

NIELS JENSEN

**Sentimentalitet
og realitet hos
HOWARD HAWKS
og JOHN FORD**



Hvis drankeren Dude hin aften i saloonen havde samlet den mønt op, som blev smidt til ham i spytbakken, havde hans ydmygelse været total. Men han gjorde det ikke. Ikke fordi han ikke ville – for det ville han – men fordi hans tidligere foresatte, sheriffen John T. Chance hindrede ham deri. Chance er nemlig som en far for Dude, og han er ikke bare hovedpersonen i Howard Hawks' film »Rio Bravo«, men den prototypiske Hawks-helt i det hele taget.

Robin Wood karakteriserer ham i alt fald som sådan i sin bog om instruktøren og gør det med god dækning i de enkelte film. Wood priser Hawks for hans evne til overbevisende at skabe *creative relationships*, i hvilke personerne hjælper hinanden, som Chance gør det, da han forhindrer Dude i at fornede sig ved spytbakken. Samtidig forstår Chance, den erfarne livskloge faderskikkelse, dog også, at hans hjælp kun har midlertidig virkning. At et menneske må udføre sit job, som Wood udtrykker det, »without fuss and alone even in the teeth of hopeless odds« og at andre nok kan lede på sporet, men ikke bringe den endelige hjælp. Opretholdelse – eller genoprettelse – af selvrespekten kommer kun til den, der vover spillet og består prøven, som Dude gør det, da han en dag ikke drikker sig fra sin frygt for den overmagt, der truer ham på livet, men lader den lokkende flaske stå, mens Chance, den bekymrede og lettede fader, fra baggrunden ser til. For Robin Wood »one of the great moments of the cinema«.

At bestå prøven er noget afgørende i Hawks' verden, for kun den, der gør det, er værdig til optagelse i kammeratskabets helige kreds, hvor livet finder sin egentlige mening. I dyrkelsen af kammeratskabet med dets stiltiende krav til medlemmerne og urokkelige, men udtalte love for, hvad man kan og ikke kan, minder Hawks om Hemingway.

Ved at lade flasken stå befrier Dude sig for sine mandolinfinger, får atter kompetent greb om revolveren og viser sig kammeratskabet værdigt. »Is he good?«, spørges der ofte i Hawks' film, for det må man være, et mandfolk, hvad kon man så end tilhører. I »Spræng Speedometeret« ligner en af pigerne ligefrem en dreng, og der koketteres flittigt med, at hun dårligt selv ved, hvad hun er. På et givet tidspunkt er hun dog så taktløs at forglemme sig og vise en næsten kvindagtig ængstelse for, at det skal gå galt for en bestemt racerfører, hun holder af. »Hold nu op,« siger broderen, »you are acting like a female.« Og hun svarer ikke uden stolthed: »Who do you think I am, your brother?« Stolt, for det tror han jo næsten.

Hawks' piger er initiativtagerne og ofte de mest erfarne i det erotiske spil. De er modige og slagfærdige, men må også klart demonstrere disse kvaliteter, før mændene kan optage dem i deres eksklusive kreds. Således i »At have og ikke have«, hvor en pige med drengenavn Slim stjæler penge fra en af skipperen Harry Morgans kunder. Hun afsløres, men nægter at levere byttet tilbage med den lidet juridiske, men for

Morgan acceptable begrundelse, at hun ikke kan lide ofret for tyveriet: »I don't like him«. Det kunne Morgan selv have sagt, og det varer ikke længe, før han gør det: »I don't like him any better than you do.« De er på bølgelængde, Slim og Morgan, de opererer på samme skala. Nu mangler de bare, at få Slim accepteret af heltens makker, gamle Eddie, som ikke er til megen nytte, men som er god nok, fordi »he used to be good.« Og Eddie selv siger god for Slim den dag, hun leverer et tilstrækkelig rapt og kammeratligt-indforstået svar på hans stående vittighed om den døde bi. »She's o.k., Harry,« griner Eddie, og det kan hun være glad for. For hvis hun ikke havde været det, havde hun ikke været værd at beskæftige sig med, hverken for Eddie, Harry eller Howard Hawks, der kræver af en filmrolle, at den skal være troværdig og fængslende. Og ved fængslende »forstår jeg, at der er tale om et menneske, som kender sit job og udfører det ordentligt. Kludrer han i det, er han en karikatur« (Kosmorama, 72).

