



Clint Eastwood i Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (1964, *En nævefuld dollars*) – en fortælling, der har været vidt omkring i tid og sted.

## Den gode, den mindre gode – og den med Clinten

*Yōjimbō* fra Dashiell Hammett til *Last Man Standing*

Af Johan Kjeldgaard-Pedersen

Levende billeder har været et globaliseret kulturprodukt, siden Lumière-brødrene tog på verdensturné med deres opfindelse i 1896. De deraf følgende kulturelle sammenstød, når f.eks. et dansk publikum ser en film fra Japan, giver anledning til en lang række spørgsmål: Kan det danske publikum 'forstå' filmen? Hvis filmen bliver

positivt modtaget af den fremmede kultur, skyldes det så nogle universelle og almenmenneskelige aspekter ved den eller hos publikum? Eller er det måske i virkeligheden trangen til at opleve det eksotiske, der sælger billetterne? Og hvor meget af den oprindelige betydning går tabt i 'oversættelsen'?

Remakes af film fra én kultur til en anden udgør en særlig, konkret niche af denne 'oversættelses'-problematik. Ganske vist bruges den oprindelige film ofte blot som uforpligtende forlæg eller inspiration for en helt ny film, men ikke desto mindre kan det være interessant at undersøge, hvordan tidsbundne eller kulturelt specifikke symboler, undertoner og temaer fra den oprindelige film evt. måtte være blevet bearbejdet i remaken.

**Remakes jorden rundt.** De tre film, det skal handle om her, repræsenterer kultur-møder på tværs af både verdensdele og epoker. Det drejer sig om Akira Kurosawas *Yōjimbō* (1961, *Livvagten*), Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (1964, *En nævefuld dollars*) og Walter Hills *Last Man Standing* (1996). De to sidstnævnte er remakes af den første, som igen er kraftigt inspireret af Dashiell Hammetts hårdkogte *pulp fiction*-romaner, ikke mindst *Red Harvest* (1929, *Rød høst*). Filmene er indspillet i forskellige kulturelle sammenhænge, med forskellige markeder for øje og ikke mindst af instruktører med hver deres kunstneriske ambitioner. Uden at skelne alt for meget mellem lån, inspiration og tyveri kan man altså konstatere en bevægelse fra Hammetts forbudstids-USA til Japan og Italien i efterkrigstiden og endelig hjem til 1990'ernes USA mellem den kolde krig og 11. september. Det gør ikke filmene mindre interessante, at de ud over i sig selv at rumme kulturmøder også *skildrer* kulturmøder.

**Den navnløse detektiv.** Kurosawa har i interviews fortalt om *Yōjimbō*'s gæld til Dashiell Hammetts detektivhistorier. Hammett – der selv i perioder var opdager hos Pinkerton's Detective Agency – krediteres som regel for opfindelsen af den hårdkogte

kriminalgenre. Især plottet i Hammetts allerførste roman, *Red Harvest*, har en række lighedspunkter med *Yōjimbō* og er værd at skitsere her.

Jeg-fortælleren 'the Continental Op', der undervejs kalder sig lidt af hvert, ankommer til et job i Personville (kaldet 'Personville'), men kun for at finde sin kunde død. Byen, der introduceres som "en grim by med 40.000 indbyggere, placeret i et grimt indhak mellem to grimme bjerge, der var helt tilsmudset af minedrift", er tydeligvis helt til rotterne. Den styres af konkurrerende alliancer af korrupte politifolk, storkapitalister og særdeles aktive gangstere. Der trænger med andre ord til at blive ryddet op, og det lykkes den navnløse at få tilbudt en stor sum penge for at gennemføre denne 'høst'. Selv om hans nye kunde snart vil af med ham, skal jobbet gennemføres – et par mordforsøg på 'the Continental Op' gør nemlig sagen til et personligt anliggende for ham.

Undervejs i den meget voldelige handling allierer han sig på skift med stort set alle: den korrupte politichef Noonan, mineejereren Wilsson og gangstere med navne som 'Whisper' Thaler og Pete the Finn. Det er dog alt sammen ren taktik, og i sidste ende dør de fleste af disse bipersoner. Og den grimme og giftige flække Personville beskrives til slut med slet skjult sarkasme som "et velduftende leje af roser".

