

# DU OCH DITT FÖRBANNADE SAMVETE

## EN SOCIAL BETRAKTELSE AV CLINT EASTWOODS 'HIGH PLAINS DRIFTER'

av Christer Lindberg

*And I saw, and behold, a pale horse, and its rider's name was death, and hell followed him.  
King James Bible 8:6 — Pale Rider*

### *Inledning*

Det fanns en tid då namnet Eastwood kunde användas som ett skällsord. Skådespelaren och regissören Clint Eastwood var den stora publikens hjälte (i hård konkurrens med Charles Bronson) men filmkritikerns hatobjekt nummer ett. Hans täta och direkta utspel, den lakoniska stilen (renodlad i *Where Eagles Dare*), ironin samt den machopräglade attityden tilltalade inte 70-talets vänsterorienterade filmkritiker. De gestaltningar som Eastwood gjorde på filmduken var knappast iklädda velourkläder och filttofflor — istället gjorde han sig berömd på rollkaraktärer som San Francisco-polisen Harry Callahan i *Dirty Harry* (1971). Harry viftade med en Magnum 44 — ”det mest kraftfulla handeldvapnet i världen” — och tog, när det behövdes, lagen i egna händer i sin jakt på galna mördare. ”Harry hatar alla — niggers, mexare, byråkrater, bögar”, var devisen. Och alla ställdes de öga mot öga med Eastwoods magnumrevolver i *Dirty Harry* eller någon av uppföljarna *Magnum Force*, *The Enforcer*, *Sudden Impact* och *Deathpool*. Skurkarna var psykfall av den värsta dimensionen, och Harry var inte mycket bättre (ett psykfall med polisbricka). Däremot så hade han de bästa replikerna: ”Do I feel lucky?” och ”Go ahead, make my day!” Man behövde inte ge Dirty Harry i uppdrag att lösa ett mordfall — man släppte lös honom. Talrika var de mediatillvända byråkraterna i filmserien om Dirty Harry. De hatade hans metoder men hyllade slutresultatet i form av döda skurkar. Filmkritiker världen över hatade både metoder och mål.

Denna bild av Clint Eastwoods karriär som filmskapare kan tjugo år senare ställas mot en annan. Samme man har erhållit Golden Globe-utmärkelser, ett antal oscars för sitt mästerverk *The Unforgiven* och kritikerberöm för filmer som *Pale Rider* och *A Perfect World*. Som regissör

förmedlade han ett känslolöst porträtt av jazz-musikern Charlie Parker i *Bird* och med sitt senaste epos *The Bridges of Madison County* kan man förvänta sig en ny oscars-triumf. Är det då Eastwoods filmskapande som förändrats och utvecklats så radikalt, eller är förhållandet det omvända? Att världen, och speciellt den professionella kåren av filmkritiker, förmår närma sig Clint Eastwood på ett annorlunda sätt? Hollywoodstjärnan Clint Eastwood kan idag se tillbaka på ett långt och produktivt liv som skådespelare och regissör — han har medverkat i snart fyrtio filmer och regisserat mer än hälften av dem. Naturligtvis går det därmed inte att betrakta Eastwoods produktion som en rak linje — i synnerhet inte med en rad högst personliga projekt såsom nämnda *Bird*, men även *Honky Tonk Man*, *The Belgruid*, *Black Heart* — *White Hunter*, m.fl. Vad jag däremot skall argumentera för är att kritikerhatade projekt som *Dirty Harry* och *Hang 'Em High* har mycket gemensamt med erkända arbeten såsom *Tighthrope*, *Pale Rider* och *The Unforgiven*. Vägen dit blir via en ”samhällsanalys” av *High Plains Drifter* (1973) — en av Clint Eastwoods bästa westernfilmer. Valet var inte självklart — det skulle lika väl kunnat bli *The Outlaw Josey Wales* som bemöttes kallsinnigt av en enig kritikerkår men som hyllades av Orson Welles som en av de viktigaste westernfilmer som någonsin producerats i USA. Med en aktuell tv-tablå i handen så skulle till och med Eastwoods första stora rolltolkning (i *A Fistful of Dollars*) från 1963 duga som exempel. I den färskva tv-krönikan står det att läsa: ”Missa inte Sergio Leone's klassiska mästerverk.” Så lät det knappast 1964 när denna spagettiwestern gick upp på europeiska och amerikanska filmdukar.