En så monoman fascination af venskab og kyndighed som den Hawks'ke må uvægerligt stå i fare for at slå over i elite- og hero-dyrkelse, og en sådan bliver da også ofte disse films egentlige menneskesyn. De stærkes ret til riget.

Når det lykkes den åndsbeslægtede Hemingway at styre uden om dette skær, skyldes det en kvalitetsforskel mellem ham og Hawks, der har noget at gøre med en forskel i modenhed hos de to, hvilket igen viser sig artistisk som en forskel i fortælleteknik.

Hemingways hovedperson er ganske vist »good,« han kan sit kram, og han holder sin gruppes love, men dybest set er han et krakeleret menneske (desertøren Frederic Henry i »Farvel til Våbnene,« den nervebrudte Nick Adams i »Store overvældende Flod,« den impotente Jake Barnes i »Og Solen går sin Gang«), der lige akkurat undgår at gå i stykker ved at støtte sig til sin kunnen og gennem den mobilisere den tilstrækkelige selvrespekt. Han har intet overskud og ringe chancer for at se nogen bedring i sin tilstand. Det kan kun gå værre. Skæbnen kan spille sin sidste trumf ud: *The dirty Trick!*, som den gør det i »Farvel til Våbnene,« hvor den lader døden slå ned, netop som hovedpersonen tror sig usårlig.

I bogen »Movie Man« formulerer David Thomson en sammenligning mellem Hemingway og Hawks således: »Hemingway's knowledge that every man is afraid all the time, but that some are still able to do their job, is very close to Hawks's attitude.« Karakteristikken ligner Robin Woods, men det er nok et spørgsmål, om den ikke er så rundhåndet, at den bliver misvisende. Der er paralleller, men i modsætning til Henry, Barnes og Nick Adams er Hawks' centrale figur aldrig en ruin, for i stedet for at samle chok, skrøbeligheder og viljen til at holde disse i skak indenfor én person, gør Hawks det langt mindre interessante, at spalte denne konflikt ud på to: Dude over for Chance i »Rio Bravo«, J. P. Harrah over for Cole Thornton i »El Dorado«, således at den ene bliver den andens redning. Hos Hawk er der nemlig ingen Hemingwaysk udsigtsløshed, intet nada, ingen dirty tricks. »It frustrates me to start killing people off for no reason at all,« siger han. Det forekommer

da også monstret overfortolket, når David Thomson skriver, at »death is as common as happiness in the Hawks world, and the latter is sharpest when the former is approached most closely,« eller når Robin Wood betaget udmaler det mørke, der omgiver Hawks' personer, og den konstante følelse af dødens trussel, de må leve med. I forbindelse med »Rio Bravo« hedder det således, at »in the background, never far away is the external darkness surrounding human existence,« og »El Dorado,« at der kryber et isnende mørke nærmere de mænd, historien handler om, og hvis tiltagende alderdom er dens egentlige tema.

Indvendingen mod disse udlægninger må gå på, at de gør filmene langt mere ubarmhjertige, barskere, end de er; eller måske snarere, at de behæfter historierne med en Camusk Sisyfos-heroisme, der ikke er nogen hjemmel for i det, der faktisk sker. »... Nu er der endelig ro på alle fronter i »Rio Bravo,« som det hedder i Warners program – og hos Paramount om »El Dorado:« »Nu er (skurken) Jason knækket og familien Macdonalds ejendom sikret. «... Og både J. P. og Maude er glade over, at Cole nu vil sætte punktum for sit farlige rastløse liv og slå sig ned i »El Dorado.« Programernes uprætentiøse referat af de to films handlingsgang opregner nok så nøgternt historienes facit som de fantasifulde, men også vel panderynkende fortolkere Thomson og Wood. Hawks' helte og heltinder trues ikke af nogen absurditet,ertil er deres handlinger for veladministrerede, resultaterne for store; livet opfyldes. Og så er der jo endelig, om alt andet skulle slå fejl, hvad Wood kalder »kammeratskabets potentielt helbredende kraft.« Over for den kommer selv skæbnen til kort, *the dirty trick* får ikke en chance: Meningsløse drab er så frustrerende. Vi er i Valhal, til højbords med skrammede, men udødelige helte.

