

Marius Øfsti

Fords utopi og Leones fantasi

Innledning

I 1964 lager John Ford sin siste western, *Cheyenne Autumn*. Samme år lager Sergio Leone sin første western, *A Fistful of Dollars*. De to står som de mest sentrale westeregissørene og deres to «faste» hovedrolleinnehavere, John Wayne og Clint Eastwood, er westernikonene framfor noen. I antologien *Filmkunstnere om film: Fra Lumière til Greenaway* (Bjørkly 1995:243-246) skriver Sergio Leone om sitt forhold til John Ford som han beundrer, og legger heller ingenting i mellom at Ford også anerkjente Leone.

I artikkelen diskuterer - eller rettere mimrer - Leone hva som var Fords store styrker og samtidig hva som er annerledes med sin egne westerns. For den gjensidige beundringen og likhetene til tross - «noe» har skjedd med westernfilmen når Leone entrer sjangeren og hans filmer er i et helt annet landskap enn Fords. I artikkelen setter Leone fram tre sentrale påstander om Fords filmer. Han hevder de er uskyldige, gode og naive. Han hevder de er realistiske og han hevder at Fords Amerika er en utopi.

Påstandene er tilsynlatende motstridene - kanskje spesielt når de kommer fra Leone hvis filmer umiddelbart kan virke mer realistiske med all sitt støv, svette og skjegg. Min påstand er at denne motsetningen kan eksistere i Fords filmer relativt uproblematisk fordi filmene hans er sterkt ideologiske. Hans karakterer representerer ideer og problemer som handler om Amerikas verdier og dannelses. De er realistiske fordi de retter seg mot publikums virkelighet, naive og gode fordi karakterene er «hel ved» og utopiske fordi de forteller om en virkelighet som er ønsket mer enn den som finnes. Sergio Leone derimot, han lager film.

I drøftingen av Leones påstander skal vi bruke John Fords *The Searchers* (1956) og Leones *The Good, The Bad and The Ugly* (1966). Det er mange filmer som kunne vært utgangspunktet for en slik sammenligning. Det kunne for eksempel vært naturlig å ta for seg Leones *Once Upon a Time in the West* (1968) - som ble skutt i Fords Monument Valley og tematisk tar for seg mange av de spørsmålene Fords filmer kretser rundt. Men da hadde vi mistet ikke bare Leones ikon Clint Eastwood, det er også et poeng å ta for seg en av Leones italiensk/spanske produksjoner. John Ford sto bak et utall westernfilmer, men valget faller på *The Searchers* av flere grunner. Delvis er *The Searchers* den siste «Monument Valley» filmen med John Wayne, delvis er den på mange måter en konsentret John Ford film med sine fjellformasjoner og døråpninger, og ikke minst har den i Ethan Edwards en karakter som ligger nærmere Sergio Leones helter og skurker enn de fleste av John Waynes karakterer.

De to filmene foregår også tett på hverandre i tid og sted. *The Searchers* er satt i Texas i 1868, John Wayne som Ethan Edwards kommer tilbake tre år etter borgerkrigens slutt. Det skaper begeistring da han er den bortkomne bror, men også en uro fordi det virker som en «offentlig hemmelighet» i samfunnet rundt brorens gård at det «noe» mellom Wayne og hans

brors kone. Kort tid etter lures gårdens menn, med unntak av bror Edwards, av indianere som så angriper og utsletter brorens gård. De voldtar og dreper alle borsett fra Ethan Edwards ni år gamle niese Debbie som bortføres. Det blir starten på en jakt som i filmen varer i minst 6 år for å befri Debbie (i romanen var den i ti år). Edwards jakt er drevet av et sterkt hat mot comanche-indianerne, men med seg har han unge Marty Pawley som tvertimot er drevet av sin sterke omsorg for stesøsteren.

The Good, The Bad and The Ugly foregår et uspesifisert sted i sørstatene på slutten av borgerkrigen. Vi møter de tre hovedpersonene som alle etterhvert jakter på en større mengde «confederate gold» som en gruppe sørstatsoldtater hadde fått hendene på og begravd på en kirkegård. Borgerkrigen herjer rundt dem og de går både inn og ut av uniform der de prøver å lure og hjelpe hverandre til rikdommen.

