

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 19.03.19

Dette dokumentets nettside (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/westernfilm.pdf>

Westernfilm

(_film, _sjanger) Helten i en westernfilm er vanligvis en revolvermann som kjemper for det gode. Et hevn- og duellmotiv er vanlig, og temaet berører ofte spennet mellom faste normer og normoppløsning. Handlingen foregår vanligvis i tidsrommet 1860-1900 (Faulstich 2008 s. 30). Westernfilmer “are overdetermined by their physical and temporal settings. They must be set in the West, that is, between the Mississippi River and California, usually between 1865 and 1890.” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 76-77)

André Z. Labarrère deler sjangerens utvikling inn i fire faser: 1903-30: fødsel, 1930-60: glansperiode, 1960-80: nedgang, 1980-99: dvale (2002 s. 486). I perioden 1925-27 ble det lagd minst 570 westernfilmer i USA, men mange av dem har gått tapt (Cohen 2005 s. 30). Sjangerens gullalder var 1940- og 50-tallet (Cohen 2005 s. 58). Amerikansk TV sendte i årene 1958-60 ca. 50 westernserier (s. 43). I perioden 1970-90 ble det i Hollywood produsert færre westernfilmer enn i de ti årene som utgjør 1950-tallet (s. 58).

Klassiske westernfilmer brukte “unspoiled American landscapes [that] in turn fostered stories involving the frontier, and the Western quickly became a tremendously popular genre. It was also a uniquely American genre, giving U.S. films a way to compete in the growing international market.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 321) I det omtalte landskapet lever helten fri og uredde med sin hest og sin revolver, klar til å hjelpe mennesker som lider urett (Faulstich 2008 s. 33). En avsluttende “gunfight” er en av de sterkeste forventningene til en film (Aumont, Bergala et al. 2004 s. 100). I sluttscenen synker skurken ned i støvet.

“There are not too many American art forms that are original. Most are derived from European art forms. Other than the western and jazz or blues, that’s all that’s really original.” (Clint Eastwood sitert fra <http://www.clinteastwood.net/>; lesedato 27.11.12)

Farmerne og cowboyene var i konflikt. Bøndene satte opp gjerder som hindret cowboyene i drive sitt kveg fritt rundt, og dette er sentralt konfliktstoff i mange westernfilmer, f.eks. King Baggots *Tumbleweeds* (1925) og King Vidor’s *Man*

Without a Star (1955) (Cohen 2005 s. 8-9). Cowboy-myten om den utstøtte og ensomme kan ha litt av sin opprinnelse her. Samfunnet var i “a tension between barbarism and civilization, a tension historically located in the Western” (Carlsten 2005).

Den amerikanske maleren Frederic Remingtons bilder av cowboys liv fra tiden rundt århundreskiftet 1900 forberedte og la grunnlaget for westernfilmene (Cohen 2005 s. 12-13).

Erobringen av vesten og filmens fødsel foregikk samtidig (Cohen 2005 s. 55).

“If we reduce the western [film], that most elemental of genres, to its own principal elements, it can be described as a story about a lone figure in a landscape.” (Elaine Lennon i <https://offscreen.com/view/year-of-the-gun>; lesedato 07.03.18)

“[T]he makers of *The Great Train Robbery* 1903 [...] despite its reputation as the first Western, probably did not know they were making a Western” (Dyer 2007 s. 92). “In 1903, Edwin Porter made *The Great Train Robbery*, which was not only the first Western film but the first film to use cross-cutting (cutting between simultaneous events in different locations) to tell a story. Since that time, the Western has become a favorite of moviegoers and has greatly expanded the popularity and significance of the Western myth.” (Wright 1977 s. 5) Andre kandidater til å være den første westernfilmen er *A Bluff from a Tenderfoot* (1899), *The Pioneers* (1903), *Kit Carson* (1903) og *Cowboy Justice* (1904) (Dyer 2007 s. 118). “[T]he word ‘Western’ was not used in this sense until around 1910. Edwin S. Porter, who had made *The Great Train Robbery*, none the less regarded the later *Life of a Cowboy* as his first Western.” (2007 s. 118)

Thomas H. Ince spilte inn noen av filmene sine på en enorm ranch med ekte indianere og cowboys, filmer som *Blazing the Trail* (1912) og *Custer's Last Fight* (også 1912) (Cohen 2005 s. 28).

William S. Harts film *The Silent Man* (1917) har en karakteristisk tittel. Cowboyen/revolvermannen er vanligvis en mann av få ord, en taus type. Anthony Mann har sagt om sine filmer at personene ikke sier hva de føler, for hvis de hadde gjort det, ville det ikke lenger vært westernfilm (gjengitt etter Cohen 2005 s. 71). Cowboyen føler seg mest hjemme i naturen, han kan finne riktig vei ved hjelp av stjernene, og kan skille et ekte fugleskrik fra en indianers imiterte fugleskrik (Cohen 2005 s. 16). Det inngår i hans æreskodeks å dø med støvlene på (Cohen 2005 s. 57). Æreskodeksen krever at visse handlinger utøves selv om de sannsynligvis vil føre til heltens død. For eksempel er det å hevne en drept far en “hellig” plikt (Aumont, Bergala et al. 2004 s. 100). Cowboy-helten har ofte en tvetydig status: han er en “good badman” (Cohen 2005 s. 29). Mange westernhelter virker uforstyrrelige og kalde nesten uansett hvor dramatiske og emosjonelle begivenhetene rundt dem er. De kan ha vært igjennom så mye dramatik at de ikke lar seg skake opp, og seeren

kan oppfatte dette som et mannfolkideal eller som en slags sjelelig skade. Sarkasmer er helt infiltrert i sjangeren (Cohen 2005 s. 47).

Cowboyen forflytter seg ikke uten våpenet sitt, det er en slags “metallisk forlengelse av kroppen” (Cohen 2005 s. 85). Våpenet signaliserer både virilitet og virtuositet. Det at vi ser cowboyens rygg forsvinne på slutten av filmen symboliserer ensom uavhengighet og fri individualisme (Cohen 2005 s. 85). Westernhelter som John Wayne og Clint Eastwood inkarnerer den ensomme mann som er fri, uavhengig og selvtilstrekkelig (Mullen 2013 s. 264).

“The classical plot extends from 1930, [...] to the early fifties when both *Shane*, a self-conscious classic of the form, and *Vera Cruz*, a semi-serious satire, were made. The vengeance variation is most heavily represented in the decade of the fifties, with only a few occurrences earlier or later. The professional plot begins in the late fifties and dominates the sixties and seventies to the present.” (Wright 1977 s. 164)

En vanlig “westernklisjé” er “en fremmed rir inn i byen – for å starte et nytt liv – men innhentes av sin fortid når han må ta side i en lokal konflikt – og ender med å ri ensom ut av byen igjen, inn i solnedgangen [...] Handlingen i “Shane” (1953) blir fremdeles kopiert x antall ganger hvert eneste år. Normale relasjoner er ikke mulig for disse typene. Iallfall ikke uten at de samtidig legger fra seg heltestatusen. Dersom en slik helt skal falle til ro, må han eller hun samtidig “pensjonere” seg. De må gå fra outsider til insider, noe som ikke alltid er mulig.” (Kjetil Johansen *Aftenposten Innsikt* januar 2012 s. 80)

“There have been remarkably few serious efforts to analyze and interpret the Western myth. It is as though its mass appeal has made it unworthy of dignified scholarly research. From time to time essays have appeared that offer capsule explanations, which generally falls into two categories: the Western as satisfaction of social needs or the Western as satisfaction of psychological needs. Preeminent in the first category is André Bazin, the French critic, who argues that “these Western myths . . . may be reduced to an essential principle: . . . the relation between law and morality” (Bazin, p. 145). Others include David Brian Davis, who believes that the Western represents the conflict of the ethic of work with the ethic of leisure, and Peter Homans, who sees in the Western a legitimation of violence in a context of Puritan control over feelings. Similarly, Robert Warshow finds the significance of the Western to lie in the fact that “it offers a serious orientation to the problem of violence” (Warshow, p. 103).” (Wright 1977 s. 6). Westernfilmene blander virkelighet og fiksjon, vrir på de historiske realitetene, filtrerer myter og realiteter (Cohen 2005 s. 13).

