

MYTEN / MORALEN / MODEN

eller MAKE WESTERNS NOT WAR

AF POUL MALMKJÆR



En del af overskriften kunne lyde som et budskab til John Wayne – og det er det sådan set også. Netop John Wayne er kommet til at stå for den tristeste misfortolkning af sit eget hovederhverv, idet han tilsyneladende tror på westerngenrens mytedannelser. Han virker i dag som 'manden, der skød Liberty Valance', og som er begyndt at tro på, at det virkelig *var* ham, der skød Liberty Valance. Tanken bliver lidt mere grotesk, når man erindrer, at just Wayne i Fords analyse af western-myten spillede den, der virkelig skød Liberty Valance, og som derfor var den nærmeste til at se realistisk på sammenhængen, til at skelne mellem drøm og virkelighed, mellem digt og historieskrivning. Lige så vanskeligt det er at skabe en god western med en moderne morallære, lige så vanskeligt er det at uddrage moralen af en god western og uden videre anvende den i dag. I westerngenren er myten og moralen siamesiske tvillinger. Der skal helt ekstraordinære kunstgreb til for at skille dem uden at skade dem. Er der noget værre end en konsekvent *method-skuespiller* i en western? Er der noget styggere end en tykt allegorisk western? I det første tilfælde er moralen for kompliceret og dermed dominerende, i det andet bliver myten for kompliceret og dermed dominerende. Westerngenren er vel – ideelt set – den genre, der sammen med musical'en stiller de største krav til renhed og tradition, den genre, der viser det strammeste sæt spilleregler. Disse regler er dog at ligne ved en ramme, inden for hvilken der er et ganske pænt spille-

rum. Jeg tror, at det forklarer både genrens popularitet og dens levedygtighed. Jeg tror derimod ikke, at det samtidig forklarer noget som helst i retning af begrænsning som kunstnerisk udtryksmiddel.

Hensigten er ikke her at gå i dybden med disse problemer – interesserede henvises bl. a. til André Bazins fortræffelige essays i „Se – det er film 2“ – men det tredje tema, moden, er uundgåelig i forbindelse med en oversigt over genrens udvikling inden for de seneste årtier. Moden kommer naturligvis til udtryk gennem ydre kendetegn som kostumer og dekorationer, der har spillet en ganske dominerende rolle i de mere serie-prægede westerns, og som på afgørende punkter er indført i de mere ambitiøse 'over-westerns', for nu at anvende Bazins udtryk. Iklædningen af en western blev ret snart et spørgsmål om tidens 'western-mode', og sideløbende hermed tegnede der sig så moder i form af yndlings-temaer.

Enkelte vil hævde, at westernfilmen i sin rene form nåede et absolut, aldrig overgået højdepunkt i slutningen af 30'erne, kulminerende med John Fords „Diligencen“, og at den gennem det meste af 40'erne forgæves søgte nye veje (Wellmans „De døde ved daggrø“, Kazans „Prærie“, Langs „Frank James vender tilbage“ (og med den glamouriseringen af historiske lovløse), og dens modstykke, Wylers „En mand kom til Texas“). Ordet 'forgæves' er måske ikke helt velvalgt, for genren fandt vel en ny vej, der dog heldigvis efter 10–15 års forløb viste sig at ende blindt. Branche-beteg-

nelsen for den var det uhyggeligt diskriminerende *adult western*, et udtryk, der skulle angive, at det altså ikke var barnemad som „Diligencen“, „Wagonmaster“ eller „The Texas Rangers“, der 'blot' handlede om en tid, et land og en befolkning. En voksen western formodedes at beskæftige sig med 'sager, der kom vor tid ved', formodedes at rumme 'noget, at tage med hjem'. Det kunne være sex. Howard Hughes' „The Outlaw“ (1943) og King Viders „Duel i solen“ (1945) indledte denne mode, og man kan sige, at sidstnævntes „Man Without a Star“ („Pigtråd på Texas Ranch“, 1954) afsluttede den. I modsætning til mange sætter jeg den sidste højere end den første, der led grusomt under sit litterære forlægs postulats-erotik. Men som Charlton Heston sagde det i Tom Gries' meget lovende „Will Penny“, var sex et problem for ham i et land, hvor der var 30–40 mænd for hver kvinde, men problemet var privat og ikke forbundet med nogen større ydre dramatik. I hvert fald ikke nok til at begrunde en 'bølge', kunne man føje til. Det kunne også være neuroser, som Fenin & Everson fremhæver det i „The Western“, Freuds *sepulchral voice* fra Boot Hill, Jungs *showdown* ved O.K. Corral og Dr. Hackenbuschs ualmindelige *interpretation of Lily Langtry*. Betegnende nok faldt denne moderetning sammen med Actors' Studios massive indtog i Hollywood. At denne mode ikke er helt død ses bl. a. af enkelte TV-serier som f. eks. „High Chaparral“, og „The Virginian“, hvor alle græder over de handlinger,