De rene og troskyldige filmene hans, som er så menneskelige og verdige

De rene og troskyldige filmene hans, som er så menneskelige og verdige, har satt sitt uutslettelige preg på all etterfølgende film.
(Bjørkly 1995:243)

Den første av Leones påstander jeg vil drøfte er knyttet til karakterene i de to regissørens filmer. *The Searchers* er en veldig mørk film, selv om det er plass til John Fords sedvanlige humor. Hva er det med denne og andre Ford filmer som da gjør at Leone kan beskrive dem som «rene og troskyldige». John Fords karakterer er i *The Searchers* som i de fleste andre filmene hans «hel ved», de er det de utgir seg for. Uten at det gjør dem grunne eller ukompliserte representerer de ideer vel så mye som «ekte mennekser» med sine svakheter og utilstrekkeligheter. Det betyr ikke at Fords karakterer ikke har svakheter, men disse tilhører også et ideplan. Ethan Edwards' svakheter, hatet og aggresjonen mot indianerne og hans manglende tilpasningsevner, presenteres umiddelbart. Det er heller ikke noe han «kjemper» med i filmen, det er der som en absolutt fra første til siste scene. Edwards mørke sider er den sentrale ideen som John Ford ønsker å utforske. Vi møter disse sidene ved Ethan Edwards like åpent som vi møter Liberty Valance narrsistiske grusomhet, Ransom Stoddard tro på jussen som siviliserende kraft og Moses briljante galskap. På samme måte blir *The Searchers* «egentlige» hovedperson Marty introdusert, fra første stund får vi vite at han er en åttendeles cheyenne indianer, eller en kvart som Ethan Edwards senere fnyser, og dermed er det selvfølgelig at han skal bli brobyggeren og motvekten mot Edwards utilslørte hat.

Dette er selvfølgelig til stor kontrast til Leones karakterer, som svært motvillig viser sin motiver og ikke minst sin godhet i den grad den finnes. Det er først i filmens aller siste scener at Blondie viser at han har en annen omtanke for sine medmennesker, bare ikke sine venner,

enn de to andre viser. Leone forteller oss sjeldent hvem disse karakteren er og hvor de kommer fra, og i *The Good, The Bad and The Ugly* gir han dem knapt nok navn.

Ethan Edwards på sin side er annerledes rolle en det Ford vanligvis ga Wayne i sine filmer. Det er med gru man kan se for seg at Ethan Edwards skulle ha gått i Capt. Nathan Cutting Brittles støvler i *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Her gjør Wayne nettopp det Edwards hele tiden benekter er mulig, han sniker seg inn i indianernes leir og jager hestene deres. Dermed overgir de seg og vi unngår det varslede kavaleriangrepet på slutten. Brittles jobber gjennom hele tiden for å beskytte sine, men samtidig for å unngå krig. Ethan Edwards derimot kunne, om han var mer skjeggete, vært en karakter fra *The Good, The Bad and The Ugly*. Han kunne vært Bill Jackson/Carson dersom planen hans hadde gått bra. Edwards kommer tilbake (i uniform) tre år etter at han skulle ha overgitt seg, men gjorde det ikke, med en ikke ubetydelig mengde yankee dollars. Han kan foreksempel love ut en dusør på tusen dollar for informasjon. Han forteller aldri hvor han har vært de tre årene, bare at det ikke var i California slik kaptein Clayton trodde, og han benekter heller ikke at han har gjort noe kriminelt på spørsmål fra den samme.

Forskjellene mellom Ford og Leones karakterer er dermed kanskje ikke, i hvertfall i tilfelle Edwards, hvem de er og hva de står for, men hvordan det formidles til oss. Denne forskjellen i hvordan de to regissørene behandler sine karakterer gir seg mange utslag, for eksempel i skjeggstubber. I løpet av *The Searchers* handling på 6-10 år framstår John Wayne nesten utelukkende som nybarbert. Han ankommer gården med et forsiktig skygge, og noen små stubber dukker opp her og der blant annet på serveringsstedet i Mexico og dagen for det siste angrepet. Den eneste gangen på de lange reisene han er direkte ubarbert er når han skriver sitt testamente. På samme måte reiser de gjennom ørkenen uten å bli betydelig rammet av støv eller svette.

