

No. 5

**TRONDHEIM STUDIES
ON EAST EUROPEAN CULTURES & SOCIETIES**



Jon Raundalen

**INDIANEREN SOM WESTERNHELT
EN STUDIE AV DEN ØSTTYSKE WESTERNFILMEN**

January 2001

Jon Raundalen is a PhD student at the Program on East European Cultures and Societies and the Department of Art and Media Studies, NTNU, Trondheim. The present book is his first major publication.

© 2001 by the Program on East European Cultures and Societies, a program of the Faculty of Arts, Norwegian University of Science and Technology.

ISSN 1501-6684
ISBN 82-995972-2-8

Trondheim Studies on East European Cultures and Societies

Editors: Knut Andreas Grimstad, Arne Halvorsen, Håkon Leiulfstrud, György Péteri

We encourage submissions to the Trondheim Studies on East European Cultures and Societies. Inclusion in the series will be based on anonymous review. Manuscripts are expected to be in English (exception is made for Norwegian Master,s and Ph.D. theses) and not to exceed 150 double spaced pages. Postal address for submissions: Editors, Trondheim Studies on East European Cultures and Societies, Department of History, NTNU, N-7491 Trondheim, Norway.

For more information regarding the Program on East European Cultures and Societies and our paper series, visit our WEB-site at:

<http://www.hf.ntnu.no/hist/peecs/main.html>



INDIANEREN SOM WESTERNHELT en studie av den østtyske westernfilmen

av Jon Raundalen

Program on East European Cultures & Societies

Trondheim, 2001

Preface

It is with great pleasure and pride that I am offering the reader this particular issue of TSEECs. This book is the achievement of a young, dedicated, and talented scholar. At the same time, it is the first work brought by TSEECs to the public that can rightly be seen also as a genuine product of interaction with the social and intellectual environment provided by the Program on East European Cultures & Societies in Trondheim. We, members of the research seminar of PEECS, have enjoyed and learnt a great deal from Jon's contributions during the last two years and we are all looking forward to having him with us for another period of three years as a PhD student.

Due to this excellent book, Jon was one of two recipients of **The 1999/2000 PEECS Award for Hovedfag Theses of Outstanding Scholarly Value.**

György Péteri

Editor of TSEECs

Trondheim – Dragvoll, January 2001.

Innholdsfortegnelse:

1. INNLEDNING	1
1.1. Problemstilling og struktur	1
1.2. Indirekte viten og 'etterpåklokskap'	2
1.3. Kildene	7
1.4. Tekniske detaljer: språk, noter og litteraturliste	9
2 HVORFOR WESTERNFILM I DDR?	11
2.1. Kultursektorens status i DDR	11
2.1.1. Filmindustriens gjenreisning i SBZ	14
2.1.2. Liberal fremtidsoptimisme, men med klar profil	15
2.1.3. Stalinismens inntog	16
2.1.3.1. Den sosialistiske realismen	18
2.1.4. Trümmerfilm, antifascisme og gjenoppbygging	21
2.1.5. Raske klimavekslinger 1953 - 1961	24
2.1.6. I murens 'trygge' skygge 1961 -1965	27
2.1.6.1. Ny generasjon - nye spørsmål	28
2.1.6.2. Tilfellet <i>Der geteilte Himmel</i>	30
2.1.7. Kampen om åndslivets videre utvikling	32
2.1.8. Forbløffende rigiditet	34
2.2. Kampen om ungdommens oppmerksomhet	36
2.2.1. Nasjonale alternativer	36
2.2.1.1. Nazistenes misbruk	37
2.2.1.2. Det fellestyske tones ned	38
2.2.1.3. Irrasjonelle fortellinger	39
2.2.1.4. Ideologisk underskudd i <i>Schinderhannes</i>	40
2.2.2. Den tyske westerntradisjonen	41
2.2.2.1. Vesttysk westernfeber	43
2.2.2.2. Politisk korrekt westernfortelling	44
2.2.3. Filmindustriens eksistensberettigelse	45
2.2.4. Underholdning i sosialismens tegn	47
2.2.5. 'Die historische Wahrheit'	49
2.2.6. Imperialisme eller altruisme?	51
2.3. Historiske kraftlinjer og generative mekanismer	53

3. FRA CLASSICAL WESTERN TIL INDIANERFILME	55
3.1. Indianerfilmen og dens opphavsmenn	57
3.1.1. Regissørene: Gottfried Kolditz og Konrad Petzold	58
3.1.2. Dramaturgen og manusforfatteren: Dr Gunter Karl	60
3.1.2.1. Utvalgte filmeksempler	61
3.1.3. Helten: Gojko Mitic	63
3.2. "What is the western?"	66
3.2.1. "The Desert and the Garden"	66
3.2.2. "The Significance of the Frontier"	67
3.2.2.1. Turner og Smith	
– Et felles fundament for western-teoretikerne	68
3.2.3. 'Klassisk western' og 'superwestern'	69
3.2.4. Westernfilmens tematiske område	71
3.2.4.1. Klassiker med stor 'K'	
– eller bare 'familielighet'?	73
3.2.5. Konkretisering av westernfilmens karakteristika	75
3.2.5.1. Grove trekk i westernfilmgenrens utvikling	76
3.2.5.2. Persongalleriet i westernfilmen	77
3.2.5.3. Definerende ikonografi?	78
3.2.5.4. <i>My Darling Clementine</i>	
– westernklassikeren fremfor noen	80
3.3. Den østtyske variant – <i>der Indianerfilm</i>	81
3.3.1. Indianerfilmens tematiske område	81
3.3.2. Indianerfilmens overflate	87
3.3.3. Kapitalisten i ny drakt	89
3.3.4. Indianeren som westernhelt	92
3.3.4.1. Ur-samfunn og industrioptimisme	97
3.3.4.2. Mangelfulle karaktertegninger	
og samfunnsskildringer	100
3.3.4.3. Saken fremfor subjektet	102
3.4. Gunter Karls utviklingstrilogi	103
3.4.1. Øredøvende <i>Parteilichkeit</i> i <i>Spur des Falken</i>	105
3.4.1.1. Handlingen	106
3.4.1.2. Scenario I – Gullvaskere i ur-samfunnet	108
3.4.1.3. Scenario II – Kapitalisten gjør sin entré	110
3.4.2. Sheriffen maktesløs mot <i>weisse Wölfe</i>	115
3.4.3. Samarbeid med kapitalmakten – et <i>tödlicher Irrtum</i>	122

4. AVSLUTNING	125
4.1. Østtyske sær-forhold	125
4.2. Kulturelle tomrom ble fylt	126
4.3. Alle fikk sitt	127
4.4. Indianerfilmens paradoks	128
4.5. Servilitet under lupen	130
Noter	
Noter til kapittel 1	131
Noter til kapittel 2	132 - 142
Noter til kapittel 3	142 - 150
Noter til kapittel 4	150
Litteraturliste	151
Avis- og tidsskriftartikler	158
Andre kilder	160
Filmliste	161
Illustrasjonsliste	165
Summary in English	166

1. INNLEDNING

Mellom 1966 og 1985 ble det i den statsosialistiske republikken DDR produsert 13 stort anlagte, westernlignende filmer, såkalte *Indianerfilme*. Disse filmene opplevde en fantastisk publikumsoppslutning, og kontinuerlig bevilgning av store summer til stadig nye indianerfilmprosjekter viser at de også var meget populære på politisk hold. Dette pussige populærkulturelle fenomen – hinsides det daværende jernteppet – tente min nysgjerrighet og danner utgangspunktet for alle de undersøkelsene og drøftelsene som denne oppgaven inneholder.

1.1. Problemstilling og struktur

Mine undersøkelser av indianerfilmen er hovedsakelig strukturert etter følgende to problemstillinger: (1) Først og mest grunnleggende interesserte det meg å finne ut av hvorfor en erkeamerikansk, og derfor tilsynelatende politisk svært upassende, filmgenre dukket opp i DDR på midten av 1960-tallet. Hvilke kulturpolitiske og kulturhistoriske linjer avtegner seg når vi nærmere undersøker opprinnelsen til denne genrens spesielle østtyske variant? (2) I forlengelsen av dette spørsmålet ville jeg gjerne også finne ut av hvordan indianerfilmen forholdt seg til, og utfoldet seg i forhold til, den amerikanske westernfilmgenrens 'klassiske' konvensjoner. Med spesielt søkelys på mulige forandringer eller forskyvninger i tematikk og persongalleri.

Innholdet i oppgaven er bevisst forsøkt strukturert i henhold til metaforen om en vitenskapelig teksts foretrukne form som en trakt, hvor man begynner med den brede konteksten for sakte å snevre seg inn mot det konkrete forskningsobjektet som var undersøkelsens opprinnelige utgangspunkt. Jeg begynner derfor kapittel 2 med noen ord om østtysk kulturpolitikk generelt, og dens sterke bånd til det marxistisk-leninistiske samfunnsyn.

Deretter gir jeg en innføring i østtysk filmhistorisk utvikling, for å gi den norske leseren den nødvendige forståelsen av politikken plass i filmproduksjonen, som skal til for å skjønne de mer periodespesifikke beskrivelsene av forholdene i DDRs filmindustri på 60-tallet. I kapittel 3 presenterer jeg noen av de viktigste personene som var involvert i indianerfilmproduksjonen. Deretter presenterer jeg den amerikanske westernfilmens konvensjoner for å kunne analysere hvilke eventuelle omforminger og nyskapinger indianerfilmen har bidratt med. Til slutt munner 'trakten' ut i analyser av politisk meningsinnhold i sekvenser fra utvalgte indianerfilmer.

1.2. Indirekte viten og 'etterpåklokskap'

Jeg synes det er på sin plass på dette tidspunkt med en kort beskrivelse av min personlige plassering forhold til det østtyske samfunnet, samt noen betraktninger med hensyn til begrepene direkte og indirekte viten.

Jeg er uten tvil en utenforstående betrakter av landet som gikk under betegnelsen Øst-Tyskland eller Deutsche Demokratische Republik (DDR). Jeg forstår imidlertid det tyske språket og har etter beste evne satt meg inn i historien og samfunnsforholdene i dette landet, slik de er beskrevet fra både øst- og vesttysk perspektiv. Utover dette har jeg ingen direkte forbindelse med landet eller personlig erfaring med hverdagen slik den fortonet seg der under statssosialistisk styre.

Ettersom jeg på denne måten står utenfor og ser inn i denne for meg fremmedartede virkeligheten, kan jeg ikke med stor sikkerhet hevde sannheter om forholdene, men jeg vil prøve å snu min geografiske og historiske avstand til det østtyske samfunnet fra en ulempe til en fordel. Avstand reduserer vår evne til å få øye på detaljene. Til gjengjeld kan distanse gi overblikk og en bedre mulighet for å forstå det store bildet, en posisjon som

ofte kan være vel så fruktbar som personlig nærhet til temaet som studeres.

Det østtyske samfunn var i perioder så avskjermet fra og isolert i forhold til Vest-Europa, at det kan oppleves som vanskelig å skulle forstå (for eksempel) hvordan folket i DDR oppfattet filmene som ble servert dem fra det statlige filmselskapet Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA). Ingen vil kunne hevde å forstå fullt ut hvordan en film ble oppfattet i sin samtid, ikke engang de som var til stede under premieren. En slik innsikt vil, i likhet med all annen historisk virkelighet, i sin opprinnelige form være tapt og aldri ufortolket kunne hentes frem igjen. I forsøkene på å rekonstruere forhold rundt enkelte DEFA-filmer, for bedre å forstå dem og deres opphav, vil slutningene alltid måtte *utledes* på bakgrunn av de kilder vi er prisgitt. Den direkte viten om forholdene er tapt, og vi må nøye oss med innsikter basert på indirekte viten. Representerer dette et problem i mitt tilfelle?

I en passus om direkte og indirekte viten i forbindelse med historiefaglige problemer gjør vitenskapsteoretikeren Søren Kjørup et poeng av at all viten i ytterste konsekvens er indirekte viten.¹ Kjørups argumentasjon er som følger: Skillet mellom direkte og indirekte viten (eksempelvis mellom et kjemiekspperiment og erkjennelsen av et historisk fenomen) bunner i en naiv forestilling om hva viten er, nemlig at viten utspringer av direkte iakttagelse, mens alt annet skulle være 'utledet' og dermed mindre sikkert eller holdbart. Hvis dette var riktig kunne vi ikke ha direkte viten om noe som helst utover hva vi i øyeblikket iakttar. I det vi lukker øynene eller flytter blikket, er vår tilgang på direkte viten om objektet vi nettopp iakttok å regne som indirekte. "Viden er – om man endelig vil – *altid* indirekte, idet den alltid er overskridende i forhold til hvad vi umiddelbart iagttager."² En konsekvens av dette kunne være å gi opp all beskjefligelse med det forgangne, men den mer pragmatiske og fruktbare holdning vil være å akseptere det grunnleggende

premiss at vi kun har indirekte viten om tingenes tilstand, og så begynne der.

Med min kulturbakgrunn fra Norge vil jeg, på den ene side, alltid være i konstant underskudd på viten om DDRs kultur- og samfunnsliv, uansett hvor mye jeg tilegner meg av kunnskap. På den annen side er det slik at jeg, som utenforstående, faktisk besitter kunnskap og perspektiver som i noen tilfeller vil gjøre meg *bedre* i stand til å få øye på prosesser og strukturer i DDRs kulturhistorie enn det landets egne innbyggere i samtiden kunne overskue. Helt grunnleggende vil jeg for eksempel besitte det perspektivet at republikken i 1989/90 gikk i oppløsning som resultat av politisk rigiditet og folkelig motstand mot denne. Dessuten har jeg nå muligheten til å oppsøke og tolke kilder fra både før og etter murens fall, forfattet av personer hvis ulike hensikter og tilhørende troverdighet kan bidra til å perspektivere hverandre og derigjennom nyansere synet på hvilke krefter som formet det østtyske kulturlivet og den østtyske kulturpolitikken. I denne sammenheng vil min bakgrunn som vesteuropeer naturligvis virke inn på oppfattelsen av de to tyske statenes troverdighet og hensikter, men ikke i en slik grad at jeg opplever det som en problematisk inhabilitet. Til syvende og sist er jeg uansett henvist til 'etterpåklokskapen' i min jakt på forståelse av prosesser i det østtyske kulturlivet, men nettopp denne '-klokskapen' kan også komme til å bli mitt beste verktøy. Søren Kjørup sier det slik: "'Bagklogskaben' er ikke en svaghed i den historiske forskning, men en styrke – ja en nødvendighed."³

Jeg har valgt å strukturere mine egne etterrasjonaliserte slutninger om indianerfilmens tilblivelse i DDR i tråd med filmhistorikerne R.C. Allen og D. Gomerys anbefalinger.⁴ Allen og Gomery står i en tradisjon omtalt som 'the realist approach'. Denne 'realistiske innfallsvinkel' til årsaksforklaring av historiske hendelser og fenomener representerer en middevei mellom den eldre presumptivt objektive historieskrivning og den postmoderne konvensjonalistiske strømning. De mest ytterliggående teoretikerne

i sistnevnte bevegelse vil ha det til at all årsaksforklaring i historieskrivningen kan dekonstrueres og avsannes ved å avdekke historikerens totale avhengighet av tidligere historieskrivnings språklige konvensjoner i sin omgang med den aktuelle historiske problemstilling. Derav betegnelsen konvensjonalisme. Den 'realistiske innfallsvinkel' aksepterer at historikeren er underlagt en rekke kulturelle føringer og konvensjoner, men går ikke med på at dette river grunnen under historievitenskapen eller tilintetgjør dens evne til å si noe om virkeligheten.

Innenfor denne 'realistiske' betraktningmåte påpeker Allen og Gomery en filmhistorisk begivenhet – som for eksempel innspillingen av den første indianerfilmen i DDR – aldri kan betraktes som en enkeltstående hendelse, ettersom den alltid vil være betinget av mange forskjellige historiske krefter som virker sammen:

Faced with the task of explaining a particular phenomenon or event /.../ the historian first recognizes that the event under study is not a one-dimensional 'thing' but *the point of convergence for various lines of historical force.*⁵

Nettopp denne abstraheringen av en historisk hendelse – som et møte- og sammensmeltningpunkt for ulike historiske kraftlinjer – ligger til grunn for min måte å betrakte de historiske og kulturelle forutsetningene for produksjon av indianerfilm i DDR anno 1966.

Det bør imidlertid nevnes at Allen og Gomerys innfallsvinkel har blitt kritisert for ikke å ta tilstrekkelig hensyn til individenes motiver og handlinger som drivkrefter i historien, og dessuten kunne spørsmål om kausalitet og historisk determinisme vært grundigere drøftet i deres arbeid.

Som jeg vil komme tilbake til om litt, består kildematerialet mitt i liten grad av førstehåndsskildringer fra individuelle historiske aktører, men det som er å oppdrive har jeg gjennomgått

grundig, og det vil selvsagt få sin fortjente plass i forløpet av undersøkelsene mine. Når det gjelder analogien om de historiske kreftenes møtepunkt, så kan den lett oppfattes som et vel ryddig, og dessuten særdeles 'etterpåkløkt', bilde på kausalsammenhengene i virkeligheten. Det er naturligvis ikke slik at enkeltmenneskets handlinger er drevet fremover langsetter "lines of historical force". Det er kun i den omtalte 'etterpåkløskapens' lys at vi kan vaske frem denne strukturen av 'historiske kraftlinjer'. Dette betyr også at hendelsen, som ikke er direkte styrt av historiske 'linjer', heller ikke *måtte* skje på bakgrunn av de linjer vi i ettertid har identifisert. Årsaken til at det kan synes som om linjene jeg skisserer (f.eks. i underkapittel 2.2.) leder i rett linje frem mot tidspunktet for premieren på den første indianerfilmen er rett og slett at tråden, som jeg står på avstand og nøster opp, er festet i nettopp dette punktet. Det lineære og/eller deterministiske skjær min fremstilling eventuelt måtte pådra seg ved anvendelse av Allen og Gomerys analogi er derfor på det nærmeste uun-ngåelig.

Problemstillingene knyttet til deterministisk preg i historiske fremstillinger, og tolkningsmodellens påfallende oversiktighet, bringer oss til det fundamentale spørsmålet om selve hensikten med historieskrivningen. Evnen til å gripe historiske sammenhenger og sette dem i et for mennesket fattbart og meningsfylt system, i den hensikt å bedre vår forståelse av vår egen samtid og virkelighet, står for meg som historieskrivningens viktigste funksjon. Nøkkelordet her er *system*. Uten en form for systematisering av våre empiriske funn er forskningen verdiløs. Dette systemets karakter og innebygde 'svakheter' i form av nødvendige narrative og retoriske grep – som for eksempel "point of convergence"-modellen – er rett og slett uunngåelige forenklinger og generaliseringer på vei mot en sammenhengende forståelse av et historisk fenomen.

1.3. Kildene

De østtyske westernfilmene, eller *Indianerfilme* som de ble kalt, var svært populære blant folk flest, noe deres enorme besøkstall tydelig vitner om, og fra et bedriftsøkonomisk perspektiv i det statlige filmselskapet representerte de en stor lettelse.^{6*} Filmene hadde imidlertid ingen høy stjerne innenfor den filmkunstinteresserte delen av det kulturpolitiske liv, og satte derfor ikke særlige spor etter seg i de skriftlige kildene jeg har hatt tilgang til. Det later ikke til at indianerfilmen var gjenstand for noen seriøs debatt i offentligheten i det hele tatt.^{7*} I det omfattende avisutklipparkivet ved Hochschule für Film- und Fernsehen (i tidligere DDR) fant jeg – overraskende nok – minimalt med drøfting av, eller skikkelig diskusjon omkring, disse filmene. Verken deres form eller innhold ser ut til offentlig å ha blitt stilt under lupen.

Innad i det statsmonopoliserte filmselskapet DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) derimot, kan man være helt sikker på at alle sider ved filmene, både under for- og etterarbeid, har vært fulgt med argusøyne. Den første indianerfilmen ble nemlig til i det samme året som filmindustrien i DDR opplevde de mest omfattende sensurinngrepene noensinne. Likevel gjenspeiles lite av dette engasjementet i avisene. Anmeldelsene av indianerfilm i østtyske aviser bestod for det meste av lunkne omtaler av filmene, kvalitetsvurdert langsetter aksene spenning og romantikk, snarere enn etter grad av virkelighetsgjengivelse og sosialistisk engasjement, som var de dominerende kvalitetskriteriene i debatten omkring andre filmer fra denne perioden. Unntaksvis blir genrevalget rettferdiggjort via marxistisk-leninistisk retorikk, men sammenlignet med den ellers så grundige filmdebatten i det østtyske kulturlivet er disse enkelttilfellene for refleksbevegelser å regne.

Det ble, så vidt meg bekjent, kun utgitt én bok som direkte berørte emnet i filmenes samtid: boken "Gojko Mitic" fra 1976

av E. Novotny.⁸ To diplomarbeider avgitt ved Hochschule für Film- und Fernsehen behandler indianerfilmen på en akademisk måte,⁹ men forble i skolens arkiver og fikk så vidt meg bekjent ikke noe videre liv i offentligheten utover dette. I etterkant av Berlinmurens fall er to bøker blitt utgitt som omhandler temaet direkte: en lettbeint biografi over indianerfilm-stjernen Gojko Mitic, rettet mot et ungt publikum, "Erinnerungen"¹⁰ (Erindringer) fra 1996, og boken "Gojko Mitic, Mustangs, Marterpfähle"¹¹ fra 1997, som er en mer ambisiøs og detaljert affære, men med den talende undertittelen "Das große Buch für Fans". I praktverket "Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg – DEFA-Spielfilme 1946-1992"¹² er indianerfilmen viet et par sider informativ og reflektert omtale. I tillegg til disse få eksemplene dukker det naturligvis opp nye artikler i tyske filmtidsskrifter fra tid til annen. Disse inneholder sjelden annet enn gjentakelser av allerede kjent materiale fra de nevnte bøkene, med ett hederlig unntak: Gerd Gemündens artikkel "zwischen Karl May und Karl Marx: die DEFA-Indianerfilme (1965-1983)".¹³

Som supplement til det sparsomme tilfanget av kilder som omhandler indianerfilmen direkte, kommer i første rekke bøker om kultur- og filmpolitikk i det tidligere DDR, forfattet både i Vest- og i Øst-Tyskland, og både før og etter jernteppets fall. I tillegg kommer bøker skrevet av engelske og amerikanske forskere om forholdene i DDRs kulturliv. Denne sammensetningen av litterære kilder, hvis bakenforliggende politiske agendaer er svært ulike, krever at en til enhver tid er seg bevisst hva som er forfatterens ståsted, men uten at dette blir en normativ tvangstrøye hvor eksempelvis all østtysk litteratur skal leses med diktaturbrillene på. Jeg har gjort mitt beste for å balansere bruken av øst- og vesteuropeisk litteratur, og vil poengtere hvor opplysninger kommer fra der det er av avgjørende betydning.

En annen type skriftlige kilder jeg i stor utstrekning har benyttet meg av, og som spiller en sentral rolle i min forståelse av kulturpolitikken og -diskursen i DDR, er Schubbe, Rüß og Lübbes

omfattende samling av kulturpolitiske nøkkeldokumenter fra den østtyske kulturhistorien.¹⁴

Sist, men ikke minst, er selve spillefilmene interessante kilder. Filmene som har høyest relevans i denne sammenheng er naturligvis de 13 østtyske indianerfilmene, samt referanserammen det representerer å ha sett et antall mer kunstnerisk ambisiøse filmer produsert i Øst-Tyskland i samme periode. God kjennskap til den amerikanske westernfilmen, samt dens vest-europeiske avleggere, er dessuten en selvfølge for å kunne forstå den kulturpolitiske kontekstens betydning for utformingen av den spesielle østtyske varianten.

Førstehåndsinformasjon av typen intervjuer, innsyn i personlige arkiver, notater, møtereferater, o.l. har jeg dessverre ikke hatt tilgang til i denne omgang, noe som begrenser min mulighet til å synliggjøre det *individuelle* aspektet ved historiens gang. Jeg er bevisst at det er individene som til syvende og sist er historiens handlende og skapende subjekter og ikke overindividuelle konsepter som 'kulturpolitikk' eller 'tidsånd', men i denne omgang velger jeg, ut fra de nevnte begrensninger, å fokusere hovedsakelig på de større, overindividuelle kulturpolitiske og -historiske linjene som fører frem mot indianer-filmens tilblivelse i oppgavens første hoveddel (kapittel 2). Når denne bakgrunnen er etablert vil jeg i oppgavens andre hoveddel (kapittel 3) gi et så godt bilde som kildene tillater av sentrale aktører involvert i indianerfilmproduksjonen, og deretter se nærmere på selve filmene med spesielt søkelys på fortellingenes politiske meningsinnhold.

