



Death Wish (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

Byen bløder

Selvtægt og urbanitet i *Death Wish*-serien

Af Jacob Lillemose og Karsten Wind Meyhoff

I begyndelsen var junglen – skoven, hvor der er vilde dyr – stedet, hvor der var fare på færde. Men vi overvandt junglen. Som civiliserede mennesker søgte vi tilflugt i byerne for at opnå sikkerhed. Oprindeligt var netop det byens funktion. Og i sidste ende besejrede vi også dyrene; som Biblen har fortalt os, blev vi herskere over de vilde dyr i vildmarken, og vi skiftede junglen ud med byen. Men nu er byen igen blevet jungle, stedet hvor der er fare på færde. (Will Eisner i Eisner/Miller 2005: 214)

Paul Kersey, hovedpersonen i Michael Winners *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*), er en lovlydig borger i New York City. Sammen med sin smukke kone bor han i en stilbevidst lejlighed på Riverside Drive og har gjort karriere som byplanlægger i et velrenommeret arkitektfirma. Han er indbegrebet af en frisindet new

yorker, der har formået at videreføre nogle af 1960'ernes visioner i et velfungerende, civiliseret liv, og hvis hjerte, som han selv udtrykker det, "bløder lidt for de underbemidlede." Han repræsenterer fremskridtet, den optimistiske tro på, at mennesket kan skabe en bedre verden for sig selv – i hans tilfælde gennem byplanlægning og arkitek-

tur. Men årtiet er 1970'erne, og New York Citys fremtid ser alt andet end lovende ud. Umiddelbart er det dog ikke noget, som påvirker Kersey. I modellerne på hans arbejdsbord figurerer der ingen kriminelle. Her hersker modernistisk orden og fornuft. Det er den 'internationale stil's¹ stramme, enkle og geometriske former, og bygningerne står hvide og uberørte af den virkelighed, de skal placeres i.

Men da indbrudstyve dræber hans kone og voldtager hans datter, ændres hans verdenssyn radikalt. Hans reaktion overtrumfer den rationelle dømmekraft, og troen på de menneskelige og samfundsmæssige kvaliteter i den moderne storby forsvinder. Kersey bliver en inkarnation af ordsproget: "en konservativ er en frisinde, som er blevet berøvet af virkeligheden."² Angst for at bevæge sig rundt i byen bevæbner han sig med en sok fyldt med mønter til brug i selvforsvar. Men angsten viger snart for vrede, og for at få hævn og retfærdighed begynder Kersey at drive rundt i byens gader bevæbnet med en pistol, på udkig efter gerningsmændene og andre af deres slags. En selvtægtsmand er født.

Som Paul Talbot redegør for, var selvtægtsmanden Paul Kersey en kontroversiel figur (2006: 18-30). Filmpublikummet strømmede til biograferne og jublede, når Kersey skød storbyens 'freaks'. Omvendt så flere medier *Death Wish* som det arketypiske eksempel på den type af moralsk dubiose voldsfilm, der vandt stærkt frem i de amerikanske biografer i 1970'erne og eksploderede i antal de følgende årtier. De kritiserede Kerseys brutalitet for at repræsentere en samfundsskadelig og misforstået tilgængelighed. Nogle mener, at Hollywood aldrig tilgav Bronson for at tage imod rollen, der oprindeligt var tiltænkt Steve McQueen, som dog takkede nej.

Bronson havde med sin medvirken

i film som Sergio Leones westernopera *Once Upon a Time in the West* (1968, *Vestens hårde halse*) og Michael Winners to actionfilm *The Mechanic* (1972, *Menneskejægeren*) og *The Stone Killer* (1973) allerede skabt sig et ry som en koldblodig dræber på filmplænen og var et oplagt andetvalg. Om rollen fik så afgørende en betydning for Bronsons videre karriere, som nogle har spekuleret i, er svært at afgøre. Men Paul Kersey blev ikke desto mindre arketypisk for Bronsons efterfølgende roller, og næsten alt for symbolsk er hans sidste film *Death Wish V. The Face of Death* (1994, *En mand ser rødt 5*, instr. Allan Goldstein).³

Brian Garfield, der skrev romanforlægget *Death Wish* i 1972, tog offentligt afstand fra Winners filmatisering, ikke mindst på grund af Bronson, som han mente reducerede selvtægtsmanden til en simpel voldsmand, og skrev som direkte svar efterfølgeren *Death Sentence* (1976), som ekspliciterede hans modstand mod selvtægt. *Death Wish*-serien rummer åbenlyst de voldsforherligende tendenser, som senere blev typiske for amerikanske film. Og over sine mere end tyve år udvikler serien sig til et voldsorgie, mest ekstremt i *Death Wish IV. The Crackdown* (1987, *En mand ser rødt 4 – hævnen*, instr. J. Lee Thompson), hvor Kersey, der nu betegner sig selv som 'Døden', har skiftet sin kaliber .32 Smith & Wesson ud med et arsenal af automatrifler og som en slags lejesoldat nedkæmper hele tre narkoligaer. Men *Death Wish*-serien rummer også tendenser i andre retninger, særligt i de tre første film. Her behandler serien en række centrale sociale og etiske problematikker vedrørende selvtægtsmotivets betydning i amerikansk kultur. Og snarere end at forsøge at anviser løsninger beskriver serien deres kompleksitet og portrætterer



Charles Bronson som byplanlæggeren Paul Kersey i *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

Paul Kersey som en tvetydig figur, hinsides populærkulturelle stereotyper. Frem for at være et partsindlæg for berettigelsen af selvtægt eller at reducere selvtægt til et spørgsmål om enten at være for eller imod Kersey, stiller filmene udfordrende spørgsmål om selvtægts betydning: Er Kersey en nødvendig helt eller et symptom på en by i krise? Er han egoistisk hævner eller social mobilisator? Er det byplanlæggeren Paul Kersey eller selvtægtsmanden Paul Kersey, der tegner New York Citys fremtid?

I forlængelse af disse spørgsmål vil denne artikel argumentere for, at *Death Wish*-serien snarere end et voldsorgie skal ses som en refleksion over en ideologisk splittelse i det moderne USA. En splittelse, der har udgangspunkt i forholdet mellem menneske og system, individuel frihed og

samfundsmæssige strukturer, retfærdighedsfølelse og lovens ord, og som udstalliseres inden for den historiske kontekst af det, Jane Jacobs har beskrevet som "de amerikanske storbyers død og liv".⁴

I dette perspektiv repræsenterer Kerseys selvtægtsmand ikke blot et moralsk dilemma, men en radikal kritik af de principper, den moderne storby er bygget på.

