



7 Women, John Ford (1966). MGM

Tag Gallagher Engle boltrer sig, hvor de vil – John Fords indianere

John Fords sidste film, *7 Women* (1966), handler om kristne missionærer i Kina, og er for nogle kinesere en stødende film. De hvide karakterer har kun foragt til overs for kineserne og bruger racistiske vendinger, fortællingens detaljer modsætter sig de historiske kendsgerninger, kineserne taler forkerte sprog og de mongolske banditter spilles af en ukrainer (Mike Mazurki) og en sort mand (Woody Strode).

Hvad kan siges til Fords forsvar?

Først og fremmest, at Ford ikke havde til hensigt at skabe et autentisk Kina. Hans Kina er et fantasibillede på samme måde som Kiplings Indien, et bagtæppe for de hvides fortælling. Dets autenticitet er symbolsk og antydende, ikke et moralsk imperativ. Hvilket er tilfældet for det meste kunst.

Autenticitet som et moralsk imperativ er en nylig besættelse. Det har ikke haft den store betydning i det meste af de sidste hundrede tusinde år, selv (og især) for historikere. Autenticitet blev anset for at være uopnåeligt. Og med god grund. Fortiden eksisterer trods alt kun i vores

individuelle forestillinger, og ingen af os kan endog forestille os gårsdagen på samme måde. Det, vi kalder “historie”, er derfor noget, vi selv skaber – vores fortælling. Historien skrives ikke af Guds hånd, ej heller af Naturen (og dialektisk materialisme har ingen hænder). Fortiden er kun relevant i kraft af, hvad den betyder for os i dag. Det er derfor, at renæssancemalerier af Jesu korsfæstelse eller fødsel indsætter de bibelske begivenheder i en samtidig kontekst med middelalderlandsbyer i baggrunden og engle, der boltrer sig, hvor de vil.

Historien – i prosa, vers, billede eller objekt – havde engang ingen forestillinger om, at den var andet end myte. Den stræbte heller ikke mod at være andet. Det er først for nylig, at den er begyndt at stadse sig op som videnskab, tidligere var dens største aspiration at være myte.

For de kinesere, der blev krænket af *7 Women*, bekræfter sådanne argumenter imidlertid Fords racisme, hans kulturelle centrisme. Derfor er Ford ikke den myte, vi vil have i dag. Og er vi ikke alle i vores fulde ret til at vælge vores myter? Den menneskelige virkelighed skabes af sådanne valg.

Jo. Dog melder spørgsmålet sig: Er racisme eller centrisme ikke iboende enhver dybt menneskelig ytring? Hvem kan påstå at være uskyldig? Uanset hvor meget vi forsøger at tale på hele menneskehedens vegne, er det så ikke i sidste ende umuligt at frasige sig vores familie, stamme, sprog, religion og kulturelle smag? Hvis det vi siger skal indeholde nogen form for sandhed, er vi så ikke nødt til først og fremmest at fortælle den sandhed, vi kender mest intimt: vores *egen* sandhed?

Er stor kunst ikke altid bevidst om forstandens grænser? Hvis kunst så ofte – altid, kunne man argumentere – er religiøs, er det så ikke, fordi den stirrer på det, den ikke kan se?

Der er et tidspunkt i *7 Women*, hvor en hvid missionær prædiker for kinesiske børn. Vi ser deres ansigter stirre fuldkommen uforstående tilbage. Filmens tema er mennesker – hvid og

gul, hvid og hvid, gul og gul – der stirrer uforstående på hinanden. I sjældne øjeblikke bryder et reelt *Jeg-Du* øjeblik igennem.

Vi kan spore et lignende tema gennem højdepunkterne i de fleste af Fords mere end hundrede film: Karakterer, der stirrer ud i luften efter at folk er gået, eller er i gang med at gå, eller er lige foran dem. Det er smukke billeder, fængslende. Der er altid en vekslen mellem fællesskab og privatliv og intolerancen, racismen, den manglende anerkendelse af sin næste.

