



Red River, Howard Hawks (1948). United Artists

Kristoffer Grønbæk Blikket ind i fremtiden, blikket ind i rædslen

Af et kort fra 1886 fremgår datidens amerikanske jernbaneforbindelser. Togenes strækninger er angivet med rød streg mod kortets sart brune baggrund, mens det amerikanske territoriums naturlige konturer – såsom floder, søer og bjergområder – sammen med statsgrænser, byer og stednavne er anført med sort. Detaljerigdommen er trods kortets begrænsede dimensioner særdeles omfattende og fordrer lange udforskninger på nært hold, der kan opfange de partikulære informationer. Fra et let distanceret perspektiv fremtræder jernbanens forgreninger som et samlet, overskueligt system. Forgreningerne fordeler sig med varierende koncentration hen over kortet og fortæller derved noget om de pågældende regioners daværende aktivitet og materielle status. I nordstaterne er netværket tæt og labyrintisk, mens det mod syd aftager betydeligt. Resultatet af borgerkrigen godt tyve år tidligere viser sig tydeligt, eller måske er det snarere de strukturer, som var med til at bestemme krigens udfald, der kan aflæses. Som den politiske tænker Alexis de Tocqueville fremhævede allerede i

1830'erne, var de sydlige stater udfordret af at råde over landområder, der i mindre grad egnede sig til infrastruktur sammenlignet med dem mod nord.

Kortets store fortælling er imidlertid ikke den mellem nord og syd, men øst og vest. Det er omtrent via den samme længdegrad, der skærer sig ned gennem præriedomænet inden Rocky Mountains, at netværkskoncentrationen begrænser sig til blot nogle få linjer, som rækker ensomt ud i de vestlige rum gennem bjergene mod nord og ørkenene mod syd. Men ved endestationerne langs vestkysten tiltager linjevildskaben så småt på ny. Selv de nord- og sydvestligste afkroge berøres og beretter således om et folk, der nærmer sig klimakset på det eksplosive avancement ud i det åbne. Det er ikke mere end syv år senere, i 1893, at historikeren Frederick Jackson Turner holder den berømte forelæsning, der proklamerer frontierens endeligt og dermed afslutningen på det første kapitel i den amerikanske historie.

Det er en kulturel bevidsthed af exceptionelt moderne karakter, der har bragt dette kapitel til ende. Et talstærkt og foretagsomt folk, der med Tocquevilles ord "allerede er herre over naturens vigtigste hemmeligheder", og som gaves mulighed for at kaste sine kræfter over et ekstraordinært udstrakt og righoldigt landområde, der bestemt ikke var ubeboet, men grundlæggende uopdyrket. I Anthony Manns *Bend of the River* (1952) skildres den moderne bevidstheds reaktion på det amerikanske rum. Fra et dampskib betragter James Stewarts hovedrolle sammen med to andre mænd et spektakulært vandfaldslandskab. Deres fikserede blikke synes først at være en rent æstetisk anskuelse, men afslører sig snart som betinget af motiver, idet de drømmende forestiller sig, hvordan deres kultivering af naturen kan opbygge et nyt samfund. I en montage ser man, hvordan store nåletræer fældes, veje opstår i vildniset, en bygning opføres af tømmeret. En

(08)

Balthazar

Filmkritik

112

lignende kollektiv ekstase udfolder sig i Jacques Tourneurs *Canyon Passage* (1946), der tilsvarende finder sted i Technicolor-eksalterede skov- og bjergegne. Begge film viser, hvor intuitivt og selvfølgelig det er for den amerikanske kultur at bruge ødemarkens tilbud. En tilbøjelighed, der netop finder sit drømmemomentum med Amerikas overordentligt falbydende objektverden. I mødet hermed opdager og fejrer det moderne sin egen formåen. Den fundamentale optimisme, der gennemtrænger westerngenren, bunder i det amerikanske rums storslåede materielle potentiale.

Den tingslige horisont bærer på tendenser til forfald. Intetsteds er det mere åbenlyst end ved den næsten totale udryddelse af den amerikanske bison, der blandt andet blev dræbt i beskæmmende antal som tidsfordriv fra togvogne i bevægelse gennem vesten. Vold af den art er præget af et rent forbrugsmæssigt forhold til naturen, hvis bestanddele er blevet fravristet nogen form for egenverdi. I sin værste afskygning overføres denne slags tænkning til alt, der eksisterer hinsides det moderne-kulturelle fællesskab. I Cecil B. DeMilles *Union Pacific* (1939) bliver en indfødt amerikaner til hest pludselig skudt fra et tog, som var han endnu et i rækken af amerikanske overflodsobjekter, man kan gøre med, som man vil.