1.4. Tekniske detaljer: språk, noter og litteraturliste

Alle oversettelser til norsk fra tyske kilder er mine egne. For å forsikre den tysk-kompetente leseren om at forvregninger ikke har funnet sted har jeg, i tråd med god skikk, sørget for at alle sitatene fra tyske tekster forefinnes på originalspråket i noteap-

paratet. Dette betyr tidvis ganske omfattende og repetitiv notetekst, og jeg har derfor valgt å samle notene til slutt i oppgaven. For at leseren skal slippe å bla seg frem til sluttnotene for hver enkelt note, vil alle noter som inneholder nødvendige tilleggsopplysninger, kommentarer, ordforklaringer o.l. bli etterfulgt av en hevet asterisk (eks.:¹⁴). Alle de vanlige notene (uten asterisk) inneholder kun litteratur-/sidehenvisninger og eventuell tysk originaltekst.

Litteraturlisten på slutten av denne oppgaven omfatter en rekke bøker jeg ikke direkte refererer til i teksten, men som utgjør den utvidede referanserammen for min forståelse av østtysk kulturpolitikk og -historie, såvel som min innsikt i hva som er skrevet om westerngenren gjennom tidene. Jeg anser det som en viktig del av arbeidet med denne oppgaven å ha orientert meg grundig i fagfeltet, og det østtyske kulturbildet tør jeg påstå er lite utforsket i norsk sammenheng. Jeg har derfor latt også den omkringliggende støttelitteraturen min komme til syne i litteraturlisten, slik at andre som oppsøker dette feltet vil kunne dra nytte av min granskning av hva som er tilgjengelig av gode kilder i denne forbindelse. Dessuten anser jeg det for å være mest mulig renhårig av meg å gi interesserte lesere et bredt bilde av hva og hvem som har inspirert meg i dette arbeidet, og på den måten også få gitt nødvendig anerkjennelse til de forfatterne som har satt meg på sporet av interessante sammenhenger, men som ikke kom med i den ferdige teksten i form av en direkte henvisning.

I litteraturlisten og i henvisningene er enkelte bøker oppført med originalutgivelsesåret i klammer før året for den nyopptrykte utgaven jeg har brukt, som da vil stå i parentes.

2. HVORFOR WESTERNFILM I DDR?

Storstilt produksjon av westernfilm i statssosialistiske Øst-Tyskland vil for de fleste fortone seg som et paradoksalt fenomen. Jeg vil derfor i oppgavens første hoveddel gjøre rede for ulike krefter i det østtyske kultur- og samfunnslivet som var med på å legge forholdene til rette for produksjon av den første western-inspirerte filmen i DDR.

Ettersom svært lite er skrevet på norsk om østtysk filmindustri og kulturliv, mener jeg det er hensiktsmessig å starte min behandling av indianerfilmens tilblivelse med en kort klargjøring av kulturens status i det østtyske samfunnet, etterfulgt av en redegjørelse for hovedlinjene i den østtyske filmhistorien. Enkeltelementene i denne historiske redegjørelsen er ikke ment ord for ord å bygge opp under min senere argumentasjon, men snarere å fungere som en nødvendig referansebakgrunn for forståelsen av de politiske oppfatninger, forventninger og krav som dominerte diskursen innenfor den østtyske filmindustrien.

2.1. Kultursektorens status i DDR

I den sovjetisk-kontrollerte sonen av Tyskland etter andre verdenskrig (Sowjetische Besatzungszone, SBZ), som den 7. oktober 1949 ble den statssosialistiske republikken DDR, nøy kulturlivet verken i teori eller praksis noen anerkjennelse av autonomi. Kultursektoren ble betraktet som et verktøy blant mange i den uavlatelige kampen for det sosialistiske samfunns fremskritt.

Vekk med de partiløse litterater! Vekk med de litterære overmenneskene! Den litterære virksomhet må bli en *bestanddel* av proletariatets allmenne saker, som 'små tannhjul og skruer' i en enhetlig, stor, sosialdemokratisk mekanisme.

Så heter det i Lenins berømte beskrivelse av litteraturens plass i samfunnet, fra "Partiorganisasjon og partilitteratur" (1905).¹ Dette grunnleggende marxistisk-leninistiske prinsipp – om kultursektoren som en konstruktiv, samfunnsbyggende del av den større samfunnsmekanismen – beholdt sin gyldighet gjennom hele DDRs kulturhistorie. Viktigheten av å leve opp til denne utfordringen ble ikke minst understreket under den opphetede kulturdebatten i DDR på midten av 60-tallet. I en beslutning fra den VII. Partikongressen til det statsbærende partiet SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) i 1967 gis den sosialistiske kulturen i oppgave å videreutvikle kultursektoren som "et objektivt delsystem innenfor det utviklede, sosialistiske, helhetlige samfunnssystem".² Språkbruken er ikke lenger så pompøs som i 1905, men ut over det ligger formuleringen forbløffende tett opp til Lenins 62 år gamle formaning. Kjennskap til denne rigiditeten i DDRs kulturpolitikk – som i perioder overgikk selv Sovjetstatens krav til sine kunstnere – er avgjørende for en forståelse av hvordan kulturlivet i DDR fungerte.

Her er det viktig å understreke at dette ikke bare var for politisk og retorisk staffasje å regne i DDR. Det er en kjensgjerning at det var ulik grad av bokstavtroskap overfor kommunistiske læresetninger og sovjetiske formaninger fra det ene østblokklandet til det andre, og det er tilsvarende bred enighet om at DDR var særdeles pliktoppfyllende i denne forbindelse. Nærheten til Vest-Europa og Vest-Tyskland, med tilhørende fare for vestlig-kapitalistisk påvirkning, brukes ofte som forklaring på dette forholdet. Den gjennomgripende paranoiaen vi finner i hele den østtyske politikken skyldes også det forhold at Sovjet ikke var spesielt fornøyd med den delingsnøkkelen man kom frem til i 1945, men heller kunne tenke seg et samlet Tyskland med en form for felles kontroll mellom Øst- og Vestblokken. Med andre ord stod østtyske myndigheter under konstant press både fra fienden i Vesten og det som skulle være 'deres egne' i Sovjetledelsen. Sistnevnte var selvsagt ikke et offentlig kjent

forhold, men presset fra Vesten, og da spesielt fra Vest-Tyskland, ble til stadighet brukt også for å legitimere stramme tøyler i kulturpolitikken. I oktober 1966 var en Ungarsk kulturpolitisk delegasjon på studiereise til DDR. Delegasjonen bestod av medlemmer av kulturavdelingen i Ungarns Sosialistiske Arbeiderpartis Sentralkomité. I et referat fra møtene med østtyskerne Kurt Hager (en av SEDs mektigste kulturpolitikere på 50- og 60-tallet) og Arno Hochmuth (leder for SEDs Sentralkomitees kulturavdeling) står det å lese at Kurt Hager frykter at den spente situasjonen mellom Øst- og Vest-Tyskland kan utvikle seg til et nytt Vietnam (sic). Referatet gjenspeiler også Hagers oppfatning av styrken på propagandapresset fra Bonn og behovet for sluttede rekker i kulturektoren: "Kamerat Hager har understreket at de lever på toppen av en vulkan. Derfor krever de av forfattere og kunstnere at de forutsetningsløst støtter DDRs politikk."³

For å opprettholde en så streng politisk linje, og samtidig beholde samfunnsmessig stabilitet, var man avhengig av at stat og samfunn var meget tett sammenvevd. "[In the GDR] the communist project led to a high degree of interpenetration of state and society. The regime was in part so stable for so long because of the very success of this intertwining, this sending of roots and tentacles into every area of social life", sier Mary Fulbrook i boken "Anatomy of a Dictatorship"⁴. Kulturektoren, med sin evne til å påvirke og forme folks meninger og holdninger, var naturligvis en svært viktig del av denne sammenvevningen av stat og samfunn.

Innenfor kulturektorens ulike sfærer utpeker filmen seg som et medium hvor det er spesielt lett å etterspore den ofte bokstavelige etterlevelsen av de politiske kravene til kunsten, deriblant gjennomføringen av den 'sosialistiske realismen' som allmenngyldig rettesnor for all kunstilvirking i republikken. Dette skyldes i hovedsak at filmproduksjon er en særlig kostnadskrevede uttrykksform, som er avhengig av en omfattende infrastruktur, grundig planlegging og stor grad av økonomisk *good will* for

å fungere. Hele produksjonsprosessen (fra manusutvikling til innspilling, etterarbeid og markedsføring) er krevende og kollektiv, og derfor lett å overvåke. I tillegg til dette var all filmproduksjon i DDR samlet under det statseide, og i høy grad statskontrollerte, filmselskapet DEFA. Til og med produksjon og omsetning av råfilm, samt fremkalling av eksponert materiale, var underlagt statlig monopol. Disse kontrollmulighetene, i hendene på den detaljstyrende og sovjetlojale politiske ledelsen i landet, gjør DDR-filmen til et spesielt interessant studieobjekt, hvor de kulturpolitiske kravene til kunsten er lett gjenkjennelige.

Det er hovedlinjene i denne kulturpolitiske diskursen, med hovedvekt på filmindustrien, jeg vil rette søkelyset mot i den følgende gjennomgangen av DDRs filmhistorie; fra delingen av Tyskland i 1945 og frem til 1966 som er året for premieren på den første østtyske *Indianerfilm*.

2.1.1. Filmindustriens gjenreisning i SBZ

Til tross for at DDR først startet et liv som selvstendig politisk enhet i 1949, begynte landets filmhistorie allerede flere år tidligere. I den sovjetiske okkupasjonssonen (SBZ) var man svært tidlig ute med å lage film. Dette hovedsakelig på bakgrunn av to praktiske forhold: både råfilmfabrikken Agfa og de deler av filmstudioene ved Babelsberg som hadde unngått de Alliertes flyangrep lå innenfor SBZ, og fungerte som det geografiske og teknologiske utgangspunkt for oppbyggingen av en ny filmindustri.⁵

Produksjonen under de nye forholdene lot ikke vente på seg. Filmarbeidere, hvis politiske orientering hadde hindret dem i å delta i filmproduksjon like før og under krigen, var nå svært entusiastiske og fulle av motivasjon for igjen å gå ut og filme. En av de første personene som pekte seg ut var fotografen Kurt Maetzig, som umiddelbart etter krigen var ute blant ruinene og filmet. Sammen med likesinnede filmarbeidere dannet han

gruppen Filmaktiv som laget nyhetsfilmer, såkalte *Augenzeuge*-filmer, fra hverdagen i krigsherjede Berlin.⁶ Dokumentaren skulle imidlertid vise seg å bare være den spede begynnelsen på den nye filmens liv i Sovjet-sektoren. I samarbeid med filmskaperkollegene Wolfgang Staudte, Georg Klaren, Boleslaw Barlog og Friedrich Wolf, dannet Kurt Maetzig kjernen i det som skulle bli filmselskapet Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA).

Fra juni 1945, og frem til DDR offisielt ble etablert i 1949, fungerte Den Sovjetiske Militæradministrasjon (SMAD) som midlertidig styresmakt for den sovjetiske sektor av Tyskland, med ansvar for alle de ulike aspekter ved landets gjenoppbygging, inkludert kulturspørsmål.⁷ Alt man foretok seg av noen størrelse måtte klareres av denne instansen. Utfoldelse på det kulturelle plan (deriblant filmproduksjon) var ikke minst utsatt for slik kontroll, ettersom effektiviteten i Goebbels' propagandamaskineri satt friskt i minnet.

2.1.2. Liberal fremtidsoptimisme, men med klar profil

Behovet for et statlig godkjent filmselskap trengte seg frem da Wolfgang Staudte den 4. mai 1946 igangsatte innspillingen av det som skulle bli den første spillefilm i etterkrigstidens Øst-Tyskland: *Die Mörder sind unter uns* (Morderne er i blant oss). Fra det tidspunkt av skulle det ikke ta lang tid før DEFA så dagens lys. Allerede den 17. mai 1946 feiret man grunnleggelsen av DEFA. På talerstolen stod lederen for SMADs propaganda- og informasjonsavdeling, Sergej Tulpanov. Han var klar i sin tale og sa at selskapets fremste oppgave måtte være:

.../kampen om den demokratiske gjenoppbygging av Tyskland, og utryddelse av restene av nazisme og militarisme fra alle tyskeres samvittighet, en brytekamp om oppdragelsen .../ spesielt [av] de unge, i det ekte demokratiets og humanitetens ånd, for derigjennom å vekke respekt for andre folk og land.⁸

Verken i Tulpanows tale, eller i referatene fra noen av de andre talene denne dagen, ble det henvist til det strenge kommunistiske kunstideal som var gjeldende i Sovjet. Den 'sosialistiske realisme' ble ikke nevnt med et ord på denne festdagen. Tulpanow viste i sin tale en oppriktig begeistring over å få være med på å gjenreise filmen i det nye Tyskland og ønsket de store kunstneriske filmene velkommen.⁹ Hans tale bar med andre ord ikke bud om den nidkjære politiske sensur som skulle gjøre seg gjeldende i tiden fremover. Et krav som dog gikk glassklart frem på grunnleggingsfesten, og som av samtlige ble oppfattet som en selvfølge, var at en klar antifascistisk profil var en forutsetning for DEFAs eksistens.

2.1.3. Stalinismens inntog

De første skrittene på veien mot stalinistisk dogmatisme var imidlertid allerede tatt på øverste hold i politikken. Anton Ackermann var sekretær i Sentralkomiteen for det tyske kommunistpartiet (KPD, som senere inngikk i fusjonen SED) og hadde hovedansvaret for ideologiske spørsmål. I et foredrag for Sentralkomiteen den 3. februar 1946 serverte Ackermann sine tanker om kunstnerisk og vitenskapelig frihet. Vitenskapsmenn og kunstnere skulle ha uinnskrenket frihet til å forfølge sine mål og utvikle sine ideer, sa Ackermann. For kunstnernes vedkommende var det fritt frem for å velge sin form og sitt uttrykk, hvilket hørtes riktig storsinnet ut. Halvveis i foredraget derimot, dukket reservasjonene opp. Ackermann gjorde det klart at "når det dukker opp en eller annen pseudo-kunstner som tilsmusser humanismen, friheten og demokratiet eller ideen om folkefelleskapet/.../ da er frihetens grenser nådd".¹⁰ Hvem som skulle bestemme hva som var 'pseudo-kunst', og hva som ikke var det, unnlot Ackermann å presisere, men budskapet ble likevel oppfattet med frykt og forskrekkelse blant de partiløse kunstnerne i Sovjetsektoren. Forskrekkelser skrev seg ikke minst fra det faktum at Ackermann

i sitt foredrag med hensikt benyttet enkelte begreper hjemmehørende i 30-årenes nasjonalsosialistiske vokabular for å understreke alvoret bak truslene.^{11*}

Ackermanns foredrag om kunstnerisk frihet ble oppfattet som svært motsetningsfylt og er senere beskrevet (selv i østtysk litteratur) som en uheldig blanding av liberale viljeserklæringer og håndfaste trusler om ventende sanksjoner.¹² Når så Ackermann i det samme foredraget hevder "vi [KPD] ser det i dag på ingen måte som vår oppgave å ta parti for den ene eller andre kunstretning"¹³, er det i ettertid tydelig at trykket i denne uttalelsen først og fremst burde ha vært lagt på uttrykket 'i dag'.

Ackermanns tale er den første klare innvarsling av en fremtidig streng kontroll med kunsten. Det skulle imidlertid ta noen år til før dette for alvor ble institusjonalisert. Før den tid måtte man hanske med en del andre samfunnsforhold. Disse var store og relativt langvarige prosesser. Perioden fra 1945 og frem til 1950 ble å betrakte som en overgangsfase på veien mot et sosialistisk samfunn, offisielt omtalt som *Die antifascistisch-demokratische Ordnung*. Omfattende samfunnsreformer som innebar omskolering og ensretting i jordbruket, industrien, rettsapparatet og skoleverket ble gjennomført i denne perioden.¹⁴

Det var først i 1950, etter at de fire store reformene på det nærmeste var fullført, at SED for alvor vendte blikket mot kultursektoren. I dokumentene fra SEDs III. Partikongress i 1950 oppfordres det gjennomgående til å utkjempe "uforsonlige kamper mot enhver antydning av innflytelse fra det imperialistiske kulturforfall" og "enhver antydning til kulturbarbari" hvis den nye tyske kultur skal overleve.¹⁵ Disse advarslene var rettet mot datidens sterkt amerikaniserte tilstander i Vest-Tyskland, med klare hentydninger om paralleller mellom disse forhold og den borgerlige dekadanse som hadde preget den tyske kulturen forut for nazi-tiden.

Nettopp denne måten å stigmatisere Vest-Tyskland på er det verdt å merke seg. Det var en av østtysk retorikks mest

velbrukte topoi dette å demonisere Vest-Tyskland gjennom å hevde at de kapitalistiske forholdene der representerte en samfunnsmessig kontinuitet med Hitler-fascismen, kontrastert med DDRs beviselig mer radikale brudd med fortiden.¹⁶ Under denne sammenligningen lå det en annen kjenning fra det østtyske politisk-retoriske arsenalet, nemlig det ofte antydede likhetstegnet mellom fascisme og kapitalisme.

Metoden for å møte denne faren ble videre utdypet under Sentralkomiteen i SEDs 5. plenums møte i mai 1951 ved fremlegget av det såkalte "Dokument der Arbeiterbewegung".¹⁷ Dette dokumentet var det første til å proklamere den sosialistiske realismen som allmenngyldig rettesnor for all østtysk kunst, et faktum som ble understreket på denne måten av den partitro forfatteren (og senere kulturministeren) Johannes R. Becher¹⁸ på den III. tyske forfatterkongressen i mai 1952:

Fremveksten av en stor, tysk kunst er kun mulig i den sosialistiske oppbyggings tegn. En stor tysk kunst er enten en sosialistisk-realistisk kunst, eller den er ikke i det hele tatt. Den sosialistiske realismen er derfor ikke én skapende variant av flere, ikke én skapende mulighet blant flere, men derimot er den sosialistiske realismen den *eneste* mulighet, den *eneste* skapende metode som kan føre til fremvekst av en stor, tysk, nasjonal kunst.¹⁹

2.1.3.1. Den sosialistiske realismen

Diskusjonen om hva som definerer denne sosialistiske realismen er en omfattende debatt og krever blant annet at man tar høyde for denne kunstneriske skapelsesformens opprinnelige dogme, formulert av Andrej Zhdanov ved den 1. Sovjetiske Forfatterkongress i 1934, samt drøfter de nasjonale særegenheter som

utviklet seg Østblokklandene etter andre verdenskrig.²⁰ Denne debatten fyller allerede atskillige hyllemetre i bibliotekene og faller ikke innenfor denne oppgavens mål eller format. Det er imidlertid umulig å behandle den østtyske filmhistorien uten kort å beskrive hovedingrediensene i den sosialistiske realismen, da den danner rammen for all kunsttilvirking i republikken.

Den sosialistiske realismens historie begynner med Friedrich Engels' jakt på en politisk fruktbar realisme i litteraturen i sin brevveksling med enkelte av datidens forfattere, samt Lenins begrep om den 'nyttige drøm' (*poleznaja metsjta*). Engels rettet spesielt kritikk mot to hovedstrømninger av 'realisme' i kunsten, hvor den ene gikk for langt i å fremstille stereotype 'talerør for tidsånden' og den andre gikk i retning av overdreven detaljrikdom i sin individualisering av personene i verket. For å oppnå maksimal realisme mente Engels at det i verket måtte eksistere en syntese mellom disse ekstremitetene. En riktig realisme ville med andre ord være en syntese av en 'naturlig overflate' og 'tidsånden'. I denne forstand ville, ifølge Engels, den enkelte personlighet i et litterært verk, gjennom sine karaktertrekk og sin individuelle handlen i en historisk situasjon, bli en eksponent for hovedtendensene i en historisk bevegelse og de klassemessige krefter som var involvert i den.²¹

Videre forstod Marx og Engels en slik syntese som potensiell formidlingskanal for en såkalt 'realistisk prognose' for fremtidsutsiktene i den klassemessige utvikling. Denne tanken trakk Lenin veksler på i sitt begrep om den 'nyttige drøm'. Den 'nyttige drøm' var Lenins forsøk på å skape en subjekt-objekt dialektikk i gjenspeilingsprosessen. En dialektisk prosess hvor de objektive forhold i de materielle omgivelsene, ble forenet med et uunnværlig subjektivt moment som fremhevet og foregrev det kommende, de latente tendenser, og på den måten forberedte praksis.²²

Begrepet 'sosialistisk realisme' ble imidlertid aldri benyttet av verken Marx, Engels eller Lenin. Konseptet ble først

offentlig lansert av partisekretæren i Det Sovjetiske Kommunistpartiet Andrej Zhdanov under den 1. Sovjetiske Forfatterkongress i 1934, og representerte en stalinistisk forflatning av ideene fra de tre nevnte tenkere. Zhdanovs sosialistiske realisme har som nevnt vært under omfangsrik debatt, og blitt omarbeidet og tillempet noe, men de grunnleggende ingrediensene kan, for enkelhets skyld, summeres under syv stikkord: Ideologisk determinert idéinnhold, marxistisk-leninistisk rettroenhet, forbilledlighet, fremtidsoptimisme, folkelighet, lettfattelighet og kravet om 'den positive helt' (*poleznyj geroj*).²³ Samtlige av disse beskrivelsene og adjektivene er lett registrerbare i østtyske kulturprodukter, ikke minst i utpreget fortellende medier som litteratur og film.

Filmene som er laget under kravet om sosialistisk realisme som "den *eneste* mulighet, den *eneste* skapende metode", slik Johannes R. Becher formulerte det, vil med andre ord være politisk forutsigbare, fortelle en historie som er positiv, glorifiserende og enkel å forstå, samt ha en klar og lysende helteskikkelse hvis atferd publikum forventes å bli inspirert av og i beste fall kopiere etter at de har forlatt kinosalene. Hvis denne oppskriften følges nøye vil alt ligge til rette for et kulturprodukt som i sin fremstilling av samfunnet skuer fremover mot en stadig forbedret tilværelse og derigjennom oppfyller sin oppgave som det Lenin kalte "små tannhjul og skruer" i samfunnsmekanismen, og på den måten bidrar med sitt til dennes stadige fremskritt på veien mot det utopiske kommunistiske samfunn.

Den sosialistiske realismen ble altså først offisielt innført i DDR med "Dokument der Arbeiterbewegung" i 1951, men var til stede i mer eller mindre dogmatisk form helt fra den sovjetiske maktøvertakelsen i 1945. Innenfor dette kunst-paradigmet utkrySTALLISerte det seg etterhvert tre typer spillefilm som kom til å dominere filmproduksjonen i SBZ/DDR fra 1946 til 1952.

2.1.4. Trümmerfilm, antifascisme og gjenoppbygging

Som nevnt var det aller første som ble skapt av film i SBZ dokumentarfilmer under *Augenzeuge*-etiketten. Dette satte spor etter seg også innenfor spillefilmproduksjonen. Dokumentarinspirerte og realitetsorienterte spillefilmer, hvor handlingen utspilte seg mellom Berlins ruiner og tok opp temaer forbundet med den vanskelige hverdagen etter krigen, ble i samtiden noe nedlatende, og i ettertid noe nostalgisk, omtalt som *Trümmerfilme* (ruinfilmer). *Die Mörder sind unter uns* (Morderne er i blant oss, Wolfgang Staudte) og *Irgendwo in Berlin* (Hvorsomhelst i Berlin, Gerhard Lamprecht), begge fra 1946, er kroneksemlene. De to andre typene film som ofte trekkes frem er 'gjenoppbyggingsfilmer' og 'antifascistiske filmer'.²⁴ Dette er egentlig en kunstig oppdeling, da de to sistnevnte 'genrene' er definert ut fra fortellemessig innhold, mens *Trümmerfilm* betegner en bestemt form for setting. Dette gjør at de tre 'genrene' til dels overlapper hverandre, men om begrepene kanskje ikke er så gode genre-definisjoner så peker de i hvert fall på en konsentrasjon i tematikk som skulle vise seg å være svært seiglivet. Et par illustrerende eksempler fra 1949 vil kunne synliggjøre den lille forskjellen mellom 'antifascistiske filmer' og 'gjenoppbyggingsfilmer'.

