

# Gud & Djævel



Fænomenet Clint Eastwood: Stjerne, instruktør, myte – fra *The Man With No Name* til selvpogør i *De nådesløse*

af  
Kaare Schmidt

'I ain't like that anymore', fortæller William Munny til alle, der gider høre på ham. Og det er alle, der huser ham som 'thief and murderer, a man of notoriously vicious and in-temperate disposition'. Og det er alle.

Når man har hørt på det nogle gange gennem *De nådesløse*, kan man godt forledes til at tro, at Munny ikke snakker om Munny, filmens hovedperson, men om Eastwood, filmens stjerne og instruktør.

Clint Eastwood har i over 25 år været en af verdens populære stjerner. Han er nok den eneste rendyrkede actionstjerne, der også er blevet anerkendt som auteur. Ikke mindst i kraft af *De nådesløse*, der er blevet hyldet som ikke alene de seneste mange års bedste western, men også som en for enhver betragtnings stor film.

## Eneren

Individualisten var engang sin egen lykkes smed. Blandt de frie fugles bestand af lykkejægere var westernhelten den mest udholdende. Han havde det åbne lands frie muligheder, men måtte bide i græsset ligesom sin kollega, kolonieventyreren, da civilisationen bragte ordnede forhold. Som til gengæld bragte nyt kaos med de faste værdiers opløsning i modemitetens storbyjungle,

helvedes forgård, hvor en mere beskiddt helt måtte slås både med bureaukratiets lænker og slumkvartets slam.

Her er individualisten den, der ikke bøjer sig for opinionen og flertallet, de overordnede og magten. Han er den, der tør sige sin mening uden hensyn til karrieren, og overhovedet har en personlig mening. Han er den, der går imod demokratiets flertal og magthierakier, og som kan blive til fascismens 'stærke mand'. Men som også er forudsætningen for demokratiet, der kun giver mening, når enhver må, kan og vil forme sin personlige opfattelse, d.v.s. er en ener.

'I'm just af feller now – no different from the rest', siger Munny. Og mener dermed, at han ikke længere er den gamle Eastwood, som skød på alt, hvad der rørte sig, 'my wife cured me of that'. Har Eastwood pakket sydfrugterne, er han gået i hi, blevet et anonymt medlem af massen? Skurkene huserer stadig, og Munny finder sin gamle skyder frem og bruger den ligesom han og hans forgængere tidligere gjorde.

Eastwood har i sine roller zappet mellem Den Onde selv og Jesu genkomst på jord uden rigtig at kunne bestemme sig for det ene eller det andet. Måske har netop det skabt det grandiose i hans figur, den mytiske bigger-than-life aura, som har løftet ham over jævne præstationer i utallige middelmådige film. Den uuhæmmede elefantiasis, som er kunstens inderste nerve, den selvovervurdering, som det kræver at stå frem og forvente, at alle dem derude i mørket ikke alene interesserer sig for den mindste trækning i mundvigen, men også finder den genial, hævet over det dennesidige.

Det, der gør en stjerne.

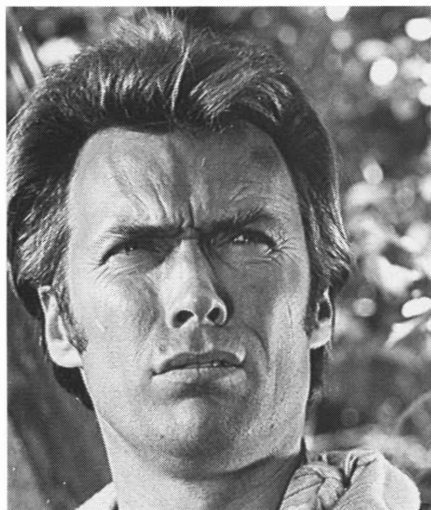
## Stjernen

Eastwood har i den grad placeret sig blandt firmamentets få guddommelige stjerner, at man bliver helt benøvet, når han en gang imellem har forlenet sin figur med almindeligt menneskelige træk i et genkendeligt hverdagsmiljø. Da han i sin første film som instruktør, *Mørkets melodi* (71), helt uanfægtet gik rundt i hverdagstøj i et normalt udseende San Francisco, var det som om Han trådte ned blandt os andre dødelige. Da chokket havde lagt sig, fik han os næsten til at tro på, at han selv var dødelig. Hvilket dog kun var en gimmick i gyseren, hvor han i rollen som populær radiovært blev jagtet af en vanvittig beundrer, der prøvede at slå ham ihjel, fordi hun ikke kunne få ham for sig selv.



