



# Om distributionen af hvidhed – race, raceoverskridelse og racisme i John Fords *Forfølgeren*

Med udgangspunkt i John Fords *Western Forfølgeren* fra 1956 præsenteres en analyse af repræsentationer af race og overskridelse af raceskel, særligt i relation til konstitueringen af subjektpositioner, hvorfra spørgsmål om hvidhed og ikke-hvidhed kan afgøres

Af Birgitta Frello

Den amerikanske *Western Forfølgeren* (*The Searchers*) fra 1956 er instrueret af John Ford og har John Wayne i hovedrollen som Ethan Edwards. Filmen indtager en særlig status i amerikansk filmhistorie på trods af, at den ikke fik nogen særligt varm modtagelse, da den havde premiere. Dens status er snarere kommet til senere, i takt med at berømte instruktører som Steven Spielberg og George Lucas har fremhævet den som inspirationskilde (Eckstein, 2004a). Filmen fremhæves blandt andet for dens fantastiske billeder fra Monument Valley, som har været afgørende for den visuelle æstetik, man senere er kommet til at forbinde med Westerngenren. Filmen fremhæves desuden ofte for den særlige status, den indtager i John Fords produktion. Den er baseret på en roman af Alan LeMay, som er bearbejdet til filmmanuskript af Frank S. Nugent. Ikke desto mindre fremhæves den som et meget personligt projekt, hvor Ford greb ind og ændrede historien og skildringen af relationerne mellem personerne under selve indspilningen. (Se f.eks. Clauss, 1999).<sup>1</sup> Filmen har racisme og raceoverskridelse som sit tema, og i senere analyser er den blandt andet blevet fortolket som Fords kommentar til den stigende opmærksomhed på racisme og race-diskrimination over for den sorte befolkning i datidens USA. Filmen fremhæves således for sin kritik af racismen – en kritik, som set fra et hvidt, mainstream-amerikansk perspektiv, lettere lod sig formulere i Westernsproget og med indianerne i fokus end ved at fokusere på det mere sprængfarlige spørgsmål om sortes rettigheder. *Forfølgeren* har været udsat for talrige analyser. Blandt de mest interessante, set i lyset af problematikken vedrørende race og raceoverskridelse, er dem, man finder hos Richard Slotkin (1992) og Armando José Prats (2002). Begge analyserer filmen i sammenhæng med en større undersøgelse af Westerngenren i relation til en mere generel amerikansk identitetsproblematik.<sup>2</sup> Filmen er dog ikke kun blevet tolket som en kritik af racismen, men også som et udtryk for

den selv samme racisme.<sup>3</sup> Disse modsatrettede læsninger hviler blandt andet på den ambivalente fremstilling af hovedpersonen, Ethan Edwards, der på den ene side skildres som den handlekraftige helt, der redder pigen og løser problemerne for det lille nybyggerfamfund, men som på den anden side skildres som en hård, usympatisk og racistisk person, der forsøger at dræbe den pige, han er redet ud for at redde.

Det er imidlertid ikke kun beskrivelsen af Ethan Edwards, der er ambivalent. Det gælder også for den måde, hvorpå filmen overordnet håndterer det kritiske perspektiv i form af en dobbelthed af racismekritik og racialiseret repræsentation: På den ene side kan filmen ses som en moralsk kritik af hvid racisme og af angsten for "besudling" af det hvide blod og som et forsøg på at overskride racekategorierne og vise, at raceblanding ikke er en trussel mod den civilisation, som hvide amerikanere ser sig som forsvarere af. På den anden side er kritikken fanget i den samme kategorisering, som den kritiserer. Filmens univers er *racialiseret* i den forstand, at racekategorierne udgør det selvfølgelig grundlag for fortællingen: Trods kritikken og forsøget på at overskride kategorierne, forbliver skellet mellem det "hvide" og det "indianske" intakt.

Det er derfor oplagt at udsætte filmen for det, jeg vil kalde en *hybriditetsanalyse*, det vil sige en analyse, der fokuserer på spændingen mellem reproduktion og overskridelse af etablerede socio-kulturelle – og især semi-biologiske – kategorier, såsom racekategorien: På den ene side fokuseres på produktionen og reproduktionen af de kategoriale poler – som her udgøres af det "hvide" og det "indianske". På den anden side fokuseres på de måder, hvorpå disse poler kan overskrides inden for filmens univers. Hermed peger analysen ikke blot på polerne og overskridelsen, men også på de karakteristika, som forbindes med disse og på de subjektpositioner, som etableres i filmens fortælling, og som tildeles forskellige grader og arter af mulighed for handling – og herunder også forskellige muligheder for at sætte rammer for andre positioneringer.

## Filmen

Filmen udspiller sig i Texas fra 1868 og fem år frem. Hovedpersonen Ethan Edwards, veteran fra borgerkri-

<sup>1</sup> Af copyright-årsager kan KONTUR ikke bringe illustrationer fra filmen, men de kan findes mange steder på Internettet, blandt andet her:

[http://blogs.suntimes.com/scanners/2006/07/eyeless\\_in\\_monument\\_valley\\_ii.html](http://blogs.suntimes.com/scanners/2006/07/eyeless_in_monument_valley_ii.html)

<sup>2</sup> For et godt bud på et overblik over andre mulige indgange til analyse af denne film, se Eckstein og Lehman (red.), 2004.

<sup>3</sup> Se Eckstein, 2004a for en diskussion.



gen på den tabende side, besøger sin nybygger-bror, Aaron og dennes familie efter mange års fravær. Dagen efter Ethans ankomst rider han, sammen med en flok lokale mænd, ud for at undersøge et kvægtyveri hos en anden nybygger, Lars Jorgensen. Med dem er Martin Pawley – den adopterede søn af Aaron og hans kone, Martha. I deres fravær myrdes Aaron, Martha og sønnen Ben af en gruppe Comanche-indianere under ledelse af høvdingen Scar. Indianerne bortfører de to døtre, Lucy, som er en ung kvinde, og Debbie, som er en halvstor pige. Ethan og Martin begiver sig ud for at finde indianerne og befri de to piger. Lucy findes senere dræbt og voldtaget, og Ethan og Martin fortsætter eftersøgningen efter Debbie, som er blevet indlemmet i indianernes gruppe. Efter fem år lykkes det at finde Debbie, dræbe Scar og bringe Debbie tilbage til nybygger-samfundet.

Denne korte opsummering af handlingen tager udgangspunkt i, at der eksisterer to grupper: nybyggerne, som Ethans familie er en del af, og (comanche-) indianerne, som tilsyneladende uden grund har myrdet dele af familien og bortført pigerne. De to grupper er klart adskilte, og de er defineret ved race. Desuden er adskillelsen karakteriseret ved en klar skelnen mellem ofre og skurke: De hvide er beskrevet som fredelige nybyggere, som er blevet ofre for et blodigt overgreb og dermed har retten på deres side, mens indianerne er dem, der har begået dette blodige overgreb. Ethans hævntogt og hans beslutning om at dræbe Scar fremstår dermed berettiget på baggrund af det oprindelige overgreb mod hans familie.

Der er her tale om et sammenstød, ikke blot mellem hvide og indianere, men også mellem civilisation og barbari, og dermed er der lagt op til en "klassisk" Western, som antager de hvide nybyggers perspektiv. Det drejer sig om den (civiliserede) hvide kolonistors møde med den (barbariske) Anden, beskrevet inden for en udbredt populærkulturel genre med stærke genrekonventioner. Dette bevirker i sig selv, at den "trænede" tilskuer (dvs. alle de, der er flasket op med 50'er Westerns og beslægtede genrer) ved, hvilke grupper der kan være tale om, og hvem der kan indtage hvilke positioner – som helte eller som skurke, og som indsigtfulde aktører eller som handlingslammede objekter.