Den 'antifascistiske filmen' var en film som, ofte på en banaliserende og skjematisk måte, behandlet nyere tysk historie på jakt etter forklaringsmodeller for nazistenes grep om folket. *Die Buntkarierten* (Det rutete sengeteppe, 1949) av Kurt Maetzig – som følger en arbeiderfamilie over tre generasjoner, fremstiller krigens grusomheter og utforsker temaer som sammenhengen mellom krig og kapitalinteresser – er et typisk eksempel på denne genren. En genre som ble anvendt flittig til langt ut på 70-tallet. Et nærmest uunnværlig element i disse filmene var skildringer av den sovjetiske befrielsen av Tyskland og heltmodig samarbeid fra partisaner på tysk side. Innenfor denne formelen var det ikke vanskelig å tilfredsstille den sosialistiske realismens krav om

ideologisk determinert idéinnhold og marxistisk-leninistisk rettroenhet, organisert i en lettfattelig fortelling omkring en markert, sovjetvennlig 'positiv helt'.

'Gjenoppbyggingsfilmen' var nærmere knyttet til samtidens utfordringer og fungerte som retningsviser for Sovjetsonens folk i overgangen til sosialisme. Disse filmene illustrerte valg-situasjoner og dilemmaer forbundet med omstillingsfasen fra fascistisk fortid til den nye *antifascistisch-demokratische Ordnung* under sovjetisk lederskap. *Unser täglich Brot* (Vårt daglige brød, 1949) regissert av Slatan Dudow, er et tidlig eksempel på 'gjenoppbyggingsfilm'. Den handler om en småborgerlig far og hans to sønner, Ernst og Harry. Handlingen er lagt til Tyskland i umiddelbar etterkrigstid. Ernst er arbeidsom og har klokkertro på gjenoppbygging av den lokale istykkerbombede fabrikken, mens hans bror Harry bedriver lysskye forretninger. Harrys raske økonomiske gevinster imponerer faren, som er for kortsynt til å se at fabrikkarbeidet til Ernst er en bedre investering. Harry glir stadig lenger ut på skråplanet, samtidig som gjenoppbyggingsarbeidet ved fabrikken gjør oppsiktsvekkende fremskritt. Den gamle må til slutt innrømme at det er den statseide (*volkseigene*) fabrikken som har fremtiden for seg.²⁵ Også i dette tilfellet skulle det være lett å få øye på den sosialistiske realismens idealer. Filmen er lettfattelig, folkelig, fremtidsoptimistisk, oppdragende, politisk korrekt og har sin glassklare 'positive helt' i fabrikkarbeideren Ernst.

Det bør også nevnes at anvendelsen av kameravinkler, billedutsnitt, klipping, musikkbruk, dialog og øvrige filmatiske virkemidler, også var underlagt kravene til folkelighet og lettfattelighet. All form for formal eksperimentering, som ikke var direkte til fremme for den politiske tematikken, var bannlyst. Forsøk på skildring av rollefigurenes sjeleliv utover det som var aller nødvendigst for filmenes praktiske funksjon ble stemplet som 'formalisme' og 'subjektivisme'; to begreper som i marxistisk-leninistisk filosofi var forbundet med borgerlig

dekadanse og det imperialistiske kulturforfall. Som nevnt befant det østtyske kulturlivet seg utenfor det sterkeste politiske søkelyset fra 1946 til 1950. Av denne grunn vil man kunne finne enkelte eksperimenterende unntak fra den sosialistisk-realistiske regelen i filmer fra denne perioden, men fra begynnelsen av 50-tallet dominerer skjematiskeringen fullstendig.

'Genrene' anti-fascistisk film og gjenoppbyggingsfilm oppfylte begge på forbilledlig måte myndighetenes forventninger til kunst og kultur som effektive og nødvendige tannhjul i samfunnsmaskineriet. De hjalp til med å forme bevisstheten til folket gjennom henholdsvis historiske forklaringsmodeller for uføret tyskerne var kommet opp i, og sosialistiske løsninger for tiden fremover. Dette er i komprimert form hovedretningene som kommer til å dominere den østtyske filmproduksjonen i lang tid. Senere, i tiden mellom 1961 og 1965, skulle det vise seg at utfordringen til filmskaperne om å bidra til opprettholdelsen og videreoppbyggingen av den sosialistiske stat var blitt en mye vanskeligere oppgave. Generasjonen som befolket kinoene i denne tiden hadde blant annet nye krav til 'realismen' i samfunnskildringene. I denne perioden beholder de to etablerte genrene likevel en sterk posisjon, parallelt med utviklingen av den nye versjonen av 'oppbyggingsfilmen', samtidsfilmen eller *der Gegenwartsfilm*. Av grunner jeg vil komme inn på senere blir *Gegenwart*-filmen ganske snart etter sin unnfangelse møtt med sterk kritikk og i mange tilfeller med visningsforbud. Før den tid opplever kultursektoren imidlertid flere vekslinger i det politiske klima, men oppmykningstendensene får sjelden langvarige effekter. De hendelsene jeg vil legge vekt på som avgjørende for kulturlivet generelt og filmindustrien spesielt i tiden frem mot 1961, er først og fremst knyttet til årstallene 1953 og 1956.

2.1.5. Raske klimavekslinger 1953 - 1961

Etter Josef Stalins død den 5. mars 1953, satte befolkningen i Sovjet sin lit til at etterfølgerne skulle trappe ned terroren innenriks og sørge for en bedring av forholdet til Vestmaktene. I DDR forventet man også forandringer som følge av lederskiftet i Sovjet, og rykter spredte seg til og med om at statsoverhode Walter Ulbrichts avgang var nært forestående. Som følge av konflikter omkring (blant annet) krav til produksjonsøkninger i industrien fant det sted opptøyer og omfattende streiker over hele landet. Det hele toppet seg ved at sovjetiske tanks ble sendt inn for å stoppe urolighetene den 17. juni 1953.

For ikke å bidra til ytterligere ustabilitet i landet unnlot Sovjet å presse på for stalinisten Ulbrichts avgang, mens politikken i DDR for øvrig tilsynelatende ble myket opp. Det ble innført en politisk *Neue Kurs* (som etter sovjetisk påtrykk hadde blitt vedtatt i SEDs politbyrå allerede den 9. juni 1953) som fikk midlertidige og spredte positive følger for filmindustriens vedkommende. Kjerneinnholdet i den 'nye kurs' var en fortsatt planmessig utvikling av det sosialistiske samfunn, men på en saktere og mildere måte, med minst mulig gnisninger og konflikt mellom de statlige organer og de mer "enkle mennesker"²⁶. Bedring av levestandarden var også en del av den 'nye kurs'. På denne måten ville man minimalisere grobunnen for misnøye og fremelske fred og fordragelighet. For kunsten generelt, og filmen spesielt, ble det i juli 1953, etter SEDs Sentralkomitees 15. plenumsmøte, oppfordret til å produsere flere underholdende kunstverk. Kravet om å føye seg inn under genrekravene i den sosialistiske realismen ble det imidlertid ikke rokket ved, men man ble oppfordret til "fintfølenhet, forsiktighet og toleranse". Internt i DEFA fikk man også meget klar beskjed om å "veie hver setning, hver instilling og hvert bilde på gullvekt".²⁷ Det ble også gjort klart at det nå var om å gjøre at kunstverkene skulle "gripe tilskuerne med følelser, ikke ved hjelp av vitenskapelig bevisføring".²⁸

Den 'nye kurs' var med andre ord en tveegget affære, den representerte tilsynelatende en oppmykning av politikken, men dens ensidige vektlegging av forsiktighet og harmoni kvalte all opposisjon, nesten like effektivt som det mer tradisjonsrike jerngrepet. I dette klimaet var det ikke lett å lage spennende og utfordrende film. I fordragelighetens og underholdningens tjeneste ble det produsert en hel del melodramatisk pregede filmer, som i stor grad skjematisk fulgte partilinjens og fremstilte politisk korrekte konflikter i 'svart/hvitt'. Bildet som ble presentert av Vest-Tyskland var for det meste kullsvart, mens livet i Øst-Tyskland ble glorifisert hinsides all fornuft.

Det kunstneriske frislippet man kunne ha håpet på i kjølvannet av Stalins død ble med andre ord ikke fullt så omfattende som de mest optimistiske hadde håpet, men det var ikke bare sorgen heller. I årene frem mot 1956 ble det produsert mange filmer, med rimelig godt publikumstykke. Lette komedier og politisk sikkert historisk stoff fylte lerretene, og sysselsatte filmarbeiderne ved DEFA. Til og med enkelte kunstneriske samarbeidsprosjekter med vestlige land, som Frankrike og Italia, så dagens lys. En viss fordragelighet og fornemmelse av tøvær hersket altså i den østtyske filmindustrien frem mot midten av 50-tallet.

I de fleste land i Østblokken bød 1956 på ytterligere intellektuelt og kunstnerisk spillerom på bakgrunn av Nikita Khrustsjovs første reelle oppgjør med stalinismen i sin 'hemmelige tale' under Det Sovjetiske Kommunistpartiets 20. Partikongress, 25. februar 1956. I DDR rakk lekkasjene fra denne talen knapt å gjøre seg gjeldende før folkeopprøret i Ungarn i oktober samme år skremte det østtyske lederskapet til innstramminger, ikke minst innenfor kulturlivet. Filmindustrien opplevde tiltagende grundighet i forhåndskontrollen og stadig høyere terskel for hva som ble tillatt vist. Ved den 2. østtyske filmkonferansen, som fant sted 3.-5. juli 1958, ble det klart for alle at den offisielle politikken nå var hardnet til, og at det var slutt på fleksibilitet og vestliggjøring.

Statssekretær og første-stedfortredende kulturminister Alexander Abusch holdt innledningsforedraget som slo fast de prinsipielle retningslinjene for filmkonferansen. Han åpnet med å 'forklare' for de om lag fem hundre fremmøtte filmarbeiderne hvordan mange av dem hadde misforstått og vulgarisert Khrustsjovs avstandstagen til Stalin-dyrkelsens følger for kunsten og litteraturen. Abusch sa at "utviskelsen av deres *parteilichen*²⁹ standpunkter har svekket mange filmskapere kunstnerisk og definitivt hindret utviklingen av deres talent."³⁰ Abusch etterlyste også den tydelige foregangshelten i historiene som ble fortalt på lerretet, med det man vel kan kalle en definisjon av konseptet 'positiv helt':

*.../ den markante, fengslende, parteiliche fremstilling av positive gestalter fra vår arbeiderklasse, .../ fremstillingen av den sosialistiske kjemper i hans skjebnester, sorger og gleder, nederlag og seire, i hans historisk nødvendige overvinnelse av det undergangsdømte, gamle, kapitalistiske samfunns makt .../*³¹

Et hovedanliggende for Abusch ved denne 2. østtyske filmkonferansen i 1958 var å trekke opp en skillelinje mellom den italienske neorealismens³² såkalte kritiske realisme og den sosialistiske realisme. Mange av DEFA-filmene fra 50-tallet hadde, med sine melodramatiske tendenser, operert i grenselandet mellom de to. Den italienske neorealismens fremstilling av fattigdom og arbeidsløshet som et samfunnsmessig problem, hvor konfliktlinjen gikk mellom individet og statsmakten, kunne overhodet ikke overføres til det sosialistiske DDR mente Abusch:

.../ En filmkunstner i DDR må imidlertid forstå at den italienske neorealistiske skapende metoden, hvori de antagonistiske, uløsbare motsetningene innenfor den kapitalistiske ordning blottlegges og bringer menneskene i opposisjon til den kapitalis-

tiske stat, ikke kan overføres til tilvirkning av filmverk som utspiller seg i en arbeider- og bondestat, hvor arbeiderklassen, under deres Partis ledelse, bygger sosialismen, [hvor] ikke-antagonistiske, løsbare motsetninger av forbigående art opptrer i den sosialistiske utvikling, og det enkle menneske ikke står i opposisjon til staten, etter som denne staten, det blivende sosialistiske samfunn, er dets egen stat. For kunstnerisk å kunne gripe dialektikken i denne utviklingen må man anvende den sosialistiske realismens skapende metode. Anvender man den kritiske realismens metode i fremstillingen av vår nye virkelighet fremkommer bare en overflatisk pseudovirkelighet.³³

Abusch' tale markerte en merkbar skjerping av rammene for den sosialistiske realismen og representerte et foreløpig punktum for den antydningen av tøværestilstand man hadde opplevd i DDR siden 1953; en tilstand som dog skulle komme tilbake med langt større grad av kunstnerisk frihet i 1961.

2.1.6. I murens 'trygge' skygge 1961 -1965

Den 15.-18. desember 1965 avholder Sentralkomiteen i SED sitt 11. plenums møte. I Erich Honeckers rapport fra møtene, med tittelen "Spørsmål knyttet til det åndelig-kulturelle livs videre utvikling", tordnes det mot samfunnsfiendtlige tendenser som 'dekadanse' og 'spissborgerlig skeptisisme'.³⁴ Honecker navngir regissører og peker ut bestemte filmer som spesielt skadelige og samfunnsfiendtlige. *Das Kaninchen bin ich* (Kaninen, det er meg), regissert av partiveteranen og DEFA-grunnleggeren Kurt Maetzig, får den hardeste medfarten. Allerede den 5. januar 1966 kommer Maetzig med uforbeholden selvkritikk i partiavisen Neues Deutschland. Maetzig tror at han, som nestor og partiveteran, har en mulighet til å forebygge videre innstramminger i kulturpolitikken ved på denne måten å komme ytterligere kritikk

i forkjøpet. Dette skulle vise seg å være en grov feilvurdering. Partiets mottrekk var å trykke et åpent brev fra DDRs øverste leder Walter Ulbricht over en helside i Neues Deutschland den 23. januar.³⁵ I brevet tiltales Kurt Maetzig i en høflig og tilsynelatende imøtekommende tone, og det er Ulbricht og SED som er de taktiske vinnerne.

At språkbruken i Ulbrichts brev var så mye mer forsonende i sitt uttrykk enn Honeckers truende og nedlatende innlegg en drøy måned tidligere, og at nestoren Maetzig 'frivillig' utøvde offentlig selvkritikk i mellomtiden, gjorde partistandpunktet nærmest uangripelig. Ulbrichts brev ble stående som en atferds-kodeks i det fremtidige forholdet mellom de østtyske kunstnerne og SED. Det videre kulturlivet i republikken utfoldet seg i tråd med retningslinjene som Ulbricht hadde listet opp, og brevet blir i dag beskrevet som et karakteristisk dokument fra den stalinistiske hverdagen i sekstitallets DDR.³⁶

I løpet av våren og høsten 1966 ble filmindustrien utsatt for omfattende sensurinngrep. Det var utviklingen innenfor samtidsfilmen, *der Gegenwartsfilm*, SED ville til livs. Hva var det som hadde tatt så galt av sted?

2.1.6.1. Ny generasjon – nye spørsmål

Situasjonen i filmindustrien etter innstrammingene i kjølvannet av den 2. østtyske filmkonferansen i 1958 var preget av kunstnerisk stagnasjon og frykt for å eksperimentere; en situasjon som vedvarte inn i det neste decenniet. Ved oppføringen av Berlinmuren i august 1961, derimot, forandrer situasjonen seg betraktelig. Vi vet at muren hovedsakelig ble reist for å stagge den tiltagende flyktningestrømmen vestover, men den offisielle retorikken i DDR forsøkte å formidle det motsatte inntrykket: myndighetene hadde foretatt en *Sicherung der Staatsgrenze*³⁷ med en *antifascistischer Schutzwall*³⁸, for å ivareta freden og tryggheten for landets innbyggere. Det var langt fra alle som lot seg forføre av

forsikringene om at det var fascistene som var stengt ute og ikke østtyskerne som hadde blitt stengt inne, men paradoksalt nok ville også skeptikerne snart oppdage at myndighetene på sin side virkelig følte seg betrygget over å ha 'sikret grensene'.^{39*}

I kunst- og kultursektoren merket man snart en ny åpenhet og oppfordring til å ta opp samtidstematikk i kunsten. Filmens publikum hadde forandret karakter og sammensetning nå. Der hvor den østtyske litteraturen og filmkunsten på 40- og 50-tallet hovedsakelig hadde beskjeftiget seg med å bryte båndene til fascismen og henvendt seg til et publikum bestående av "overveiende borgerlige mennesker", bestod publikum nå i stadig økende grad av mennesker "hvis livserfaringer hadde vokst med sosialismen", som det heter i den østtyske boken "Film- und Fernseh-kunst der DDR" fra 1979.⁴⁰

Nye spørsmål stod på dagsordenen. Nå når de aller nødvendige reformene og gjenreisningen av såvel humanistisk-demokratiske holdninger som industri og infrastruktur var vel i gjenge begynte de unge voksne å stille spørsmål ved lykken, gleden, mulighetene for selvrealisering og meningen med tilværelsen. Inspirasjon til å ta fatt på samtidsproblemer i det moderne samfunnet kom blant annet fra filmer produsert andre steder i Østblokken og i Sovjet. Sovjetiske filmer som *Schlacht unterwegs* (Strid underveis, Vladimir Bassov 1961) og *Neun Tage eines Jahres* (Ni dager av et år, Michail Romm 1961) representerte noe nytt i deres beskjeftigelse med det moderne arbeidslivets konflikter og utfordringer, mens filmer som *Als die Bäume groß waren* (Dengang trærne var store, Lev Kulidsjanov 1961) og *Ivans barndom* (Andrej Tarkovskij 1962) innvarslet nye filmatiske uttrykksmåter.^{41*} Filmer som disse, i særdeleshet de to sistnevnte, ble nøye studert og dannet grunnlaget for en ny og moderne estetikk som de østtyske filmskaperne mente egnet seg bedre til å formidle og behandle samtidens konflikter enn hva genrekonvensjonene fra 40- og 50-tallet tilbød. Det kan synes besynderlig, men østtyske filmskaperne måtte altså skue til Sovjet

for å finne inspirasjon til gjenoppliving av et filmspråk hvor dødsstivheten for lengst hadde satt inn. Det var faktisk slik at kulturmyndighetene i Sovjet tillot sine lokale filmskapere en mer vidtgående tolkning av hva Khrustsjov hadde ment i sin 'hemmelige tale' til Partikongressen i 1956, enn hva SED var forberedt på å tillate filmskaperne i DDR.⁴²

2.1.6.2. Tilfellet *Der geteilte Himmel*

Gnisninger var uunngåelig i det kulturpolitiske miljøet helt fra starten av denne eksperimenteringen med nye former og skjerpet samtidstematikk, men debatten nådde en midlertidig topp etter premieren på Konrad Wolfs film *Der geteilte Himmel* (Den delte himmel, 1964), basert på Christa Wolfs dristige, nyskapende og særdeles salgbare roman med samme navn fra 1963. Historien tar opp de valg det unge paret Rita og Manfred står overfor i det Berlinmuren blir reist i august 1961. Manfred reiser til Vest, mens Rita velger et liv i Øst. Boken oppfyller de fleste krav til *Parteilichkeit*, men dens popularitet og vedvarende anerkjennelse den dag i dag skyldes at den, i motsetning til samtidige påtatt skjematisk og retoriske skjønnlitterære bøker tok sjansen på å fremstille også den partiløse Manfred som en mangefasettert og troverdig karakter.

I sin filmatisering av "Der geteilte Himmel" benyttet Konrad Wolf et formspråk som utnyttet det som var av tvetydigheter i boken og utvidet rommet for tvil og tolkninger som lå latent i Christa Wolfs fortelling. Den uvanlig introverte fortellemåten i *Der geteilte Himmel* var tydelig inspirert av den seneste utviklingen i sovjetisk film, men ikke mindre påvirket av den modernistiske 'nye bølge' som slo over Vest-Europa på denne tiden. Wolf var forberedt på at filmen hans ville bli kritisert og i verste fall lide samme skjebne som hans *Sonnensucher* (Sol-søkere) fra 1959, som på premieredagen plutselig fikk visningsforbud.⁴³ Konrad Wolf hadde grunn til å tro at dette forbudet var

et spesielt engangstilfelle og håpet at *Der geteilte Himmel* ville bli betraktet som et utgangspunkt for debatt om mulighetene for nye uttrykksformer innenfor den sosialistiske samtidsfilmen. *Der geteilte Himmel* ble godkjent for offentlig visning i 1964, men kritikken lot ikke vente på seg.

Blant angrepene og anklagene mot Wolfs film var det særlig tre begrep som stod sentralt: uforståelighet, surrealisme og borgerlig dekadanse.⁴⁴ Argumentasjonen fulgte vel opptrådte stier. Påstandene gikk ut på at Wolf hadde sveket den sosialistiske realismen til fordel for en fortellestil som var så *uforståelig* for den vanlige mann at det grenset til *surrealisme*, og surrealismen var i DDRs kulturpolitiske diskurs nært forbundet med den kulturelle degenerasjon kalt *borgerlig dekadanse*, som var et umiskjennelig trekk ved samfunn som var inne i kapitalismens siste fase.

Konrad Wolf fikk med andre ord mer enn rett i at hans film ville skape debatt, og skriver i et av de første innleggene sine at han håper den pågående polemikken ikke blir "en polemikk for polemikkens egen skyld, eller en av de mange polemikker hvor vi står tilbake med en slagmark".⁴⁵ Dette var dessverre meget fremsynt sagt av Wolf, med tanke på det som skulle komme av kritikk og forbud i 1965/66.

Diskusjonen omkring *Der geteilte Himmel* ble den siste noenlunde siviliserte debatten om muligheten for nye filmatiske fortelleformer på en lang stund, men også denne ble, som så mange før den, avspist med 'argumenter' som at til tross for Wolfs intense forsøk på å skape noe nytt, så raget nok de sosialistisk-realistiske idealene om "klarhet og enkelhet på et høyere nivå".⁴⁶ Slik lød konklusjonen, tragisk nok, på en ellers meget grundig og faglig solid analyse av de formale sidene ved Konrad Wolfs film.⁴⁷

Det er ikke tilfeldig at jeg trekker frem nettopp denne analysen av *Der geteilte Himmel*. Mannen som førte den i pennen, og fikk den på trykk i partiavisen Neues Deutschland, var Dr.

Günter Karl. Som DEFA-dramaturg, manusforfatter og leder for den kunstneriske arbeidsgruppen *Roter Kreis* (ansvarlig for 11 *Indianerfilme* i perioden 1966-1978), spilte han en sentral rolle i produksjonen av indianerfilm i DDR. Hvordan han forholder seg til *Der geteilte Himmel* i 1964 er meget interessant fordi det gir oss direkte innsikt i hans forhold filmmediets rolle i en sosialistisk kontekst. Dette er en innsikt jeg vil trekke veksler på når jeg senere i oppgaven tar for meg selve filmene, på jakt etter underliggende politisk mening. Men nå helt umiddelbart er det klart for det endelige oppgjøret i historien om *Gegenwart*-filmes skjebne.