myterne kræver af dem, og at den generelt er grinagtig og noget af et misfoster bør ikke tilsøre, at den rummer eksempler, der er mere end forsvarlige eksperimenter, lige fra Henry Kings i sig selv modeskabende „The Gunfighter“ („Farligt rygte“, 1950) over Nicholas Rays „Johnny Guitar“ (1954), der også var en 'sex'et western, Anthony Manns tidlige westerns, og til Arthur Penns „The Left-Handed Gun“ („Billy the Kid“, 1958), Marlon Brandos „One-Eyed Jacks“ (1960) eller Richard Wilsons „Invitation to a Gunfighter“ (1964), men man er næppe purist, når man hævder, at nogle af de her nævnte film snarere burde behandles i instruktør-sammenhæng end i genresammenhæng. Det samme må siges om lidt groteske yderpunkter i moden som Raoul Walshs „Colorado Territory“ (1950), et skæbnedrama a la „Nattens porte“, og Samuel Fullers „Run of the Arrow“ („Kampen om for-tet“, 1960), der frådede sig igennem Rod Steigers masochistiske *Drang nach Westen*.

Sammy Davis Jr. er citeret for vittighe-den om, at den eneste chance indianerne havde for nogensinde at vinde på film, var i en western, hvor de sloges med negre. Delmer Daves' „Den brudte pil“ (1950) havde dog allerede indledt en langsomme-lig og besværlig korrektion til den historie-forfalskning – og endnu værre, racefjend-ske dominans, som den brede del af west-ernfilmen gennem decennier havde skabt tradition for. For mig at se er det den ene-ste del af westernfilmens tradition, der bør nedbrydes. Det kan gøres uden fare for genrens levedygtighed eller popularitet. „Den brudte pil“ var dog også meget for-sigtig. James Stewart måtte ikke få sin indianske hustru, der blev dræbt på et for konventionernes opretholdelse meget pas-sende tidspunkt, og denne løsning på inter-raciale kærlighedsaffærer blev da også gre-bet og benyttet i en række efterfølgende film, indtil man gradvist overvandt også dette 'problem' (bl. a. i Wellmans „Vest for Missouri“ (1951), Fords „The Sear-chers“ (1956) og „To mand red ud“ (1961), og John Sturges' „Sidste tog fra Gun Hill“ (1960)). Med størst tilfreds-hed erindrer man vel Robert Aldrich's „Apache“ (1954) med Burt Lancaster som indianeren, der må erkende, at tider skifter og sæder mildnes, Dmytryk's „The Broken Lance“ (1954), der både havde 'problem-et' med en indiansk hustru og en halv-blods søn, og naturligvis senest John Fords „Cheyenne Autumn“ („Indianerne“, 1964), der lykkedes med en blanding af idédebat og Fords velkendte store følelser for men-esker og landskaber, lidt i modsætning til den firkantede behandling af et beslægtet problem i hans „Sergeant Rutledge“ („Captain Buffalo“, 1960), der fortalte om et kompagni negerkavallerister fra 1880'erne.

Disse mere eller mindre modeprægede temaer og tendenser i genren stillede i no-gen grad den regulære western i skygge.