Da *Forfølgeren* havde premiere i 1956, var Western-genrens popularitet på sit højeste. Det var en tid præget af den kolde krig og de temaer og forståelser af konflikt og absolut andethed, som var knyttet til denne. Westerns – og herunder naturligvis John Fords Westerns – var mainstream Hollywood produkter, som afspejlede deres tids dominerende politiske og kulturelle forestillinger. Ikke desto mindre kan man, som nævnt, se filmen som et generelt angreb på hvid racisme, ikke blot i relation til indianerne, som på det tidspunkt forlængst havde mistet deres funktion som primære raciale definerede trusselsbillede for hvide amerikanere, men i nok så høj grad i relation til den spirende borgerrettigheds-

bevægelse og kampen mod diskrimination af den sorte amerikanske befolkning (Se f.eks. Eckstein, 2004a).

Samtidig med at Western-genren som helhed såvel som de enkelte film kan ses som billeder på generelle konflikter i tiden, så udgør de naturligvis også centrale steder for refleksion over de temaer, som de direkte behandler: De amerikanske nybyggers kolonisering af Vesten og deres forhold til den oprindelige befolkning. Selvom den senere bølge af "revisionistiske" Westerns endnu var langt væk, så var 1950'erne ikke desto mindre præget af en begyndende problematisering af den tidligere uproblematiserede selvbevidste, hvide, racistiske historieskrivning, som skildrede de hvide som overlegne civilisatorer og indianerne som del af det *wilderness*, som skulle overvindes og civiliseres.<sup>4</sup>

Selvom *Forfølgeren* således i høj grad er et produkt af sin tid, fremhæves den ofte som en atypisk Western, især på grund af heltens – Ethans – ambivalente psykologi. Arthur Eckstein hævder ligefrem, at den er en milepæl i Westerngenren, præcis fordi "Ford, who had earlier done so much to create the film genre of the western, here began to kill it." (Eckstein, 2004a:13). Som Douglas Pye peger på, så indeholder filmen nogle uopløselige modsigelser, som ikke inden for filmens univers kan opløses i et sammenhængende sæt af perspektiver (Pye, 1996:23). Disse modsigelser er særligt på spil i de måder, hvorpå overskridelser af raceskellet og det racialiserede perspektiv søges håndteret i filmen. Filmens bærende handling involverer således to måder at behandle raceproblematikken på. Den etablerer et skarpt skel mellem to racer – et skel, som bærer filmens handling i den forstand, at det er dette absolutte skel, der bærer fortællingen om det indledende overgreb, forfølgelsen og den afsluttende hævn og genoprettelse af normaliteten. Samtidig har filmen imidlertid et andet tema, som handler om *overskridelse* af dette absolutte skel. For at få øje på dette andet tema, er det nødvendigt med et mere udførligt referat af filmens handling.

Martin – den adopterede søn af Aaron og Martha – er 1/8 cherokee og filmens anden hovedperson. Forholdet mellem Ethan og Martin er et vigtigt tema i filmen og et af de steder, hvor racisme og overskridelse af raciale skel behandles. Filmens skildrer Martins forsøg på at etablere en familiær relation til Ethan – forsøg som Ethan afviser, idet han henviser til Martins status som "halvblods" og understreger deres manglende blodsbeslægtethed. Dette fremgår blandt andet, da Martin insisterer på at følge med Ethan i søgningen efter Debbie. Ethan spørger hvorfor, og Martin svarer: "fordi hun

<sup>4</sup> Der er dog ikke tale om en simpel lineær udvikling fra en uproblematiseret racisme og frem imod racisme-kritiske, "revisionistiske" Westerns. For en historisk gennemgang af repræsentationer af indianere i amerikanske Westerns se Pearson, 2001.



er min ..." Ethan afbryder, fuld af foragt: "Hun er din ingenting. Hun er ikke din familie"<sup>5</sup>

På et tidspunkt handler Ethan og Martin med en gruppe indianere. Martin mener, at han har købt et tæppe, men det viser sig, at han i stedet har købt en indianerkvinde, Look, til hustru.<sup>6</sup> Look er skildret som et kuert, klodset, ikke-kommunikerende væsen, præget af absolut fremmedhed. Både Ethan og Martin behandler hende med foragt. Look forlader Ethan og Martin og bliver senere dræbt af soldater under et overfald på en comanche-landsby. I forbindelse med overfaldet finder soldaterne nogle hvide kvinder, som har levet med indianerne. Ethan og Martin kommer for at se om en af dem skulle være Debbie.<sup>7</sup> De forsøger at kommunikere med kvinderne, men kvindernes opførsel kan bedst beskrives som psykotisk. En af soldaterne siger: "Man skulle ikke tro, de var hvide", hvortil Ethan svarer: "De er ikke hvide! Ikke mere. De er comancher" – efterfulgt af et nærbillede af Ethans ansigt, fortrukket i væmmelse.

Efter fem års søgen lykkes det Ethan og Martin at finde Scar og komme i kontakt med Debbie. De mødes med Scar i indianernes landsby uden dog at give til kende, hvad deres virkelige ærinde er. Debbie er nu blevet en smuk ung kvinde, som præsenteres som en af Scars koner. Hun opsøger dem, da de forlader landsbyen og siger, at det er for sent at hente hende. Nu er comancherne hendes folk. Ethan trækker revolveren mod hende, men Martin beskytter hende. Dernæst kommer comancherne og sårer Ethan, og de må flygte uden Debbie.

Det gøres her klart, at Ethans formål med eftersøgningen har ændret sig. Han vil stadig dræbe Scar, men han vil ikke længere redde Debbie, men dræbe hende. Han opsigter senere eksplicit blodsrelationen med Debbie, da han erklærer, at Martin nu er hans arving. Han har ikke længere nogen slægtninge, fordi Debbie "bor med en rødhud". Debbies seksuelle relation til en indianer ophæver altså slægtskabet.<sup>8</sup> Martin accepterer dog ikke dette. Han insisterer på, at de fortsætter forfølgelsen og redder Debbie fra comancherne. Det lykkes ham at overtale Ethan, som dog snarere er opsat på at tage

<sup>5</sup> Citater fra filmen bygger som hovedregel på de danske undertekster, undtagen når afvigelser mellem den engelske tale og de danske tekster har betydning for analysen.

<sup>6</sup> I den danske oversættelse er hendes navn "Hør". Pointen er, at Martin prøver at forklare hende, at ægteskabet er en misforståelse, og bruger ordet "hør" (eller "look"), hvilket hun (ifølge Ethans oversættelse) opfatter som hans navngivning af hende.

<sup>7</sup> Både fortællingen om Look og fortællingen om de hvide kvinder fremstilles indenfor rammerne af, at Martins kæreste, Laurie, læser et brev op, som hun har fået fra Martin. Fortællingen fremstår dog som en del af den fortløbende fortælling. Der er ikke noget tydeligt skift i fortæller-synsvinkel. Jeg inddrager den derfor i analysen uden yderligere overvejelser vedrørende betydningen af eventuelle skiftende fortæller-synsvinkler.

<sup>8</sup> For en analyse af slægtskab som tema i *Forfølgeren* se Hendersen, 2004.

hævn over Scar end på at redde Debbie, som han ikke længere regner blandt sine egne.

Hen imod slutningen af filmen har de fundet Scar og hans folk og allieret sig med en lille flok lokale rangers, som er samlet til lejligheden for at angribe landsbyen. Martin insisterer på først at redde Debbie – imod Ethans vilje. Til Ethans kommentar: "Med comancherne lever man ikke", svarer han: "Bedre at leve med dem end at få hjernen blæst væk". Martin sniger sig ind i landsbyen før de andre. Han finder Debbie og dræber Scar. Da tropperne angriber, finder Ethan den døde Scar og tager kniven frem. Vi ser ham ikke skalpere Scar, men scenen lægger op til det. Dernæst ser vi Ethan til hest forfølge en flygtende Debbie. Han haler ind på hende i en slugt. Hun er faldet og ser skrækslagen op på ham. Han løfter hende op, og så siger han, stille: "Lad os tage hjem, Debbie", og hun putter sig ind til ham.