*High Plains Drifter* var Clint Eastwoods tionde film som huvudrollsinnehavare, och den andra i vilken han stod för regin (debuten skedde med den psykologiska thrillern *Play Misty for Me*). Kritiken var densamma som hörts så många gånger förut, speciellt ifrån Pauline Kael som förde sitt privata krig mot Eastwood i *New Yorker*. Den franska kritikerkåren (som senare med *Pale Rider* kom att ge sitt fulla erkännande) ansåg att filmen var präglad av narcissism, nazimentalitet och den perfekta ursäkten för fascism...

### *Civilisationsmyten transformerad till westerngenren*

Det råder ingen tvekan om att Claude Lévi-Strauss på ett synnerligen fascinerande sätt skulle kunna göra en strukturell analys av myterna om Vilda Västern. Några av de binära oppositionerna skulle på förhand vara givna; vitt : svart, liv : död, innanför lagen : utanför lagen, aktiv : passiv, osv. De talrika berättelserna skulle uppfattas som variationer på ett och samma tema — kampen mellan det goda och det onda, mellan civilisation och vildmark. Den dolda strukturen får karaktären av en opposition mellan natur och kultur — ett budskap som når sin publik gång på gång i olika former. Lévi-Strauss skulle förstås fästa uppmärksamheten på transformationerna som äger rum när temat passerar genom olika externa förhållanden. Det är tänkbart att han skulle ha betonat den speciella transformation där inledningen till en mytologisk berättelse förpassas till slutet, och där slutet blir transformerat till en inledning. Åtskilliga filmatiseringar av Fenimore Coopers *The Last of the Mohicans* har fått representera slutet för den koloniala epoken i Amerikas historia. I nästa ögonblick rör prärieskonarna sig västerut mot det förlovade landet i Oregon och det historiska årtalet ställs till 1840. Här inleds berättelsen om Vilda Västern — dess hjältar och skurkar, nybyggare och ranchägare, cowboys och indianer. Men filmskapare har även börjat i andra änden — slutet på Vilda Västern symboliserat av Pancho Villas revolution i Mexico 1910 (därmed manifesteras även amerikanernas civilisation i förhållande till mexikanernas barbari). Intressanta och betydelsefulla är Sam Peckinpahs

våldsorgie *The Wild Bunch* och Sergio Leones otroligt vackra *Once Upon the Time in the West*. Båda förlägger sin startpunkt i det faktum att de fria vidderna inte längre existerar och att de människor som hörde hemma där, revolvermännen, inte längre har någon framtid. Peckinpah låter sina skådespelare (Ben Johnson, Warren Oates, Robert Ryan, Ernest Borgnine, m.fl.) bege sig till Mexico för att begå kollektivt självmord. Leone å andra sidan låter sin hjälte rida ut ur bilden medan kvinnan (Claudia Cardinale) tar kommandot över stad och järnväg. Eastwood själv kan sägas vara på väg i samma riktning med *The Unforgiven* där kulturen segrat över naturen och huvudpersonen inte är något annat än en kvarleva från ett mörkt förflutet. Den mytlogik som Lévi-Strauss kunde ha blottlagt har emellertid inte tagit slut. Den har bara sökt sig nya former i road-movies som *Easy Rider* och *Thelma & Louise*, och i viss mån även in i science fiction-genren med representanter såsom *Aliens* och *Star Wars*.

Den fiktiva berättelsen är alltid en skapelse — aldrig en återgiven verklighet, men samtidigt mer än den observerbara verkligheten. Den innehåller uttryck för emotioner, övertygelser, moral, etik, upplevelser, erfarenheter och mycket annat formulerat i ord, symboler och bildtagningar. Överfört till filmens medium är det naturligt att en del av innehållet i en fiktiv berättelse går förlorat, en omvandling där det komplexa tenderar att bli stereotyp. Filmen måste av nödvändighet använda sig av bildspråket i lika stor utsträckning som dialogen. Det behöver inte alltid vara en nackdel om man håller i åtanke ordspråket om att en bild ibland kan säga mer än tusen ord. Den ”traditionella” westernfilmen utspelas i en enkel arena där det goda står mot det onda, där stjärnorna är huvudpersonerna och naturen, och dialogen är av underordnad betydelse. Filmskaparen låter kameran berätta historien. Av tradition är westernfilmen också en genre där publiken är mer intresserad av karaktären än av intrigen. Kanske är detta anledningen till att western blivit en symbol för amerikansk film och att den förmått överleva in på 90-talet trots alla överdrivna rykten om dess död.