Nu var sheriffen ikke kun sherif, banditten ikke kun bandit, farmerens datter var ikke kun uskyldig, saloon-pigen var ikke kun god nok på bunden og cowboy'en var ikke kun en lidt primitiv gentleman, men det synes dog i nogen grad som om man er ved at løbe tør for ideer om, hvad disse personer så er mere. Det kan måske også skyldes sundt omdømme i Hollywood, men helt afgået ved døden er denne moderet-ning næppe. Vi kan desværre kun i beske-dent omfang gense og nyvurdere de *straight* westerns, der blev skabt i perioden, men at det er tiltrængt, er vist almindelig ønsket. Det gælder selvfølgelig *the old depend-ables*, men det gælder også de mange A-westerns, som på grund af moderetnin-gerne i vide kredse blev modtaget som



B-film. Det er vel trods alt disse film, der i første række har opmuntrret yngre instruk-tører til at fortsætte traditionen og føre den 'rene' linie videre. At Ford i 1959 skabte „The Horse Soldiers“ („Kavalle-riets helte“), har uden tvivl været en vel-kommen bekræftelse på, at hestesoldaterne stadig kunne befolke genren, og det har sikkert opmuntrret Fords værdigste arvtager, Sam Peckinpah, til at give sig i kast med den ambitiøse, ulykkeligt produktionsbe-sværede „Major Dundee“ (1965), der net-op i skildringerne af kavalleriet i landska-bet nåede fordske visuelt-poetiske højder.

Det er vel nok spørgsmålet, om ikke en anden *old dependable*, Howard Hawks, med „Rio Bravo“ (1958) skabte genrens hovedværk i adult-western perioden (som

bl. a. også er karakteriseret ved at Ford mellem 1950 og 1959 kun iscenesatte een western!), og man er vel i dag i stand til at betragte „Rio Bravo“ som næsten en hårdnakket protest mod tendenserne til at lade western-filmene handle om alt andet end netop „Rio Bravo“-temaet med det klassiske persongalleri og den klassiske mo-ralkonflikt, der underbygger og udbygger western-myterne (især er tegningen af kvindeskikkelsen en velkommen udbyg-ning), men Hawks' gennemførte profession-elle holdning til sin metier var allerede kommet til udtryk i „Red River“ (1948) og i „The Big Sky“ („Pelsjægerne“, 1952), som den kom til udtryk efter perioden i den meget frække og charmerende „El Dorado“, der var en så nær pendant til „Rio Bravo“, at den kunne ses som en variation – ikke blot over et tema, men over en film.

I 50'ernes begyndelse var det ellers to westerns af instruktører, der normalt ikke arbejdede i denne genre, man talte om. Den østrigsk-fødte Fred Zinnemanns „High Noon“ („Sheriffen“, 1952) og George Ste-vens' (instruktøren, der har lavet næsten-mesterværker i næsten alle genrer) „Shane“ (1953). Zinnemanns film fik en be-synderlig skæbne; ydre omstændigheder som tidens McCarthyisme tilførte den en mondæn opmærksomhed, og en iørefalden-de melodi gjorde den bredt populær. Det gjorde bl. a., at dens ganske genretro mo-ralske konflikt blev udsat for en større allegorisk tolkning, end godt var for nogen af parterne, og reaktionen udeblev da hel-ler ikke i form af en ganske massiv fra-kendelse af kvaliteter; i dag ville man sik-kert se mere nøgternt – og sikkert også mere positivt – på den. „High Noon“'s ba-sis er i hvert fald i orden, men måske har dens „renhed“ og polerede billedstil yder-ligere ægget til allegoriske tolkninger og skræmt mytograferne. „Shane“ fik en lyk-keligere skæbne, trods den omstændighed, at den, der oprindeligt var optaget i stan-dardformat, blev udsendt beskåret i det netop modebestemte wide-screen. Hår og fødder blev skåret af den ensomme, til-oversblevne *gunman*, der forgæves søger ind i fællesskabet. „De andre anstrengte sig for af de underforståede myter at få højst utvetydige tendenser frem, men „Shane“'s tendens... det er myten“, siger Bazin, som i øvrigt sætter „High Noon“ højere.

Raoul Walsh er – især i westerngenren – en *old dependable*, der upåvirket af den øjeblikkelige mode (bortset fra sidespringet med „Pursued“) skaber værker i bedste forståelse med traditionen: „Along the Great Divide“ („Vejen til Santa Loma“, 1951), „Saskatchewan“ („Rødjakkerne ri-der ud“, 1954) og senest „A Distant Trum-pet“ („Fort Delivery“, 1963), utendentjose, detaljrige, western-moralske, og derfor i dag lige så moderne, som da de blev skabt. Sandheden er vel, at de såkaldt voksne westerns i dag virker periodebundne og