*Start- og slubbilledet i De nådesløse.*

Det var ikke blot skuespilleren, der prøvede instruktørrollen, sådan som mange har gjort det (i reglen kun en enkelt gang). Der var tale om selviscenesættelse, ikke så meget af skuespilleren som af stjernen. Eastwood er den eneste spændingsstjerne, det er lykkedes at gøre de store komikere kunsten efter – fra stumfilmens til Jerry Lewis og Woody Allen: At skabe en fast figur og sikre sig magten over den gennem produktion og instruktion.



Siden sin genkomst på den amerikanske scene efter spaghettilfilmene, der gjorde ham til stjerne, har hans eget produktionsselskab, Malpaso, stået for hans film, og han har selv i de forløbne 25 år – 1967-92 – instrueret 14 af 33 roller (samt yderligere to film, hvor han ikke medvirkede foran kameraet). Som instruktør er han en rimeligt kompetent håndværker, snydt ud af næsen på det gamle produktionssystem fra studiestructurens storhedstid indtil 50'erne, hvor instruktører og stjerner ligesom alle andre var fastansatte og gjorde, hvad der blev sagt. Skønt han har den fordel, at han som producent selv kan sige, hvad han skal gøre som instruktør, hæver han sig ikke som de store gamle – eller nye – til det originale og visionære. Han skruer tingene sammen, somme tider godt, andre gange mindre godt.

Men det samme kunne siges om komikerne. Deres films storhed lå sjældent i filmene i sig selv, deres historier, visuelle stil m.v. Den lå i deres stjerneudfoldelser som det væsentlige og egentlige, figuren. Over instruktøren Eastwood står producenten Eastwood, og over ham står stjernen Eastwood. Makkerskabet

sikrer selviscenesættelsen, og det er den, det drejer sig om.

Den guddommelige stjerne er et specielt filmisk fænomen, der overskrider fiktionens almindelige grænser og skaber sin egen fiktion som et faktisk eksisterende fænomen, der træder ind som sig selv i vidt forskellige roller. F.eks. kan en roman ikke have en figur, der er sig selv uden for romanens fiktive karakter og dermed kan dukke op i en anden roman som en anden fiktiv karakter (tanken er for absurd til at tænke).

Stjernen er 'berømt, der er berømt for at være berømt', skriver Daniel Boorstin i sin bog *Den Syntetiske Verden (The Image)* som eksempel på, hvordan den moderne tid bl.a. i kraft af massemedierne har vendt op og ned på den gode gamle orden i tingene fra dengang, hvor berømmelse var noget, man havde gjort sig fortjent til, f.eks. ved at overvinde fjenden, opfinde hjulet eller skrive en bog. Stjernen eksisterer rent teknisk kun i kraft af den syntetiske celluloid og dennes masseproduktion: Der er ikke en enestående original bagved, et menneske, som er identisk med stjernens image. Der er kun – the image. Som i sidste ende kun eksisterer i vores fantasi. I modsætning til Boorstin kan man mene, at det er tegn på tankens og fantasiens frihed: Tanker mødes, og sød musik opstår.

Stjernen er ikke en karakterskuespiller, der illuderer en rolle, men er selv en rolle, som eksisterer over den enkelte historie og gør filmen til en speciel film. En Clint Eastwood-film er ikke en film lavet af Clint Eastwood, men en film med Clint Eastwood. Filmen kan være god eller dårlig, men Clinten er hævet over den slags smålige hensyn. Den store stjerne er som de gamle guder en figur, der står for noget eviggyldigt – i hvert fald for en tid.

### Spaghetti

Efter nogle småroller i film og TV-serier siden debuten i 1955 landede Eastwood i den næststørste rolle i en af tidens mange westernserier, *Rawhide* (59-66). Den førte videre til noget så utænkeligt i samtiden som et tilbud om at medvirke i en europæisk western. Det blev til tre, da den første slog an og førte til en bølge af spaghettiwesterns. Deres ultravoldelige tegneseriestil og moraløse univers blev importeret til den amerikanske western sammen med Eastwood fra og med *Klyng dem op!*

(68), instrueret af Ted Post, som havde arbejdet på *Rawhide*. Samme år spillede han hovedrollen i *Coo-gans bluff*, der indledte den bølge af politifilm, som afløste westernen som spændingsfilmens hovedgenre i 70'erne og 80'erne med Eastwoods *Dirty Harry* som rød tråd.

