

## ”Welcome to fucking Deadwood” – fortælling, sprog og krop i verdens vildeste western

Af PALLE SCHANTZ LAURIDSEN

*Deadwood* (HBO, 2004-2006) ruskede op i den myte om det vilde vesten, der har udfoldet sig i amerikansk populærkultur i over 100 år. Føljetonen om livet i guldgraversamfundet i South Dakotas Black Hills mindede nemlig ikke meget om de westerns, vi kender fra film og tv-serier.

Nogle af westernmytologiens centrale – og virkelige – skikkelser er med i *Deadwood*, men enten er deres tid forbi, eller også er deres roller langt fra heroiske: Den berømte revolvermand og *gambler* Wild Bill Hickok er livstræt. Som han siger til sin bekymrede ven, Charlie Utter: ”Can you let me go to hell the way I want to?” (1:4).<sup>1</sup> Han nærmest søger døden, og senere i samme afsnit virker det, som om han med vilje lader sig skyde i ryggen ved pokerbordet. Wyatt Earp, der nogle år senere skulle blive udødeliggjort som helten fra *Gunfight at the O.K. Corral*, aflægger et lidet heroisk besøg i Deadwood, og den største kvindelige westernlegende af dem alle, Calamity Jane, skildres som en angstpræget alkoholiker – omend også som et meget empatisk individ. I *Deadwood* er de mytologiske skikkelser ikke helte. De er mennesker.

*Deadwood* er en genskrivning af westernmytologien. I denne nye version bliver det amerikanske samfund grundlagt i facetterede karakterers strategiske og voldelige strid om guld. De kæmper på liv og død, mens de drikker og horer, og saftige eder flyver gennem luften. De hvide, engelsktalende mænd udkæmper de største slag, men kvinderne spiller en central rolle: Sammen med mændenes voksende indsigt i nødvendigheden af forholdsregler, der kan regulere deres egen aggressivitet, udgør kvindernes empati den stærkeste modvægt til den hensynsløse egoisme, de stærkeste mænd repræsenterer. Samtidig giver *Deadwood* et komplekst billede af, hvem der egentlig var med, da USA blev til: Blandt bebyggelsens mange indbyggere findes også – med betegnelser, der bruges af karaktererne – *Celestials* eller *Chinks*, *Squareheads* og *Cornish*: kinesere, nordmænd og folk fra Cornwall – ud over *Jew bastards* og *Niggers*. Rundt om byen bor *the godless, savage cocksucker Sioux*.

Centralt i *Deadwoods* modernisering af skildringen af det vilde vesten står sproget og kroppen. Sprogligt er det markant, at karaktererne taler de-

res modersmål og præcist beskrives ved deres meget forskellige sprogbrug. Gennemgående karakterer kendetegnes af en nærmest svulstig veltalenhed, samtidig med at ord som *cocksucker* og *motherfucker* er usædvanligt hørfrekvente. I hvert fald for tv. I forlængelse heraf er *Deadwood* meget fokuseret på kroppen; på dens afsondringer og på, hvad der sker, når den går i stykker eller "bare" reagerer på sygdom: Lort, pis, sperm, bræk, spyt og blod hører til *Deadwoods* univers, og voldsom sygdom og makabre dødsfald præger den sepiatonedede verden, hvor det er karaktererne og ikke omgivelserne, der er farverige. *Deadwood* er indelukket, klaustrofobisk. Himlen og de endeløse vidder, der er centrale visuelle elementer i klassiske westerns af John Ford-typen, er fraværende. Tilbage står sølet, barerne og kampen om guldet. Alt sammen belyst af (noget, der ligner) naturlige lyskilder: sollyset, der falder ind gennem åbne døre og vinduer; petroleumslamper, der oplyser både uden- og indendørs *locations* om natten. Det giver nogle meget karakteristiske lysvirkninger og – i natsscenerne – en meget lille dybdeskarphe d i billederne. Visuelt ligner *Deadwood* derfor mere *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick 1975) og tematisk mere *Unforgiven* (Clint Eastwood 1992), end den ligner en farvestrålende, klassisk western-tv-serie som *Bonanza* (NBC, 1959-1973). Den minder i det hele taget mere om en film end om en tv-serie, bortset fra at dens format er føljetonens.

## Baggrunden

*Deadwood* udspiller sig i 1876-1877 og har baggrund i virkelige hændelser. Virkelighedens *Deadwood* var en ulovlig bosættelse i Lakota-stammens territorium. Ifølge Fort Laramie-aftalen fra 1868 mellem den amerikanske regering og de lokale stammer måtte ingen hvide bevæge sig ind i territoriet uden stammernes tilladelse. Hvis nogen slog sig ned i territoriet, skulle de drives bort af den amerikanske hær. Men der blev fundet guld i området, og lykkejægerne strømmede til – aftale eller ej (Johnson 2009: 809).

*Deadwood* tager sin egentlige begyndelse kun få uger efter general Custers historiske nederlag i slaget ved Little Big Horn den 25.-26. juni 1876. Slagmarken lå kun nogle få 100 kilometer vest for *Deadwood*, men føljetonen handler *ikke* om stridigheder mellem guldgraversamfundet og stammerne. Stridighederne udspiller sig i *Deadwood* selv – og i forholdet mellem byen og de omkringliggende amerikanske territorier.

Ud over bipersoner som Wild Bill Hickok, Calamity Jane og Wyatt Earp har også f.eks. de to hovedpersoner, den retskafne Seth Bullock og den dæ-

moniske Al Swearengen, levet i virkelighedens verden. Det samme har bl.a. avisredaktøren A.W. Merrick og industrimanden, den senere guvernør og senator, George Hearst.<sup>2</sup> Han var far til avismanden William Randolph Hearst, som filmkendere forbinder med Orson Welles' *Citizen Kane* (1941).