Sidste scene er ved Jorgensens hus, hvor ryttere nærmer sig. Ethan rider forrest med Debbie foran sig siddende sidelæns, lænet ind til ham som et barn. Han bærer hende ned af hesten og hen til verandaen, hvor hr. og fru Jorgensen smilende venter og tager imod hende. De går ind. Ethan giver plads for Martin og Laurie – Jorgensens datter og Martins kæreste – som også går ind. Ethan står lidt og kigger og vender dernæst om og går væk fra huset.

Som det fremgår af dette udvidede referat, er filmens skel mellem hvide og indianere ikke så skarpt, som det fremstår i det første, korte handlingsreferat. For det første har vi Martin (spillet af Jeffrey Hunter), som via sin afstamning placeres på tværs af dette skel. For det andet har vi Debbie (spillet af Natalie Wood), som i løbet af filmen – ifølge Ethans blik – bevæger sig fra den ene side af skellet til den anden, og tilbage igen til sidst: Fra hvid til indianer til hvid igen. Debbies status er desuden et eksplicit tema i filmen, idet kampen om at definere den er et vigtigt element i konflikten mellem Ethan og Martin. For Martin handler det ikke om race, men om familieskab – et familieskab som Ethan i øvrigt benægter, idet han ikke anerkender at Martin er Debbies bror. Martin er på den ene side en del af det hvide nybyggeresamfund. Hans status som fuldgældigt medlem understreges af hans forhold til Jorgensens datter Laurie, som i øvrigt giver udtryk for de samme racistiske forestillinger om indianerne som Ethan gør.<sup>9</sup> På den anden side er han 1/8 indianer, hvilket i Ethans øjne forhindrer, at han kan accepteres som medlem af familien. Denne eksklusion viser sig dog heller ikke at være

<sup>9</sup> Følgende ordveksling kan illustrere Lauries holdning til indianere: Laurie siger til Martin, at han ikke må tage med Ethan. "Det er for sent. Hun er voksen nu". Martin: "Jeg bliver nødt til at hente hende, Laurie". Laurie: "Hente hvad? Rødhudernes efterladenskaber?" På engelsk er det endda meget værre – "Fetch what home? ... The leavin's of Comanche bucks – sold time an' again to the highest bidder? ... With Savage brats of her own, most like? ..." Citeret fra Nugent (1955/2002:102).



endegyldig. Ethans attitude overfor Martin er ambivalent gennem hele filmen – en blanding mellem foragt og faderlig omsorg, hvilket understreges, da han afskriver Debbie og indsætter Martin på hendes plads som retmæssig arving og dermed indirekte som familie.

### Selv og Anden

Selvom filmen problematiserer racismen, efterlader den ikke nogen tvivl hos tilskueren om, at det grundlæggende overgreb blev begået af indianerne, og at forfølgelsen af disse er retfærdig. Den indeholder intet forsøg på at sætte konflikten mellem indianerne og nybyggerne ind i en større sammenhæng, som kan problematisere denne indledende etablering af skurke og ofre. Det er dermed en Western, som, med Richard Slotkins ord,

returns us to the primary ground of the original generic form of the Frontier Myth: the Indian wars, the tale of the white woman captured by Indians, and her rescue by the quintessential American hero, "the man who knows Indians." (Slotkin, 1992: 461).

Myten om *the Frontier* drejer sig grundlæggende om muligheden af stadig ekspansion vestpå og om de egenskaber, som denne ekspansion fordrer for at lykkes. Slotkin argumenterer for, at denne mytiske struktur går igen i alle dele af det amerikanske samfundsliv, f.eks. som tilbagevendende legitimering af amerikansk krigsdeltagelse og i omtalen af arbejderklassen som *white savages* i forbindelse med de klassekonflikter, som industrialiseringen førte med sig.

Frontier-myten etablerer et univers af absolutte modsætninger: På den ene side *de hvide nybyggere* og på den anden side *Indianeren*; på den ene side *Civilisationen* og på den anden side *The Wilderness*. Såvel den vilde natur som den vilde indianer skal overvindes og beherskes, for at koloniseringen kan blive en succes. Denne polære fortælling giver koloniseringen af Vesten og de metoder, denne kolonisering indebærer, legitimitet, ligesom den giver legitimitet til andre handlinger, som kan fortælles inden for det samme skema. En af de legitimerende fortællinger, som Frontier-myten indebærer, er fortællingen om *savage war*, som er fortællingen om umuligheden af sameksistens mellem de hvide amerikanere og indianerne. Mødet mellem dem bliver derfor et spørgsmål om overlevelse: enten Os eller Dem. Og på grund af Indianerens vilde og blodtørstige natur bliver denne krig nødvendigvis en udryddelseskrig, hvor den Andens (Indianerens) barbariske fremfærd nødvendiggør, at lignende barbariske metoder tages i anvendelse af den hvide mand.

Begrebet om *savage war* peger på en ambivalens i Frontier-myten, som samtidig udgør en central del af dens funktionsmåde: Samtidig med at Frontier-myten opererer med absolutte modsætninger mellem Civilisation/Wilderness og Hvid/Indianer, så indebærer den også med nødvendighed en overskridelse af disse poler:

The American must cross the border into "Indian country" and experience a "regression" to a more primitive and natural condition of life so that the false values of the "metropolis" can be purged and a new, purified social contract enacted. (Slotkin, 1992: 14).

Derfor er helten i Frontier-myten ikke kun den, der overvinder *the Wilderness* og opretholder og beskytter Civilisationen mod Indianeren. Helten er snarere den, der *kender* Indianeren. Frontier-myten bygger altså ikke blot på en *overvindelse* af "vildskaben" (hvad enten denne repræsenteres af *the Wilderness* eller af Indianeren) og en indførelse af civilisation i stedet. Den bygger også på en *overskridelse* af skellet mellem det civiliserede og det vilde i kraft af at "kende Indianeren".

Disse beskrivelser af polariteten i Western-universet peger altså på, at disse poler på den ene side organiserer fortællingerne, men at en væsentlig del af fortællingernes fremdrift på den anden side udgøres netop af overskridelserne af polerne. I de klassiske Westerns kan det være i form af Western-heltens nødvendige overskridelse af civilisationens rammer, for at han kan redde netop denne selv samme civilisation. I revisionistiske Westerns kan det være i form af, at helten slutter sig til indianerne og overtager deres værdier – og måske bliver mere "indiansk" end indianerne.<sup>10</sup> Ved et nærmere studie af konkrete fortællinger viser det sig imidlertid, at ikke alle gives de samme muligheder for at overskride den position, de er givet indenfor det polære univers. Muligheder og begrænsninger er konstitueret på forskellig vis blandt andet af race, køn og alder. Spørgsmålet om mulige overskridelser bliver afgørende for forståelsen af de handlerum, som henholdsvis åbner og lukker sig i et givet univers såvel som for mulighederne for at ændre dette univers.

Slotkins beskrivelse af Frontier-myten peger på nogle centrale omdrejningspunkter for en diskussion af ikke blot *Forfølgeren* og Western-genren, men også af den mere generelle tematik, som jeg er interesseret i her. Jeg tager derfor afsæt i Slotkins beskrivelse af Frontier-myten, om end jeg ikke behandler den i helt samme lys som Slotkin gør det.<sup>11</sup> Slotkin tager udgangspunkt i, at et samfund besidder et sammenhængende kulturelt system, som får forskellige udtryk over tid. Han understreger således, at visse genrer (såsom Western-genren) "may be seen as keys to identifying the culture's deepest and most persistent concerns." (Slotkin, 1992: 8). Min forståelse af Frontier-myten indebærer imidlertid ikke

<sup>10</sup> Prats (2002) har grundigt analyseret skildringerne af den hvide mand i revisionistiske Westerns. Han bruger begrebet "out-firsting" til at pege på, at den hvide hovedperson ofte – f.eks. i *Danser med ulve* – fortrænger indianerne og indtager positionen som den "sande" indianer, hvilket Prats påpeger blot er endnu en måde, hvorpå indianerne fortrænges fra det hvide univers. Deraf bogens titel, *Invisible Natives*.