**Hårdkogt høst.** Vil man forstå omfanget af Kurosawas inspiration fra Hammett, er det nødvendigt at se nærmere på den hårdkogte krimis karakteristika, som alle indgår i *Red Harvest*: Miljøet er typisk (stor) byen, der ikke længere som i den klassiske krimi er et eksotisk sted fuldt af muligheder og mystik. I den hårdkogte krimi er byen en grim, korrupt og farlig asfalt-jungle. Hovedpersonen er typisk en mar-

ginaliseret person – oftest privatdetektiv – fra den lavere middelklasse. Selv om han (og det er *altid* en han) besidder en række ekstraordinære egenskaber, som temmelig sikkert kunne gøre ham rig og feteret, har han valgt det hårde og ensomme, men også frie og nogenlunde retskafne liv. Hvor den klassiske krimi typisk begynder med en enkeltstående forbrydelse, hvorom historien drejer sig, er handlingen i den hårdkogte krimi baseret på en perlerække af voldelige begivenheder, gerne drab, udført af diverse gerningsmænd med ofte forskellige motiver.

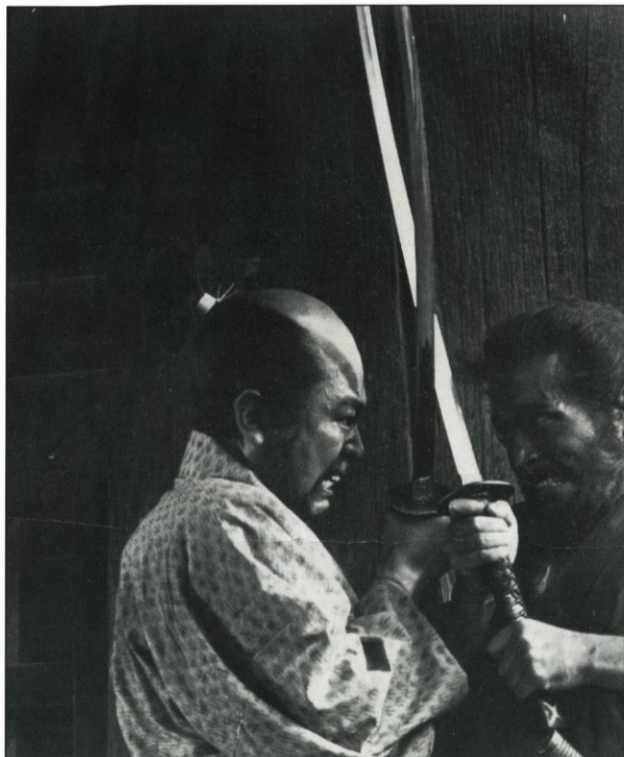
Hævn spiller en stor rolle i den hårdkogte krimi. Hovedpersonen bliver næsten altid forsøgt dræbt eller på anden vis forulempet – og ender med at være mere personligt end professionelt involveret. I stedet for en enkeltperson med et logisk motiv er gerningsmanden (eller -mændene) ofte håndlangere for en større skurk, der befinder sig i toppen af samfundet. Opgøret med gerningsmanden er derfor ikke længere kun et spørgsmål om afsløring – den hårdkogte krimi kulminerer i stedet som regel i en klimaktisk duel som i westerns. Og hvor den klassiske krimi undertiden involverer romantisk kærlighed og jalousi-dramaer, så udgør sex og kvinder i den hårdkogte krimi en fare, der kan korrumpere helten med deres dødbringende sirenesang. Endelig er ordensmagten som regel korrumpet og i hvert fald sjældent en magtfuld inkarnation af det retfærdige.

Bortset fra miljøet, som af gode grunde ikke kan være en asfalt-jungle, genbruges alle ovenstående elementer i både *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari*. Lighederne mellem versionerne, uagtet at de ligger inden for forskellige genrer, er påfaldende. Men endnu mere interessant bliver det, hvis man ser på *genre-forskydningerne* i de tre værker.

*Red Harvest*, *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari* repræsenterer hver sit opgør med den genre, de tilhører – henholdsvis den klassiske krimi, samuraifilmen og westerngenren. Man kan ligefrem vove den påstand, at genreerne finder deres moderne udformning hos hhv. Hammett, Kurosawa og Leone, ikke mindst i kraft af den 'hårdkogte' fællesnævner. I hvert fald er en lind strøm af efterabere sidenhen trådt i fodsporene på disse auteurs.