På grund af sin umanierede stil, sin frihed for patos og replikkeres charmerende kynisme har Hawks ord for at være en usentimental instruktør, men mens karakteristik og fortolkning hidtil er anholdt for at stikke dybere, end der er lag til, må signalementet usentimental til gengæld afvises som overfladisk. Det er nemlig sådan, at man meget vel kan opfatte sentimentaliteten som et af de mest gennemgribende træk i den type Hawks-film, der her er omtalt, og som altså ikke omfatter komedierne og thrilleren »Sternwood-Mysteriet,« der almindeligvis – og, forekommer det, med rette – anses for at være fuldkommengørelsen af blankpoleret vid og hårdkogt film-poesi, men som rangerer lavt på Woods liste af grunde, det ikke er nødvendigt at drage ind i denne sammenhæng.

Den Hawkske sentimentalitet har flere former. En af dem er de »creative relationships,« Wood priser, men som ret beset reducerer medmenneskelighedsbegrebet til en sygepassergerning, hvor alle bag forskellige attituder går rundt og bekymrer sig om hinandens velbefindende. For det er – ikke mindst varetagelsen af kærlighedsсорgerne, særlig slemt i »Spræng Speedometeret,« men også temmelig ulideligt i »Hatari« – hvad personerne hos Hawks bruger en masse tid på. En anden er heltens skabelon. Eksempelvis Harry Morgan i »At have og ikke have,« der er så omhyggelig med at forklare pigen, at når han hjælper, er det ikke for

Modstående side: Dean Martin som drankeren Dude i Hawks film »Rio Bravo«. I baggrunden sheriffen John T. Chance (John Wayne).

hendes, men for sin egen skyld, at vi for alvor bliver opmærksomme på, hvor beskedent opofrende han er. Typen er i sig selv en af de trivielleste af alle filmstereotyper, men i modsætning til Wood, der hævder, at »there is nothing sentimental or glib about Hawks's treatment of his characters,« vil jeg fastholde, at netop *the treatment*, måden – eller stilen, om man vil – understreger den sentimentalitet, der i forvejen er indbygget i klicheen »barsk mandfolk med følsomt indre«:

Morgan sætter megen pris på sin makker Eddie, »he used to be good,« men der er meget besvær med den gamle halvinvalid, først og fremmest fordi han absolut vil være med, hvor det foregår. Han vil stadig være god. Harry nævner dog ikke at fortælle ham, at han er nytteløs, men bliver i stedet kort for hovedet og langer til sidst ud efter den gamle, der går bort – såret over så ringe trofasthed. Han ved jo ikke bedre. Men det gør til gengæld vi, publikum, for vi ser det kærlige blik, Harry sender efter den, han i virkeligheden har beskyttet, og således får vi både i pose og sæk. Først den frydefulde beundring for den utilnærmelige, der kan stå alene, og derpå den smægtende rørelse over så megen følsomhed bag ufølsomhedens maske. Scenen varieres senere i filmen: »Du var bange for, at der skulle

ske mig noget,« gnækker Eddie, »det var derfor, du ikke ville have mig med.« Men Morgan er atter den lukkede østers, der blot peger på bådens ror og svarer: »Watch your course.« Hvor pragtfuld er ikke mandfolket, der dækker sin næsten kvindelige omsorg bag maskulin blufærdighed. Robin Wood nævner begejstret en tilsvarende passage fra »Kun Engle har Vinger,« hvor pigen Bonnie Lee ser flyveren Jeff gå løs på den aftensmad, hans netop nedstyrtede og dræbte kammerat skule have haft. »Det var Joes,« siger hun fortabt og mener underforstået: Hvordan kan du dog spise hans mad, som om intet var hændt? Appetitten, hvormed han gaffer i sig, og det kyniske svar: »Hvem er Joe,« kunne unægtelig tyde på stor afstumpethed, og Robin Wood mener da også, at tilskueren må dele Bonnie Lees bestyrtelse, samtidig med at han dog tilføjer, at vi ved mere end hun. Slet ikke så lidt mere. Vi ved nemlig, at afstumpetheden blot er forstillelse, for vi har lige været vidne til de kolossale anstrengelser, Jeff har gjort sig for at frelse Joe, og forstår derfor også, at han i virkeligheden bruger kynisme som skjold mod fortvivlelsen – igen et udslag af klædelig blufærdighed og altså ikke det modsatte, uklædelig ligegyldighed.

Her må det være rimeligt at henvise til K. E. Løgstrups – i cineastiske kredse meget

foragtede – betragtninger over filmens væsen, trykt i bogen »Kunst og Etik.« Selv om mange af dem unægtelig virker udpint teoretiske, kan det bedste i dem – det afsnit, der sat på kort formel kunne kaldes 'Den flatterende Skæbne og Det vekslende Perspektiv' – dog nok tjene til at uddybe forståelsen af blandt andet den sentimentalitet, der præger Hawks' film.

