

WESTERNS



Drømmen om Amerika



– Hænderne op eller bukserne ned, brølede ungerne dengang de legede cowboys og indianere. Westernfilmen er filmhistoriens længstkørende og også største genre – i antallet af film og i folkeligt gennemslag. Den indeholder det herligste tjubang og den flotteste mytologi men måtte efter nedgang i 70erne leve på minderne i 80erne. Har cowboyen omsider nået sin nedgående sol, eller hører vi kavaleriets trompet i det fjerne?

af Kaare Schmidt

Det er søndag, det er sol, og det er sommer. I Morten Korch-filmene vidste vi godt, at det var snyd, for bag de fede marker, hvor mågerne lettede over bondens plov til tonerne af fædrelandets vemodige sange, lurede vinteren. Men ude i det lovløse ørkenlandskab, hvor kæmpekaktussens udstrakte arm viste, at de red den vej, var det evig sommer. Solen bagte fra den nådesløse himmel ud over kobojerrækkerne, hvor lommepegene havde sikret et sæde så hårdt som den træhest, helten blev vippet på foran bagprojektion, samt en pose klistrede spejderhagl til at hælde ned ad nakken på Åge på rækken foran i det øjeblik helten slap de flammende seksløbere til fordel for den kalveknædede farmerdatter med kvieøjne lissom Lise henne i skolen, og hele salen som med én mund brølede på den ismand, som aldrig kom. Til 4-forestillingen i Søborg Bio hørte sol og sommer uløseligt sammen med søndag.

Mit stolteste øjeblik var dengang jeg som bette knejt mødte Fess Parker himself i egen høje person. Han var næsten to meter og ragede betragteligt op over de hujende fans i et københavnsk stormagasin. Jeg voksede flere tommer, da min mor løftede mig op på en disk, så min Davy Crockett-hat næsten var på højde med Fess', og da jeg udsendte et grundigt indøvet hovdjudu, vendte han sig, så mig lige i øjnene med det blik, der fik vaskebjørne til at trimle ned fra trætoppene, og sagde 'Hey'. Mig og Fess var lige siden på fornavn, når vi parkerede hesten i Søborg Bio.

Mange år efter lavede John Boorman en film, der startede med sådan en søndags4-forestilling, godt nok i 1939, før min tid, men hele ånden var der: tummel og ballade under nyhedsfilmen – som i Søborg var erstattet af noget lige så kedeligt fra Statens Filmcentral – og så ellers ungernes opsparde forventninger for fri udblæsning, da Hopalong oksede efter banditterne, mens skydejernene talte det sprog, som rigtige mandfolk under forbudt-for-børn grænsen vidste betød, at a man's gotta do what a man's gotta do.

Efter **Hope and Glory** (87) gik jeg, overvældet af minderne, ud for at købe en pose spejderhagl. Det kunne jeg ikke få, men der var et væld af snold, som var nyt for mig. Nutidens mandfolk taler samme sprog i en anden indpakning.

Kobojderfilmene kom senere i min udvikling til at hedde westerns, og hos Ford kom jeg til at elske de øjeblikke – som er hovedparten af filmene – hvor personerne snakker eller blot er. De film ligner ikke de andre ret meget, men de to slags film har det til fælles, at de rummer det skønneste, film kan rumme, og som kun film kan rumme, den totale overgivelse til fiktionens trylleri. Når jeg, for jeg-ved-ikke-hvilken-gang, ser kaktusblomsten på bræddekisten i **Manden der skød Liberty Valance**, så presser klumpen i hal-sen, og tårerne får frit løb. Der er intet, jeg kan gøre og intet, jeg har lyst til at gøre for at stoppe dem. Det sker ikke så tit ude i den virkelighed, hvor livet skal leves uden fiktionens sikkerhedsnet. Film kan ikke erstatte det levede liv – desværre – men de kan unægtelig give det noget ekstra.

Westernfilmene har været et af de vigtigste bidrag til dette ekstra i det 20. århundrede. Når man tænker på, hvor mange tusind, der er lavet, og hvor få, der kan udløse magien i dag, så kan man måske fristes til at tilslutte sig de kulturkritikere, som altid har udpeget genren som det værste bras. Men så overser man, at de faktisk har haft den magi. Man fortrænger sin egen barndoms oplevelser og andres tilsvarende oplevelse af noget an-

det, herunder nutidens barndomsoplevelser. Genrens mesterværker bliver stående, fordi de er mesterværker, men alle de andre film har også (haft) deres berettigelse. Genren er ikke 'hænderne op eller bukserne ned'. Den er begge dele.

James Stewart, Woody Strode, Vera Miles, John Wayne, John Qualen og Jeannette Nolan i *Manden der skød Liberty Valance*.



Landskabet og billedet

I sin artikel fra 1955 om westernfilmens udvikling deler André Bazin genren i to stykker. Der er den oprindelige, ægte western, hvor filmene er variationer over en ren, mytologisk kerne. Hertil hører stort set alle filmene frem til omkring 1945. Og så er der det, han kalder 'overwesterns'. Kerneeksemplet er *Shane*, som mere handler om westernfilmen end selv er en western. Den er en intellektuel metafilm i modsætning til den naive tro på ægtheden i det, man laver, som karakteriserer de tidligere film.

Den historiske opdeling viste sig at holde stik ud over Bazins egen tid. Overwesterns førte frem til 'senwesterns' som genrens selvbevidste svanesang. Som æstetisk vurdering får opdelingen imidlertid den uheldige konsekvens, at hovedparten af genrens mesterværker slet ikke er ægte westerns. Fords, Hawks', Sturges', Peckinpahs m.fl.

westerns fra 50'erne og frem er metafilm i forhold til en Tom Mix-western fra 20'erne. De inddrager ting, som ikke udspringer alene af den gamle westernfilms univers, men som lige så vel kunne optræde i melodrama, komedie, politifilm osv. Foruden *Shane* griber Bazin nemlig fat i de westerns, der fremhæver andre menneskelige relationer end én på hatten – politik, sex, raceproblemer m.v., altså sociale og psykologiske forhold.

Da de fleste af de westerns, som i dag regnes til de store, hører til den sidste kategori, kan man næppe sige, at den første er den eneste ægte. Westernfilmen ændrede sig, ligesom alle andre genrer har ændret sig. Det er netop det, der karakteriserer en genre: den er på én gang en afgrænsning fra andre genrer (Bazins udgangspunkt) og så bred en ramme, at der er plads til variationer –

forskellige kunstneres visioner og dermed også ændringer fra et tidspunkt til et andet.

