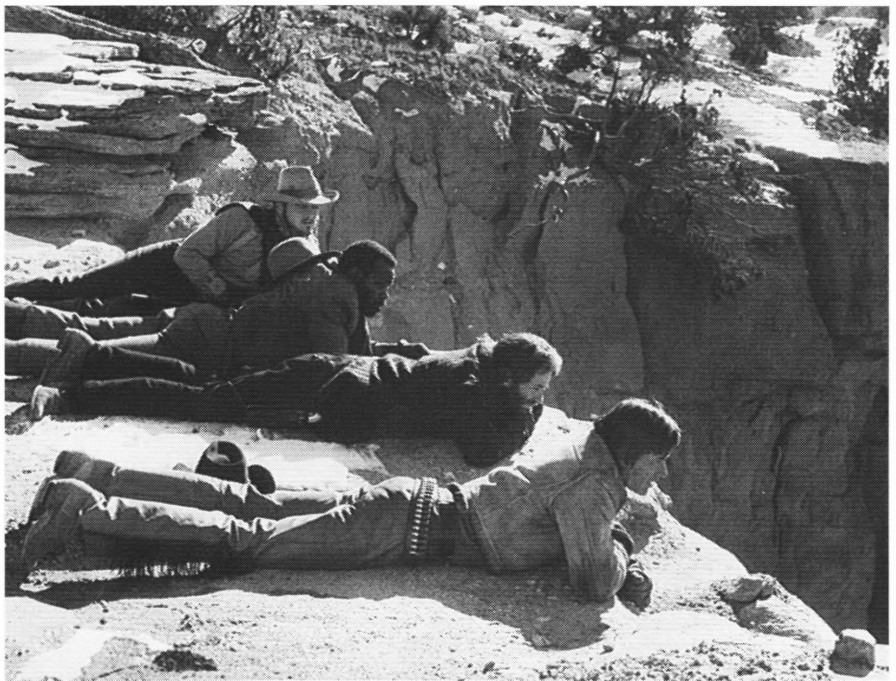
Hvorfor kan westerns ikke 'bare' være underholdende, som i gamle dage? Stort set fordi de gamle westerns beboede et plan, hvor man ubevidst accepterede de fleste af deres grundforestillinger om landet og folket. Og der er mange af de grundforestillinger, vi ikke længere kan acceptere, fordi de går imod vores økologiske og humanitære samvittighed. Man smider ikke længere en tom flaske ned i Gooseneck Canyon, som John Wayne gør i *Fort Apache*. Man slår ikke længere bisonokser og pumaer ihjel og filmer det. Og man kan ikke længere betragte kvinder og sorte og indianere som perifere eksistenser. Det er ikke ensbetydende med, at alle de klassiske westerns slog stakkels dyr ihjel for åbent kamera, forurenede, var onde mod indianere og sorte, underkuede kvinder (eller overså dem), osv., osv. – sund sans og human samvittighed har været til stede i westerns i lang tid. Men i dag er de ovennævnte temaer ikke blot fortidige, de er uacceptable, selv som et ubevidst baggrundstema. Måske især som ubevidst tema. På den anden side orker vi heller ikke at se flere westerns, der *kun* indeholder negativ kritik, eller som stirrer sig traurig på Vestens Sidste Dage endnu engang. (Desuden er der ingen penge i dem – Hollywood vil lave *feel-good movies* nu, halvvalvorige film med et positivt budskab, som får publikum til at gå glade hjem).

Skal westernfilmen da være fuld af løftede pegefingre og budskaber? Nej, for der er himmelvid forskel mellem en film, som prædiker, og en film som inkorporerer hvad vi betragter som væsentlige synsændrin-

ger, i og med at disse synsændringer leder til en bedre forståelse af os selv og vore omgivelser. Gamle prædikende westerns var heller ikke til at holde ud – som f.eks. *Santa Fe Trail* og *Soldier Blue*. Så hvad er de etiske temaer, vi i dag synes er væsentlige, og som Den Nye Western kan lave historier om? Om personudvikling, om venskab, om pligtfølelse – som *Lonesome Dove* har gjort. Om individet mod korporationerne – og igen om venskab og om forholdet til ens egen eksistens, som *Young Guns II*. Om racisme og sexism, og personlig integritet, som *Quigley Down Under*. Og så er der *Dances With Wolves*, den første miljø-western.