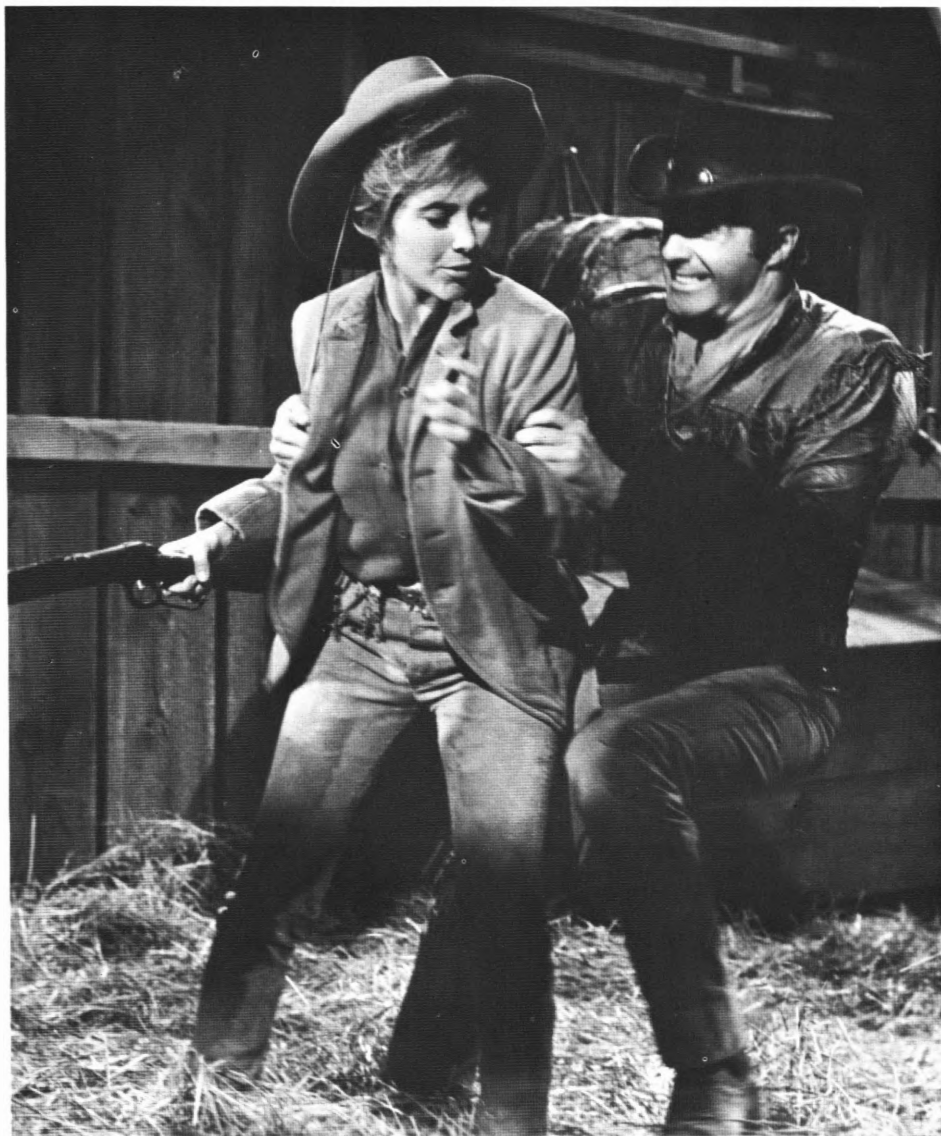
Løgstrup skriver om den måde, hvorpå et menneske kan forholde sig til ulykken. Den kan mærke for livet, den kan overvindes, eller den kan dyrkes som en last. I sidstnævnte tilfælde bruges ulykken som en pryde, der gør den, der bærer den, ekstraordinær i andres øjne. Ved at pynte sig med ulykken – eller spejle sig i den – undgår man at tage stilling til den. Konsekvenserne bagatelliseres, eller sentimentaliseres, bort.