2.1.7. Kampen om åndslivets videre utvikling

“Auf der 11. Tagung des ZK der SED im Dezember 1965 kam es zu einer Analyse der ideologischen und künstlerischen Situation in der DDR”, heter det så fint i den østtyske boken “Film- und Fernsehkunst der DDR”.⁴⁸ Et typisk eksempel på den utbredte eufemistiske forfalskning av realitetene som foregikk i det kontinuerlige kulturpolitiske motsetningsforholdet mellom Partiet (SED) og de utøvende kunstnerne i DDR. Denne ‘analysen’ av den ideologiske og kunstneriske situasjonen i DDR var intet mindre enn et brutalt angrep på kunstnere fra alle felt, fylt med anklager, nedlatende karakteristikk og trusler om ventende sanksjoner. Det har blitt hevdet at SED angrep kultursektoren spesielt hardt og med så store ord for trekke oppmerksomheten bort fra den akutte krisen som det samfunnsøkonomiske programmet NÖSPL hadde forårsaket i 1965, men dette gjorde selvsagt ikke overgrepet mindre alvorlig for dem som ble rammet. I året som fulgte etter fremlegget av politbyråets rapport fra møtene i Sentralkomiteén i desember 1965, ble det utstedt forbud mot en rekke kritiske teaterstykker, fjernsynsprogrammer, bøker og tidsskrifter, og ikke minst mot en rekke spillefilmer. I løpet av våren 1966 ble et titalls spillefilmer forbudt vist.⁴⁹ Fire av dem var premiereklare, mens de resterende ble stoppet på forskjellige

stadier i produksjonsprosessen. Enkelte av disse filmene fikk hemmelighetsstempelen opphevet i løpet av 70-tallet, mens andre ikke ble vist offentlig før etter murens fall i 1989. En vesentlig årsak til at disse forbudene var spesielt vanskelige å gå tilbake på i ettertid var at den knusende rapporten fra 1965 var ført i pennen av den dengang fremadstormende sentralkomite-sekretæren Erich Honecker, som få år senere skulle erstatte Walter Ulbricht og bli landets øverste leder, som førstesekretær i Sentralkomiteen i 1971 og som formann i DDRs statsråd i 1976.⁵⁰

Alle filmene, bortsett fra én (*Der verlorene Engel* av Ralf Kirsten), var såkalte *Gegenwart*-filmer. De var filmer som fremstilte situasjoner og konflikter fra samtidens hverdag i DDR, men uten den nødvendige grad av fremtidsoptimisme. Den særegne bruken av 'realisme'-begrepet i den sosialistiske realismen innebærer nemlig at sannheten om dagens samfunn, slik det blir gjengitt i kunsten, er en kombinasjon av de 'objektive forhold' og et uunnværlig element av hvor bra samfunnet *kan* bli hvis vi holder stø kurs mot utopien. Eller som historikeren Sheila Fitzpatrick så treffende beskriver den sovjetiske sosialistiske realismens mest grunnleggende trope: *".../ the superimposition of a better 'soon' on a still imperfect 'now'"*.⁵¹

Det var overforkuseringen på "the still imperfect 'now'" som fikk det til å koke over for medlemmene av Sentralkomiteen i desember 1965. "Orienteringen om summering av feil, mangler og svakheter tilnærmes av kretser som er interessert i å så tvil omkring DDRs politikk, og å spre skeptisismens ideologi"⁵², sa Honecker, og la til at disse halvanarkistene som snakket så mye om 'absolutt frihet' ikke for ofte kunne bli forklart at:

*De tar grundig feil hvis de forstår arbeidsdelingen i vår republikk dithen at de arbeidende oppfrende bygger den sosialistiske samfunnsordning og at andre ikke trenger å ta del, at staten betaler mens andre har rett til å forkynne den livsfornektende, spissborgerlige skeptisisme som den eneste saliggjørende religion.*⁵³

Videre ble det understreket at partiet selvsagt ikke var imot fremstilling av konflikter og motsetninger som oppstår under oppbyggingen av sosialismen:

For oss dreier det seg om kunstnerens *parteiliche* standpunkt ved den politiske og estetiske vurdering av vår virkelighet, og dermed også om hans aktive medvirkning gjennom fremstilling av konfliktene og deres løsning i sosialismen.⁵⁴

2.1.8. Forbløffende rigiditet

Linjen bakover til Alexander Abusch' prinsipp-foredrag på den 2. østtyske filmkonferansen i 1958, via Zhdanovs krav om en særskilt sosialistisk realisme i 1934, og helt tilbake til Lenins formaninger fra 1905, avslører en forbløffende rigiditet og en urokkelig dogmatisme i den østtyske varianten av den marxistisk-leninistiske kulturpolitikken. Kravet om kunstnerens aktive medvirkning til fremdriften i det sosialistiske samfunnsmaskineriet overordnes alle andre samfunnsfunksjoner som kunstneren måtte ha. Eksempelvis som kritisk betrakter og kommentator i samfunnsdebatten. Kunstnerens rolle er og blir som Lenin proklamerte: "små skruer og tannhjul i en enhetlig, stor, sosialdemokratisk mekanisme".

I 1966 fikk de filmkunstnerne som hadde misforstått eller undervurdert partilinjens ufravikelighet, i ly av Berlinmurens tilsynelatende trygge skygge, en brutal påminnelse om hvem som satte dagsorden i DDRs offentlige rom. I 1965 hadde 17 DEFA-produserte spillefilmer premiere, i 1966 måtte man nøye seg med bare 8 etter at de mest 'nihilistiske' og 'moraloppløsende' eksemplarene var uskadeliggjorte.

Noe måtte man fylle dette tomrommet med. Tomrom, ikke bare i betydning tomme kinoprogrammer, men et tomrom hvor filmkunstnerne skulle ha gitt stemme til de unges frustrasjoner over samfunnets beskaftenhet. Som så mange ganger før i

historien var svaret masseunderholdning. Det gamle Roms 'brød og sirkus' finner vi igjen i DDR mot slutten av 1960-tallet, men denne gang i form av lovnader om *steigender Lebensstandard* og befalinger om økt satsning på *sozialistischen Unterhaltungskunst*:

Skeptizismus und steigender Lebensstandard beim umfassenden Aufbau des Sozialismus schließen einander aus.⁵⁵

Erich Honecker, 1965

Es müssen alle Anstrengungen gemacht werden, um zu einer sozialistischen Unterhaltungskunst unter möglichst weitgehender Kooperation mit geeigneten Kräften der sozialistischen Bruderländer zu kommen.⁵⁶

Walter Ulbricht, 1967

Vidtfavnende underholdningskunst av ideologisk korrekt og ufarlig karakter, som kunne hamle opp med den amerikanske og den (sterkt amerikaniserte) vesttyske populærkultur, var hva man nå etterspurte fra høyeste hold. Dette var for øvrig en allerede innarbeidet holdning, men som nå kom til syne med fornyet styrke. Allerede i et kulturpolitisk nøkkeldokument fra 1951 ble det advart mot den vestlige populærmusikkens fremelsking av "livsforaktende nihilisme" og faren for at ærlige arbeideres hjerner skulle bli fullstendig bedøvet av amerikansk "slagerkitsch":

Gjennom radio, film og grammofonplater blir en sann slamflod av boogie-woogie sluppet løs over det tyske folk, [en flod] som vår Deutsche Demokratische Republik på ingen måte forblir uberørt av. Det ville være en feiltakelse å undervurdere den amerikanske slagermusikkens farlige, krigsforberedende rolle.⁵⁷

2.2. Kampen om ungdommens oppmerksomhet

Det er viktig å huske på de større linjene i den kulturelle virkeligheten mot slutten av 60-tallet. Det var ikke bare i Vest-Europa at disse årene betydde en draging mot Amerika og en økning i dongeribuksenes popularitet. Også i Øst-Europa var dette mer enn merkbart, til tross for iherdige forsøk på å stagge påvirkningen. Utbredelsen av fjernsynet hadde naturligvis mye å si for denne utviklingen. Noen data fra fjernsynshistorien i Øst- og Vest-Tyskland illustrerer hvor stort dette trykket fra Vest kunne være: vesttyske fjernsynssendinger (*Westfernsehen*) var det ingen sak å få inn på skjermene i DDR. Teknisk sett gjaldt dette fra fjernsynets spede begynnelse i Vest-Tyskland i 1951, men da var det selvsagt ikke mange som hadde tilgang på fjernsyn. Et snaut tiår senere, i 1960, kom alle de mest populære fjernsynsprogrammene blant befolkningen i DDR fra sendere i Vest-Tyskland. Hele 2/3 av det østtyske territoriet befant seg innenfor *Westfernsehens* dekningsområde, og fra 1961 ble det til og med produsert egne fjernsynsprogrammer i Vest-Tyskland som var spesiallaget for et østtysk publikum.⁵⁸

2.2.1. Nasjonale alternativer

De østtyske styresmaktenes kamp mot vestlig audiovisuell påvirkning var med dette utgangspunktet svært vanskelig, og midlene som ble tatt i bruk var til dels drastiske. Blant annet ble tropper fra SEDs ungdomsorganisasjon Freie Deutsche Jugend (FDJ) utkommandert til å demontere vestvendte fjernsynsantennene, såkalte *Adenauerfahnen*.⁵⁹ Motstanden mot slik *Rundfunkverbrechen*⁶⁰ (=kringkastingskriminalitet), som menigmann gjorde seg skyld i ved å ta inn *Westfernsehen*, viste seg imidlertid snart å være et sisyfosarbeid, og utover 60-tallet ble kreftene i større grad satt inn på å produsere *nasjonale alternativer* til den vestlige populærkulturelle påvirkningen.

Som det går frem av sitatet over fra 1951 følte myndighetene i DDR seg spesielt sårbare hva angikk vestlig populærmusikk, og de første sterke oppfordringene til å komponere nye, nasjonale, sosialistiske folkesanger kom også tidlig på 50-tallet. Som resultat av denne satsingen ble nye folkesanger komponert av blant andre Johannes R. Becher, Hanns Eisler og Berthold Brecht. Det kunstneriske nivået bar ofte preg av at disse folkesangene så å si var laboratoriemessig fremstilt for å passe en gitt politisk situasjon, men innsatsen viser at man mente alvor med å skape et alternativ til den vestlige populærkultur med utgangspunkt i egne folkelige tradisjoner.

Denne nasjonal-folkelige innsatsen i kampen om oppmerksomheten på den kulturelle arena er en tendens vi finner igjen i hele Østblokken på 50- og 60-tallet. Det skulle nå sveises en ny "nasjonal form til det sosialistiske innhold" for å sitere Walter Ulbricht.⁶¹ I filmens verden gjorde denne kulturpolitiske intensjon seg blant annet gjeldende i Polen og Ungarn, hvor røverhistorier og bandittlegender fra deres nasjonale folklore ble revitalisert gjennom fartsfylte film- og fjernsynsserier. Dette skjedde imidlertid ikke i samme grad i DDR, hvor man så seg om etter andre 'eventyr' som for eksempel westernfortellingen. Jeg vil påstå at det er to hovedgrunner for denne særegne uteblivelsen av folkloristisk gjenoppliving i DDR.

2.2.1.1. Nazistenes misbruk

For det første hadde mange av de mest potente legendene og mytene fra den tyske folklore blitt dyrket gjennom nazistenes *Vaterland*-retorikk, og nærmest blitt opphøyet til religion for det Tredje Riket i mangel av tilstrekkelig heroisk storhet i Tysklands reelle historie. Det er en vanlig oppfatning at det bød på vanskeligheter for nazistene å finne gode paralleller til det Tredje Riket i Tysklands krisepregede historie, med tanke på Napoleonskrigene, to mislykkede revolusjoner (1848 og 1918/19), tilbakegang i den

nasjonale samlingstendens og den rykkvise og turbulente overgangen fra jordbruk til et moderne industrisamfunn.⁶² Av denne grunn kastet nazistene seg over folkloren og tilsmusset store deler av denne tradisjonen ved å inkludere den i sin ideologi-konstruksjon om folk, nasjon og rasetilhørighet. I DDR var det følgelig uaktuelt å revitalisere noe av det som hadde vært rørt ved av nazistene, og blikket måtte heves utover landegrensene i jakten på et eventyrformat som kunne fange opp den påvirkningsutsatte ungdommen.

2.2.1.2. Det fellestyske tones ned

Den andre hovedårsaken til at den tradisjonelle nasjonale folkloren ikke spilte noen sentral rolle i kampen mot vestlig populærkulturell innflytelse på 60-tallet i DDR, mener jeg er forbundet med det problematiske begrepet *gesamtdeutsch*, som betyr fellestysk eller alltysk. Begge de tyske statene forfektet etter andre verdenskrig en grunnleggende intensjon om et sammenslått Tyskland, men bare under forutsetning av at motparten var villig til å oppgi sin konstitusjonelle status. Vest-Tyskland ønsket hele tiden en sammenslåing lik den de faktisk fikk i 1989, mens Øst-Tyskland på sin side ønsket en inklusjon av det vesttyske territoriet under den kommunistiske paraplyen. Dette var DDRs offisielle holdning overfor Vest-Tyskland, og fungerte utelukkende som en hypotetisk konstruksjon ettersom Øst-Tyskland bare var halvparten så stort som Vest-Tyskland, både i geografisk utstrekning og folketall.⁶³ Festtaler og annen partiagitasjon var dominert av beskrivelser av DDR som en kvalitativt forbedret og radikalt nyskapende samfunnsorden, sammenlignet med kapitalismen i Vest-Tyskland. Dette representerte en relativ sannsynliggjøring av en sammenslåing vestover, men det var nok ikke mange som virkelig trodde på en slik utvikling. Noen åpen anerkjennelse av denne underlegenheten i forholdet til Vest-Tyskland ville man imidlertid ikke vite av, og man foretrakk

derfor i de fleste sammenhenger å tone ned det *gesamtdeutsche* perspektiv snarere enn å promotere det.

Flere passasjerer fra den meget betydningsfulle politbyråbeslutningen "Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst" fra 1952, viser oss hva dette anstrengte forholdet til den fellestyske kulturarven fikk å si for filmskaperes bevegelsesfrihet. Slik som denne advarselen om å gå forsiktig frem ved anvendelse av sagn og eventyr fra det fellestyske repertoaret:

Sentralkomiteens Politbyrå gjør oppmerksom på at filmatisering av klassisk materiale må skje med den største ansvarlighet, etter omhyggelig utvalg foretatt på bakgrunn av eksakt vitenskapelig forskning. Politbyrået advarer mot enhver antydning til vulgarisering av marxismen i forbindelse med bearbeidelse og filmatisering av den tyske kulturarven, de tyske sagn og eventyr.⁶⁴

2.2.1.3. Irrasjonelle fortellinger

I den østtyske kulturdebatten ble det brukt mye energi på å drøfte forholdet til den felles kulturarven. Flere forsøk ble gjort på å finne frem til en humanistisk-sosialistisk strømning i den tyske kulturhistorien. Identifikasjonen av en slik skulle kunne styrke den politisk ønskelige forestillingen om at tilblivelsen av en sosialistisk stat på tysk jord var en naturlig følge av en historisk bevegelse, og ikke bare et maktpolitisk resultat av den andre verdenskrig. Det mest betydningsfulle bidraget i denne forbindelse var den marxistiske filosofen György Lukács' draging av en skillelinje i den europeiske filosofitradisjon mellom en irrasjonell og en rasjonell tradisjon, i verket "Die Zerstörung der Vernunft" (1962). Den rasjonelle tradisjon, rotfestet i *fornuften* og representert ved bl.a. Goethe og Schiller, ble fremstilt som overlegen den *irrasjonelle* og *subjektivistiske* tradisjonen man fant i romantikkens filosofi, hos Schelling, Schopenhauer, Nietzsche og ikke

minst innen den ekspresjonistiske kunsten.⁶⁵ Denne tesen om den tyske (og i et større perspektiv hele den europeiske) filosofi- og kunsthistorien var den offisielt godkjente betraktningssmåte i DDR og dominerte østtysk kulturdebatt på 60-tallet. Grunnen til at jeg trekker frem Lukács' tese er at dennes status skapte ytterligere komplikasjoner med hensyn til en eventuell revitalisering av de fantastiske og mytiske fortellingene fra den fellestyske kulturarven, ettersom disse naturligvis sorterte under den usunne irrasjonelle tradisjon.

2.2.1.4. Ideologisk underskudd i *Schinderhannes*

En skikkelse som det – i tråd med det polske og ungarske eksempel – ville vært naturlig å trekke frem fra glemselen i Øst-Tyskland var den Robin Hood-aktige eventyrfiguren Schinderhannes. Filmen *Schinderhannes – der Rebell vom Rhein* av Kurt Bernhardt fra 1927 blir sågar fremhevet av Alexander Abusch (ledende kulturpolitiker i SED, kulturminister 1958-1961) som en spesielt verdifull tysk film i den klassebevisste tradisjon, men han er snar med å legge til at filmens overfokusering på private episoder i Schinderhannes' liv medfører et underskudd på politisk-ideologisk konsentrasjon, og hindrer den i å utnytte sitt potensial som en oppdragende fortelling.⁶⁶ Hvorfor eksempelvis Schinerhannes-figuren ikke gjenoppstår på lerretene i DDR på 60-tallet følger naturligvis ikke direkte av denne omtalen, men Abusch' innstilling til filmen – sett i perspektiv av den generelle motstanden i DDR mot det irrasjonelle og fantastiske i den tyske kulturtradisjonen og ettelysningen av det fornuftige og didaktiske – er beskrivende for den holdning som hindret nettopp de eventyrlige og forførende elementene av den tyske folkloren fra å spille hovedrollen i kampen mot vestlige impulser i det østtyske kulturlivet i 60-årene.

Brødrene Grimms eventyr utgjør en betydelig del av den tyske folkloren og ble i en viss utstrekning filmatisert i DDR,⁶⁷

men disse var uten tvil basert på sensurerte og redigerte eventyrversjoner som allerede var godkjent av de østtyske myndighetene.^{68*} Dessuten var det jo faktisk enkelte av disse eventyrene som fungerte godt i en såkalt 'progressiv proletær kontekst', hvor moralen ikke er at lykken er halve kongeriket, men hvor den sentrale fortellingen dreier seg om en leilendings modige opprør mot føydalherren. For øvrig var alle Grimm-filmatiseringene som så dagens lys i DDR klart definert og markedsført som barnefilmer, og spiller således ikke en sentral rolle for min fremstilling her, ettersom den hardeste kampen om befolkningens kulturelle preferanser i DDR i 60-årene stod om ungdomssegmentets gunst. Som ellers i Europa på denne tiden var det de unge voksne som representerte det søkende og utadrettede element, og disse måtte reddes fra den vestlige massekulturens fordervende effekter. Svaret på denne utfordringen var – på grunn av nazistenes misbruk, problemet med det fellestyske og Lukács' tese – altså ikke å finne i den nasjonale kulturarvens produkter. Spørsmålet som gjenstår er da: hvorfor kom nettopp *westernfilmen* til å fylle dette tomrommet i DDRs kulturliv?

Jeg har tidligere omtalt anvendelsen av den erkeamerikanske westerngenren i sosialistiske DDR som et paradoksalt fenomen sett fra Vest-Europa. Slik forekom det også meg selv ved første møte. I min søken etter forklaringer på dette fenomenet oppdaget jeg imidlertid at koblingen mellom østtyskerne, DEFA og det ville Vesten slett ikke var så merkverdig når det kom til stykket. Gjennom noen innfallsvinkler av kulturhistorisk, kulturpolitisk og tidvis mer pragmatisk-økonomisk karakter, vil jeg i det følgende trekke opp noen perspektiver som vil forklare og allminneliggjøre fenomenet østtysk indianerfilm.

2.2.2. Den tyske westerntradisjonen

Tyskernes forhold til westerngenren strekker seg faktisk nesten like langt tilbake i tid som det amerikanske folkets. Det tok

relativt kort tid mellom westernlitteraturens fremvekst i USA på begynnelsen av 1800-tallet^{69*} og tilblivelsen av en parallell litterær praksis i flere europeiske land; spesielt i Frankrike og Tyskland. I årene 1875 til 1909 utga den tyske forfatteren Karl May (1842-1912) 35 western-romaner, som skildret de spenningsfylte livene til teutonerpionéren Old Shatterhand og apachehøvdingen Winnetou. May var uten tvil den mest markante westernforfatteren i Europa på denne tiden, og bøkene hans som tok tyskerne med storm rundt århundreskiftet leses av barn og unge i Tyskland den dag i dag. Westernfilmens fødsel i Amerika (vanligvis regnet fra 1903 og fremover) sammenfaller i tid med Mays fantastiske litterære suksess i Tyskland. Filmene fra USA nådde det tyske publikum kort tid etter at de hadde premiere i hjemlandet, og i mellomkrigstiden ble det produsert en hel del westernfilmer av tyskerne selv. Det var imidlertid ikke Karl Mays bøker som var de første til å bli filmatisert (det skjer først på 1960-tallet), men westerninspirerte filmer som *Der Kaiser von Kalifornien* (Luis Trenker, 1936), *Sergeant Berry* og *Wasser für Canitoga* (Herbert Selpin, 1938/1939), var med på å befeste tyskernes spesielle forkjærlighet for westernfortellingen.

De lærde strides om hvorvidt Karl May noensinne satte sine ben på det amerikanske kontinent, men det som er sikkert er at hans fortellinger om heltene i villmarken stadig blir trykket i nye opplag, at det fremdeles holdes årlige *Karl-May-Festspielen* i Bad Segeberg, samt at det etter murens fall i 1989 har blitt opprettet et Karl May-museum i hans hjem Villa Shatterhand i Dresden (dvs. i tidligere Øst-Tyskland).

At dette museet åpner først etter murens fall er høyst relevant i denne sammenheng. Karl Mays romaner ble ikke betraktet som oppbyggelig litteratur i Øst-Tyskland. Bøkene hans ble regnet som levninger fra en forgangen tid og representerte et foreldet, borgerlig og imperialistisk tankegods som man nødvendig ville at de unge skulle utsettes for. Thomas Manns anklageskrift mot May, kalt "The Cowboy Mentor of the Führer", og den

apokryfe historien om at Adolf Hitler skulle ha befalt sine generaler å lese Karl May-bøker for å heve moralen under nederlaget ved Stalingrad,⁷⁰ bidro selvsagt også sterkt til at bøkene ble totalforbudt i DDR. Til tross for dette levde Karl May-bøkene et intenst skyggeliv i DDR. De fleste hjem hadde en May-bok liggende fra før krigen, og Winnetou-serien gikk i stillhet fra hånd til hånd til de var aldeles istykkerleste.⁷¹ Til tross for myndighetenes kvelningsforsøk så eksisterte det altså en utbredt folkelig interesse for westernhistorier i DDR, og det er liten tvil om at den sterke interessen for frie menn under åpen himmel på den amerikanske prærien bar i seg et stille opprør mot det kollektiviserte og antiindividualistiske samfunnssynet som ble formidlet via den politisk godkjente litteraturen i DDR. Antallet små og store sulteførete westernentusiaster ble man ytterligere klar over i det den vesttyske filmskaperen Harald Reinl i 1962 brakte den første Karl May-fortellingen opp på lerretet.

2.2.2.1. Vesttysk westernfeber

Harald Reinls filmatiseringer av Karl Mays Winnetou-serie i årene 1962 til 1965,⁷² ble store publikumssuksesser, og dette merket man seg også i DDR. Filmene ble selvsagt ikke tillatt vist i Øst-Tyskland, ettersom bøkene allerede var forbudt, men flere av de andre statssosialistiske regimene i Østblokken lot ikke til å ha noen betenkeligheter med å sette dem opp. Flere av filmene var for øvrig delfinansiert med midler fra Jugoslavia, og store deler av innspillingene fant sted der, så veien til det østeuropeiske markedet var ikke særlig lang for disse filmene.⁷³ Karl May-filmatiseringene ble innspilt med tysk dialog, for så eventuelt å bli dubbet til det språk man snakket i landene som filmene ble eksportert til. Språkbarrieren gjorde det lite attraktivt å oppsøke slike utenlandske visninger for DDR-innbyggerne, og det å reise til Vest-Tyskland var naturligvis utelukket, men ett smutthull fantes der. Ved Tsjekkoslovakiske kinoer som lå nært opptil den

østtyske grensen viste man May-filmene med tysk tale og tsjekkiske undertekster. Ryktet spredte seg fort i DDR og snart var det en vanlig foreteelse at skarer av unge DDR-borgere reiste over grensen for å få se Karl May-heltene i aksjon.⁷⁴ Far og sønn i Trabanten på utflykt til spesielle kinoer i Praha for å møte lerretsversjonen av Old Shatterhand og Høvding Winnetou, var en annen vanlig variant av denne valfarten.⁷⁵

Ved DEFA merket man seg denne store westerninteressen og Hans Malich, som var produksjonsleder ved DEFA på dette tidspunktet, var den som tok initiativet til å imøtekomme de unges hunger etter eventyrlige fortellinger fra den amerikanske historien. Malich foreslo at man også i DDR kunne lage en film med den amerikanske historien som utgangspunkt, men at den skulle (presumptivt i diametral motsetning til vesteuropeisk og amerikansk westernfilm) være basert på et vitenskapelig fundert litterært forelegg. På denne måten skulle det la seg gjøre å lage en "historischen Abenteuerfilm im Indianermilieu"⁷⁶ som var spennende og attraktiv for ungdommen, samtidig som den gav et korrigert bilde av amerikansk historie, med særlig vekt på urbefolkningens ublide skjebne.

2.2.2.2. Politisk korrekt westernfortelling

Historieprofessor Liselotte Welskopf-Henrichs roman "Die Söhne der Großen Bärin" inneholdt begge disse ingrediensene. Welskopf-Henrich var professor i eldre historie ved Humboldt-universitetet i Øst-Berlin, og hennes roman var solid fundert på flere tiår med studier av indianerkulturen og europeernes erobring av Nord-Amerika. Hennes historieprofessorat i DDR fordret naturligvis et historieteoretisk rotfeste i den marxistiske historiske-materialisme. Det vil blant annet si klassebevissthet som en forutsetning for historieskrivingen, samt vektlegging av de materielle forhold som avgjørende for den historiske utvikling, og da primært vekslingene i produksjonsmåter og produksjonsfor-

hold. Disse prinsippene for forklaring av historiens mekanismer skulle senere komme til å bli avgjørende for oppbyggingen av mang en østtysk indianerfilm. Dette vil jeg imidlertid la ligge nå for senere å komme tilbake til det i analysene av konkrete sekvenser fra utvalgte indianerfilmer.