“The western centers on the violent act and ascertains when, if ever, it becomes morally right. [...] The problems posed by these contradictions are solved simply. The western decrees that the violent act can become morally right when it occurs within the confines of a code which allows for executions, revenge killings, and

killings in defense of one's life and property. In the microcosmic western society everyone's code is the same; thus absolute guilt and innocence are possible because social and moral goodness are the same. [...] Westerns examine those aspects of the code which determine the westerner's response to situations which demand violence. [...] In the western every man who operates solely with reference to this strict code lives and dies redeemed. He has retained his social and moral honor. The code provides justification; thus it allows for a guiltless existence. On the other hand, we do not know ourselves when, if ever, violence is justifiable. We have great difficulty in forming a personal code and we cannot be sure that this code will conform in any way to the large, impersonal legal code set up to regulate our unwieldy, decaying economic structure. The westerner's code is at once personal and social – if a man lives by it he both conforms to social norms and retains his personal integrity. It is evident whence comes the satisfaction we get from the western. Momentarily we understand the peace which comes from acting in accord with a coherent moral and social code and forget our fragmented selves. Many critics have seen the western as a glorification of traditional American individualism. On the contrary, the western preaches integration and assimilation and absolute obedience to the laws of the land.” (Judith Hess i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/GenreFilms.html>; lesedato 05.12.14)

“Hollywood movies and dime novels notwithstanding, the classic western showdown – also called a walkdown – happened only rarely in the American West. Rather than coolly confronting each other on a dusty street in a deadly game of quick draw, most men began shooting at each other in drunken brawls or spontaneous arguments. Ambushes and cowardly attacks were far more common than noble showdowns. Nonetheless, southern emigrants brought to the West a crude form of the “code duello,” a highly formalized means of solving disputes between gentlemen with swords or guns that had its origins in European chivalry. By the second half of the 19th century, few Americans still fought duels to solve their problems. Yet, the concept of the duel surely influenced the informal western code of what constituted a legitimate-and legal-gun battle.” (<http://www.history.com/this-day-in-history/wild-bill-hickok-fights-first-western-showdown>; lesedato 06.01.17) “The Hero (or Anti-Hero etc.) and the Big Bad stand at opposite ends of the street, hands hovering over their holsters. The camera cuts between their faces, their twitching fingers, the faces of the frightened crowd, and of the combatants framed by the opponent's legs. Long seconds pass. On a cue known only to the gunfighters, hands slap leather and shots ring out. The outcome is never certain, and any number of Westerns, even in the pre-Post Modern days of the Fifties, played with this trope without subverting it.” (<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ShowdownAtHighNoon>; lesedato 04.01.17)

Westernfilmer gjenerobrer i fiksjonen og myten et område som geografisk har forsvunnet: det ville vesten (Cohen 2005 s. 55-56). “Westernfilmen er kinoens mest melankolske sjanger.” (Cohen 2005 s. 55) Majestetiske fjell stikker opp av ørkenlandskap som monumenter, eller som gravstøtter for alle som ble drept

(Cohen 2005 s. 60-61). Monument Valley mellom Utah og Arizona er kulisse i tallrike filmer, blant andre noen klassikere av John Ford (Kaufmann 2007 s. 57).

“But what about topography? What role does it play in understanding motion pictures from this period? Does this terrain – sometimes hostile and unfriendly, often bucolic and serene – foster the myth of cowboys, rustlers, and Indians? Does it create a faulty and dreamlike reality of nineteenth-century expansion? In short, how significant is the environment in understanding the reality of America's West? These questions – and many more – are posited in a superb anthology that scrutinizes the importance of nature and countryside in popular feature-length photodramas. Edited by Deborah A. Carmichael, *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre* [2006] offers twelve interpretations of environmental themes found in Western screenplays. [...] *The Landscape of Hollywood Westerns* explains much about America's obsession with mythic heroes, those men – as the popular song resounds – who want to live in the wide open spaces, under starry skies at night.” (Robert Fyne i <http://muse.jhu.edu/>; lesedato 05.09.13)

“Landskapet har alltid vært viktig i western-sjangeren. John Fords bruk av den enestående Monument Valley på grensa mellom Utah og Arizona er velkjent. Det var nesten som om Ford definerte folks inntrykk av hvordan det så ut i det ville vesten. På den andre siden har spanske høysletter spilt rollen som Amerika i haugevis av spaghetti-westerns. Uansett, små mennesker som rir gjennom monumentale naturomgivelser slår an tonen; enten det dreier seg om brennhete ørknar, ugjennomtrengelige fjellområder eller snølagte skoger. Vi er på et kontinent under erobring, av folk som av nød og nysgjerrighet forsøker å finne et sted der det er mulig å etablere seg og overleve. [...] Kelly Reichardts film “Meek’s Cutoff” [2010] er på alle måter annerledes. Her er landskapet menneskets verste fiende. Året er 1845, tre familier med spinkle prærievogner forsøker å komme seg gjennom fjellene til Oregon. Speideren Meek har lovet å lede dem gjennom en snarvei. [...] En meget vakker film, dvelende, dialogfattig, en studie i et nesten surrealistisk landskap, med drømmen om det velkjente “livets tre” som bærende symbol. En western for folk som ikke liker westernfilmer.” (*Dagbladet* 7. september 2013 s. 74)

“In a recent study, John Cawelti argues that “the Western affirms the necessity of society” by presenting and resolving “the conflict between key American values like progress and success and the lost virtues of individual honor, heroism, and natural freedom” (Cawelti, p. 80). Finally, Jim Kitses vividly contends that the Western opposes Wilderness to Civilization: “What we are dealing with here, of course, in no less than a national world-view: . . . the isolation of a vast unexplored continent, the slow growth of social forms, the impact of an unremitting New England Puritanism obsessed with the cosmic struggle of good and evil. . . . We can speak of the genre’s celebration of America, of the contrasting images of Garden and Desert, as national myth” (Kiteses, pp. 12, 14). [...] The real difficulty with this

kind of explanation, however, is that it attempts to interpret a rich and varied mythical form in terms of one specific social or cultural dynamic. The myth is thereby separated from the everyday concerns and actions of most people in the society, who cannot constantly be plagued by that particular psychological strain. Yet it is precisely these everyday concerns and actions that the myth is designed to make more bearable, through the reinforcing power of what we call entertainment.” (Wright 1977 s. 6-7)

Forskeren Will Wright mener de følgende 16 funksjonene kjennetegner westernfilmsjangeren. “Funksjoner” oppfattes her slik det blir innen strukturalismen og Vladimir Propps forskning. Alle funksjonene finnes slett ikke i alle filmer (f.eks. nr. 8 og 16):

- “1. The hero enters a social group.
2. The hero is unknown to the society.
3. The hero is revealed to have an exceptional ability.
4. The society recognizes a difference between themselves and the hero is given a special status.
5. The society does not completely accept the hero.
6. There is a conflict of interests between the villains and the society.
7. The villains are stronger than the society; the society is weak.
8. There is a strong friendship or respect between the hero and a villain.
9. The villains threaten the society.
10. The hero avoids involvement in the conflict.
11. The villains endanger a friend of the hero.
12. The hero fights the villains.
13. The hero defeats the villains.
14. The society is safe.
15. The society accepts the hero.
16. The hero loses or gives up his special status.”

(Wright 1977 s. 48-49)

Andre relativt stereotype trekk ved westernfilmer er:

- “1. The heroes are professionals.
2. The heroes undertake a job.
3. The villains are very strong.
4. The society is ineffective, incapable of defending itself.
5. The job involves the heroes in a fight.
6. The heroes all have special abilities and a special status.
7. The heroes form a group for the job.
8. The heroes as a group share respect, affection, and loyalty.
9. The heroes as a group are independent of society.
10. The heroes fight the villains.
11. The heroes defeat the villains.
12. The heroes stay (or die) together.”

(Wright 1977 s. 113)

Helten i westernfilmer står midt i spennet mellom ulovlig voldsbruk på den ene siden og samfunnets behov for faste regler og normer på den andre siden: “Interestingly, the typical Western hero stands between the two thematic poles. At home in the wilderness but naturally inclined toward justice and kindness, the cowboy is often poised between savagery and civilization.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 328) Sjangeren er preget av motsetningspar: “Wilderness vs. Civilization, Individual vs. Community, Nature vs. Culture etc.)” (Jim Kitses gjengitt fra i Collins, Radner og Collins 1993 s. 244).