Westernfilmen var den eneste store genre med så fasttømret et univers, at den måtte forekomme endelig og 'eviggyldig' i sin oprindelige form. Alle andre genrer ændrede sig, og westerngenren gjorde det altså også. Den blev blot voksen, hvad de fleste andre hele tiden havde været. Den blev voksen i sit emnevalg, og den fik et voksent publikum, som gerne ville se westerns men ikke drengefilm.

Det er her, Bazin både rammer hovedet på sømmet og sig selv over tommele. Der er en vidt forskellig oplevelse i de to slags westerns, men begge oplevelser er lige gode. Den 'naive' western er den, alle raske drenge – alder ingen hindring – kaster sig over til 4-forestillingen. Den 'intellektuelle' western er den, som vil få alle raske drenge til at råbe på ismand hele vejen igennem. Og den, som et voksent publikum af alle køn kan have det godt med. Derfor må mesterværkerne også være i sidste del, for det er jo ikke alle raske drenge beskåret at udråbe mesterværker. Det har de heller ikke tid til, for de skal hurtigst muligt ind og se den næste fede strimmel, hvor Hoppy får anbragt sit bly, hvor dét hører hjemme.

Den universelle drøm

Oplevelsen udspringer af den enkelte films kvaliteter og ens eget humør. Westernoplevelsen knytter sig til den ramme, som giver mulighed for at udfolde basale konflikter uden hensyn til verdens og hverdagens faktiske udseende.

Vi er i et landskab og en tid, der er lige så abstrakt som musicalens studiemiljø, en ren fantasiverden, hvor alt er muligt. Dette landskab og denne tid har en historisk baggrund, hvis fakta vi kan være ligeglade med, men hvor vi kan hente inspiration og frit kan bruge den, som vi har lyst til. Under alle omstændigheder bidrager det historiske landskab på en anden måde til konflikterne end Valby Mountain og Vanløse Prærie ville gøre. Det var i det landskab, en nation blev født, tilsyneladende på lige så elementære betingelser, som når man anlægger en køkkenhave, dvs. uden hensyn til, hvad der er i forvejen. En fascinerende tanke for den, der er født ind i et eksisterende samfund, hvorefter man har at rette sig. Drømmen om kun at have sig selv at rette sig efter – som på den øde ø eller et andet paradys. Den drøm, som nu driver Harrison Ford til Mosquitokysten.

De historiske omstændigheder for denne universelle drøm er ikke afgøren-



John Sturges' *Gunfight at the O.K. Corral*.

de. Det væsentlige er, at den blev til den amerikanske drøm. Om friheden og ligheden uden broderskabets byrde. I princippet udspringer westerngenren således ikke af de historiske fakta – det der virkelig skete ude vestpå, som filmene jo heller ikke ligefrem har forholdt sig sanddrueligt til. Derimod udspringer den af drømmen, som i praksis for temmelig mange mennesker er blevet knyttet til Amerika.

I drømmens tomme billede, hvor alt kan fyldes ind, men hvor noget skal fyldes ind for at give drømmen næring, er westernlandskabet så blevet placeret. Hvorefter billedet stadig er lige så åbent som det tomme billede men nu har en konkret åbenhed, hvor eventyrets universelle kamp mellem det gode og det onde kan iklædes de til drømmen passende genstande – heste og skydere, hjemmets arne og alskens farer. Og hvor Amerika er en faktisk mulighed at knytte sine forhåbninger til – westernlandskab eller ej, for det er de færreste, der drømmer om et hårdere liv end det, de har i forvejen.

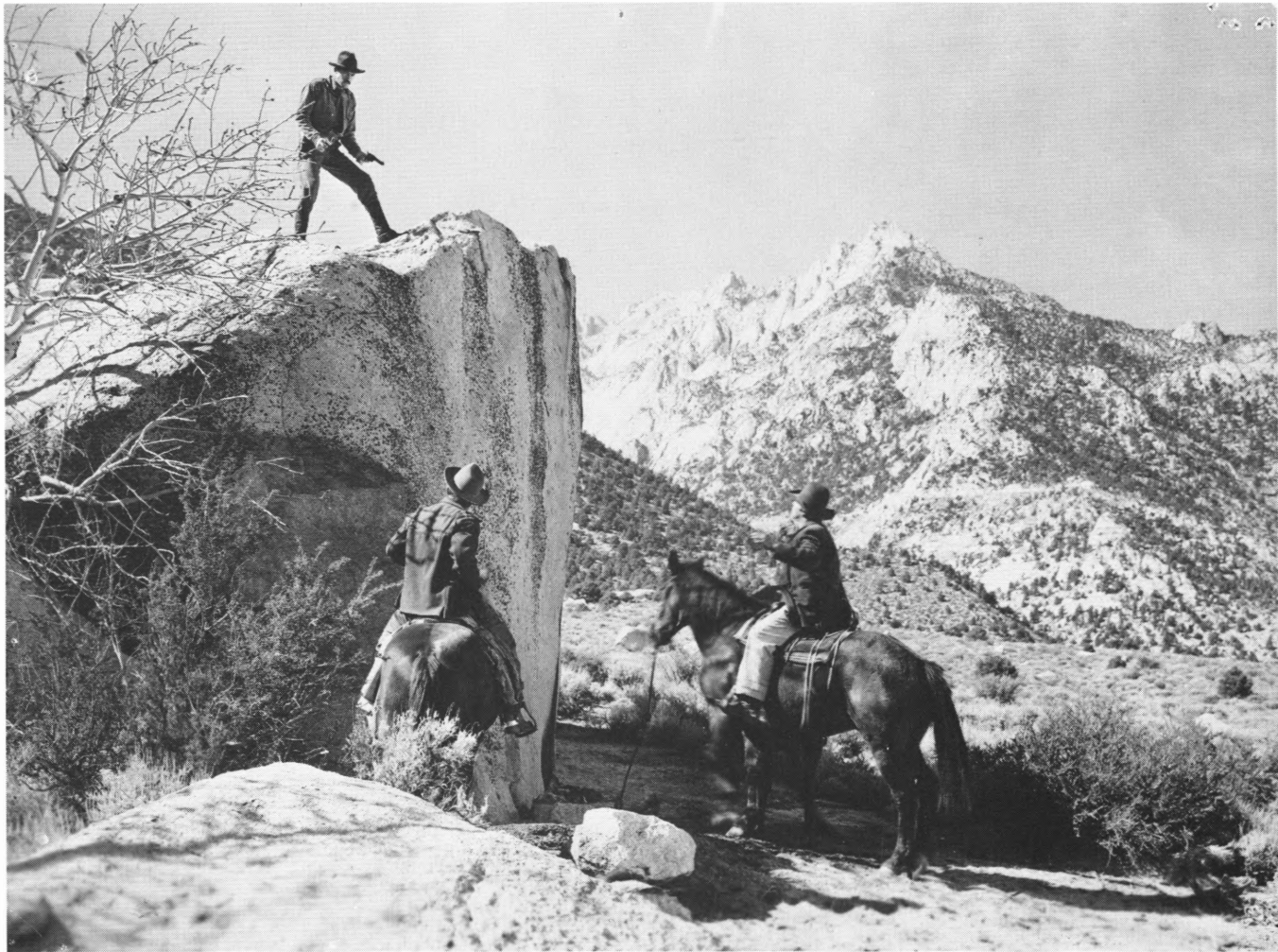
Drømmen om Amerika knytter sig ikke til at få chancen for at anlægge en køkkenhave midt i ørkenen. Den knytter sig til gaderne belagt med guld, som man blot behøver at bukke sig for at samle op – the land of milk and honey. Westernlandskabet er et *billede* (metafor) på denne forestilling, og sådan forstås det – mere eller mindre bevidst – af westernfilmens, -romanens, -maleriets og -musikkens, kort sagt totalgenrens publikum.