Indianerbøkene til Welskopf-Henrich, den såkalte Dakota-trilogien, hadde vunnet stor popularitet i DDR og solgt i over 200.000 eksemplarer. Dette var en popularitetsbølge de østtyske filmskaperne lenge hadde hatt lyst til å hive seg på, men filmatisering av disse bøkene viste seg å være problematisk. Intet mindre enn et parti-veto fra SED stod i mellom disse bøkene og realisering av et slikt filmprosjekt. Westernfilmgenren var i dette vetoet ganske enkelt fordømt som usunn kapitalistisk grobunn for økt kriminalitet. Det var først da nestoren Kurt Maetzig (som nå var rehabilitert etter å ha øvd offentlig selvkritikk etter *Das Kaninchen bin ich*) og hans sterkt politiserte kunstneriske arbeidsgruppe *Roter Kreis* viste interesse for bøkene om "Die Söhne der Großen Bärin" at SED til slutt gav opp det gamle vetoet.⁷⁷

2.2.3. Filmindustriens eksistensberettigelse

Et annet aspekt – utover Kurt Maetzigs faglige og politiske tyngde – som må ha påvirket avgjørelsen om å fire på dette vetoet var det store publikumspotensial som lå i denne genren. Utsiktene til å produsere en kassasuksess var på alle måter til stede, og dette fristet mer enn noensinne i denne perioden av DDRs filmhistorie. Tallet på kinobesøkende i DDR var på sitt aller høyeste på midten av 50-tallet, men begynte å avta frem mot 1960.⁷⁸ I løpet av de neste fem årene var besøksstatistikken svart som natten: Totalbesøket på østtyske kinoer i 1960 var 238 mill.⁷⁹ mens det i 1965 var nede i 119 mill.⁸⁰, det vil si nøyaktig en halvering på fem år. Hovedforklaringen er selvsagt å finne i tilsvarende statistikk for fjernsynets utbredelse. Fra 14.000 utstedte fjernsynslisenser i 1955 økte antallet til drøyt 1 million i 1960,⁸¹ og videre i bratt

kurve til om lag 3.2 millioner i 1965.⁸² På bakgrunn av denne nedslående statistikken var spørsmålet om publikumsoppslutning blitt et hett tema for den østtyske filmindustrien på midten av 60-tallet. Dette gjaldt både de rent budsjettmessige utfordringene som filmindustrien stod overfor og de mer 'eksistensielle' spørsmål om hensikten med å lage filmer som stadig færre ønsket å se; to spørsmål som selvsagt var tett sammenvevd i DDR, ettersom kultursektoren var forventet å levere samfunnsnyttig, populær massepåvirkning som gjenytelse for de omfattende midlene de ble tildelt. Det er betegnende at man på denne tiden for første gang gjennomførte en rekke markedsundersøkelser for å finne ut av hva slags kinofilm flertallet ønsket seg.⁸³

Det tidligere omtalte kunstneriske frislippet som SED tillot i første halvdel av 60-årene var delvis motivert av behovet for å nå frem til massene, og da spesielt med hensyn til det sterke presset den vestlige kulturpåvirkningen representerte. Denne midlertidige slakkingen av de kulturpolitiske tøylenes etter mureffekten i 1961 var, som jeg har redegjort for tidligere, hovedsakelig et uttrykk for tryggheten over å ha 'sikret grensene' mot vest og å ha 'sluttet det østtyske kretsløpet', men denne korte oppmykning representerte også et genuint ønske om å komme publikum i møte med film som angikk og engasjerte dem. Hvorvidt dette bunnet i tilbøyeligheter i SEDs kulturpolitiske avdelinger i retning av demokratisering og åpenhet, eller om det var styrt av det realpolitiske behovet for en sikkerhetsventil for folks frustrasjon, vil jeg nødig uttale meg bastant om. Sannsynligvis var det en kombinasjon. Dette spørsmålet er imidlertid ikke det viktigste i denne sammenheng. Hensikten med å ta dette opp i noe detalj her er å understreke at behovet for å fange publikums interesse, og til en viss grad dets gunst, var en overordnet målsetning for filmskapere såvel som for politikere ved midten av 60-tallet i DDR. Det er viktig å ha dette klart for seg for å forstå hvorfor man valgte å satse på westerngenren, med all den kulturpolitiske kamelsvelgingen som det innebar. Også *Gegen-*

wart-filmen (i den grad den fikk anledning til å utvikle seg før tilbakeslaget i 1965/66) oppfylte kravet om stor publikumsoppslutning, som resultat av at den tok opp samtidsproblematikk i en form som appellerte til publikum, men som jeg har redegjort for tidligere, appellerte den til ungdommen på et felt som myndighetene ikke ønsket debattert.

Det som gjorde indianerfilmen til et så kjærkomment alternativ i denne situasjonen var at den var så overmåte populær på en helt ufarlig måte. For det første fanget den inn det unge publikummet; for det andre tilslørte den det faktum at årsproduksjonen -65/-66 ved DEFA var halvert gjennom grove sensurinngrep; og for det tredje gjenvant den en sårt tiltrengt tillit for det statseide DEFA som produsent av filmer som evnet å begeistre et flertall av folket. DEFA var, til tross for betegnelsen *Aktiengesellschaft*, også definert som en *volkseigen Betrieb* (folkeeid bedrift).⁸⁴ Denne statusen forpliktet DEFA til å gi noe tilbake til eierne, som i denne forbindelse vil si folket. Denne gjenytelsen bestod først og fremst i å skape filmer som bidro til å oppmuntre befolkningen i oppbyggingen av det sosialistiske samfunn, men til en viss grad også i å tilrettelegge for folkets atspredelse og underholdning.

2.2.4. Underholdning i sosialismens tegn

Underholdningsaspektet var imidlertid ikke helt uproblematisk, og det ble ansett som en fordel om også underholdningsfilmen var politisk ladet. I sin diplomoppgave fra 1978 om østtysk indianerfilm åpner Manuela Seifert med kapittelet "Die Problematik von Unterhaltung und Geschichtsbetrachtung", hvor hun drøfter nettopp underholdningens rolle i det sosialistiske samfunnet. Seifert siterer Horst Slomma som sier følgende om dette forholdet:

Den sosialistiske underholdning er ikke kjennetegnet som et tilfredsstillelses-surrogat, slik det forekommer på et labert kulturelt fordrings-nivå, men snarere som et samfunnsmessig nød-vendig område av kulturelvet /.../.^{85*}

Slommas formulering er representativ for den marxistisk korrekte holdningen som dominerte debatten omkring underholdning og kunst i DDR. Det var ønskelig at også underholdningen skulle ha en samfunnsmessig funksjon og være med på å drive den sosialistiske samfunnsutvikling i rett retning. Fra aller høyeste hold i politikken kunne man imidlertid også høre mer utilslørte oppfordringer til å popularisere kunsten i agitasjonens tjeneste, hvor det å nå frem til og påvirke massene var det overordnede målet. I Walter Ulbrichts referat fra SEDs VII. Partikongress i 1967, heter det blant annet:

Alle anstrengelser må gjøres for å komme frem til en sosialistisk underholdningskunst /.../ som daglig når frem til hundretusener, for ikke å si millioner, av mennesker.⁸⁶

Indianerfilmen tilfredsstilte behovet for både lønnsom masseunderholdning og oppdragelse. At handlingen var lagt til et land langt borte, i en forgangen tid, gjorde det enkelt å konstruere politisk korrekte og moralsk oppbyggelige fortellinger uten fare for å berøre hjemlige samtidstemaer av den typen det ble slått ned på i 1965 og -66. De formidable besøkstallene til *Die Söhne der Großen Bärin* ga dessuten indianerfilmen en folkelig og økonomisk medvind som sikret genren et godt liv i lang tid fremover. Besøkstallene gikk, ikke uventet, noe nedover etter den fantastiske åpningen, men representerte stadig en sikker investering for DEFA i tiden som fulgte etter 1966. Ordet 'investering' vil i denne sammenheng si en tett vev av opparbeidet politisk *good will* og økonomisk forutsigbarhet, som begge var avgjørende i den videre produksjonen av indianerfilm. Politisk *good will* er

vanskelig å måle nøyaktig, utover den årvisse godkjenning av nye storstilte produksjoner, men besøkstallenes tale er klar: indianerfilmene fra 1967, -68 og -69 trakk alle over 4 millioner tilskuere, filmene fra 1970 til og med -74 ca. 3 mill. tilskuere pr. film,⁸⁷ og hele ni av de ti første indianerfilmene kapret plassen som årets best besøkte film i DDR i sine respektive lanseringsår.⁸⁸

2.2.5. 'Die historische Wahrheit'

I det man bestemte seg for å legge Liselotte Welskopf-Henrichs roman til grunn for den første indianerfilmen bestod hovedutfordringen til filmskaperne i å utnytte westerngenren – som inntil nylig hadde vært stemplet som samfunnsnedbrytende – i et forsøk på å formidle den sanne og korrigerste historien om 'how the West was won'. I østtysk presseomtale av indianerfilmene er det formidlingen av den såkalte *historische Wahrheit* som dominerer den politisk nødvendige legitimeringen av anvendelsen av den mest amerikanske av alle filmgenre. Om Welskopf-Henrichs roman "Die Söhne der Großen Bärin" sies et sted ganske så poetisk at "Ihr Roman atmet historische Wahrheit"⁸⁹, som betyr at bokens åndedrett, dens livgivende drivkraft, er den historiske sannhet som den bygger på. De eksisterende vesttyske og amerikanske westernfilmene omtales til sammenligning konsekvent som en blanding av billig publikumsfrieri og grov historieforfalskning, hvorfra man gjerne kan låne en og annen genrekonvensjon, men da bare i den historiske sannhetens tjeneste.⁹⁰

Arbeidet for å avsanne oppfatningen av europeerne som heltemodige erobrere av et urørt kontinent, ved konsekvent å fortelle vill-vest-historiene fra indianernes synspunkt, presenteres som den viktigste drivkraft bak produksjonen av indianerfilm i DDR. Denne historiske revisjonen kunne imidlertid bare skje via en marxistisk historisk-materialistisk fremstilling hvor de utviklingsmessige motsetningene i forholdet mellom indianer og hvit kom tydelig frem. Det betød en fremstilling som synliggjorde

forskjellen i materielt utviklingsnivå mellom urbefolkningen og europeerne, og behandlet dette som hovedforklaring for måten konfliktene utviklet seg, og de historiske utslagene de fikk. På spørsmål om hvilke spesielle krav han stilte til de litterære foreleggene som de østtyske indianerfilmene bygget på uttalte Dr Günter Karl (daværende leder for Roter Kreis) i 1971 til Schweriner Volkszeitung:

En klar historieoppfatning er i alle tilfelle nødvendig. Det er det viktigste, forbundet med et lett gjenkjennelig klassestandpunkt. /.../ Indianernes historie er /.../ en historie om klassemotsetninger. På bakgrunn av indianernes skjebne kommer klassestrukturen og klassemekanismene på den hvit-amerikanske siden til syne på en forbløffende overbevisende måte. Derav fremgår det nærmest av nødvendighet aktuelle paralleller, med konsekvenser for samtiden.⁹¹

Som vi ser bekrefter Günter Karl at det politisk-historiske aspektet (i hvert fall utad) var den avgjørende hensikt med indianerfilmproduksjonen. I tillegg er det interessant å merke seg hans oppfordring til tilskuerne om å gjøre seg allegoriske tolkninger av filmenes innhold, ved å trekke paralleller til konflikter i samtiden. Karl viser til gode besøkstall fra DEFAs eksport av den sosialistiske indianerfilmen til den Tredje Verden, og forklarer dette på følgende måte:

/.../ jeg tror at vår eventyrseries suksess i de arabiske og afrikanske land kan tilbakeføres til en gitt identifikasjonsmulighet med det indianske folks frihetskamp.⁹²

Han antyder med andre ord at slike samtidige paralleller er å finne først og fremst i den arabiske verden og Afrika, men nevner påfallende nok ikke Vietnam. Dette til tross for at det i indianerfilmene gjentatte ganger hentydes til denne konflikten, og da

særlig i filmene fra 60-tallet.^{93*} Vietnamkrigen representerte selve brennpunktet i den internasjonale kampen mellom kommunister og kapitalister på 60- og 70-tallet, og fungerte i det østtyske verdensbildet som kronksempet på amerikanernes imperialistiske krigslyst og neo-kolonialistiske ambisjoner. At Vietnam har kommet i bakgrunnen i sammenheng med akkurat dette intervjuet kan selvsagt ha mange grunner, men Karls henvisning til situasjonen i Afrika og den arabiske verden sammenfaller tidsmessig med en omfattende utenrikssatsning som SED iverksatte overfor nylig frigjorte stater i disse områdene i overgangen mellom 60- og 70-tallet. Karls henvisning til frigjøringsprosessene på det afrikanske kontinentet kan i dette perspektivet tyde på at indianerfilmen også kunne spille en rolle i den hjemlige legitimeringen av DDRs omfattende engasjement der.

2.2.6. Imperialisme eller altruisme?

Blant østblokklandene viste DDR det suverent sterkeste engasjementet overfor de nylig frigjorte statene i Afrika og den arabiske verden. Etablering av "vennskaps- og samarbeidspakter" med disse statene, og i noen tilfeller bistand i opprettelsen av marxistisk-leninistisk funderte styresett, stod høyt på DDRs utenrikspolitiske agenda.^{94*} Omfanget av dette engasjementet krevde naturligvis forklaring og legitimering på hjemmebane i DDR. Den offisielle forklaringen var at engasjementet var et utslag av internasjonal sosialistisk solidaritet med arbeidere i alle land, som nok er én del av sannheten. Analytikeren Gareth Winrow hevder i boken "The Foreign Policy of the GDR in Africa" at SEDs *Afrikapolitik* var drevet av en kombinasjon av altruisme, historisk botsøvelse og egoistisk dyrkelse av egne politiske og økonomiske interesser.⁹⁵

Den østtyske befolkningen var avskjermet fra detaljene omkring ressursbruk o.l. i forbindelse med SEDs *Afrikapolitik*, men hovedlinjene i engasjementet var allment kjent og en del av

midlene ble sågar innsamlet gjennom idealistisk grasrotarbeid.⁹⁶ Likefullt hadde man et stadig behov for legitimering av de politiske fremstøtene i Afrika, og da spesielt med tanke på å distansere seg fra en eventuell sammenligning med fortidens imperialisters handlinger og holdninger. Likheten mellom SEDs *Afrikapolitik* og kolonitidens imperialistiske ekspansjon var åpenbar sett fra Vest-Europa, og vesttyske myndigheter fornektet seg ikke i å trekke denne sammenligningen fra tid til annen. Østtyske myndigheter på sin side brukte den samme retorikken overfor Vest-Tysklands fremstøt i de samme områdene. Det var imidlertid hakket vanskeligere for et marxistisk-leninistisk regime som DDR å svelge anklager om imperialism, enn for naboen i vest. Anklagene rammet ikke bare den politiske forfengeligheten, men rokket ved en viktig byggesten i hele det kommunistiske idégrunnlaget.

Uttrykket 'imperialisme' har en sentral plass i det kommunistiske nomenklatur. I den marxistisk-leninistiske filosofi betegner begrepet 'imperialisme' den siste fasen i kapitalismens utvikling. Imperialismen representerer kapitalismens ytterste ondskap og menneskefiendtlighet. Forholdene under imperialismen er så uholdbare at omveltning (les: revolusjon) er uunngåelig; derfor omtalt som kapitalismens *siste* fase.⁹⁷ I østtysk politisk diskurs var et vanlig eksempel det Tredje Riket, som et klassisk tilfelle av undergangsdømt imperialism. Med denne grunnleggende politiske og filosofiske motstanden mot imperialism – inkludert betydningen kolonialisme og liknende aggressiv geografisk ekspansjon – var det selvsagt av avgjørende betydning for østtyske myndigheter å distansere seg fra slike anklager.

I dette perspektivet, og med Günter Karls uttalelser i mente, mener jeg at indianerfilmen, med sine historisk-materialistiske forklaringer og sin antiimperialistiske, sosialistisk-solidariske holdning overfor en undertrykt urbefolkning, har en gjenklang som er i overensstemmelse med argumentene til fordel for DDRs ekspansjon i Afrika.

2.3. Historiske kraftlinjer og generative mekanismer

Jeg vil understreke at jeg med disse kulturhistoriske forklaringene på ingen måte mener å ha kommet frem til en endelig historisk formel for hva som brakte westerngenren på plakaten i DDR i februar 1966. Mitt bidrag har bestått i å skissere et scenario hvor det ikke lenger er så merkelig at denne erkeamerikanske, og tidligere politisk fordømte, genren skulle se dagens lys akkurat der og da. I den hensikt å gjøre denne utgreiingen så oversiktlig som mulig valgte jeg, som nevnt innledningsvis, å strukturere min avmystifisering av westernfilmens (gjen-)fødsel i DDR med utgangspunkt i forståelsen av en historisk hendelse som et punkt hvor ulike historiske krefter møtes: "the point of convergence for various lines of historical force".⁹⁸

Med utgangspunkt i denne forestillingen om at det i tiden omkring indianerfilmens tilblivelse var i funksjon et sett av (presumptivt identifiserbare) linjer av historisk kraft, har jeg vist hvordan disse virket sammen i det spesielle historiske tidspunkt hvor fenomenet østtysk indianerfilm oppstod. Underveis i identifiseringen av og redegjørelsen for slike linjer forutsettes det fra Allen og Gomerys side at man som filmhistoriker alltid inkluderer refleksjoner over både *teknologiske* og *økonomiske*, såvel som *sosiale* og *estetiske* aspekter i analyser av filmhistoriske hendelser; uansett hva kjernetemaet for analysen ellers måtte være. Allen og Gomery regner disse som "[the] four major categories of generative mechanisms in film history".⁹⁹ At de ikke har skilt ut et 'kulturpolitisk aspekt' som en egen kategori skyldes nok at de hovedsakelig beskjeftiger seg med amerikansk filmhistorie, som har utviklet og utfoldet seg innenfor rammene av demokratiet og den frie markedsøkonomien, meget fjernt fra den politiske situasjonen som hersket i etterkrigstidens Øst-Europa.

I min redegjørelse ovenfor, for et antall "lines of historical force" som leder frem mot indianerfilmens tilblivelse og store popularitet, har jeg berørt alle de fire kategoriene av "generative

mekanismer” i filmhistorien. De teknologiske, økonomiske, sosiale og estetiske perspektivene er alle representert i min fremstilling av ett mulig sett av historiske kraftlinjer i krysningspunktet østtysk westernfilm. Utover disse kategoriene har jeg lagt vekt på å synliggjøre det toppstyrte aspektet ved det østtyske kulturlivet, ved å innlede dette kapittelet (kapittel 2) med de store linjene i DDRs generelle filmhistorie, før beskrivelsen av den spesielle filmpolitiske situasjonen fra 1964 til 1966, som hadde en mer direkte innvirkning på indianerfilmens unnfangelse og suksess. Jeg mener det var riktig og nødvendig å gå frem slik for allerede tidlig å ha etablert en elementær forståelse av grunntanken i SEDs kulturpolitikk og fastheten og enheten i den praktiske håndhevelsen av denne. Med hensyn til den begrensede kjennskap til den østtyske kulturpolitikken som man kan regne med i norsk sammenheng fant jeg det nødvendig å gjøre det på denne måten, for å sikre at forutsetningene for å forstå de mer spesialiserte og periodespesifikke forklaringene for indianerfilmens entré var til stede.

3. FRA CLASSICAL WESTERN TIL INDIANERFILME

Nå når de historisk-kulturelle perspektivene er på plass vil jeg se nærmere på selve indianerfilmene. Jeg vil nærme meg et sett utvalgte eksempler på følgende måte: Først (i underkapittel 3.1.) vil jeg kort presentere indianerfilmene og sentrale aktører blant dens opphavsmenn, samt foreta et utvalg av filmer for analyse senere i kapittel 3.

Deretter (i u.kp. 3.2.) vil jeg ta for meg den amerikanske westernfilmen, siden indianerfilmen i så stor grad baserer seg på dennes genrekonvensjoner. Den retningen som den italienske westernfilmen staker ut, derimot, de avvik og nyskapninger den representerer i forhold til den opprinnelige amerikanske, er i liten grad relevant for indianerfilmens utvikling. Filmteoretikeren John Cawelti beskriver forskjellen mellom den tradisjonelle amerikanske westernfilmen og de italienske westernfilmene fra 1960-tallet på følgende måte:

Their ostensible heroes are marked not by moral purpose and righteous courage, but by superior stratagems, unscrupulousness, and skill in violence. /.../ Because the world is violent, treacherous, and corrupt, the moral man is the one who can use violence, treachery, and corruption most effectively. /.../ [The new Westerns] share a disillusioned and pessimistic view of society and an obsession with the place of violence in it.¹

Dette var absolutt ikke en foretrukken oppskrift for sosialistisk-realistisk, oppbyggelig westernfortelling i DDR.^{2*}

Derfor er det altså den amerikanske westernfilmens formmessige utvikling, dens gjennomgående tematikk, persongalleri og ikonografi, som vil bli gjennomgått her, selvsagt med utgangspunkt i eksisterende drøftelser av westerngenren. Dette er et stort felt med noen få svært gode og poengterte studier, men det er også et felt som flommer over av lettvin og useriøs litteratur.

Jeg har måttet gjøre et utvalg, og i mangel av én bok som summerer opp westerngenrens viktigste karakteristika, sitter jeg igjen med en sammensetning av elementer fra flere forfatters arbeid. Denne eklektiske fremgangsmåten har gitt meg muligheten til å utnytte de ulikes styrker og å unngå deres svakere kapitler. Et utvalg vil imidlertid alltid også bety at noe må velges bort. Mytebegrepet³ står sentralt hos mange westernteoretikere, men har i min fremstilling måttet vike til fordel for andre perspektiver som etter min oppfatning er mer fruktbare i møte med indianerfilmen.

Den som, etter min oppfatning, på den mest fortreffelige måten reflekterer over westerfilmen som mytekonstruksjon er sosiologen Will Wright, i hans skjellsettende bok "Sixguns & Society: A Structural Study of the Western".⁴ Jeg nevner ham spesielt ettersom westernentusiaster som leser dette kan komme til å savne Wrights perspektiver i min omgang med westernfilmen. Det er på bakgrunn av bevisste valg at hans teori og tolkningsmodeller ikke figurerer i min studie. Årsakene til Wright-studiens høye stjerne i westernteorien er dens beundringsverdige grundighet, dens detaljerte tolkningsmodeller, og dens meget reflekterte, strukturalistiske teorigrunnlag. Lettvint gjengivelse av brokker av hans teori og modeller har jeg derfor ikke villet begi meg inn på, av respekt for Will Wrights arbeid. Hvis min egen westernstudie skulle nytt godt av Wrights teori måtte jeg ha lagt alle mine anstrengelser i å følge hans hardnakkede, strukturalistiske fremgangsmåte gjennom hele arbeidet med indianerfilmen. Jeg kunne ha løst oppgaven på denne måten – og jeg gjorde faktisk noen forsøk i forarbeidet til denne studien – men fant snart ut at det var så mange viktigere og mer interessante sider ved indianerfilmenes historiske og kulturelle kontekst som ikke ble fanget opp av Wrights noe stivbente modeller, men som kom mye bedre til syne ved hjelp av en noe friere innfallsvinkel.

Noen metadiskusjon over genrebegrepet vil jeg også i liten grad bedrive. Dette fordi jeg betrakter synliggjøring forsknings-

gjenstanden (indianerfilmen) som den viktigste hensikten med dette kapitlet, ikke spørsmålet om hvorvidt indianerfilmen faller innenfor westerngenren eller ikke. Jeg kommer naturligvis ikke utenom perspektiver forbundet med sistnevnte problemstilling, men vil understreke at problematikk forbundet med genrebegrepet som sådan ikke har stått i sentrum for mine undersøkelser.

I den tredje delen av dette kapitlet (u.kp. 3.3.) vil jeg på bakgrunn av gjennomgangen av den amerikanske westernfilmens karakteristika sette søkelys på likheter og forskjeller mellom westernfilmen og indianerfilmen. Den mest iøynefallende forskjellen mellom amerikansk westernfilm og indianerfilmene er skiftet av hovedperson, eller *protagonist*. Hva det impliserer at indianeren fyller rollen som den sentrale helteskikkelse vil bli grundig drøftet i denne bolken.

Til slutt (i u.kp. 3.4.) vil jeg fokusere på hvordan politisk meningsinnhold blir formidlet i utvalgte sekvenser fra tre av indianerfilmene.