“Significantly, in the Western, the image of society is usually that of women and older men. When there are young men who belong to society, they are likely to be small in stature, from the east, or blatant cowards. The heroine, being, it seems, naturally weak and dependent, must rely on the strong man who, by being strong, proves himself worthy of her trust and dependence. In this way women, the bearers of love and morality, are separated conceptually from men, particularly young men, by the strong/weak opposition. To some degree the same is true for older men, the bearers of law, business, and dignity. This conceptual difference between independence and dependence, which in the Western characterizes the difference between men and women, youth and old age, also exists in contemporary social attitudes towards these same groups; in both cases, the difference is felt to be between weakness and strength. Thus, the Western mirrors a distinction that is part of the daily experience of most Americans.” (Wright 1977 s. 139)

“The dilemma of modern liberal-democratic theory is now apparent: it must continue to use the assumptions of possessive individualism, at a time when the structure of the market society no longer provides the necessary conditions for deducing a valid theory of political obligation from those assumptions. Liberal theory must continue to use the assumptions of possessive individualism because they are factually accurate for our possessive market societies. [skriver MacPherson]. The professional Western, as a carrier of the new ideology, must respond to the conceptual need for an autonomous individual in the context of “a system that requires, both in production and consumption, that individuality be suppressed” (Galbraith, p. 329). The blending is accomplished in the films by a new coding of the three basic oppositions of the Western: good/bad, strong/weak, and inside society/outside society. In the classical plot, these three oppositions essentially define the autonomous, market individual – the good, strong hero who is outside and independent of society.” (Wright 1977 s. 182) “[T]he professional plot – in the context of a corporate economy – argues that companionship and respect are to be achieved only by becoming a skilled technician, who joins an elite group of professionals, accepts any job that is offered, and has loyalty only to the integrity of the team, not to any competing social or community values. Thus the Western has presented a series of models of relevant social action in the context of economic institutions.” (Wright 1977 s. 187)

“The meanings of this tradition are to be found in the Western, particularly in the Western film, where the land’s natural beauty is photographed with magnificent significance by such masters as John Ford, Anthony Mann, and John Sturges. In these films, the wilderness/civilization opposition establishes associations with the land that we can then experience in our own contact with it. As we have seen, the land is the hero’s source of strength, both physical and moral; he is an independent and autonomous individual *because* he is part of the land. The strength that makes him unique and necessary to society and the beauty that makes him desirable to the girl are human counterparts to the strength and beauty of the wilderness. Moreover, the weakness of society and the villainy of the villains stem from their ignorance of the wilderness and their identification with the trappings of civilization. Thus, the man who accepts the wilderness, believes in it, and communes with it is stronger than civilization and capable of making it into something worthwhile.” (Wright 1977 s. 189)

“The image of society in these films is again that of a group weak, ineffective, and distinct from its professional protectors. In *Rio Bravo* [1959, regissert av Howard Hawks], Wheeler and his men are considered “amateurs,” “not good enough,” “too worried about their wives and kids” to be of any help in defending law and order. Aside from them, the only members of society – in fact the only ordinary townspeople who are ever seen – are Carlos and his wife, the small, comic, Mexican hotel-saloon owners who chatter and bicker, are useless allies, and seem hardly concerned with the war in their streets. Mattie has to hire her own marshall if justice is to be done; the established law is unable to help and seems uninterested. Even the citizens of Fort Smith – the boardinghouse lady, the horse trader – think she is “wrongheaded,” mistaken in her efforts to capture her father’s killer.” (Wright 1977 s. 100)

Westernfilmen som sjanger “er antimoderne. Den romantiserer det gamle framfor det nye, ære i stedet for institusjoner, integritet på bekostning av kompromiss, og land foran by. [...] [Westernhelten befinner seg i spenningen] mellom nomadeliv og bosatthet, mellom det ville og det kultiverte, og mellom det maskuline og det feminine.” (Ulrik Eriksen i *Dagbladet* 25. november 2007 s. 32-33) De amerikanske regissør-brødrene Joel og Ethan Coens film *True Grit* (2010) “appellerer sterkt til amerikanerne [fordi den tar] de gamle westerntemaene på alvor. Livet er brutalt og forbrytelser skal straffes. Øye for øye, tann for tann.” (*Dagbladet* 16. februar 2011 s. 52)

“Få sjangrer har vært igjennom flere ups and downs enn westernsjangeren. Flere ganger de siste tiåra har den fått sin dødsdom, men like fullt dukker det opp nye filmer som holder den i live. I år har [vi] brødrene Coens nyinnspilling av John Wayne-klassikeren “True Grit” [...] Et av de beste eksemplene på at det fins sterke elementer av kvinnekamp også i en sjanger som ofte kritiseres for å rendyrke machoideologi og sjåvinisme.” (*Dagbladet* 18. juli 2011 s. 2)

Den amerikanske regissøren Ed Harris' *Appaloosa* (2008) hadde “Feelings get you killed” som en slags undertittel på DVD-coveret, og det samme sies som en av replikkene i filmen. For revolvermenn er det farlig å bli emosjonelt varme; de må holde seg kalde, nøkterne, følelsesløse. Når som helst kan de være i livsfare, og emosjoner får dem ut av balanse. Revolvermannen Virgil Cole blir sårbar når han forelsker seg i en ung, vakker enke. Han og kameraten Everett Hitch skal rydde opp i en småby som tyranniseres av en lovløs bande. Når enken blir bortført, får Cole problemer med å velge, og dette dilemmaet vedvarer utover i historien selv om det viser seg at enken ikke er trofast mot han. Enken framstår som et “hunddyr” som vil ha den mannen som til enhver tid er den sterkeste (et naturalistisk tema). Filmen har en klassisk westernslutt, der Everett sier i voice-over: “Jeg siktet mot solnedgangen og red vestover i avslappet takt.” (norsk undertekst) Virgil og Everett i *Appaloosa* er begge ordknappe, tause menn. Dette gjelder de fleste revolvermenn i westernfilmer, og derfor fungerer det paradisk med en relativt pratsom skurk slik det finnes i amerikaneren Jim Jarmuschs film *Dead Man* (1995). Morderen Conway Twill prater i vei (og trenger teddybjørnen sin for å få sove).

Den amerikanske regissøren John Ford gjorde skuespilleren John Wayne berømt som westernhelt og brukte han i mange av sine filmer. “[D]et var gjennom westernfilmene Ford gjorde seg mest bemerket – den var hans yndlingsjanger. Ford ga westernfilmen stil og verdighet, og bidro til å oppjustere hele sjangeren. Av de opp imot 150 filmene han regisserte totalt (fra 1917 til 1966), var over 60 westernfilmer. *Stagecoach* (*Siste vogn til Lordsburg*, 1939) og *The Searchers* (*På sporet*, 1956) er ikke bare John Fords mest kjente westernfilmer, men trolig de to mest innflytelsesrike amerikanske westernfilmene overhodet. [...] *The Searchers* er en western der karakterenes utvikling er viktigere enn plottet. Wayne’s erketyriske westernhelt har fått en radikal vending her. Han har blitt en outsider med klare personsplittede, psykopatiske og barbariske trekk.” (Tito Pannaggi i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2013 s. 28-29 og 31) Det er stor forskjell på hvordan indianerne framstilles i John Fords to filmer *Stagecoach* og *Cheyenne Autumn* (1964) (Aumont, Bergala et al. 2004 s. 93).

“De etablerte religionene har innsett at hvis de skal overleve, må de kommunisere på medias premisser [...] barnefødselen i John Fords “Stagecoach” [er] en fortolkning av Juleevangeliet.” (*Klassekampen* 29. mars 2014 s. 42)

“Da John Fords “Stagecoach” hadde premiere i 1939, innledet den en periode der genren ble dyrket av både studioene, filmskaperne og publikum. Fantastiske filmer som “The Ox-Bow Incident” (William Wellman, 1943), “My Darling Clementine” (John Ford, 1946), “Fort Apache” (John Ford, 1948) og “Red River” (Howard Hawks, 1948) sementerte genrens mange kjennetegn og klisjeer. Tidfestingen mellom 1865 og 1890, det enorme, åpne landskapet, den enslige, heltmodige pistolrytteren, de krigerske indianerne, de hestekyndige cowboyene, og selvsagt den slibrige skurken og hans menn. [...] [I 2007 har westernfilmene] et kritisk, ja nesten kynisk blikk på genrens familiære og eufemistiske troper. Det er som om

filmskaperne spekulerer i at publikum ønsker å bli forsikret om at de er for smarte til å kjøpe de gamle mytene. [...] Men mytene titter fram også her, i form av horen med det gode hjertet, den korruperte salooneieren og den rettskafne, treffsikre sheriffen. Mange kommentatorer ser en sammenheng mellom Hollywoods interesse for westernfilmen og USAs krigsdeltakelser. Under Vietnamkrigen kom de revisjonistiske utforskningene av genren fra blant andre Robert Altman (med en sørgmodige “McCabe og Mrs Miller”) og Arthur Penn (med den sosialkritiske “Little Big Man”), mens både Clint Eastwoods “Unforgiven” og Kevin Costners “Danser med ulver” ble laget i kjølvannet av Gulf-krigen. I et slikt perspektiv er det muligens ikke så underlig at Hollywood igjen fatter interesse for cowboyer og seksløpere. USA er i krig igjen [i Afghanistan og Irak], cowboyer styrer stadig flere land, og verden framstår som mer lovløs og voldelig enn noensinne.” (Ulrik Eriksen i *Dagbladet* 25. november 2007 s. 33)