Et motiv, en genre. *Death Wish* er ikke den eneste amerikanske film fra 1970'erne, hvor selvtægtsmotivet tematiseres. Faktisk er der så mange 'selvtægtsfilm', at man kan tale om fremkomsten af en decideret genre, sådan som blandt andre Joan Allen, Seth Cagin og Philip Dray samt Eric Lichtenfeld har gjort.⁵ Flere kritikere som f.eks. Lichtenfeld ser disse film som en slags subgenre

inden for actionfilmgenren. Men fokuseringen på filmenes actionelement bagatellerer selvtægtsmotivet til en katalysator og et alibi for vold, og dermed til et sekundært aspekt snarere end det centrale tema. I dette perspektiv kritiseres selvtægtsfilm, som nævnt ikke mindst *Death Wish*, ofte for at være degenereret underholdning og populistisk spekulation med chauvinistiske, racistiske og moralsk anløbne dagsordner. Ved at tale om selvtægtsfilm uafhængigt af actionfilmgenren er det derimod muligt at diskutere selvtægtsmotivet som en selvstændig psykologisk og ideologisk problematik, hvor volden er sekundær, om end ikke en bagatel.

Selvtægtsfilm er nogle af de mest mindeværdige og vitale film fra perioden. Ikke så meget på grund af deres eksplicite vold, men på grund af deres skarpe, dramatiske og udfordrende skildringer af den amerikanske tilstand. De beskriver, hvordan den fejlslagne krig i Vietnam, økonomisk lavkonjunktur, institutionel tumult samt en generel kulturel orienteringsløshed efter 1960'ernes fremtidsoptimisme sætter deres præg på perioden og den såkaldt almindelige amerikaners liv.

Paul Kersey og hans medselvtægtsmænd i de andre film er da heller ikke voldsskøpater, der handler i blodrus, men typisk netop almindelige amerikanere – taxa-chauffører, revisorer, arkitekter, matematikprofessorer, politimænd – for hvem det sociale og politiske system har spillet fallit i det Amerika, de har kendt og troet på. Den amerikanske drøm er endt som et levende mareridt. I dette perspektiv kan diagnosen bag selvtægtsmotivet i lettere karikeret form sammenfattes sådan: Amerika er i krig med sig selv, og undtagelsestilstanden har bredt sig til hele samfundet. Med Robert F. Kennedys udtryk om fagforeningerne er det en krig mod "an enemy within",

en indre fjende. Og hverken politi, militær eller regering er i stand til at bringe orden i det sociale kaos og beskytte borgerne mod overgreb. Derfor er der kun én løsning tilbage: Borgeren – som individ eller kollektiv – må selv tage affære og med vold fjerne de destruktive elementer og tilbagevinde (forestillingen om) dét Amerika, hvor der hersker respekt og orden, så enhver, uanset herkomst, race, religion, køn osv., frit kan realisere sine drømme.

Det er oftest ikke bare en krig mod kriminelle, men også mod de nye tiders frisindede og alternative strømninger, der udgør en trussel mod nationens kulturelle identitet. Og selv om selvtægtsmændene i de fleste tilfælde sejrer, så består filmenes kulturpessimisme. Det fredelige og retfærdige Amerika, de kæmper for, fremstår både som en historisk illusion og som en umulighed i nutiden. Filmene skildrer nationen som en kultur med vold som sit civilisatoriske fundament, fanget i en skæbnesvanger, selvdestruktiv spiral, som i *Joe* (1970, John G. Avildsen), hvor reklamemanden Bill under nedskydningen af en flok hippier kommer til at slå sin egen datter ihjel.

Hvorfor fremhæve *Death Wish*-serien i denne sammenhæng? I forhold til film som *Dirty Harry* (1970, Don Siegel), Sam Peckinpahs *Straw Dogs* (1971, *Køterne*) og Martin Scorseses *Taxi Driver* fra 1976 er serien nok mindre prominent, både hvad angår filmisk håndværk og skuespillerpræstation. Denne artikel argumenterer for, at serien rummer særlige kvaliteter i sin beskrivelse af selvtægtsmotivet gennem figuren Paul Kersey og hans forhold til storbyen, der gør, at den skiller sig ud fra andre film i genren. Kersey er ikke, som seriens danske titel indikerer, blot 'en mand der ser rødt'. Han er repræsentant for den almindelige amerikaners oplevelse af et fundamentalt



Paul Kersey og hans by. *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

tab og efterfølgende hjemløshed i storbyens systematisering af menneskers liv, og hans selvtægtsmotiv et komplekst og problematiserende udtryk for denne tilstand. Han er på én og samme tid en fejl og en regulerende instans i det urbane system, han er skabt af og har været med til at skabe og gerne vil bevare. Og netop denne ambivalens gør *Death Wish*-serien til en interessant eksponent for selvtægtgenren.

Selvtægtens historie og mytologi. Et af de afgørende karaktertræk ved *Death Wish*-serien og selvtægtsgenren i 1970'erne er, at den trækker på tankegods fra en lang tradition for selvtægt i amerikansk historie og mytologi. I den amerikanske historiker Richard Maxwell Browns bog *Strain of Violence. Historical Studies of American*

Violence and Vigilantism lyder indgangsreplikken illusionsløst: "Vold har stort set ledsaget hvert eneste skridt i vor nations udvikling." (Brown 1975: 3).

Til den udbredte voldsanvendelse hører en lang tradition for selvtægt, som Brown knytter sammen med en social konservatisme og opretholdelsen af det amerikanske klassesamfunds værdier om lov og orden og den private ejendomsret: "Kriminelle og uregerlige individer, der truede samfundets strukturer, er ihærdigt blevet mødt med vold af de officielle og uofficielle kræfter, som har til formål at opretholde lov og orden." (Ibid.: 4). Forsvaret for social orden har impliceret folkelige ratificeringer af voldsanvendelse, der ikke er rodfæstet i de institutionaliserede praksisser (retssystem, politi osv.), samt nedsættelse af selvtægts-

grupper, vagtværn eller professionelle *regulators* med midler til at genoprette orden i bestemte sociale værdiers navn.

Historisk set knytter der sig ofte romantiske forestillinger om frihed og retfærdighed til disse grupper, som allerede tidligt havde sans for at fabrikere velklingende navne, der kunne generere myter om deres aktiviteter. Til de sagnomspundne grupper hører The South Carolina Regulator Movement, The San Francisco Vigilance Committee of 1856, Pinkertons, Ku Klux Klan og nutidens Minuteman Project. Sidstnævnte opererer i grænseegnene mellem Mexico og USA, hvor de sørger for at holde illegale immigranter ude af amerikansk territorium.⁶ Flere af disse selvtægtsgrupper er omgærdet af mystik, men det ændrer ikke ved, at deres aktiviteter trækker lange spor af blod og mord efter sig op gennem den amerikanske historie.

I mange tilfælde har selvtægt historisk set udmøntet sig i sammenstød mellem mennesker og grupper med forskellig opfattelse af, hvilke værdier og hvilken orden der skal opretholdes (ibid: 4). Drivkraften i mange af disse sammenstød er dels en stærk social konservatisme, hvor den hvide del af befolkningen søger at bibeholde deres magt og privilegier. Denne kamp indeholder typisk elementer af racisme, klassekamp, religion og andre værdier, der skaber en uhellig cocktail af vold, idealisme og egoisme. Og det idémæssige tankegods om retfærdighed i selvtægtstænkningen bliver et skalkeskjul for alle mulige idiosynkratiske dagsordener.