Tre instruktører har haft væsentlig indflydelse på udformningen af Eastwoods figur, Sergio Leone, Don Siegel og Eastwood selv. Til Leones Dollar-trilogi *En nævefuld dollars*



(64), *Hævn for dollars* (65) og *Den gode, den onde og den grusomme* (66) var han selv med til at forme den metafilmiske *The Man With No Name*, som drev essensen af alle tidligere westernfigurer, helte som skurke, helt ud i tovene. Den første var kalkeret over Kurosawas *Yojimbo* (61) og udnyttede spansk ørkenlandskab til et mexikansk miljø, der ud fra amerikansk westertradition huser ubegrænset ondskab og livsforagt, ligesom i *Syv mænd sejrer* (60), John Sturges' westernudgave af Kurosawas *De syv samuraier* (54). Eastwood klædte sig i mexikansk stil, inklusive den fladpuldede hat, som har fulgt ham lige siden. Og han skar hovedparten af sine linier ud af manuskriptet. Fåmæltigheden har også fulgt ham lige siden.

Spaghettilfilmene var sammen med James Bond-filmene europæisk populærfilms supersucceser i 60'erne, og de lignede hinanden i den vilde overdrivelse, der gjorde vold til løjer og langkål. Stilistisk begrænsede ligheden sig dog til forteksterne, hvor blodet flød ned over næsten abstrakte motiver. Bond var fortalt almindeligt lige ud ad landevejen punkt for punkt efter modellen fra dramaturgi for begyndere.



Spaghattifilmene rendyrkede det rå og primitive i en ekspressiv stil med ekstreme vinkler og billedbeskæringer (bl.a. ultranære), hidsig klipning afvekslende med den langstrakte fastholdelse af et moment, hvor modstanderne ser hinanden an – og ser hinanden an og ser hinanden an til det næsten ikke er til at bære. Og så med Ennio Morricones blanding af elguitar og gregoriansk kirkemusik.

Desuden var motiveringen af personerne, som var alfa og omega i de amerikanske films moralske univers, skåret væk. De dukkede op ud af intetheden og forsvandt ud i den igen, evt. med et trækors over hovedet, og de havde højest ét motiv for deres handlinger, grådighed. Den var stort set det eneste menneskelige træk og var så universel, at den ikke skilte den ene person fra den anden. Skurken var ikke bare en skurk, men frådende sadist, og helten var blot en mindre frådende skurk, den køligt professionelle, den grusomme.

Her stod så Eastwood, ligesom Bond uovervindelig, men ellers den elegante gentlemanagents modsætning. Høj, benet og sej med den tynde cigarillo mellem de smalle læber, der ligesom de sammenknebne øjne, skjult af både hatteskygge og øjenbryn, udstrålede arrogant ro og hånlige foragt i det markerede ansigt med ugegamlе skægstubbe.

### Westernfiguren

I fysisk fremtoning lå Eastwood i forlængelse af Gary Cooper, samme skikkelse og også samme fāmælthed. Cooper var the good guy, en rigtig



*Hævn for dollars. Nederst t.v. Cooper i Sheriffen, t.h. Wayne og Cliff i Red River.*

helt. Han var ærkeamerikaneren fra det sunde bondeland, uspoleret og naiv i al sin godhed, som fāmæltheden var udtryk for. Godheden var så enkel og ukompliceret, at ord ikke rigtig var dækkende, så han kunne ikke finde ord. Derimod havde han en sund mistillid til ord, for de kunne pakke alting ind og fordreje det. Ord var det overfladiske og forløjede bymenneskes, svindlernes og skurkenes våben. Westernfilmens tavse rytter var bondelandets helt.

Eastwood moderniserede Cooper. Tavsheden viste samme indre ro, men i en sammensat verden, hvor selv den simpleste spaghettiwestern ikke troede på godt og ondt, men kun på vindere og tabere. Og Eastwood var et opgør med den moral. Cooper stod for.