3.1. Indianerfilmen og dens opphavsmenn

Da den første indianerfilmen hadde sin premiere den 18. februar 1966, var det ennå ikke på tale å skape en serie med slike filmer.⁵ *Die Söhne der Großen Bärin* var kun et prøveprosjekt, men dens enorme publikumsoppslutning bante vei også for fremtidige satsinger innenfor genren. Alt i alt ble det laget 13 indianerfilmer ved DEFA mellom 1966 og 1985. Én årlig fra 1966 til og med 1975: *Die Söhne der Großen Bärin* (1966), *Chingachgook, die Große Schlange* (1967), *Spur des Falken* (1968), *Weisse Wölfe* (1969), *Tödlicher Irrtum* (1970), *Osceola* (1971), *Tecumseh* (1972), *Apachen* (1973), *Ulzana* (1974) og *Blutsbrüder* (1975). Deretter ble det laget tre med litt lengre mellomrom: *Severino* i 1978, *Der Scout* i 1983 og *Atkins* i 1985.⁶

Blant de mange som var involvert i produksjonen av indianerfilm ved DEFA vil jeg trekke frem fire personer, hvis

hyppige bidrag fikk mye å si for utviklingen og utseendet av indianerfilmene. Regissørene Gottfried Kolditz og Konrad Petzold regisserte henholdsvis tre og fire indianerfilmer hver, i tillegg bidro de på manussiden ved flere anledninger.⁷ Kolditz og Petzold inngikk i den kunstneriske arbeidsgruppen *Roter Kreis* ("røde krets"), under ledelse av dramaturgen Dr Günter Karl som skrev manus til alle de fire indianerfilmene som kom ut fra 1968 til 1971: *Spur des Falken*, *Weisse Wölfe*, *Tödlicher Irrtum* og *Osceola*. Den fjerde personen som i stor grad preget indianerfilmens uttrykk og utseende var den atletiske skuespilleren Gobjko Mitic.

3.1.1. Regissørene: Gottfried Kolditz og Konrad Petzold

Kolditz og Petzold var begge regissører som gjennom hele sitt virke ved DEFA kjempet for å rettferdiggjøre underholdningsfilmene de laget. Som jeg har vært inne på tidligere, var underholdningens plass i det sosialistiske samfunnet under stadig debatt, og Kolditz' lystspill, musicals, indianer- og science-fiction-filmer kunne lett angripes for eskapisme og lignende. Petzolds produksjon – som for det meste bestod av barnefilmer, indianer-, kriminal- og andre spenningsfilmer – måtte også stadig forklares og rettferdiggjøres. Dette kommer tydelig frem når man går igjennom det som finnes av filmomtaler og avisintervjuer med regissørene.⁸ Det er imidlertid ikke slik å forstå at de tilhørte en spesielt utsatt gruppe av filmskapere, snarere tvert i mot. De kan ha måttet rettferdiggjøre kunsten sin til stadighet, men de var begge populære hos den politiske ledelsen. Gottfried Kolditz ble for eksempel offisielt invitert av SED til å overvære partiets VI. Partikongress i 1963 som representant for DEFA-regissørene,⁹ og mottok en rekke statlige utmerkelser for "verdifulle underholdnings- og eventyrfilmer"; deriblant "Kunstpreis der DDR" (1961) og "Johannes-R.-Becher-Medaille" (1976).¹⁰ I 1971 ble Kolditz og Petzold kollektivt (trolig som medlemmer av Roter

Kreis) tildelt "Der Heinrich-Greif-Preis"¹¹ for "fremragende og eksemplarisk innsats for DDRs sosialistisk-realistiske film- og fjernsynskunst".¹² Begge kunne dessuten vise til en jevn og hyppig filmproduksjon uten lange avbrudd, helt fra 1950- til 1980-tallet, hvilket viser at de var blant dem som jevnt og trutt ble tilgodesett med midler til og godkjenning for nye produksjoner; en posisjon man ikke ville befinne seg i hvis man til stadighet presenterte lite *parteiliche* manus og laget 'problematiske' filmer.

Petzold prøvde imidlertid ut tålegrensen for maktthaver-satire i DDR ved én anledning med filmen *Das Kleid*, en skarp og vittig versjon av H. C. Andersens "Keiserens nye klær". *Das Kleid* ble laget i 1961 men etter overveielser i DEFAs politiske ledelse ble filmen forbudt vist, og låst ned i filmselskapets kjeller sammen med andre samfunnsfiendtlige filmer. Der ble den liggende og fikk etterhvert selskap av en rekke andre filmer i forbindelse med det kulturpolitiske oppgjøret i 1965/66. I likhet med mange av filmene fra 1965/66 forble *Das Kleid* bannlyst helt til murens fall i 1989, og ble ikke fremvist offentlig før i 1991.¹³ Til tross for dette 'feilskjøret' var Petzold, i likhet med Kolditz, blant de regissørene SED satte sin lit til at ville holde oppe filmproduksjonen etter at et titall av landets fremste regissører midlertidig var satt ut av spill.

I årene frem mot midten av 70-tallet beskjeftiget begge seg i hovedsak med indianerfilm, og gjorde meget stor suksess med det. *Weisse Wölfe*, *Tödlicher Irrtum* og *Osceola* (av Petzold), og *Spur des Falken*, *Apachen* og *Ulzana* (av Kolditz) trakk hver for seg mellom 2 og 4,6 millioner besøkende – og det midt i en tid med knallhard konkurranse fra fjernsynet og pulikumskrise for DEFA-filmene for øvrig. På denne måten befestet både Kolditz og Petzold sine posisjoner som leverandører av ufarlig underholdningsfilm med solid publikumstekke. Heinrich-Greif-utmerkelsen i 1971, med æresmedalje fra kulturministeren og det hele, var ganske sikkert ment som en takk for å ha stått på Partiets side, og

reddet SEDs ære og DEFAs økonomi i dødperioden som fulgte etter forbudene i 1965/66.

3.1.2. Dramaturgen og manusforfatteren: Dr Günter Karl

Dr Günter Karl, som også kunne smykke seg med tittelen "Heinrich-Greif-Preisträger", fungerte som leder for den kunstneriske arbeidsgruppen Roter Kreis og skrev manus til alle de fire indianerfilmene som ble til fra 1968 til 1971. Han blir også ofte titulert som "DEFA-Dramaturg",¹⁴ til tross for at andre personer står oppført som dramaturger for enkeltfilmene han har skrevet manus til. Det er ikke urimelig å anta at dette betyr at han innehadde en posisjon som 'sjef-konsulent' eller lignende for dramaturgiavdelingen ved DEFA. Hans rolle som ekspertkommentator og smaksdommer i partiavisen Neues Deutschland i forbindelse med debatten omkring Konrad Wolfs film *Der geteilte Himmel* trekker i retning av en slik tolkning. Hva nå enn denne dramaturgtittelen måtte bety, så var Karls rolle som manusforfatter uansett meget viktig for indianerfilmens fortellemessige forløp og sosialistisk-realistiske formspråk, trolig enda viktigere enn manusforfatterne i vesteuropeisk film ofte var.

Det er åpenbart slik at dersom man ønsker å gjennomkontrollere et lands filmproduksjon, vil det være mest praktisk å sette kreftene inn på bearbeidelse og godkjenning av filmprosjekter på manuskriptstadiet, fremfor å overvåke regissøren på opptaksstedet, i klipperommet, eller rett og slett måtte godkjenne/avvise helt ferdige filmer. Hvorvidt en film inneholder de politisk korrekte holdninger og handlinger, formidlet på en tilstrekkelig enkel, folkelig, engasjerende og *parteilich* måte, kan man i stor grad avgjøre ved å lese manuskriptet, og på den måten slippe å sløse bort ressurser på produksjon av uakseptable filmer. Disse sosialistisk-realistiske kvalitetene ved en filmfortelling var i en østtysk kontekst i liten grad knyttet til filmregissørens personlige, kunstneriske visjon – snarere tvert i mot. "Es geht um Grund-

fragen, nicht um privaten Seelenkummer”¹⁵, var den talende tittelen på Politbyråkandidaten Horst Sindermanns innlegg i den orkestrerte ‘debatten’ som fulgte Sentralkomiteens fordømmelse av *Gegenwart*-filmene i 1965. “Private sjelekvaler” og innadvendt refleksjon var med andre ord ikke ettertraktede elementer i sosialistisk-realistisk filmkunst. Den politiske ledelsen var derimot svært opptatt av filmfortellingenes dramatiske utvikling; med andre ord filmens *dramaturgi*. Innenfor det sosialistisk-realistiske kunstideal var det springende punkt fortellingens evne til å påvirke tilskueren i riktig retning, og denne funksjonen var direkte forbundet med fortellingens dramatiske struktur. Hvis historien ikke nådde frem til og ‘fenet’ sitt publikum, ville den vanskelig kunne påvirke dem til praktisk handling. DEFA-filmenes oppgave var å “gripe tilskuerene med følelser, ikke ved hjelp av vitenskapelig bevisføring”, som den toneangivende regissøren Martin Hellberg formulerte det.¹⁶

3.1.2.1. Utvalgte filmeksempler

I den personorienterte delen av filmlitteraturen dominerer den dag i dag oppfatningen fra *politique des auteurs*-strømningen på 1950 og -60-tallet. Innenfor denne filmteoretiske retningen la man vekt på at det var regissøren som var en films riktige ‘forfatter’ (*auteur*), dens viktigste kunstneriske bidragsyter. *Auteur*-perspektivet innebar også ideen om at filmregissøren kunne bruke kameraet med den samme fullstendige kunstneriske kontroll som en forfatter som styrer sin penn over papiret. Med denne *caméra stylo* (= kamera-penn) ville regissøren bevisst eller ubevisst sette sin personlige ‘signatur’ på det ferdige verket. Jeg regner med at beskrivelsen over – av manusforfatteren og dramaturgens rolle i en statssosialistisk filmindustri – viser at det i østtysk kontekst er naturlig å betrakte manusforfatteren snarere enn regissøren som filmens viktigste ‘signatar’.

På denne bakgrunn har jeg valgt ut tre indianerfilmer for nærmere analyse, som har det til felles at de alle er ført i pennen av Günter Karl: *Spur des Falken* (1968), *Weisse Wölfe* (1969) og *Tödlicher Irrtum* (1970). *Spur des Falken* var den første indianerfilmen som var bygget på et 'originalmanus', det vil si et manus som var skrevet direkte for lerretet og ikke baserte seg på et litterært forelegg. De to første indianerfilmene fra DEFA – *Die Söhne der Großen Bärin* (1966) og *Chingachgook, die Große Schlange* (1967) – var begge basert på eksisterende fiksjonslitteratur, henholdsvis Liselotte Welskopf-Henrichs "Die Dakota Trilogie" og James Fenimore Coopers "Deerslayer". Det la naturligvis visse føringer for disse filmfortellingenes ideologiske konsentrasjon at de var basert på eksisterende bøker, men fra og med *Spur des Falken* var filmskaperne i Roter Kreis fridd fra slike hensyn. Hvilket betyr at manusforfatteren Günter Karl var den første som fritt kunne forme en indianer-og-hvit-historie fra grunnen av, og på den måten sikre at den gikk absolutt som hånd i hanske med den marxistiske historieoppfatning.

Spur des Falken danner, sammen med de to påfølgende indianerfilmene *Weisse Wölfe* (1969) og *Tödlicher Irrtum* (1970), en "utviklingstrilogi" i følge Günter Karl. Handlingen i *Spur des Falken* er lagt til 1875, mens handlingen i *Weisse Wölfe* utspiller seg i 1879. I *Tödlicher Irrtum* har vi kommet frem til året 1896. Med denne 'utviklingstrilogien' satte filmskaperne i Roter Kreis seg fore å sette undertrykkelsen og utryddelsen av indianerne inn i en marxistisk-leninistisk, historisk-materialistisk ramme for endelig å få fortalt 'die historische Wahrheit' om hvordan – og ikke minst *hvorfor* – indianerfolkets skjebne ble som den ble.¹⁷ "Det å fremstille den umenneskelige, kapitalistiske samfunnsorden, i hele sin brutalitet – det ser vi på som vår oppgave", var Günter Karls egen oppsummering av hensikten med trilogien, under en filmdiskusjon med 350 arbeidere fra Leipzigs Bau- und Montagekombinat i forbindelse med premierevisning av *Tödlicher Irrtum* i 1970.¹⁸

Et annet forhold som gjør det interessant å trekke frem nettopp disse 'Günter Karl-filmene' er at han ikke bare var en utøvende filmskaper, men også engasjert i den offentlige filmdiskusjonen på en teoretisk og filmfaglig solid måte. Dette gjenspeiles, som nevnt, i hans grundige formalanalyse av Konrad Wolfs film *Der geteilte Himmel* fra 1964. Denne omfattende drøftelsen av Wolfs film, som (til tross for sin lengde på bortimot 4000 ord) stod på trykk i SEDs sentralorgan, partiavisen Neues Deutschland, gir oss gode indikasjoner på hans forhold til det politiske potensial og de forpliktelser som påligger filmmediet i en sosialistisk kontekst.^{19*}

3.1.3. Helten: Gojko Mitic

Den fjerde personen det er nødvendig å vie spesiell oppmerksomhet blant de mange enkeltpersonene som bidro til indianerfilmens suksess, er atleten og skuespilleren Gojko Mitic. Han ble født i Leskovac i Jugoslavia i 1940 og fikk sin utdanning ved idretts-høgskolen i Beograd. Den jugoslaviske hovedstaden hadde på denne tiden (begynnelsen av 60-tallet) et levende filmmiljø, og filmskaperne ønsket ofte å benytte veltrente, unge menn som statister i filmene sine. På denne måten kom Mitic i kontakt med filmbransjen, og fikk etterhvert oppdrag i vesttyske Karl May-filmatiseringer, som (i likhet med senere østtyske indianerfilmer) for en stor del ble innspilt i Jugoslavisk landskap.

Da DEFA bestemte seg for å lage indianerfilm var det Mitic som fikk tilbud om hovedrollen, og med *Die Söhne der Großen Bärins* fantastiske suksess på DDR-kinoene ble Mitic superstjerne over natten. 'Gojko' var på alles lepper og ble snart et yndet plakatmotiv på gutte- og jenterommene i østtyske hjem. I 11 påfølgende indianerfilmer var det Mitic som hadde hovedrollen, og i det som en gang var DDR er indianerfilmen den dag i dag først og fremst forbundet med høvdingeskikkelsene til Gojko Mitic. Da Icestorm Entertainment i samarbeid med DEFAs tidligere distribusjonsavdeling Progress Film-Verleih i 1998 utga

indianerfilmene på salgsvideo, levnet innpakningen ingen tvil om hva som var det beste salgsargumentet. Dette var 'Gojko Mitic-filmer' vel så mye som det var 'indianerfilmer'.

Gojko Mitic ble på folkemunne i DDR på 60- og 70-tallet ofte omtalt som "Unser Gojko", vår Gojko.²⁰ Han fylte rollen som forbilde for mange unge, og det tilsynelatende med godkjennelse fra høyeste politiske hold. For hvilket regime ønsket ikke å identifisere seg med en slik som ham? Han fremstod som en mønsterborger av DDR, med sin atletiske kropp (DDR-regimet satte inn enorme ressurser og ære på feltet *Körperkultur*), sitt vakre utseende, sin modighet i lerretskampene mot kapitalistene, og ikke minst statuerte han et politisk verdifullt eksempel ved bevisst å ha valgt å bosette seg i DDR fremfor å leve i Vest-Tyskland. Måten han utnyttet sin stjernestatus til å påvirke barn til riktige holdninger, både innenfor og utenfor filmenes fantasi-verden, var også upåklagelig. Alle visste at Gojko elsket idrett og 'sunn' moro, men hatet røyk og alkohol. I så godt som alle indianerfilmene gjøres det et poeng av nettopp heltens motstand mot alkohol, og på bakgrunn av avisintervjuer o.l. med skuespilleren selv ser det ut til at han benyttet en hver anledning til å understreke at dette også gjaldt virkelighetens Mitic. Dette imaget dyrkes fremdeles, og meget tydelig i Mitic-biografien "Erinnerungen" fra 1996.²¹ Boken er skrevet for et ungt publikum og er en lett blanding av moralske fortellinger om å holde seg borte fra sigaretter og alkohol, og spennende anekdoter fra innspilling av indianerfilmene.

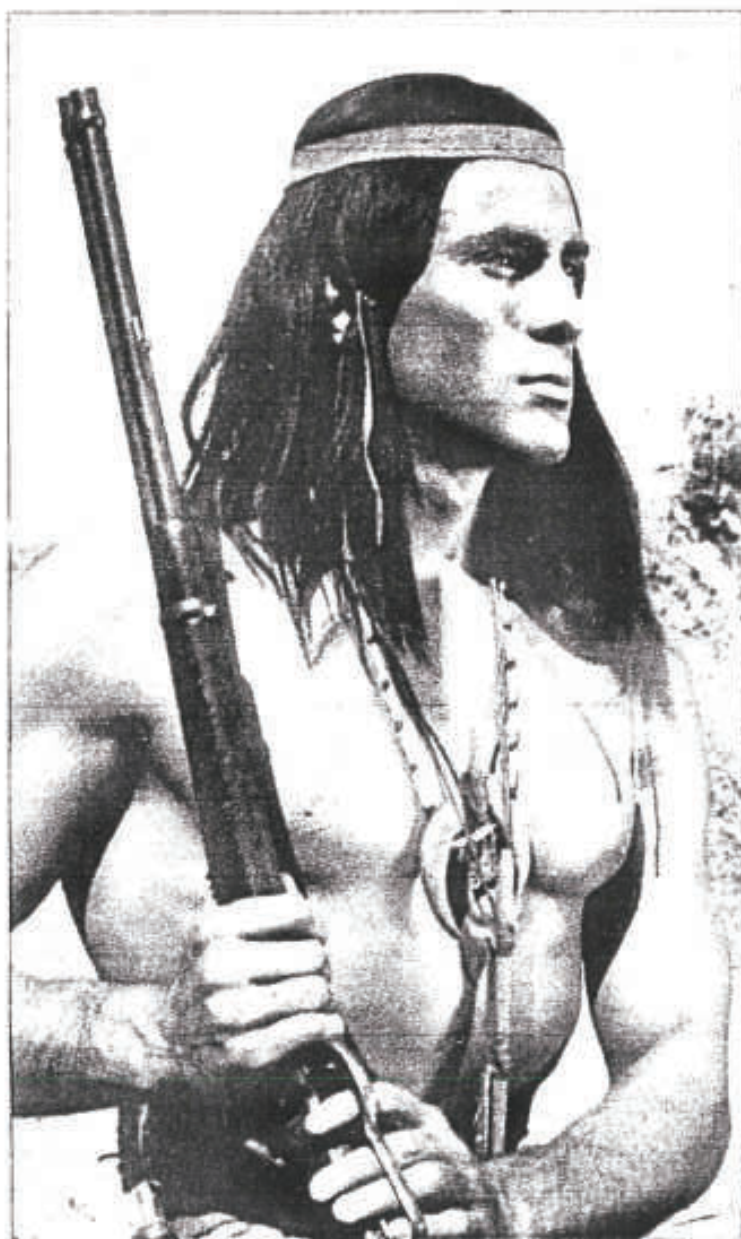


Fig. 1: "Unser Gojko". Gojko Mitic i kjent positur, som høvding Weitspähender Falke i *Spur des Falken* fra 1968.

3.2. “WHAT IS THE WESTERN?”

The call has echoed out over the lonely landscape
of critical endeavour: what *is* the western?²²

– filmkritiker Jim Kitses

For å kunne si noe bestemt om hva som skiller den østtyske westernfilmen – *DEFA-Indianerfilm* – fra annen westernfilm ville det være en fordel å begynne med en enkel, operasjonell definisjon av den såkalt ‘klassiske’ westernfilmen. En slik finnes selvsagt ikke, men litteraturvitere, historikere, sosiologer, og ikke minst filmvitere har gjort tallrike forsøk på å fange westernfilmens essens. Jeg vil i det følgende eklektisk høste fra ulike teoretikers bidrag og på den måten tydeliggjøre westerngenrens ‘klassiske’ form – fra dens tematiske dybde til dens synlige overflate – som grunnlag for sammenligning med indianerfilmen.

3.2.1. “The Desert and the Garden”

En sentral tekst for mange som har ønsket å komme under westerfilmens overflate er Henry Nash Smiths bok “*Virgin Land – The American West as Symbol and Myth*”²³, utgitt første gang i 1950. “*Virgin Land*” omhandler westernmytens opprinnelse, fra de første eventyrenes reiseskildringer til den formidable masseproduksjon av westernnoveller og -romaner som vokste frem under andre del av 1800-tallet. Smiths bok har mange fasetter og innfallsvinkler, men det som skulle vise seg å være det mest levedyktige konseptet i boken, og som gjør at den fremdeles blir trykket i nye opplag, var Smiths identifisering av westernmytens viktigste symbol i motsetningen mellom bildet av det amerikanske Vesten som et endeløst, ugjestmildt ørkenlandskap og den konkurrerende forestillingen om Vesten som en bugnende, domestisert hage.

.../ the myth of the Great American Desert was partially supplanted by a competing version of the myth of the Garden as agricultural settlement moved out upon the subhumid plains following the Civil War.²⁴

Videre forklarer Smith hvordan denne kampen mellom "the Desert and the Garden" bidro til å forme det amerikanske imperiets karakter:

.../ The character of the American empire was defined not by streams of influence out of the past, not by a cultural tradition, nor by its place in a world community, but by a relation between man and nature – or rather, even more narrowly, between American man and the American West.²⁵

3.2.2. "The Significance of the Frontier"

Fremstillingen av kampen mellom natur og kultur, mellom villmark og sivilisasjon, som unikt for den amerikanske selvforståelsen var i og for seg ikke Smiths oppfinnelse. Denne oppfatningen av 'det amerikanske' ble formulert allerede i 1893, i det den unge historikeren Frederick Jackson Turner skrev seg selv inn i historiebøkene ved fremførelsen av et foredrag som skulle bli skjellsettende for amerikansk historieforskning. Foredraget hadde tittelen "The Significance of the Frontier in American History"²⁶, og inspirerte en hel generasjon av historikere til å skrive den amerikanske historien på nytt, fra et særskilt amerikansk perspektiv. Turner mente nøkkelen til denne virkelig amerikanske historien var å finne i fremrykket mot Vest, og oppfordret til studier av de spesielle samfunnsmessige forhold som eksisterte ved den stadig forflyttede grensen mellom det siviliserte samfunn og villmarken, kalt *the frontier*:

American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the great West.²⁷

Turner fortsatte i sitt foredrag med å argumentere for at sivilisasjonens fremrykk ved *the frontier* var unikt amerikansk, i den hensikt å svekke den dengang dominerende oppfattelsen av det amerikanske samfunn som en fortsettelse av den europeiske sivilisasjon. Turner trakk frem et sitat fra den italienske økonomen Loria, som hevdet at “America [...] has the key to the historical enigma which Europe has sought for centuries in vain, and the land which has no history reveals luminously the course of universal history”.²⁸ Utfordringen som historikerne stod overfor var, i følge Turner, å undersøke den amerikanske historien fra et konsekvent *frontier*-perspektiv for å få innsikt i mekanismene som lå til grunn for all sivilisasjon:

The United States lies like a huge page in the history of society. Line by line as we read this continental page from west to east we find the record of social evolution.²⁹

3.2.2.1. Turner og Smith – et felles fundament for western-teoretikerne

Henry Nash Smith tok i “Virgin Land” tak i to hovedelementer i Turners tese – *the great West* som det grunnleggende amerikanske og forholdene ved *the frontier* som nøkkelen til forståelse av den hvite manns sivilisasjon – og viste at disse utgjorde grunnsteinene også i fremstillingen av det ville Vesten i fiksjonslitteraturen fra

1800-tallet. Etter "Virgin Land" kunne det knapt tenkes en analyse av westernlitteratur eller -film som ikke var fundert på Smiths videreutvikling av Turners tese. Det meste som er skrevet om westerngenren etter 1950 bygger på en aller annen måte på oppfatningen av at westernhistoriene i bunn og grunn er refleksjoner over konflikten mellom natur og kultur, mellom villmark og sivilisasjon, mellom lovløshet og regulering osv.