**Manden med sværdet.** *Yōjimbō* følger kun plottet i *Red Harvest* på et ret overordnet plan; der er ikke nær så mange delhistorier med tilhørende konspirationer, jalousi og mord. Den navnløse *rōnin* (dvs. en herreløs samurai – Toshirō Mifune i hans glansrolle) ankommer tilfældigt til en by på randen af sammenbrud. Alle er blevet tøsede i jagten på den nemme pengegevinst, og konflikten mellem byens to ledende klaner med hver deres slæng af bevæbnede bøller har udviklet sig til en verdenskrig i miniformat.

Den navnløse lader sig hyre som livvagt (*yōjimbō* på japansk) af snart den ene, snart den anden gruppe og udnytter situationen til at tjene en formue til sig selv. Undervejs forbarmer han sig over en udsat familie, som han hjælper mod den værste af alle skurkene, Unosuke, der spilles uforligneligt af Tatsuya Nakadai. Også en tilforladelig kroejner allierer den navnløse sig med. Men ellers er det meget småt med 'normale mennesker' i byen, da alle synes at have afsværget at 'spise grød og leve længe', som det hedder. I én af de allerførste scener dræber den navnløse 'to, måske tre' i en slags reklamefremstød, og så går det ellers hug efter hug frem mod den klimaktiske duel med Unosuke. Herefter forlader den navnløse en nærmest tom by.



En klassisk sværdduel i Akira Kurosawas *Yōjimbō* (1961, *Livvagten*).

**De gode gamle dage.** Allerede Mifunes sværd og karakteristiske samurai-frisure i den allerførste scene identificerer filmen som *jidaigeki*, dvs. med handlingen henlagt til tiden før 1868. Det er afgørende for at forstå filmen – og dens remakes – at man holder sig de mest relevante historiske facts for øje: Japan havde fra ca. år 1600 været regeret af Tokugawa-dynastiets shoguner, som holdt landet lukket for omverdenen, indtil amerikansk kanonbådsdiplomati i 1853 gennemtvang en åbning – i første omgang for international samhandel. Denne begivenhed satte gang i en række indenrigspolitiske omvæltninger i Japan, som kulminerede i 1868 med afskaffelsen af den feudale samfundsorden, retableringen af kejseren som politisk leder og den efterfølgende 'modernisering' efter vestligt forbillede. I Japan fik man i disse år travlt

med at studere og kopiere, hvad der foregik i Europa og USA. Og påvirkningen af samfundet og kulturen var enorm i et land, der ikke kendte til f.eks. industrialisering, romaner og mælkeprodukter. Det var dermed endegyldigt slut med de gamle skel, hvor krigerkasten – samuraierne – formelt udgjorde toppen af samfundet og f.eks. havde monopol på at bære våben. Værd at bemærke er det dog også, at mange af de mest indflydelsesrige personer i det moderniserede Japan faktisk havde samurai-baggrund.

**Modernitet og halstørklæder.** *Yōjimbō* foregår mellem 1853 og 1868 og beskriver kulturmøderne i denne brydningstid: For det første mødet mellem gammelt og nyt i et samfund, hvor enhver førhen kendte sin plads, og hvor penge og handel var noget af det laveste, man kunne beskæftige sig med, men hvor fundamentet nu er gået i opløsning pga. folks jagt på hurtig profit.

For det andet den på mange måder parallelle konflikt mellem Japan og Vesten. Moderniteten, dekadencen og det vestlige er således forenet i overskurken Unosukes to attributter, der også er filmens to eneste vestlige rekvisitter: revolveren, som Mifune må udfolde sin mest udspekulerede kampkunst for at overvinde, og så det knaldrøde, skotskternede halstørklæde, som den feminint-psykotiske Unosuke konsekvent går med. Det er værd at bemærke, at alle japanere – både i 1961 og 2007 – uden problemer kan identificere halstørklædet som noget vestligt og fremmed. Det japanske skriftsprog er nemlig således indrettet, at selve ordet for halstørklæde, *mafuraa* (eng.: *muffler*), skrives med det særlige 'fremmedordstegnset' *katakana*. Den røde farve må man dog tænke sig til, da *Yōjimbō* er filmet i sort-hvid.

**Kurosawas kontekst.** Når *Yōjimbō* i 1961 tematiserer og kritiserer modernitet og vestliggørelse, er det langt fra noget tilfælde. Perioden efter 1945 var på mange måder lige så skelsættende i Japan som perioden omkring 1868. Den amerikanske besættelse efter Anden Verdenskrig sluttede nok i 1952, men det gjorde Japans nærmest symbiotiske forhold til USA – økonomisk, kulturelt, militært – ikke. I 1960 var den amerikansk-japanske 'Samarbejds- og Sikkerhedstraktat', der tyndt gjorde Japan til en amerikansk bastion i Asien, blevet fornyet under store protester fra japanske venstreorienterede og pacifister. Økonomisk stod man midt i 'det japanske mirakel', dvs. den lange periode med økonomisk vækst i størrelsesordenen ti procent om året, hvilket i løbet af et par årtier førte Japan fra en status som ud-

brændt bombekrater ved Korea-krigens begyndelse i 1950 til pladsen som verdens næststørste økonomi.