För att återvända till mytens logik så finns det en rad fortsatta variationer på samma tema. I berättelsens fokus finns en individ (mansperson) som representerar det goda i kampen mot det onda. Färgsymbolik blir här ett återkommande inslag med hjälten iförd i livets och hoppets ljusa färger medan dennes motståndare representerar ett mörkt klädmode. Vem har glömt Jack Palance ondskefulla gestaltning i *Shane*, eller Lee Marvins roll som den sadistiske Liberty Valance i *The Man Who Shot Liberty Valance*. Både Palance och Marvin var klädda i dödens svarta färg. Filmens hjälteperson är en ensamvarg som det är lätt för publiken att identifiera sig med, eller åtminstone känna sympati för. ”Ensam är stark” lyder moralen (”the self-made man” i den amerikanska samhällssynen), och det tages för givet att filmens huvudperson måste reda ut alla svårigheter på egen hand. Gary Cooper i *High Noon* kan sägas vara symbolen för denna variation av temat. Cooper sökte förgäves stöd från stadens invånare i kampen mot det onda, varför dessa inte kan uppfattas som annat än fega och själviska. Paradoxalt nog ligger dock inte framtiden i Coopers revolverman utan i de passivas händer. Våldets aktör är otämjd och tillhör naturens kategori, medan de passivas skara är bärare av tämjd kultur. Alan Ladd råkar ut för samma öde i *Shane*. Det goda besestrar det onda men det är inte hjälten som vinner. Segrarna är stadens invånare respektive farmarna i kulturens kamp mot naturen. Hjälten är bara medlet, inte slutmålet. Här finner vi en tydlig parallell till Don Siegels regi av Clint Eastwood som *homo barbaricus* i *Dirty Harry*.

Westernhjälten är alltid i rörelse, alltid på väg mot solnedgången. (Detta inslag i myten lyfts fram redan i titeln *High Plains Drifter*). Här är symboliken tudelad: rörelsen står dels för individuell frihet, och dels för natur utan gränser. Westernfilmen karaktäriseras av en romantisk syn på naturen — en vild natur som är förknippad med både skönhet och fara. I ett civilisatoriskt projekt kan detta tillstånd inte bestå och Robinson Crusoe kommer att vinna i sin ansträngning att skapa en trädgård av vildmarken. Oppositionernas förhållande får följande utseende:

icke-kontroll : kontroll :: natur : kultur :: ociviliserat : civiliserat.

En variation på samma tematiska oppositioner blottläggs när hjälten blir laglös eller när hans revolver går att hyra för pengar. Sam Peckinpah gjorde den totala vändningen i filmer som *The Wild Bunch* och *Billy the Kid & Pat Garrett* — endast den laglöse kunde vara hjälte. Det laglösa blir till den absoluta (och okontrollerade) friheten.

Sammanfattningsvis står det klart att westernberättelsen är variation på ett mytiskt tema om förhållandet mellan natur och kultur. Oppositionen är en fundamental tankestruktur som återkommer i de mest skilda sammanhang. Westerngenren kan därför betraktas som ett undertema som i sin tur sönderfaller i en oändlig mängd variationer. De flesta av dessa har bibehållit den klara markeringen av den binära oppositionens motpoler. Det krävdes en förflyttning tillbaka till Den Gamla Världen för att skapa något nytt. En spagetti-effekt!

### *Sergio Leones anti-western*

I *High Plains Drifters* öppningsscen möter publiken en mörklädd ryttare på en ljus häst. Den suddiga figuren rider ut ur en värmedimma, och med hjälp av spegeleffekter och teleobjektiv skapas en illusion där häst och ryttare glider fram genom luften. Musiken är speciell och skapar omedelbart en laddad stämning — det är döden som kommer ridande.