<sup>11</sup> Slotkin præsenterer en grundig analyse af *Forfølgeren* med udgangspunkt i Frontier-myten. Han fokuserer imidlertid først og fremmest på Ethan-figurens psykologi og på Martins udviklingshistorie, især i relation til hans syn på Ethan. Se Slotkin, 1992: 461-473.





et sådant "dybdeperspektiv" på kulturelle forestillinger. Jeg betragter snarere Frontier-myten som en diskurs i focaultsk forstand – som en organisering af kriterier for meningsfuldhed. Disse kriterier konstituerer i høj grad Western-genren, og samtidig forhandles de i den. Såvel Frontier-myten som Western-genren og de enkelte film må naturligvis forstås i relation til det samfund og den tid, de er del af, men spørgsmålet om, hvorvidt disse film afspejler "the culture's deepest and most persistent concerns", vil jeg overlade til andre at diskutere.

At analysere *Forfølgeren* i lyset af Frontier-myten indebærer, at filmen betragtes i et specifikt amerikansk perspektiv. Jeg sigter imidlertid ikke mod at "forklare" filmen med udgangspunkt i en specifik amerikansk kulturel fortælling om *the Frontier*. Den forståelse af identitet og Andethed, som Slotkin analyserer ved hjælp af Frontier-myten kan ses som en specifik version af en bredere vestlig diskurs, som sætter konventioner for skildringer af kulturelt-raciale definerede skel mellem Selv og Anden.

Et andet klassisk studie af sådanne Selv/Anden-konstruktioner er Edward Saims *Orientalisme*. Said beskriver orientalismen som "et system af viden om Orienten, et accepteret filter gennem hvilket viden om Orienten indførtes i Vestens bevidsthed [...]" (Said, 1978/2002: 32). Orientalismen forbinder den Anden (Orienten/orientaleren) med egenskaber som barnlighed, irrationalitet, krigeriskhed og svaghed, mens Selvet (Vesten/vesterlændingen) forbindes med modenhed, rationalitet, fredelighed og styrke.<sup>12</sup> Saims studie drejer sig, som titlen angiver, om (den vestlige) orientalismes konstruktioner af Orienten. Det er en specifik Andetheds-diskurs, som har sin specifikke historie og kontekst, og som umiddelbart ikke har noget som helst med indianere at gøre. Konstruktionen af Orienten indebærer imidlertid samtidig en konstruktion af den position (orientalistens/Vestens position), hvorfra Orienten betragtes. Dermed udgør Saims analyse en analyse af vestlige aktørers konstruktion af deres egen position som den naturlige, rationelle position, hvorfra verden objektivt kan iagttages – uanset om denne verden befolkes af arabere, kinesere eller, som her, indianere. Beskrivelsen af orientalismen og beskrivelsen af Frontier-myten er overlappende i betydelig grad, fordi de begge fokuserer på udpegningen af og tilskrivningen af egenskaber til kulturelt-raciale definerede kollektiver set fra et (hvidt) vestligt perspektiv, som er præget af, at Selvet indtager en dominerende magtposition. Dermed leverer begge en optik, hvorigennem vestlige konstruktioner af Selv og Anden kan studeres – ikke for at "indpasse" sådanne konstruktioner i de kategorier, som Slotkin og Said beskriver, men for at blive i stand til at studere, hvorvidt, i hvilken forstand og hvordan de konventioner for forståelsen af Selv og Anden, som

de beskriver, er virksomme, reproduceres, forhandles og/eller overskrides i konkrete repræsentationer.

### Hybriditetsanalyse

Analysen tager imidlertid ikke kun udgangspunkt i de diskursive konventioner, som er beskrevet af Slotkin og Said. Såvel Said som Slotkin er primært interesseret i de poler (Selv/Anden), som diskurserne aftegner og de relationer mellem Selv og Anden, som polariteten muliggør og udtrykker. Begge berører imidlertid også, hvordan muligheden for at overskride skellet er konstitueret på specifikke måder og forbeholdt specifikke positioner. Det er dette forhold mellem polaritet og overskridelse, som interesserer mig her, og som jeg har valgt at give betegnelsen *hybriditetsanalyse*.<sup>13</sup>

Man kan beskrive en hybriditetsanalyse som en analyse af tre forbundne aspekter: polaritet, overskridelse og agens. Analysen indebærer for det første et fokus på de poler, fortællingen udspilles i forhold til. Det drejer sig om, hvilke kategorier der forudsættes, hvordan disse etableres i konteksten, hvilke egenskaber de tilskrives, og hvordan de relateres til hinanden, f.eks. i forhold til hvilke kategorier der fremstilles som forenelige, og hvilke der fremstilles som uforenelige. I min analyse vil jeg først og fremmest fokusere på race-kategorien og desuden, om end i mindre grad, på køn. Det drejer sig derfor blandt andet om, hvordan race etableres som meningsfuld kategori i filmen, hvordan det "hvide" og det "indianske" tildeles forskellige egenskaber, og hvilke race-relationer der fremstilles som mulige og naturlige inden for filmens univers. Det drejer sig desuden om hierarkisering af kategorierne og om arten af grænserne mellem dem blandt andet i form af spørgsmålet om, hvorvidt overskridelse skildres som en trussel mod – eller som en berigelse af – kategorien, og hvorvidt det skildres som en svækkelse eller en styrkelse af det overskridende individ.

Det næste aspekt er spørgsmålet om, under hvilke betingelser kategorierne kan overskrides. Det drejer sig her først og fremmest om forskellige "mellempositioner" mellem det "hvide" og det "indianske" og filmens behandling af disse. I et hybriditetsperspektiv vil det blandt andet indebære en analyse af, hvordan det "rene" og det "hybride" gensidigt konstituerer hinanden, således at karakteren af overskridelsen både afspejler og konstituerer forståelsen af renhed. Desuden vil en hybriditetsanalyse belyse valoriseringen af sådanne overskridelser i form af filmens skildring af legitime og illegitime, konstruktive og problematiske blandinger f.eks. i form af spørgsmålet om, hvorvidt og under hvilke betingelser raceoverskridelser skildres som henholdsvis noget positivt og noget negativt – f.eks. som noget, der giver en særlig indsigt, eller som en forurening af noget, der bør holdes rent.

<sup>12</sup> Se Said, 2002: 76 for en opsummering af de karakteristika, som Orientalismen tildeler henholdsvis Vesten og Orienten. For en kritisk diskussion af Said, se Frello, 2003: 91-95.

<sup>13</sup> For en indgående præsentation af dette perspektiv, se Frello (2005).



Det tredje er spørgsmålet om agens. Det drejer sig om, hvordan muligheden for (eller umuligheden af) handling konstitueres i relation til forskellige subjektpositioner. Det indebærer for det første spørgsmålet om, hvem der inden for filmens univers tildeles positioner som henholdsvis subjekt og objekt: Hvem udstyres med evnen og muligheden for at etablere skellet mellem det hybride og det rene og på hvilke betingelser? For det andet indebærer det spørgsmålet om, hvem der har mulighed for at overskride kategorierne og under hvilke betingelser.

Ved at fokusere på disse tre aspekter – polerne, betingelserne for overskridelse og konstitueringen af agens – giver hybriditetsperspektivet konkrete redskaber til at analysere på den ene side diskursive konventioner og deres konsekvenser for mennesker i form af mulige handlerum, som er knyttet til specifikke subjektpositioner, og på den anden side mulige udfordringer af de universer, som de diskursive konventioner aftegner. I kraft af at hybriditetsanalysen peger på mulige overskridelser af de kategoriale poler, udpeger den samtidig kriterierne for overskridelse og dermed også de grænser, som forudsættes som uoverskridelige inden for filmens univers, og som dermed danner forudsætningen for den moralske kritik, som filmen leverer.