Hvor westerns ved kollektivets kraft gerne opfører det overlegne forhold til naturen i vældige skovdomæner, træder det absolut selvberørende individ frem i andre landskabelige rammer: de nøgne ørkenrum. Her forstærker landskabets grundlæggende horisontalitet den enlige protagonistens vertikale figur. Med den lave forekomst af øvrige vertikaler er blikket yderligere ansporet til at fæstne sig ved dette individ, som westernfilmen hylder for hans væsensdefinerende uafhængighed. Måske er det årsagen til, at de fleste westerns

Kristoffer Grønbaek

113

foregår i ørkenomgivelser frem for de objektrige skovområder, for genren er først og fremmest skueplads for det fremtrædende individ – således til forskel fra en anden national filmkultur med en sammenlignelig mytologisk aktivitet op gennem det 20. århundrede, den sovjetiske, hvor det store kollektivs medrivende march i en film som Sergej Eisensteins *Bronenosets Potyomkin* (1925) er selve den mytiske kulmination. Omvendt er det opstemt forsamlende fællesskab i westerns ofte forvandlet til en uregerlig og voldsberuset instans, som ved den udbredte repræsentation af de såkaldte *lynching mobs*, der altid er i et fjendtligt forhold til helten.

Altså er westernfilmens motiviske attraktion bygget op omkring det solitære og uafhængige. Da John Wayne-karakteren Ringo Kid stiger ombord på diligencen i John Fords *Stagecoach* (1939), sker det netop fra en position afsides civilisationens gennemsocialiserede verden. De øvrige rejsende er stået på i byen, hvorimod Ringo træder frem i vestens landskab, nærmere bestemt blandt Monument Valleys spredte vertikale monumentalisme. Ford lader en af de karakteristiske stenformationer stå bagerst i den første indstilling af Ringo og bruger dermed landskabets vertikale eksklusivitet til at signalere det sjældne ved sin protagonist. Ringo og de andre vestlige helte er som skabt i billedet af klippesøjlernes ophøjede afsondrethed.

Det solitære ideal medfører ikke en fornægtelse af det sociale. Tværtimod er det uafhængige individ *forudsætningen* for den sociale orden, ikke mindst på grund af de sædvanlige autoriteters begrænsninger, der afsløres i vesten. Den altid skinnende sol i westerns er ikke kun den amerikanske optimismes naturlige ledsager, men ligeledes erkendelsesforanledigende. Virkeligheden fremstår utilsløret under den vestlige sol. Individene åbenbarer deres sande format, institutionerne ligeså.

(08)

Balthazar

Filmkritik

114

Det gælder religionen, hvis repræsentanter optræder i vestens vordende verden med forstærket overbevisning om den ordensskabende nødvendighed af egen tilstedeværelse. Westerns bekræfter dem ikke deri. Fordi den religiøse indstilling gerne forlader det forhåndenværende med henblik på introspektion, er det religiøse menneske hovedsageligt et let offer for den amerikanske virkelighed. Her er bønnen ikke din frelse, især tydeligt i Sam Peckinpahs *Ride the High Country* (1962), hvor en rigidt troende mand bliver fundet i den bedende positur med en kugle for panden. Idet han vendte blikket mod det hinsidige, blev han blind for det dennesidige, en særligt fatal omstændighed i og med vestens altid påtrængende væsen. Læg omvendt mærke til, hvordan heltene aldrig lader sig bemægtige af det verdensfravendte i form af søvnen. Selv når det ligner, de sover, gør de det ikke, og selv når deres øjne er lukkede, er det, som om de stadig ser.

Vestens krav om den akutte mobilisering af kroppen gør, at den religiøse hang til kropslig neutralisering får et naivt, ligefrem unaturligt præg. I slutningen af Howard Hawks' *Red River* (1948) vender Montgomery Clifts Matthew Garth bogstaveligt talt den anden kind til slagene fra John Waynes Thomas Dunson, fordi han i udgangspunktet nægter at inddrage sig på volden. Alligevel ender han med at forkaste den nytestamentlige pacifisme til fordel for den determinerede udfoldelse af kroppen, der snart har tvunget Dunson i jorden. Reaktionen har næsten karakter af en art naturlov for det sunde individ, hvis afvigelse kun er muliggjort gennem åndelig-patologisk forvriddning. Og er det ikke akkurat ved sundheden, vitaliteten, at det amerikanske definerer sig? Den vestlige bevægelses udskilning af de historisk-kulturelle sygdomme, genopdagelsen af den primitive energi, hvis alliance med den moderne bevidsthed udgør idéen om den amerikanske uovervindelig. 115

Kristoffer Grønbaek



Canyon Passage, Jacques Tourneur (1946). Universal Pictures



Canyon Passage, Jacques Tourneur (1946). Universal Pictures



Bend of the River, Anthony Mann (1952). Universal Pictures

Det skal siges, at westerns ikke forholder sig antagonistisk til religion som helhed, men de afviser hårdt, at den skulle udgøre det institutionelle nulpunkt. Religion er således ikke en forudsætning for samfundet, højest konsoliderende for samfundet. Det er den materielle, ikke den begrebslige magt, der realiserer den sociale orden.