Seriens "skaber", executive producer og de facto forfatter David Milch brugte to år til research, men forholdt sig frit til fortiden, og *Deadwood* er ikke et historisk dokudrama. Den er et nyt og anderledes bud på, hvordan historien om det vilde vesten udspillede sig, og dermed på, hvordan USA blev til i skånselsløse overlevelseskampe – på den mudrede hovedgade, i bordellernes baglokaler, i barerne, i Chinatowns svinestier, i det barbariske lønslaveris industrialiserede guldminer; men den fortæller også om de tendenser, der trak i retning af et humant, demokratisk retssamfund.

David Milch ville med *Deadwood* undersøge, "hvordan mennesker improviserede sig frem til et samfunds strukturer, når der ikke var nogen lov, der kunne vise dem vejen [...] hvordan loven udviklede sig af den sociale tilskyndelse mod at minimere følgeskaderne af hævn" (citeret i Newcomb 2008: 94. Min oversættelse). Skal der være *orden* i et samfund – og kan man have orden uden *lov*? I prologen til det første afsnit spørger en fængslet hestetyv med forhåbning i stemmen, om det virkelig er rigtigt, at der er "No law at all in Deadwood" (I:1). Han får som svar, at Deadwood ligger på "Indian territory" (I:1), og den lov, der hersker til at begynde med, er den stærkestes ret. Det politiske system i Deadwood udvikler sig derfra over oligarki til en rudimentær form for demokrati, eftersom der afholdes valg til både sherif- og borgmesterposterne i de sidste afsnit. Men den stærkestes ret består: Der indkaldes soldater til at stemme for korrupte politikeres kandidater, og parterne bakker deres kandidater op med større kontingenter våbenføre mænd.

## Auteuren

*Deadwood* er auteur-tv. Auteuren er David Milch, der er født i 1945 og uddannet litterat. Efter endt uddannelse underviste han på flere universiteter, indtil han i begyndelsen af 1980'erne vendte sig mod tv-verdenen og skrev sit første manuskript til Stephen Bochcos *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) (Newcomb 2008: 92). *Hill Street Blues* blev med sine multiprotagonist- og multiplofortællinger skoledannende inden for nyere amerikansk tv-drama, og Milch arbejdede videre ad de samme spor, da han siden som executive producer – igen i samarbejde med Bochco – stod bag *NYPD Blue*

(ABC, 1993-2005). Han kontrollerede begge disse produktioner ”i så stor udstrækning, at han med et filmisk begreb blev deres *auteur*” (Millichap 2006: 185).

Milch var et etableret navn inden for moderne amerikansk tv-drama, da han i 2002 foreslog HBO en fortælling om det ”antikke Rom i Neros regeringstid, før der var blevet kodificeret et retssystem” (Newcomb 2008: 94). HBO var imidlertid allerede i gang med at udvikle serien *Rome* (HBO, 2005-2007), så Milch foreslog i stedet at skabe en western med samme tema. *Deadwood* fik amerikansk premiere i foråret 2004 og er præget af Milchs litterære fortid (Millichap 2006) og af hans mangeårige arbejde i tv-branchen. Formelt er han krediteret som *creator* på alle afsnittene og som (med-)forfatter på en del af dem, men Milch har haft omfattende kontrol med hele *Deadwood*, og de omkring 20 forfattere, der er krediteret, har reelt fungeret som *ghostwriters* for Milch (Newcomb 2008: 93). Der var i alt 14 instruktører på de 36 afsnit, og mange af dem havde instruktørfaringer fra moderne serier som *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *NYPD Blue*, *Homicide: Life on the Street* (HBO, 1993-1999), *24* (Fox, 2001-2010), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) og *The Wire* (HBO, 2002-2008).

*Deadwood* blev produceret i tre sæsoner hver på 12 afsnit, der hver varede omkring 50 minutter. Oprindeligt skulle der have været flere sæsoner, og på et tidspunkt forlød det, at man i stedet for at producere flere sæsoner ville lave to spillefilmslange afslutningsepisoder, men det blev ved de 36 afsnit. De kostede omkring 4,5 millioner dollars stykket, hvilket er ”det dobbelte af gennemsnittet for selv den dyreste netværks-serie” (Anderson 2008: 35).

## Fortællingen

Der er masser af statister i *Deadwood* og dermed altid et vældigt mylder af mennesker. Ud over statisterne tæller *Deadwoods* rolleliste over 60 genkendelige karakterer, der har indflydelse på begivenhedernes gang. Fortællingen samler sig dog om godt et dusin karakterer, hvis projekter og udvikling står centralt i historien. Med kampen om guldet i centrum udspiller seriens hovedkonflikt sig mellem to meget forskellige mænd, den mafiose Al Swearengen (Ian McShane) og den retfærdighedshungrende Seth Bullock (Timothy Olyphant), der hader hinanden så meget, at de i begyndelsen af anden sæson er tæt på at slå hinanden ihjel: Swearengen skal lige til at stikke en kniv i Bullock, da han lægger mærke til en dreng, der stirrer på ham



Fig. 1. "Welcome to fucking Deadwood. It can be combative." Foto: Paramount Home Entertainment.

fra en diligence, der netop er rullet ind i byen. Han trækker kniven til sig med ordene: "Welcome to fucking Deadwood. It can be combative" (II:13) (fig. 1). Drengen er Bullocks nevø!