I *The Good, The Bad and The Ugly* er det ikke bare Clint Eastwood som går ubarbert gjennom filmen. Tuco prøver riktignok å barbere seg i åpningsscenen, men blir overfalt av dusørjegere så det blir det ingenting av. Alle mennene i *The Good, The Bad and The Ugly* er ubarberte, enten de er generaler eller banditter eller munkere. Det eneste unntaket er Angel Eyes i Lee Van Clefs skikkelse, og da kun når han opptrer som sersjant hos blåjakkene. Da er han med unntakt av barten glattbarbert, men både før og etter dukker skjeggstubbene fram. I *The Searchers* derimot er det kun Moses som er ubarbert, spesielt etter å ha vært fanget hos indianerne, og Marty Pawley. De andre er enten glattbarberte eller med velstelte skjegg og barter. Det vil si at normen i *The Good, The Bad and The Ugly* er ubarbert og normen i *The Searchers* er barbert. I *The Good, The Bad and The Ugly* blir Lee Van Clefs velstelte bart et tegn på hans metodiskhet - i *The Searchers* blir Waynes skjeggstubber et tegn på at han er,

eller burde vært i følge Marty, døende. Martys skjeggstubber derimot blir det bare mer og mer av etterhvert, og når han står foran Debbie for å hindre Ethan Edwards å skyte henne er det på grensen til bart. Den enkleste forklaringen på Martys skjegg er nok at det er et grep for å få skuespilleren til å se eldre ut enn ved filmens start. Likefult bidrar det til å plassere Marty utenfor «normen», og Martys evne til å tenke utenfor normen til Edwards, Laura og de andre er det som gjør at han kan redde Debbie.

Det er selvfølgelig ikke skjeggstubbene som lar Marty gjøre dette, men skjegget er bare en av mange ting som gjør Leones film mer «kroppslig» en Fords. La oss igjen se på Tuco, ikke bare blir barberingen hans avbrutt, men også badet. Den første gangen han trenger å tisse (på kamera i hvertfall) er det en bløff, men ikke lenger senere må han faktisk stikke rundt hjørnet (vi får se flekken på bakken) rett før han og Blondie skal gå mot Angle Eyes og hans kumpaner. Tuco har altså kroppens behov, skjønt kvinner nesten ikke forekommer i filmen, og denne kroppsliggjøringen er sentralt i vår danning av sympatier i filmen. Den eneste som ikke lider, før han dør, er Angel Eyes. Vi møter to sympatiske «blåjakker», den ene er døende ved koldbrann og den andre er alkoholisert og skal snart dø sakte av krigsskader. Blondie utsettes sjeldnere for kroppslig lidelse enn Tuco - men under ørkenvandringen ødelegges ansiktet hans fullstendig av sol og varme. Voldsskildringene er også langt mer eksplisitte i *The Good, The Bad and The Ugly* enn i *The Searchers*. Ford plasserer enten volden utenfor bildet, eller så bruker han den klassiske westerndøden; ett skudd, et skrik og et fall. Den klassiske westerndøden forekommer også i *The Good, The Bad and The Ugly*, men i tillegg kommer sekvenser som torturen av Tuco.

Lignende forskjeller finner vi også i skildringen av landskapet. Ford filmet *The Searchers* i hovedsak i Monument Valley, det landskapet han så ofte brukte og som den dag i dag står som western-landskapet framfor noen. Landskapet gis mye plass og tid i Fords film, langt mer enn i *The Good, The Bad and The Ugly*. Samtidig er landskapet i Leones film tilstede på en annen måte, i støvet. Der Fords landskap holder seg der det hører hjemme, invaderer sanden alt i *The Good, The Bad and The Ugly*. Når den unge kavalieristen i *The Searchers* ankommer stedet bryllupet skulle ha stått på slutten er det i en ren og pen og skinnende blå uniform. Mens Tuco misforstår og tror blåjakkene er confederate soldater fordi støvet har dekket deres blå uniformer. Tidvis er også støvet så tett i luften, av vind og kanonkulenedslag at det virker som tåke. Dette støvet legger et grått lag over både by og land og bidrar til å viske ut skillet mellom de to.