Att använda öppningssekvensen till något mer än enbart en presentation av titel, skådespelare och regissör blev något av den italienske regissören Sergio Leones varumärke. Smakprov på denna konst kan man beskåda i *The Good, the Bad, The Ugly* och i *Once Upon a Time in America*, samt i det absoluta mästerverket *Once Upon a Time in the West*. I den sistnämnda westernfilmen utspelas öppningsscenen på en järnvägsstation där tre revolvermän väntar på ett ankommande tåg. Det drygt åtta minuter långa förspelet, iscensatt genom långsamma kameraförflyttningar, bygger upp en stigande stämning inför den stundande revolverduellen.

Clint Eastwood har aldrig förnekat att det är Don Siegel och Sergio Leone som inspirerat och influerat hans eget filmskapande. John Ford har även nämnts i sammanhanget men dennes inflytande måste betraktas som mer indirekt. Erkännandet till de båda förstnämnda manifesteras i *High Plains Drifter* genom att en av gravstenarna i filmen bär inristningen ”Donald Siegel”, och en annan, snett bakom, tecknar ”S. Leone”. Den tekniska prestationen i att föra över en berättelse till den vita duken blev arvet från Siegels samarbete med Clint Eastwood, först i *Coogan's Bluff*, och alltså ett par år senare i *Dirty Harry*. Mer intressant, i detta sammanhang, är Sergio Leones enorma inflytande på de westernfilmer som signerats Eastwood — *High Plains Drifter*, *The Outlaw Josey Wales*, *Pale Rider* och *The Unforgiven*. Alla kan de betraktas som en direkt fortsättning på Leones dollartrilogi från det tidiga 60-talet.

”Hollywoodmodellens övergripande logiska princip är narrativiteten i termer av orsak och verkan,” konstaterar filmvetarna Sven Åke Heed och Jan Olsson i sin detaljerade filmanalys av *The Searchers*. ”Filmens alla undersystem och koder görs avhängiga av orsakskedjor i storyn. Ekonomisering är nyckelordet: alla element som saknar relevans för handlingens fortskridande trollas bort; tid- och rumsrelationer parallelliserar och lyfter fram narrationen. Kamerarörelser är reflexer av rörelser i bild. Bildväxlingarna legitimeras genom blickar som söker sig utanför tagningens ram. Blickarna bäddar för bildväxlingarnas förändring av den dramatiska tyngdpunkten genom att metonymiskt ge illusion av ett rumsligt sammanhang där varje

inställning bara är ett utsnitt ur en rumslig helhet.” Heed och Olsson drar slutsatsen att *The Searchers* pendlar mellan en ”estetik av klassiskt snitt” och en modernare form av berättande.

Den s.k. spaghetti-effekten var en nyordning av westerngenren på andra plan — oväntade förändringar, och även oönskade sådana, i kritikernas ögon. Här kom en utmaning av de stereotyper som *The Searchers* (och andra av John Fords filmer) trots allt gav uttryck för. ”Ekonomisering” fick en helt ny innebörd i samarbetet mellan Leone och Eastwood. *A Fistful of Dollars* var en remake på Akira Kurosawas *Yojimbo* — *livvakten*, en stark saga från samurajernas tid. Genom att föra berättelsen några hundra år framåt i tiden så borde Leone/Eastwood utökat en relativt begränsad dialog. Istället gjorde man det motsatta — skalade bort ytterligare dialog till förmån för kamerans berättande. Ingen vill väl påstå att John Waynes westerngestaltningar var av den rikt verbala arten — men i förhållande till 'Mannen-utan-namn' kom han att framstå som en pratvarn. Fords artiga westernhjärte stod också fjärran från dollartrilogins persongalleri. Vid ett enda tillfälle är Eastwood artig i *A Fistful of Dollars*: Han ber om ursäkt för att ha förbeställt *tre* likkistor medan revolverduellen resulterar i *fyra* döda revolvermän. Receptet för *A Fistful of Dollars* återanvändes av Leone/Eastwood i *For a Few Dollars More* där Mannen-utan-namn (Eastwood) som prisjägare slog följe med en annan människojägare (spelad av Lee Van Cleef) i sökandet efter El Indio (Gian Maria Volonte).