### Hovedkaraktererne

Swearengen er en af Deadwoods pionerer og seriens mest farverige karakter. Han er kommet dertil, før serien tager sin begyndelse. Ikke for at grave guld, men for at bygge og siden drive baren og bordellet *The Gem Saloon*. Fra sit kontor på første sal styrer han med satanisk overblik sin *operation*, der også omfatter kriminelle aktiviteter som narkohandel, bestikkelse, overfald og mord. Han slår ihjel og beordrer folk dræbt for at beskytte sine forretningsinteresser, aldrig fordi han er i affekt: "Ah. Don't forget to kill Tim" (I:1), som han henkastet siger.

Men Al er ikke kun magt og overblik. Han er mærket af, at han som barn blev forladt af sin mor og misbrugt på det børnehjem, hun solgte ham til. Derfor har han taget den handikappede Jewel under sine vinger, for hun kommer fra det samme børnehjem som ham. Hans bror var epileptisk, og derfor gør det ham ondt at se, da en prædikant, Reverend Smith, begynder at få epileptiske anfald. Alle håber, at prædikanten snart dør, men kun Al har modet til at udføre medlidenhedsdrabet.

Al står med sin veltalenhed i modsætning til Bullock, der er ordknap, grænsende til det indestængt mutte. Han kommer til Deadwood i første afsnit, har netop forladt en stilling som marshall i Montana og er fast besluttet på at koncentrere sig om driften af den isenkrambutik, han vil åbne sammen med sin partner, den østrigsk-fødte jøde Sol Star. Seth har i modsætning til Al voldsomme problemer med at styre sit temperament. Det resulterer flere gange i, at han mister fatningen i slagsmål, hvor han i retfærdig harme sønderbanker sin modstander. Seths ønske om kontrol kommer

til udtryk i hans tavshed, stive kropsholdning, ulastelige påklædning og i, at han trods sine intentioner om det modsatte ser sig nødsaget til at påtage sig rollen som sherif. Mest af alt kommer hans konflikt mellem pligt og passion til udtryk i forhold til kvinderne i hans liv. Han forelsker sig passioneret i den unge enke, Alma Garrett. Hun ejer byens største guldfund, og Bullock forvalter indledningsvis hendes rettigheder over for Swearengen, der med alle midler forsøger at få fingre i hendes besiddelser. Men Bullock er en gift mand. Af pligtfølelse har han giftet sig med sin storebrors enke, og da hun og brodersønnen ankommer til Deadwood i begyndelsen af anden sæson, vælger han – dog ikke uden problemer - pligten frem for passionen.

Al og Seth er imidlertid ikke kun fjender. Forhold, der truer lejrens eksistens, tvinger dem sammen. Mest betydningsfuld er deres pragmatiske alliance i modstanden mod mineindustriemanden Hearst og hans røverkapitalistiske metoder.

## Stederne

Omkring de to mænd står en række andre karakterer, hvis relationer kan præsenteres i forhold til deres placering i byen. Der er tre centrale lokaliteter i *Deadwood: The Gem Saloon*, hotellet med det opulente navn *The Grand Central* og kasinoet og bordellet *The Bella Union*. Al hersker på – og fra – *The Gem*. Til at hjælpe sig har han sine tro håndlangere og bartendere Dan og Johnny. Luderen Trixie deler til at begynde med Als seng, og selvom deres relation ikke kan beskrives i romantiske termer, er de tæt knyttet til hinanden. Trixie løsriver sig langsomt fra Al og får et ægteskabslignende forhold til Bullocks partner, Sol Star. Lige over for *The Gem* ligger hotellet *The Grand Central*. Det ejes af den sleske, selvindbildt raffinerede, racistiske og evigt griske, men også bedrøvelige og ynkværdige E.B. Farnum. *Bella Union* ejes af den rævesmarte, kyniske og lapset velklædte forretningsmand Cy Tolliver, der i mange henseender er Als konkurrent. Med sig har Tolliver en stab, der bl.a. omfatter bordelmutteren Joanie Stubbs, som han nærer en besynderlig form for kærlighed til, men som i seriens løb forsøger at rive sig fri af hans indflydelse. Hun gør det, fordi hun nærer afsky for hans ukontrollerede voldsudbrud, og fordi hun som lesbisk ikke kan håndtere de kærlighedserklæringer, han i følsomme stunder fremsætter over for hende. Tolliver forsøger fra sin balkon at danne sig et overblik over, hvad der sker i byen.

Til disse steder, der knytter sig til centrale karakterer i føljetonen, følger sig den isenkrambutik, Bullock og Star bygger op, og baren *Number 10*,

hvor byens drukkenbolte, dens "poor white trash", holder til. Et mindre skur fungerer som både hjem og konsultation for den fiktive, lokale læge, Doc Cocran. Han er den indebrændte og uselviske humanist, der oven på sine oplevelser med de sårede og døende i borgerkrigen har et noget anstrengt forhold til Gud. Han færdes – ligesom redaktøren for *The Deadwood Pioneer*, A.W. Merrick - relativt ubesværet blandt de modstridende parter. Lejren rummer også et kinesisk kvarter, hvor mr. Wu regerer. Han ejer et vaskeri, et frysehus og ikke mindst nogle svin, som gerne – og for "five dollar" (II:2) til Wu – æder folk, der er døde af at være kommet AI på tværs.

Efterhånden som lejren vokser, kommer flere lokaliteter til. Teltene på hovedgaden forsvinder, og lejren får så småt karakter af en by. Med åbningen af anden sæson har Seth Bullock f.eks. bygget et hus til sin familie, og en skole, en bank og et simpelt pensionat dukker op i sæson to og tre. I tredje sæson kommer en teatertrup til byen, et par omrejsende prædikanter lægger vejen forbi, men nogen kirke bliver det ikke til.