Westerngenrens universelle tiltrekningskraft, på tvers av landegrenser såvel som av aldersgrupper, er enestående og udiskutabel. Denne spesielle egenskapen føres i metalitteraturen om westerngenren konsekvent tilbake til nettopp den allmenne og universelle tematikken som (i forlengelsen av Loria/Turner/Smith) antas å ligge under ethvert utslag av westerngenren. Med andre ord: erkjennelsen av at: *frontier*-situasjonen er et scenario hvor sivilisasjonens egen historie utspiller seg. I dette, historisk sett, korte øyeblikk (ca. 1860-1900) var den siviliserte hvite mann satt tilbake så å si på bar bakke, mer eller mindre løstrevet fra den etablerte sivilisasjonens bånd og reguleringer; lite eller ingenting var gitt med hensyn til det nye samfunn som skulle vokse frem, og utallige muligheter lå fremdeles åpne. Den kampen som utspilte seg i dette spenningsfeltet er utvilsomt westerngenrens kjerne, det være seg i dristige oppdageres memoarer, i masseproduserte Dime Novels, i Frederic Remingtons malerier eller i westernhistorier slik de fremstår på kinolerretene.

3.2.3. 'Klassisk western' og 'superwestern'

Blant de filmvitenskapelige innfallsvinklene til westerngenren har to essays fra filmteoretikeren André Bazin inntatt en viktig posisjon: "The Western, or the American Film *par excellence*" og "The Evolution of the Western", begge utgitt på begynnelsen av 50-tallet.³⁰ De viktigste begrepene fra disse artiklene er knyttet til Bazins forsøk på å skille mellom 'klassisk western' og 'superwestern' (fra fransk: *sur-western*, direkte oversatt til norsk: 'over-

western'). Etter Bazins oppfatning var westernfilmens klassiske modus fortellinger om stolthet og ære, preget av en jordnær oppriktighet, som nådde sitt perfektionerte toppunkt i en rekke westernfilmer i årene 1939 - 1941. Bazin trekker frem eksempler som John Fords *Stagecoach* (1939) og *Drums Along the Mohawk* (1939), King Vidors *Northwest Passage* (1940) og William Wylers *The Westerner* (1940). Dette var i følge Bazin en type westernfilm som ikke var (eller i hvert fall ikke uttrykte) en selvbevissthet som westernfilm. Bazin mente at westernfilmgenren i perioden etter 1940, og da spesielt etter 1945 og frem mot midten av 50-tallet da disse essayene første gang kom på trykk, hadde blitt outrert og ødelagt av regissører som var opptatt av å fremstå som kunstnere med noe mer på hjertet enn den opprinnelige westernfilmens iboende tematikk.³¹ Årsaken til dette plutselige behovet for å tilføre westernfilmgenren noe ekstra utover det 'klassiske' formatet var, påstod Bazin, en mentalitetsforandring etter den andre verdenskrigen. 'Superwestern'-filmene utstrålte en selvbevissthet som genrefilm, det vil si en negativt ladet holdning til den opprinnelige, 'klassiske' westernfilmgenren som 'ikke god nok' i seg selv. Komprimert kan man si at en 'superwestern' ville avsløre seg selv med følgende attributt:

.../ the film substitutes a social or moral theme for the traditional one /.../ distracting our attention with some social thesis /.../ to the degree that it requires the spectator to reflect before he can admire.³²

I motsetning til andre westernteoretikere sier Bazin lite konkret om hvilke visuelle elementer, narrative forløp eller politisk/sosiale- og historiske understrømmer eller overbygninger man kan tenkes å tolke inn i den 'klassiske' westernfilmen. Han hevder imidlertid følgende om rent formale analysers utilstrekkelighet:

Galloping horses, fights, strong and brave men in a wildly austere landscape could not add up to a definition of the genre nor encompass its charms. Those formal attributes /.../ are simply signs or symbols of its profound reality, namely the myth.³³

Dette er det nærmeste leseren kommer en avklaring i Bazins essay om den amerikanske filmen *par excellence*. Hva denne "myten" består i kommer heller ikke klart frem. Hans henvisning til paralleller mellom westernklisjeer og gresk mytologi ("the Civil War is part of nineteenth century history, the western has turned it into the Trojan War of the most modern of epics. The migration to the West is our Odyssey"³⁴) er morsomme betraktninger, men hjelper ikke til å forstå hva den 'klassiske' westerns kjerne skulle være.

Jeg har allerede slått fast hvilket tema som befinner seg innerst i denne kjernen med redegjørelsen for styrken i villmark/sivilisasjon-dikotomien fra Turner til Smith. For å komme videre fra dette punkt må vi vende oss til filmkritikeren Jim Kitses, hvis fundamentale spørsmål stadig er like påtrengende: "what is the western?"

3.2.4. Westernfilmens tematiske område

I boken "Horizons West"³⁵ forsøker Jim Kitses å besvare spørsmålet om westernfilmens vesen ved å nyansere den nedarvede villmark/sivilisasjon-dikotomien med ytterligere 21 begrepspar:

The Wilderness

The Individual

freedom

honour

self-knowledge

integrity

self-interest

solipsism

Civilization

The Community

restriction

institutions

illusion

compromise

social responsibility

democracy

Nature
purity
experience
empiricism
pragmatism
brutalization
savagery

Culture
corruption
knowledge
legalism
idealism
refinement
humanity

The West
America
the frontier
equality
agrarianism
tradition
the past

The East
Europe
America
class
industrialism
change
the future³⁶

Grunnen til at jeg tar med hele denne listen er at jeg anser den som et av de viktigste bidragene til å summere opp hva western-filmen *er* og hva den egentlig handler om, hva som utgjør dens 'dypstruktur'. Men her er det også viktig å påpeke de to forutsetningene som gjør Kiteses' oppramsing interessant (og i det hele tatt akseptabel) som en troverdig modell. For det første at man betrakter den som et tankeeksperiment som kan utvides nær sagt i det uendelige. For det andre – og dette er det vesentlige skrittet fremover fra den elementære villmark/sivilisasjon-motsetningen – erkjennelsen av at konfliktene i westernfilmen *ikke* er så banalt polariserte som man kan få inntrykk av fra denne fremstillingsformen i to sidestilte kolonner. En slik lesning ville være en utilbørlig forenkling, mente Kites:

/.../ a conceptually complex structure that draws on both images is the typical one. If Eastern figures, such as bankers, lawyers and journalists are often either drunkards or corrupt, their female counterparts generally carry virtues and graces which the West clearly lacks. And if Nature's harmonies produce the upright hero, they also harbour the animalistic Indian. Thus central to the

form we have a philosophical dialectic, an ambiguous cluster of meanings and attitudes that provide the traditional thematic structure of the genre.³⁷

Det er altså i det motsetningsfylte spillet mellom konseptene i de to spaltene, *samt* de interne spenningene mellom ideer fra samme spalte, at det vanligste eksempelet på westernfilm vokser frem. Stort mer komplisert og detaljert enn dette er det etter min oppfatning ikke nødvendig eller formålstjenlig å gjøre analysen av westernfilmgenrens tematiske område.

3.2.4.1. Klassiker med stor 'K' – eller bare 'familielighet'?

Mange akademiske tilnærminger til westernfilmen er helt eller delvis motivert av forfatterens kanoniseringsinteresse. Med det mener jeg jakten på ett (evt. noen svært få) eksempler som kan opphøyes som representative for genren som helhet, og som de andre filmene kan holdes opp mot og måles med. Hos Bazin var spørsmålet om kanonisering fortrinnsvis forbundet med tematikken i filmene: om de var med eller uten en "distracting social thesis"³⁸. Kitses leter også etter en kjerne-tematikk som er felles for alle westernfilmer, men da i en "varied and flexible structure, a thematically fertile and ambiguous world of historical material shot through with archetypal elements which are themselves ever in flux."³⁹ For Kitses fordrer jakten på den mønstergyldige klassikeren "that there is such an animal as *the* western, rather than a loose, shifting and variegated genre."⁴⁰ I denne formuleringen ligger det en sterk skepsis til troen på at det skulle finnes én westernfilm som definerer genren for godt, men han kan ikke la være å trekke frem to mulige kandidater: *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) og *Shane* (George Stevens, 1953). Begge disse filmene ble avvist av Bazin som 'superwesterns' på bakgrunn av deres "baroque embellishment of the classicism".⁴¹ Jeg vil argumentere for at Kitses, trolig ubevisst, trekker dem frem som

mulige 'klassikere' på nøyaktig det samme grunnlaget som Bazin brukte for å fordømme dem. Da dette kan høres besynderlig ut, vil jeg benytte meg av en analogi fra filmviteren Rick Altmans genreteori for å klargjøre hva det er som er både 'klassisk' og 'supert' ved disse to filmene.

Rick Altman trekker i sin bok "Film/Genre" frem Ludwig Wittgensteins begrep om språklig 'familielikhhet' (*Geschlechtsähnlichkeit*) i et forsøk på å forklare hvordan enkeltfilmers fellestrekk binder dem sammen i det vi opplever som et genre-messig fellesskap.⁴² Familielikhetsprinsippet baserer seg på følgende resonnement: En samling menn fra samme familie vil alle ha noen kjennetegn som forbinder dem utseendemessig: én har familiens karakteristiske nese, en annen typiske øyne, en tredje det kjente hakepartiet, en fjerde har de typiske øynene og nesen, men ikke den kjente haken, og så videre. Det vil imidlertid aldri være *ett trekk* som *alle* har, og *ingen* av dem vil heller bære *alle* trekkene på en gang. Ingen av mennenes utseende kan sies å være summen av alle familiens kjennetegn. På samme måte kan man heller ikke forvente at én westernfilm skal kunne fungere som Klassikeren med stor 'K', som summerer opp alle de viktigste trekkene fra en genre med hundrevis av filmer på samvittigheten.

La oss anta at Bazin hadde rett i at *Shane* og *My Darling Clementine* virkelig er 'uekte vare', på grunn av deres selvutslettende genremessige selvbevissthet og deres barokke ansamling av westernkulisjeer. I så måte er det ikke unaturlig, men faktisk nesten opplagt, at de ville kunne fungere som fortattede eksempler på det som utgjør kjernen i westernfilmgenren som helhet. Filmene styrker troen på at det virkelig finnes "such an animal as *the western*, a precise model rather than a loose, shifting and variegated genre" (Kitses). I tråd med Wittgenstein/Altman-allegorien vil det si at disse to spesielle westernfilmene er bærere av, om ikke *alle*, så i hvert fall et uvanlig høyt antall av de kjennetegn som definerer familien som helhet.

På denne måten får både Bazin og Kitses rett. *Shane* og *My Darling Clementine* kan godt betraktes som unaturlige mutasjoner – ved å tøye Wittgensteins/Altmans familie-allegori en smule – men det gjør dem jo nettopp til gode, kondenserte svar på Kitses' grunnleggende spørsmål: "what is the western?"

3.2.5. Konkretisering av westernfilmens karakteristika

Bazins og Kitses' bidrag til westernfilm-teorien hjelper oss å tydeliggjøre genrens tematiske område, men mangler en empirisk analyse av westernfilmens mer konkrete karakteristika. De forholder seg bare i liten grad til westernfilmens narrative utvikling, dens særegne persongalleri og ikonografi.

Bazin slo fast at westerngenren ikke kunne reduseres til "galloping horses, fights, strong and brave men in a wildly austere landscape",⁴³ men at den måtte gjenkjennes på sitt mytiske opphav. Det er riktig at westernfilmen er noe langt mer enn summen av de ikonografiske byggesteinene, men jeg har problemer med å akseptere implikasjonen at empirisk utforskning av utviklingen i denne filmgenrens narrasjon, persongalleri og ikonografi skulle være unødvendig eller overflødig. Westernfilmen er en genre som er spesielt interessant nettopp fordi den holder seg så strengt til disse formelle komponentene. For min analyse av en europeisk avart er det derfor nødvendig å ha berørt de formale, så vel som de tematiske, sidene ved den opprinnelige amerikanske westernfilmen. I denne forbindelse velger jeg å vende meg til Alan Lovell og John Cawelti, for belysning av henholdsvis westernfilmgenrens utvikling, i Lovells essay "The Western",⁴⁴ og westernfilmens persongalleri, fra Caweltis "The Six-Gun Mystique".⁴⁵ Selv om ikonografien i westernfilmen er så egenartet og lett gjenkjennelig at det er vanskelig å si noe originalt om den, vil noen ord om de ikonografiske elementenes genredefinerende egenskaper være på sin plass.

3.2.5.1. Grove trekk i westernfilmgenrens utvikling (1903-46)

I følge Lovell kan man identifisere to hovedgrupper innenfor den tidlige westernfilmen. (Med "tidlig western" menes perioden fra 1903 til midten av 1920-tallet.⁴⁶) Skillet mellom de to hovedgruppene av tidlig westernfilm trekker han på bakgrunn av fortellemessig forløp, eller *narrasjon*. Historiene i den ene gruppen er strukturert som en dramatisk, sentimental heltehistorie, typisk for 1800-tallets populærlitteratur, hvor den jomfruelige heltinnen må reddes av den rettskafne helten, fra klørne på den slemme skurken. Lovell kaller dette for heltinne/helt/skurk-elementet. I filmene i den andre gruppen er det skarpskytteri, lassoferdigheter og vågestykker på hesteryggen som er hovedattraksjonen. Historiefortelling er nedprioritert i dette såkalte helt/action-elementet. Handlingen i filmene – som er komponert av like deler vold, forfølgelsessekvenser og kriminalitet – er underordnet hovedpersonens spesielle egenskaper. Bakgrunnen for å referere til disse to tidlige variantene som 'westernfilm' – årevis før genren finner sin form, i følge Lovells egen tese – er at de alle har handlingen lagt til det ville Vesten mot slutten av 1800-tallet.

Viktige forandringer på vei mot konsolidering av westernfilmgenren skjer, i følge Lovell, på midten av 20-tallet. James Cruzes *The Covered Wagon* fra 1924 presenteres som det viktigste overgangsverket, først og fremst fordi den introduserer en ny og dramatisk dimensjon til de to skisserte handlingsforløpene, nemlig de menneskelige prøvelser fremrykket mot Vest kunne by på; med andre ord *frontier*-tematikkens inntog. Som tittelen signaliserer introduserte *The Covered Wagon* også nye visuelle elementer som senere skulle komme til å dominere westernfilmens ikonografi. Fremst blant disse var den lærretskledte *Conestoga*-vogna og det åpne, uendelige prærielandskapet. *The Covered Wagon* var imidlertid ikke en fullblods westernfilm. Et viktig element manglet i utviklingen, slik Lovell ser den.

Hevnmotivet kom etterhvert inn som en tredje type handlingsforløp, ved siden av heltinne/helt/skurk-elementet og den mer rendyrkede actionvarianten.⁴⁷ Hevnmotivet som den viktigste narrative motor i westernfilmen gjør sin entré med King Vidor's *Billy The Kid* fra 1930. Den videre finslipingen av westernfilmgenren kan best forstås som en kontinuerlig integreringsprosess av disse tre fortellemesige elementene og den *frontier*-tematikk og -ikonografi som vi i dag tar for gitt som definerende for westernfilmgenren.

Teorien om westernutviklingen som en integreringsprosess mellom ulike narrative forløp og en stadig mer raffinert tematikk og ikonografi frem mot en helhetlig, logisk og konsekvent form – det er kjernen i Lovells tese. Han konkluderer med at den første virkelig solide legering av disse elementene finner sted i John Fords *My Darling Clementine* fra 1946.

3.2.5.2. Persongalleriet i westernfilmen

Det sies ikke mye om persongalleri verken hos Bazin, Kitses eller Lovell, men dette er til gjengjeld grundig behandlet i John Caweltis bok "The Six-Gun Mystique". Cawelti deler oversiktlig og presist inn persongalleriet i 'klassisk' westernfilm som følger:

1. Landsbybefolkningen
2. Villmenn eller lovløse
3. Helt(er)⁴⁸

Under kategori 1 sorterer tre hovedtyper: (a) ærlige, velmenende nybyggere, (b) personer som av forskjellige grunner har rømt fra Østkysten (f.eks. alkoholisererte funksjonærer og saloon-piker med tvilsom fortid), og (c) utbyttere av typen rancheiere, jernbanebyggere og skruppelløse banksjefer. Et medlem av sistnevnte gruppe kan også indirekte fungere som westernfilmens skurk ved å være den som hyrer landsbyfolkets fiender (kategori 2) til å

rydde vei for seg. Denne typen antagonist blir, i følge Cawelti, først vanlig i westernfilmene etter 1950, ettersom westernfilmen da får mer preg av å være 'voksen-film'. Det vil blant annet si flere komplekse karaktertegninger, hva angår både *good guys* og *bad guys*, protagonister og antagonister.⁴⁹ Kategori 2 er for det meste befolket av blodtørstige indianere eller hvite banditter, med det til felles at de ikke lar seg underordne den hvite sivilisasjonens domestiserende restriksjoner. Kategori 3 fylles av westernhelten som befinner seg i en slags meklerposisjon mellom medlemmene av kategori 1 og 2: "Thus the most basic definition of the hero role in the Western is as the figure who resolves the conflict between pioneers and savages /.../ [with] his skills in violence or his strong sense of honor".⁵⁰

3.2.5.3. Definerende ikonografi?

Westerngenren som helhet, uavhengig av klassikerdebatten, er en god kandidat i jakten på en genre som har så strenge ikonografiske rammer at den utfordrer 'familielikhets'-prinsippet. Wittgensteins poeng med 'familielikhetsprinsippet' var å få oss til å se etter om det virkelig finnes én ingrediens i alle 'games' som gjør at de alle sorterer under nettopp denne språklige etiketten. Skal vi, som Rick Altman, overføre dette prinsippet til vår forståelse av filmgenre er westerngenren trolig det nærmeste vi kommer en genre som kan defineres ut fra tilstedeværelsen av én bestemt gjenstand. Så enkelt er det selvsagt ikke. Det er ikke umulig å forestille seg en westernfilm som ikke har hester, og hvor verken seksløperen eller indianeren opptrer. Disse hører riktig nok til sjeldenhetene, men det som er et større problem er å skulle utelukke fra westernfilmgenren de filmene som har de riktige ikonografiske elementene, men som likevel ikke oppleves som westernfilmer. Det vil nok være mulig å lage en film med indianere, seksløpere, sheriffer og cowboyhatter, som vi ikke gjenkjenner som westernfilm. Bakkenfor denne problematikken

spøker også et logisk problem som ligger latent i alle forsøk på genredefinisjon. Spørsmålet er hvordan vi kan avgjøre hva som er westernfilmens viktigste karakteristika før vi har definert og isolert en gruppe filmer som westernfilmer; noe som bare er mulig å gjøre på bakgrunn av en enighet om hva som er westernfilmens viktigste karakteristika.

I tillegg til disse avgrensingsproblemene kommer bruken av westernbegrepet i overført betydning om filmer som kun har enkelte trekk som assosierer dem med westerngenren. Det er for eksempel ikke uvanlig å omtale japanske samurai-filmer fra 50-tallet som 'westerns'. Flere av disse har sågar blitt nyinnspilt (i USA og Italia) som mer rendyrkede westernfilmer, det vil si med den 'riktige' ikonografi og historiske setting.^{51*} Vikingdramaet *Ravnen flyr* (Hrafn Gunnlaugsson, 1984) har også tilstrekkelig med westerelementer i seg til at den har blitt omtalt som en islandsk 'western'.

Dette forandrer likevel ikke det forhold at langt de fleste av oss gjenkjenner westernfilmen på tilstedeværelsen av cowboyhatter, seksløpere, hester og indianere, men det er først i *kombinasjonen* av ikonografi, tematikk og tids- og stedsbestemmelse at nøkkelen til en definisjon av westerngenren ligger. Når det kommer til stykket er også westernfilmen underlagt logikken i 'familielikhetsprinsippet'. Det er ikke alle filmer med seksløpere som er westernfilmer, og det er heller ikke nødvendig at alle westernfilmer har med en seksløper, men de må alle inneholde et visst monn av villmark/sivilisasjon-tematikken, en passe mengde ikonografiske tegn i form av arkitektur, klær og bestemte gjenstander som signaliserer at vi befinner oss i det ville Vesten. Dessuten må handlingen være lagt til Nord-Amerika mellom ca. 1860 og 1900.

3.2.5.4. *My Darling Clementine* – westernklassikeren fremfor noen

My Darling Clementine, regissert av John Ford i 1946, er, som vi ser, utropt til den fremste blant klassikerne av en rekke av det vi kan kalle westernteoretikere. Den kvalifiserer til westernklassikertittelen på alle områder.^{32*} Handlingsforløpet er strengt strukturert etter hevnmotivet, som igjen er tett sammenvevd med så godt som alle motsetningsparene Jim Kitses mente å finne ved roten av all westernfilm. Persongalleriet og ikonografien er også tilstede i en sjeldent renskåren form, med de ulike ingrediensene pent balansert mot hverandre.

My Darling Clementine åpner med at den unge cowboyen James Earp blir drept av kvegtyver, og hans brødre sverger hevn. Storebroren Wyatt Earp blir sheriff i filmens småby som et ledd i gjennomføringen av sin hevnakt mot brorens banemenn. Etter hvert blir han imidlertid revet med i den lille byens demokratiske utvikling, og hans personlige hevmotiv blir snart omsatt til en mer upersonlig misjon. Han blir i stadig økende grad identifisert med (og identifiserer seg også selv stadig sterkere med) innføringen av lov og orden i det ville Vesten. Den fundamentale *frontier*-konflikten, mellom lovløshet og regulering, er med andre ord filmens hovedtema og kan gjenfinnes i så godt som alle filmens scener; ofte konsentrert i symbolske scenarier som scenen hvor landsbyteatrets Shakespeare-forestilling blir avbrutt av en gjeng usiviliserte cowboys. Et annet eksempel på intens symbolsk pregnans i filmen er sekvensen hvor Wyatt Earp i barbersalongen forvandles fra en skjeggete cowboy til en velkledd, glattslikket sheriff. Hans hamskifte i klesveien symboliserer en identifikasjon med østkystens ordnede samfunnsform, og hans egen fysiske renvaskelse representerer det første skritt mot en forestående 'renselse' av landsbyen for det kriminelle element.

Persongalleriet i *My Darling Clementine* faller også fint sammen med John Caweltis beskrivelse av westernfilmens

byggesteiner. Landsbybefolkningen er sammensatt av fredelige nybyggere og lett rufsete rømlinger fra Østkysten, mens skurkene er lovløse, morderiske kvegtyver. To indianere er også så vidt innom billedruten, men bare som fyllik i byens saloon og som anonym hestepasser ved skysstasjonen utenfor byen. Helten fyller nettopp den rollen Cawelti omtalte som figuren som løser konflikten mellom pionerene og villmennene, ved hjelp av sine ferdigheter i voldsutøvelse og/eller sin sterke rettferdighetssans og æresfølelse.

3.3. Den østtyske variant – *der Indianerfilm*

Indianerfilmen baserer seg helt åpenbart på elementer hentet fra den amerikanske westerngenren. Den er mettet av ikonografiske markører og spiller på en rekke av de kjente westernklisjeene. Men i hvilken grad oppfyller indianerfilmen de genrekrav og forventninger vi har til en 'western' slik jeg har skissert den i kapittel 3.2.?

3.3.1. Indianerfilmens tematiske område

Jim Kitses' nyansering av westernfilmens tematiske område i 22 motsetningspar, var sortert i tre 'klynger' under overskriftene "Wilderness/Civilization", "Nature/Culture" og "The West/The East"⁵³ (se kap. 3.2.4.). La meg ta utgangspunkt i disse tre hver for seg for å si noe om hvorvidt indianerfilmene passer inn i eller avviker fra disse sentrale ideene.

"Wilderness/Civilization"-dikotomien er automatisk til stede i indianerfilmen i og med at handlingen i filmene utspiller seg ved den amerikanske *frontier* i andre del av 1800-tallet, men som det sømmer seg en indianerfilm er det ikke den hvite manns tunge utfordringer under erobringen og domestiseringen av denne 'villmarken' som står i sentrum, slik tilfellet er i den amerikanske westernfilmen fra og med *The Covered Wagon* fra 1923. På dette

punkt kan vi si at en del av indianerfilmene har klart å bryte med sin opphavsgenre, hva angår å skape en kvalitativt ny innfallsvinkel til historien om 'how the West was won'. I indianerfilmen betyr 'siviliseringen' av indianernes 'villmark' en lite hyggelig ankomst av den hvite manns samfunn, for en stor del bestående av individualistiske lykkejegere og utspekulerte kapitalister. Denne perspektivforskyvningen og dens følger vil bli gjenstand for nyansering i min drøftelse av indianeren som westernhelt og i forbindelse med filmanalysene helt til slutt i oppgaven.