### Silverado (1985)

Imellem *The Shootist* – den sidste af de 'gamle' westerns – og *Young Guns* var *Pale Rider* og *Silverado*, og til en hvis grad kan de siges at høre til de Nye Westerns, i og med at de hørte til de få westerns i 80'erne, og i og med at der nu forberedes en *Silverado II*. Men alligevel kan de ikke siges helt at have opfyldt forventningerne til den Nye Western. *Pale Rider* er nok Eastwoods bedste western, men den er mest et citat, en *homage* til den klassiske *Shane* og hans egen *High Plains Drifter*. *Silverado* var underholdende, og den var udendørs, og den introducerede Kevin Costner – men alligevel mangler der noget: landskabet 'betyder' ikke noget, det er bare et *backdrop*. Selv i de beslutninger, der træffes, er der meget lidt fornemmelse af 'verdensændring' hos de medvirkende, og klassiske western-beslutning om at 'blive og hjælpe sine venner' eller tage hævn over dem understreges ikke af nogen ydre landskabssymbolik. Filmens personer fungerer nærmest som drenge, der bliver lidt alvorlige for en stund, men så bliver de heldigvis normale og drengede igen. (Ikke et ondt ord om at være drenge – men en western formodes som regel at 'gøre drenge (m/k) til mænd (m/k)', og *Silverado* efterlader sine figurer med kun en anelse mere dybde end de havde, da vi mødte dem). Der er en besynderlig mangel på 'hjerte' i denne film, som gør, at selv dens nutidsproblematik (den sorte cowboy og hans søsters problemer i det hvide samfund, den lille farmer mod den store ranch, kvinden som vil være sin mands arbejdspartner, den diminutive saloonbestyrer Stella) er underligt overfladisk – måske fordi *Silverado* til syvende og sidst er en



komedie, en glimrende, underholdende komedie, men ikke noget godt eksempel på den etiske forbindelse mellem landskab og western.

### Young Guns II (1990)

Der var en film, der hed *Young Guns*, og den var ikke god. Det var heller ikke nogen succes, så hvorfor i alverden man besluttede at lave en *sequel* er en gåde. Men hvordan det end skete, så er *Young Guns II* blevet alt det, *Young Guns* ikke var. Den er morsommere, den er alvorligere, den er mere velspillet, og handlingen har mere 'bid'. Selv musikken er mere meningsfuld, John Bon Jovis fine rock-sang *Blaze of Glory* gemmes til filmens slut-credits, og underlægningsmusikken er i øvrigt i klassisk western-stil. I det hele taget er »*Young Guns II* ikke blot en teen-film med cowboyhatte og skydere, som *Young Guns*, men en ægte western, der har generindret, at publikum ved, hvad western er/bør være. Den gør sig endda umage for at have historisk korrekte episoder, og Pat Garret, som var en uudnyttet antagonist i den første film, kommer til sin historiske ret som Billy's ven og forfølger. Filmen hæver sig sågar op til at være vittig: omsider bliver kvægbaronen John Chisum nævnt (han var en hovedperson i Billy The Kid historien, og *Young Guns* nævner ham ikke med et ord), og ikke blot nævnt, men vist i al sin magt og væld, og mægtig er han, for han er James Coburn (som aldrig har set bedre ud). Det vittige, i filmisk for-

*Rusty Meyers, Danny Glover, Kevin Kline og Scott Glenn i Silverado.*

stand, er at Coburn spillede Pat Garret i Peckinpah's *Billy The Kid*-film. Og Coburn har en af filmens bedste replikker, da talen kommer på hvem i Billy The Kids bande der begår forbrydelserne: 'The whole gang is Billy The Kid!' Det er sand forståelse af mytedannelse, han udtrykker her.

Desuden er det sociologiske perspektiv korrekt denne gang: man får et virkeligt indtryk af, at fejden, som Billy var rodet ind i, var en pris- og territoriekrig mellem købmænd (det kunne gå barsk til i Vestens forretningsverden). Og endelig ser man kvæg, kører til højre og venstre, i modsætning til det kvægløse univers i den første film.