Også kunsten kan gøre sig skyld i en sådan sentimentalisering. Nemlig der, hvor et bestemt tragisk motiv ikke tages mere alvorligt, end at det bruges til at kaste glans over en bestemt person. Løgstrup mener, at denne form for sentimentalitet i særlig grad lurer på filmen, fordi det ligger i dette mediums væsen at benytte vekslende synsvinkler. Sorgen – eller omsorgen – hos Hawks eksemplificerer træffende tankegangen: Fordi perspektivet eller synsvinklen veksler fra gamle Eddie, der skuffet vandrer bort, til et nærbillede af Harry Morgan, der kærligt ser efter ham, bliver scenens centrale virkning ikke så meget forståelse for Morgans holdning som *beundring* for den, hvilket igen reducerer gamle Eddie til stoffage for Morgans fortælling. Ligesom scenen med Jeff ved den dræbte kammerats tallerken i »Kun Engle har Vinger« afsætter nydelse i publikum over Jeffs mandighed i stedet for at befordre smerte over den døde. Smerten skrives ned til en pryde for den, der nærer den.

Da karakteristikkene af helten hos Howard Hawks i så høj grad bygger på publikums bedreviden – forståelsen hos publikum af en ædelmodighed, filmens personer først efterhånden indser – etableret ved hjælp af kameravinklernes og krydsklippenes vekslende perspektiver, bliver sentimentaliteten et fundamentalt og gennemgribende træk ved denne instruktørs film. En del af selve strukturen i modsætning til den sentimentalitet, vi træffer hos en anden ærkeamerikaner: John Ford.

Den Fordske sentimentalitet forekommer, hvor instruktøren mister kontrollen over følelsespreset. Thorkild Bjørnvig taler i »Kains Alter« om de fortællinger eller passager i fortællinger, »man får vand i næsen af,« og mener, at den betydelige kunst kun forekommer, »når en tone vibrerer længere i sindet end i fortællingen.« Hvor det modsatte er tilfældet, bliver historien stikkende i det rørstrømske: vand i næsen hos Bjørnvig, snotsentimentalitet i almindelighed. Ford kan være netop sådan: overtydelig og persende. Eksemplerne er utallige og kan hentes i såvel det visuelle som i spil og dialog. Fords styrke kommer blandt andet af, at han evner og vover at rendyrke en følelse, men hvor inspirationen og intuitionen udebliver, bliver han i katastrofal grad hængende ved de ydre tegn. Således udtrykkes moderkærlighed og modersmerte for demonstrativt, når vi i »Fire Sønner« ser den gamle kvinde sidde ene ved bordet og tæn-

Hawks' piger er ikke så lidt modige og slagfærdige (her en scene fra »El Dorado«).





ke på sine drenge i krigen, hvorefter de dukker frem i overblending som en visualisering af hendes længsel. Ligesom stratenrøveren Hightowers forpligtelse over for løftet om at føre et barn frelst ud af ørkenen bliver til en vammel opbyggelighed, når vi i »Tre Liv for ét« ser de døde kammerater tone frem og ansprende den udmattede til ikke at give op. Også de plastiske opstillinger er undertiden unødigt teatraliske. Familiesammenholdet kan f. eks. understreges så kraftigt igennem figurernes placering, at arrangementet forråder motivet. Den meget kalkulerede opstilling (formen) gør scenens umiddelbarhed (indholdet) til et postulat. Det kan også ske, at instruktøren tvinger spillet ud i markeringer, der vander fromheden ud til himmelvendte blikke og lader ængstelsen blive til hældende hoveder, og i visse situationer kan der falde replikker, som udsiger følelser, hvis oplevelseskvalitet for publikum netop har bestået i, at de var udtalte. I »Kavaleriets gule Bånd« ser en ung pige langt efter den gamle kaptajn, der står foran sit sidste togt. Vi aner hendes følelser og bevæges, lige indtil hun udbryder: »Der går en mand.« Understregningen fordærver bevægelsen, eftertrykket gør det rørende rørstrømsk. På samme måde i »Vredens Druer«, hvor damen i en drugstore bemærker den venlighed, nogle lastbilchauffører udviser over for et par børn. En venlighed, der også gør indtryk på publikum, så længe det selv får lov at bemærke den, men som ikke er tjent med at blive kommenteret fra lærredet, hvad den til sidst bliver. Så gribende er den heller ikke!