Drømmen som Amerika-billede

Filmen blev som Gesamtkunst den kunstart, hvor genren fandt sit ideelle udtryk. Filmen indeholder både musikken, historierne og billederne, som skulle til for at danne det totale billede i den levende form, som blev det 20. århundredes foretrukne, ikke mindst som mytologiens budbringer.

Erobringen og kultivering af den frie natur er menneskets særlige opbyggelige og destruktive drift. Den fik et arketypisk udtryk i kampen om det vilde vesten, som filmen mere end noget andet kunne give mytologiske dimensioner, fastholdt i genrens karakteristiske panoramiske totalbilleder af præriens og buskørkenens åbne landskaber og nødtørftige bræddebyer, naturfolket, farmerne og det frit græssende kvæg, saloonernes lange bardiske, provianterings *general store* og den brede hovedgade, hvor det folkelige liv vekslede med det åbne opgør mand mod mand i the last showdown, og ikke mindst hesten som det enkelte menneskes garanti for mobilitet og dermed reel frihed i det samlede ikon af åbne muligheder.

I foreningen af drømmen om Amerika og den amerikanske drøm om individets frihed blev det et mytisk landskab, som følelsesstærkt og visuelt enkelt kunne fastholde en hel forestillingsverden. En verden med faste værdier og enkel opfattelse af godt og ondt med baggrund i den landbrugskultur, der var på retur, men løftet ud af disse forudsætninger til mytens universalitet på den ene side og på den anden side et aktuelt



Henry Kings *The Gunfighter* med Gregory Peck på klippen.

billede på nøjagtigt de sociale ændringer, som afskaffede landbokulturen.

Kultiveringen af vildniset var nemlig kun som konkret billede begrænset til landbrug. I overført betydning – som billede på noget andet – henviste det til industrialiseringens sociale mobilitet og magtforhold, individualismen som markedsøkonomiens frie konkurrence med konfrontationen mellem land og by i form af den lille homesteader og den store kvægkonge, the outlaws, der forfulgte friheden for langt, og marshallen, der sikrede lov og orden, indianerne, der fornægtede samfundet, og the U.S. Cavalry, der i sidste ende garanterede dets eksistens.

Vejen mod vestens landområder var en bevægelse, som i sig bar i sin modsætning, folkevandringen fra land til by. Personer, der afgjorde deres mellemværende med våben i hånd var (også) billede på en samfundsomvæltning, hvor krigen blev ført med papir – papirpenge, love og kontrakter som civilisationens våben. Togets ensomme bånd gennem det åbne landskab er også samfundets bånd på hænder og fødder, dets storkapitalistiske indhegning, ligesom hesten også er bilen, bykulturens symbol. De

enkle værdier var ikke nødvendigvis et efterslæb fra gamle dage men nok så meget et forsøg på at skille skidt fra kanel i samtiden.

Den europæiske drøm

Westernfilmen er den mest amerikanske af alle genrer. Dens tidligere enorme popularitet skyldes udbredelsen af amerikansk kultur men også den specielle folkelige appel, der knyttede og knytter sig til en opfattelse af USA, som ikke er dannet i USA men i alle mulige andre lande, ikke mindst i Europa. Det er opfattelsen af USA som en ny verden, fyldt med guld og grønne skove i et enormt, åbent land, hvor der er plads til alle, som her frit kan tage for sig af retterne.

På denne forestilling rejste immigranter i hobetal væk fra hjemlandets undertrykkelse, fattigdom m.m., som det f.eks. for svenskernes vedkommende er skildret i Jan Troells *Udvandrerne* og *Nybyggerne*. Og forestillingen levede videre hos dem, der blev tilbage – hvad f.eks.

Christian Winthers *Rejsen til Amerika*, Dvoraks *Den ny verden* og Gabriel Axels *Guld og grønne skove* udtrykker – hvor den banede vejen for immigrationens returkommission. Eksporten af den amerikanske kultur til bl.a. Europa var og er en import af det, vi så inderligt ønskede og ikke selv kunne give form, *be kræftelsen* og den fortsatte næring af alle vore forestillinger og drømme.

Det er således ikke mindst europæerne, vi kan takke – eller hvad vi nu vil – for den amerikanske drøm, dens oprindelse og udformning, dens udmøntning i kulturprodukter af emigranter over there, og dens og deres tur tilbage til oprindelsesstedet. Hollywood har på den måde altid været bl.a. Europas egen drømmefabrik, blot henlagt til et sted med gunstigere produktionsbetingelser – som det er almindeligt i omkostningskrævende industrier – og så netop til et sted, der havde de ideelle muligheder for at manufakturere billedet over alle på USA, westernlandskabet, for Hollywood blev jo placeret midt i det.