Det mest charmerende ved filmen er dens ramme af, så vidt vides, ren fantasi, især da resten er forholdsvis historisk korrekt. Fantasirammen giver os den udvej, som vi har leget med tanken om i alle de historiske film, hvor det går alle så grumme ondt, nemlig at lave lidt om på historien og frelse vor helt fra hans/hendes sikre skæbne.

Og filmen eksisterer i det gamle western-land. Hvor *Young Guns* føltes som en rock-video optaget langs en motorvej, rykker *Young Guns II* ind i det gamle landskab, der omslutter én med 360 grader, og bliver en troværdig historie om at træffe den store eksistentielle, absurde og meningsfulde beslutning om at



*Young Guns II.*

spille spillet til ende om så verden går under omkring én.

### **Quigley Down Under (1990)**

*Quigley Down Under* er en lille film, og den er endda ikke rigtig en western – den er snarere en *southern*, for den foregår i Australien. Den handler om med en mand, som ikke har truffet nogen nævneværdig beslutning i sit liv, og som bliver tvunget til at revidere sit livssyn fordi mennesker – som han egentlig ikke har noget at gøre med – ellers vil miste både deres værdighed og deres liv. Quigley (Tom Selleck) er en 'drifter' fra USA, en cowboy med en stor Sharps riffel og ikke ret mange skrupler. En rig ranchejer hyrer ham til at skyde dingoes (vilde hunde) – og så viser det sig, at 'dingoerne' i virkeligheden er aboriginer. Og her siger Quigley fra, og får de racistiske ranchfolk på nakken.

Det var cowboyn og den onde ranchejer. Så er der 'indianerne' – dvs. aboriginer, den australske urbefolkning – der nedhugges og nedskydes hvor de hvide kan se deres snit til det.

Og der er også en pige, som han frelser (Laura San Giacomo). Det vil sige, hun frelser også ham lidt. Hun er en stærk personlighed i sig selv, men med svære psykologiske problemer, som hun i bedste freudianiske stil gennemlever en gang til og derved kommer over. Quigleys opfattelse af hende som et væsen, der fortjener respekt og hensyn, fuldender hendes helbredelse fra den sygdom, der hedder mindreværd, og som var forårsaget af en anden mands hensynløshed.

*Quigley Down Under* har så mange af de klassiske western- ingredienser, inkluderet westernmusik, at man med selvfølge klassificerer den som en western. Selve dens problemløsning føles simpelthen som en korrekt westernproblematik. Men det morsomme er, at den måske kan tillade sig af være så traditionel som den er, netop fordi den ikke foregår i det amerikanske Vesten, men et helt andet sted. Hvad der virker mest overbevisende, er at det australske landskab ser så westernagtigt ud, og her bliver *Quigley Down Under* en tydelig illustration af, at en western og dens landskab er uadskillelige. Matthew Quigleys personudvikling fra overfladisk cowboy til *menneske*, og hans venindes helbredelse for sit psykotiske mindreværd, sættes i relief af de forunderlige sletter og klipper, de færdes igennem. Men bortset fra det, så er *Quigley Down Under* slet ikke så traditionel: der er tydelige 90er-motiver, der gør sig gældende (og som måske vil datere filmen i fremtiden): den handlekraftige, men også følsomme mand, den stærke, men også kontakthungrende kvinde, den helt igennem onde ranchejer (ejer af land og penge), de helt igennem gode aboriginer. I øvrigt er *Quigley Down Under* instrueret af Simon Wincer, instruktør af den helt igennem pragtfulde Western TV-serie *Lonesome Dove...* der modsat de fleste andre TV-film benytter landskabet som et moralsk

tragediekor igennem alle seriens 6 timer.

### **Dances With Wolves (1990)**

Hovedforskellen mellem den gamle western-genre og de nye westerns kan siges at være, at moralen ikke kan være helt den samme. Og det er her, Kevin Costners *Dances With Wolves* yder det store, måske ligefrem umålelige bidrag: for den har genvivet westerngenren en etik, men det er en etik, der svarer til en mere miljøbevidst tid, en tid med bevidsthed om ansvar for fortiden og et håb om at vi med lidt sensitivitet kan redde tingene i land og råde bod på hvad en tidligere tid har forspildt. Hvor tidligere 'indianerfilm' som *Soldier Blue* og *Little Big Man* begræd fortidens ulægte sår, går *Dances With Wolves* igang med helbredelsesprocessen. Desuden er det, de to førstnævnte film egentlig begræder, ikke indianernes tab af kultur og land, men Vietnamkrigen, og *Dances With Wolves* er helt fri for en tilsvarende metafor: indianerne symboliserer sig selv som idé og ideal.