I sin samtidskritik er *Yōjimbō* en satire over kapitalismen, som i filmen stort set er reduceret til hasardspil og konflikter mellem storkapitalen (sakebryggeren og silkehandleren) om rigdom og magt. Striden i byen er ikke en retfærdig strid mellem klasser, mellem folket og korrumperte myndigheder, eller mellem den gamle og den nye produktionsmåde. Det er i øvrigt ikke nødvendigvis kapitalisme som vestligt fænomen, der skydes på – billedet med de to 'firmaer', der samler hver sin 'hær', er faktisk især passende på lige præcis Japan, hvis arbejdsmarked både nu og i 1961 til dels er bygget op omkring livstidsansættelse og kæmpe-konglomerater.

Det er også oplagt at opfatte *Yōjimbō*

Revolver mod klinge i *Yōjimbō*.



som koldkrigsmetafor. Byen i filmen kan ses som en allegori over et verdenssamfund, hvor to (stor)magter truer hinanden med gensidig udslettelse, og alle andre må prøve at klare sig ved at holde med den, der ser ud til at vinde. Den navnløse repræsenterer i denne tolkning en idealfremstilling af Japan som stående uden for (eller ligefrem over) konflikten mellem øst og vest. Dette vises særlig effektivt i filmens begyndelse, hvor den navnløse sidder i et tårn som en dommer og betragter de stridende klaner under sig. Så filmen havde ud over sin tjubang-værdi også en politisk pointe at præsentere.

**Fra sake til tequila.** Nøjagtigt som Mifunes dragt og sværd skaber forventninger hos det japanske publikum, identificerer den animerede intro-sekvens med skud og heste *Per un pugno di dollari* som en western<sup>1</sup> – dvs. en film fra Hollywoods og på mange måder hele den vestlige filmtraditions 'gode gamle dage'.

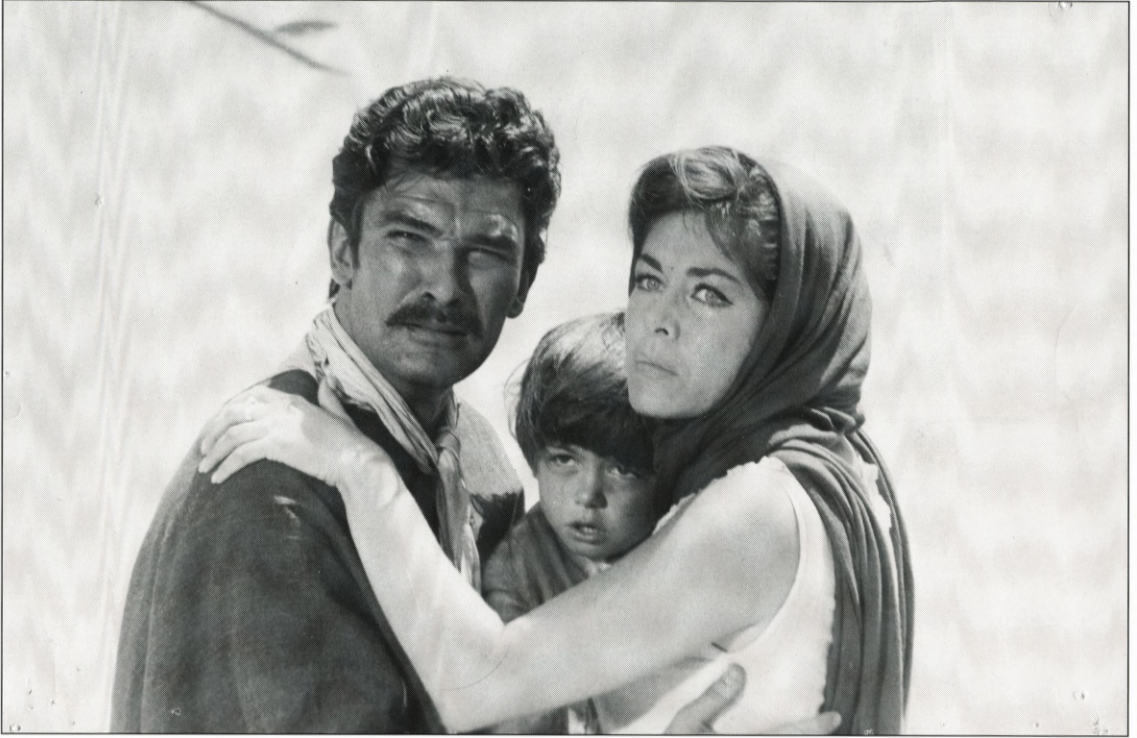
Handlingen er dog henlagt til Mexico, hvilket i hvert fald til dels bør tolkes som en pragmatisk løsning på det problem, at Leone ikke havde budget til at skaffe USA-lignende statister og kulisser i Andalusien, hvor udendørsscenerne er optaget. Det er interessant, at også Hollywood-producenter i forbindelse med remakes af ikke-amerikanske film ofte har forsøgt at bevare noget af originalens fremmedhed bl.a. ved at henlægge genindspilningens handling til et eksotisk sted. I John Sturges' *The Magnificent Seven* (1960, *Syv mænd sejrere*), der er en genindspilning af Kurosawas mesterværk *Shichinin no samurai* (1957, *De syv samuraier*), er det meste af handlingen således henlagt til Mexico. Og én af de syv i den amerikanske version har endda (den normalt fjernøstlige disciplin) knivkast som speciale. Også *Last Man Standing*