Man kan dermed ikke beskyldte westernfilmens flittige omgang med volden for at mangle en højere begrundelse. Voldsudøvelsen er dens *a priori*, fordi den insisterer på, at volden er samfundsannelsens oprindelige og fortløbende betingelse. Og westerns handler jo om skabelsen af USA. Det er derfor, de er myter. Den forbilledlige forvaltning af den ufravigelige, således legitime vold sker på karakteristisk vis ikke gennem de dertil indrettede instanser. Hvor hæren er en lunefuld størrelse, der i henhold til pludselige, andetsteds forpligtende befalinger har det med at forlade konfliktzonen på kritiske tidspunkter, er loven enten fraværende eller grundet vestens uafhængighedsideal sjældent i stand til at engagere de rette individer og derved uformående som ordensindstiftende aktør. Undtagelser forekommer, men det er sigende, at Henry Fonda som Wyatt Earp ved vejs ende i *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) opsiger sit foretagende som sherif for at genoptage den ubundne livsførelse, han inkarnerede ved filmens begyndelse.

Det er i kraft af den solitære bevægelse, frigjort fra det koncentrerede samfunds sløvende bånd, at den vestlige helt overhovedet opnår den moralske og handlende styrke, hvormed han foranlediger fællesskabet. Mens det civilisatoriske arbejder mod at fremmedgøre ødemarken, ser det omstrejpende individ konsekvent vesten i øjnene og bliver derved familiær med dens virkelighed, fremfor alt den definerende vold. Assimileringen er selve betingelsen for den civilisatoriske verdens manifestation, eftersom det vestlige rum kun

lader sig tæmme på egne præmisser. Det heroiske er dermed voldeligt funderet, nærmere bestemt i realiseringen af den minimale, *inddæmmende* vold, således i den videre sociale udfoldelses tjeneste.

Westerns foregiver ikke, at den konstruktive omdannelse af vestens dystre erfaringer er en simpel, harmonisk praksis. Det har en pris at påtage sig blikket ind i mørket, der både er forudsætningen for den amerikanske helts lysende fremtrædelse og en bestandig trussel mod opretholdelsen deraf. Særligt *The Searchers* (John Ford, 1956) skildrer dette. Her er det kun den heroisk iscenesatte Ethan Edwards, i skikkelse af John Wayne, der kan gøre sig reelle forestillinger om, hvad der mere er hændt hans niecer, som er blevet taget af de comancher, der først slog pigernes familie ihjel. Ethans anelser viser sig flere gange som et tragisk, plaget blik, der utvivlsomt ser noget, som ikke kun er uden for de øvrige karakterers, men også kameraets forestillingsevne. End ikke da han finder den ene af pigerne, forulempet og dræbt, er kameraet ved hans side. Alt det, Ethan har set, er grunden til, at han efter flere års forfølgelse finder frem til den overlevende niece, Debbie, der lever blandt comanchefolket. Men hans blik er også gået for vidt. Omgås man volden og hadet for længe, tager man form efter deres billede. En ustyrlig, ultimativt racistisk vrede retter sig mod alt, der har med comanchefolket at gøre, tilmed Debbie som følge af hendes antydende seksuelle indlejring i deres kultur. Det er først med brutale hensigter, at Ethan løfter hende op, inden hun alligevel glider horisontalt ned i hans arme for endelig at blive båret hjem således.

Trods den heroiske appel er hjembringelsesmotivet præget af ambivalens. Ethan hører da heller ikke til, hvor de andre skal hen. Blikket ind i rædslen umuliggør

(08)

Balthazar

Filmkritik

120

Kristoffer Grønbeæk

121

blikket ind i fremtiden. John Ford indhyller hjemmet i et mørke, der specifikt er Ethans. Mens de øvrige går ind i huset, står han vævende i døråbningen, i et kort øjeblik på vej til at følge efter de andre inden for, for i sidste ende at vende om og alene vandre ud i det tomme landskab. Om end det er vemodigt, er det ikke uden velvilje, at døren ud til den efterladte helt lukkes, hvormed billedet bliver endegyldigt sort. Der er ikke længere brug for voldens repræsentanter. En epoke er afsluttet, en ny kan begynde.

Hermed berøres westernmyten essentielt. Fra det uafhængige individs fremtidsskabende, men også kun momentant nødvendige vold, er det store kollektiv med dets afsindige transformative kræfter udgået. Fra disse steder har det mægtige amerikanske samfund rejst sig.

(08)

Balthazar

Filmkritik