Egentlig er den en tilbagevenden til en rent romantisk idé, forkastelsen af et livssyn, der ser naturen som farlig, fjendtlig, umoralsk og i egentlig forstand gudløs, til fordel for en vision af naturen som i dybeste forstand ren og god i sig selv, og derfor også på sin vis guddommelig. Fra at have været tvetydigt ven/fjende, er naturen, vildmarken, nu blevet utvetydigt ven (og, ville miljøvenner sige, det er også i sidste øjeblik). Indianernes verden (og dermed, symbolsk, naturen i sig selv) er absolut ikke længere symbol for kaos, som de så ofte har været i klassiske westerns med få undtagelser som *Little Big Man* og *A Man Called Horse*, men er blevet det egentlige, betydningsfulde kosmos. Det er Moder Jord-ideologien, der manifesterer sig her for første gang i halvfemsernes film, men det er også en tilbagevenden til Den Ædle vilde – ikke i gammelromantisk forstand som det lettere stupide, men ukorrumpere naturbarn, som vi er forelskede i, men ikke længere kan kommunikere med, men en moderne aktivist-version, der ser forbindelsen til naturen som det *eneste* alternativ til den situation, hvor historien har bragt os/USA.

Det er noget, der kan glæde en masse mennesker, der holder af at se gode film, som også er samvittighedsfulde. Men derudover kan man glæde sig over, at *Dances With Wol-*

ves, foruden at være en vidunderlig film og tillige en Oscartildænget pristager, også er blevet en publikumssucces. Det betyder nemlig, at det ikke er udelukket, at vi får flere western-storfilm at se. Det rygtes, at Hollywood i denne tid er ved at støvsuge sig selv for western-manuskripter, der ellers har ligget gemt og glemt i 10-15 år. Men det skal være 'feel good'-manuskripter! Fortællinger, som lader én forlade biografen med en 'warm and fuzzy feeling' af, at alt nok bliver bedre alligevel.

På sin vis er *Dances With Wolves* en film om dårlig racesamvittighed over de hvides gesta over for indianerne, men den sidder ikke fast i en 'mea culpa'-begrædelse. Den viser meget mere end taler om (sådan som en god film bør) hvad indianernes alternativ til erobrer/bulldozer mentaliteten er – at det er hverken primitivt eller fremmed for os, men menneskeligt både i det store og i det små... Indianerne kan grine og være uforskammede og jaloux og være gode venner nøjagtigt som 'os andre', de hvide, og der er både gode indianere og onde indianere på prærien – men de repræsenterer alligevel en holdning af bedømmelse ved selvsyn og ikke ved fordom, modsat de hvide, og en ansvarlighed for eget liv og egen skæbne, som ikke er på bekostning af de andre væsener, der deler prærien og jorden med dem.

Er det da realistisk? Har vi endelig set indianeren, som hun/han er i virkeligheden? Nej, det er et idealiseret billede, for dette kan siges at være en postmoderne film, der vælger sin virkelighed og sin fortolkning i symbolsprog. Men på fortællingens plan er det selvfølgelig en rigtig indianerfilm, og derfor er den så vidunderlig – vi får allesammen chancen, endelig, for at bo hos indianerne og gå på jagt med dem. Og sikke en jagt... (fremstillet med lutter miljøvenlige *special effects*. Ingen dyr blev slået ihjel). Costner har sikkert altid gerne villet bo hos indianerne, og nu har han gjort det, og – *tusind tak, Kevin!* – det har vi andre dermed også. Men filmen er ikke nær så meget om indianere i historien, som den er om indianerne som symbol, om at være fri og ansvarlig for sine beslutninger i en større kontekst af både kultur og natur.