“Sjangeren ble på 1980-tallet nærmest egenhendig holdt i live av Clint Eastwood, både som regissør og stjerne. Og spagettimytologien klebet til ham når han lakonisk og utgrunnelig meide ned fiendene sine. Men med Kevin Costners “Danser med ulver” (1990) skjedde det noe overraskende: Den gamle præriemagien ble gjenskapt i en ambisiøs historie om en soldat som i avsmak for borgerkrigen tas opp blant siouxindianerne. Her var det endelig en westernhelt med idealisme og framtidsdrømmer i behold, spilt av Kevin Costner, som også regisserte. Det ble en verdenssuksess, i motsetning til Costners comeback i sjangeren, “Open Range” (2003), som til gjengjeld står som et fint bevis på at den tradisjonelle westernen – hvor menn med ære og integritet kjemper for rettferdighet – ikke er helt steindød, heller ikke på 2000-tallet. Den fremragende Robert Duvall og Costner selv gir heltene den rette seige værbittheten. Hvordan ser framtidens westernfilmer ut? Bli det feministiske filmer som Kelly Reichardts “Meek’s Cutoff” (2011) eller shownummer som Quentin Tarantinos “Django Unchained” (2012) som gir volden og kynismen forrang? Eller respektfulle pastisjer som Kristian Levrings “The Salvation” (2014)?” (Morten Piil i *Klassekampen* 1. juli 2014 s. 15)

“En “kavalleri-western” har handling fra etter den amerikanske borgerkrigen og den amerikanske armeen i Vesten spiller en sentral rolle. Handlingen kan også foregå under selve borgerkrigen (som f.eks. John Fords *The Horse Soldiers*, 1959), eller eventuelt bare ha kavalleri som redningshjelp i siste sekund (som i *Stagecoach*, 1939). Betegnelsen har også blitt brukt om de av John Fords filmer der skuespiller John Wayne feirer en myte om soldatlivet og kavalleri-offiserenes bragder (*Fort Apache*, 1948; *She Wore a Yellow Ribbon*, 1950; *Rio Grande*, 1950) (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>; lesedato 12.09.13).

Anthony Mann regisserte en rekke westernfilmer, bl.a. *The Last Frontier* (1955), *The Tin Star* (1957) og *Man of the West* (1958). “All of Mann’s Westerns – unlike for example John Ford’s – suggest deep psychological disturbance ... [they] ... are grounded in a fallen world of existential struggle in which the villains often become

the heroes' dark shadows.” (Robin Wood sitert fra <https://offscreen.com/view/year-of-the-gun>; lesedato 07.03.18)

“[D]e tidlige 60'ere så western-genren undergå et kulturskifte, og centralt lå spørgsmålet om hvilken type mand der kunne begå sig som helt i kampen mod banditter og uret. Fra et opgør mod idoliseringen af pistolmænd til lovprisning af social velfærd, [...] udsagn om skiftende samfundsværdier. [...] Ved begyndelsen af 1960'erne var western-genrens popularitet støt nedadgående. [...] Genren, der på mange måder var indbegrebet af den amerikanske pionerånd, og som hyldede individets succes, stod nu ansigt til ansigt med et nyt publikum, der havde et helt andet værdisæt, hvor næstekærlighed og fremme af kollektivets rettigheder var samfundets hjerteblood. Mod forventning tog western-genren del i den offentlige debat og blev levende eksempel på fremdrift og nytænkning i dens fejring af alternativer til macho-mænd; typer som kunne udvikle fremfor at ødelægge, var progressive fremfor konservative. Den klassiske cowboy som han var kendt, red mod horisonten en sidste gang for at forsvinde med dagens sidste solstråler.” (Mikkel Frederiksen i <http://atlas-mag.dk/kultur/film-og-tv/en-cowboys-d%C3%B8d>; lesedato 08.05.17)

“[D]en klassiske cowboy-helt, som var en kombination af den frygtløse enspænder, der gik sin egne veje, og machomanden som mænd beundrer, og kvinder bedærer. Grundtesen for cowboyen som helt var, at han aldrig ville lade sig binde, aldrig forblev stationær i sin færden igennem verden; at han forblev en flygtig skikkelse, der var helt sin egen, og aftvang respekt hvor end han befandt sig. [...] Filmen [*The Magnificent Seven*, 1960, regissert av John Sturges] er ivrig efter at efterkomme sin egen pointe, og selvfølgelig træffer Chico det “rigtige” valg til sidst. På trods af muligheden for at rejse videre, giver han et kort *adios*, stiger af hesten, ligger sit pistolbælte fra sig, og ruller ærmerne op for at tage del i arbejdet. Afskeden med de overlevende er heller ikke takketalere, parade, eller tårer af taknemmelighed, snarere et sympatisk farvel. Tydeligt for alle er, at livet som pistolmand er en stakket frist, og byens ældste giver dem nogle få ord med på vejen som føles som en nekrolog: “Only the farmers have won. They remain forever – they are like the land itself... you are like the wind, blowing over the land, and passing on.” *The Magnificent Seven* fokuserer primært på mytologien omkring genrens enspænder: ved at pille ham fra hinanden, ved at vise hans væsen og hans fejl spekulerer filmen i rollens egentlige fremtid, og maler et nøgternt portræt af mennesket bag legenden – et menneske tynget af afsavn og isolation.” (Mikkel Frederiksen i <http://atlas-mag.dk/kultur/film-og-tv/en-cowboys-d%C3%B8d>; lesedato 08.05.17)

“*The Man Who Shot Liberty Valance* [1962] af western-genrens mester John Ford er først og fremmest et klassisk opgør mellem loven og det lovløse element, men er også en fortælling om tidernes skiften, fra selvtægts-rettergang til den demokratisk valgte orden. Spørgsmålet om samfundets udvikling, og helterollens arvtager, er bevaret i duellen imellem filmens to hovedroller: Tom Doniphon (John Wayne), macho hesteavler, og Ransom Stoddard (James Stewart) som den unge ambitiøse

advokat, der endegyldigt vil bringe orden til det vilde vesten. Problemet for dem begge er Liberty Valance (Lee Marvin): lokal bandit, landevejsrøver, og morder som hærger ufortrødent i området omkring landsbyen Shinbone. Doniphon er den eneste afskrækkelse for Liberty, og er dermed de facto sherif. De to troner op i bybilledet, og samfundet lever i de tos skygger, afventende på deres endelige konfrontation. Som handlingen skrider frem, udvikler Ransom sig til en central figur i bybilledet: han lærer de lokale at læse, og diskriminerer ikke på tværs af race og køn. Han lærer dem om demokratiets magt, der tilgodeser folkets ønsker fremfor enevældige tyraner, der hersker med vold og frygt. Ransoms håb er indlemmelse i de forenede stater, og dermed regeringens beskyttelse, men først skal der vælges repræsentanter til stats-konferencen, hvor alle omkringliggende områder skal nominere en delegeret til at varetage deres interesser ved en mulig inklusion i de forenede stater som en ny delstat. Landsbymødet og valget er på mange måder filmens klimaks. Ransom bliver nomineret, og Liberty Valance, med korrupte kvægavlere i ryggen, nominerer sig selv. Som modstander af indlemmelsen i de forenede stater truer han de fremmødte med vold, hvis de ikke stemmer på ham. Med løftet pisk mod publikum bliver han mødt af knusende stilhed, og Ransom bliver valgt med bred enighed. Den næste morgen udkommer den lokale avis med overskriften: "Liberty Valance defeated." Ingen western komplet uden en duel, og *The Man Who Shot Liberty Valance* er ingen undtagelse. Liberty vil have sin hævn, og Ransom forekommer som et let bytte som en pacifist med skravlet fysik. Stik mod forventning vinder Ransom den ulige duel. I kampens tumult opdager ingen, at Doniphon fra en plads i skyggerne skyder Liberty og redder Ransoms liv. Selvtægtsmanden besejrer måske det fysiske onde, men dagens mand er Ransom, den blide fortaler for demokratiet og folkets bedring. Han er fejret som Libertys overmand i både fysisk og metaforisk forstand [...] dyderne ved samfunds dannelse og velfærd fremfor individets ego og idolisering." (Mikkel Frederiksen i <http://atlas-mag.dk/kultur/film-og-tv/en-cowboys-d%C3%B8d>; lesedato 08.05.17)

Den amerikanske filmregissøren by Arthur Penns *Little Big Man* (1970) har blitt kalt en revisjonistisk western (Stam 1992 s. 26). Andre eksempler på revisjonistiske westernfilmer er Robert Altmans *McCabe & Mrs. Miller* (1971) og Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992) (Mikael Godø i *Dagbladet* 16. februar 2011 s. 52). Noen filmer inkluderer økologisk tematikk, f.eks. den amerikanske regissøren Sydney Pollacks *Jeremiah Johnson* (1972).