I dollar-filmerna transformerades hjälten till en anti-hjärte — den renrakade och pryddige Allan Ladd eller Henry Fonda tågade ut till förmån för en snuskig, orakad och cigarillrökande huvudperson. Leone förde sin transformation till ett klimax i *Once Upon a Time in the West* där han fick Henry Fonda till att spela en bandit som inte drog sig för att skjuta ner en oskyldig och försvarslös pojke. Som motpol placerade han (den då okände) karaktärsskådespelaren Charles Bronson i hjälterollen. Hjältens mål och medel genomgick samma omskapning — han var inte längre någon som tog de svagas parti. Istället var hjälten fullt upptagen med att tillgodose sina egna behov av pengar, och kunde lika gärna skjuta ner någon i ryggen, som att göra det i en regelrätt duell. Den klassiska westernfilmens symmetri fick ge vika för asymmetriska konstellationer.

Leones filmer har tendensen att inte bli naggade av tidens tand — de blir allt mer intressanta för varje gång man ser dem. Vad som lätt undgår ögat vid en första visning är en synnerligen medveten stilisering och ritualisering. Clint Eastwood spelar ”hjärten” i *The Good, the Bad, the Ugly* — den gode till namnet, men inte till karaktären. Det enda som gör Den Gode till en hjälte är den tillfälliga relationen med Den Onde respektive Den Fule. Den Gode kan bara vara god i kontrast till den maniske karaktären i Eli Wallachs gestaltning (Den Fule). Ännu tydligare blir förhållandet i betraktelsen av Den Onde — Setenza, eller Angel Eyes, spelad av Lee Van Cleef där den professionella sadismen slår ut i sin fulla blomstring. Clint Eastwood återskapar detta förhållande i *The Unforgiven* där hans hjältekaraktär i grunden är det genuint onda som transformeras till det goda i ljuset av Gene Hackmans sadistiske karaktär (en Setenza med sheriffstjärna). ”Jag har skjutit och mördat allt som överhuvudtaget rör sig,” lyder en av Eastwoods repliker i *The Unforgiven*. Och mycket riktigt, i nästa ögonblick skjuter han ner en obehäpnad saloonsägare (med kommentaren att denne *borde* ha behäpnat sig). Utdraget ur sitt sammanhang är denna handling långt värre än något som Dirty Harry skulle göra sig skyldig till. Leone och Eastwood har det gemensamt att de båda reducerar stereotyperna inom westerngenren, samtidigt som de exploaterar spektrat för ondskan. För Leone, och i förlängningen Eastwood, är det sällan frågan om vem som har licens för att döda, utan vem som kan leva med att döda. Alla är mördare, ingen är självskriven hjälte. I Leones trilogi blir våldet en abstraktion. Eastwood svarade med *The Unforgiven* där dödandet blir nästan outhärdligt naket. Döden är långsam och otäck — men den är fortfarande ett mer intressant tema än livet.

Återkommande inslag i Leones filmer var revolverduellen som ritual, tydligast i treparts-

duellen i *The Good, the Bad, the Ugly*, men även väl markerat i slutet av *Once Upon a Time in the West*. Leone menade att amerikanska westerns var ytliga, och fyllde sina egna filmer med växlande sekvenser, återblickar och close-up tagningar fyllda av emotioner. Han torde ha haft en förkärlek till det groteska — fula ansikten, ansikten med defekter, ögon fyllda av skräckkänslor. Allt zoomades in till extrema former. Leones ritualer återkommer i Eastwoods egna filmer: I *The Outlaw Josey Wales* repeteras samma fraser i olika situationer, spottande av tuggtobak följer före och efter varje våldssekvens, osv. Den drygt två och en halv timme långa filmen innehåller långa tagningar, vida vinklar, och en perfekt rytm som ger en känsla av att tiden går förbi. Det är samma teknik, mönster och känslor som Sergio Leone arbetade med. Från Don Siegel och Dirty Harry härstammar de klassiska replikerna: "Dyin' ain't much of a livin', boy" och "We've all got it comin' to us, kid". I Eastwoods filmskapande har dessa influenser kompletterats med ytterligare en dimension — en flytande gräns mellan det naturliga och det övernaturliga. Kvar finns utforskandet av döden och människans mörka sidor, men det symboliska språket har förstärkts i t.ex. *High Plains Drifter*. Den senare *Pale Rider* är i vissa avseende en direkt remake av klassikern *Shane* men den pekar även bort från förlagan i termer av biblisk och framförallt ekologisk symbolism. Ett annat bidrag från Eastwood själv är en implicit kritik av rasfördomar — mot spansktalande i *Joe Kidd*, mot indianer i *High Plains Drifter* och *The Outlaw Josey Wales*, och mot svarta i *Bird*.