direkte uaktuelle, brugskunstneriske, mens film som „Diligencen“ eller „En mand kom til Texas“ kan ses igen og igen; og bortset fra de uundgåelige tekniske ufuldkommenheder og de for nævnte ydre modepræg, er filmene lige så engagerede, lige så vedkommende i dag som ved 2. verdenskrigs udbrud. Den meget højtflyvende William Wellman, der i 40'erne kom til at foregribe den socialt bevidste western med „The Ox-Bow Incident“ („De døde ved dagry“), skabte i 1951 to film i den kønne tradition, „Across the Wide Missouri“ („Vest for Missouri“) og den endnu mere påskønnede „Westward the Women“ („Kvinderne drog vestpå“). Til samme generation – hvem kan opvise noget lignende: Ford, Hawks, Walsh, Vidor, King, Wellman, Wyler, Daves – hører også George Cukor, hvis enlige western, „Heller in Pink Tights“ („Fra Cheyenne til Bonanza“, 1960) efter manus af Dudley Nichols og Walter Bernstein, 'næsten konstant hensætter én i en mild rus af æstetisk velbehag', som Ib Monty i pagt med filmens ånd beskrev den; den er vel nærmest en Cukorkomedie henlagt til western-miljøet, men Cukors stil er sikker nok til at føje nye koloristiske og poetiske elementer til genre-tradition, hvor en mindre sikker bevægelse ville have trampet sentimentalt i den.

Hollywood har to favoritgenrer for yngre talenter: kriminalfilmen og westernfilmen. Måske er de ikke favoritgenrer for debutanterne selv – mange ville sikkert foretrække at debutere med „Macbeth“, hvis ord og aura i alle tilfælde formodes at være det sikkerhedsnet, der kan redde eventuelle fejltrin – men de er favoritgenrer for producenterne, som på grund af generernes popularitet på forhånd er sikret en vis afsætning, og som derved produktionsmæssigt er i stand til at skabe ikke alt for bekostelige 'børnehaveklaser'. Det er en tradition, der desværre har medført en især i USA udbredt tendens til at betragte genrene, og især westerngenren, som fødte B- eller C-film; og drejer det sig tilmed om traditionstro westerns, rangerer de næppe over C. Synspunktet er naturligvis ikke kun udbredt i Hollywood; det forfægtes uden videre proportionssans af amerikanske kritikere. Således kunne man f. eks. til sin forbløffelse se tidsskriftet „Film Quarterly“'s efterårsnummer bruge 18 spalter på anmeldelser af Martin Ritts „Hombre“ og Burt Kennedys „Welcome to Hard Times“ men kun en halv spalte på Hawks' „El Dorado“. Vel er Ritt en interessant instruktør, hvis japanske westerns („Hud“, 1963 og „Hombre“, 1966) bør studeres; det kunne jo være, at det viste sig, at det var lykkedes Ritt at låne tilbage, hvad Kurosawa havde lånt fra Hollywood. Og vel kan den myreflittige westernekspert Burt Kennedy efter så mange film på få år fortjene at blive genstand for omtale, men på mig virker det som om tidsskriftet har spist olivenen og ladet drink'en stå. Måske

er det lokal filmpolitik. Næppe nogen af de gamle pålidelige (*dependables* betyder også driftsikre) behøver støtte i samme udstrækning som de yngre Ritt og Kennedy. Herhjemme er denne mani med at bedømme genrene på forhånd vel ikke så udbredt, eller hur?

Retfærdigvis må det fremhæves, at Sam Peckinpahs debut med „Deadly Companions“ („Hævneren fra Gila City“, 1961) vakte almindelig opmærksomhed i opmærksomme danske filmkredse, en opmærksomhed, der med „Guns in the Afternoon“/„Ride the High Country“ („De red efter guld“, 1962) blev til åben begejstring over den nyfødte Ford-arving. „De red efter guld“ er den smukkeste tænkelige elegi over den traditionelle western-helt, en „afsluttende“, afrundende skildring af motiverne 'den farefulde rejse' og 'den moralske gunfighter', altså en kombination af to klassiske temaer fra „Diligencen“, „Wagonmaster“, „The Gunfighter“ og „Shane“, for nu at nævne nogle højdepunkter. Og efter den generelle nedstemthed over „Major Dundee“ var det næsten rørende at se den iver, Peckinpahs danske venner udfoldede for at fremhæve hans indsats som manuskriptforfatter på Arnold Lavens „The Glory Guys“ („Indianerne går til angreb“, 1966), der ellers godt kunne stå alene, hvad Lavens følgende film, „Rough Night in Jericho“ („Udfordringen“, 1967) vel fuldt beviste. Her var helten i øvrigt klædt i sort, et afgørende brud med moden, men et brud, der på grund af 'helten's tvetydighed ikke føltes påtrængende.