Hvor pågående den end kan være, er der imidlertid det forsonende ved Fords sentimentalitet, at den hører op igen. Den er

momentan og præger ikke som den Hawkske selve fortællingens struktur og sigte. Ford spiller nemlig aldrig på publikums bedreviden. Vi møder menneskene i hans film igennem deres handlinger og de reaktioner, handlingerne afsætter i omgivelserne, og der er intet vellystigt spil mellem forestillelse og realitet. Eller sagt på en anden måde: Der er intet svælg mellem lærredets personers og publikums oplevelse af hovedfiguren. Ethan Edwards, den korrumperede veteran og neurotiske racist i »Forfølgeren«, er såvel dette som det meget andet, filmen efterhånden lader os opleve, og på intet tidspunkt forsynes tilskueren med en beroligende forsikring om, at han er bedre end han ser ud til. Edwards er ikke som Hawks' helte en slags forklædt humanist, men derimod en sum af ofte modstridende egenskaber og tilbøjeligheder. Og det er vel den egentlige visdom i Fords film, at han med stor selvfølgelighed kan skildre mennesker, så vi på én gang sanser deres personligheds kerne, den, de egentlig er, og samtidig oplever alt det, de også er, som nu Ethan Edwards. I seks år drager han over prærien med én eneste tanke i hovedet: At få gjort op med den indianer, der har røvet hans niece, og få hende, den blodbesmittede, tilintetgjort. Og så har han hende da endelig. Trængt op i en slugt snubler hun under hans hest, men i stedet for at støde kniven i brystet på pigen, løfter han hende op og siger: »Let's go home, Debbie.«

I en bog om filmkunst har jeg hævdet – og opfattelsen er sikkert den gængse – at denne scene, og dermed filmens portræt af sin hovedperson, er uacceptabel, fordi der ikke er psykologisk dækning for omvæltningen i manden. Men ved et gensyn med

John Wayne som den hævnerrige Ethan Edwards i John Fords »Forfølgeren«.

filmen forekommer betragtningen smålig, hjemmehørende i en eller anden teoribog for udviklingsromaner. »Forfølgeren« beskriver nemlig hverken udvikling eller omvendelse, og Ethan er ikke et nyt og bedre menneske, da han går ud af filmens sidste billede. Historien om ham er, med instruktørens egne ord, »en tragedie.« Det sidste billede er komponeret som det første, og det er lige netop sagen: Ethan Edwards er låst fast. Ford karakteriserer ham som »a loner – he was just a plain loner. Could never really be part of the family.« Men hvorfor fuldførte han da ikke sit forhavende, da han efter seks års monoman forfølgelse stod over for sit offer? Hvorfor løftede han pigen op i stedet for at dræbe hende? Det gjorde han, fordi ét var hans forestillinger, ét hans idé, noget andet virkeligheden. Da Ethan var så tæt på pigen, at han kunne se de vilde i hendes øjne, slog øjeblikkets styrke – livet selv – alle hans planer omkuld og ramte den plagede mand med et slag så hårdt, at han rækker hånden ud i stedet for at trække kniven; – jeg kan godt forstå, at Godard kalder scenen for en af filmkunstens meget bevægede. Men den nåde, at nå et andet menneske, er kun Ethan forundt en kort tid. Isolationen lukker sig atter om ham, og vi forlader ham ikke som en ændret, men måske som en foruroliget mand.

I et essay om »François Mauriac og Friheden« skriver Jean-Paul Sartre, at en forfatter, hvis han ønsker, at hans personer skal leve, må sørge for, at de er frie. »Det drejer sig ikke om at definere, endnu min-

dre om at forklare, men blot at *præsentere* lidenskaber og uforudsete handlinger.« Hvis man til ovenstående vil indvende, at katolikken John Ford og eksistentialisten Sartre næppe lader sig samstille, så er dette naturligvis heller ikke tanken. Citatet udtrykker blot så præcist, hvad man kan finde i Fords film. Hvor han er god, lever personerne frit. Deres lidenskaber og det uforudsete virker ind på deres liv, som de kan beherske eller ligge under for alt efter indre styrke. Ford er *realist*, hvor Hawks er *idealist*. Ford er ikke så optaget af, hvad folk burde gøre, som af hvad de faktisk gør.

Howard Hawks har ikke brug for verden, han har brug for enkelte, der er verden værdige, og som kan realisere professionalismens og integritetens ideal. Derfor er hans miljø også næsten abstrakt, forenklet til en scene for spillet. Andre mennesker end hovedpersonerne ser vi kun, når de er nødvendige for fortællingen, og hvis der på gaden står køretøjer eller ligger varestabler, er de der kun for at fungere som dække ved den revolverkamp, som snart skal udspilles. »*The social background is kept to the barest minimum below which we would be aware of stylisation,*« skriver Robin Wood og karakteriserer sceneriet i »Rio Bravo« som »*hard and bare, with nothing to distract the individual from working out his essential relationship to life.*«