Westernfilmer deles ofte inn i en A- og en B-kategori. Ifølge Scott Simmon "The A-Western is conscious, pompously conscious, of its responsibility to represent America's essence" (sitert fra Dyer 2007 s. 96).

Såkalte spaghetti-westernfilmer har italiensk opprinnelse. "The first Italian Westerns had all-Italian casts and personnel, in fact and in name" (Dyer 2007 s. 134). Først med de italienske westernfilmene blir hovedpersonen en ødelagt, kynisk helt (Faulstich 2008 s. 33). Mange av spaghetti-westernfilmene ble spilt inn i Spania med skuespillere fra en rekke land, inklusiv amerikanske western-

skuespillere som ville forlænge sin karriere (Cohen 2005 s. 46). Helten i disse filmene er vanligvis desillusionert og kynisk.

“Henover tre år i midten af 1960’erne skete der noget nyt i westerngenren. En italiensk instruktør blev verdenskendt, en italiensk komponist skabte film-musikalske evergreens, og en forholdsvis ukendt amerikansk skuespiller med navnet Clint Eastwood, fik sit gennembrud som den ponchoklædte “Man With No Name”. Med sin Dollar-trilogi skød Sergio Leone hul i den amerikanske filmgenre par excellence [...] I *For a Few Dollars More* er det ikke helten, men Colonel Mortimer, spillet af Lee van Cleef, der i filmens slutning rider væk i solnedgangen efter et opgør, hvor hans motiver viser sig noget mere ædle end dem, vores egentlige helt har. Det er hos Leone ikke helt klart, hvem der er de gode og de onde, et forhold der selvfølgelig spilles på i titlen til *The Good, the Bad and the Ugly*. Alle er nogenlunde lige slemme, der er ingen éntydig helteskikkelse. Helten er ikke ubetinget ædel og modig, han kan også være lurvet, kynisk, amoralsk og med en blakket fortid. [...] Leone præsenterer på den måde en ny heltetype, en tavs og barsk antihelt med en vis portion ironisk distance. Den stærke, stille type var set i westerns før, men med Leones helt bliver den gådefulde type introduceret. Ud over at man altså ikke helt ved, hvor man har ham, er han også blevet en form for frelserfigur, der skal lide, inden han ‘genopstår’, hvilket legitimerer den efterfølgende hævn.” (Dorthe Bendtsen i <http://netudgaven.dk/2015/02/spaghetti-westerns-da-sergio-leone-revolutionerede-westerngenren-sammen-med-en-hoej-ukendt-skuespiller-iklaedt-poncho-og-tilsat-cerut/>; lesedato 20.09.16)

“Der er zoomet helt ind på ansigtet. Øjnene, den vejrbitte hud, de karakteristiske træk. Der klippes til en øde og støvet gade i en westernby. Der sker ingenting. Absolut ingenting. Man hører blæsten, der fejer gennem byen, prærieulvene der hyler i det fjerne, skiltet der knirker på hængslerne, vindens rusken i prærievognens dug, knasende fodtrin i jord og sand, og sporer, der klinger på hælene af de støvede støvler på de mænd, der bryder det mennesketomme sceneri og tavse nærmer sig bygningen, mens de gør deres pistoler klar. Og så brydes det hele af et pludseligt skud, så flere – og SÅ kommer musikken bragende. Sådant begynder den måske mest kendte af filmene i Dollar-trilogien: *The Good, the Bad and the Ugly*. Stilen er typisk for Sergio Leones westerns; ekstreme nærbilleder, fåmælte figurer, langsommelige og lange sekvenser, hvor det kun er stedets lyde, der høres, inden Ennio Morricones musik tager over.” (Dorthe Bendtsen i <http://netudgaven.dk/2015/02/spaghetti-westerns-da-sergio-leone-revolutionerede-westerngenren-sammen-med-en-hoej-ukendt-skuespiller-iklaedt-poncho-og-tilsat-cerut/>; lesedato 22.09.16)

“Selv om det hedder spaghettiwesterns, må den spanske indflydelse ikke undervurderes. De fleste locations i Dollar-trilogien findes i Spanien, enten i Almeria-området i Andalusien eller nord for Madrid. Leone har blik for det gølge landskabs skønhed og brutalitet. De spanske locations giver et særligt udtryk, der passer til filmenes geografiske placering i områder tæt på den mexicanske grænse;

det er nemlig ikke bare det vilde vest, Leone fokuserer på, det er det vilde *sydvest* i New Mexico og Texas. [...] Helten er en rastløs ener, den ensomme ulv, en strejfer eller *drifter*, der altid er på vej og ikke kan eller vil blive en del af samfundet. Han slår sig ikke ned, han møder ikke kærligheden, stifter ikke familie eller dyrker jorden. Han bliver heller ikke sherif i stedet for de uduelige eller korrupte ordenshåndhævere, han møder på sin vej. Han rejser videre mod nye konflikter og rider bort, ikke i solnedgangen, men i de golde, støvede og trøstesløse landskaber.” (Dorthe Bendtsen i <http://netudgaven.dk/2015/02/spaghetti-westerns-da-sergio-leone-revolutionerede-westerngenren-sammen-med-en-hoej-ukendt-skuespiller-iklaedt-poncho-og-tilsat-cerut/>; lesedato 22.09.16)

“Ikke bare synet på westerngenren og heltetyper er noget nyt. Det er den visuelle stil også. Leone bruger langsomme, dvælende scener og ekstreme close-ups. Der er nærbilleder af slidte støvler, af hænder ved revolvereskæftet, af øjne der flakker, og af svedperler der triller ned over vejrbidte ansigter med rynker og furer. Det er sjældent smukke mennesker, men særprægede personer med usædvanlige træk. Nærbillederne bliver nærmest til portrætter. [...] Et andet kendetegn er hyppige skift i skala. Billederne veksler mellem nærbilleder og åbne panoramaer, mellem detalje og helhed. Og endda mellem detalje og yderligere zoom på detaljen. I den afsluttende duel i *The Good, the Bad and the Ugly* skiftes der f.eks. mellem et vue over kirkegården Sad Hill og de tre personer til den enkelte person og herfra videre til personernes ansigter og øjne eller deres hænder, der langsomt, millimeter for millimeter, bevæger sig nærmere mod revolveren i bæltet. Også i de to andre film er der en sidste duel, hvor der er fokus på ansigter – og støvler (*A Fistful of Dollars*) eller et lommeur (*For a Few Dollars More*).” (Dorthe Bendtsen i <http://netudgaven.dk/2015/02/spaghettiwesterns-da-sergio-leone-revolutionerede-westerngenren-sammen-med-en-hoej-ukendt-skuespiller-iklaedt-poncho-og-tilsat-cerut/>; lesedato 22.09.16)

“For det første foregår de fleste spaghetti western på grensen til Mexico. Du hører som regel suset av vinden over den hete sanden og de store ørkenlandskapene. Europeerne fokuserte for det meste på dette, rett og slett for enkelhets skyld. Vanligvis ble steppene i Spania benyttet for utendørsfotograferingen, da området ligner på grenseområdet mellom Mexico og USA. Bygningene ligner også de som finnes i Mexico. Spaghetti-regissørene skapte karakterer som passet godt til det ugjestmilde landskapet. Dette var røffe mannfolk, like hensynsløse som landskapet. Bare den mest hardbarkede overlevde i dette helvetet. Du ser det tydelig i ansiktene til de spanske statistene som ble hyret til å spille enten landsbyboere eller bandidos. Ansiktene er furet, slitt av vær og vind, uttørket av solen og ofte manglet de ett øye eller noen tenner. Dette er ansiktene til menn som kunne motstå testen det tøffe landskapet de levde i utgjorde. Det er opplagt at disse menneskene bare kunne kontrolleres av rå, brutal styrke. Og overvinnes av en mann som er like sterk, men som benytter klokskap for å tippe oddsen i egen favør. Dette er ikke en verden i svart og hvitt. Dette er en verden i svart og grått.” (Lars Johnsrud i *Kinomagaset* nr. 1 i 2016 s. 12)