Begejstringen over en lovende yngre instruktør som Peckinpah kan godt overskygge den kendsgerning, at en række solide instruktører, aldersmæssigt placerede mellem de gamle og de seneste års debutanter, har bidraget til traditionens (og ikke mindst produktionens) opretholdelse. Fælles for dem er måske en vis træthed i det etablerede, en vis repetition, en usikker svingen med tidens moder. Ind imellem kan de dog stadig overraske positivt som den helt genretro Anthony Mann gjorde det i 1952 med „The Naked Spur“ („Død eller levende“) om *bounty hunters* i the Rockies, som Henry Hathaway gjorde det i 1960 med den delvise western „North to Alaska“ („Kom til Alaska“), der som antologi over samtlige *stunts* i de traditionelle westernslagsmål var vittig, og som Delmer Daves gjorde det i 1956 med „Jubal“'s stormende konflikter og i 1958 med „Cowboy“'s beretning om Frank Harris' oplevelser som *dude* på en kvægdraft. Richard Brooks skabte i den periode én western, „The Last Hunt“ (1956) – der ikke har været vist i Danmark, men som med stærk, brutal skildring af en buffalo-jæger (Robert Taylor) bragte Brooks kunstnerisk på fode igen efter et par skuffende år. Han vendte først i 1967 tilbage til genren med den professionelle „The Professionals“, i hvilken alt var *bigger than west*. Robert Aldrich skabte i 1954 foruden

„Apache“ den 'klassiske renfærdige' „Vera Cruz“ med Cooper og Lancaster som genreens bedste lykkejæger, men hans „The Last Sunset“ („Storm over Rio Grande“, 1961) var lidt i retning af *Peyton Place goes west*. Heller ikke „4 For Texas“ (1963) bragte Aldrich tilbage til en plads blandt de stabile talenter. Dens gennemgående tone var bastant friskfyr-agtig og trættende fanden-i-voldsk. En *minor* westerninstruktør som Allan Dwan førte sig i 1954 frem med to hæderlige film som „Silver Lode“ („Liv for Liv“), der nærmest var en kriminalfilm i western-kostume, og „Cattle Queen of Montana“ („Præriens dronning“) med Barbara Stanwyck og Ronald Reagan i Technicolor. I begge tilfælde var historierne mere end tilforladelige, men Dwan tilførte dem ikke yderligere kvaliteter.

Ingen af de her nævnte film eller instruktører blev dog overset, trods deres retfærdige placering efter de gamle mestre og deres uretfærdige placering efter diverse mode-westerns. Andre blev det. Det gjaldt til en vis grad Fritz Langs „Rancho Notorious“ („Guldfuglen“, 1952), der sikkert skræmte mange med sine brutale slagsmål – Lang havde anvendt 16 mm kamera for at komme tæt nok på – men det gjaldt så afgjort to film, der udnyttede CinemaScope-formatet intelligent: Otto Premingers „River of No Return“ („Skæbnefloden“, 1954), der skabte variation i motivet 'den farlige rejse', og som uretfærdigt er blevet betegnet som et *backwoods adventure yarn*, og ikke mindst Burt Lancasters „The Kentuckian“ („De to fra Kentucky“, 1955), hvis redelighed og totale afstand fra sensationalistiske gimmicks gjorde, at mange fandt den kedsommelig. Det gjaldt også en anden debuterende skuespillerinstruktør, Ray Milland, hvis „A Man Alone“ („En mand alene“, 1955) med en jævn, men traditionstro historie om den gode gunslinger alligevel fik føjet nye elementer af bitter humor til et kendt tema og derigennem fik åbnet nye perspektiver. Nicholas Rays „Run for Cover“ („Med løkken om halsen“, 1955) kom vel nok til stå i skygge af hans foregående film, „Johnny Guitar“, og man overså til en vis grad bl. a. dens formidabelt opbyggede slutning og ikke mindst en storartet anvendelse (og præstation) af James Cagney som den omvendte forbyrder. For megen opmærksomhed blev derimod John Waynes svulstige „The Alamo“ (1960) til del. Glem den.