Selvtægt finder imidlertid også sted i forsøg på at mobilisere social forandring og sanktionere fundamentale, men uindfriede amerikanske værdier. Black Panther Party (1966-76) kæmpede eksempelvis for lige rettigheder og sortes ret til selvforsvar, mens Weather Underground Organizati-

ons (1969-77) aktiviteter blev ført under et banner af frihedskamp og oprør mod et fascistisk samfund. Selvtægt bedrives også af enkeltindivider. Fra det vilde vestens *gunslingers* og dusørjægere til nutidige enmandshære som Ted Kaczynski (f. 1942) og Timothy McVeigh (1968-2001), der hver især angreb officielle instanser med bomber.⁷ I det hele taget er der utallige eksempler på amerikanere, der som protest mod lovgivning, sager eller tendenser griber til selvtægt af voldelig karakter.

Fælles for disse forskellige former for selvtægt er en mistro til eller direkte modstand mod samfundets magtinstanser. Motiverne spænder fra opretholdelsen af tingenes tilstand til revolution, og som ideologisk størrelse går selvtægt således på tværs af traditionelle politiske positioner.

Kersey i gun country. Til trods for sine liberale aner knytter Paul Kerseys selvtægt an til den ideologisk konservative del af den amerikanske selvtægtstradition. Klangbunden for Kerseys vendetta er med andre ord de ideologiske hensigtserklæringer, en lang række selvtægtsgrupper allerede formulerede i 1800-tallet:

Vi tror på doktrinen om folkets suverænitet; at dette lands folk er de egentlige suveræne. Vi tror på, at folket har ret til at beskytte sin ejendom og tage affære over for forbrydere efter bedste skøn, når lovene, skabt af dem, som er blevet udvalgt af folket, ikke længere er i stand til at beskytte det. (Cit. in Brown 1975: 95).

Teksten er fra 1858 og bærer titlen "Resolution of northern Indiana vigilantes". Den bygger på en grundlæggende skelnen mellem privat og offentlig ejendomsret. Folket er det suveræne subjekt, der afgiver magt og autoritet til nogle delegerede, som til gengæld laver love for at beskytte folket mod individer, der truer den etablerede sociale orden. Fungerer denne overenskomst

ikke, har folket ret til at beskytte sig selv og selv agere domstol.

I den amerikanske forfatnings anden tilføjelse hedder det: "En velreguleret milits, der er nødvendig for at opretholde en fri stats sikkerhed, og folkets ret til at have og bære våben skal ikke krænkes."⁸ Men hvem er folket, og hvordan vurderer man, om de officielle institutioner fungerer efter hensigten? Disse grundlæggende spørgsmål må så at sige besvares af hver enkelt amerikaner. Er det lovens ord eller våbnets magt, der er øverste autoritet?

Går man et skridt videre for at forstå, hvad der kan udløse en tilsidesættelse af loven og de eksisterende institutionelle praksisser, så støder man ind i mere eller mindre klare definitioner på grupper eller individer, der netop truer den givne ordens forestillinger om det gode liv. I en anden tekst fra midten af 1800-tallet finder vi følgende formulering af problemstillingen:

Hver eneste fiber i kroppen vibrerer af vrede og væmmelse, når vi møder en bandit, en morder eller en marodør. Vi afskyr sentimental blodsødenhed. Tanken om myrdede ofre, vanærede kvinder, plyndrede vejfarende, brændende huse og alle de andre beviser på skurkagtighed, udelukker fuldkommen nåde efter vores mening. Ære, sandhed og selvopofrelse i kampen for retfærdighed og menneskehedens bedste – disse dyder er vores, vi havde nær sagt guddommelige, ledestjerner; men for de lave, brutale, ondskabsfulde, dovne, ignorante, uforskammede, lystige og blasfemiske skurke, der hærger vore frontiers, har vi kun én følelse til overs: afsky – dybfølt, stærk og uforanderlig. For disse tilfælde er rebet det eneste middel, vi har til rådighed.⁹ (Cit. in Brown 1975: 95).

Vreden, der udløser selvtægt, er dels rettet mod kriminelle individer – navnlig dem, der truer andre på livet og ikke respekterer ejendomsretten. Dels er den rettet mod alle, der udviser brutalitet, ondskab, dovenskab, dumhed, uforskamethed, lyst og blasfemi – kort sagt alle, der ikke lever op

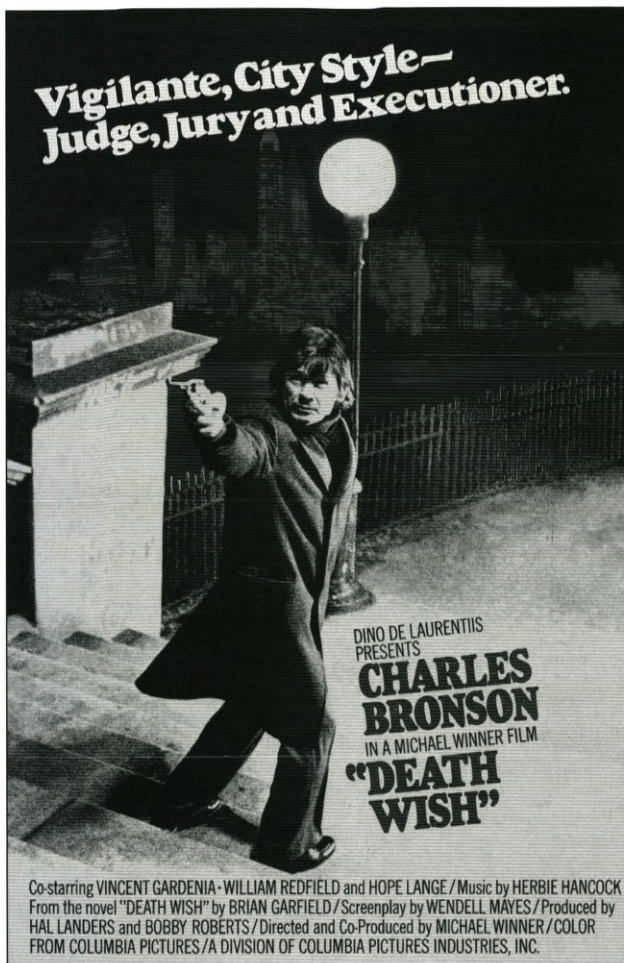
til de uskrevne regler for et arbejdsomt og borgerligt liv i overensstemmelse med det republikanske fællesskabs værdier (respekt, ærlighed, selvopofrelse).

Paul Kersey giver ikke nogen offentlig erklæring om sine motiver. Ikke desto mindre er hans selvtægtsmotiv på afgørende punkter baseret på et had mod særlige samfundsgrupper, der svarer til 1800-tallets misdædere. Kersey har ingen tillid til, at loven, hverken domstolene eller politiet, kan yde ham retfærdighed. *Death Wish* og en lang række andre af 1970'ernes selvtægtsfilm trækker således på en lang tradition for civil ulydighed (regressiv såvel som progressiv) og selvbestemmelse, i hvilken forfatningens anden tilføjelse spiller en afgørende rolle.