Et afgørende sted for livet i Deadwood er den mudrede jordvej, *The Thoroughfare*, der går gennem byen. Her udfoldes et rigt handelsliv med boder og gadesælgere; her fester byen, her mødes og hilser man, her finder skudduelle, arrestationer og ikke mindst drabelige slagsmål sted, og her modtager man tilrejsende. Hævet over gaden kan lejrens mægtigste mænd – Al, Tolliver og Hearst – fra deres balkoner holde øje med, hvad der foregår.

## Strukturen

Den dominerende fortælling gennem alle seriens tre sæsoner handler om forholdet til loven, sådan som det især aktualiseres i forhold til guldets. Det er guldets, der har draget folk til Deadwood, og det, de strides om. I begyndelsen vasker individuelle lykkejægere guld i vandløbene omkring byen og graver efter det selv midt på byens hovedgade. De lever fra hånden og i munden og veksler deres guld til sprut og sex på *The Gem*. Da føljetonen slutter, ejer én mand, fuldblodskapitalisten Hearst, det hele, og *Deadwood* skildrer dermed en omfattende historisk bevægelse i et fortættet forløb.

Et særligt rigt fund er omdrejningspunktet fra det første til det sidste afsnit. Efter en længere kontrovers i første sæson ender det med at tilhøre Alma Garrett. Fra anden sæsons start opkøber Hearst med trusler, falske rygter, politiske studehandler og mord via en mellemmand langsomt lejrens jordlodder, og da han selv ankommer i begyndelsen af tredje sæson, mangler han kun at føje enkens jord til sine besiddelser, før han ejer det hele.

Han og hans folk behandler immigrantarbejderne i minerne barbarisk, og han står ikke tilbage for at beordre nogen slået ihjel, hvis de er mistænkt for at stjæle hans guld, forsøger at organisere arbejderne eller på anden måde stiller hindringer i vejen for hans industrielle udnyttelse af guldforekomsterne.

Kampen om guldet og modsætningerne mellem Swearengen og Bullock kører gennem alle 36 afsnit, men væves sammen med en mængde længere og kortere, betydningsmæssigt større eller mindre historier. De fleste handlingsforløb knytter sig til de gennemgående karakterer, men også karakterer, der kun er med i nogle få afsnit, kan blive bærere af historier, der aldrig bare står alene, men altid udspringer af eller har konsekvenser for mere betydningsfulde historier.

Handlingen i *Deadwood* tager sin begyndelse med en enkelt og signifikant prologscene, der udspiller sig i maj 1876 i Montana. Bullock har sidste aften på posten som marshall. I cellen på hans lille kontor sidder en hestetyv, der forsøger at bestikke Bullock til at lade ham gå. Han vil nemlig også gerne til Deadwood, for han har som nævnt hørt, at der gælder loven ikke. Bullock er ubestikkelig, og da en halv snes berusede og bevæbnede ryttere kræver hestetyven udleveret til lynchning, kommer hans mod og forhold til loven på prøve. Han nægter at udlevere fangen, men besørger selv hængningen, som han afslutter med et hårdt træk i den hængtes ben for at sikre sig, at nakken er knækket. Henrettelsen foregik dermed "under color of law" (I:1), som Seth siger, men konsekvensen for hestetyven er den samme.

Næste scene foregår et par måneder senere, i juli samme år, og fører os sammen med bl.a. Bullock, Wild Bill Hickok, Calamity Jane Canary og Charlie Utter til Deadwood, der på ganske få scener nær danner baggrund for resten af serien. Hver af de tre sæsoner udspiller sig over en måneds tid. Typisk begynder et afsnit om morgenen for at slutte sent samme dags aften, hvorefter næste afsnit tager fat morgenen efter. Enkelte afsnit har indledningsvis et par aften- eller nattescener, før dagen og den nye handling begynder, og der er i alle tre sæsoner enkelte større tidsoverspring af op til godt en uges varighed mellem nogle af afsnittene, ligesom enkelte dobbelt-afsnit foregår samme dag.

Anden sæson foregår i sommeren 1877 og bringer nye, centrale karakterer til byen. Vigtigst er Bullocks kone Martha og hendes søn William, Hearsts "fortrop", den kølige og – viser det sig – morderisk perverse Francis Wolcott, huslærerinden, Miss Isringhausen, der i virkeligheden er agent for



Alma Garretts afdøde mands familie, nogle nye ludere, der skal arbejde for Joanie, og The Nigger General, der får betydning i forbindelse med *Deadwoods* behandling af temaet racisme, der går som en vigtig understrøm gennem hele serien.

Også tredje sæson, der foregår fem uger efter afslutningen af anden sæson, bringer nye karakterer i spil. Hearst selv dukker op i anden sæsons sidste afsnit, men sættes først for alvor i spil i tredje sæson, der slutter med, at han forlader byen efter at have opnået, hvad han ville. Der ankommer også en skuespillertrup, og i to afsnit dukker brødrene Wyatt og Morgan Earp op i *Deadwood*. Samtidig med at nye karakterer dukker op, nogle for at forsvinde igen, tillægges karakterer, der har fandtes i byen hele tiden, større betydning. Det gælder f.eks. Richardson, den enfoldige kok på *Grand Central Hotel*, som der udvikles en "running joke" omkring.