#### **Polaritet, overskridelse, agens**

Skellet mellem det hvide og det indianske organiserer filmens overordnede fortælling såvel som skildringen af relationerne mellem filmens centrale karakterer: Ethan på den ene side og Martin og Debbie på den anden. I forholdet mellem Martin og Ethan er Martins indianske blod centralt for Ethans afvisning af familieskab med ham. I forholdet mellem Ethan og Debbie er det den "indianske besmittelse" af Debbie, der begrundes Ethans kovending i relationen til hende fra potentiel redningsmand til potentiel morder. Desuden er dette skel også på spil i skildringen af den forandring, der sker i Ethans holdning til Martin: Det er den raciale "forurening" af Debbie, der begrundes Ethans afskrivning af familieskabet med hende og hans valg af Martin som arving. Man kan sige, at Martin, 1/8-dels indianeren, her indtager hvidhedens plads – som arving – mens Debbie ekskluderes og placeres på indianerens plads – som jaget vildt. Det "indianske" og det "hvide" konstitueres på forskellige måder: I Martins tilfælde er det blodet, der konstituerer det "indianske", mens det i Debbies tilfælde først og fremmest er den seksuelle kontakt, der afgør hendes "indianskhed". Imidlertid er det også en position, som Debbie eksplicit selv tilslutter sig, idet hun udtaler, at comancherne nu er hendes folk.

Skellet mellem det hvide og det indianske ledsages desuden af et skel mellem forskellige karakteristika, som følger etablerede konventioner som beskrevet af Slotkin og Said. Vi finder sådanne figurer i grundfortællingens skelnen mellem civilisation og barbari, og vi finder dem i skildringerne af flere af bipersonerne i filmen. Det gælder først og fremmest skildringen af

indianerkvinden Look og skildringen af de tilfangetagne hvide kvinder.

Selvom den sidstnævnte scene ender med fokus på Ethans fordrejede, hadefulde ansigt og dermed lægger afstand til hans racistiske reaktion, medvirker de to scener ikke desto mindre til at etablere skellet mellem de to racer som legitimt organiserende princip. Indianerkvinden Look, som Martin fejlagtigt har "købt", skildres i folkekomedie-stil – et greb, som går igen i flere scener i filmen, og som bryder med filmens ellers alvorlige tone. Dette greb bevirker, at Ethan og Martins tydeligt racistiske behandling af hende fremstår som legitimt: Hun er en komisk figur, som det er legitimt at skubbe rundt med og grine af.<sup>14</sup> Beskrivelsen af Look er samtidig med til at etablere og cementere et absolut skel mellem hvide og indianere, hvor de hvide fremstår som de artikulerede fornuftsvæsner, mens Look står for det primitive og latterlige.<sup>15</sup> I scenen med de hvide kvinder legitimeres skellet mellem de to racer i kraft af skildringen af kvinderne som psykotiske: Dette er, hvad der sker, når hvide kvinder tvinges til at leve mellem indianere. De bliver måske ikke "comancher", sådan som Ethan udlægger det, men de mister deres forstand og dermed deres civiliserethed – som er tegnet på hvidhed.

I begge scener er der både en kategorisering og en karakterisering på spil: Der foregår en kategorisering i form af en etablering af et skel mellem hvide og indianere, som samtidig er et skel mellem Os og Dem, idet perspektivet entydigt er "hvidt". Og denne skelnen ledsages af – og etableres via – en tilskrivning af egen-skaber til begge sider af skellet. Hvidheden karakteriseres i begge tilfælde som rationalitetens og indsigtens hjemsted: Som det sted, hvorfra den irrationelle Andethed kan udpeges og udgrænses, hvad enten denne Andethed tager form af den klodset-komisk-naive indianerkvinde, Look, eller af de psykotiske (ikke-længere-) hvide kvinder, som har levet med indianerne.<sup>16</sup> Hvad angår sidstnævnte, *cementerer* skildringen af kvinderne skellet mellem det hvide og det indianske, snarere end at *overskride* det: Det, at de skildres som psykotiske angiver, at der ikke findes noget rum, der kan eksistere på tværs af skellet. De hvide kvinder kan kun kategoriseres som en form for Andethed – som "comancher" sådan som Ethan gør det, eller som hverken/eller, som befindende sig i et ingenmandsland, som er defineret af

<sup>14</sup> Hvis filmen overordnet betragtes som anti-racistisk, så fremstår scenen med Look som dybt problematisk for hele filmens udtryk. Selvom stilen er folkekomediens, er scenen "brutal and unfunny", som Eyman formulerer det (Eyman og Duncan, 2004: 156).

<sup>15</sup> Det er værd at bemærke, at Martin, i relation til Look, "ender" entydigt på den "hvide" side – også hvad angår Ethans behandling af ham. I denne scene er der ingen antydning af, at Martin skulle have et særligt raciale defineret fællesskab med Look eller de indianere, han har "købt" hende af.

<sup>16</sup> For en uddybning af perspektiverne i at fokusere på dobbeltheden af kategorisering og karakterisering i analyser af Andethedskonstruktioner se Frello, 2003: kap. 2.



psykosen. Den overskridende position – både- og – skildres ikke som en mulig position for dem.

Skildringen af Debbie afviger imidlertid markant fra disse beskrivelser. Debbies hvidhed er uproblematisk fra starten i kraft af hendes status som biologisk datter af nybyggerparret Aaron og Martha, og selv efter at hun er blevet Scars kone, afviger skildringen af hende ikke på noget tidspunkt fra kriterierne for hvidhed. I scenen, hvor hun møder Martin og Ethan uden for landsbyen skildres hun som en smuk og selvstændig kvinde, ikke som en psykotisk eller latterlig, nedværdiget Anden. Filmens afstandtagen til Ethans racisme etableres derfor blandt andet ved, at den Andethed som Ethan tilskriver Debbie, efter at hun er blevet "besudlet" af Scar, modsiges af filmens skildring af hende.

Filmen giver imidlertid ikke for alvor rum til, at Debbie kan vælge sit eget tilhørsforhold. De muligheder, som hendes position som kvinde åbner for hende i filmen, inkluderer ikke det frie valg af "indianskhed" – for slet ikke at tale om muligheden for at vælge en "mellemposition" mellem det hvide og det indianske. Betingelserne for overskridelse af grænsen mellem det hvide og det indianske viser sig at være kønsspecifik, idet Debbies position i sidste ende ikke afgøres af hende selv, men af de mænd, der omgiver hende. Kvindens mulige overskridelse af raceskellet hænger altså sammen med hendes (manglende) mulighed for agens, hvilket jeg kommer nærmere ind på nedenfor.

Martin – 1/8-dels indianeren, som Ethan gentagne gange skubber over i "det indianske" – skildres som indbegrebet af en sympatisk ung mand med humanistiske værdier og kærlighed og omtanke for sine nære og som et integreret medlem af det hvide nybyggersamfund. Konstitueringen af Martin som hvid trækker på netop det skel mellem det hvide og det indianske, som den samtidig overvinder. Koblingen af det indianske og det barbariske på den ene side og af det hvide og det civiliserede på den anden side gør Martins "civiliserede" opførsel til en del af hans hvidhed. At Martin tildeles "hvide" egenskaber, indebærer imidlertid ikke, at hierarkiet mellem det hvide og det indianske forstyrres. Det er blot Martin, der skifter plads – set i relation til Ethans "indianisering" af ham.

På trods af, at det er Debbie og Martin, der mest indlysende overskrider skellet mellem det hvide og det indianske, så er det Ethan, der fremstår som den absolut mest ambivalente figur, set i lyset af dette skel. På trods af, at det er Martin, og ikke Ethan, der i sidste ende dræber Scar, så indebærer skildringen af Martin således ikke skyggen af det had og den vildskab, som præger Ethan: Martin dræber Scar som et (rimeligt og retfærdigt) led i kampen for at redde Debbie og hævne massakren på familien. Det er Ethan, der overskridet det rimelige og retfærdige – og dermed det "hvide" – da han skænder liget bagefter ved at skalpere det.