Fords filmer er ikke troskyldige i den forstand at de er enkle eller ufarlige, men karakterer og landskap holder seg på plass. De er det de utgir seg for og de holder seg der de hører hjemme. Heltene hans, enten de er Tom Doniphon, Ransom Stoppard, eller Marty Pawley er helter fordi de klarer å trekke på egenskaper fra både «civilization» og «wilderness», men disse er alltid klare motsetninger.

- Slik var han en av realismens mest genuine pionerer i moderne filmkunst.

Fra begynnelsen av tredveårene nektet John Ford å gjøre opptakene i studio, han foretrakk å filme under åpen himmel. Han kunne dette med å omforme westerntemaene i de små, oppbyggelige historiene til vidt-favnende legender. Slik var han en av realismens mest genuine pionerer innen moderne flimkunst. Det er også derfor jeg kaller meg hans elev. (Bjørkly 1995:244)

Den andre sentrale påstanden til Sergio Leone er at John Fords filmer er realistiske. Dette kan umiddelbart også virke noe motsetningsfullt. Spesielt etter å ha sett på hvordan støvet og svetten forekommer i så mye større grad i Leones film enn i Fords. Betyr ikke det at Leones film er mer realistisk? Når Leone trekker fram Fords realisme er det i første omgang se hvordan westernfilmen utviklet seg med Ford. Leone skriver at Ford var den som tok westernfilmen utendørs og tok fra cowboyene sine rene hvite hester og banjoer. Han vektlegger også den realistiske spillestilen i Fords filmer (Bjørkly 1995:244). Dagens seere vil vel ikke nødvendigvis være enig i det, Fords cowboyer er fortsatt pene i tøyet og John Wayne var ingen method actor. Det ville nok være lett og plukke scener fra *The Good, The Bad and The Ugly* som mange vil oppfatte som mer realistisk enn *The Searchers*.

Men betyr svetten og støvet at *The Good, The Bad and The Ugly* er mer realistisk enn *The Searchers*? Nei. *The Searchers* er delvis inspirert av historiske hendelser, den har karakterer som alle gjør ting som ble eller kunne blitt gjort i den historiske perioden filmen foregår. *The Good, The Bad and The Ugly*s hovedpersoner briljerer med helt urealistiske skyteferdigheter. Det er Blondies som legges mest vekt på der han skyter tau og hatter og vinner dueller, men i scenen hvor Tuco stjeler penger og våpen fra en våpenhandler vises hans skyteferdigheter som nærmest absurde. Ikke bare skyter han blinkene på tvers, men den siste blinken blir stående som om han bommer helt til han gjør et hopp og blinken deler seg. Ved siden av at slike skyteferdigheter er usannsynlige er i hvertfall denne delingen av blinken helt umulig. Slik ser vi at Leone leker med westernforestillingen om den dyktige revolvermannen.

Men slik Fords realisme må sees i ly av filmstilen han var oppvokst med, må også Leones gjøre det. Som sitatet over sier er realisme et ideal for Leone. Men Leones realisme er snarere en naturalisme, en stil. Han henter svetten og skjegget fra den italienske neorealismen og plasserer den inn i sitt westernlandskap på samme måte som han tar den franske nybølgens lek med filmmediet. Denne leken ser vi foreksempel i Leones behandling av bilderammen. I *The Good, The Bad and The Ugly* ser det ut til at så lenge du ikke blir sett av kameraet så kan

heller ingen av filmens karakterer se deg. Blondie sniker seg innpå Tuco slik, og det samme gjør Angel Eyes, i landskap der de burde vært mulig å se dem på lang avstand. På samme måte snubler Blondie og Tuco over en hel forlenging av blåjakker. Man kunne jo tro at de laget lyd, eller i det minste lukt? I hvert fall med tanke på at de med jevne mellomrom skyter på sørstatstroppene på den andre siden av elven. Men i Leones film eksisterer det ingenting utenfor filmen.

I *The Searchers* er derimot filmens aller viktigste hendelser lagt utenfor bildets rammer. Vi får ikke se offrene for indianernes raid. Ethan Edwards ser dem og sier at ingen andre får fordi det er så grusomt. Vi får heller ikke se resultatet av Edwards egen mishandling av døde indianere. I dokumentaren *The Searchers: An Appreciation* (Dan Bockket & Jon Mefford 2006) legger Martin Scorsese stor vekt på dette som kreative valg, vi ser for oss det grusomste som er mulig. I den sammenheng er det viktig å vektlegge at Ford produserte sine filmer i et Hollywood for Hays Code fortsatt sto sterkt, og han kunne dermed aldri vist nakne og mishandlede kvinnelik. Det finnes altså ingen måter han kunne vist ofrene uten å tone ned de grusomheten det antydes at er blitt begått. Likefult ser vi at Fords virkelighet strekker seg utover bildets begrensninger og refererer til en virkelighet utenfor filmen.