I *Death Wish* får Paul Kersey netop sin første pistol af en overbevist *second amendment*-tilhænger, der minder ham om, at "this is gun country." Men hvor "folkets ret til at besidde og bære våben" ifølge forfatningstilføjelsen er formuleret som en nødvendighed for at sikre "den fri stats sikkerhed", så antager den i forhold til selvtægtsmotivet problematisk karakter og udgør på paradoksal vis en trussel mod staten. Det er med denne tradition i baghovedet, Kersey tager affære i storbyen.

Det Vilde Østen i 1970'erne. Det New York City, hvor *Death Wish*-serien tager sin begyndelse i starten af 1970'erne, er en by på randen af sammenbrud på grund af raceuroligheder og fattigdom. Flere kvarterer havde karakter af deciderede krigszoner, og byens økonomi var truet af bankerot. I sine erindringer beskriver fotografen Allan Tannenbaum billedligt situationen:

Beskidt, farlig og forarmet. Sådan var New York City i 1970'erne. 1960'erne var endnu ikke forbi, og krigen hægede stadig i Vietnam og leverede brændstof til foragt for regeringen. Nixon og



Plakat til *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

Watergate-skandalen skabte mere foragt, kynisme og skepticisme. En kombination af stagnation og inflation skabte økonomisk en fornemmelse af en sygdomstilstand. I 1973 ramte den arabiske olieembargo yderligere den amerikanske økonomi hårdt og førte til ulykkeligt lange benzinkøer. Forholdene i Harlem og Bed-Stuy var gruopvækkende med forladte bygninger og udbredt fattigdom. Undergrundsbanen var overdækket med graffiti, og togene var upålidelige. Det var som om hele infrastrukturen var i forfald. Politisk korruption, sløset bogføring og krigens pris var ved at slå byen ihjel. Times Square, hvor verdens veje mødtes, var smudsig og tarvelig. Det var alfonser, ludere og narkohandlere, der ejede natten. Kriminalitet var omsiggribende, og politiet kunne intet stille op for at stoppe den. "Son of Sams"¹⁰ tilfældige mord fyldte new yorkere med

endnu mere frygt. Parkerne var også i forfald. Plænerne var tomme, og det flød med affald. Røvere og voldtægtsmænd huserede. Da styret for den stolte by New York blev tvunget til at bede den føderale regering om en finansiel redningsaktion, sagde præsidenten nej. Daily News' overskrift sagde det hele: "Ford til Byen – Drop dead!" (Tannenbaum 2004).

Forholdene i New York afspejlede sig tydeligt i arkitekturen, hvorfor det også giver god mening, at Winner lader Kersey være arkitekt, snarere end revisor som i Garfields forlæg, da dette var et erhverv med vital betydning for den aktuelle situation.¹¹ Skyskraberne – fra Empire State Building (1930) og Seagram Building (1958) til Twin Towers i World Trade Center (1970-2001) – der udgjorde byens vartegn og symboliserede dens magt og rigdom, tårnede i dramatisk kontrast til ruinerne i ghettoerne og de tomme fabriksbygninger, hvor kun kunstnere og subsistensløse turde bo. Som Rem Koolhaas nogle år senere diagnosticerede det i sit 'retroaktive manifest' *Delirious New York*, var byen "arena for den vestlige civilisations dødskrampe" (Koolhaas 1978).

Men hvor Koolhaas så nye muligheder for arkitekturen hinsides modernismen i denne urbane febevildelse, var det de færreste new yorkere, som kunne få øje på andet end en håbløs virkelighed. For dem var det modernistiske projekt ikke blot stødt på grund, men imploderet og havde efterladt dem med usikkerhed og frygt, hvorfor flere af dem, op mod en million, flyttede eller rettere flygtede ud af byen til forstæderne, præcis som Paul Kerseys kollega.¹² New York City var Det Vilde Østen, og i stedet for store løsninger på tegnebordet måtte der handles lokalt og personligt af dem, der turde blive tilbage i byen.

Det er i denne historiske sammenhæng, at *Death Wish*-serien fungerer som en kritisk kommentar til New York City, og

til dels også Los Angeles, som ekstreme eksempler på den moderne storby som et defekt, dehumaniserende og samfundsødelæggende system. Sat på spidsen kan *Death Wish*-filmene beskrives som en lang dystopisk elegi over den moderne storbys forfald til en anarkisk samfundstilstand, styret og reguleret af kriminelle. Det kommer til udtryk gennem en dyster iscenesættelse af storbyen som et ureguleret mylder af mennesker, der lystfuldt og hæmningsløst boltrer sig i opløsningens muligheder.

Skeler man til Garfields romanforlæg *Death Wish* fra 1972, præsenteres New York netop som et skue af en fortabt underverden:

Times Square var et væskende sår og grimlede med sminkede ludere, gabende turister, svansende trækkerdreng og mænd, som stjålent smuttede ind i pornoteatrene. Man så mange gadebetjente, to og to, og de var formodentlig korrupte, for ellers burde halvdelen af de tilstedeværende for længst være arresteret. Her var pølen med det virkelige bundfald. De triste ansigter gled forbi i det stærke neonlys, og Paul gik hurtigt videre, opfyldt både af afsmag og vrede. (Garfield 1974: 141).

New Yorks indbyggere er i Kerseys øjne ikke længere individer, men forvandlet til 'pølen' og til 'bundfald', der er danske oversættelser af *the scum*, *the freaks*, *the creeps*, *the filth* og termer i samme dur.

Diagnosen af den moderne storbys lovløse tilstand gør dels indbyggerne til potentielle ofre, der dag og nat kan blive udsat for tilfældige overgreb og pludselig død, dels bliver byen et udtryk for de ansvarlige instansers manglende evne til at opretholde retssamfundet og civil orden. Kerseys selvtægt er et desperat og dybt problematisk forsøg på at håndtere og omvende denne udvikling.

