

## En scenes anatomi: Amerikanske billeder

Af [HENRIK HØJER](#)

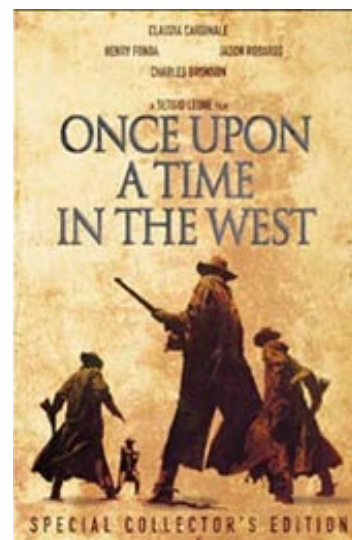
*Et evigt tilstedeværende tema i Leones film, fra dollartrilogien og frem, er Amerika og ikke mindst de mange klicheer og fortællinger, der dominerer vores opfattelse af supermagten. I Once Upon a Time in the West spiller Ennio Morricones filmmusik en afgørende rolle for Leones hudfletning af myten om Amerikas heroiske fortid.*

Morricone and Leone hoped to achieve much more interaction between, music, sounds and visual images than was the Hollywood standard, as they believed 'that in every scene, each silence and each sound of any kind should have a Raison d'être'. Ideally, Leone suggested the music should be written before a foot of film was shot, so that it could be integrated into the story at script stage, and so that the director could conjure up mental images of its impact in advance.

(Frayling:155)

I Christopher Fraylings velskrevne og meget grundige biografi om Sergio Leone *Something to do with Death* kan man læse ovennævnte iagttagelse. I Leones forsøg på at skabe sine i nogles øjne vulgære gesamtkunstwerke' måtte musikken selvfølgelig spille en afgørende rolle. Det er her denne udgave af *Anatomi af en scene* sætter ind for at vise, hvordan og hvorfor Leones brug af filmmusikken nødvendigvis må inddrages for at forstå de kræfter, der er på spil ikke mindst i hovedværket *Once Upon a Time in the West*, der denne gang lægger scene til.

Leones film har ikke ufortjent fået mærkatet meta-film klistret på sig, men der er langt mere på færde end bevidstløs pastiche eller parodi. I det efterfølgende skal vi kigge nærmere på, hvordan Leones i et meget tæt samarbejde med Morricone formår at accentuere det elegiske element, der hviler over en lang række af scenerne fra *Once Upon a Time in the West*. Scener der stort set alle har fået ikonisk status, fordi de i den grad sætter alle filmens elementer i spil, men også scener, der rækker ud over det selvelebrerende og gør døden og tabet allestedsnærværende. I Leones film i almindelighed, men i de to *Once Upon a Time* film i særdeleshed. De to Amerika-epos'er vakler til stadighed mellem hyldet til og næsten modvillig men alligevel respektløs undergraven af myten om Amerika.



Sergio Leone: *Once Upon a Time in the West* (1968).

De fleste, der har set *Once Upon a Time in the West*, husker filmens tre indledende scener: Den første scene på den interimistiske togstation, hvor tre 'gunslingers' utålmodigt afventer Harmonicas ankomst; Henry Fondas ondskabsfulde, men stadig dybblå øjne i scene to og ikke mindst scene tre, hvor Jill utålmodigt undrer sig over, at der ikke er sørget for hendes afhentning, da hun ankommer til Flagstaff med toget. I en af Leones mest imponante indstillinger overhovedet forlader hun derefter den halvfærdige by for per lidet komfortabel hestevogn at bevæge sig gennem selve John Ford-land: Monument Valley, umiskendelig og majestætisk. Mens filmens indledningssekvens er helt uden musik, indtil harmonikaen lyder for første gang efter næsten elleve minutter, så er Jills køretur gennem Monument Valley ledsaget af *Jills theme*: Et storslået musikalsk tema inklusive klokkespil, violiner og ikke mindst Edda Dell'Orsos sopran.

### Scenen sættes

Efter at være blevet introduceret til Harmonica, Frank og Jill befinder vi os nu ude i ødemarken, de røde klipper er bagtæppe, og civilisationens forposter udgøres af de jernbanefolk, der hårdtarbejdende ligger nye kilometer til *The Transatlantic Railway*, og så den kombinerede bar/smedje/spisested/stald/trading post, som hestevognen gør holdt ved på sin vej ud til familien McBain i Sweetwater. Det er scenen på baren, der nu vil blive gransket nærmere og altså som nævnt med fokus på samspillet mellem billede og lyd.