Eastwoods første western som instruktør, *En fremmed uden navn* (73), er en metafilmisk kommentar til Fred Zinnemanns klassiske 'overwestern' *Sheriffen* (52), hvor Cooper spiller sit eget image og prøver at appellere til godheden hos de folk, han i sin godhed tidligere har hjulpet. Da han ikke får borgernes hjælp til kampen mod skurkene, burde han efter sin egen professionelle vurdering have tabt kampen – hvorfor ellers søge hjælp? I Eastwoods film får vi i flashbacks at vide, at sheriffen tabte, mens borgerne så på og lod stå til. *The Man With No Name* kommer så som den dårlige samvittighed og lader by og skurke udslette hinanden som straf. Han er en gammeltestamentlig hævner, godt og ondt samlet i professionel foragt for alle amatørerne.

Forbilledet er John Wayne, westernhelten over alle, som Eastwood da også afløste som stjerne, og hvis figur han på flere måder videreførte. Især Howard Hawks' Wayne. Det ses allerede i *Rawhide*, selv om Eastwood ikke havde så meget med det at gøre. Serien var kalkeret over Hawks' *Red River* (48), og Eastwood



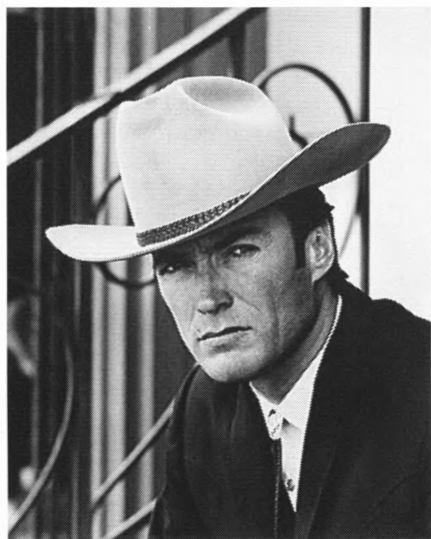
spillede Montgomery Clifts rolle som den unge cowboy, der under kvægtransporterne prøver at leve op til faderfiguren, som var Wayne i filmen. Wayne var nøjagtig den anti-helt, usympatisk, rå, selvsikker og fuld af foragt for alt uprofessionelt, som Eastwood opbyggede og direkte efterlignede i manerer. Det bitre foragtende drag om munden, som Eastwood tilføjede det hånlige, de snerrende bemærkninger, hvor Waynes 'That'll be the day' blev til Eastwoods 'Make my day' og hele skydførst-og-spørg-bagefter holdningen som udtryk for grænseløs selvsikkerhed. Professionalisme.

Wayne havde da også sat Cooper på plads før Eastwood og med Hawks' hjælp i *Rio Bravo* (59), som blot tog fat i sheriffen selv: Var han

så professionel, som han burde være, så klarede han også ærterne uden borgernes hjælp, endda for at beskytte de stakkels amatører. Det er vel det, man har en sherif for, og det er vel det, en western drejer sig om.

### Politifiguren

Bortset fra hvad man tematisk kan lægge i spaghetti- og Bond-filmene, så stod de i 60'erne for et nybrud i tråd med ungdomsoprøret, det farveglade, vildtvoksende, nonkonformistiske og antiautoritære, opgøret med den kolde krig og den herskende moral. Spaghettihelten blev sågar tolket som en revolutionær Che Guevara-figur, hvilket lå Eastwood uendeligt fjernt. Men kunst er jo flertydig, så hvad kan man gøre?



Coogans bliff. T.h. Pale Rider.

Eastwood gik til modangreb og konkretiserede sin tåget mytologiske westernhelt i et sociale mere nærværende storbymiljø. Med *Dirty Harry* vendte han endda tilbage til sin hjemstavn i San Francisco, ligesom i *Mørkets melodi* og som i slutteksten i *De nådesløse*. Men i politifilmen var San Francisco andet og mere end den tilbagevenden til rødderne, som en biografisk tolkning vil lægge i det. Byen var hjemsted for tidens mest flippede hippie-hash miljø i USA, og det var dér forbryderne blev udklækket og måtte bekæmpes.