I modsætning til Howard Hawks' verden er der hos Ford plads for alle. Tykke og tynde, dygtige og fummelfingrede, besluttsomme og frygtsomme, dristige og forsigtige, gøglere og borgere, kvinder og mænd. Fords piger behøver ikke som Hawks' at yde bevis på mod og mandshjerte for at blive accepterede. Fords kvinder skal nemlig ikke optages i en kreds, ikke godkendes af det gode selskabs udvalgte få, men erobres som et stykke natur, man gør til sit og bliver bestemt af. Hos Ford findes der nemlig ingen udvalgte, hans verden er familiens, og det er karakteristisk, at Ethans tragedie for instruktøren består i, at han aldrig rigtig kan blive *member of the family*.

Forbundet med en udtalt familiefølelse følger ofte, det gør det i alt fald for Ford, en stærk traditionsfølelse og en ritualiseret livsrytme. Hos Hawks finder vi ingen oversanselige instanser, og han er, selv om hans heroiske eliteforestillinger ikke ligefrem er tidens, med sin sans for prestigekravet inden for en gruppe og sin angst for ikke at slå til-tema', et mere nutidigt gemyt end Ford, der da også i sine bedste film skildrer svindende miljøer: Nybyggerfundet, okie-lejren, den irske landsby, militærforlægningen. Steder hvor kirkelige og verdslige ritualer har magt over sindene. Mens Rio Bravos Dude slår proppen i og bereder sig på slagsmål for at vinde *anerkendelse og selvrespekt*, gør Den tavse Mand det for at honorere en piges – og i sidste instans en samfundsordens – krav om *ritualernes opfyldelse*. Kun den, der er dem lydige, kan blive en kvindes mand, familiefar, borger i landsbyen. Ford forener på sælsom vis en inderlig mistro til dogmer og autoriteter med sin udtalte traditionsbevidsthed, en liberal-konservativ livsholdning, der måske træder tydeligst frem i hans kavalieri-westerns.

Det er også her, man særlig kan studere instruktørens forhold til naturen. Hvor Hawks' miljøtegning er knap og markeret,

er Fords bred og detaljerig. Ford drager omsorg for fortiden, fordi han – i modsætning til Hawks – længes tilbage til den, og det er så endnu en side af den Fordske sentimentalitet: nostalgien. Der er imidlertid andet end fortidslængsel i billederne, og scenerierne er ikke kun præget af den dekorative æstetik, man temmelig diffust har prist som »smuk poesi«, men rummer noget så sjældent for filmkunsten som et defineret *natursyn*. »Naturen for kunstnerne rummer altid en etnologisk og historisk substans,« skriver Martin A. Hansen i »Dansk Vejr« og tilføjer, at kunsten derfor har svært ved at erobre nyopdagede dele af verden.

Ford har ikke desto mindre erobret et vildnis, et uopdaget land, og gjort det synonymt med sin virkelighedsoplevelse. »Kunsten må have rødder i det, den skildrer, så gamle, så stærke, at den kan virke skabende i og på naturbilledet og dermed i grunden på naturen selv,« siger Martin A. Hansen, og netop sådan har Ford virket på sin verden, Monument Valley. Dette sireneland, der kalder pioneren frem og lokker instruktøren tilbage til den magiske mødeplads, hvor kunsten bliver til som billeder af folk og skæbner i en given tid og et givet rum, formuleret med uomtvistelig personlighed og alment sigte. Monument Valley er forjættelsen og farerne i den amerikanske tradition. En vision bestemmer naturen.

I et interview i Film Quarterly, winter 68/69, mener forfatteren Alex Jacobs (»Point Blank«), at Ford, som han beundrer »*enormously,*« ligefrem har valgt sig westernfilmens verden og antaget sit utilnærmelige væsen af gammel hugaf (klappen for øjet, de absurde interviewsvar etc.) for at beskytte sig, – »*the absolutely marvellous decision he made about Hollywood. It allowed him to work in complete harmony and peace within his chosen world. He saw the dangers of Hollywood and decided to protect himself; the problem is that he may have overprotected himself.*« Karakteristikken er både rammende og ved siden af. At Ford har beskyttet sin personlige skyhed og sin kunstneriske integritet bag henholdsvis utilnærmelighed og genreskabeloner er givet, ligesom Jacobs funderinger over den eventuelle overbeskyttelse er *to the point*. Ville hans kunstneriske evner være kommet ganske anderledes til udfoldelse i mindre kommercialiseret arbejdsklima? Er turen tilbage til the West trods alt, hvad der kan siges af godt om den, *a noble retreat?* Eller har netop Hollywoods vilkår kaldt på kunstneren i Ford, animeret hans selvstændighedstrang og på den måde holdt talentet varmt de mange år? Ville han uden filmbyens provokation være blevet en mindre kunstner? Noget kunne tyde på, at sidstnævnte mulighed er den mest nærliggende. De film, Ford har skabt i størst frihed, er ikke nødvendigvis hans bedste.