Det eneste forsøg på at skabe et westernlandskab uden for USA er 60ernes spaghettwesterns. (Jeg ser her bort fra nogle tyske Wurstwesterns og de 2-3

danske kartoffelwesterns, som var forsøg på at gøre sig vittig over spaghetti-westernen.) Den italienske udgave er indbegrebet af det, Bazin kalder overwestern i *Shane*, og den viderefører således den tendens, der længe havde været fremtrædende i den amerikanske udgave. Westernfilmen var i begge udgaver ved at afløse sig selv som rent drømmebillede med en problematiseret version, hvor drømmen diskuteres – stadig ikke den historiske virkelighed men netop drømmen selv. Det er det John Ford direkte gør opmærksom på, når han lader redaktøren i *Manden der skød Liberty Valance* holde fast ved myten, som Stewart og Ford har brugt tiden til at afsløre.

Ligeledes er hele pointen i den italienske udgave, at der ikke er helte og skurke, blot hurtige eller endnu hurtigere skydebrødre. At den dermed viderefører den helt gamle westerns gi-dem-tørt-på, i stedet for at følge den amerikanske udgaves Hollywood-humanistiske tradition, har så en baggrund i den italienske tradition for knaldfilm, som kan være ligegyldigt her.

Den nedgående sol

Bazin mente i 1955, at den ægte western var gjort af et sådant stof, at den ville overleve overwesternen. Han fik ikke ret. Den amerikanske overwestern blev derimod genrens storhed og fald. Den førte videre til senwesternen, der hævdede, at den amerikanske drøm ikke var løgn. Derimod var det den, man skulle

have holdt sig til, men nu var tiden forpasset, verden var kommet til at se beklageligt anderledes ud. Westernfigurerne – helte som skurke – kunne kun søge undergangen i det mytologiske landskab og tage så mange som muligt med i ragnarok for at vise hvilken kraft, der havde ligget i drømmen. Da de sluttelige hverdagsrealistiske westerns fra 70erne afslørede, at det rigtige vilde vesten var ganske som det, emigranterne var flygtet fra, begik genren harakiri.

Det var dog ikke drømmen, der var gået under. Det var westernlandskabet som billede på drømmen, der var passé. Billedet var – som allerede Bazin så – lige siden krigen på vej til at erstatte det, som det var billede på. Billedet blev gradvis mere realistisk og følgelig mindre billede på noget andet. Dermed udviklede genren sig til at handle om de faktiske historiske forhold, ikke fakta som sådan, men den konkrete historiske tid, som billedet var hentet fra. Det var således ikke de andre temaer, sex, politik m.v., der overtog genren, men genren der begyndte at kikke bagud, væk fra myten, hvor det ikke engang var mytens historiske forudsætninger, man så på. I stedet opdagede genren sit eget billede og gik efter billedets lighed med noget bekendt tilbage i det konkrete landskab, som billedet af det aldrig havde været billede på.

Her kom det til at ligne det landbrugs-samfund, som hele det 20. århundrede havde brugt tiden på at arbejde sig væk fra. Den version blev udnyttet til fulde

i TVs westernserier, hvor den passede som hov i hestesko. Når hele familien i biografens storhedstid skulle i skoven, så gik den til folkekomedie i biffen. Og det var netop hele familien, der nu samledes foran TV-skærmen i prime time, hvor TV-westerns fra midten af 50erne blev rene folkekomedier og gik som varmt brød, mens det nu mere specialiserede og krævende biografpublikum ikke gad se landbrugskomedier. Fra omkring 1975 var det dog også slut på TV. Næste generation ville have varerne direkte fra supermarkedets køledisk.

Westernlandskabet var med tidernes skiften og genrens imødekommelse af det blevet til et billede på noget helt andet – landbruget. Og det var jo ikke lige det, man forbandt med frihedsdrøm og Amerikadrøm eller med herligt tju-bang. Disse ting levede videre, i 70erne i politifilm og -serier, i 80erne i prime time soapoperas, hvor hhv. Dirty Harry og J.R. førte drømmen up to date og konfliktmønsteret ind i storbylandskabet og i de riges paladser, hvor der var handlemuligheder og guld at samle op men langt mere mudrede betingelser at gøre det på.

Billedet var ikke mere smukt og rent. Så man kan godt forestille sig, at væmmelsen ved den forurenede jord og bureaukратиets politiske kævl kan bringe westernlandskabet tilbage som drømmebillede i øko-westerns eller måske den ægte western, som Bazin hylkede. Han kan jo godt gå hen og få ret, after all.

Historien om filmene

Westernfilmen bygger på samme blanding af fakta, skrøner og idealer, som udgør enhver nations historiske arvegods og mytologi. Pionertiden er så nær en fortid, at det amerikanske publikum i løbet af genrens udvikling har kunnet forholde den til oldeforældres, bedste-forældres, forældres og – et langt stykke tid – endda til egne oplevelser.

Mange film handler om pionertidens berømte navne, sheriffer og banditter som Wyatt Earp, Jesse James, Billy the Kid og Butch Cassidy, der er blevet hyllet som helte, afsløret som skurke eller skildret som fornøjelige typer. Det sidste ses i George Roy Hills *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (69), der nærmest er en svindlerkomedie. Den foregår i pionertidens slutning, hvor de sidste berømt-heder kunne se deres gerninger på film. Og filmen indledes med visningen af en sådan gammel, hoppende stumfilm om



Charlene Holt fra Hawks' *El Dorado*.



William Boyd som Hopalong Cassidy.



Butch's Hole in the Wall-bande. *The Great Train Robbery*, som på 6 minutter i 1903 fortalte en af filmhistoriens allerførste fiktive historier, handlede om tog-røvere som Butch Cassidy.

B-film og TV

The Great Train Robbery blev indspillet ved New York, hvor den amerikanske filmindustri startede. Med udflytningen til Hollywood i 1910erne var der ikke langt til the Far Wests yderste grænse, havet, som dog altid er langt væk i westerns, der i reglen foregår mellem Sierra Nevada og Mississippi. Virkningen er fantastisk i Marlon Brandos smukke hævn-drama *One-Eyed Jacks* (61), hvor havet danner dramatisk ramme i nogle af scenerne.

I 1910erne var westernfilmen blevet en af de største genrer, flere af dens stjerner havde selv en fortid på prærien, og genrens gennem tiderne største instruktør John Ford debuterede i 1917, hvor han lavede 7 westerns à ca. 20-50 minutter. Samtidigheden med det, der blev skildret, garanterede ikke just troværdighed. Pionertyperne selv havde et romantisk forhold til deres oplevelser og så dem gerne idealiseret. John Ford fortæller til Peter Bogdanovich:

I knew Wyatt Earp. In the very early silent days, a couple of times a year, he would come up to visit pals, cowboys he knew in Tombstone; a lot of them were in my company. I think I was an assistant prop boy then and I used to give him a chair and a cup of coffee, and he told me about the fight at the O.K. Corral. So in *My Darling Clementine*, we did it exactly the way it had been. They didn't just walk up the street and start banging away at each other; it was a clever military manoeuvre.