Han startede dog i New York, storbyen frem for nogen, hvor hans westernhelt måtte bevise sin duelig-  
hed i den moderne verden. Don Siegel lavede i 1968 to af de film, der satte gang i politigenren, *Skyd uden varsel*, hvor helten (Richard Wid-

mark) faldt for forbryderens kugler, og *Coogans bluff*, hvor han ikke alene overlevede, men fortsatte på TV 1970-77 under navnet *McCloud*. Eastwood er sherif ude i westernlandskabet, sendes til New York med cowboy-hat og -støvler med hvad deraf følger og hånes følgerlig på det groveste af politichefen (Lee J. Cobb): 'Yeah, a man's gotta do what a man's gotta do'. Forbryderen færdes i psykodeliske miljøer, som Eastwood tromler ned – endda med en næve gennem en væg, som i *MAD Magazine* var en parodi på Wayne – før han og chefen kan mødes på lige fod, det vilde vestens og storbyjunglens ordenshåndhævere kan lære af hinanden og danne fælles front mod de moderne vilde.

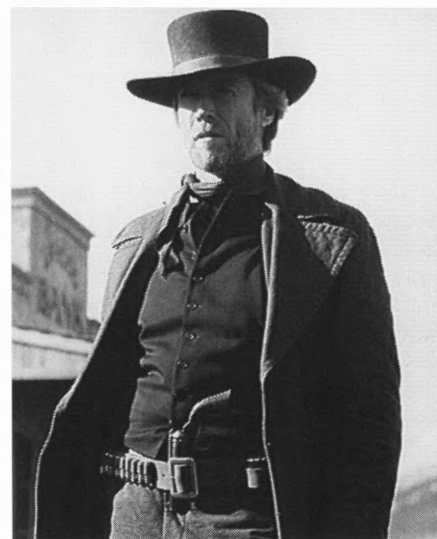
*Coogans bluff* udtrykte direkte tematisk overgangen fra western til politifilm, og Eastwood var igen med ved en genres fødsel og blev også politifilmens hovedfigur. Det skete med Don Siegels *Dirty Harry* (71), der blev fulgt op med fire sequels indtil 1988. Her blev han inkarnationen af den såkaldt uortodokse panser, der dog hurtigt blev temmelig ortodoks på film. Tilnavnet Dirty bliver af hans partner begrundet i alle de beskidte opgaver, han pålægges, men tilskueren ved godt, at det går på hans metoder, som ikke er helt fine i kanten. Det skyldes forbrydernes forbryderiske metoder, de holder sig ikke inden for loven, så Harry må vise tilsvarende opfindsomhed, med ondt skal ondt bekæmpes.

Hvordan kan man så kende forskel på helt og skurk? Skurken er frådende sadist fra hippiemiljøet, og helten, jamen det er jo Eastwood, som Siegel endda hjælper med et kæmpekors, hvorunder skurken får ham til at stå med udstrakte arme, og et neonskilt med Jesus saves, som skurken skyder ned over hovedet på ham. Figuren er den samme kynisk professionelle som i westernfilmene, blot endnu mere bitter og hånligt vrængende. Gud og Djævel, frelser og hævner.

Og det fungerer. Figuren er perfektioneret til det sublime i *Dirty Harry*, Eastwood er på alle måder helt nærværende og bigger-than-life i den tilsyneladende løse historie, som samles i Siegels stilsikre instruktørhånd. Efterfølgerne er til gengæld noget jask, hvor figuren i stadig højere grad bliver en dinosaur, storladen, men uddøende. Det eneste mindeværdige er 'Go ahead –

Make my day', som blev indført i nr. 4, *Dirty Harry vender tilbage* (83), instrueret af Eastwood selv og med den tåkrummende rædsel Sondra Locke, hans partner privat og på film fra *Øje for øje* (75).

Hun medvirkede til inkluderingen af et hav af verbale sjofoter, som passede fint til kursen væk fra den gamle moral, men som godt kunne forekomme malplacerede i det ellers seksuelt ret nøjsomme univers. Undtagelsen er Richard Tuggles *Strømer på stregen* (84), Eastwoods bedste politifilm siden *Dirty Harry*, og hvor han ikke er Harry, men nok dirty. Han er selv kunde hos ret avancerede prostituerede, som myrdes, og mistanken samles i den grad om ham, at man godt kan tro, han



faktisk er den skyldige – ikke mindst da filmens ekspressive stil og vedholdende film noir mørke antyder psykisk fordærv og ubodelig skyld.