En intressant sociologisk aspekt i westernfilmen är rummet. Åter var Leone den som vände upp och ner på konventionerna. Mot de stora vidöppna huvudgatorna i Hollywoods studioateljéer ställde Leone i dollarfilmerna den fiktiva platsen Agua Caliente med trånga bakgator och små vittvättade hus. I staden finns inga människor utöver banditgängen och prisjägare. I *The Good, the Bad, the Ugly* lät han kyrkogården bli den mest befolkade platsen i hela filmen...

### *High Plains Drifter*

I den fyrfaldigt oscars-belönade *The Unforgiven* arbetade Clint Eastwood med temat det mänskliga samvetet. Den fiktiva karaktären exponerar fragment av alla Eastwoods tidigare westerngestalter — deras mörka sidor och de spår i form av döda kroppar som lämnats i deras väg. För Leone var huvudkaraktären alltid en man som kunde döda, med eller utan licens, och framförallt leva med sin gärning. I *The Unforgiven* låter Eastwood oss möta en gestalt som inte gjort något annat än dödat — men som på ålderns höst inte längre förmår leva med sin gärning. Samvetet gör sig ständigt påmint, och dess gestalt är en förvriden, vidrig och ätande varelse. Få har emellertid uppmärksammat att Eastwood tidigare arbetat med samma tema — i *High Plains Drifter*. Denna films nyckelreplik är "Du och ditt förbannade samvete".

I svensk översättning blev *High Plains Drifter* till *Mannen med Oxpiskan*, i nästan sedvanlig ordning en oerhört missvisande filmtitel. Förvisso figurerar en oxpiska i filmen men genom att i detta avseende fokusera på det konkreta så missar man huvudpoängen, det abstrakta. *Drifter* är en symbol för det formlösa och innehållslösa. Utan början, utan slut. Alla i filmen är dömda eller fördömda, vissa mer döda än andra. Naturligtvis kan man välja en motsatt tolkning — att främlingen i Eastwoods karaktär är en levande person — att han är en bror till den döde sheriffen, eller kanske t.o.m. den "döde" som har överlevt misshandeln. Men i ljuset av den senare *Pale Rider* förefaller det som en rimlig tolkning att Eastwood bearbetar gränslinjen mellan det naturliga och det övernaturliga. Att främlingen är inte någon levande person, utan en vålnad. Det är en osynlig kraft — döden — som transformerats till en synlig

(främlingen). Under alla omständigheter låter Eastwood aldrig sin publik få veta något med säkerhet.

Främlingen kommer inridande i en småstad, vackert belägen vid en liten sjö med kristallklart vatten. Hans blotta ankomst påvisar att det aldrig kommer några människor till Lago som den lilla orten heter. Kameran följer främlingens rörelser med långa och svepande tagningar. Han filmas i extrem närbild, från sidan, från under och ovan. Rörelserna är plågsamt långsamma — döden har ingen brådska. Folk springer ut på den dammiga huvudgatan för att stirra på honom — ingen hälsar, alla bara stirrar. De flesta ögon är helt tomma, hos någon enstaka person är det kanske skräcken som lyser igenom. Staden torde lida av outhärdlig snedvriden könsfördelning — utöver en äldre kvinna, existerar det bara två personer av kvinnligt kön. Det är horan Callie Travers spelad av Mariana Hill och madonnan Sarah Belding som gestaltas av Verna Bloom. Eastwood följer här en klassisk dikotomi i westerngenren men låter omedelbart sudda ut dessa klara gränser genom att förföra båda. Den första handling han begår i filmen är att förgripa sig på horan (som vill, men ger sken av att hon inte vill). Hon får uppenbarligen inte tillräckligt för i ett senare skede så återfinns hon i Eastwoods säng — för att älska, men också för att döda främlingen (sexualakten som skapande av liv i förhållande till utlösningen som metafor för dödens utandning). Horan gör hela tiden motstånd medan madonnan förförs helt utan motstånd. Med våldtäkten har Eastwood angivet tonen i *High Plains Drifter*. Det är ingen god människa som besöker Lago. Intrycket förstärks i nästa sekvens när han kallblodigt skjuter ner tre av de ”beskyddare” som staden hyrt in.