Jeg vegrer meg likevel mot å kalle Leones film for modernistisk eller post-modernistisk. Selv om filmen er veldig «filmatisk» brukes virkemidlene hele tiden for å trekke oss inn i filmen, de urealistiske elementene til tross. Men «stil» er langt mer tilstede i *The Good, The Bad and The Ugly* enn i *The Searchers*. Ford trekker oppmerksomheten mot landskap og døråpninger, men utover det ingen grep i Fords film som trekker oppmerksomheten mot seg selv. Leones tittelsekvens, og ikke minst stillbildene med «the good», «the bad» og «the ugly», trekker unektelig til seg oppmerksomhet i kraft av seg selv, mens Fords «Texas 1868» er solid innenfor konvensjonen. Det samme er musikken i Fords film, det er nok et uventet grep å la Waynes komme akkompagnert av «dramatisk» musikk, men dette er motivert av den trusselen Wayne innebærer for familien. Ennio Morriciones musikk er en mye sterkere integrert i Leones stil. Den kommenterer handlingen og bruker motiver som signal på karakterens egenskaper, tanker og handlinger. Dermed blir Leones film en langt mer «total» opplevelse og nærmere det moderne filmuttrykket der lyd og bilde er langt mer likestilte. Selv om jeg vil vegre meg for å betenke Leones film som modernistisk, er den sterkt preget av den modernistiske filmen og de modernistiske strømingene som preget europa i årene før *The Good, The Bad and The Ugly* ble produsert. Leone ikke understreker filmens kunstighet like tydelig som nybølgefilmene, men den er et barn av at den modernistiske katten er ute av sekken og ikke kan puttes tilbake igjen.

Hvorvidt vi da ender med å trekke fram Ford eller Leones film som realistisk er dermed svært avhengig av om vi vil vektlegge stil eller innhold. Hos Leone er realismen en stil, hos Ford er det realistiske i ønsket om å gå i dialog med en historisk virkelighet. Spørsmålet er da hva slags virkelighet og hva slags Amerika de to filmene går i dialog med.

- Hans Amerika var en utopi, det er det ingen tvil om,

Hans Amerika var en utopi, det er det ingen tvil om, men det var en irsk utopi! Det vil si dypt katolsk, med en blanding av fromhet og barskt kameratskap. Og masse humor, men uten ironi, og fremfor alt uten råhet. Jeg er fullstendig klar over at mitt bilde av Amerika er et helt annet. Og at jeg alltid har sett baksiden av medaljen, den skjulte siden, snarere enn overflaten. (Bjørkly 1995:246)

Dersom forholdet til Amerika og den amerikanske historien er sentralt for å forstå dette «noe» som skiller de to filmene, må vi se på bakgrunnen til de to regissørene. John Ford ble født i 1894 i Maine og flyttet til California og fikk sin første filmjobb som skuespiller i 1914. Det er bare året etter at handlingen i en annen betydelig western: *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah 1969). Selv om de store forskjellene i USA betydde at Maine på østkysten var noe helt annet en Texas i Fords unge år, hadde han god tilgang på folk som hadde opplevd både indianerkriger og borgerkriger. Sergio Leone derimot ble født i Roma i 1929. Hans møte med vesten var dermed gjennom film, ikke minst John Ford. Sergio Leones filmlandskap er da dermed nettopp det, et filmlandskap, Det er inspirert av film og eksisterer bare på film, i den forstand at det er Spania som gjør nytte som det sør-vestlige Amerika.