foregår på grænsen til Mexico og indeholder bl.a. nogle dramaturgisk set temmelig umotiverede karneval-scener derfra.

Valget af location og genre for genindspilningen indebærer bl.a., at Eastwood går i støvler i stedet for sandaler og drikker tequila i stedet for sake. Mindre indlysende er det, hvad man gør ved den hund, der i begyndelsen af *Yōjimbō* løber gennem den japanske landsby med en afhugget hånd i munden. Det Vilde Vestens emblematiske våben – revolveren – kan jo ikke bruges til at hugge legemsdele af med. Sergio Leone lader i sin effektfulde 'oversættelse' en død mand ride ud af byen med en seddel på ryggen, hvorpå der står "adios amigo".

**Den italienske forbindelse.** Både *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari* tematiserer overgangen mellem den gamle solide samfundsorden, der var baseret på religion, og det nye individualistisk-materialistiske 'friværdisamfund', hvor de faste moralske holdepunkter er forsvundet. Omvendt er begge film befriet for enhver form for reaktionært bagstræb; der er ingen tvivl om, at instruktørerne betragtede fortiden som noget, det ikke var værd at vende tilbage til. Som tabernationer efter Anden Verdenskrig befandt både Italien og Japan sig i en situation, hvor der på den ene side var udbredt skepsis over for det nye og på den anden side en erkendelse af, at det gamle havde spillet fallit.

Også Italien oplevede et økonomisk boom i efterkrigstiden på baggrund af den blomstrende markedsøkonomi og USA's sikkerhedspolitiske opbakning – en opbakning, der var lige så kontroversiel i Italien som i Japan. Og i lighed med Kurosawa, hvis film i perioden 1945-52 tydeligt kritiserede besættelsesmagten, havde Sergio Leone selv oplevet, at den amerikanske befrielse i 1944-45 ikke var uden problemer.



I Sergio Leones *Per un pugno di dollari* optræder bl.a. en opdateret version af den hellige familie.

Derfor er det måske ikke helt tilfældigt, at netop Leone skulle få den idé at lave en remake af *Yōjimbō*.

*Per un pugno di dollari* bærer imidlertid også stærkt præg af italiensk og katolsk kultur, bl.a. i skildringerne af familierelationer og den udbredte brug af religiøs ikonografi og symbolik. De to stridende klaner er nu blevet mere tydeligt familie-baserede. Den lille familie, som bliver reddet af den navnløse, hedder José, Marisol og Jesus og er dermed ikke langt fra den katolske hellige familie. Her stopper de religiøse referencer imidlertid ikke. I San Miguel (ærkeenglen Michael, der i katolsk tradition bl.a. bekæmper djævelen) er kirkebygningen allestedsnærværende med sit klokketårn og kors, der har det med at snige sig ind i billedet. Rojo-bandens mid-

dagsbord er anrettet som var det den sidste nadver på Leonardo da Vincis berømte maleri.