I den forstand er Fords behandling af indianere dybt racistisk. Og det er Fords indianere, jeg kommer til gennem Fords *Kina*. Hans fortælleunivers er stadig den hvide mands. Han fortæller ikke indianernes historie, han ser på dem med sin hvidheds sensibilitet, de er hans symboler. Måske kunne Ford ikke have gjort det på nogen anden måde, men han valgte tilsyneladende ikke engang at forsøge. Det er for den sags skyld svært at forestille sig en hvilken som helst film lavet af en hvid person, der ikke har truffet det samme valg.⁽¹⁾

Måske (selvom jeg ikke kan bedømme det) er Fords fremstillinger overfladisk set korrekte: Han var belæst, talte en smule navajo og var – til dels fordi han skaffede gode jobs – blevet antaget i en stamme, hvor han fik tildelt navajo-navnet Natani Nez, “Høj Kriger”. Men betyder det noget, at fremstillingerne er nøjagtige? I årtier har tv vist udførlige fremstillinger af palæstinensere, japanere og *reaganites*, af aborttilhængere og abortmodstandere, men alle disse årtier med nøjagtige fremstillinger har ikke gjort os meget klogere, og har derfor ikke givet os troværdige gengivelser, har ikke givet os mulighed for at se, hvad disse mennesker ville betragte som de vigtigste sider af dem selv. Måske forstår vi dem nogle gange bedre igennem åbenlyst racistiske fremstillinger, for synsvinklen er mindre kunstig, mindre ubevidst. Mekanisk ærlighed – kameraets ærlighed – er utilstrækkelig.

(08)

Balthazar

Filmkritik

22

Tag Gallagher

23



Cheyenne Autumn, John Ford (1964). Warner Bros.

Her tænker jeg for eksempel på et foruroligende fotografi af præsident Reagan, som jeg så i en europæisk avis i midt-1980'erne – foruroligende, fordi Reagens udtryk var så atypisk, så uhyggeligt, så truende: Det var klart, at der her sås en mand, der var mere udyr end menneske. “Det er ikke nøjagtigt,” indvendte jeg, “han portrætteres *aldrig* på den måde i USA.”

“Dette billede viser den *sande* Reagan!” tog min ven til genmæle.

Men selvfølgelig viste ethvert fotografi af Reagan “den sande Reagan”. Valget af billede var et valg af, hvilken virkelighed der skulle fremhæves, hvilken historie der skulle fortælles.

Jeg havde lyst til at argumentere for, at “den ækle Reagan” historisk set var misvisende, selv hvis Reagan var Hitler, fordi amerikanere aldrig så denne Reagan. Som Ludvig 14. bemærkede, regerer man efter fremtræden, ikke efter tingenes sande natur. Så vi bliver nødt til at forstå disse fremtrædener, ellers bliver tingenes sande natur mere mudret end nogensinde før. Hvis vi i dag forstår, hvorfor folk var begejstrede for Stalin, men ikke forstår, hvorfor folk var begejstrede for Hitler, skyldes det til dels at vi stadig kender Stalin gennem de billeder, som samtidens russere så af ham, hvorimod vi oplever Hitler gennem billeder, der har meget lidt tilfælles med dem, tyske nazister så, nemlig billeder af en fredens og retfærdighedens patriark. Ved at “rette” Hitlers billede har vi givetvis tjent velbegrundede formål, men vi har måske også dømt os selv til at finde Hitler uforklarlig og gentage “historien”.

Kunst og historie har således foretrukket myter og fantasi.

Ford ofrede gerne nøjagtigheden. Hans apacher ryger pibe, ikke cigar, og hans comancher har fjerhatte på, når de drager i krig. Jeg ville ikke blive overrasket, hvis jeg fik at vide, at hans comanche-høvdings makeup og kostume ikke svarer til

en virkelig comanches. Selv da Ford indspillede *The Quiet Man* (1952), der handler om Irland, som han gennem sit ophav havde et nært kendskab til, foretrak han alligevel myten. Og det vækkede forargelse blandt nogle irere: “Jeg kan overhovedet ikke se, hvordan Fords Irland har nogen relation til det Irland, som jeg eller nogen anden har set eller kendt,” beklagede én kritiker sig (Hilton Edwards). Så selvfølgelig er Fords indianere lige så mytiske, og de var ikke kun inspireret af de indianeres liv, han kendte, eller af de akademiske bøger, han læste, men også af Winslow Homer, Frederic Remington og Charles Russells virkelighed, af knaldromanerne og hundredvis af film, og før dem af puritanerne, Rousseau, Chateaubriand og Cooper samt de tusindvis af efterlignere, de affødte.