Men her og der er *Dances With Wolves* alligevel underligt irriterende. Alle de hvide er så ækle og grimme og lede, undtagen selvfølgelig Costner, som, lad os indrømme det, så



Kevin Costner i *Danser med Ulve*.

sandelig er en forrædder, set med hans arbejdsgivers øjne. Kunne han i det mindste ikke have ladet et par soldater have 'hertet på rette sted', omvende dem til gode indianere? Bare for at vise at vi ikke allesammen fortjener at blive massakreret ved vadestedet? Åbenbart ikke, for hvis symbolikken skal passe, skal den måske netop være massiv<sup>4</sup>: Blåfrakkerne må være 'de onde' for at indianerens livsstil kan fremtræde som alternativet, og netop derfor slipper vi for den hjerteskerende massakre af indianerne til sidst. Vi ved nemlig allesammen, at indianerne blev massakreret i stor målestok. Det er ikke en historisk lærebog. Hvad filmen giver os, ved at lade Lakota-stammen forsvinde ud i vinterskoven, er at historisk set har de ikke overlevet som nation, men deres ånd lever endnu, og det er den, filmen tilbyder os at tage del i. Det er den frie ånd i sig selv, som ikke blev kuert – selv om de enkelte indianere både blev slået ihjel, givet kopper og tuberkulose, gjort til drankere, osv.

Men her ligger måske *Dances With Wolves*' eneste symbolske fejltrin. For hvis den frie ånd lever, hvem symboliserer den frie ånd mere end nogen i filmen? Naturen over kulturen, i bedste Rousseau'ske forstand? Ikke Costner, ikke indianerne – men ulven. I overensstemmelse med filmens tanke bør ulven leve, slippe væk, blive udødelig. Så hvorfor blev den symbolik tabt på gulvet, slået ihjel på den lange bakkedråning?

### *City Slickers* (1991)

*City Slickers*, instrueret af Ron Underwood, er en af Hollywoods 'feel-good' sommerfilm, og en gøgeunge i dette selskab, for det er en nutidig film om bymænd i krise. De er ved at fylde fyrre, de keder sig i deres familier og i deres job, de er bange for at ende som deres fædre, de er bange for at det er for sent at lave om på deres liv. Hvad gør de så? Tager på en kvægdrift for turister i New Mexico (det kan man faktisk). Bymændene ledes af Billy Crystal, cowbojerne ledes af Jack Palance, hvis ansigt selv ser ud som et western-landskab efterhånden. Det korte af det forholdsvis lange er, at Palance lærer Crystal livets hemmelighed: at der er én ting, der tæller, og den er forskellig fra menneske til menneske. Men når man koncentrerer sig om den ene ting, så har man fundet meningen med det hele. Og denne hemmelighed bliver lært eftertrykkeligt gennem prøvelser – et veritabelt indvielsesritual – som får de kriseramte store drenge til i bogstaveligste forstand at 'finde sig selv' igen.

Relevant i denne sammenhæng er, at det at blive 'cowboy' for bymændene bliver en metafor – ikke for at flygte fra hverdagens problemer og lege kodreng, men tværtimod for at tage et moralsk standpunkt, at tage et ansvar og vise sig 'opgaven voksen'. Ikke sådan at forstå, at alle cowboys er engle, for der er et par særdeles nederdrægtige vaskeægte cowboys på kvægdriften, som både er fordrukne og sexistiske, og vistnok

også racistiske. Men deri ligger en af prøvelserne: at blive en bedre 'cowboy' end de, at blive så god som Palance, fortællingens egentlige engel og katalysator.

I den forstand er *City Slickers* helt på linje med så mange klassiske westerns fra *Red River* til *The Cowboys*, som bruger kvægdriften gennem landskabets imponerende baggrund og fortvivlende vanskelige forgrund som en mandomsprøve.

### **Thelma & Louise (1991)**

En af sommeren 1991's overraskende (siger alle) filmsucceser i USA var *Thelma & Louise*, instrueret af Ridley Scott, en mærkværdig (læs: mærk-værdig) blanding af tradition og ny vision. Også det er ikke nogen

1970), og de enorme rent fysiske afstande mellem byerne i det amerikanske Midtvesten og Vesten gøres ikke ret meget mindre af at man kører i bil og ikke på hesteryg. Og Mexico er lige så langt væk for lovbyderen med bil og en helikopter i halen, som det var for en af de gamle outlaws til hest – især hvis man prøver at komme til Mexico fra Oklahoma, men som Louise ikke for nogen pris vil køre igennem Texas.