Endelig er der naturligvis Eastwoods indtog på et muldyr i første scene og hans afsluttende 'genopstandelse' i den afgørende duel, hvor han gentagne gange falder, men rejser sig igen efter at være blevet skudt – fordi han bruger en stålplade som rustning inde under ponchoen. I Leones udgave er Mifunes nihilistiske *rōnin* altså blevet til en slags skudsikker Messias!

**Det Vilde Vesten som konstruktion.** Selv om samurai- og western-genren udspringer af to forskellige kulturer, er der også klare paralleller imellem dem. Bl.a. bygger begge genrer på mytiske konstruktioner.

Både i litteraturen og på film kan we-

stern-genren tolkes som kunstneres forsøg på at forstå USA og landets udvikling. Siden genrens fødsel med J.F. Coopers romaner fra 1820'erne har strukturen været nogenlunde konstant: helten er oftest splittet mellem de to poler/kulturer: på den ene side civilisationen, på den anden 'the old West' og 'de vilde'. Dette kulturmøde er drivkraften i western-genren og ofte hele grundlaget for plottets kampe med indianere eller konflikter om ny jord. Den klassiske western gentager kort og godt myten om, at USA's historie er drevet frem af netop udfordringen fra en sådan *frontier*.

Forestillingen om Det Vilde Vesten og dets voldelige karakter ligger temmelig langt fra den historiske virkelighed. En optælling for de vigtigste udposter i nybyggerområderne (Abilene, Ellsworth, Wichita, Dodge City) i løbet af perioden 1870-85 viser, at der var 45 voldelige dødsfald i alt i hele perioden – altså mindre end ét om året hvert sted! Herning og andre nybygger-byer på den jyske hede har altså været cirka lige så (u)farlige som det 'vilde' Vesten.

**Forestillingen om Det Vilde Østen.** I Japan udfylder samuraifilmen nogenlunde samme plads mht. mytologisering og tematisering af de tabte værdier i en forestillet fortid, som westernfilmen gør i USA.

I tiden før 1868 oplevede man i Japan under Tokugawa-regimet 250 år med fred. I et land, der var lukket udadtil og havde fred indadtil, var der ikke megen brug for en krigerkaste, og samuraierne blev derfor embedsmænd, dvs. administratorer, lærere, vagter eller lignende. Men de tog ikke del i den blomstrende økonomi, for det blev anset for uværdigt og var forbundet med tab af andre privilegier. I perioden 1600-1868 levede samuraierne derfor generelt hverken særlig glørværdigt eller voldeligt. Alligevel

beskriver mange *jidaigeki* – især de, der blev lavet under militarismen og krigen i 30'erne og 40'erne – en glørværdig tid, hvor et ord var et ord, ære betød alt, og rigtige mænd sprættede maven op på sig selv.

**Landevejens riddere.** Konkret optræder eksempelvis temaet med den rastløse vandringsmand, der ikke kan/vil blive en del af samfundet, både i western- og samuraigenren. Når skurken/det onde er nedkæmpet, må helten sætte ensom kurs mod nye konflikter i stedet for at slå sig ned, dyrke jorden og stifte familie. Ligesom Shane i George Stevens' film af samme navn (1953) rider bort fra det nybygger-samfund, han formentlig kunne være blevet en del af, så går hovedpersonen fra sin udkårne Otsu i hver af Hiroshi Inagakis tre klassiske *Musashi Miyamoto*-film (1954, 1955, 1956). Man kan også sammenligne Western-genrens moralske imperativ, "A man's gotta do what a man's gotta do", med samuraiens pligt til at være loyal – også når loyalitet betyder smertefuldt selvmord – og at følge samuraiens æreskodeks, *bushidō* ('krigerens vej').

Der kan altså være mange gode grunde til, at *Yōjimbō* blev genskabt som western – ligesom *De syv samuraier* var blevet det få år forinden.

**Den nye stil.** Både *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari* er stilistiske banebrydere. Med sine sublimt koreograferede kampscener, realistiske og voldsomme special effects og det action-mættede plot revitaliserede *Yōjimbō* sværdekæmperfilmen (på japansk *chambara* efter lyden af krydsende klinger) i Japan. Som den anerkendte amerikanske filmforsker Stephen Prince for nylig udtrykte det i en forelæsning på Københavns Universitet, opfandt Kurosawa simpelthen det, vi forstår som vold på film. I den for-





Automatvåben og stilfulde jakkesæt sætter tonen i Walter Hills *Last Man Standing* (1996).