Butch Cassidy og Great Train Robbery.

Jack Crabb, der har været på samme galaj fortæller, at han just havde luftet en bøvs, og så:

Den magre fyr kommer hurtigt hen imod mig og stirrer iskoldt på mig under et par lige, sorte øjenbryn og siger: 'Har du nogen indvendinger?'

Jeg meddelte ham, at det havde jeg ikke, men spurgte samtidig hvorfor i hede helvede han troede det.

'Du sagde lige mit navn,' siger han.

'Jeg kender ikke dit navn,' siger jeg.

'Nå,' siger han. 'Det er Earp.'

'Åh,' siger jeg og ler højt, 'men det jeg gjorde var bare at jeg bøvsede.'

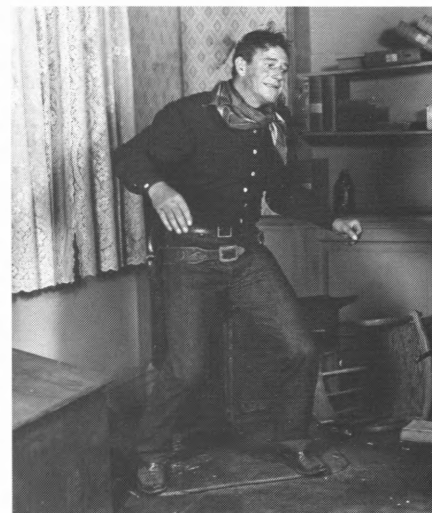
Han slog mig ned.

Jack Crabb er fortælleren i Thomas Bergers roman *En god dag at dø* (Little Big Man), og hvis Earp skulle have fortalt Ford om samme lille optrin, havde det næppe lydt ganske som Crabbs version. Men det var heller ikke just hverdagsrealisme, publikum forventede af en western. Alligevel havde filmenes udendørsliv en vis ægthed, som gik fløjten i den følgende periode.

Personnuancering var der af gode grunde ikke plads til i de korte film. Men da filmene blev længere i 20erne, var det heller ikke nuancering men enkle adventureløjer med faste typer og faste handlingsskemaer, der udfyldte tiden. Tom Mix, der selv havde prøvet hvad som helst bl.a. som kavaleriofficer, marshal og Texas Ranger, blev den store stjerne som en ren spejderhelt, både i indre og ydre, som der ikke var forskel på. De vandtætte skodder mellem den hvide helt og den sorte skurk, mellem de hvide og de røde og i de lidt mere

avancerede film mellem den rene, kedelige pige og den snavsede, spændende saloonpige var så sikre som Amen i kirken i 20erne og 30ernes horse operas.

I 30erne fik udendørslivet endnu et knæk, da en del af det p.g.af lydoptagelserne kom under tag i studierne, hvor man i nogle tilfælde benyttede lejligheden til at indlægge operetteagtige indslag med 'syngende cowboys' som Gene Autry og Roy Rogers. Mix' afløser som Silver Citys lapsede drengespejder blev sølvhårede William Boyd som Hopalong Cassidy, der hoppede rundt i 66 film 1935-48 og kærligt blev omdøbt til Hopalong Klatskid af kobojderrækernes danske fans. Mere gods var der i John Wayne, som talte med næver og skydere først og eventuelt spurgte bagefter, hvis der ikke var for meget at spørge om. Med den form for militær manøvre fik han i sine ca. firs 30erfilm jorden flere ugerningsmænd end formentlig nogen anden helt mellem Hollywood og Valby. Men i 30ernes B-film



Wayne renser ud i Tall in the Saddle.



havde heltene også den fordel, at de sprang damerne over, som nogle af de senere konkurrenter brugte tid på.

Det var the Silver Screen's Silver-haired Hero, der først fulgte sit publikum hjem til kaffebordet foran TV-skærmen. Boyds gamle film blev omklippet til 30-60 minutters episoder fra 1949, og han indspillede yderligere 52 episoder, så serien kørte til 1954 i konkurrence med bl.a. *The Lone Ranger* (49-57). Wayne sank aldrig så dybt. Herefter var det så folkekomedieversionens tur med bl.a. *Gunsmoke* (55-75) og *Bonanza* (59-73) om en familie af rare hædersmænd, der altid prøvede med det gode, når naboernes problemer skulle løses, men også vidste, hvor hegnspeilen skulle stå. Og så var både enkemanden og hans tre stærke sønner altid friske til en lille romance, der dog ikke måtte bryde ind i familieidyllen og hindre nye romancer i næste episode. Deres gård er i dag nærmest et nationalt klenodie og i den nærtliggende Virginia City benytter et sted for udskænkning af alkoholiske drikke navnet Bonanza. Det ville familien ikke have brudt sig om. Michael Landon, der spillede familiens yngste,

Fords *Iron Horse* og DeMilles *Union Pacific* med Barbara Stanwyck og Joel McCrea.

fortsatte fra 1974 med at sprede hygge i og omkring *The Little House on the Prairie*. I 70'erne blev de faste serier ellers afløst af nogle lange, kedelige føljetoner, der blev kortere men ikke mindre kedelige i 80'erne.

A-film og overwesterns

John Wayne slog igennem i Raoul Walsh's *The Big Trail* (30), der var alt andet end en B-film. Den handlede om pionerbedrifterne på vejen mod vest og var filmet i 70mm (!) til visning på kæmpelærred for helt at leve op til emnets Grandeur, som storfarmatsystemet betegnende blev kaldt.

Siden mesterværket om anlæggelsen af den transkontinentale jernbane, *The Iron Horse* (24), havde Ford kastet sig over alle mulige andre genrer. Men da passagererne i *Stagecoach* (39) hører ka-

valeriet blæse til angreb, vidste publikum allerede, at en ny tid var oprundet. Helten (Wayne) er lovløs, heltinden er luder, samfundsstøtten – bankdirektøren – er løbet med kassen, lægen er alkoholiker, spilleren er en gentleman, den søde unge pige er en fordomsfuld snob, og sheriffen er en ganske almindelig mand. Genrens hidtidige klicheunivers var torpederet, personerne var nuancerede, historien tæt og mesterligt fortalt med masser af udødelige detaljer.