Budd Boetticher hører til samme generation som en række af de sent debuterende instruktører (Paul Wendkos, Tom Gries, Fielder Cook, Ritt, Burt Kennedy, Andrew McLaglen, Peckinpah og Laven, samt adskillige instruktører fra andre genrer), der blev født i årene 1919–26. Hans „Westbound“ („De red vestpå efter guld“, 1959) kom sent frem i Danmark, men i USA kunne den udmærket stå som en redelig åbningsfilm for de yngre talenters gennembrud, der set som helhed er et passende



Øverst: Selve inkarnationen af sherif-skikkelsen blev Gary Cooper i Zinnemanns »Sheriffen«, der fortjener en positiv nyvurdering. Herunder: Denise Darcel og Burt Lancaster i Aldrich's »Vera Cruz«. Til højre foroven: Earp-brødrene gør sammen med Doc Holliday klar til mødet med Clanton-familien i den hidtil sidste behandling af skudvekslingen ved O.K. Corral, Sturges' »Seksloberens time«. Nærmest ses James Garner og Jason Robards. T.h. i midten: Charlton Heston i Gries' »Will Penny«. T.h. nederst: Randolph Scott og Joel McCrea i Peckinpah's smukt elegiske »De red efter guld«.





Burt Lancaster i »Vera Cruz«.

svar på og en protest imod mammut-misforståelsen »Vi vandt Vesten« (1961). Trods hæderlige film (især hans Randolph Scott-westerns) er Boetticher aldrig nået videre end til at holde traditionen ved lige. Men ved nærmere eftersyn af genren må man indrømme, at selv det tilsyneladende kan være svært nok. Genren skal udformes i kancellistil, prentes i hånden og absolut med en Chr. IX-pen. Indholdet er stort set det samme fra gang til gang, men stilen varierer, og der kan være større eller mindre sving på skriften; kalligrafien betyder så meget. Det er genren for genrens skyld. Peckinpah og Laven er nævnt, og personligt sætter jeg især min lid til disse to, men Andrew V. McLaglen er den flittigste af den generation. Han debuterede med westerns midt i 50'erne efter TV-træning med bl. a. western-serier og Perry Mason, og han vakte en vis opsigt med »McLintock!« (»Kom til det vilde vesten«, 1963), der dog indædt søgte at følge Hathaways succes med »North to Alaska« op. »Shenandoah« (»Flammer over Virginia«, 1965) var imidlertid en 'logisk og naturligt opbygget' folkekomedie, som lovede betydeligt mere, end McLaglen hidtil har kunnet holde: »The Rare Breed« (»Rancho Bravo«, 1966), »The Way West« (»Vejen mod vest«, 1967, en Doris Day-western, »The Ballad of Josie« (1967) og den frygteligt ambitiøse »Bandolero!« (1968) viser ganske klart instruktørens manglende dybere engagement. En masse detaljer er i orden, men intensiteten savnes og skuespillerne får lov til at spille hver sin vej. McLaglens film er fuld af huller, som burde være fyldt ud allerede på manuskriptstadiet. Instruktøren får i hvert fald ikke øje på dem under indspilningen. Der var også huller i Tom Gries' »Will Penny« (1967), men det var først og fremmest i kontinuiteten. Filmen var meget intelligent og spændende i sin vægt på den psykologiske realisme, der virkede forbløffende ny og uopdaget,