"Running jokes" og andre genkommende handlingselementer er med til at holde serien sammen. Seths jødiske partner, Sol Star, henviser således ofte ironisk til nogle forretningsmæssige råd, hans gamle far gav ham på dødslejet. Til de mere betydningsfulde repetitioner hører Als monologer, der markerer nogle af højdepunkterne i *Deadwoods* nytolkning af, hvad man kan tillade sig på tv. Mens Al hen under aften får sig et blowjob, filosoferer han følsomt over sin hårde barndom, og når han overvejer sine taktiske muligheder, taler han til *The Chief*, et afhugget indianerhoved, han opbevarer i en kasse!

Alle afsnittene har den samme indledningssekvens, men de afsluttes forskelligt. Med fokus på genfortolkninger af elementer fra westernmytologien markerer indledningen i en montage seriens tid, stemning, stil og temaer. I tætte beskæringer og i samme sepiatone, som præger serien i øvrigt, skilddrer den en slags dobbelt rejse ind i *Deadwood*. På den ene side metonymiske og metaforiske repræsentationer af vesten og af menneskets vej dertil: støvler, der tramper i pløret, prærievognens hjul, guldet, kroppene, blodet, whiskyen, pokerspillet. Klippet ind i denne antydningssvise fortælling følger vi på den anden side en rytterløs hest, der bevæger sig fra højre mod venstre – fra øst til vest – for til sidst at ende på *The Thoroughfare*, hvor den først spejles i en vandpyt for siden at blive tonet bort (fig. 2). Er den drøm om den absolutte frihed, hesten kan repræsentere, et fatamorgana, synes indledningen af spørge. Seriens svar er: "ja!"

Indledningssekvensen ledsages af David Schwartz' akustiske titelnummer, der i en modal akkordprogression anvender instrumenter, heriblandt



Fig. 2. Fra introsekvensen. Den fri hest spejler sig i en vandpyt på The Thoroughfare, før den tones bort. Foto: Paramount Home Entertainment.

køkkengryder, fra mange landes folkemusik og dermed antyder seriens multikulturelle univers. Musikken til slutteksterne varierer fra gang til gang og er typisk bidder af gamle country- eller bluesnumre fremført af legendariske navne som Mississippi John Hurt, Big Bil Broonzy og Brownie McGhee, men nulevende sangere, der er inspireret af amerikansk folkemusik, bliver også brugt: k.d. lang, Madeleine Peyroux, Bruce Springsteen. Sangene kommenterer eksplicit handlingen i afsnittet, som da et Bob Dylan-nummer bliver brugt til at opsummere den umulige situation, Bullock havner i i anden sæsons første afsnit: "It's not dark yet, but it's getting there" (Dylan 1997).

Samlet set er handlingsforløbene stærkt koncentrerede om nogle få, handlingsmættede uger. Nogle af seriens fortællinger strækker sig over alle tre sæsoner, andre over en eller to, mens andre igen kun går over et enkelt eller et par afsnit. På denne måde holdes fortællingen til stadighed i gang af både lange og korte handlinger, og det enkelte afsnit fortæller flere historier samtidig.

## Kroppen

Bullock trækker godt til i den hængtes ben – og vi hører halsen knække. Trixie skyder en voldelig kunde gennem hovedet. Det ser vi ikke, men vi er med, da Doc Cocran stikker en metalpind ind i skudhullet – og forundret ser den komme ud på den anden side. Swearengen slår Trixie i gulvet og træder

hende hårdt på struben. Han er rasende, for det er ikke godt for hans *operation*, at bordellets kunder bliver slået ihjel: Der er ikke gået mange minutter af det første afsnit af *Deadwood*, før man bliver klar over, at kroppen får en central plads i skildringen af det rå liv i det, der så småt er på vej til at blive et samfund. Alene i første afsnit bliver otte mennesker slået ihjel.

Også sygdomme og deres kropslige konsekvenser fylder godt. Som eksempel på de mange, meget sanselige og åbenlyse, audiovisuelle skildringer af disse elementære og "uciviliserede" træk, der er i serien fra start til slut, kan man undersøge, hvordan Al Swearengen og hans krop skildres. Han starter med at have fuldstændig kontrol over lejren, men magten glider ham langsomt af hænde, samtidig med at hans krop i en parallel bevægelse begynder at udvise svaghedstegn. Han genvinder mod slutningen noget af sin tidligere styrke, men ligesom det var tilfældet med de gamle westernlegender, er hans tid forbi. Den er i hvert fald ved at rinde ud. Als mafiøse regimente er forbi, (skin-)demokratiets og industrikapitalismen er klar til at tage over.

"I need to fuck something. Trixie!" (1:4) kommanderer Al i fjerde afsnit, hvorefter de har sex, mens hendes arme er bundet til sengen. Men Als magt er truet – og det kommer til udtryk i hans forhold til Trixie, til seksualiteten og til kroppen. Det er sidste gang, han kalder hende "something", og det er slut med at binde hende til sengen. Al finder ud af, at Trixie har besøgt Sol i isenkrambutikken og demonstrerer sin magt over hende ved at gribe hende hårdt og voldsomt i kønnet (1:7); men hans handling er ikke kun en magtdemonstration. Den er også et udtryk for jalousi og dermed et svaghedstegn. Da hun samtidig modigt og af empati har modarbejdet en af hans planer, frygter hun for sit liv og vælger at forsøge at begå selvmord. Det mislykkes, og hun vender frivilligt tilbage til Als soveværelse, stikker ham én, giver ham i en underkastende forsoningsgestus en stor guldklump og glider nøgen ned under sengetæppet (1:8). Morgenen efter spørger han nærmest med indlevelse til hendes helbred oven på selvmordsforsøget og udstikker en "kærlig" ordre: "Don't fucking try it, doin' away with yourself again, huh?" (1:9).