Ford fortæller (ibid.), at Frank Nugent spurgte ham, hvorfor indianerne ikke bare havde skudt hestene i den berømte forfølgelsessekvens – And I said, 'In actual fact that's probably what *did* happen, Frank, but if they had, it would have been the end of the picture, wouldn't it?'

Mod slutningen af 30'erne var westerns i A-filmformat blevet almindelige, og de blev især brugt til at pudse glorien på pionertidens kendte begivenheder og personligheder med krønikeskrivning à la Saxo. Det gjaldt bl.a. den hurtigtgående postrute i Frank Lloyds *Wells Fargo* (37), telegrafan i Fritz Langs farvesmukke *Western Union* (41), jernbanen i

Walter Brennan i *The Westerner*; Humphrey Bogart og Errol Flynn i *Virginia City*.



Cecil B. DeMilles *Union Pacific* (39); alle heltene fra *Calamity Jane* til *Buffalo Bill* i DeMilles *The Plainsman* (36) med bl.a. Gary Cooper; Custer og Little Big Horn i Walsh's *They Died With Their Boots On* (41) med Errol Flynn; bekæmpelsen af lovløsheden i pionerbyerne *Dodge City* (39) og *Virginia City* (40), begge af Michael Curtiz og med Flynn; de kendte outlaws bl.a. i Henry Kings *Jesse James* (39) og Langs *The Return of Frank James* (40) med Henry Fonda, og Judge Roy Bean i William Wyllers *The Westerner* (40) med Walter Brennan og Gary Cooper.

Med de sidstnævnte indtrådte – som i *Stage Coach* – en større nuancering af personerne, som fortsatte i de stadig positive mytefigurer fra Fords *My Darling Clementine* (46) til John Sturges' *Gunfight at the O.K. Corral* (57), begge om Earp. Så vendte møllen, myterne kom under kritisk granskning, og heltene blev psykologisk forstyrrede, f.eks. Arthur Penns *The Left-Handed Gun* (58) med Paul Newman som Billy the Kid; eller hårdkogte bananer, f.eks. i Sturges' *Hour of the Gun* (67), der ifølge instruktøren for første gang fortalte, hvordan Earp (James Garner) i virkeligheden havde klaret ærterne; eller ligefrem ond-sindede mordere, f.eks. Frank Perrys *Doc* (71) om Holliday og Earp og Stan Dragotis *Dirty Little Billy* (72) om the Kid. Indianerne gik samtidig fra det tidligere et-med-naturen faremoment til først ædle vilde i Delmer Daves' *Broken Arrow* (50) og Robert Aldrich's *Apache* (54), så mennesker i Fords *Cheyenne Autumn* (64), så et interessant naturfolk i Elliott Silversteins *A Man Called Horse* (70) og endelig et billede på USAs krige mod andre folkeslag i Ralph Nelsons *Soldier Blue* (70) og Arthur Penns *Little Big Man* (70), der også gav en humoristisk beskrivelse af snart sagt alle de kendte personer og begivenheder fra pionertiden.

Skabelonfilmene fortsatte ved siden af men blev jævnt hen kedeligere, bl.a. med Randolph Scott som ubestikkelig træmand og alt for mange ismandssituationer, der var rent fyld, før man langt om længe nåede frem til the last showdown. Til gengæld var de pointen i de nye overwesterns med deres voksne og aktuelle temaer.

Lynchmentaliteten var emnet i William Wellmans studie-idé-drama *The Ox-Bow Incident* (43); sex i den helt dillettantiske *The Outlaw* (43) af multimillionæren Howard Hughes, der koncentrerede sig om den svulmende Jane Russells forparti, mens Billy the Kid og Doc Holliday sejlede i deres egen sø; sex og raceproblemer i King Viders flot filmede



Kirk Douglas som Doc i *Gunfight at the O.K. Corral*. Øverst Jason Robards som Doc og James Garner som Earp i *Hour of the Gun*. Nederst t.v. Jane Russell i *The Outlaw*; t.h. Raquel Welch og Jim Brown i *100 Rifles*.



David O. Selznick (*Gone With the Wind*) superproduktion *Duel in the Sun* (47), der fik tilnavnet *Lust in the Dust*; politik i Fred Zinnemanns *High Noon* (52) med Gary Cooper som arketypisk sheriff; mordets problematik i Fritz Langs *Rancho Notorious* (52) med Marlene Dietrich som røverbaron; kvindefrigørelse i Nicholas Rays *Johnny Guitar* (53), der overførte Joan Crawford's dilemma mellem karriere og kærlighed fra Otto Premingers *Daisy Kenyon* (47); raceproblemer (hvor indianere var billede på de sorte i filmens samtid) i Edward Dmytryk's *Broken Lance* (54) med Spencer Tracy som kvægkonge over en familie i opløsning – og i Don Siegels helt fortabte *Flaming Star* (60) med Elvis Presley som halvindianer; traumer, sex og kvindefrigørelse i King Viders *Man Without a Star* (55) med Kirk Douglas og om ind-



hegningen af det hidtil åbne land; borgernes ansvar for lov og orden i Delmer Daves' *3:10 to Yuma* (57), hvor rare Glenn Ford er skurken, der må tage hatten af for farmerbøf Van Heflins mandsmød; og mange flere til det toppede i den utilgiveligt primitive ende med Tom Gries' *100 Rifles* (69), hvor sort mand og hvid kvinde (Raquel Welch!) mødes på hvidt lagen, og *Soldier Blue* som allegori over Vietnam-krigen.

Undergangsvisioner

De italienske westerns startede ud omkring 1964, samtidig med James Bond og i samme uhøjtidelige ballademagerånd og ofte med samme stil i indledningssignaturen med det maledede blod henover billedet. De tog så at sige konsekvensen af de sløve amerikanske skabelonwesterns' udsættelse af det spændende til allersidst og gjorde i stedet hver en sekvens til the last showdown. Personerne og historierne blev så skabelonagtige, at selv inkarnerede B-westernfans slog korsets tegn, dialogen var nærmest reduceret til pornofilmens grynt, mens billedeffekter, klip og musik i nogle tilfælde bidrog med en ekspressionisme, som stod i skærende kontrast til de amerikanske westerns' hidtidige traditionelle fortællesprog og impressionistiske landskaber.