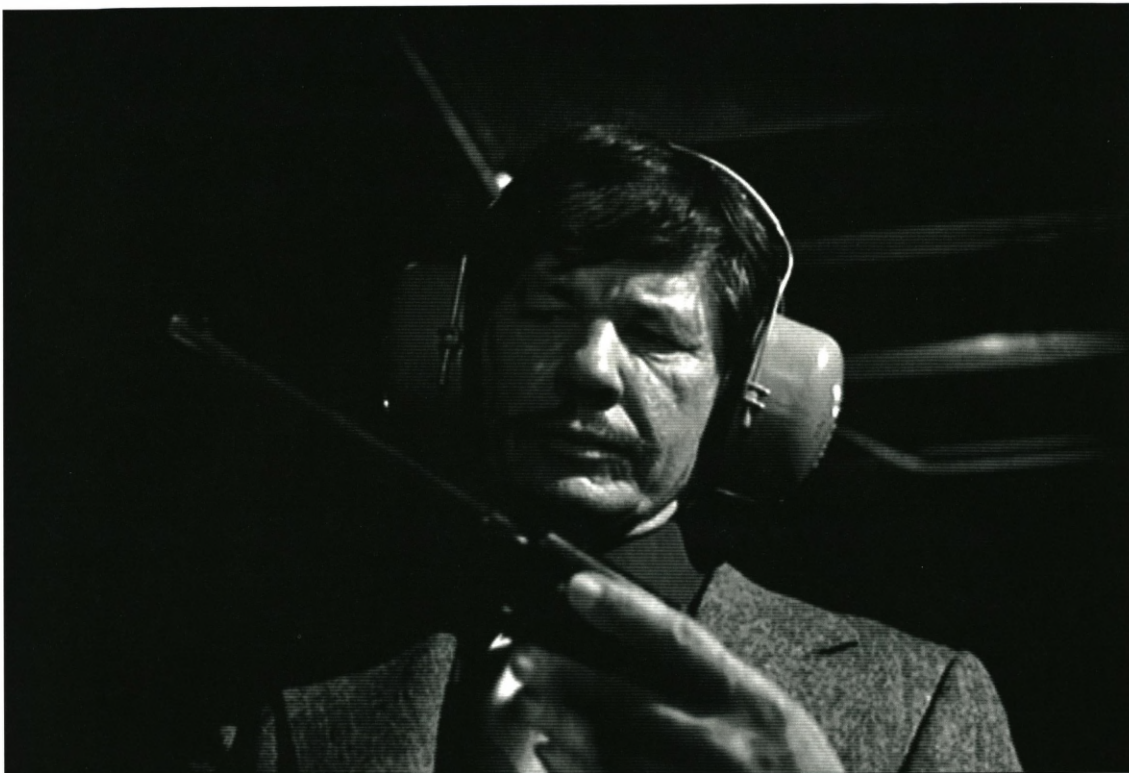
Selvhad og urban kritik. Kerseys egen udvikling til selvtægtsmand tager meget

sigende sin begyndelse langt væk fra storbyen. På en rekonvalescerende forretningsrejse til Arizona præsenteres han for en anden urban model i Tucson, Arizona, en legendarisk by i Det Vilde Vestens mytologi, og ikke mindst for en anden forståelse af forholdet mellem arkitektur og land.

Kunden, som Kersey arbejder for, en velhavende og excentrisk cowboy ved navn Ames Jainchill, tager ham med ud til byggegrunden, for at han skal se landskabet, inden han begynder at planlægge projektet. Den underforståede dagsorden er, at Jainchill opfatter Kersey som repræsentant for den modernistiske arkitekturs brutalitet, der er tænkt og tegnet i et kontor i storbyen uden at være i kontakt med, endsige tage hensyn til landskabet. Da Kersey til Jainchills krav om ikke at jævne to bakker med jorden svarer, at det ville betyde, at en masse rum stod uudnyttet hen, replicerer Jainchill, at i stedet for at tale om udnyttelse af rum skulle "I store entreprenører" begynde at tale om "rum for liv, rum for mennesker, for heste og køer."

Som det diametrale modbillede til New York City, der netop er bygget på bulldozet jord, er Tucson en by, hvor det er menneskene og landskabet, der definerer arkitekturen, og ikke omvendt. Her lever ånden fra pionererne, der drog vestpå, før landet blev målt op, sat i orden og udstykket af Kerseys forgængere (Linklater 2002). Det er (idealet om) det oprindelige Amerika før storbyen som en mulig ny begyndelse. Genopdagelse og videreførelse af traditionen har erstattet modernistisk progressivitet som drivkraft for byplanlægningen.

Kersey ender med at levere et projekt, der ikke bare er i overensstemmelse med Jainchills krav, men også gør ham så begejstret, at han forærer Kersey en pistol i afskedsgave, som han kan tage med hjem til New York City.¹³ Jainchill kan således siges



En mand med en gun. *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

at repræsentere et dobbelt omvendingspunkt for Kersey, dels i forhold til byplanlægning, dels som direkte medvirkende til hans udvikling til selvtægtsmand. Gennem Jainchill understreges den grundlæggende forbindelse mellem kritik af modernistisk byplanlægning og retten til og nødvendigheden af at bære våben.

Men det er en anden erfaring i Tucson, der udgør det egentlige omvendingspunkt for Kersey, og som er anledning til gaven. En aften inviterer Jainchill Kersey med hen i den lokale skydeklub. Her prædiker Jainchill over, hvordan et skydevåben er som et stykke værktøj, der "holder ræven ude af hønsehuset, banditter ude af banken." Modsat borgerne i New York City kan borgerne i Tucson roligt gå gennem byen efter mørkets frembrud, fordi de ikke bare

har ret til at bære våben, men også til at anvende dem om nødvendigt.¹⁴ Efter sin lovtale giver Jainchill Kersey en pistol af en model, der var udbredt i Det Vilde Vesten. Kersey, der ellers just har fortalt, at han var militærnægter under Korea-krigen, rammer lige midt i skydeskiven og griber umiddelbart efter interesseret en Colt, der ifølge Jainchill har tilhørt "a real gun-fighter named Candy Dan" i slutningen af 1800-tallet. Kersey affyrer pistolen og rammer igen midt i skydeskiven. Det viser sig, at han er vokset op med skydevåben, som søn af en jæger. Men efter faderens død på grund af et vådeskud lovede han sig selv "aldrig mere at røre skydevåben" og valgte i stedet at følge moderens værdier. Valget var dog ikke let, for som han med en pistol i hånden siger, elskede han sin far.

Gennem episoden i skydeklubben kommer Kersey i kontakt ikke bare med sin egen, men også med Amerikas fortid og bliver mindet om fraværet af en stærk faderfigur, ikke bare i sit eget, men også i nationens liv efter 1960'ernes kulturrevolution.

Kerseys rejse til Tucson fungerer som en *rite de passage* tilbage og ikke frem i tiden, sådan som hans arbejde som byplanlægger ellers foreskriver. Den skaber en slags historisk omvendning, hvor New York City bliver det 20. århundredes udgave af Tucson, og Kersey en moderne udgave af den sherif, som han overvåger skyde en flok banditter for turisterne i forlystelsesparken Old Tucson, hvor Det Vilde Vestens historie er forvandlet til underholdning. Modsæt turisterne ser Kersey iscenesættelsen som en reel virkelighed, en mulig fremtid.¹⁵