Scott Eyman opsummerer karakteren Ethan således:

He hates Indians for their Savagery *and* takes their scalps for killing his relatives; he despises Martin's Cherokee blood *and* makes him his heir; he wants to kill his niece for having sex with an Indian *and* he embraces her *and* takes her safely home. Ethan is a monster *and* he is John Wayne. (Eyman og Duncan, 2004: 155).

Ethan skildres altså som en person, der deler centrale træk med de "vilde", som han bekæmper, og som hans racisme retter sig imod.<sup>17</sup> Ethan, indianerhaderen, racisten, som vil dræbe sin elskede niece, da han får mistanke om, at hun er blevet "besudlet" af indianeren Scar, overskridet selv den grænse mellem det hvide og det indianske, som han er den centrale bevogter af. Ethans "vildskab" etableres gentagne gange i løbet af filmen, blandt andet i en scene, hvor han skyder øjnene ud på en allerede død indianer med henvisning til, at man, ifølge comanchernes tro, ikke kan komme ind i åndeverdenen uden øjne, og i en scene, hvor han og Martin er på bøffeljagt, og hvor han bliver ved med at skyde længe efter, at de har dræbt, hvad de selv kan bruge – med den begrundelse, at han ønsker at forhindre comancherne i at få mad.

Dermed inkarnerer Ethan kompleksiteten i Frontiermytens helteposition, som den er beskrevet af Slotkin. Helten *overvinder* ikke blot "vildskaben": En central betingelse for denne overvindelse er en *overskridelse* af polariteten mellem civilisation og vildhed – en overskridelse, der indebærer, at helten selv fører *savage war*. Ethans "vildskab" er i centrum for flere analyser af filmen, som fokuserer på, hvordan hans overskridelse af grænsen til det "vilde" sætter ham uden for den "civilisation", som han forsvarer.<sup>18</sup> Ofte analyseres overskridelsen først og fremmest som noget, der foregår *inde* i Ethan i form af en art psykologisk ambivalens. Eckstein placerer således filmen som del af en bølge af "mørke" westerns midt i 1950'erne, hvor det er heltens psykologiske problemer, der er i centrum for fortællingen.<sup>19</sup> Slutscenen, hvor Ethan bringer Debbie "hjem", for dernæst blot at vende om og gå sine egne veje uden farvel, analyseres ofte i dette lys. Problemet bliver her, med Martin Winklers ord: "Although he can take Debbie back to white society, Ethan cannot himself return to civilization" (Winkler, 2004:160).

Min tilgang adskiller sig fra disse analyser ved at fokusere på denne dobbelthed som et centralt træk ved *positioneringen* af Ethan snarere end ved hans "psykologi". Det interessante ud fra et hybriditetsanalytisk per-

<sup>17</sup> Særligt Scar er i analyser af filmen desuden blevet analyseret som Ethans "alter ego". Se f.eks. Eckstein, 2004b.

<sup>18</sup> Det gælder blandt andet for Slotkin, 1992 og Prats, 2002.

<sup>19</sup> Denne tolkning støttes i øvrigt af filmens engelske titel, *The Searchers*, hvis mulige psykologiske betydning forsvinder i den danske version. Filmens slutscene ledsages da også af følgende sanglinier:

"A man will search his heart and soul  
Go searching way out there  
His peace o' mind, he knows he'll find

But where Oh Lord, Lord where". (Citeret fra Kalinak, 2004: 114).



spektiv er ikke, hvorfor Ethan reagerer som han gør, men snarere hvad det er, der gør, at det må være netop Ethan, der redder Debbie og bringer hende "hjem". Min påstand er, at det, inden for filmens univers, kun er Ethan, der kan "restaurere" Debbies hvidhed. Dobbelt-heden ved Ethans position tildeler figuren en bestemt form for agens, og det er det, der er interessant i et hybriditetsperspektiv, snarere end en mulig "indre kamp" i figuren. Jeg kommer tilbage til dette aspekt nedenfor.

Den anden side af den overskridelse, som Ethans "vildskab" indikerer, er en særlig "indsigt", som er forbundet med overskridelsen. Ethan er en mand, som "kender Indianeren". Som Prats (2002: 64) fremhæver, så er det Ethan, der lærer os stort set alt, hvad vi får at vide om indianerne i filmen. Denne position etableres blandt andet i den scene, hvor Martin uforvarende kommer til at "gifte sig" med Look. Det er Ethan, der (grinende) fortæller Martin, at han har købt hende, og det er Ethan, der forstår, hvad hun siger. Det er altså ikke Martin med det indianske blod, der "kender" indianernes skikke, men Ethan – indianer-haderen.

På trods af at Martin, Debbie og Ethan alle overskrider skellet mellem det hvide og det indianske, så afskaffer deres overskridelser ikke dette skel. Dette understreges blandt andet ved, at den genoprettelse af Normaliteten, som filmens *Happy Ending* hviler på, netop etableres ved, at Debbies ambivalente position afskaffes, og det absolutte skel re-etableres. Det er de etablerede diskursiveringer af race og køn, som afstikker rammerne for, hvordan skellet mellem det hvide og det indianske kan overskrides af filmens forskellige karakterer. Dette bliver endnu mere tydeligt, når man ser nærmere på filmens distribution af agens, dvs. hvilke mulighedsrum der åbnes for handling med udgangspunkt i forskellige positioner.

Slotkin påpeger, at historien om Debbie trækker på en lang tradition for *captivity-stories* – dvs. fortællinger om hvide kvinder, som er taget til fange af indianere. Disse fortællinger er dog som oftest fortællinger om, hvordan den tilfangetagne kvinde modstår "skæbnen, der er værre end døden" og bevarer sin mødom, indtil heltten redder hende. Dette er ikke tilfældet i *Forfølgeren*. Debbie overskrider grænsen til det indianske først og fremmest i og med hendes (formodede) seksuelle relation til Scar. Til forskel fra de "klassiske" *captivity-stories* skildres Debbie desuden ikke kun som offer, men også som en ung kvinde, som aktivt vælger sit tilhørsforhold. Den scene, hvor Debbie vælger comancherne, er imidlertid den eneste scene i filmen, hvor hun skildres som aktør, og hendes valg afsætter ingen spor i resten af filmen: Debbie fremstår som det fraværende objekt for den kamp om håndteringen af det "indianske", som foregår primært mellem Ethan og Martin. Hun tildeles her en position i filmen, som er helt i overensstemmelse med det traditionelle Western-univers. Slotkin beskriver den således:

The captive woman is significant only as "rescue object," a totem whose seizure sanctifies as "Christian" and "peacemaking" a project that is inherently un-Christian and aggressive. Moreover, the realization of the White Man's quest for power and justification can *only* be achieved through her victimization. The engendering condition of the captivity myth is the abduction or "rape" of the White woman. Without the violence done to her, there is no motive or justification for the hero to vindicate his manhood by attacking and destroying the Indians. (Slotkin, 1992: 470).

Kvinden skildres her som et objekt, der kan forurenes via mandens sæd. Det samme forhold, som begrunder heltens hævn over Indianeren, nemlig den seksuelle "besudling" af den Hvide Kvinde, gør det samtidig overflødigt at redde hende, fordi selve denne "besudling" fjerner hende fra de hvides sfære og gør hende uafvendeligt "indiansk". Derfor har den bortførte kvinde ikke anden betydning for heltens handlinger, end at det er bortførelsen, der retfærdiggør dem. Hun er imidlertid ikke længere en person, som det er værd at redde. Det handler ikke om kvindens liv og velfærd, men om heltens ære.