Det er overvældende at tænke på den enorme mængde af europæiske og amerikanske billeder af indianere, at reflektere over den vedvarende fascination og inspiration, som disse billeder har bibeholdt i fem hundrede år, og at anerkende, hvor frygteligt ligegyldig denne overvældende hob af billeder har været i forhold til, hvordan den enkelte indianer faktisk var, og derfor hvor relevante disse fantasier blev for udformningen af de hvides holdninger til disse individer, for udformningen af de prismer, de ikoner, vi forstår indianerne igennem, og hvor ansvarlige disse fantasier er for det, der er blevet gjort mod disse individer. Det er det, Ford handler om.

I den forbindelse er Fords mest indgående betragtninger over indianere at finde i *The Searchers* (1956). Indianerne er mytiske fænomener, der gentagende gange og altid uventet dukker op ud af det blå, symboler på det vilde, voldelige, skønne, rædselsfulde, og er i så høj grad projektioner af en hvid fantasi, at Ford selv betegnede *The Searchers* “en psykologisk storfilm”. For den hvide Ethan Edwards (John Wayne) er comancheindianeren Scar “den anden”, som han kan

(08)

Balthazar

Filmkritik

26

Tag Gallagher

27

stirre på, men ikke se. Værre er, at han er Ethans dobbeltgænger, alt det i ham selv, som han foragter. Helt konkret har Scar voldtaget Ethans brors kone, som Ethan selv var så besat af, at han, før filmens start, har flakket rundt i syv år for at undslippe hendes tiltrækningskraft. For at tilintetgøre den indre knude af vold, han bærer på, er Ethan derfor nødt til at dræbe Scar, og han vil bruge handlingens længde – endnu syv år – på at forsøge at gøre dette. “A man will search his heart and soul, go searching way out there,” lyder det i filmens titelsang, som gør os opmærksom på, at Ethans fysiske søgen kun er en søgen efter ham selv, for at affinde sig med sin egen ensomhed. Og forfølgelsen vil ikke lykkes med Scars død (som Ethan finder død og derfor ikke selv kan dræbe), men med en forvandling af Ethans vold, ensomhed og racisme til kærlighed, fællesskab og (racismens antonym?) broderskab.

I dette drama er indianerne dybest set rekvisitter, endda i så høj grad at det virker helt passende, at Scar spilles af en hvid skuespiller (Henry Brandon) i stedet for en rød skuespiller. Fords “psykologiske storfilm” foregiver ikke at være realistisk. Tværtimod: Et titelskilt i filmens indledning tilskriver Arizonas myteomspundne Monument Valley i 1955 som “Texas 1868”, efterfulgt af en række Charles Russell-imitationer og maleriske kompositioner, som er badet i ekspressionistisk lys. Denne film er en myte baseret på andre myter, som selv er baseret på atter andre myter, uden noget begyndelsespunkt. Den er et forsøg på at skrive “historie”, der tydeliggør historikerens subjektivitet, myteskaberen – der siden kolonitiden har sået de ideologier, som har foreskrevet, hvordan indianere i virkeligheden ville blive behandlet af de amerikanske autoriteter.