“Over 600 europeiske westernfilmer ble laget i perioden fra tidlig 60-tallet og til slutten av 70-tallet. Så tidlig som i 1961 produserte italienerne imitasjoner av standard amerikanske westernfilmer. Dette var stort sett lavbudsjetts B-filmer. For det meste produsert i Spania. Nærmere midten av 1960-årene skapte Sergio Leone, sammen med Clint Eastwood, komponist Ennio Moricone og fotograf Massimo Dallamano det som raskt skulle bli kjent som subsjangeren spaghetti western. Tre filmer skapte malen for sjangeren: *A Fistful of Dollars (Per un pugno di dollari)* (1964), *For a Few Dollars More (Per qualche dollaro in più)* (1965) og *The Good, the Bad, and the Ugly (Il buono, il brutto, il cattivo)* (1966). Den fremmede dusørjegeren uten navn og som ikke brydde seg om annet enn jakten på gullet og ikke minst hevn, ble alle viktige ingredienser. [...] Både Sergio Corbucci og Sergio Sollima benyttet spaghetti western for å adressere politiske bekymringer. Flere av karakterene ble så populære at de fikk egne serier med filmer: Django, Sartana, Ringo og Sabata er bare noen eksempler. *Django*-serien er et perfekt eksempel på hvor pervers karakteren kunne bli. Sergio Corbuccis *Django* (1966), med Franco Nero i hovedrollen som en lakonisk og gråsprenget revolvermann, hadde hevn som motivasjon.” (Lars Johnsrud i *Kinomagasin* nr. 1 i 2016 s. 12)

I Japan “er spagettwesterns fortsatt ekstremt populære, bortsett fra at de kaller dem “makaroniwesterns”, sier [filmregissør Quentin] Tarantino og ler høyt. Spagettwesterns er kallenavnet på westernfilmene som ble laget i Italia og Spania på 60-tallet. De fleste på lavbudsjett og med en mer brutal, patosfull, men også ironisk tone enn sine amerikanske forgjengere. Over seks hundre filmer ble laget mellom 1960 og 1980.” (*Dagbladet* 3. oktober 2012 s. 68)

Den amerikanske regissøren Quentin Tarantinos *Django Unchained* (2012) “er spaghetti-kitsch i sterk, rød saus, en voldsfest i topphumør som etterligner de italienske westernfilmene fra 1960-årene.” (Søren Birkvad i *Morgenbladet* 22. – 28. februar 2013 s. 28) “Tidlig på 80-tallet hadde spaghetti western forsvunnet fullstendig. [...] Den sterkeste revitaliseringen av sjangeren fikk vi med Tarantinos *Django Unchained* i 2012. Basert på karakteren Django, skapt av Sergio Corbucci tilbake i 1966, er ikke Tarantinos film en ren sjangerfilm, selv om den klart kan karakteriseres som en spaghetti western.” (Lars Johnsrud i *Kinomagasin* nr. 1 i 2016 s. 13)

“Frayling (1981: xi) notes other culinary terms used to qualify non-American Westerns – Sauerkraut, Paella, Camembert, Chop Suey, Borsch and Curry Westerns – and also that another food term was once used for Hollywood Westerns: oaters.” (Dyer 2007 s. 102) Det mest kjente eksemplet på en italiensk western er *For en håndfull dollar (Per un pugno di dollari)*, 1964). “Western heroes everywhere win shoot-outs thanks to editing, but in spaghetti Westerns the editing itself constitutes the excitement, a visceral explosion of near-subliminal cuts that stun the eye.” (Dyer 2007 s. 105) En “eastern” er en film med westernlignende

trekk som bl.a. foregår i andre geografiske landskap (Faulstich 2008 s. 33). En “curry western” er en spaghetti-western produsert i India.

Det finnes ikke bare spaghetti-western for italienske produksjoner, men også paella- (Spania), surkål- (Tyskland), borscht- (Sovjet og Øst-Europa) og curry-western (India) (Parkinson 2012 s. 63).

“Karl May (1842-1912) var Tysklands svar på Louis Masterson, en uhyre produktiv forfatter, som skrev den ene romanen etter den andre om indianerhøvdingen Winnitou og hans blodsbror, den hvite speideren og jegeren Old Shatterhand. Mays eventyrromaner – som også foregikk i ørkenen og andre eksotiske områder – er solgt i 200 millioner eksemplarer på verdensbasis, og på 1960-tallet ble det produsert en serie sauerkraut-westerns, tatt opp i ensomme fjellområder i Jugoslavia. Regissør var tyskeren Harald Reinl.” (*Dagbladet* 18. januar 2010 s. 48)

I Tyskland etter 2. verdenskrig ble westernfilmer med deres bilder av sterke menn (fysisk og psykisk) spesielt fascinerende for unge menn. Grunnen kan ha vært at disse unge mennene hadde fedre som var “sjelelig knekt, invalide eller som ikke hadde vendt tilbake etter krigen” (Schroer 2007 s. 211-212). Westernfilmene viste et positivt, sterkt mannsbilde, i motsetning til hverdagens menn. Westernheltene var ofte “macho-ikoner” (Martin Weidiger sitert fra Schroer 2007 s. 212). I deres verden gjelder præriens lov, dvs. den sterkeste rett (eller den hurtigstes rett: den som trekker sitt våpen raskest).

På begynnelsen av 1900-tallet produserte det fransk filmselskapet L'Éclipse noen westernfilmer i Camargue-området i Sør-Frankrike, med en karakter kalt Arizona Bill som hovedperson (Brion 2005 s. 15).

Andre eksempler på westernfilmer:

George Stevens: *Shane* (1953)

Arthur Penn: *The Left Handed Gun* (1958)

Ted Post: *Yuma* (1971)

Clint Eastwood: *Pale Rider* (1985)

Kevin Costner: *Open Range* (2003)

Andrew Dominik: *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007)

Ethan Coen og Joel Coen: *No Country for Old Men* (2007)

George Stevens' *Shane* (1953) begynner typisk nok med at helten Shane kommer ridende inn i bildet og slutter med at han rir videre til nye utfordringer: "The long introduction of Shane (a series of shots that has him riding past the camera into the landscape, then picked out against it, gradually moving closer to the homestead that is the main location for the film) and his equally long departure (receding into the distance, disappearing over the horizon, with the boy's voice endlessly repeating his by now iconic name) take a relatively standard element of the Western, the lone cowboy who comes along, sorts things out and then moves on to fresh situations and adventures, and pushes the treatment towards the abstract and mythic." (Dyer 2007 s. 97)

I Brasil har cangaço-filmer (røverfilmer) fungert som en slags westernfilmer om helters og skurkers liv utenfor loven. Filmene anvender konvensjoner fra amerikanske filmer (Labarrère 2002 s. 547).

"There are Westerns that introduce new (or what are perceived as new) elements to the genre and may thus make the habits of the genre more evident: new angles on subject matter (Native Americans (*Broken Arrow* 1950, *Alien Thunder* 1973, *Dances with Wolves* 1990), women (*Johnny Guitar* 1954, *Heartland* 1979, *The Ballad of Little Joe* 1993)) or new stylistic elements (noir (*Pursued* 1947, *Ramrod* 1947), Gothic (*High Plains Drifter* 1972, *Comes a Horseman* 1978), naturalism (*Will Penny* 1967, *The Culpepper Cattle Company* 1972), 'acid' (*The Shooting* 1967, *El topo* 1972, *Dead Man* 1996))." (Dyer 2007 s. 94) Nicholas Rays *Johnny Guitar* inneholder en duell mellom to kvinner – unikt i westernfilmens historie inntil da (Cohen 2005 s. 83). "A genre so overdetermined in terms of gender as the Western is liable to be thrown out of gear when there are sex role changes: a change in gender role is a change in the generic conventions." (Dyer 2007 s. 113)

Den amerikanske skuespilleren og regissøren Tommy Lee Jones' *The Homesman* (2014) "er blitt forstått og diskutert som en feministisk western" (*Dagbladet* 21. mai 2014 s. 44). *The Homesman* rommer noen feministiske ideer, men er også en typisk western: "Hans versjon av den ville vesten er et ensomt og ugjestmildt sted hvor vold og brå død utgjør en evig trussel, og hvor moral og edle hensikter når som helst kan ugyldiggjøres av mer presserende hensyn. I så måte utgjør den en ideell støpeskje for mytologiske fortellinger og figurer, men den altomfattende brutaliteten innebærer også at flertallet av mennesker som ferdes her vil leve utakknemlige liv og omkomme under meningsløse omstendigheter. [...] "The Homesman" løsriver seg aldri helt fra tilfeldighetene og meningsløsheten den tematiserer, men i likhet med så mye annet i denne gjenstridige filmen er dette en helt bevisst avgjørelse." (*Dagbladet* 4. desember 2014 s. 34)

De fleste tradisjonelle westernfilmer problematiserer ikke USAs utryddelse av indianerne, men feirer et triumferende lands muligheter. Overfor indianerne var mange filmer direkte rasistiske, men i løpet av 1970-tallet ble det umulig å lage direkte rasistiske westernfilmer.