Sol har i afsnittets forløb forsøgt at komme i snak med Trixie, mens hun under Als bevågenhed er på arbejde på baren. Hun afviser at gå med ham under henvisning til Al: "He [Al] don't permit our making calls out" (1:9). Da hun kommer ind på Als kammer i slutscenen, siger han ironisk og med et for ham karakteristisk sammenstød mellem noget, der kunne være *Romeo og Julie* og *Grundbog for småhandlende*: "Since last our eyes were upon each

other, Love – I hope you've earned me five dollars" (I:9).

Det store vendepunkt i forholdet mellem Al og Trixie – og dermed i hans kontrol over hende – kommer et par afsnit senere, hvor hun alligevel og af egen drift opsøger Sol i butikken og tilbyder ham "a free fuck" (I:11). De har sex, hvad der kommer Al for øre. Han lader Sol hente til baren og forlanger betaling: "You owe me five dollars. If you ass-fucked her, you own me seven" (I:11). Al forsøger at få det til at ligne en forretningstransaktion, men han er personligt såret og beordrer derfor Trixie til at sove blandt sine egne, altså blandt de andre ludere. Selv tager han en flaske whisky og en luder med op, og mens hun giver ham et blowjob, taler han om sin barndom. Hun får besked på bare at holde kæft og sutte pik – og afsnittet slutter således: "Now, fucking go faster, hmm?" (I:11). Han grynter tilfreds og fortsætter nærmest venligt: "Okay, go ahead and spit it out. You don't need to swallow. You just spit it out. Mmm. Anyways" (I:11) (fig. 3).

I begyndelsen af anden sæson mister Al ikke kun magten over Trixie, også hans magt over lejren begynder at smuldre, hvilket også viser sig ved, at det begynder at knibe med synet og potensen (fig. 4).

En første indikation er, at han begynder at bruge lup, når han skal læse. Dernæst brækker han et par ribben under slagsmålet med Seth. Nogenlun-



Fig. 3. "Now go ahead and spit it out. You don't have to swallow it." Foto: Paramount Home Entertainment.



Fig. 4. Als fysiske deroute er i gang. Foto: Paramount Home Entertainment.

de samtidig begynder han at få smerter i underlivet: "Feels like a cannon ball up my ass" (II:2). Han får luderen Dolly til at prøve at gøre noget ved det, og hun stikker tommelfingeren op i røven på ham, hvilket gør rasende ondt. Han beordrer hende til at holde op, hvorefter hun – uden at han har opfordret til det – spørger, om hun skal sutte hans pik. "Please," svarer han, men konstaterer kort tid efter: "Even this now gives me no pleasure" (II:2). Uden at kommentere det nærmere – sådan som han gjorde første gang – får han dog udløsning. Hans smerter bliver værre, og efterhånden får han problemer med at tisse. Det viser sig at være en nyresten, og i et par afsnit svæver han mellem liv og død: Han ligger hjælpeløst rystende på gulvet og mister talens brug, men hans stolthed forbyder ham at lade andre se ham svækket. Til sidst bryder Dan døren ned, og i afsnit 15 opererer Doc Al ved at føre et instrument op gennem hans urinrør og knuse nyrestenen. Det sker i en scene, som man ikke behøver være psykoanalytiker for at forstå i termer om en fallisk magt, der er ved at bryde sammen. Magtforholdet mellem Al og Trixie er nu vendt om: Hun er oprigtigt bekymret for ham, og slutcredits ledsages af Ann Rabson, der bl.a. synger: "The man I love is nothing but skin and bones" (Rabson 1997).

Med en kraftanstrengelse kommer Al sig efter sin sygdom, og selvom han på mange felter kommer i fuld vigør igen, går det stadig ned ad bakke for hans fysik. Luppen bliver fra afsnit 21 til læsebriller, og i magtkampen med Hearst bliver han den lille, hvilket også giver sig kropsligt udtryk. Hearst hugger ganske enkelt en af Als fingre af (III:2). Igen en meget håndfast markering af Als symbolske kastration. Efter således at have mistet både Trixie og sin omnipotente position i lejren, kan Al ikke længere få rejsning. I tredje sæsons fjerde afsnit sætter han to gange Dolly til at sutte pik, men ingen af gangene går det, som han ønsker. Selvom han taler om, hvor nedværdigende det var, da han fik hugget fingeren af, nægter han at lave koblingen mellem de to hændelser. Det er Dollys skyld, at han ikke kan få rejsning, mener han: "It's you – that's changed the level of your suction somehow" (III:5), som han malerisk formulerer det.

Når Als magt i *Deadwood* svækkes, får det kropsligt udtryk. Det er blot et eksempel på, hvordan *Deadwood* sætter kroppen, dens afsondringer og dysfunktionalitet i scene. Alle de centrale karakterer invalideres i større eller mindre grad i seriens løb, hvad enten det skyldes vold eller sygdom. Seth bliver hårdt såret to gange, Trixie er ved at begå selvmord, Sol bliver såret i en skudveksling, Tolliver bliver stukket ned, Alma Garrett er i flere omgange

afhængig af opiumsdråber, og da hun bliver gravid, nøjes hun ikke med at have morgenkvalme, hun kaster op i vidners påsyn, Hearst har ondt i ryggen og bliver tilmed såret, da Trixie – med blottede bryster, som en visuel hilsen til Delacroix' "Friheden fører folket" – skyder ham i indigneret desperation. Når der er slagsmål, går det meget voldsomt for sig, f.eks. da Als håndgangne mand, Dan, river sin modstanders ene øje ud (fig. 5)! Det mest makabre udtryk for seriens skildring af forholdet til kroppen er Wus svin, der som nævnt med stor, gryntende fornøjelse æder ligene af byens dræbte.