Det er på grund af Fords åbenlyse bevidsthed om denne kendsgerning, at hans skildring af indianerne er “dybt racistisk” – hvilket vil sige, at den slet ikke er racistisk, men i

(08)

Balthazar

Filmkritik

28

stedet en tilståelse: en konfrontation med forståelsens grænser, ensomhedens synd, den utålelige vold, som vores følelseskolde fastholdelse af ideologi har forårsaget (myte: *forestillinger* om, hvad andre mennesker er, i stedet for *Jeg-Du* kontakt). Hos Ford er ondskaben altid gode intentioner på afveje, og traditionen, som opretholder os, er altid mulden, hvorfra ondskaben kan slå rod. For de hvide i *The Searchers* er det for skræmmende at tænke på den vold, indianerne har begået, men den har samtidig en tiltrækningskraft som en renlivet ild, som den rå virkelighed, ideologi fortrænger i vores bevidsthed. De hvides voldshandlinger er derimod et bibelsk rabalder: “For that which we are about to receive, O Lord, we thank Thee,” beder Fords shakespeareske fjols (Hank Worden som Mose Harper), mens han sigter med sit gevær for at begynde at slagte indianere. Og selvom Ethans voldelighed og ideologiske tunnelsyn til sidst bliver omdannet, bliver de ikke *anerkendt* af Ethan og i endnu mindre grad af hans hvide fællesskab, som ville udslutte et myrebo med samme grad af moralsk afstumpethed og langt færre jubelråb.

Myter både opretholder og forgifter samfund hos Ford. De definerer forståelsens grænser, men bliver sjældent opfattet. De regerer og regulerer vores liv.

For Ford er de amerikanske indianeres tragedie ikke kun, at de blev så godt som udryddet: Det er også, at deres fortælling er gået tabt, eller rettere, at deres fortælling ligger begravet med dem. Deres fortælling er ikke blevet en del af vores fortælling. Det er en fortælling, der – som billederne i *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) så rørende indfanger – passerer horisonten for et øjeblik, ligesom gårsdagens bøffel-flokk og urskove. Af samme grund er det naturen, der ødelægger det general Custer-agtige kavaleriregiment i *Fort Apache* (1948) og ikke kun indianerne, som er ét med landet, stenene og støvet.

Tag Gallagher

29



The Searchers, John Ford (1956). Warner Bros



Fort Apache, John Ford (1948). RKO



Fort Apache, John Ford (1948). RKO

I begge film er *dramatis personae* hvide, aldrig røde, og ligesom i *The Searchers* ligger Fords interesse i de traditioner og samfundsværdier, der gør ellers anstændige individer til villige repræsentanter for imperialismen og folkemord.

En indiansk fortælling i midten af *The Searchers* skildrer forståelsens grænser. Den handler om en indianer ved navn "Look", som ingen af de hvide kan se, og hvis fortælling undertrykkes af de hvides fortællinger. Den begynder ved et ildsted i et hvidt hjem, da en pige modtager et brev fra sin forlovede, som hun ikke har hørt fra i to år. Der spilles frem og tilbage mellem hendes kvaler, en rivaliserende bejlers opportunisme, hendes fars ufølsomhed og hendes mors bekymringer. Kæresten skriver, at han har fået sig en indianerkvinde, og i et flashback ser vi, at John Wayne og kæresten uforvarende har købt Look, en jævn, buttet pige, da de troede, at de bare købte et tæppe. Wayne laver grin med hende, og kæresten sparker hende ud af sin seng. Både flashbacket og brevoplæsningen spilles som farcer, der er båret af en indifferens over for de to pigers lidelser. Publikummer, som identificerer sig med Waynes humor, identificerer sig også med hans racisme. Så bliver Look fundet død, et offer for en kavalerimassakre, og med ét bliver vi opmærksomme på Waynes moral – og på vores egen moral. Looks fortælling – som knap nok er blevet opfattet af de seks hvide, hvis perspektiv den er fortalt fra – har kun været en joke for dem, en baggrund for dramaet om deres ufølsomhed over for hinanden. Ingen ser Look.

Da den indianske fortælling ikke kan fortælles, kan ingen individuel indianer fremstå som en helstøbt karakter. Fords stærkeste, mest kommunikative billeder af indianere er ikoniske, hvilket er årsagen til, at de rører noget i os: De er billeder, som er skabt af de myter, vi, de hvide, har skabt.⁽²⁾

Jeg kender ikke til nogen hvid film, som har forsøgt at antage en indianers synspunkt. Måske har anstrengelsen set ud til at være dømt til at mislykkes – og være uanstændigt.