USA er grunnlagt som en følge av “en dobbel utryddelse”: indianerne og “the Frontier” (Cohen 2005 s. 55). George B. Seitz' *The Vanishing American* (1925) viser indianere som ofre for samfunnsutviklingen. I William Wellmans *Buffalo Bill* (1944) klager en av indianerne over sitt folks bitre skjebne og trusselen om å dø av sult. Etter hvert ble mange regissører sympatisk innstilt overfor indianerne. Ralph Nelsons film *Soldier Blue* (1970) har blitt oppfattet som revisjonistisk. Den handler om en massakre på indianere i Colorado Territory i 1864, “The Sand Creek massacre”, der antakelig over 150 indianere ble drept. Filmen viser barn og kvinner som er lemlestet, i noe som minner om 1970-tallet overgrep mot sivile i Vietnam (Cohen 2005 s. 48). En annen film som viser stor sympati for indianernes sak er Kevin Costners *Dances with Wolves* (1990). Filmer som uttrykte ønske om å assimilere indianerne, ble ofte kritisert, f.eks. da John Fords *Cheyenne Autumn* (1964) viste en hvit lærerinne som prøver å lære indianerbarn å lese. Den amerikanske regissøren John Ford uttalte ofte at hans sympati var på indianernes side, og de gode offiserene i hans filmer er de som kjenner og respekterer indianerne (Cohen 2005 s. 36).

Den amerikanske skuespilleren og filmregissøren Kevin Costners film *Dances with Wolves* (1990) “is a western – a rather obvious statement, but its director, Kevin Costner, has created something far removed from the popular western of the 50’s and 60’s. Westerns have not been a fashionable genre for some time, so Costner had problems getting his project off the ground in the first place as it proved to be something the film industry was not too keen to back. [...] Obviously, *Dances With Wolves* belongs to the western genre, but not to the genre which shows the Indians as the “baddies” and the soldiers as the “goodies”. It is more in keeping with *Soldier Blue* and *Little Big Man* and the audience's knowledge of these films aids the suspense of *Dances With Wolves* as there is always the fear of a massacre at the end, a fear which is enhanced by the editing as we cut backwards and forwards between the Indians and the searching soldiers. Costner has used the icons of the western, which raise certain expectations in the audience, and then given us something else. He has used the typical western hero, the resourceful loner. But the representation of the loner in Lieutenant John Dunbar is much more complex. There is something of the dreamer in John Dunbar who wants to see the West before it disappears and who writes down his thoughts and feelings and observations lovingly in a notebook.” (Alan Smithee i <http://www.netcomuk.co.uk/~media/DanWolA.html>; lesedato 15.05.14)

I *Dances With Wolves* “Costner has also used a number of other icons from the western, such as the Union soldier, the Indian and the white woman adopted by the Indians. The soldier is usually the one to come to the rescue and a force of good. However, in this film, he is represented as the bringer of ignorance and mindless violence, clearly indicated to us when they mindlessly shoot down Cisco, the horse, and when they viciously beat John Dunbar for “turning Indian”. [...] The Indian is usually the vicious aggressor and a source of evil, but here the Indian is represented

as being civilised and living in a close and caring community. The film, however, does not ignore the fact that there were blood-thirsty Indians, and the first ones we meet are fierce and warlike, though even here there is only one who is set on attacking the white man. Our first meeting with the local tribe of Sioux Indians comes in the form of Kicking Bird, and although there is initially a threat, indicated particularly in the music which is low with threatening drum rolls in the background, the encounter is presented in such a way that the audience can tell there is no real threat from this particular Indian. [...] Perhaps one of the most interesting aspects of the representation of the Indian in this film is the way they are shown to be real people who have relationships like anyone else. This is an aspect of the Indian which is not usually developed. There are small details which give us insights into family life, for instance, the relationship between Kicking Bird and his wife. [...] In this film, the Indian is the victim rather than the aggressor. Even the white woman, who is usually rescued from living with the Indians and therefore from a fate worse than death and returned to her own kind, does not follow the traditional mould. In a scene with Kicking Bird, *Stands With A Fist* demonstrates her fears of being returned to the white man. The Indians are now her people and she realistically struggles with her long forgotten English when she tries to communicate with John Dunbar.” (Alan Smithee i <http://www.netcomuk.co.uk/~media/DanWolA.html>; lesedato 15.05.14)

“The manifest destiny ideology that floated implicitly or explicitly throughout virtually all classic Westerns concerned with the settling of the West is here [*i Dances With Wolves*] rewritten as a ruthless imperialism. The traditional structuring antinomy, Civilization vs. Savagery, is mobilized here, but the polarities are reversed as the Sioux become the model civilization. This reversal is most apparent in the final scene in which the heroic Indian warriors recapture Dunbar, now one of their own, and kill off a few soldiers (now defined as savages) in the process. But at the same time, this rewriting of the history of the Western expansion from the perspective of Native Americans is far from an end in itself. The other major project of the narrative, John Dunbar’s self-actualization, is thoroughly intertwined with that rewriting; the virtues of the Sioux of the 1860s are expressed in terms of another ideology generated by White America, specifically a “New Age” mentality that becomes increasingly prominent in the second half of the film, when Dunbar “finds himself.” ” (Collins, Radner og Collins 1993 s. 257-258)

“After Dunbar takes part in the buffalo hunt and the celebration afterward, he watches the tribe move on the next day. The scene begins with a long pan across a breathtaking sunset – a tableau shot in the tradition of the classic Western, in which the Sioux are exquisitely silhouetted as dark figures on the crest of the horizon against the purple sky. This extremely painterly composition, when combined with Dunbar’s voice-over, accords the figures an almost divine status: “It seems everyday ends with a miracle here. And whatever God may be I thank God for this day. To stay any longer would have been useless. We had all the meat we could

possibly carry. We had hunted for three days, losing half-a-dozen ponies, and only three men injured. I'd never known a people so eager to laugh, so devoted to family, so dedicated to each other, and the only word that came to mind was harmony." [...] Once this solidarity is established, there is a pause in the voice-over, and the last shot of the Sioux is followed by a low-angle close-up of Dunbar that monumentalizes him still further as he says, "Many times I'd felt alone, but until this afternoon I'd never felt completely lonely." [...] The voice-over praises the Sioux, but in the images they are framed as a decorative cluster of Noble Savages, with only the sympathetic White Man receiving the big close-up." (Collins, Radner og Collins 1993 s. 258)

"*Dances With Wolves* is a long film, three hours, which is necessary for the audience to become involved with the Indians and their way of life and to reflect the length of time it takes for Lieutenant John Dunbar to become *Dances With Wolves*. The countryside is also important in the film and the cinematic techniques used reflect this. During John's journey to Fort Sedgewick a large number of wide angle shots are used to convey the sheer size and emptiness of the land they are crossing. We see a shot of John on his horse on a hill, surrounded by golden colours – a man in harmony with nature – and the camera pulls back to a wide angle shot which keeps growing until the huge vista of the plain fills the screen. The use of wide angle shots is repeated throughout the film, particularly notable when John arrives at the Indian village for the first time and we see the scale of the settlement. This technique is also used to good effect to show us the extent of the massacre of the buffalo by the white men." (Alan Smithee i <http://www.netcomuk.co.uk/~media/DanWolA.html>; lesedato 15.05.14)

"*Dances With Wolves* avoids [...] ironic constructions in its attempt to locate the authentic vision of the past; nonetheless, the seemingly unmediated tableau becomes another kind of mirror, the idealized imaginary in which the troubled hero sees himself, a mirror in which he is magically healed, in harmony, although only in this unrecoverable past." (Collins, Radner og Collins 1993 s. 259)