Fig. 5. Efter et slagsmål, der varer fire minutters fortællertid, får Dan et øje ud af hovedet på Hearsts mand, The Captain. Foto: Paramount Home Entertainment.

Der bliver pisset i fuld offentlighed på *The Thoroughfare*, Al har problemer med at tisse i forbindelse med nyrestenen, og Jane Canary pisser flere gange i bukserne, når hun er faldet døddrukken om. Farnum har svedige hænder, når han er nervøs, og må lide den tort at blive spyttet i ansigtet af Hearst. Lægen får tuberkulose og hoster blod op m.m. Der er forholdsvis eksplicitte, men dog ikke hardcore sexscener. Kun en af dem – mellem Alma Garrett og Seth – er drevet af gensidig passion. Det er i en vis forstand naturligt med sexscener, nu der er ikke færre end tre bordeller i Deadwood, hvor luderne ofte render halvnøgne rundt, men man er ikke vant til at se "full frontal male nudity" (jf. Diffrient 2006) i en tv-serie, sådan som man gør det i en scene på *The Gem* (1:2). Noget overrasket bliver man også over at se den nyudnævnte borgmester få revet den af i fuld offentlighed (1:9).

## Sproget

Sproget i *Deadwood* er påfaldende på flere måder. Det første, man lægger mærke til, og noget, der førte til en større debat i USA, er det djærve frisprog, mange af karaktererne taler. Man kan f.eks. notere sig, at de syv ord, man ifølge komikeren George Carlin aldrig måtte sige på tv før i tiden (Levettes 2008: 127) – og som man stadig helst ikke må sige på *network televi-*

sion, når der kan være børn blandt seerne,<sup>3</sup> fylder godt op i *Deadwoods* dialoger. De syv ord – *shit, piss, fuck, cunt, cocksucker, motherfucker* og *tits* – bliver alle brugt i *Deadwoods* 36 afsnit med – som det er antydnet af Als replikker ovenfor – *fuck* som den absolutte topscorer med 3259 forekomster i forskellige varianter (*fuck, fuckin', motherfucker, motherfuckin' ...*).<sup>4</sup>

Dernæst bemærker man, at mange af seriens karakterer i en sær modsætning til banderiet er ovenud velformulerede. Den engelsksprogede litteratur omtaler denne del af *Deadwoods* sprog som enten shakespearesk eller victoriansk (Salerno 2010: 190). Uanset om det er det ene eller det andet, er karakterernes veltalenhed bemærkelsesværdig. Om det er Al, Farnum, Merrick eller en døddrukken Jane Canary, kan de alle formulere sig i formfuldendte og ordrige sætninger – med eller uden eder.

For det tredje taler alle karaktererne deres eget sprog. Alle er indvandre-re i Deadwood, og det reflekteres gennemført i sproget. Der høres alskens varianter af britisk og amerikansk engelsk: Der er britiske skuespillere og kultiverede østkyst-amerikanere, der som Alma Garrett ikke tåler bandeord og sprogligt mestrer antydningens underspillede kunst; der er E.B. Farnum, som indrømmer, at hans veltalenhed måske ikke stikker så dybt. Da en af skuespillerinderne bemærker, at han lige har citeret Wordsworth, indrømmer han, at han ikke ved, hvem Wordsworth er, men at han har "a digest from which I memorize, suppressing the authors' names" (III:4). Der er Als prosaiske magtsprog og mange andre nationale, dialektale og sociale variationer af engelsk. Og så er det tilmed ikke alle, der taler engelsk: Der høres bl.a. keltisk og norsk i Deadwood, men Wus forhandlinger med Swearengen hører til seriens gentagne signaturscener: Wu taler kantonesisksk og tegner det, han vil fortælle. Han besejler deres aftaler med et insisterende "Wu! Swedgin! Hang dai" ("Wu! Swearengen! Brødre") (II:6) og kan længe kun ét amerikansk ord: "Cocksucka".

Til den sproglige variation, de mange, i øvrigt anakronistiske (Diffrient 2006: 186, Sullivan 2008: 14), bandeord og karakterernes retoriske udfoldelser føjer sig deres enetaler. Als monologer har været nævnt, men også f.eks. E.B. Farnum, Doc Cocran og Alma Garretts medarbejder og senere mand Elsworth taler med sig selv. Elsworth taler dog til sin hund, ligesom Jane Canary og Charlie Utter nogle gange taler til Wild Bills grav. På et tidspunkt i afsnit 34 har Hearst spyttet Farnum i ansigtet og truet ham til hverken at flytte sig eller forsøge at tørre spyttet af. Et par timer senere – i begyndelsen af næste afsnit – genfinder vi Farnum, der

ikke har rørt sig ud af stedet. Dybt ydmyget fører han denne monolog, der også kan illustrere hans veltalenhed og seriens kropslige fokus:

That I have not wiped his excretion [snyt] from my cheek is understandable. I'm threatened with death if I do. That I stand immobile these hours later speaks of a flaw in my will. Surely this is not the culminating indignity. There remains, for example, receiving his regurgitations [gylp] or swallowing his feces! Would I stand stoic [...] still? (III:11) (fig. 6)



Fig. 6. "That I have not wiped his excretion [snyt] from my cheek is understandable." Foto: Paramount Home Entertainment.