*High Plains Drifter* är berättelsen om en plats som är hotad av tre galna mördare som inom kort kommer att släppas ur fängelset. Som beskyddare hade man hyrt de tre revolvermän som Eastwood omedelbart tar livet av. Efter en intensiv övertalningskampanj lyckas man hyra främlingen som revolverman — betalningen är ”allt vad han vill ha”. Staden ingår i en akt av balanserad reciprocitet med främlingen. Hans närvaro är emellertid plågsam, den slår in ”kilar i vår gemenskap” som en av stadens invånare uttrycker det. Främlingen går för långt när han vill sova i lugn och ro och följaktligen utrymmer ett helt hotell. Prästen konfronterar honom med anklagelsen om att man inte kan kasta ut sina bröder och systrar, varpå främlingen ironiskt svarar att ”om alla dessa människor verkligen är dina bröder och systrar så har du säkert inget emot att dom flyttar hem till dig”. Madonnan vädjar till främlingens samvete men denne kontrar med att han sover bra om nätterna. Horan involveras i ett misslyckat mordförsök. Ytterligare några kroppar förflyttas till kyrkogården och för att hålla främlingen vid fortsatt gott humör utlovar borgmästaren en extra bonus för var och en de väntade banditerna som skjuts ner. Formuleringen lyder ”per öra” och i sin första konfrontation med de antågande banditerna så utför främlingen dådet ordagrant. Men istället för att döda banditerna vid första tillfället så syftar främlingens aktioner enbart till att förstärka deras hat mot staden Lago och dess invånare. Eastwood i dödens gestalt söker vedergällning mot de tre banditerna, men även mot stadens invånare. Han beordrar att hela staden skall målas röd, fäster upp en banderoll med texten ”välkomna hem pojkar” och lämnar platsen i samma ögonblick som de tre mördarna kommer inridande. Balanserad reciprocitet har blivit negativ reciprocitet — döden ger aldrig något, den bara tager.

### *Du och ditt förbannade samvete*

Genom en hierarki av berättardiskurser förenas Eastwoods främling och stadens invånare. I nuet

blir de förenade direkt genom närvaron i samma rum. Bandet dem emellan består i stadsbornas ovilja att bli involverade i en våldsutövning (en parallell till intrigen i *High Noon*). De köper främlingens revolver som beskydd mot ondskan. I förfluten tid finns ett annat band mellan stadens invånare och främlingen, något som Eastwood successivt avslöjar i serie av återblickar. Vad som på ytan förefaller vara en relation mellan tre oberoende parter — främlingen, stadsborna och de frisläppta mördarna — döljer en integrerad helhet. Genom mordet på stadens tidigare sheriff (Jim Duncan, spelad av Buddy van Horn) splittrades helheten — en dog, tre fångslades och resten stannade kvar i Lago. I sociologiska termer har vi grunden till ett obrytbart *Gemeinschaft* skapat genom en kriminell handling. Talar en, så blir alla hängda. För samtliga utom 'Madonnan' har girigheten besekrat samvetskväl och det är följaktligen till henne som repliken ”du och ditt förbannade samvete” riktas.

I nuet har man bestämt rendez-vous i Helvetet. *High Plains Drifter* är berättelsen om bestraffandet av det onda, men det onda skildrat som ett betydligt mer komplext samhällsinslag än enbart de som håller i vapnen. Mördarna är psykopater medan stadsborna står för en kalkylerad ondska utan samvetskväl. Det var massan som hyrde tre revolvermän för att mörda sheriffen sedan denne hotat avslöja att de gjorde sig förmögna på en gruva som tillhörde staten. Efter att dådet utförts överlämnade man mördarna till rättvisan för att själva fortsätta med sin lukrativa verksamhet. När Eastwood släpper in oss i handlingen är Apokalypsens ryttare på väg, både i form av tre mördare som tänker utkräva hämnd på stadens invånare, och i liemannen som tänker fälla både mördare och stadsinvånare.