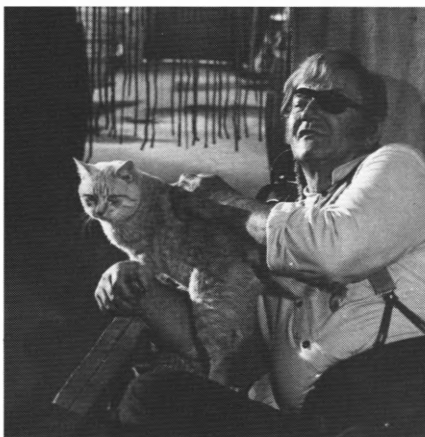
Det var forenkling, fordærv og hårdtslående effekter, hvis mest mindeværdige bidrag blev komponisten Ennio Morricones blanding af simple klange fra elektrisk (!) guitar og tekstløs sang, der mindede om kirkemusik, som underlæg til Sergio Leones stilfulde bredformatsbilleder i ialt fem westerns med hovedsageligt amerikanske skuespillere, herunder Clint Eastwood, hentet over fra hovedrollen i TV-westernserien *Rawhide* (1959-65).

Eastwood spillede i tre af disse film *The Man With No Name*, som han hjemme i staterne til ind i 80'erne byggede videre på i en række selvinstruerende film, hvor en aura af mystik blandede spaghetti og amerikansk mytologi. Inden da blev spaghettiene effektivt overtruffet i USA med store flotte senwesterns, hvor specielt Sam Peckinpahs om de sidste lovløse som de sidste handlekraftige mænd effektfulde, især *The Wild Bunch* (69).

Bevidstheden om genrens undergang prægede også de sidste film med John Wayne, fra vittig fortidsøgle i Henry Hathaways *True Grit* (69), over fortsættelsen af samme person på *African Queen* med Katharine Hepburn i Stuart Millars *Rooster Cogburn* (75) til Don Siegels lidt usmagelige udnyttelse af myten Wayne i *The Shootist* (76), hvor han



Lonely Are the Brave; Wayne i True Grit.



både er kræftdøende og bliver skudt til sidst, hvilket ikke var overgået ham i nogen tidligere western.

En håndfuld hverdagsrealistiske 70erwesterns forsøgte at tappe genren for enhver gnist af charme, spænding og mytologi, bortset fra den første i stilen, Tom Gries' forunderligt vellykkede *Will Penny* (68) med en dæmpet og stærkt virkende Charlton Heston som en almindelig cowhand, der hjælper en enlig mor ude i det vilde. Til de øvrige hører *Dirty Little Billy*, Jan Troells bundert *Zandy's Bride* (74) og Dick Richards' ditto *The Culpespepper Cattle Company* (72).

De forskellige tendenser til at ajourføre genren omfattede også dens egentlige

opdatering og modernisering i såkaldte antiwesterns fra 60'ernes begyndelse og frem med historier fra vore dage, hvor drømmen og westernværdierne aktualitet diskuteres med nogenlunde samme pointe som i senwesternen. Det gælder bl.a. John Hustons *The Misfits* (61), hvor de moderne cowboys – bl.a. Clark Gable – lever af at indfange vestens sidste frihedssymbol, de vildtlevende mustang-hest, til slagtning; David Millers *Lonely Are the Brave* (62), hvor Kirk Douglas er 'den sidste westernoutlaw', som til hest flygter fra moderne politi og f.eks. ses i det slående billede på en stejle hest med en helikopter over sig; Martin Ritts *Hud* (63) med Paul Newman som den ubændige kvægopdrætter i dollargrin, der gør oprør mod den forstokkede oldtimer af en far og konfronteres med de reelle moderne vilkår, da han må lade kvæget nedskydes p.gr.af sygdomsangreb; Peckinpahs *Junior Bonner* (72) med Steve McQueen som skrantende rodeorytter; Alan J. Pakulas *Comes A Horseman* (78), der flytter settler-/kvægkonge-temaet frem til 1940'erne, hvor selv kvægkongen må bøje sig for den moderne interesse i græsningsarealernes olieforekomster, et forhold der også er centralt i George Stevens' *Giant* (56) om westerngenerations efterkommere i det 20. århundredes Texas; samt Sydney Pollacks *The Electric Horseman* (79), hvor rodeorytte-



Clint Eastwood og Lee J. Cobb i *Coogan's bluff*; Bob Hope og Roy Rogers i *Son of Paleface*; Ernest Borgnine, Burt Lancaster og Gary Cooper i *Vera Cruz*.

ren i Robert Redfords figur er blevet en cornflakes-reklame men gør oprør, bortfører en racehest fra aflivning og flygter ud i det åbne westernlandskab, forfulgt som i *Lonely Are The Brave*, hvorefter han tager kampen op med moderne våben: TV.

I Don Siegels *Coogan's Bluff* (68) formidles overgangen fra western til politifilm, da Clint Eastwood frisk fra spaghettifilmene og iført moderne sherifstetsonhat jager sin mand i jeep i ørkenen og derefter hentes til New York, hvor hans westernmetoder ikke fungerer så godt. Men han klarer sig alligevel med enerens never-give-up, og i TV-udgaven *McCloud* (1970-77) er de newyorkerpanserbassernes overlegen, ganske som Morten Korch klarer sig fint i Danmark i *Huset på Christianshavn* (1970-77).

Parodieringen af en genre siges af og til at være det sidste dolkestød, som betegner dens undergang. Westernparodierne var hyppige i 60erne, men det var parodier og komedier i det hele taget, og Hollywood har aldrig selv lagt fingrene imellem, når det gjaldt udleveringen af egne pompøse eller standardiserede klicheer eller for den sags skyld Hollywood selv som tinsel town og masseproducent af trash. Og parodierne har fulgt westerngenren lige siden den kom i faste rammer i 20erne.

Buster Keaton var i gang i *The Paleface* (22), Mae West tog for sig af retterne i Henry Hathaways *Go West, Young Man* (36), Laurel & Hardy i James W. Hornes *Way Out West* (37), Marx. Bros. i Edward Buzzells *Go West* (40), mens James Stewart og Marlene Dietrich gik balancgang i George Marshalls herlige *De-*

stry Rides Again (39). Bob Hope ydede sit allerbedste fri for Bing Crosby i Norman Z. McLeods *The Paleface* (48), Frank Tashlins *Son of Paleface* (52), begge med Jane Russell som parodi på sig selv og den sidste udbygget med Roy Rogers og hans hest Trigger, samt McLeods *Alias Jesse James* (59), hvor Hope forveksles med guess who. I 60erne fulgte bl.a. Elliott Silversteins *Cat Ballou* (65), hvor Liberty Valance = Lee Marvin scorede Oscar som den berømte, nu helt udlørede gunslinger, hvis hest var lige så bedugget. Mel Brooks' *Blazing Saddles* (74) var en ophobning af den slags numre og blev westernparodiens kultfilm, da westernfilmen selv var ved at være en saga blott.