"Færre enn forventet ville se sommerens store westernsatsing, "The Lone Ranger" [regissert av Gore Verbinski, 2013]. Etter flere westernskuffelser spørres det om sjangeren er i ferd med å dø. [...] De ensomme cowboyene er stadig mer alene der de rir over prærien. Sommerens westernsatsing på kino, "The Lone Ranger", har gått dårlig. Det gjorde også to tidligere sommerwesterns, "Cowboys & Aliens" og "Jonah Hex". Det vil nok få konsekvenser for viljen til å satse mer på samme sjanger blant Hollywoods skvetne investorer. I tidsskriftet *The Atlantic* spørres det om dette kan være slutten for en av filmmediets eldste sjangre – en som alltid har latt amerikanerne nytolke et krittuslammet kapittel av sin egen historie." (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 4. august 2013 s. 2)

"En utfordring med å lage westerns i 2013 er at det er snakk om fortellinger som tradisjonelt har blitt fortalt fra et hvitt, mannlig og maskulint perspektiv – samtidig

som de foregår i et multikulturelt landskap, en dels historisk, dels fiktiv verden der de svarte var slaver, indianerne ville, meksikanerne utspekulerte, og kvinner prostituerte eller nybyggerkvinner med behov for beskyttelse. “The Lone Ranger” er ikke helt elegant i forsøket på å kombinere mild moderne politisk korrekthet og gammelmodig barskheter. En annen [utfordring] er at westernfilmene i nesten all sin tid har kommentert sin egen sjanger like mye som sin historiske epoke. Sett av forventninger, om den rakryggede cowboyen mot røkla, ble etablert svært tidlig, og problematisert allerede i “The Man Who Shot Liberty Valance” (1962), der den mer forsiktige, framsynte James Stewart brakte fram tilkortkommenheten i den tradisjonelle cowboyen til John Wayne. I tiåret som fulgte var det Sergio Leone og Sam Peckinpah som revitaliserte sjangeren. Leone brakte det barokke og mystiske tilbake til den ville vesten. Peckinpah var opptatt av vemodet i westernverden, gjerne hos aldrende cowboyer som ser tilbake på et vilt liv og spør seg hva det var godt for. Begge viste fram et voldelig samfunn der ingen var moralsk ulastelig. Begge forholdt seg tydelig til filmhistorien, begge ble inspirasjonskilder for Quentin Tarantino, som med fjorårets “Django Unchained” sto for et av de mer vellykkede nyere westernforsøkene. Men i likhet med “The Lone Ranger” likner Tarantinos film på en ren pastisj, et spill med konvensjoner mer enn historier om folk.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 4. august 2013 s. 2)

“Westernfilmen er den mest reindyrket amerikanske av alle sjangre. Den ble lenge ansett for å være umulig å eksportere – den var for rotfestet i den amerikanske prærien og villmarken, hvor nybyggere, eventyrere, revolvermenn og indianere førte en ofte livsfarlig tilværelse, mens kontinentets lover fortsatt var i støpeskjeen. Hovedattraksjonen ved den tradisjonelle westernfilmen har alltid vært bildet av den amerikanske drømmen – om et nytt liv i frihet og velstand, bygget med egne hender – med et håp symbolisert av den glødende sola som går ned i vest. Reisen vestover i duvende karavaner er mytologisert utallige ganger. Kan en sjanger som er så organisk knyttet til en nasjonal drøm og et unikt kontinentalt landskap, overføres til andre land? Ja, italienerne – og særlig Sergio Leone – beviste på 1960- og 1970-tallet at sjangerens ritualer etter hvert hadde blitt så velkjente at de tålte en ny stilistisk tolkning uten å bli totalt uthulet eller parodiske. Hos Leone ser man en stilistisk sofistikert blanding av voldsballett, nærbildeorgie og en galgenhumoristisk umoral – som særlig hersker når den taust forherdede Clint Eastwood er frontfigur.” (Morten Piil i *Klassekampen* 1. juli 2014 s. 14)

Den amerikanske filmregissøren Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969) har noen sekvenser med ekstremt mange filmkutt. I sluttmassakeren er det 352 kamerainnstillinger i løpet av 6 minutter og 7 sekunder.

“Kanskje yngre kinogjengere kjenner sjangeren mer fra Sergio Leones spagettwesterner, som passer bedre til en kynisk stilbevisst og ironiserende tidsånd enn for eksempel John Fords humanistiske hyllester til den sanne pionerånden. [...] Man har sagt at en kamerakjøring er som skapt til å følge en cowboy eller en indianer i full galopp. Det er noe oppildnende i selve bevegelsen. Ryttere avtegnet i

silhuett mot de uendelige viddenes horisont er et annet ikon i sjangeren. Samt den sårbare “homestead”, isolert i ødemarken eller den lille præriebyens mudrete hovedgate. [...] I den av Fords westernfilmer som i dag nyter mest popularitet, “The Searchers” (1956), snur Wayne på sin mytologiske rettskaffenhet og framstiller en dypt rasistisk og hatefull hevner som aldri kan bli del av det familiesamholdet som ble bygget opp i pionertiden. Sjangerens uskyldsår rant ut allerede på 1950-tallet, da milepæler som “Sheriffen” (1952), med en ensomt kjempende Gary Cooper, satte dagsordenen for en videre utforskning av westernheltens sammensatte motiver i for eksempel Anthony Manns hevndrama med James Stewart. Samtidig begynte en avheroisering av kampene mot indianerne. 1950-tallet ble et fruktbart tiår for sjangeren, også takket være populære tv-serier, mens det eksperimenterende og fremadskuende 1960-tallet var ikke gunstige for denne typen filmer i Hollywood. Den skiftevis lyriske og ekstremt voldelige Sam Peckinpah ble, med “Ride The High Country” og “Den ville gjengen” den eneste verdige arvtakeren. [...] På 1970-tallet var man intenst revisjonistisk i de krasse bildene av det først og fremst lovløse Vesten: Dick Richards “The Culpepper Cattle Company” (1972) og Robert Bentons “Bad Company”.” (Morten Piil i *Klassekampen* 1. juli 2014 s. 14-15)

Det er lagd mange hybrider av western og andre sjangrer. Et eksempel er Sngmoo Lees *The warrior's way* (2010), som er en blanding av sverdkampfilm, fantasyfilm og westernfilm (handlingen foregår i en liten by i Det ville vesten, med saloon osv.). Filmen *Bone Tomahawk* (2015; regissert av S. Craig Zahler) er en skrekkwestern.

Jon Raundalen publiserte i 2009 doktoravhandlingen *Mellom Ersatzprodukt og Massenwirksamkeit: Genrefilmen som kulturelt felt i DDR 1966-1976*, som blant annet handler om øst-tyske science fiction- og westernfilmer. I et intervju sa han: “Som sjanger er westernfilmene de mest interessante. [...] Jeg har analysert filmene som skueplasser for konflikten mellom verdenssystemene på populærkulturens område. [...] De hadde noen eventyrlige besøkstall, spesielt westernfilmene. De var enormt populære.” (*Morgenbladet* 6. – 12. november 2009 s. 44)

De franske regissørene Jean-Luc Godard og Jean-Pierre Gorins film *Vind fra øst* (1970) er en slags venstreradikal western. Filmen har “solid basis in a specific historical moment (post-May-June 1968) and thus its Maoist response to the PCF, its assertion of armed struggle and the importance of the Third World, visual stereotyping (the film is partly a Western and the union official wears a fancy western frock coat and tie, so we identify him as “revisionist” by his bourgeois clothing), and explicit commentary on the visual/audio track. [...] the film is using images that represent an Italian Western, and that the film will “deconstruct” these traditional images and cinematic form in general in order to reflect politically on the real contradictions in cinematic practice, in particular on U.S. cultural imperialism.” (Julia Lesage i [http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04 folder/WindfromEast.html](http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04_folder/WindfromEast.html); lesedato 05.12.14) I *Vind fra øst* “the visual track

shows a “scene” from a western, yet it is compound because it is obviously fake (one character is reading a book) and it is complex because the sound track is commenting on westerns.” (<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/AudienceResponse.html>; lesedato 05.12.14)

Sisters Brothers (2018; regissert av Jacques Audiard) handler primært om to leiemordere i 1850-tallets Oregon, men tematiserer blant annet at industrialisering og grådighet skaper miljøødeleggelser.

Den franske dikteren Ariane Dreyfus har skrevet en diktsamling om westernfilmer, med tittelen *En historie passerer her* (1999) (Cohen 2005 s. 86).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>