Det finns tydliga inslag av moral i Eastwoods berättande. Guldgruvan borde ha gjort Lago till en blomstrand stad. Men så är inte fallet. Guldet är fläckt av blod och hela staden håller (omedvetet) på att kvävas av sin gärning. Gatorna är tomma och interiörerna är mörka (effekter av bakljus skapade av kameramannen Bruce Surtees). Aktörerna är inte nödvändigtvis tydligt synliga — en teknik som Eastwood senare använt sig av i *Pale Rider* och *The Unforgiven*. Inspirationen från Leone får Eastwood att förstärka känslan av tomhet genom långa pauser, låga kameravinklar, vidvinkling och ett extremt lågt tempo. Lago är dessutom lika folktomt som Leones Agua Caliente. De människor som är levande står utanför — en indian, två mexikaner, och ett halvt dussin hotellgäster. Allt annat handlande är stiliserat och allegoriskt, utspelat i en paranoid miljö. Livet reduceras successivt till de ständigt föränderliga molnformationerna i bakgrunden.

Vi lämnade handlingen i *High Plains Drifter* när främlingen övergivit staden och banditerna kom inridande. Deras första möte är med en träskylt där ortsnamnet Lago målats över med rött. Den nya inskriptionen lyder kort och gott: ”Hell!” Stadsborna gör ett halvhjärtat försök att försvara sig men befinner sig snart infösta på en saloon, utelämnade åt banditernas grymhet. Horan är sin roll trogen och försöker förföra banditledaren när tillställningen avbryts av främlingens återkomst. Slutet blir det väntade — främlingen dödar de tre banditerna. Att en av dem piskas ihjäl vittnar om att Eastwood inte vill att vi skall vara säkra på vem främlingen egentligen är. Den döde sheriffen hade nämligen piskats ihjäl med en oxpiska av de tre männen medan resten av samhället stod och bevittnade händelsen. Är det *den* döde som kommit tillbaka, eller bara döden? Mötet mellan banditledaren och främlingen sker i skenet av den brinnande staden, skotten faller och det onda viker sig framåt i dödens kramp. Hans sista ord blir: ”Vem är du?”

*High Plains Drifter* slutar där westernfilmen av tradition slutar. Huvudpersonen rider bort mot horisonten. Staden Lago ligger i ruiner och alla som varit involverade i komplotten har fått sona sitt straff. Den goda (egentligen den bättre) kvinnan lämnar också staden i ett försök att komma till ro med sitt samvete. Det har blivit sagt att den som är begravd i en grav utan inskription vilar oroligt, och på en av kyrkogårdens gravstenar hugger en man in namnet Jim



Duncan. Ogräset är skördat och kanske kan staden Lago likt en fågel Fenix resa sig ur askan. Sådan är den amerikanska civilisationens lag.

*Eftertexten: Att hylla genom en hyllning*

Någon gång i livet skall man bryta mot sina egna konventioner. Jag har alltid varit kritisk mot dem som läser in ett budskap i andras konstnärliga skapande. Hur man uppfattar och uppskattar en film är alltid subjektivt — det finns inte, och kan inte finnas några absoluta kriterier för vad som är bra respektive dålig film. Inte minst tiden tenderar att omvärdera våra uppfattningar. Men som sagt, här har jag värderat och kritiserat, brutit ut sekvenser ur dess sammanhang, och inte minst läst in förståelse i berättelser. Ursäkten är att ändamålet helgar medlet. ”Låt oss inte lägga för mycket betydelse vid det här,” tillhör ett av Clint Eastwoods favorituttryck. Det låter som en rimlig avslutning på ett högst personligt bidrag från en Eastwood-fantast till en annan. Utan vidare kommentar får Mannen-utan-namn rida tillbaka in i solnedgången.

\*\*\*\*\*

*Litteratur*

Douglas, P.

-1977. *Clint Eastwood: Movin' On*. W. H. Allen. London.

Downing, D. & Hernan, G.

-1977. *Clint Eastwood: All-American Anti-hero*. Omnibus Press. London.

Guérif, F.

-1986. *Clint Eastwood: From Rawhide to Pale Rider*. Roger Houghton. London.

Heed, S. Å. & Olsson, J.

-1983. *The Searchers: En filmanalys*. Liber Förlag. Malmö.

Kaminsky, S. M.

-1974. *Clint Eastwood*. New American Library. New York.