Dersom Fords filmer er filmer om Amerika, westerns i den forstand at de handler om vesten og det Amerika han drømmer om, da er det et viktig poeng at Leones første western hentet fortellingen sin fra Yojimbo. Dermed er det nemlig tydelig at denne fortellingen kunne foregått et annet sted. I det hele tatt er det et viktig spørsmål hvorfor Leone lagde westerns, og ikke filmer med handling fra sitt Italia. Kurosawa var jo også i stor gjeld til John Ford, men han valgte å legge sine filmer til sitt eget Japan. Kanskje var årsakene bare kommersielle, spaghetti-western sjangeren eksisterte allerede. Men innen *The Good, The Bad and The Ugly* var Leone i ferd med å bli en anerkjent regissør som hadde tilgang på store ressurser. Selv om det er brukt en billig fargefilm teknikk, er det fortsatt en tre timer lang film med sprenging av bruer, mengder av kostymer og 1500 statister. Dersom han hadde ønsket det kunne *The Good,*

The Bad and The Ugly like gjerne foregått i Italia på slutten av andre verdenskrig som i USA på slutten av borgerkrigen. Svaret kan sikkert delvis finnes i at en slik film mye lettere kunne vært kontroversiell, det vil si enda mer kontroversiell. Men jeg tror det var langt viktigere for Leone å lage en film i et filmlandskap enn å unngå kontrovers. Også når han i *Once Upon a Time in the West* lager en film som er mer ned dempet i stilen (ikke den samme trikse-skytingen) og med en klarere ideologisk brodd gjør han det i et slikt filmlandskap, nemlig Fords Monument Valley.

Men en stor forskjell på Leones amerika og Fords er at Leones er fritt for indianere. Dette gjelder ikke bare *The Good, The Bad and The Ugly*, samtlige av Leones westernfilmer. Når Leone i artikkelen hevder at Fords amerika er et Amerika uten rasisme og fagforeninger, mens han selv viser medaljens bakside (Bjørkly 1995:245-246), er det påfallende at han unngår vestens med kontroversielle tema. Samtidig er indianerne det elementet ved westernfilmen som ikke kan flyttes eller adopteres. Dersom man bruker westernfilmen som en setting for en fortelling som kunne vært fortalt andre steder, slik bruken av Yojimbo og tankeeksperimentet over viser, er det ikke plass til indianerne. For Leones amerika er ikke en utopi, det er en fantasi. Leones filmer handler ikke om Amerika men om mennesker.

La oss igjen se på landskapet og ørkenen i de to filmene. Fords ørken er et mytelandskap, som han riktignok skapte selv. I artikkel *Inventing the Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film (1995)* (Kitses & Rickman 1998: 115-130) skriver Edward Buscombe om hvordan dette mytelandskapet vokste frem og viser hvordan elementer som signaliserer vesten, kaktus og fjellene i Monument Valley flyttes til staten som signaliserer vesten, Texas. Dette landskapet får mye plass og er vel så viktig som menneskene som blir små mot de store fjellene. I *The Searchers* veksler Ford mellom ørken og snø flere ganger, men hele tiden er landskapet voldsomt og vanskelig. Det er spektakulært og bærer i seg noe annet, både et løfte og en trussel om noe som er større enn menneskenes byer.

I *The Good, The Bad and The Ugly* er det også mye ørken. Denne ørkenen er også farlig, men her er faren først og fremst menneskene i den. Både Blondie og ikke minst Tuco bruker ørkene nærmest som et våpen mot hverandre. Når Blondie er i ferd med å dø av tørsten og varmen i ørkenen er det fordi Tuco har dratt ham ut, nektet ham vann og skygge. Det er Tuco som er truslene og ikke ørkenen. Overalt i *The Good, The Bad and The Ugly* er det menneskene som er faren og ikke landskapet.

Når Leone lar støvet skille ut forskjellen mellom by og land bryter han med en av de sentrale ideene i den tradisjonelle westernfilmen, og ikke minst hos John Ford. Motsetningen mellom by og land, eller «civilization» og «wilderness» er ikke sentral bare i den tradisjonelle westernfilmen, men også i myten om amerika. De sentrale forestillingene i westernfilmen er

eldre enn westernsjangeren, ja til og med eldre enn filmen. På slutten av 1800-tallet, da vesten fortsatt var «vilt», oppfordrer historikeren Frederick Jackson Turner amerikanske historikere til å vende blikket bort fra Europa og til «the frontier». Han mener at i siviliseringen av «the wilderness» finnes fortellingen om Amerikas opprinnelse. Samtidig som Turner danner grunnlaget for den ideologiske forestillingen om vesten, bidrar maleren Frederick Remington og forfatteren Owen Wistler med fortellinger og bilder som gir denne forestillingen liv. John Ford er tydelig bevisst denne ideologien i sine westerns. I *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) lar han den kvinnelige hovedpersonen uttale at «the wilderness» har blitt en «garden». I *The Searchers* sier fru Jorgenson at Texas skal bli fruktbart en gang. «Some day this country's gonna be a fine good place to be. Maybe it needs our bones in the ground before that time can come».