### Myten

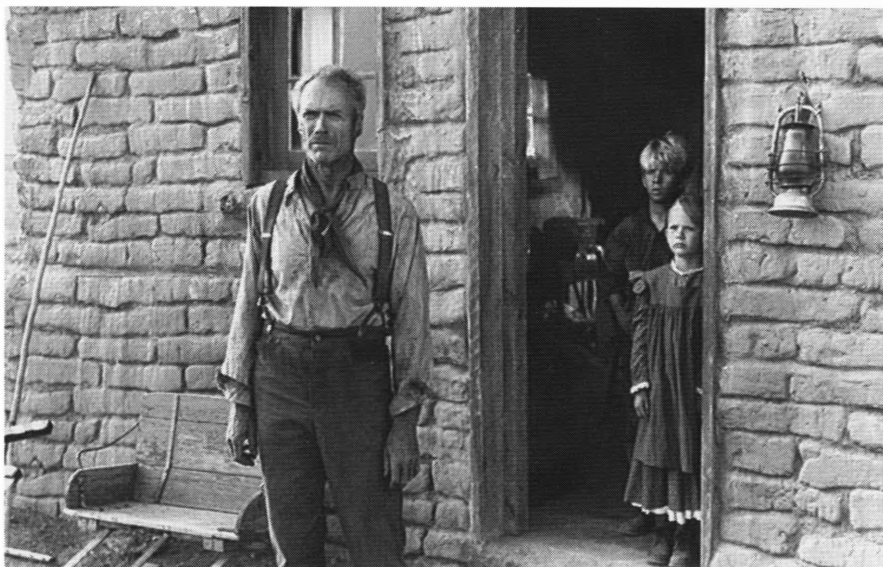
Det psykiske betændte, der fornyede figuren i *Strømer på stregen*, blev ikke fulgt op, men havde til gengæld en fortid. En antydning lå i Don Siegels sløje Mexico-western *Han kom – han så – han skød* (70), hvor en handlekraftig nonne (Shirley MacLaine), som Eastwood forelsker sig i, viser sig at være prostitueret, og det er deres kærligheds redning. Men fuld gang i den var der i Siegels fremragende *Een mand – syv kvinder* (71). Under borgerkrigen er Eastwood en såret nordstatssoldat, som reddes i en sydstatspigeskole, hvor han forfører de frustrerede kvinder efter tur, til de amputerer hans ene ben og sluttelig myrder ham. Han har beroliget og charmeret dem med pæne



pacifistiske og humane synspunkter, som filmen modsiger med flashbacks til hans hærgende morderiske fremfærd, og det hele er ekspressivt fortalt som en blanding af Tennessee Williamsk dybdepsykologi og gotisk gyser med Eastwood som Den Onde selv, der udgiver sig som Frelseren.

Den rene ondskab var undtagelsen, ligesom den rene godhed. Den blev præsenteret i Eastwood tredje western som instruktør, *Pale Rider* (85), der nærmest var en genindspilning af George Stevens' overwestern-klassiker *Shane – den tause rytter* (853), helt ned til klippeblokken, som helten og den jævne mand klarer i fællesskab (i *Shane* var det en træstub). Helten stiger ned fra de skydækkede bjerge og frelser et nybyggerfamfund fra onde penge-mænd og deres lejermordere, hvorefter han forsvinder op i skyerne igen, mens drengen i *Shane* og pigen i *Pale Rider* fastholder ham i deres drømme, ligesom tilskuerne.

Det uoriginale er det originale, den typiske historie renset til den rene myte. Figuren løftes ublufærdigt op til at være Frelseren selv – som pigen direkte benævner ham – og den kan bære det i Eastwoods kontrollerede jordnære underspil, hvor det ikke er ham, men omgivelsernes oplevelse af ham og filmens myterene smukke historiefortælling, der lægger auraen omkring ham. Selv er han fortsat *The Man With No Name*, blot kaldt Preacher, idet han optræder med præstekrave, som han udskifter med de bortgemte seksløbere, da hævnens time oprunder. Skurkens tilkaldte lejermordere har nemlig engang skudt ham fuld af



De nådesløse Grisefarmer Munny, nederst English Bob, th. sheriffen og den prostituerede (Frances Fisher), der sætter dusørjagten i gang.

huller, og nybyggerfamfundet var det, der skulle til for at lokke dem frem igen. Mens Frelseren udøver sin gerning, har Djævelen lagt sin fælde.

I figurens udvikling ligger *Pale Rider* således i nydelig forlængelse af *En fremmed uden navn* og *Dirty Harry*, og den ydede Eastwood en smukkere exit end Wayne, der ligefrem skulle dø både af kræft og blyforgiftning i Don Siegels *Seksløberen som blev tavs* (76). Men der var åbenbart lige et mellemregnskab, som skulle klares: Eastwoods anden western som instruktør, *Øje for øje*.