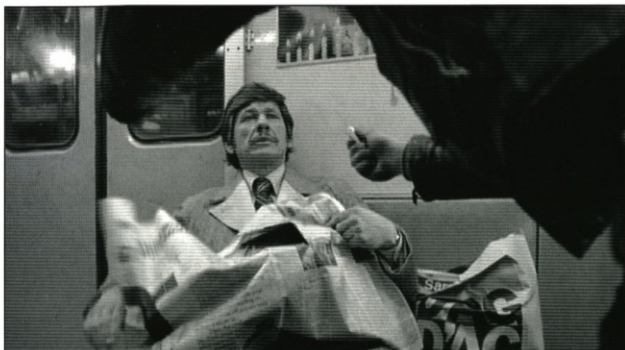
Selv om Jainchill opfordrer Kersey til at flytte til Tucson, vælger han at blive i New York City. Men ved hjemkomsten er han en anden person, og den storby, han hele sit voksne liv har identificeret sig med, er ham pludselig fremmed og truende. Han forsætter sit arbejde for fremskridtet, i *Death Wish III* (1985, *En mand ser rødt* 3, instr. Michael Winner) endda med sit eget firma. Men det sker med en ny reaktionær erkendelse af, at byplanlægning ikke alene kan skabe orden og sikkerhed for samfundets borgere. Det kan kun borgerne selv: ved at tage loven i egen hånd. Det konstruktive arbejde på tegnebordet må suppleres med destruktion på gadeplan, udført ikke med bulldozere, men med våben. Ud over at være udtryk for en farlig skizofreni, der i *Death Wish IV* koster ham muligheden for et ægteskab og dermed en tilbagevenden til tiden før *Death Wish*, rummer Kerseys selvtægtsmotiv således også et grundlæggende element af skyldbevidsthed og selvhad. Den form for byplanlægning, som han

repræsenterer, er jo den indirekte årsag til både hans kones og datters død.

Denne fortolkning af Kerseys selvtægtsmotiv kvalificeres også af seriens titel, *Death Wish*, der har sin oprindelse i en sætning fra Wendell Mayes' udkast til manuskriptet, som ikke kom med i filmen. Sætningen lyder: "Man må være sindssyg for at handle som denne selvtægtsmand. Man må have et dødsønske." (Talbot 2006: 17-18). 'Death wish' betegner ifølge Oxford English Dictionary "an unconscious desire for one's own death," mens det i psykiatrisk terminologi også kan referere til et ubevidst ønske om *andres* død. Kerseys selvtægtsmotiv rummer denne dobbelte betydning. For selv om han dræber kriminelle, så er det i yderste konsekvens resultatet af hans eget arbejde, han slår til mod.

De kriminelle er den *unheimliche* tilbagekomst af det, som storbyens civiliseringsproces har fortrængt. Derfor må han gøre regnskabet op, New York Citys såvel som sit eget, for så vidt de overhovedet kan adskilles. Paradoksalt nok ved en ligeså *unheimlich* tilbagekomst af det, han som repræsentant for denne civiliseringsproces havde fortrængt i sig selv, nemlig brugen af våben. Og ligesom han som byplanlægger nøje beregner detaljerne i sine projekter, så er han som selvtægtsmand konsekvent i sin handling. Som han formulerer det i *Death Wish III*: "You have to kill them all. Otherwise, what's the point?" En totalløsning på gadeplan, der med et morbide twist spejler byplanlægningens totalløsninger på det overordnede strukturelle plan.

Social organisator? Fortolkningen af Paul Kersey som en kølig og egoistisk dræber har nok sin berettigelse. Et gennemgående fokus i *Death Wish*-serien er dog samtidig, hvordan hans selvtægtsmotiv spiller sammen med kriminalitetsbekæmpelse i det



Paul Kersey (Charles Bronson) i aktion i New Yorks subway i *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

omgivende samfund, hvor han opnår status af en slags nødvendigt onde eller ligefrem af borgerhelt. På den ene side instrumentaliseres Kersey af det politiske system, og på den anden side repræsenterer han borgernes ret til at handle uafhængigt af dette system. Det er en dobbeltrolle, som serien lader fremstå klart.

Især hans forhold til politiet, storbyens detroniserede magtfaktor, er væsentligt i denne sammenhæng. Da politiet i seriens første film identificerer ham som "the vigilante", arresterer de ham ikke, ej heller offentliggør de hans navn. De beder ham i al hemmelighed om at rejse ud af byen. Kersey rejser til Los Angeles, hvor seriens anden film udspiller sig. Her genfinder han det civiliserede livs ro og orden, lige indtil hans datter kidnappes og under et flugtforsøg springer i døden, og selvtægtsmanden genopstår. Politiet i Los Angeles får fornemmelsen af, at der er en selvtægtsmand på spil, og kontakter politiet i New York City for at høre om deres erfaringer. Politiet i New York City indser hurtigt, at det er Kersey-historien, der gentager sig. Og for at undgå, at det skal komme frem, at man i sin tid lod Kersey gå, sender de en mand til Los Angeles for at arrestere ham og bringe ham tilbage til New York City. Det lykkes imidlertid ikke, og Kersey undslipper endnu en gang arrestation, selv om politiet kender til hans skyld.

I seriens tredje film vender Kersey tilbage til New York City, hvor en politichef, der erklærer sig som fan af Kersey, 'hyrer' ham i kampen mod en bande, der terroriserer et kvarter og har slået en af Kerseys venner ihjel. Politichefen må dog hurtigt sande, at han har igangsat en proces, han ikke kan kontrollere. Snart er det Kersey, der har kommandoen. Uden hensynstagen til politichefens instruktioner, gældende lov eller menneskeliv leder Kersey den målrettede

udslettelse af banden. Og ligesom i de tidligere tilfælde slipper han for arrestation.

Disse forhold viser, hvor problematisk en figur Kersey er for politiet og dets forhold til loven og det politiske system. På den ene side er han en kriminel selv-tægtsmand, der ikke bare bør arresteres, men også udstiller deres magtesløshed. På den anden side er han deres ultimative våben, en uafhængig agent, der ikke er begrænset af lovens ord, og hvis handlinger politiet ikke kan stilles til ansvar for. Det er en slags 'catch-22', hvor Kersey bliver et symptom på en splittelse, dobbeltmoral og selvmodsigelse i det politiske system, hvor politiet er den udøvende magt. Gennem denne skildring stiller *Death Wish*-serien det kritiske spørgsmål, om det er politiet og det politiske system eller Kersey, der er den egentlige kriminelle og sande trussel mod storbyen. Spørgsmålet får yderligere kritisk tyngde, al den stund det er umuligt at svare, når loven, som det er tilfældet, ligger i ruiner – nøjagtigt som kvarteret efter Kerseys udslettelsesaktion.

Politiets ambivalente holdning til Kersey skal også ses i forhold til, at medierne hylder ham som helt, fordi han, modsat politiet, får kriminaliteten til at falde. Denne rolle som borgerhelt er mest udtalt i *Death Wish III*, hvor han er vendt tilbage til New York City. Her bliver han en slags rollemodel og leder for en gruppe ældre borgere – dem, der "for tyve år siden bestemte i denne verden" – i deres væbnede kamp mod en bande, der hærger og styrer kvarteret. Da Kersey flytter ind i sin dræbte vens lejlighed, knytter han sociale relationer til de andre beboere i kvarteret, f.eks. spiser han middag hos den jødiske familie og hjælper det latinamerikanske par. Gennem disse relationer får kampen, ud over at være et bestillingsarbejde og et hævntogt, karakter af et forsvar af fællesskabet i kvar-

teret og den fredelige sameksistens mellem dets beboere. Kvarteret udgør et mini-Amerika med bred repræsentation af storbyens minoriteter og et eksempel på Jane Jacobs' forestilling om en byplanlægning, hvor menneskene selv og deres forskellighed skaber orden. Uden at være direkte sentimental er Kerseys kamp en kamp for et historisk (bevidst) New York City, som den modernistiske byplanlægning er et definitivt opgør med. Og det er sigende, at det også er den sidste af filmene, hvor han er byplanlægger. Kersey hjælper beboerne med at forsvare sig selv som et fællesskab, og hans selvtægt bliver ikke bare et spørgsmål om kriminalitetsbekæmpelse og retfærdighedsfølelse, men om social selvorganisering.