Scenen indledes upåfaldende. Baren er snusket og mørk, der er knap nok tale om en bygning snarere et skur, og vi er under alle omstændigheder langt fra de livfulde saloons, vi kender fra bl.a. Hawks og Fords westerns. Jill følger tøvende kusken ind på 'baren', hvor hun lettere bidsk forhører sig hos bartenderen om mulighederne for et bad. Deres samtale afbrydes dog brat af lyde udefra. Man hører heste ankomme, vi hører deres urolige vrinsken og herefter, i hurtig rækkefølge seks/syv revolverskud. Alles blikke inklusive kameraets er nu rettet mod indgangen til lokalet og med ryggen til os, nærmest vaklende, gør filmens fjerde hovedperson nu sin entré. Lydsiden har her, i kraft af de manglende billeder af dramaet udenfor, i den grad gjort opmærksom på sin tilstedeværelse - akkurat som musikken kommer til at gøre det i de kommende minutter. Personen i indgangspartiet vender sig nu langsomt mod os og til de slentrende og let legende toner af *Cheyennes Theme*, kigger Jason Robards nu etablissementets besøgende dybt i øjnene. Han nærmer sig årvågent baren, hvor Jill befinder sig, han kigger sig omkring i lokalet og kræver dernæst en flaske sprut fra bartenderen. På lydsiden er musikken ophørt, men i det øjeblik Cheyenne løfter flasken, og vi får øje på de håndjern, han bærer, indledes underlægningsmusikken atter. Helt synkront følger musikken nu bevægelsen af flasken mod munden, afsløringen af håndjernene, og ikke mindst den kamerabevægelse, der foretages ind mod Cheyennes håndled.

### Harmonic's Theme

Der er dog ikke tale om, at endnu et musikalsk tema introduceres, det er tværtimod harmonikaen fra indledningsscenen, der atter intoneres, og det er igen *Harmonic's Theme*, der spilles. Og igen, akkurat som det faktisk også er tilfældet i indledningsscenen, narres vi. Det, vi i første omgang bestemmer som underlægningsmusik, det, man i filmterminologien kalder ikke-diegetisk musik, skifter nemlig tilsyneladende niveau. Det fungerer indledningsvis som traditionel underlægningsmusik, aflæser og tolker scenen efter alle kunstens regler. Intensiteten og spændingen, der øges betragtelig ved synet af håndjernene, understreges på fornem vis af de få men skæbnesvangre toner. Men noget er galt. For Cheyenne kan tilsyneladende og imod al logik høre underlægningsmusikken; Som tilskuer må vi revurdere situationen, da Cheyenne og flere andre med ham drejer hovedet og kigger ind i en af lokalets mørkeste kroge. Musikken er altså i den opmærksomme lytters ører sprunget fra et niveau til et andet; fra det ikke-diegetiske niveau, som er forbeholdt os som lyttere og tilskuere og ind i handlingen, hvor tonerne da også øjeblikkelig får dramatiske konsekvenser. Derinde i mørket sidder nemlig en næsten mørklagt person, let sammensunken og med benene op under sig på baren, og det er fra ham, musikken kommer; en musik, der så at sige



Harmonica ...



Frank ...



Jill ...



... og Cheyenne.

transcenderer filmens traditionelle skillelinjer.

Der inde i mørket dukker han op for anden gang, Harmonica, og hans entré er om mulig endnu mere ærefrygtindgydende end første gang. For ikke nok med at han leverer filmens soundtrack, han spiller også upåklageligt sammen med den ikke-diegetiske underlægningsmusik, der falder ind, da Cheyenne med sans for det dramatiske i situationen retter en lampe mod ham. I det øjeblik lyset rammer Harmonicas ansigt, kigger han op til lyden af sin egen harmonika, dramatisk guitar og dæmpede men skæbnessvangre violiner.

Lige her, i Harmonicas musikalske signatur ligger filmens hjerte. Et tema, der strukturerer filmen, og et tema, der i den grad er forbundet med den allestedsnærværende død, der siver gennem Leones film på alle niveauer.

### Dødens melodi

Harmonicas musikalske tema har sit udgangspunkt i det flashback, vi ser første gang i sin fulde længde ca. to timer og tyve minutter inde i filmen: En meget ung Harmonica bærer sin bror på skulderen. Broderen har en løkke omkring halsen, og i det øjeblik Harmonica giver efter for byrden, bliver broderen hængt. Manden bag denne djævelske opstilling er Frank, der, umiddelbart inden Harmonica falder, placerer en harmonika imellem tænderne på den senere hævner. I nærbillederne af Harmonicas ansigt falder hans gråd sammen med den ikke-diegetiske lyd af harmonikaen på filmens soundtrack. Det er her de første linjer af dødens melodi spilles, og de sidste toner lyder først langt senere, da Frank i filmens slutning falder om på jorden med harmonikaen i munden og dermed gør sin dødsrallen til en effektiv afslutning på film, hævnhistorie og melodi.