The Searchers, John Ford (1956). Warner Bros.

(08)

Balthazar

Filmkritik

Som Ford viser i *Cheyenne Autumn* (1964), er det de hvide ord, det hvide sprog, der har været vores mest kraftfulde våben mod indianerne. Skal vi, efterkommere af deres ødelæggere, nu lade, som om vi kan fortælle deres historie på det sprog, som udryddede dem? Er det ikke på tide at erkende ansvaret for at gøre deres historier til en del af vores fælles arv?

Noter

(1) Et almindeligt virkemiddel er at lade en empatisk hvid karakter leve en halvindiansk livsstil ved at gifte sig ind i en stamme, for eksempel: *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950), *Run of the Arrow* (Samuel Fuller, 1957), *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990), *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970). Men sådanne film fortæller ikke indianernes historie: De ser tværtimod på indianere ud fra de hvide karakterers synspunkt og fortolker indianernes liv ud fra europæiske idealer. I denne slags film er de indianske karakterer blot baggrund for et hvidt drama og træder ikke ud af stereotyperne som helstøbte mennesker: Chief Dan Georges rolle i *Little Big Man* og *The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976) er glimrende eksempler på dette, især fordi Georges rolle i den førstnævnte film nok er den mest komplekse rolle, som en ægte indianer har spillet i en hvid film, og alligevel er den udelukkende symbolsk. Det er meget normalt, at indianske roller spilles af kaukasiske eller asiatiske personer – især hvis der er tale om bærende roller: f.eks. Burt Lancaster i *Apache* (Robert Aldrich, 1954), Rock Hudson i *Taza*,

Son of Cochise (Douglas Sirk, 1954), Anthony Quinn i *The Savage Innocents* (Nicholas Ray, 1959). Jeg vil hævde, at det også her er et hvidt synspunkt, der bliver fremstillet. *The Savage Innocents* er måske den film af en betydningsfuld filmskaber, der kommer tættest på et ikke-hvidt synspunkt: Den gør alt for at fremstille det mærkelige og bizarre som normalt og formår at sætte os så godt ind i inuitters fremmede sensibilitet, at vi, når den hvide mand dukker op, anser ham som den unormale.

En reel indiansk film ville være en, der udelukkende er skabt af indianere på deres eget sprog, og af indianere, hvis sensibilitet hovedsageligt er formet af deres oprindelige arv. En sådan film ville også kræve en sand kunstner, hvis stil ikke stammer fra amerikanske, europæiske eller asiatiske modeller. Desværre har jeg ikke haft muligheden for at se nogen film lavet af indianere.

(2) Det er også tilfældet med Fords *Cheyenne Autumn*, der i stedet for at fremhæve indianerne som individer, som i Mari Sandoz' romanforlæg, gør

dem til et græsk kor, for at fremhæve et hvidt dramas indtrængende bevidsthed. Det er umuligt at svare på, hvordan filmen ville have været anderledes, hvis Ford havde været ved bedre helbred. Ford – som virkede ældre end sin alder, var deprimeret og påvirket af

“væsnet” – accepterede et dårligt manuskript, udsatte det ikke for sin sædvanlige omskrivning og brugte efter sigende to millioner dollars mere end sit budget på fire millioner dollars, fordi han i mange dage ikke kunne forlade sit soveværelse.

(08)

Balthazar

Filmkritik

Tag Gallagher, forfatter til *John Ford: The Man and His Films* (1986, genudgivet i 2017 under titlen *John Ford: Himself and His Movies*) og *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films* (1998). Har desuden skrevet artikler for bl.a. *Trafic*, *Cahiers du cinéma* og *Film Comment*. Artiklen *Engle boltrer sig, hvor de vil* udkom i sidstnævnte magasin, september-oktober 1993.

Oversat fra engelsk af Balthazar.