På den ene side er han et udtryk for daværende præsident Ronald Reagans konservative vision om "mindre regering", og at "det politiske systems eneste magtkilde er det suveræne folk".¹⁶ På den anden side er han et ekko af liberale idéer om samfundet som et selvregulerende økosystem og om bevaring af den kulturelle mangfoldighed, som den amerikanske storby bygger på. Kersey kan altså ikke placeres entydigt i forhold til etablerede ideologiske positioner, men bliver snarere en figur, der udfordrer sådanne positioner. Snarere end at handle med et politisk mål for øje synes Kersey at være opsat på at redde storbyen, New York City, den by han holder af og har savnet, som han udtrykker det i *Death Wish III*. Ikke længere som modernistisk byplanlægger med centralistisk perspektiv, men som socialt engageret amerikaner med det, Jacobs betegner som "locality knowledge" (1961: 436). En mærkværdig cirkel er sluttet. Gennem selvtægten har han genfundet en vision for storbyen, en ny følsomhed over for det menneskelige element, men den kommer til udtryk gen-

nem vold med døden til følge.

Selvtægtsgenren, *revisited and extended*.

Med *Death Wish*-serien som eksempel, turde det fremgå, at selvtægtsgenren lægger op til en kritisk diskussion af ideologiske – snarere end moralske – konflikter, der er funderet dybt og smertefuldt i den amerikanske selvforståelse, sådan som den er formet af de seneste 300 års historie. Hinsides actionfilmens universelle voldsforherligelse skildrer selvtægtsfilm komplekse og evigt aktuelle konflikter mellem lov og følelser, rettigheder og retfærdighed, system og individ og storbyen som civilisationens højdepunkt og *dead end* i en specifik amerikansk kontekst. Skildringerne har ikke, som i størstedelen af amerikanske mainstreamfilm, karakter af forsoning eller afslutning, men virker netop mere vedkommende ved at lade konflikterne stå uafklarede og ambivalente. I stedet for at hyld USA som stormagt, militært, politisk og moralsk, viser de illusionsløst, hvordan en kombination af den frihed og det mod, der besynges i nationalsangen ”Star Spangled Banner”, i tilfælde som Paul Kersey kan bringe ikke bare storbyen, men landet i krig med sig selv.

Selvtægtsfilm

- Joe* (1970, instr. John G. Avildsen)
Billy Jack (1971, instr. Tom Laughlin)
Dirty Harry (1971, instr. Don Siegel)
Straw Dogs 1971, *Køterne*, instr. Sam Peckinpah)
Deliverance (1972, *Udflugt med døden*, instr. John Boorman)
Coffy (1973, *Coffy – den nådesløse hævner*, instr. Jack Hill)
Magnum Force (1973, *Dirty Harry går amok*, instr. Ted Post)
Walking Tall (1973, *Sheriffen, der ikke ville dø*, instr. Phil Karlson)
Death Wish (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner)
Open Season (1974, *Farlig jagt*, instr. Peter Collinson)

- The No Mercy Man* (1975, instr. Daniel Vance)
The Enforcer (1976, *Dirty Harry renser ud*, instr. James Fargo)
Vigilante Force (1976, instr. George Armitage)
Fighting Mad (1976, *En mand går amok*, instr. Jonathan Demme)
Taxi Driver (1976, instr. Martin Scorsese)
Rolling Thunder (1977, *Iskold hævn*, instr. John Flynn)
A Real American Hero (1978, instr. Lou Antonio)
Defiance (1980, *Køllesmæk til hårde børster*, instr. John Flynn)
The Exterminator (1980, instr. James Gilckenhaus)
Death Wish II (1982, *En mand ser rødt 2*, instr. Michael Winner)
Fighting Back (1982, instr. Lewis Teague)
First Blood (1982, *Rambo*, instr. Ted Kotcheff)
Sudden Impact (1983, *Dirty Harry vender tilbage*, instr. Clint Eastwood)
Vigilante (1983, instr. William Lustig)
Death Wish III (1985, *En mand ser rødt 3*, instr. Michael Winner)
Stand Alone (1985, instr. Alan Beattie)
Death Wish IV. The Crackdown. (1987, *En mand ser rødt – hævn*, instr. J. Lee Thompson)
Falling Down (1993, instr. Joel Schumacher)
Death Wish V. The Face of Death. (1994, *En mand ser rødt 5*, instr. Allan A. Goldstein)

Noter

1. Den ’internationale stil’ er betegnelsen for en modernistisk arkitekturstil, der opstod i 1920’erne og med Le Corbusier, Mies van der Rohe og Walter Gropius i spidsen dyrkede transparens, det ornamentløse og volumen. Betegnelsen blev introduceret i 1932 i forbindelse med en udstilling på Museum of Modern Art i New York City organiseret af Philip Johnson, og stilen markerede et brud med de gotiske og barokke tendenser, som havde domineret fra midten af 1800-tallet. Udstillingen fik stor indflydelse på New York Citys arkitektur, og i løbet af de følgende årtier blev den europæiske stil i en særlig amerikansk fortolkning (ofte betegnet ’International Style II’) inspirationen for bygninger som f.eks. FN-bygningen (1947-53), Rockefeller Plaza (1957-59), Guggenheim-museet (1959) og Twin Towers (1970).
2. Ordsprogets oprindelse tilskrives ’neokonservatismens gudfar’, Irving Kristol (1920-2009), der har brugt det i sin argumentation for, at neokonservatisme ikke er en ideologi, men en overbevisning.
3. *Death Wish*-serien består af *Death Wish* (1974), *Death Wish II* (1982), *Death Wish*