Denne version af *captivity-myten* står dog ikke uimodsagt i filmen: Martin er ikke enig med Ethan i, at Debbie er tabt, og denne holdning bidrager til skildringen af ham som den civiliserede af de to. Det er desuden denne holdning, der "vinder" over Ethans racisme, da Ethan ender med at bringe Debbie "hjem". Debbie er imidlertid – i overensstemmelse med *captivity-myten* – reduceret til objekt for kampen mellem de to. Som kvinde er hun placeret i en position, hvor andre afgør, om hendes overskridelse af raceskellet er acceptabelt og, hvis ikke, om hun så kan blive "restaureret" som hvid. For en kvinde er den hybride position ikke et spørgsmål om handling, men om besudling. Debbie har således ikke mulighed for at etablere en legitim overskridende position som den, der "kender Indianeren". Livet blandt indianere skildres ikke som noget, der giver indsigt til kvinder: I bedste fald bevares deres "hvidhed" intakt og ubesmittet, i værste fald er alternativet psykose.

Martins overskridelse kan – til forskel fra Debbies – overvindes og normaliseres inden for filmens ellers raciale univers. Hans position er i højere grad end Debbies formbar og tilgængelig for hans egen agens i form af, at han kan *praktisere* "hvidhed" i overensstemmelse med de vedtagne konventioner og dermed overskride skellet og demonstrere urimeligheden i Ethans afvisning af ham. Hans position er dog mere skrøbelig end de ubetvivleligt hvides. På trods af at Martin tildeles en vis grad af handlekraft i relation til sin egen position, har han desuden ikke mulighed for at udstrække denne handlekraft til definitionen af Debbies position: Martin skildres som sympatisk og fordomsfri. Han accepterer Debbie, uanset hvad der er sket med hende, men han har ikke inden for filmens univers magten til at ophæve besudlingen af hende. Han kan redde hendes liv, men han kan ikke restaurere hendes hvidhed. Denne magt har kun Ethan.





Filmen slutter med, at Ethan bringer Debbie tilbage til det hvide nybyggersamfund. Borte er enhver antydning ikke blot af Ethans had, men også af Debbies eventuelle besudling som resultat af opholdet hos indianerne. Problemet er forsvundet fra filmens univers. Gaylin Studlar argumenterer for, at John Ford via denne slutning "works through the daughter" in critiquing racism" (Studlar, 2004: 193): I og med at Ethan overvinder sin tilskyndelse til at dræbe Debbie og vælger at redde hende i stedet for, har de "feminine" værdier om civilisation vundet over en "maskulin" hang til vold og hævn. Min analyse peger i en anden retning: Ganske vist indebærer "redningen" af Debbie en konkret overskridelse af Ethans racistisk motiverede hævntørst, men den overskrider ikke filmens grundlæggende racialiserede univers. Tvært imod bekræfter den race-hierarkiet ved at selvfølgelig gøre det. Debbies redning konstituerer filmens Happy Ending og bekræfter dermed, at lykken er hvid. Der er ingen antydning af, at Debbie ville vælge anderledes, hvis hun havde muligheden.

Peter Lehman (2004: 251) påpeger, at den indledende scene, hvor Ethan løfter barnet Debbie op for at hilse på hende, da han ankommer til broderens hus, gentages i scenen i slutten, hvor Ethan på samme måde løfter kvinden Debbie op for at bringe hende "hjem". Lehman bruger denne iagttagelse som udgangspunkt for en diskussion af Ethans motiver. Jeg vil snarere påpege den måde, hvorpå gentagelsen fungerer i fortællingen ved symbolsk at "slette" den mellemliggende tid. Den lykkelige slutning opnås via en barnliggørelse af Debbie, som sletter den seksuelle kontakt med Scar og dermed den indianske besudling af hende. Harmonien genoprettes netop ved, at "Debbie once again can become a child to a loving mother" (Studlar, 2004: 192), og denne "loving mother" må nødvendigvis være hvid. Slutningen bekræfter dermed det racialiserede univers, som er forudsætningen for den racisme, som filmen langt hen ad vejen kritiserer: "Løsningen" – det, der ophæver spændingen og genskaber Normaliteten, består ikke i hævnen over Scar. Den består heller ikke i at give Debbie muligheden for frit at vælge sit tilhørsforhold eller i at komme overens med den historie, som hun har været igennem. "Løsningen" består i en *afskaffelse* af hendes "indianskhed". At Debbie via barnliggørelsen frakendes enhver agens – og dermed muligheden for at vælge anderledes – er en forudsætning for genetableringen af hendes hvidhed. Det er ikke den selvstændige unge kvinde fra scenen udenfor comanches landsby, der bringes "hjem". Det er det bortførte barn fra overfaldet fem år tidligere.

Karakteren af Ethans overskridende position er afgørende i denne sammenhæng. Ethan er en grænsefigur ligesom de to andre. Til forskel fra Debbie og Martin er Ethan imidlertid i en position, hvor han ikke er *objekt* for andres af- og udgrænsninger, men derimod det suveræne *subjekt*, som ikke alene kan bevæge sig på begge sider af grænsen, men som også har en høj grad af magt over andres positionering. I nogle af de psykologiske analyser af Ethan-karakteren fremhæves det, at

hans "vildskab" bringer ham ud over "kanten" af civilisationen og over i "det indianske". Hvis man i stedet for psykologien fokuserer på subjektpositionering og tildeling af agens, fremstår Ethans overskridelse imidlertid anderledes: Ethan har vildskaben, men også indsigten og autoriteten, og det er netop i kraft af hans dobbelte status som racist og Indian fighter på den ene side, og som Helt og den, der "kender Indianeren" på den anden side, at han utvetydigt kan restaurere Debbies hvidhed og vaske den indianske besudling af hende. Ethan indtager positionen som *outsider within* – som den grænsefigur, hvis overskridelse af ordenen er forudsætningen for dens opretholdelse.<sup>20</sup>

### Monster og helt

I min analyse af *Forfølgeren* har jeg valgt at trække dels på Slotkins analyse af Frontier-myten, dels på Saids analyse af orientalismen med henblik på at pege på historisk specifikke diskursiveringer af polaritet, overskridelse og agens, som er dele af det betydningsunivers, som filmen bygger på, reproducerer og (måske) forskyder. Inddragelsen af Frontier-myten kan belyse, hvordan det kan være, at Ethans position som helt ikke for alvor trues af hans racisme (på trods af at filmen problematiserer denne) og heller ikke af hans "vildskab" – hans overskridelse af skellet mellem det "hvide" og det "indianske" (på trods af at filmen bygger på et racialiseret univers). For at begribe dette, er det ikke nok at pege på, som Eyman gør i den tidligere citerede passage, at Ethan ganske vist er et monster, men han er også John Wayne. Ethans dobbelte position af monster og helt fortælles frem som en ganske vist problematisk, men samtidig *legitim* position, som har en diskursivt etableret plads i den amerikanske historie. Han er manden, der "kender indianeren", og som må overskride civilisationens grænser for at beskytte den.

Inddragelsen af Saids beskrivelse af orientalismen retter blikket mod den grundlæggende hierarkisering af relationen mellem Selv og Anden og den distribution af rationalitet og irrationalitet, som er forbundet hermed. Således kan den belyse Ethans centrale position som distributør af hvidhed: Rationaliteten, magten og civilisationen ligger her hos den hvide mand. Den racismekritik, som filmen leverer, er dermed en *moralsk* kritik, snarere end en kritik af de  *kategorier*, der er i spil. Skellet mellem det hvide og det indianske forbliver intakt, blot kan konkrete personer via deres handlinger bevæge sig på tværs af skellet. Den hvide mands position som det suveræne subjekt forstyrres ikke af denne form for kritik. Selvom den måde, hvorpå Ethan udfylder sin

<sup>20</sup> Trickster, liminal position, betwixt and between – kært barn har mange navne. Det er en figur, der især er udforsket inden for antropologien, se f.eks. Douglas, 1966. For en opdateret diskussion af grænsefigurer, som også inddrager de senere poststrukturalistiske/postkolonialistiske vendinger, se Werbner, 2001. Det er desuden en figur, der går igen i andre amerikanske film-genrer, som har en "frontier"-problematik i centrum og "løser" denne via helten, som må overskride grænsen til vildskaben for at opretholde civilisationen. Se f.eks. Schubarth, 2002.



position, fremstår som problematisk, er det stadig *hans* position – den kan ikke uden videre overtages af andre af de centrale karakterer i filmen. At anbringe Debbie eller Martin i den magtfulde position som distributør af hvidhed, ville indebære et brud med det videre diskursive univers og fjerne filmen fra den mainstream, hvori den er fremkommet. Et sådant brud ville være langt mere omvæltende, end det er tilfældet med den racismekritik, som filmen leverer i kraft af dens ambivalente skildring af Ethan.