Hvad der er ved siden af i Jacobs karakteristik, er bestemmelsen af Ford som et gemyt, der takket være sine bolværk er i harmoni med sin kunst. Sandt nok har Ford skabt film fra pionertiden, hvor landet ligger badet i et lys, der overfører sin klarhed også til menneskene, som lever – det ser vi – i den bedste af alle verdener, men det er også sandt, at netop denne inspiration i stigende grad har haft svært ved at bære igennem, hvad enten instruktøren

har ønsket det eller ej. Ford deler givetvis sin yndlingsskikkelse Abraham Lincolns forestilling om, at Gud har en særlig mening med Amerika, men han er tydeligvis i stigende grad kommet i tvivl om planens forvaltning. Allerede i »Vredens Druer« fra 1940 overskygges pioneridealismen af krisebevidsthed, og i »Fort Apache« fra 1948 rystes myten om, at den hvide mand vandt det nye land fra rødhuderne, fordi han var den retfærdige. I sine filmæstetiske betragtninger »Signs and Meaning in the Cinema« påviser Peter Wollen, hvorledes Ford stadig stærkere betvivler den civilisatoriske, altså retssyns-bestemte, kvalitet i de hvides kultur. Mens indianerne i filmene fra trediverne, »Flammer over Mohawk,« »Diligencen,« er grusomme vilde, *savages*, så er godt og ondt ligeligt fordelt i fyrrems og halvtredsernes westerns, og endelig er det i »Indianerne« fra 1963 cheyenne-stammen, der repræsenterer statsdannelse og civilisation, mens barbariet udøves af det engang så chevalereske kavalieri.

Selv siger Ford om indianerkrigene – Bogdanovich: »John Ford: – *It's a blot on our shield; we've cheated and robbed, killed, murdered, massacred and everything else, but they kill one man and, God, out come the troops.*« Udtalelsen kan sammenholdes med redaktørens ofte citerede replik i »Manden der skød Liberty Valance,« hvor det hævdes, at myten bør bevares også på sandhedens bekostning, og så kan man spørge, hvad Ford egentlig selv mener. Han mener naturligvis som redaktøren, men kan dog ikke løbe fra, hvad han ved, og også i hans tilfælde viser ambivalensen sig at være en lykkelig tilstand for kunstneren, der kan spænde sit værk ud mellem så bæredygtige led som *idé og erfaring*.

Det modsætningsfyldte og påvirkelige i Fords inspiration, der er nævnt som et stærkt træk i filmene fra »Flammer over Mohawk« (1939) til »Indianerne« (1963), mærkes også i formen og er endnu en forskel fra Howard Hawks, der årene igennem stædigt og sikkert har fastholdt en uprætentios og fremadgående stil, der ikke har været uden eksperimenter, men som med sin prunkløshed giver endnu en beslægtning med Hemingway. »*To put down what I see and feel in the best and simplest way I can tell it*« var ifølge et interview fra tyverne Hemingways ideal. Hawks siger det i »Movie« – 5, således: »*I just use the simplest camera in the world.*«

Ford derimod har været berørt af mangfoldige retninger. Tysk kammerspil (»Forræder«), ekspresionisme (»Magten og Æren«), amerikansk barok (»Den lange rejse hjem«), naturalisme (»Vredens Druer«), lyrisk rekonstruktion (Kavalieri-trilogien) og Hollywood-funktionalisme (senest i »Syv Kvinder«). Modtageligheden har gjort ham særdeles anvendelig i industrien, men røber samtidig, at han langtfra er den »*hard-nosed director,*« den upåvirkelige håndværker, han ynder at fremstille sig som. Hans ambitioner har været store – en sidste og afgørende forskel fra Hawks, der jo deler sine heltes forkærlighed for fåmælt professionalismisme – og det er langtfra sådan, at de største gav de fornemste resultater; men de har altså drevet ham frem til skiftende positioner. Ikke harmoni og urokkelighed, men uro og anfægtelse har gjort John Ford til den, han er.