- III (1985), *Death Wish IV. The Crackdown* (1987) og *Death Wish V. The Face of Death* (1995) og udgør tilsammen en kronologisk fortælling med Bronson i den gennemgående hovedrolle som Paul Kersey. Serien er baseret på romanen *Death Wish* (1972) af Brian Garfield. I romanerne hedder hovedpersonen dog Paul Benjamin.
4. *The Death and Life of Great American Cities* er titlen på Jane Jacobs' indflydelsesrige bog om, hvordan den modernistiske byplanlægning fra 1930'erne, især som den manifesterede sig i byplanlægger Robert Moses' planer for New York City, har ødelagt storbyernes indre i både arkitektonisk og eksistentiel forstand gennem dens rationalisering af byens økosystem af organisk liv, som for hende var kimen til et velfungerende samfund, økonomisk såvel som socialt. Som Jacobs udtrykte det, havde design af mennesker erstattet menneskelig handlen som den retningsgivende faktor for storbyens udvikling. Bogen var en væsentlig inspiration for kritikken af den anden fase af den modernistiske byplanlægning i bevægelser som New Urbanism og New Communalism og hos kunstnere som Robert Smithson og Gordon Matta-Clark. Endnu i dag udgør bogen og Jacobs' værk i det hele taget en genkommende reference i diskussionen af amerikansk byudvikling.
5. Se Allen 1977: 293-311; Cagin & Dray 1984; Lichtenfeld 2007b. For en opdatering af genrens udvikling i 1980'erne, se Jeffords 1994. På dansk har Rikke Schubart påpeget selvtægtstematikken i amerikanske actionfilm, se Schubart 2002.
6. For en klar fremstilling af selvtægtsfænomenet i henholdsvis Californiens og Amerikas historie, se Davis 2006 og Culbertsons 1990.
7. Ted Kaczynski er også kendt som "the Unabomber," fordi han angreb universiteter og luftfartsselskaber ("airlines"). Timothy McVeigh stod i 1995 bag "the Oklahoma City bombing," der dræbte 168 mennesker og indtil 9-11 var den voldsomste terroraktion inden for USA's grænser.
8. *Constitution of the United States* stammer fra 1787 og er Amerikas grundlov. De første ti tilføjelser, den såkaldte *Bill of Rights*, blev ratificeret i 1791 uden Thomas Jeffersons bifald. Se *American Historical Documents 1000-1904*: 192-211.
9. Citatet er fra Thomas J. Dimsdale: *The Vigilantes of Montana* (1865).
10. Son of Sam (David Richard Berkowitz, født Richard David Falco) var en seriemorder og brandstifter, der terroriserede New York City fra juli 1976 til sin anholdelse i august 1977.
11. Winner har selv forklaret, at grunden til, at man gjorde Paul Kersey til arkitekt, var, at man ikke mente, at Bronson med sit lange hår og muskler ville virke troværdig som revisor. Se Talbot 2006: 8.
12. Se www.demographia.com (september 2009)
13. Jainchill-karakteren er ikke med i Garfields roman, hvor Paul Benjamin selv køber sin pistol. Winners tilføjelse er signifikant, ikke mindst fordi Jainchill har så afgørende betydning for Kerseys udvikling mod selvtægtsmand, og den accentuerer filmenes tematisering af forholdet mellem Det Vilde Vesten og New York City som del af en fundamental storbykritik. Således er Jainchill udtryk for, at filmene, snarere end at være en sekundær og endimensionel adaption af romanens selvtægtsmotiv med fokus på volden, er en kompleks og kritisk fortolkning af Paul Benjamin/Kersey-figuren.
14. Denne 'idylliske' fremstilling af Tucson er, som James Sanders har pointeret, ikke historisk korrekt, da Tucson og lignende byer i området lå langt højere end New York City i de fleste kriminalitetsstatistikker. I samme forbindelse betegner Sanders ligeledes portrættet af kriminaliteten i New York City som "urealistisk." For Sanders er denne manipulerende omgang med fakta udtryk for *Death Wish*-seriens forsøg på at lukrere på og stadfæste den amerikanske middelklasses fordomme og frygt for det urbane liv (Sanders 2001: 374-75). Denne kritik var et vedvarende akkompagnement til *Death Wish*-serien, og den tog til i takt med filmenes accelererende vold.
15. Flere kritikere, blandt andre Eric Lichtenfeld, ser episoden i Old Tucson som den centrale under Kerseys rejse til Arizona og uafhængigt af hans øvrige aktiviteter. For Lichtenfeld er det således denne episode, der føder Kerseys (misforståede) rolle som *gunslinger* i den klassiske westerntraditionen. Omvendt argumenter denne artikel for, at episoden skal ses i sammenhæng med Kerseys arbejde for Jainchill, og at hans identifikation med *gunslinger*-figuren er del af en mere omfattende identifikation med måden at leve på i Det Vilde Vesten.
16. Tv-transmitteret tale holdt i 1964 i forbindelse med Barry Goldwaters præsidentkampagne.

Litteratur

Allen, Joan (1977). *Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film*. New York, Pantheon Books.

- Brown, Richard Maxwell (1975). *Strain of Violence. Historical Studies of American Violence and Vigilantism*. Oxford, Oxford University Press.
- Cagin, Seth og Philip Dray (1984). *Hollywood Films of the Seventies: Drugs, Violence, Rock'n'Roll, and Politics*. New York, Harper-Collins.
- Bill of Rights* (1791). *American Historical Documents 1000-1904*. Harvard, Harvard Classics.
- Culbertson, William C. (1990). *Vigilantism. Political History of Private Power in America*. New York, Praeger Publishers.
- Davis, Mike og Justin Akers Chacon (2006). *No One Is Illegal. Fighting Racism and State Violence on the U.S.-Mexican Border*. Chicago, Haymarket Books.
- Eisner, Will og Frank Miller (2005). *Eisner/Miller. A one-on-one interview*. Milwaukee, Dark Horse.
- Garfield, Brian (1972). *Death Wish*. New York, David McKay Company. (På dansk oversat til *Dræberne* (1974), Berlingske krimiserie, København.)
- Garfield, Brian (1975). *Death Sentence*. New York, M. Evans & Co. (På dansk oversat til *Dødsdømt* (1976). København, Berlingske krimiserie.
- Jacobs, Jane (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York, Random House.
- Jeffords, Susan (1994). *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Koolhaas, Rem (1978). *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York, Monacelli Press.
- Kristol, Irving (2003). "The Neoconservative Persuasion". In: *The Weekly Standard*, årg. 8 nr. 47, Washington.
- Lichtenfeld, Eric (2007a). *Action Speaks Louder. Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Lichtenfeld, Eric (2007b). *Killer Films. Why the new vigilante movies are a lot like the old vigilante movies*. Se: www.slate.com/id/2173903
- Linklater, Andro (2002). *Measuring America. How the United States was Shaped by the Greatest Land Sale in History*. London, HarperCollins.
- Sanders, James (2001). *Celluloid Skyline. New York and the Movies*. New York, Alfred A. Knopf.
- Stolberg, Benjamin (1937). "Vigilantism". In: *The Nation*, årg. 145 nr. 7, s. 166-168, New York.
- Schubart, Rikke (2002). *Med vold og magt. Actionfilm fra Dirty Harry til The Matrix*. København, Rosinante.
- Skoble, Aeon J. (2007). "God's Lonely Man: Taxi Driver and the Ethics of Vigilantism". In: Mark T. Conard (red.): *The Philosophy of Martin Scorsese*. Lexington, University Press of Kentucky.
- Talbot, Paul (2006). *Bronson's Loose! The Making of the Death Wish Films*. Lincoln, Universe.
- Tannenbaum, Allan (2004). "New York in the 70s: A Remembrance", *The Digital Journalist*, www.digitaljournalist.org.