Den starter på samme måde som *Pale Rider* med ryttere i fuld gallop, der bliver en trussel i krydsklipping med et fredeligt nybyggersted, som de når frem til og raserer. Men så hører ligheden også op. På stedet er Eastwood en almindelig farmer med et navn, Josey Wales, og han må se sin familie myrdet af de hærgende nordstatstropper. I resten af filmen eksekverer han sin hævn til han slutelig kan vende tilbage til landbruget med en ny familie. Hævnhistorien viser hans sædvanlige kølige skydebror, men rammen giver et berettiget motiv og et ståsted blandt almindelige dødelige amatører, hvilket ellers har været figuren fremmed.

### De nådesløse

Det er denne løse ende, han vender tilbage for at samle op i sin fjerde western som instruktør. *De nådesløse* fortsætter historien, Eastwood er

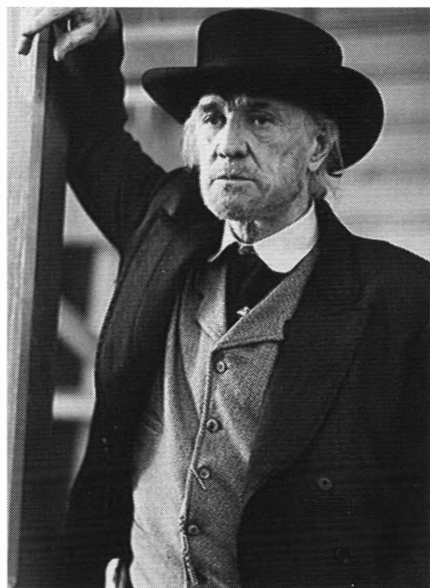
blevet gammel, farmen går skidt, og han finder skyderen frem for at tjene lidt ekstra som dusørjæger, det i den amerikanske tradition foragtelige erhver, som var helt fint i spaghettiland og i *Klyng dem op!* Han kommer imidlertid op mod en skrap sheriff (Gene Hackman), der ydmyger den ikke helt så skrappe English Bob (Richard Harris) og overtager dennes

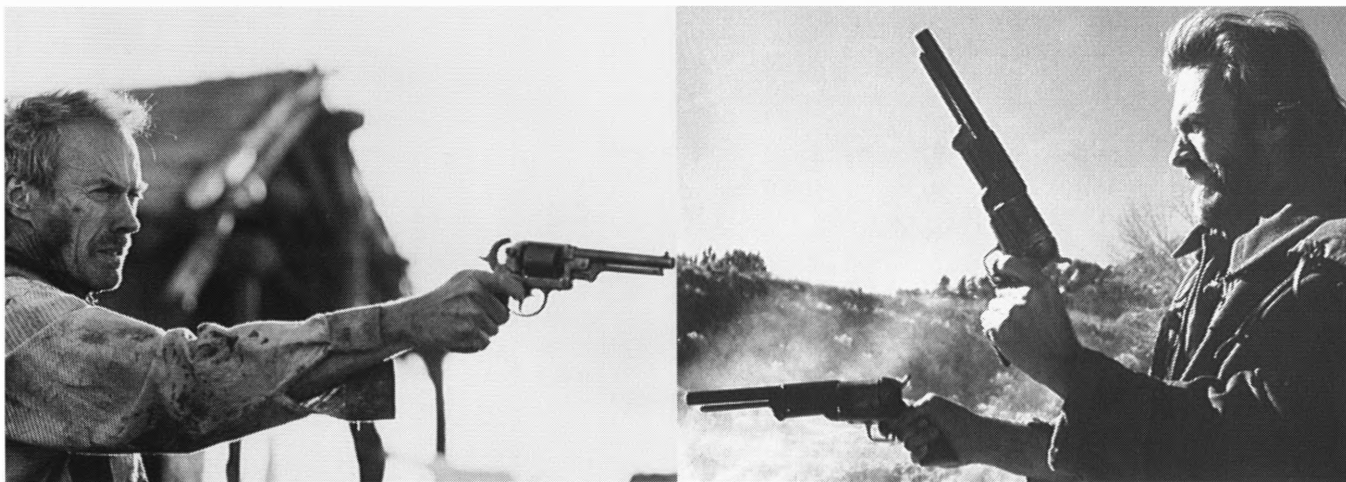


historieskriver til at bringe sig ind i myternes verden, men Eastwood ordner ham og alle skurkene og flytter 'hjem' til San Francisco.