Men døden er ikke bare strukturerende for filmens plot, den trænger igennem på alle filmens niveauer, som det helt konkret er tilfældet i scenen mellem Harmonica og Cheyenne. Det melankolske, filmens elegiske tone, gælder nok Harmonica, der som klassisk westernhelt atter må ride mod solnedgangen i ensom majestæt, da han bliver overflødig med hævnens fuldbyrdelse, men melankolien gælder også den verden, filmen trods alt er en hyldest til. Gennem sine utallige referencer til westernfilm-historien hyldes en verden, et fatamorgana, der først og fremmest er fiktionens, og med Henry Fondas bevægelse fra 'The all american hero' til iskold dræber, punkteres myten endeligt, om *the frontier* som stedet hvor modsætningen mellem vildmark og civilisation opløses. Det er denne klassiske myte, der hyldes og i samme bevægelse undergraves af Leone i filmen og ikke mindst gennem brugen af *Harmonicas Theme*. En melodi, der låner sin dramatiske og storlåede klangbund i den traditionelle western men ligeledes en melodi, der peger tilbage på mytens ophav i en meget brutal virkelighed. Den ubarmhjertige hævn er udgangspunktet for såvel filmens plot som for den verden, den refererer til, og med *Once Upon a Time in the West* siger den retfærdige hævner i Charles Bronsons spørgelsesagtige skikkelse farvel og tak velvidende, at han nok aldrig har været andet end netop det: Et spøgelse og en amerikansk ønskedrøm; en udlægning af Harmonicas figur, der underbygges af hans overnaturlige evner på soundtracket i filmens indledning og altså under mødet med Cheyenne, som illustreret ovenfor.

### Leone og Amerika

Den integration af billede og musik, som Sergio Leone ifølge Christopher Frayling søgte gennem hele sin karriere (jf. det indledende citat), skabes som beskrevet i scenen mellem Harmonica og Cheyenne ved at lade musikken overskride sine traditionelle kompetencer. Westerngenrens hjerte ligger nemlig ifølge Leone i *Harmonicas Theme*, og derfor er det også kun rimeligt, at musikken i den behandlede scene, og i andre med den, helt bogstaveligt bliver hovedaktøren: Det element, der leder os gennem billederne i kraft af sine kommenterende kvaliteter, men også et element, der helt konkret bringer plottet mod sin afslutning.

Men der er endnu mere på spil. For udover i den pågældende scene at lade musikken og døden vandre fra et niveau til et andet og tilbage igen hånd i hånd, så antyder Leones leg med mediet også den metafilmiske



I filmens slutning afløses det, der engang var *The Wild West* af en moderne verdens rå realitet. Som det så ofte har været tilfældet i westernfilmen; med jernbanen som frontfigur.

kvalitet, han så ofte skydes i skoene: Han gør opmærksom på filmen som skabt, som et produkt der lagt tilrette for tilskueren med forførelse for øje, men han formår som en af de få filmskabere overhovedet at etablere en art tvedelt blik på filmen: Som publikum er man uhyre bevidst om filmens karakter af kreation, men er man på Leones bølgelængde forhindrer det paradoksalt nok ikke en fuldstændig absorberende og forførende oplevelse i biografmørket.

Harmonikaens og dermed filmens patetiske, melankolske og samtidig metafilmiske og let parodiske kvaliteter er stærk kost for de mange, der foretrækker den væsensbeslægtede Sam Peckinpahs fremragende senwesterns som *The Wild Bunch* (1969) og *Pat Garret og Billy The Kid* (1973). Det er dog vigtigt at påpege en afgørende forskel på ærkeamerikaneren og den frembrusende italiener. Mens Peckinpahs film omhandler en tid og nogle idealer, som har været men ikke længere eksisterer, så retter Leone fokus på selve fortællingerne om denne fortid. Fortællinger, der nok er både gribende og fængslende men ligeledes fortællinger, der som alle gode fortællinger, er fulde af løgn. Hvor Sam Peckinpah trods alt sukker dybt over en reel fortids forsvinden, begræder Leone snarere gennem hele sin ovre sin egen nødvendige undergraven af højt elskede fortællinger om en aldrig eksisterende heroisk fortid, hvor retfærd og ære dominerede en ny og jomfruelig verden. Med dollartrilogien og de to *Once Upon...* film skabte Leone sine helt egne og meget personlige amerikanske billeder.

Take Doris Day. There is a vision of America in her films, which is totalitarian and quasi-Soviet ! A world without conflict, Abel without Cain. While America on the other hand, like every other society is about conflict and truth competing with untruth...I wanted to show the cruelty of that nation, I was bored stiff with all those white teeth. Hygiene and optimism are the woodworms which destroy American wood. It is a great shame if 'America' is always to be left to the Americans.

(Frayling:24)

#### Faktaboks

Titlen på Christopher Frayling fremragende biografi om Leone er *Sergio Leone: Something to do With Death* fra forlaget *Faber and Faber*.

Frayling er desuden at finde på dvd-udgaven af *Once Upon a Time in the West*, hvor han dels optræder i dokumentaren om Leone dels på udgivelsens kommentarspor.

Læs i øvrigt om den kommende genudgivelse af *The Good, The Bad and The Ugly* på [DVD Times](#).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