selv om starten fik mig til at tænke på »Cowboy«, og den havde tilløb til poesi, som lovede godt. Jeg har en mistanke om, at Charlton Heston er en god medarbejder – også mellem optagelserne – for en urtineret instruktør. Gries var i øvrigt medproducer på Rays »The Lusty Men« (»Rodeos helte«, 1952), og på TV har han arbejdet for selskabet »Four Star« (dem med bl. a. »Storsvindlerne« og den udmærkede »Burke's Law«, der efter sigende skulle være for virkelighedsfjern for danske seere), og der er grund til at følge ham med opmærksomhed. Næsten så flittig som McLaglen er Burt Kennedy, der debuterede i begyndelsen af 60'erne, og som viste en vis forkærlighed for temaet: den næsten utæmmelige. Hans effektivitet kommer dog først og fremmest til udtryk i de tre film fra 1966–67: »Return of the Seven« (»Syv mænd vender tilbage«), et kommercielt opkog af samurai-historien, »The War Wagon« (»Panserdiligencen«), en effektiv, kontant og ind imellem meget grinagtig historie opbygget med opfindsomhed omkring et gimmick, og »Welcome to Hard Times« (»Manden, der red ind i Dakota«), en noget sen neurose-western med Fonda som den bange helt overfor ondskaben i en lille, elendig mudderby (60'ernes westerns har en forkærlighed for disse oplødte småbyer). Den amerikanske kritiker Stephen Farber hævder, at den »... examines the clash of impulse and civilization that Freud considered in *Civilization and Its Discontents*«. Det klareste træk i Kennedys film hidtil har nok været hans forsøg på at afheroisere heltene. Afheroiserende var også Gordon Douglas' »Chuka« (»De dømtes fort«, 1967) om samvittighedskonflikter i US Cavalry, og endnu stærkere (moralisk og kunstnerisk) William Hales »Journey to Shiloh« (»De 7 fra Texas«, 1967), der ligefrem handlede om amerikanske soldater i Vietnam, altså en allegorisk western, men et pænt eksem-

pel på, at allegorier kan indføres i genren, når det gøres med respekt og ydmyge kompromis'er til fordel for genrens egenart.

Vincent McEveetys »Firecreek« (»De fem desperate«, 1968) var en blanding af mudderet i »Welcome to Hard Times« og sjælekvalerne i »High Noon«, med Fonda som skurk og for mange klichéer i dialog og billede. Tempo og originalitet var der i Fielder Cooks »A Big Hand for a Little Lady« (»Poker i Dodge City«, 1966), der naturligvis var en western, men som også var en folkekomedie med sprøde allegoriske undertoner. Emnet var ikke større end en 50 min. TV-film, så midterpartiet kunne virke noget repeterende, men filmen var behagelig, velspillet og velkonstrueret som stiløvelse. Velkonstrueret var også Elliot Silversteins »Cat Ballou« (1955), men bortset fra en dejlig Jane Fonda var det filmens eneste aktiv. Resten var forsøg med rustik humor og »moderne« gammeldags tra-la-la.

Mens vi overser eller glemmer de triste oplevelser a la Hathaways »The Sons of Katie Elder« (1965) og Siodmaks »Custer of the West« (1966) med Irving Lerner som instruktør af borgerkrigssekvensen, kunne vi glæde os over bl. a. John Sturges' »Hour of the Gun« (»Seksloberens time«, 1967), en overraskende fortsættelse af hans egen »Gunfight at the OK Corral«, men med et mere historisk sandfærdigt og bitert realistisk billede af opgøret Earp contra Clanton. Sturges havde brug for lidt prestige efter »The Hallelujah Trail« (1965). Også Sydney Pollacks »The Scalp-hunters« (1968) har vakt opmærksomhed med en grov, humoristisk skildring af raceproblemer og deres absurditet. Monte Hellmann, der er ukendt i Danmark, må høre til Pollacks nye generation. Hans to westerns, »The Shooting« og »Ride the Whirlwind« er efter alt at dømme noget i stil med Gries' »Will Penny«. Endelig har den canadisk-engelske Silvio Narizzano – der vist er villig til at prøve alt og som aldrig lykkes med det – i Hollywood iscenesat »Blue« (et »modenavn« i de nyere westerns), der er karakteriseret som en uheldig blanding af »The Left-Handed Gun« og »Hombre«. Måske kan man i denne forbindelse glæde sig til et lunt grin.

Et Bazin-citat til afslutning: »... I stedet for at jamre over western-filmens midlertidige forurening var det vel i øvrigt nok så betimeligt at forundres over dens evne til at modstå forureningen. Enhver indflydelse virker på den som en vaccine. Mikrobene mister sin dødelige giftighed ved at komme i kontakt med den... Western-filmen må følgelig i sig rumme noget hemmelighedsfuldt, som er endnu bedre end evig ungdom; noget, der i en vis forstand er identisk med selve filmkunstens inderste væsen«.

Hvoraf jeg så vil tillade mig at udlede, at den, der ikke føler noget for western-genren, kan ikke nære videre seriøse følelser for filmen som kunst.