Manuskriptet stammer fra 70'erne, og filmen er (vel-)fortalt i nøjagtig den hverdagsrealistiske stil, som dengang trak tæppet væk under mytologien og reducerede genren til 'sandheden' om det vilde vesten, hvor cowboys ikke var helte og skurke, men nogen der passede køer. Ganske ligesom hvis man havde fjernet den store kærlighed, de forbyttede børn, den onde sagfører og Poul Reichardt fra Morten Korch-filmene. (Det gjorde man vist egentlig også, og se bare hvad der kom ud af det!)

Eastwood beholder lidt af figurens dobbelthed, fordi han lige til slut skal vise, at han stadig kan med





brændende bly fra flammende seksløbere i hans foretrukne mørkes metaforiske regn, torden og lynild. Men det modsiges af resten af filmen, hvor han omhyggeligt placerer sin hidtidige figur tilbage i ungdommens fortid og undskylder dens voldsforherligende hærgen, ja, selve dens mytologiske eksistens.

Figuren er dog med i filmen, endda i to ikke særlig flatterende versioner, som alligevel/derfor er de mest spændende. English Bob er en herlig parodi, og hans status som Den Grusomme afsløres forsmædeligt som fup, baseret på hans egne overdrivelser, som den naive krønikeskriver yderligere har givet en spand kul. Sheriften er derimod rigtig grusom, ligefrem ondartet, og han må lade livet uden at opnå den uødelighed, som han havde satset på med overtagelsen af forfatteren. Filmen afskriver dermed figuren ikke mindre end tre gange, Munnys bevægelser iberegnet.

Det er ikke kun figuren, der får på hatten. Munny ville gerne have begravet sin fortid forlængst, men mindes hele tiden om den, bl.a. af den unge håbefulde gunslinger, der ser op til ham som Clift ser op til Wayne i *Red River*. Munnys rygte er sejlivet, han forfølges af sit image. Og hvem er det så, der holder liv i sådanne rygter og overdriver, så alt det onde og falske bliver til image, myte, ideal for ungdommen og andre ube-fæstede sjæle? Forfatteren repræsenterer mediernes, som boorstinsk vender op og ned på alting. Mediernes er f.eks. Eastwood som instruktør, producent og stjerne, så der er sandelig lagt brændende kul på vejen til skriftestolen.

### **Traditionen**

Baggrunden for figurens udvikling

*William Munny og Josey Wales – selvspejling eller selvmord?*

ligger i Eastwoods forkærlighed for Wayne og Hawks. Hawks' Wayne er en grov karl, som ikke ville være rar at møde i levende live, men som også udelukkende er skabt som en mytologisk figur, en metafor. Eastwoods måde at gå bag om myten på er at tage metaforen for pålydende og placere helten på en farm som et rigtigt levende menneske. Og så har Eastwood ganske rigtigt tidligere forlænget Wayne ud i det ondartede. Men har ikke nødvendigvis nu fundet nogen dybere sandhed.

I stedet kunne han have skævet lidt til John Ford, som ikke alene kunne skelne mellem myte og menneske, men også rumme begge dele i samme univers. I *Manden der skød Liberty Valence* (62) er Wayne som hos Hawks den professionelle, der udfører det grove arbejde. Men my-

tedannelsen består i, at han netop ikke udråbes til helt og ideal. Derimod glemmes han, så den opbyggelige helt (James Stewart) kan komme frem i lyset – den helt som Eastwood åbenbart ønsker, han havde været. Stillet over for den sande historie siger Fords krønikeskriver som filmens morale: 'Print the legend!'

At der er tale om myte og image er i den udlægning hverken godt eller skidt i sig selv. Det gode eller dårlige ligger i mytens indhold. Eastwood gør den klassiske fejl at forveksle budbringeren med budskabet. Hvad ville han have gjort, hvis hans forfatter havde kolporteret en god historie i stedet for en dårlig? Han ville have filmatiseret den. Det er faktisk, hvad han har gjort – uden selv at være klar over det, så han har fået vendt op og ned på tingene.

*Pale Rider* er fortsat hans bedste western. *De nådesløse* viser et interessant selvopgør – og at Eastwood ikke er visionær.