*Thelma & Louise* er ikke nogen western, ikke engang symbolsk. Og den eneste mand, som har en cowboyhat på i filmen, er så sandelig ikke nogen præriens ridder. Men den foregår de samme steder, som vi er vant til at en fortælling af Butch Cassidy-typen foregår, og jo nærmere vi kommer

slutningen, des mere dominerende bliver western-landskabet. Det flade industrilandbrugs-Midtvesten er ladet tilbage, og i filmens sidste trediedel har vi bevæget os fra en horisontal til en vertikal verden og befinder os i den sære amerikanske ørken med de lodrette, røde klippevægge. Nej, det er *ikke* Monument Valley – som ofte er beskrevet som 'John Fords moralske univers'. Men filmen er optaget i områder på kryds og tværs over grænsen mellem Arizona og Utah, hvor også Monument Valley ligger, og veninderne Thelma og Louise befinder sig i høj grad i et moralsk univers – der, hvor deres endelige beslutning om at finde og bibeholde deres eksistentielle integritet finder sted. Og her ligger forbindelsen til den klassiske western-genre, fordi landskabet her er genopstået, i en nutidig film med et nutidigt tema, som metafor for Beslutningen, som spejl for sjælen, der vælger et standpunkt.

I den forstand har en af kernepunkterne fra westernfilmen fundet en niche, som hjælper til at give samtidsfilm den samme etiske dimension som de alvorlige westerns, som f.eks. *Shane* og *The Searchers* – og hjælper os seere til at forstå det moralske dilemma ud fra westernfilmens forudforståelse: at det til syvende og sidst er et spørgsmål (for alle os vestligt orienterede

kultur-mennesker) om den individuelle kommen overens med ens egen rolle og ens egen skæbne.



Susan Sarandon (tv) og Geena Davis i *Thelma & Louise*.

'feel-good' film, tværtimod. Det traditionelle er de to kammerater, såkaldt almindelige mennesker, der kommer på kant med loven og vikler sig frygteligere og frygteligere ind i det lovløse univers, som alligevel viser sig at have love – nemlig for venskab og personlig integritet. Det utraditionelle (hvad der siger en del om Hollywoods mandsverden) er, at de to kammerater er kvinder (Geena Davis og Susan Sarandon). Den begynder i Midtvestens moderne verden, som egentlig kun adskiller sig fra Midtvestens tidligere verden ved samarbejdet mellem medierne og politiets dektektiver. Kommunikationskløften mellem kønnene er den samme som i 'gamle dage' (præ-

### **Noter**

1. Tre af Hawks' westerns er stort set bygget over samme tema *Rio Bravo*, *El Dorado* og *Rio Lobo*. De blev alle tre vist uden pause imellem, en mindeværdig aften på Film-museet i København i halvfjerdserne, og deres fælles temaer blev en stående vittighed for den tæt-pakkede filmsal, hvor de forudseende havde taget madpakker og termokander med. Alle tre er bygget over et bydrama, men det er muligt, at dette faktisk beror på en tilfældighed: for *Rio Bravo* var tænkt som en parodi på *High Noon*. Og Hawks havde ingen skrupler med at gentage de tricks i sine egne film, der har gjort lykke. Derfor kan man ikke sige, at Hawks af princip ikke benytter landskabet som medspiller i sine westerns.

2. For en analyse af udviklingen i westernfilmens benyttelse af landskabet, se Kosmorama nr. 192, Sommer 1990, Øystein Hjørt, 'Western-billeder: Figurer i et landskab'.

3. Tanken er analyseret af adskillige amerikanske forfattere, men den bedste diskussion findes hos Henry Nash Smith, *Virgin Land, The American West as Symbol and Myth* (Cambridge, Mass. 1950), Chr. XVI, 'The Garden and the Desert'.

4. Det er den venlige fortolkning. En mere uventlig fortolkning ville være, at den sort-hvide konflikt afslører en debutroman, med den debuterende forfatters manglende sans for nuancer, og Costners manglende vilje til at lave om på forfatterens filmmanuskript.