## Konklusion

Siden 1960'erne har man blandt filmfolk "fastslået Western-genrens definitive undergang ved alle passende lejligheder" (Schepelern 1990: 12). Spaghetti-westerns genoplivede og omfortolkede genren i 1960'erne og 1970'erne. Bortset fra markante undtagelser og genskrivninger som Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1971), Walter Hills *The Long Riders* (1980), Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992), George P. Cosmatos' *Tombstone* (1993), Sam Raimis *The Quick and the Dead* (1995) og senest Coen-brødre-nes genindspilning af *True Grit* (2010) har westerngenren på film ikke rørt meget på sig siden 1950'erne, der – i hvert fald kvantitativt – var genrens største årti med en amerikansk produktion på over 500 film (Lusted 2003: 12). Genren levede dog ufortrødent videre på tv med serier som *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), *Bonanza* (1959-1973), *Wagon Trail* (NBC/ABC, 1957-1965) og *Rawhide* (CBS, 1959-1965) for blot at nævne nogle af de mest sejlivede. Alene af de to førstnævnte blev der produceret 620 timer "svarende til 400 biografilm af gennemsnitlig længde" (ibid.: 13), og i 1959 var der på amerikansk tv premiere på ikke færre end 26 westernserier, men i midten af 1970'erne var det stort set slut – også på tv. Dog fik f.eks. miniserien *Lonesome Dove* (CBS, 1989) med Robert Duvall, Tommy Lee Jones og Angelica Huston stor succes.

*Deadwood* tager den gamle genre op, holder den ud i strakt arm og kigger



grundigt på den. De gamle helte er irrelevante, de vante forestillinger om den hvide mands civilisatoriske byrde bliver skudt ned. I stedet viser HBO sine moderne, velstillede og veluddannede abonnenter, hvordan man også kan forestille sig, at deres nation blev til. En ny fundamentsmyte er skabt, ikke som en klassisk western, men som en parawestern, der ”bevidst er afhængig af at efterligne eksisterende og genkendelige tv-former og give dem et vrid” (Santo 2008: 19).

\*\*\*

*Deadwood* har uden større succes været vist på dansk tv: DR2 har sendt hele serien to gange, mens TV 2 og TV 2 Zulu har vist første sæson i alt fire gange. Salget af *Deadwood*-dvd'er på det danske marked har været ganske beskedent,<sup>5</sup> og *Deadwood* har ikke fået tag i mange danske seere. Endnu?  
”Welcome to fucking Deadwood.”

## Litteratur

- Anderson, Christopher (2008): “Producing an Aristocracy of Culture in American Television”, in Gary R. Edgerton et al. (red.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Diffrient, David Scott (2006): “Deadwood Dick. The Western (Phallus) Reinvented”, in David Lavery (red.), *Reading Deadwood. A Western to Swear By*. New York: I.B. Tauris.
- Dylan, Bob (1997): “Not Dark Yet”, in *Time Out of Mind*. Columbia Records.
- Johnson, Rebecca (2009): “Living *Deadwood*: Imagination, Affect, and the Persistence of the Past”, *Suffolk University Law Review*, 42, 4: 809.
- Leverette, Marc (2008): “Cocksucker, Motherfucker, Tits”, in Marc Leverette et al. (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York & London: Routledge.
- Lusted, David (2003): *The Western*. Harlow: Longman.
- Millichap, Joseph (2006): “Robert Penn Warren, David Milch, and the Literary Contexts of *Deadwood*”, in David Lavery (red.), *Reading Deadwood. A Western to Swear By*. New York: I.B. Tauris.
- Newcomb, Horace (2008): “Deadwood”, in Gary R. Edgerton et al. (red.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Rabson, Ann (1997): “Skin and Bones”, in *Music Makin' Mama*. Alligator Records.
- Salerno, Daniel (2010): “‘I Will Have You Bend’: Language and the Discourses of Power in *Deadwood*”, *Literary Imagination* 12, 2.
- Santo, Avi (2008): “Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO”, in Marc Leverette et al. (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York & London: Routledge.
- Schepelern, Peter (1990): “Livet som genre”, *Sekvens 90, Årbog fra Institut for Film- & Medievidenskab*. København: Institut for Film- & Medievidenskab.
- Sullivan, Claire (2008): “On Translating Badly: Sacrificing Authenticity of Language in the Interest of Story and Character”, *Translation Review*, 75. University of Texas, Dallas.

Websites:

[www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script](http://www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script)

[www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html](http://www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html)

[www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html](http://www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html)

## Noter

1. Citater fra *Deadwood* stammer fra udskrifter på internettet: [www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script](http://www.scribd.com/doc/5568973/Deadwood-Seasons-13-script). I parentes efter citaterne henviser jeg til sæsonen med romertal og til afsnitsnummer med arabertal. I brødteksten refererer jeg undertiden til fortløbende afsnitsnumre fra 1 til 36.
2. Hjemmesiden *Legends of America* ([www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html](http://www.legendsofamerica.com/we-deadwoodhbo.html)) opregner alle de karakterer i *Deadwood*, der har levet i virkeligheden. Ofte synes deres liv at have formet sig noget anderledes, end det gør i serien.
3. FCC, Federal Communications Commission, forbyder *broadcast*-medier, der kan modtages gratis, at udsende *obskønt* materiale. *Uanstændigt* og *profant* materiale er forbudt i tidsrummet mellem 6 og 22. For kabelbårne betalingskanaler gælder disse regler ikke ([www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html](http://www.fcc.gov/cgb/consumerfacts/obscene.html), besøgt 21.03.2011) i henhold til det første forfatningstillæg, der handler om bl.a. ytrings- og pressefrihed (Santo 2008: 25).
4. Optalt automatisk i de transskriberede manuskripter, jf. note i.
5. Oplysningerne om dvd-salget stammer fra Paramount Home Entertainment Danmark, der distribuerer serien i Danmark, men som ikke ønsker at offentliggøre de præcise salgstal.