bindelse er *Yōjimbō* et af de absolutte hovedværker med både blodsprøjt, knivkast og afhuggede lemmer.<sup>2</sup>

Og *Per un pugno di dollari* blev den første spaghetti-western, der samtidig var en meta-western eller 'western om western'. Filmen både genbruger, forskyder og ironiserer over de klassiske westerns og deres mytologi, som når Eastwood et sted siger "It's like playing cowboys and indians." Også lydsporet og Ennio Morricones geniale musik 'kommenterer' handlingen. Den karakteristiske brug af close-ups – Leones signaturshots – forlænger de klimaktiske dueller til ganske langvarige affærer og understreger som ofte bemærket denne forskydning: det er selve duellen, der er det væsentlige, og ikke så meget resultatet af den.

Det var dog ikke overalt, at *Per un pugno*

*di dollari* stilskabende anderledeshed faldt i god jord. Endnu i 1975, elleve år efter biografpremieren, følte den amerikanske tv-station ABC sig således foranlediget til at udstyre den med en nyproduceret åbningsscene for at afværge et kulturchok. I denne apokryfe indledning, som hverken Eastwood eller Leone var involveret i, benåder en embedsmand (spillet af Harry Dean Stanton) den navnløse til gengæld for at få genetableret lov og orden i landsbyen San Miguel. En western uden en helt, der utvetydigt er på det godes side, blev simpelthen opfattet som uforståelig – eller ligefrem uegnet – for datidens amerikanske tv-seere!

**Manden, der talte for meget.** Med *Last Man Standing* er vi tilbage ved Dashiell Hammetts udgangspunkt i forbudstidens



Højaktuel 'Texas-moralisme' i *Last Man Standing*.

USA, men Walter Hills film er paradoksalt nok den mindst hårdkogte af de tre.

Bruce Willis spiller denne gang manden uden navn. Ved at flytte handlingen til Texas anno 1931 har Hill placeret *Last Man Standing* uden for 'Det Vilde Vesten'-epoken, men bearbejdningen af de grundlæggende elementer er stadig lige ud ad landevejen: heste er erstattet med biler, dresscoden er nu jakkesæt, og pistolerne er ikke længere revolvere, men halvautomatiske – hvilket bekvemt nok giver Willis mulighed for at slå endnu flere skurke ihjel end Eastwood og Mifune tilsammen.

Den væsentligste forskel mellem de to første film og *Last Man Standing* er imidlertid, at sidstnævnte helt eksplicit gøres til en skildring af en nærmest gammeltestamentlig kamp mellem godt og ondt – med Willis utvetydigt på det godes side. Filmen begynder således med nogle moralske

visdomsord fra Willis – nærmest en kort prædiken:

No matter how low you sink, there's still a right and a wrong, and you always end up choosing. You go one way so you can try to live with yourself. You can go the other and still be walking around, but you're dead and you don't know it.

Man hører tydeligt ekkoet af John Waynes tale til sine mænd i *The Alamo* (1960):

There's right and there's wrong, you gotta do one or the other. You do the one and you're living, you do the other and you may be walking around but you're as dead as a beaver hat.

At den navnløse i *Last Man Standing* virkelig repræsenterer de højere magter i sit autonome destruktionsstog, vidner også bynavnet Jericho om (Jeriko bliver i Josvas Bog udslettet af israeliterne). Den personlige vinding er nu trådt i baggrunden for

dette højere formål, og den navnløse forlader da også byen lige så flad, som da han ankom – bl.a. fordi han har brugt penge på at hjælpe hele tre udsatte kvinder.

Dette er en væsentlig afvigelse fra Mifunes og Eastwoods karakterer, som aldrig holder op med at tænke på penge, selv når de hjælper andre. Også i forhold til *Red Harvest* er det moralske fokus flyttet mærkbart; især hvad angår religion, som ingen tematisk rolle spiller hos Hammett.

**Klassiske dyder.** *Last Man Standing* er indspillet i 1996 i en politisk og kulturel sammenhæng, der adskiller sig markant fra forgængernes. De elementer i *Yōjimbō* og *Per un pugno di dollari*, der var nyskabende – måske ligefrem kontroversielle – i 60'erne, var blevet ren mainstream i 1996; der er ikke de samme myter at dekonstruere eller genrekonventioner at sprænge. Tilfældig vold hverken pirrer eller overrasker. Til gengæld fokuserer *Last Man Standing* i meget højere grad end forgængerne på en tilbagevenden til de gode gamle dage.