Igjen ser vi at både landskapet og folk i Fords filmer også er ideer. Det er skrevet så mye om Fords døråpninger, spesielt i *The Searchers*, at jeg ikke skal utdype dem her. Michael Budd viser for eksempel i artikkelen *A Home in the Wilderness: Visual Imagery in John Ford's Westerns* (1976) (Kitses & Rickman 1998: 133-148) hvordan Fords konsekvent bruker døråpninger for å signaliserer forskjellen mellom hjemmet og villmarken, og sjeldent er det tydeligere enn i *The Searchers* som både åpner og avslutter med bildet av Wayne ute i villmarken sett gjennom en døråpning.

I artikkelen *Authorship and Genre: Notes on the Western* (1969) (Kitses & Rickman 1998: 57-58) skriver Jim Kitses om denne motsetningen mellom «wilderness» og «civilization» som helt sentral i westernfilmen. Han tegner opp en rekke motsetningspar han finner i westernfilmen og knytter disse til enten sivilisasjonen eller villmarken. Den tradisjonelle westernhelten er den del av villmarken, som rir inn fra ørkenen i filmens åpningsscener og rir av sted igjen når filmen er over. Han løser problemene med dyktighet og moral i motsetningen til loven, som ofte er utilstrekkelig. Men vi finner positive og negative verdier på begge sider av Kitses motsetningspar. Sivilisasjonen står for både en trygghet, men også et moralsk forfall med drikkfeldighet og korrupsjon. Villmarken står for det harde arbeidet og den naturlige rettferdigheten, men også for grumsomheten og faren i det ville enten det er comancher eller Liberty Valance.

The Searchers kretser helt tydelig rundt disse spørsmålene. Den egentlige oppgaven til Edwards og Pawley er å gjøre Texas trygt for sivilisasjonen. Men der Edwards bruker villmarkens metoder, hevn, hat og ferdighet, bruker Pawley forsoning. Edwards respekterer kun blod og avviser Pawley som sin nevø fordi han bare er adoptert av sin bror og hans kone. Når han senere godtar Pawley som nesten slekt, er det fordi han har avvist Debbie som blod fordi hun har vært for lenge hos indianerne. Dermed står naturens forståelse av slektskapet,

blod, mot sivilisasjonens forståelse der slektskapet er dem man knytter seg til gjennom sosiale bånd. Til slutt blir også Edwards stående utenfor alene, han evner ikke å bli en del av en sivilisasjon basert på sosiale bånd mens Pawleys strategi om forsoning mellom det ville og det siviliserte ser ut til å lykkes.

Hos Leone er det aller grusomste det mest siviliserte. Soldatenenes organiserte vold er mye verre om mer omfattende enn den Tuco og Blondie står for. I scenen der den velklede og velstelte Angel Eyes torturerer Tuco er det også sivilisasjonen i form av et kammerorkester bestående av fanger som «skjuler» lyden av torturen for omverdenen. På den andre siden finnes det heller ingen ordentlig villmark, og ingen karakterer representerer denne. Blondie og Tuco står kanskje på utsiden av samfunnet, men de viser ingen særskilt dyktighet eller forståelse for noe annet enn å lure hverandre og sine medmennesker.

Leones film handler om små mennesker i et filmens og fantasiens vesten. Fords film handler om store ideer i et utopisk Amerika.

Litteraturliste

Bjørkly, Anrstein (red.) (1995) Filmkunstnere om film: Fra Lumière til Greenaway,

Forlaget Oktober, Oslo

Brocket, Dan & Mefford, Jon (2006) The Searchers: An Appreciation

Ford, John (1956) The Searchers

Leone, Sergio (1966) The Good, The Bad and The Ugly

Kitses, Jim & Rickman, Gregg (1998) The Western Reader, Limelight Editions, New York