Analysen af *Forfølgeren* har således ikke blot til formål at vise, at en anti-racistisk film fra 1956 hænger fast i et racialiseret verdensbillede – i sig selv en begrænset pointe i en analyse af et mainstream Hollywood-produkt fra 1950'erne. Selvom filmens univers på mange måder hører en svunden tid til, så er den både udtryk for – og samtidig et bud på en håndtering af – nogle problemstillinger, som stadig er aktuelle. Dette gælder både dens tema – racisme og raceoverskridelse – og den ambivalente måde, hvorpå den forholder sig til dette tema. Filmen etablerer en afsluttet fortælling – et "mikrokosmos" – som gør den til et oplagt materiale for en "eksemplarisk" analyse af spændinger og modsigelser, som ofte findes i repræsentationer, som kæmper for at overvinde nogle stereotyper og dikotomiseringer, som samtidig er dele af deres samtids og samfunds kulturelle grundfortællinger. Og den udgør en *case*, hvor disse problematikker er særligt klart artikuleret, samtidig med at filmen er tilstrækkeligt kompleks i sin behandling af dem, til at analysen af den kan udpege perspektiverne i at anlægge en lignende optik i andre sammenhænge. Derfor har de redskaber, som bringes i spil i analysen, også videre relevans og aktualitet end blot i relation til filmens univers.<sup>21</sup>

Analysen demonstrerer, hvordan et fokus på konstitueringen af polaritet, overskridelse og agens kan bidrage til at analysere, hvad der konstituerer et diskursivt felt og mulighederne/begrænsningerne for at overskride det. *Forfølgeren* udspiller sig ikke blot inden for et racialiseret univers. Den udspiller sig inden for en *specifik* form for racialiseret univers, hvor polerne er konstitueret på bestemte måder, og hvor mulighederne for overskridelse og agens derfor også er konstitueret på specifikke måder. Analysen peger således ikke kun på, hvordan dette racialiserede univers er konstitueret. Den giver desuden et bud på, hvilke "sprækker" i dette univers, der kan danne udgangspunkt for alternative fortællinger. Lige såvel som de dominerende diskurser – eller "myter" – er historisk specifikke, således er også de mulige punkter, hvorfra en kritik af disse kan sættes ind, historisk specifikke. Hybriditetsanalysen kan bidrage til sådanne identificeringer af mulige og umulige betydninger.

<sup>21</sup> For en analyse, som opererer med en lignende optik, men som er rettet mod en helt anden form for *case*, nemlig dokumentarserien *Slavernes slægt* og de konstruktioner af slægtskab, race og tilhør som den producerer, se Frello, 2004/2006.

Desuden demonstrerer analysen, at "hybriditet" ikke blot kan oversættes med "blanding". Grænsen mellem polerne er ikke en fast linie, som deler entydigt mellem her og der – mellem hvid og indianer. Den er heller ikke et kontinuum, som kan beskrives ved en identifikation af punkter, som er "mere eller mindre hvide", "mere eller mindre indianske". Ingen af de "hybride" personer i filmen kan udtømmende beskrives som befindende sig blot "imellem" det hvide og det indianske. Snarere end simple "mellempositioner" er der tale om, at forskellige grænsefigurer konstitueres på forskellige måder, som trækker på et samspil af diskursiveringer, som på den ene side er konventionelt etableret og på den anden side er situationelt artikuleret. Alle positioner er "gennemskåret" af andre diskursiveringer – her mest tydeligt køn og alder – som bidrager til den konkrete positionering, og disse positioneringer er desuden samtidig konstituerende for de poler, som hybriditeten overskrider. Det er ikke "fordelingen" af det "civiliserede" og det "vilde" i Ethan-figuren, der definerer hans position, men den specifikke form for "udenforskab", som han indtager, og den særlige agens, der er knyttet hertil. Ethans overskridende position udgør dermed ikke blot et interessant krydderi på en klassisk Westernhelt. Den er central for hans rolle som den, der kan (gen)oprette Normaliteten.

*Birgitta Frello er mag.art. ph.d., og adjunkt ved Kultur- og Sprogødestudier, RUC.*

#### Film

*The Searchers* (1956). Instruktør: J. Ford. Manuskript: F. S. Nugent. C.V. Whitney Pictures and Warner Bros.

#### Litteratur

Clauss, J. D. (1999): "Descent into Hell: Mythic Paradigms in *The Searchers*". *Journal of Popular Film & Television* 27/3: 2-17.

Douglas, M. (1966): *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul.

Eckstein, A. M. (2004a): "Introduction: Main Critical Issues in *The Searchers*". In: Eckstein, A. M.; Lehman, P. (red.) *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press: 1-45.

Eckstein, A. M. (2004b): "Incest and Miscegenation in *The Searchers* (1956) and *The Unforgiven* (1959)". In: Eckstein, A. M.; Lehman, P. (red.) *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press: 197-221.

Eckstein, A. M., Lehman, P. (2004): *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press.

Eyman, S., Paul D. (red.). 2004: *John Ford: The Searcher 1894-1973*. Köln: Taschen.



Frello, B. (2003): *Identiteter på spil – medierne og krigen i Kosovo*. København: Politiske Studier.

Frello, B. (2005): "Hybriditet: Truende forurening eller kreativ overskridelse?" In: Bech, H.; Sørensen, A. S. (red.): *Kultur på kryds og tværs*. Århus: Klim: 88-113.

Frello, B. (2004/2006): "Slavernes slægt. Slægtshistorie som personlig fortælling og kritisk diskurs". *Tidsskriftet Antropologi* 50: 93-110.

Henderson, B. (2004): "*The Searchers*: An American Dilemma". In: Eckstein, A. M.; Lehman, P. (red.) *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press: 47-73.

Kalinak, K. (2004): "'Typically American': Music for *The Searchers*". In: Eckstein, A. M.; Lehman, P. (red.) *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press: 109-143.

Lehman, P. (2004): "'You Couldn't Hit It on the Nose': The Limits of Knowledge in and of *The Searchers*". In: Eckstein, A. M.; Lehman, P. (red.) *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press: 239-263.

Nugent, F. S. (2002 (1955)): *The Searchers*. Suffolk: ScreenPress Publishing.

Pearson, R. E. (2001): "Indianism? Classical Hollywood's Representation of Native Americans". In: Bernardi, D. (red.): *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 245-262.

Prats, A. J. (2002): *Invisible Natives. Myth and Identity in the American Western*. Ithaca: Cornell University Press.

Pye, D. (1996): "Double Vision: Miscegenation and Point of View in *The Searchers*". In: Cameron, I.; Pye, D. (red.): *The Movie Book of The Western*. London: Studio Vista: 229-237.

Said, E. W. (1978/2002): *Orientalisme: vestlige forestillinger om Orienten*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

Schubart, R. (2002): *Med vold og magt: Actionfilm fra Dirty Harry til The Matrix*. København: Rosinante.

Slotkin, R. (1992): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Harper Perennial.

Studlar, G. (2004): "What would Martha Want? Captivity, Purity and Feminine Values in *The Searchers*". In: Eckstein, A. M.; Lehman, P. (red.) *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press: 171-195.

Werbner, P. (2001): "The Limits of Cultural Hybridity: On Ritual Monsters, Poetic Licence and Contested Post-colonial Purifications". *Journal of the Royal Institute of Anthropology* 7/1: 133-152.

Winkler, M. (2004): "Homer's *Iliad* and John Ford's *The Searchers*". In: Eckstein, A. M.; Lehman, P. (red.) *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press: 145-170.