Et godt eksempel er filmens slutning. Walter Hill kopierede allerede i *Warriors* (1979, *Krigerne*) det afgørende knivkast fra duellen i *Yōjimbō* og må dermed siges at have haft et langvarigt forhold til denne scene. I *Last Man Standing* er Unosukes dekadente og æreløse revolver elegant oversat til et spil på et af de mest essentielle dogmer i den klassiske western-mytologi, nemlig at man ikke skyder en mand – heller ikke sin værste fjende – i ryggen. Skurken Hickey (Christopher Walken) overlister i filmen sine modstandere ved at stille sig med ryggen til og spørge: ”Er du typen, der kunne finde på at skyde en ubevæbnet mand i ryggen?” Naturligvis blot for at udnytte den retskafne modstanders tøven til selv at trække sin pistol.

I forlængelse af den afgørende duel viser

det sig også, at kroejeren, den navnløse allierede i alle tre film, har skudt en anden skurk med sin gamle seksløber, som han ”ikke var sikker på ville virke”. Seksløberen virker i allerhøjeste grad i *Last Man Standing*, og med den revitaliseres hele den western-mytologi, den refererer til. Det er nærliggende at opfatte filmen som et forsøg på at retablere de gode gamle dage og western-genrens klassiske dyder.

Walter Hill har i øvrigt proklameret, at alle hans film er westerns, og *Last Man Standing* er da også fuld af western-henvisninger. For eksempel holder Strozzibandens til et sted, der hedder ’Sweetwater’ – navnet på omdrejningspunktet i Leones hovedværk, *Once Upon a Time in the West* (1968, *Vestens hårde halse*). Hvorimod Doyles bande holder til på ’the Alamo’. Der optræder endda en form for kavaleri i skikkelse af Kaptajn Pickett, der truer med at komme til Jericho med en større styrke og rydde op.

**Texas.** Det er populært at se ned på remakes blandt politisk korrekte danske filmpublikummer, der gerne – og ofte med god grund – rynker på næsen ad Hollywoods kommercielle kopiprodukter. Men heldigvis er det ikke kun Hollywood, der laver remakes. Således kom *Yōjimbō*s syntese af strømninger i japansk og amerikansk populærkultur ikke bare til at danne inspirationsgrundlag for hundredvis af samuraifilm; den banede også vejen for Leones udgave, der er umiskendeligt formet af italiensk tradition og nød kunstnerisk og kommerciel succes verden over. Her kan man virkelig tale om et positivt kulturmøde! Desuden er remakes interessante – deres kunstneriske kvaliteter ufortalt – fordi de siger noget om både det publikum, som de er tiltænkt, og om ambitionerne hos de filmskabere, der har stået for genindspil-

ningen.

*Last Man Standing* regnes for kunstnerisk ligegyldig i forhold til sine forgængere og var da også et kommercielt flop. Alligevel udtrykker den noget meget væsentligt om strømningerne i amerikansk kultur omkring år 2000, nemlig tanken om en letforståelig verdensorden med klart afgrænsede 'gode' og 'onde'. Og om forestillingen om de 'oprindelige' amerikanske

værdier symboliseret ved seksløberen. Hickey siger før den afgørende duel: "Jeg vil ikke dø i Texas", men det er netop denne 'Texas-moralisme', der får det afgørende ord – ikke kun i *Last Man Standing*, men også i amerikansk og international politik i det seneste tiår. Set i dette lys er *Last Man Standing* et lige så tydeligt spejl af sin samtid og nationalt-kulturelle kontekst som sine to forgængere.

#### Noter

1. I modsætning til, hvad mange tror, var *Per un pugno di dollari* ikke den første spaghetti-western. Allerede inden 1964 var der lavet adskillige westerns i Italien (og også i f.eks. Tyskland). Og faktisk skyldes de mange amerikansk-klingende navne på credit-listen (hvor Sergio Leone f.eks. optræder som 'Bob Robertson') ikke hensynet til et potentielt amerikansk eksportmarked, men derimod til det italienske publikum, som på dette tidspunkt var godt træt af de hjemmeproducerede western-kopier.
2. Et godt eksempel på den perfektionisme, Kurosawas hold lagde for dagen, er arbejdet med at skabe den 'rigtige' lyd af et sværd, der hugger i en menneskekrop. Lydmikseren Ichirō Minawa brugte efter sigende en mindre formue på forskellige udskæringer af okse- og svinekød, før han nåede frem til det endelige resultat, som er lyden af et sværd, der hugger i en kylling med spisepinde stukket igennem.