De store drenge

Så at sige alle det gamle Hollywoods instruktører har prøvet kræfter med genren, endda 'dameinstruktøren' George Cukor med *Heller in Pink Tights* (60) med Sophia Loren i en omrejsende teatertrup.

Blandt de sjældne gæster i genren skal fremhæves William Wyler for ovennævnte *The Westerner* og *The Big Country* (58), der ikke blot er stor og flot men også rummer Wylers sans for nuancer og fortælle-mæssig præcision i dybdeskarp-hedskompositionerne i det unægteligt store land; Richard Brooks for *The Professionals* (66), der indeholder både *Vera Cruz*, *The Wild Bunch* og *Once Upon a Time in the West* (69, Leone) og Burt Lancaster, Lee Marvin, Robert Ryan, Claudia Cardinale m.fl.; Arnold Laven, der er et relativt ubeskrevet blad men ligesom Gries med *Will Penny* alligevel har



leveret en af 60ernes bedste westerns, *Rough Night in Jericho* (67) om kampen om en lilleby og mellem trekanten George Peppard, Jean Simmons og Dean Martin; Joseph Mankiewicz med den tætte, elegante og konstant overraskende hvem-snyder-hvem historie *There Was a Crooked Man* (70) med Kirk Douglas og Henry Fonda; Martin Ritt, der prøvede med Kurosawa i *The Outrage* (64) over *Rashomon* (51) og da det ikke gik, vendte tilbage med den helt fremragende *Hombre* (67), også med Paul Newman og med mindelser om *Stage Coach*; og John Huston, der heller ikke slap heldigt fra første forsøg med *The Unforgiven* (60) med Burt Lancaster og Audrey Hepburn, men også kom stærkt igen med den genialt rablende og poetisk nymytologiserende *The Life and Times of Judge Roy Bean* (72) med Newman som den noget særprægede 'dommer'.



Michele Carey, John Wayne og Robert Mitchum i *El Dorado*.

Til de ikke så sjældne gæster hører desværre to af genrens mest produktive og helt gennemført umulige instruktører, hvis oeuvre kan få stærke mænd til at bævre – Burt Kennedy og Fordskuespilleren Victor McLaglen's søn Andrew V. McLaglen, der begge har spildt store westernskuespilleres tid. Et vist undergrundsry indehaves af Monte Hellman, hvis discountwesterns *The Shooting* (66) og *Ride the Whirlwind* (66) lancerede Jack Nicholson.

Blandt dem med mest sans for genren – de egentlige westerninstruktører – står bl.a. Fritz Lang, der elskede dens enkle konfliktmønstre, som han kunne udfolde med hele sin stilsans; Anthony Mann, der bl.a. dyrkede bredformatets muligheder for spektakulære personopstillinger i f.eks. *The Man From Laramie* (55) med James Stewart; Henry Hathaway, der bl.a. effektivt kontrasterede forskellige landskabstyper – ørken/skov o.s.v. – i tætte hævndramaer som f.eks. *Nevada Smith* (66) med Steve McQueen og stod for hovedparten af den flotte cinerama-saga *How the West Was Won* (62) med James Stewart, Henry Fonda, John Wayne, Gregory Peck m.fl.; Robert Aldrich, hvis veludviklede sans for psykologisk underbygget action fejrer triumfer i de mexikanske omgivelser i *Vera Cruz* (54) med Gary Cooper som the good guy og en forrygende Burt Lan-

Claudia Cardinale i *The Professionals*.



caster som den langt mere charmerende bad guy – og i den dobbeltbundede kavalieri/indianerfilm *Ulzana's Raid* (72), også med Lancaster; John Sturges, der har lavet nogle af de mest storslåede, dramatisk virkende westerns som *Last Train from Gun Hill* (59) med Kirk Douglas og *The Magnificent Seven* (60) over Kurosawas *De syv samuraier* (54).

Howard Hawks står for tre af western-genrens absolutte hovedværker, *Red River* (48), *Rio Bravo* (59) og *El Dorado* (67). Alle har Wayne i hovedrollen som først ubøjelig ener, så stoisk men generet overfor en sødmefyldt Angie Dickinson's tilnærmelser og sluttelig en herlig vildbase i fornøjeligt samspil med Robert Mitchum. Hawks' knappe, kontante stil udelukker helt den almindelige westerns typiske sentimentalitet og spejderånd og giver Waynes mandfolkehørm en kanted ægthed, nuanceret med genrtheden overfor de typiske hawkske selvstændige kvinder og en fin humoristisk distance, som den traditionelt unuancerede Wayne spiller hjem, så man tror på mirakler. Hawks' fjerde western og sidste film, *Rio Lobo* (70), præges af uinspireret gentagelse, bortset fra starten med et løbsk tog og så netop Wayne, som i et par ord med grus i stemmen kan fremmane oceaner af western-situationer for tilskuerens indre blik.

Samme mirakel opleves i Fords film,

ikke mindst *The Searchers* (56), hvor hele historiens troværdighed og pointe hænger på Waynes spil. Fords westerns blander også typisk drama og humor, men de er langt mere følelsesladede, bredtfavnende og storslåede og samtidig også meget mere intime. Ford ejer den sjældne evne helt ublufærdigt at kunne lade følelserne vokse til et punkt, hvor de hos alle andre ville blive fad sentimentalitet, men i stedet bliver til en enkelhed, intimitet og menneskevarme, der går lige ind. Hans kameraarbejde og klipning er lige så rørende enkel som hans billeder er fyldt med liv, der vokser ud af lokaliteterne, fra de smukkeste impressionistiske naturscenerier i hans foretrukne, basaltrøde ørkenlandskaber og dansen under åben himmel, hvor pigens kjole bølger om Henry Fondas lange ben i *My Darling Clementine*, til Wayne, der rømmer sig og diskret fisker brillerne frem foran hele styrken for at læse afskedsgavens inskription 'Til oberst Nathan Brittles. Fra C-kompagni' i *She Wore A Yellow Ribbon* (49).

They don't make them like that anymore. Men sikke et held, at de så allerede har gjort det.

Citater fra:

Peter Bogdanovich: John Ford. Studio Vista, London 1968.

Thomas Berger: En god dag at dø. Skrifola, København u.å.