I enkelte indianerfilmer finner vi imidlertid enkelte velmenende hvite (spesielt blant lovens menn) som fåfengt forsøker å begrense de hvite kapitalistenes brutale fremferd. Denne funksjonen fylles av en dommer i *Spur des Falken* og sheriffer i henholdsvis *Weisse Wölfe* og *Tödlicher Irrtum*. I disse få eksemplene på at tilskueren blir presentert for hvite bifigurer i persongalleriet, som spiller på lag med indianerne, strekker samarbeidet seg likevel kun så langt som indianernes kamp for rettferdighet er kompatibel med de 'gode' hvites behov. Indianeren er bare en midlertidig medhjelper i de 'gode' hvites kamp mot de 'onde' kreftene som truer drømmen om et regulert og sivilisert samfunn. Noe varig samarbeid er det aldri snakk om. Denne kampen, i Kitses' modell illustrert med motsetningen "freedom/-restriction", er således tilstede også i indianerfilmen, men ikke i sin mest klassiske form hvor det er det frie (mer eller mindre lovløse) individet som kives med samfunnet som ønsker å regulere hans atferd. Som regel i den amerikanske westernfilmen er tryggheten og siviliseringsprosessen i landsbyene truet av enkeltstående lovløse eller små bander – motivert av private profittsyn – og ikke av representanter for det ekspanderende monopolkapitalistiske system, slik som det fremstilles i indianerfilmene. Den sistnevnte økonomisk-strukturelle varianten er imidlertid ikke helt fraværende i amerikansk westernfilm heller. Vi skal ikke glemme at de hvite fra Østkysten, i den amerikanske westernfilmen, ofte representerer en motvekt og en trussel mot de

'opprinnelige' og 'uforfalskede' verdiene hos dem som lever *at the frontier* og er konstant i kontakt med sivilisasjonens begynnelse og naturens adlende kraft. John Cawelti, i sin oversikt over persongalleriet i westernfilmen (u.kp.3.2.5.2.), synliggjør nettopp denne varianten innenfor amerikansk western ved å si at gruppe "c" blant den hvite landsbybefolkningen (dvs. grådige rancheiere, jernbanebyggere, banksjefer el.l.) kan spille rollen som 'skurk' i filmens konfliktkonstellasjon ved å hyre de mer tradisjonelle 'skurkene', de lovløse, til å rydde vei for sin egoistiske ekspansjon. Det finnes med andre ord tydelige overlappinger i bruken av villmark/sivilisasjon-dikotomien fra amerikansk western til indianerfilm, men likefullt også en klar tendens til polarisering mellom det ustyrlige *individet* som problem i amerikansk western, og *systemet* som problemet i indianerfilmen.

Ansamlingen av latente konflikter sortert under "Nature/Culture"-motsetningen i Kitses' fremstilling stemmer ikke spesielt godt overens med konfliktene som blir fremstilt i indianerfilmen. Den typen westernfilm som Kitses her forsøker å fange er i klasse med de mer moralsk kompliserte 'voksen-westerns' hvor kampen ikke bare står mellom 'de gode' og 'de onde', men tar form av en eksistensiell tautrekking mellom de positive sidene ved det individualistiske *frontier*-samfunnet og fremveksten av demokrati og byråkrati i disse områdene. Et velkjent eksempel er John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* fra 1962. I indianerfilmene utforskes ikke dette temaet i samme grad, og i hvert fall ikke på samme drøftende og ambivalente måte som i den nevnte John Ford-filmen. Dette er delvis på grunn av at filmene var beregnet på et ungt publikum, men selvsagt også fordi temaet ikke ville bidra til å fremme det intenderte politiske budskapet, men snarere føre til unødig tåkelegging av de 'viktigere' problemstillingene. Blant de begrepene som er samlet under "Nature/Culture"-overskriften er det egentlig bare ett par som kan sies å stå sentralt i indianer-

filmens fortellinger: villmarkens "purity" mot sivilisasjonens "corruption". Siviliseringen av det ville Vesten, i indianerfilmen personifisert i hvite lykkejegere og kapitalister, representerer uten tvil en 'korrupsjon' av både naturens ytre og en negativ påvirkning av naturfolkets indre. Whisky, skytevåpen, gull og dollars skaper splittelse mellom indianerstammer som før levde fredelig sammen. Budskapet i denne forbindelse er at den kapitalistiske sivilisasjon som disse respektløse amerikanerne dro med seg vestover kontinentet kunne indianerne godt ha vært foruten. Men her er det interessant å merke seg hvordan man i indianerfilmen gjorde hva man kunne for å isolere denne kritikken slik at den bare rammet amerikanernes kapitalistiske sivilisasjon og unngikk å reise spørsmål om hele den industrialiserte og miljøfiendtlige sivilisasjon som DDR selv tilhørte. Dette fundamentale paradoks – mellom forestillingen om den sosialistiske industrinasjonen DDR og en sosialistisk fantasielt fra naturfolket – vil jeg også komme grundigere tilbake til i min drøfting av indianerens rolle som westernhelt i 60-tallets DDR.

Under overskriften "The West/The East" er det også slik at de fleste begrepsmotsetningene faller utenfor indianerfilmens relativt smale spekter, men det er to som er egnet til å belyse forskjellen mellom amerikansk western og indianerfilm: "equality/class" og til dels "argarianism/industrialism". I amerikansk western er det med begrepene "equality" og "class" snakk om et antatt fordums likeverd og gjensidig respekt mellom mennene ved *the frontier*, kontrastert mot klasseskillene som gjaldt i urbane strøk. I indianerfilmen finner vi, ikke uventet, fremstillinger av klassemotsetninger innad i den hvite landsbybefolkningen. Ikke minst i filmene i 'utviklingstrilogien' understrekes det hvordan kapitalistene innehar all makt i kraft av monetær rikdom og eiendomsbesittelse, og styrer alle de underliggende samfunnssjiktene med hard hånd og uten frykt for represalier. Man kunne forvente å finne en klar kontrast til dette systemet i indianersamfunnet, men i indianerleiren er det nok

heller ikke akkurat "equality" som gjelder. Der er det stamme-
høvdingene som avgjør alle sentrale saker i råds form. Likevel
er det slik at når sammenligningsgrunnlaget er bråkete folke-
møter i landsbyens saloon, hvor sjefskapitalisten og bøllene hans
splitter og hersker, så virker høvdingenes stillferdige og verdige
rådslagning rimelig demokratisk. En kan bli fristet til å tolke
indianernes høvdingråd som et bilde på Partiets eller Sentralkom-
miteens rolle i DDR, hvis politiske system heller ikke akkurat
var fundert på direkte demokrati. Høvdingenes opplysthet og
selvsikre avgjørelser på vegne av sine undersåtter står ikke i
noen direkte konflikt med den leninistiske ideen om Parti-elitens
førende rolle samfunnet.

"Agrarianism/industrialism" er ikke noe hovedtema i
indianerfilmen, men i enkelte av de 13 filmene plantes det små
hint om mulighetene for indianeren til å integreres i den hvite
manns samfunn på en fredelig og fruktbar måte. Disse signalene
er ofte knyttet til begrepene jordbruk og industri, men ikke i et
motsetningsforhold slik Kites' modell setter dem opp. Tre
eksempler kan illustrere hvordan dette gjøres. Filmen *Die Söhne
der Großen Bärin* (1966) avsluttes, i likhet med så godt som alle
de andre indianerfilmene, med at indianerhøvdingen 'vinner
slaget, men taper krigen'. Indianerstammen som står i sentrum
for handlingen bestemmer seg så for å flykte over Missouri
River, og i lyset fra kveldssolen reiser de alle over elven med
drømmen om å starte et nytt og fredelig liv med kollektivt
jordbruk og bisonavl på den andre siden. I *Tecumseh* (1972) sier
hovedpersonen til sin hvite kamerat at det viktigste 'den røde
mann' kan lære av den hvite er verdien av å organisere jordbru-
ket kollektivt: "Dere dyrker og beplanter et stykke land, og 20
mennesker kan leve av det /.../ Lærer vi ikke denne Deres kunst,
da er den røde mann fortapt".⁵⁴ Det er kun i *Osceola* (1971), den
minst westernaktige av alle indianerfilmene, at det refereres
direkte til industrien som et positivt alternativ. Filmens handling
er lagt til seminol-miljø i Florida hvor det utspiller seg en

idealhistorie – i internasjonal-sosialistisk forstand – om hvordan to undertrykte grupper (indianere og sorte slaver) forenes i kampen mot en kapitalistisk undertrykker. I løpet av filmen møtes sjefsskurken, plantasje-kakse og slavedriver Raynes, og den sympatiske sagbrukseieren Moore, som selv er gift med en seminol. Raynes er skremt av tilløp til opprør blant slavene sine, og vil at Moore skal alliere seg med ham i kampen mot disse kreftene. De to spaserer sammen bort fra støyen av den dampdrevne sagan, og Raynes uttrykker forbløffelse over at Moore tør å la "slavene sine" være alene med en maskin til en verdi av flere tusen dollar:

Raynes: De har nå vært borte fra Deres lokomobil i ti minutter. Jeg vedder på at hvis De en gang til lar de to niggerne fomle omkring i ti minutter uten tilsyn, vil den tingen være ødelagt.

Moore: Jeg har ingen slaver. De arbeider for meg og jeg betaler dem for det. Maskinen interesserer dem.⁵⁵

Scenen fremstiller industrialiseringen som en vei til frigjøring for slavene. Argumentet bak replikkvekslingen er at det er utbytting som fostrer den illojalitet og de konflikter som Raynes sliter med, mens medbestemmelse over produksjonsmidlene skaper lojalitet og fredelige forhold for alle parter. Denne nøkkelsen scenen fra *Osceola* formidler med andre ord et renskåret marxistisk resonnement, som på en forbilledlig måte (i østtysk kontekst) er innpakket i en fortelling fra den amerikanske historien.

I amerikansk western omhandler "agrarianism/ industrialism"-motsetningen oftest en småbondes kamp mot 'industrialisert' kvegdrift med store rancheiere som vil presse den lille mann bort fra hans hardt ervervede åkerlapp (eksempelvis i

Shane, George Stevens, 1953). "Agrarianism/ industrialism" i denne forstand er ikke et sentralt spørsmål i indianerfilmen. Den lille individualisten som klamrer seg fast til sin lille parsell ved *the frontier* ville ikke fungert som noe forbilde i det jordbruks-kollektiviserte DDR. Den gryende "industrialism" i 1800-tallets USA kunne imidlertid, som i eksempelet fra *Osceola*, spille rollen som slavenes vei ut av plantasjeeierens lenker.

3.3.2. Indianerfilmens overflate

Indianerfilmen er definitivt en gruppe filmer som kvalifiserer til begrepet 'superwesterns' i André Bazins betydning. På grunn av avstanden i tid kan det kanskje virke søkt å benytte hans begrep om disse filmene, men hans formuleringer later på en besnærende måte til å ha forutsett det vrengebildet av den klassiske westernfilmen som indianerfilmen er, eller i hvert fall utgir seg for å være. Bazins formuleringer treffer indianerfilmen midt i blinken:

The superwestern is a western that would be ashamed to be just itself, and looks for some additional interest to justify its existence /.../ some quality extrinsic to the genre and which is supposed to enrich it.

/.../ the film substitutes a social or moral theme for the traditional one /.../ distracting our attention with some social thesis /.../ to the degree that it requires the spectator to reflect before he can admire.⁵⁶

Bazins øvrige beskrivelse av 'superwestern'-filmene – som "baroque embellishment[s] of the classicism"⁵⁷ – er også treffende for indianerfilmen og dens bruk av den amerikanske westernfilmens ikonografi og persongalleri til å bære frem sitt nye og 'distraherende' budskap. Den barokke "embellishment" som Bazin snakker om – eksemplifisert ved blant andre *My*

Darling Clementine – må forstås som en opphopning av klisjeer som forekommer en *connaissance* som ham selv som outrert og overtydelig. Dette er selvsagt også tilfellet for indianerfilmens vedkommende. Indianerfilmen kunne ikke ha eksistert hadde det ikke vært for dens amerikanske forgjenger, og på grunn av sitt antikapitalistiske innhold, som tradisjonelt absolutt hadde vært “extrinsic to the genre”, for å bruke Bazins ord, måtte ikonografien være tydelig og lettfattelig for at filmens budskap ikke unødig skulle vanskeliggjøres. Vi må huske at filmskaperne ikke kunne ta aldeles for gitt at alle i indianerfilmens målgruppe var helt fortrolige med westernfilmgenrens konvensjoner, ettersom genren i utgangspunktet var bannlyst i DDR. Det foregikk utvilsomt en del “mer eller mindre illegalt konsum”⁵⁸ av westernfilm via *Westfernsehen*, men man kunne likevel ikke basere seg på at alle genrens variasjoner var innarbeidet. Dette har nok bidratt til at indianerfilmens ‘westernutseende’ er en form for konsentrat av hva vi forventer av en westernfilms overflate, og at det fra filmskaperne side ikke gjøres noen anstrengelser for å utfordre den ikonografien som allerede var etablert gjennom den amerikanske westernfilmen.

Indianerne er kledd i skinnbukser med frynser, og rir på bare hesteryggen. Pil-og-bue, fjærpryd, fredspiper, tipier og søte indianerjenter med sorte musefletter; alle de kjente bildene er på plass. Det samme gjelder for westernlandsbyen. Husene har det pussige kulisseeaktige utseendet som de alltid har i den amerikanske westernfilmen, og alle de nødvendige og forventede miljøskapende gjenstandene og personene som skal til for å ta oss tilbake til det ville Vesten er til stede. Saloonens ustemte piano, det store speilet bak baren med ett og annet skuddhull i, cowboyen på hjørnet som tygger på et strå, mens kavalerisoldater og Conestoga-vogner passerer, og så videre, og så videre. Men er det noe her som er helt nytt?

Det nye i indianerfilmen, blant disse konkrete, synlige westerelementene, finner vi i persongalleriet. Det er ikke slik

å forstå at det har kommet inn noen tidligere ukjente typer i dette samfunnet, men spesielt to karakterer fra westernuniverset har trått frem fra en langvarig skyggetilværelse i den amerikanske westernfilmen: *kapitalisten* og *indianeren*.

3.3.3. Kapitalisten i ny drakt

I den hensikt å få avkledd og fremstilt de hvite amerikanernes brutale fremferd *at the frontier* i 1800-tallets USA, innenfor en sosialistisk korrekt historieoppfatning, var man nødt til å vie de økonomiske forholdene mer oppmerksomhet enn i den amerikanske westernfilmen. For å synliggjøre kapitalismens betydning i fremrykket mot vest måtte man ha én eller flere karakterer som kunne personifisere nettopp kapitalmaktens kynisme, umenneskelighet og iboende brutalitet. Disse kvalitetene er i indianerfilmen som oftest samlet i én karakter, som et klart definert motstykke til indianerhelten. Rent visuelt skiller disse kapitalistkarakterene seg tidvis ut fra resten av landsbybefolkningen med stive flosshatter og dobbeltspente matchende dresser. I 'Günter Karl-filmene' er disse visuelle attributtene spesielt aksentuert, og utviklingen i klesdrakten for denne gruppen gjennom filmene i 'utviklingstrilogien' spiller en viktig rolle i formidlingen av hvordan kapitalismen gradvis befester sin stilling i westernlandsbyen. Flosshattfaktoren stiger gjennom trilogien: Kapitalisten i *Spur des Falken* går ikke radikalt avvikende kledd fra befolkningen for øvrig, mens representanter for kapitalmakten i henholdsvis *Weisse Wölfe* og *Tödlicher Irrtum* (og i *Osceola*, for den saks skyld) alle bærer den stive flosshatten som tegn på sin økonomiske overlegenhet og sin avstand til det manuelle arbeidet, og ikke minst sin distanse til dem som utfører det. (Se fig. 2 - 5).



Fig. 2: Kapitalisten Bludgeon fra filmen *Spur des Falken*.



Fig. 3: Kapitalisten Harrington (t.h.) og hans ikke navngitte overordnede. Fra filmen *Weisse Wölfe*.



Fig. 4: Storkapitalisten i *Tödlicher Irrtum*. Oljeselskapets utsendte representant.



Fig. 5: Kapitalisten i *Osceola*. Plantasjeeier og slavedriver Raynes.

Denne egoistiske og velklede kapitalisten, som *den* sentrale antagonist i westernfilmuniverset, går ikke igjen i absolutt alle indianerfilmene. Det hender at en militær skikkelse fyller rollen som representant for den kapitalistiske imperialismen, men kapitalistene vi møter i de fire 'Gunter-Karl-filmene' er av en spesielt renskåren type som jeg vil hevde er en reell nyskapning i indianerfilmen, sammenlignet med den amerikanske westernfilmen. Hvordan denne nye kapitalistrollen anvendes i indianerfilmens fortelling, dvs. i formidlingen av marxistiske ideer om sammenhenger i samfunnet og historien, vil jeg vise gjennom analyser av konkrete eksempler fra filmene i 'utviklingstrilogien', helt til slutt i oppgaven.

3.3.4. Indianeren som westernhelt

Den andre karakteren som har fått en ny plass i westernuniverset, i og med den østtyske westernvariantens tilblivelse, er selvsagt indianeren. Innføringen av indianeren som ny helteskikkelse er utvilsomt indianerfilmens viktigste nyskapning i forhold til den tradisjonelle amerikanske westernfilmen. Implikasjonene av denne snuoperasjonen er store, og vil derfor i det følgende bli kontekstualisert og drøftet.

Først om selve ordet *Indianerfilm*: Begrepet *Indianerfilme* blir også tidvis brukt i Vest-Tyskland om Karl May-filmatiseringene fra 60-tallet, så det er ikke å regne som en østtysk nydannelse. Det er imidlertid ikke tilfeldig at westernfilm i det amerikavennlige Norge gjerne kalles 'cowboyfilm', mens det er *Indianerfilm* som brukes som betegnelse for den østtyske varianten. Det mest fremtredende skillet mellom amerikansk western og østtysk indianerfilm er selvsagt at sympatien alltid ligger hos indianerne. Konfliktene med de hvite fortelles med utgangspunkt i hvordan deres handlinger påvirker indianernes levevilkår, og hovedrollen fylles alltid av en feiende flott indianer, som oftest av høvdingerang.

Det er likevel for enkelt å si at man med indianerfilmen bare har dreiet konflikten 180 grader i forhold til den 'klassiske' westernfilmen. En slik påstand forutsetter at indianerne har spilt en sentral rolle i den 'klassiske' westernfilmens handlingsunivers. En antakelse som er naturlig på bakgrunn av den vanlige oppfatning av motsetningen mellom 'indianer og hvit' som den viktigste i westerfilmen. At indianerne har spilt en 'viktig' eller 'avgjørende' rolle i den grunnleggende konfliktkonstruksjonen kan man nok si, men omgangen med det narrative elementet 'indianere' har ikke ført til at indianerperspektivet har preget westernfilmens kulturhistoriske og samfunnsmessige innhold, slik de ulike grupperingene av hvite har gjort. Vi kjenner alle helt umiddelbart igjen westernuniversets småbønder, rancheiere, skolefrøknere, sheriffer, saloon-piker, revolvermenn, bartendere og kavalerisoldater, og vi har alle et rimelig presist inntrykk av hvor de befinner seg på samfunnsstigen, hva de står for og hvilke innbyrdes konflikter de strir med. Slik kjenner vi ikke indianersamfunnet.

En vanlig første innskytelse når det gjelder westernfilmens fundamentale dikotomi (sivilisasjon vs. villmark) er at den hvite mann representerer tyngdepunktet på den ene siden og at indianerne står i mot med tilsvarende kraft på den andre. I den mytiske forestillingen om denne (i følge F.J. Turner transhistorisk gyldige) sivilisasjonskampen skulle man tro at det også måtte være slik, for at konflikten skulle ha noen grad av spenning. Dersom vi måler indianernes konkrete tilstedeværelse i westernfilmen vil bildet imidlertid se helt annerledes ut. Det viser seg fort at indianernes rolle i den 'klassiske' westernfilmfortellingen i beste fall er som et igangsettende element. Så godt som aldri blir de fremstilt som individer, eller som medlemmer av et alternativt samfunn av historisk relevans eller med reell egenverdi. Jeg hevder dette ut fra et rent fortellemessig perspektiv, og ikke som en del av en moralsk forargelse over westerfilmens fremstilling av indianerne. Den kan man selvsagt med god grunn ergre seg over,

men det er ikke engang nødvendig å trekke inn et slikt perspektiv for å kunne slå fast at indianeren som narrativt element er tilkjent kun en minimal rolle i westernfilmens oppbygging. Ved gjennomsyn av alle de westernfilmene jeg kunne komme over i forbindelse med denne oppgaven, ble jeg overrasket over hvor liten denne indianerrollen virkelig var. Og jeg oppdaget snart at indianernes påfallende usynlighet i westernfilmen også hadde kommet overraskende på flere av teoretikerne som hadde beskjeftiget seg med denne genren. Professor Jane Tompkins refererer til tilsvarende erfaring etter å ha gjennomgått et stort antall westernfilmer som bakgrunn for sin bok "West of Everything":

Either I had managed to see seventy-five to eighty Western films that by chance had no serious representation of native people in them, or there was something wrong with the popular image of Westerns. /.../ [the Indians] I saw functioned as props, bits of local color, textural effects. As people they had no existence. Quite often they filled the role of /.../ a particularly dangerous form of local wildlife⁵⁹

John Cawelti gjør seg i "The Six-Gun Mystique" også noen refleksjoner over den manglende representasjonen av indianere i amerikansk westernfilm. Der hvor Tompkins, selvsagt med rette, søker årsakene til dette fenomenet i den urett som ble begått og stadig begås mot urbefolkningen i Amerika, peker Cawelti på årsaker i selve westernformulærets⁶⁰ mekanismer.

I følge Cawelti er den manglende substansen i indianerfremstillingene forårsaket av (1) westernfilmens behov for en skarp og utvetydig konflikt for å kunne fungere, og (2) det faktum at en fremstilling av indianernes livsstil som et reelt alternativ til den hvite manns sivilisasjon ville umuliggjort en løsning av den aktuelle filmfortellingens konflikt i tråd med det moderne samfunns verdier.

Styrking av troen på at det var rett, rimelig og nødvendig at den hvite manns sivilisasjon fordrev den indianske er – i et sosiologisk perspektiv – nøkkelfunksjonen for den amerikanske westernfilmen, som bidragsyter til den amerikanske selvforståelsen. Cawelti hevder at representasjon av indianersamfunnets egenverdi nærmest er umulig i populærfilmen, fordi man i masseunderholdningens tjeneste er tvunget til å “resolve the story with a reaffirmation of the values of modern society”⁶¹. Denne påstanden forutsetter at en gjenbekreftelse (*reaffirmation*) på våre nåtidige verdier er helt nødvendig for at en populærfilms grunnleggende moralske budskap, umerkelig og uten anstrengelse, skal falle i god jord hos tilskuerne. Caweltis fremstilling synes troverdig og korrekt, og et blikk på de såkalte ‘revisjonistiske westerns’ som dukket opp i USA på 60- og 70-tallet, styrker påstanden. Historiene i de ‘revisjonistiske’ western-filmene – hvor indianerne og deres kultur stod sentralt og bevisst ble fremstilt på en måte som vakte sympati – endte også, når det kom til stykket, helt i tråd med den hvite tilskuers samtidige verdier. *Cheyenne Autumn* (John Ford, 1964), *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970) og *Little Big Man* (Arthur Penn, 1971) var de fremste eksemplene på ‘revisjonistisk’ western-film. Alle disse filmene fremstilte indianernes kultur som sårbar og ufortjent utryddet, men i likhet med sine forgjengere i westernfilmgenren behandlet de ikke indianerkulturen som et reelt samfunnsmessig alternativ. Det kan med andre ord se ut som om indianerens rolle er et element i ‘westernformularet’ som ikke tåler å tillegges mye vekt før westernfilmens genrekonvensjoner knaker i sammenføyningene.

I følge Cawelti har indianerrollen i westernfilmen alltid først og fremst vært et dramatisk, handlingsskapende element, for alltid dømt til denne plasseringen og uegnet for analyse og kritikk av det moderne samfunnet.

./.../ the role of the savage have invariably been defined ./.../ as occasions for action rather than as the focus of the analysis. ./.../ the Indian rarely stands for a possible alternative way of life⁶²

Det å si, som Cawelti gjør her, at indianersamfunnet i westernfilmen sjelden representerer et reelt alternativ til den hvite manns siviliserte livsstil er virkelig et *understatement*, men det er likevel en høyst relevant observasjon i perspektiv av westerngenren som helhet. Westerngenren, i litterær form, oppstod på begynnelsen av 1800-tallet på den amerikanske østkysten, og ble for en stor del ført i pennen av urbant situerte forfattere med svært romantiske forestillinger om den uberørte naturens skjønnhet, og stor bekymring for menneskenes lite andektige utnyttelse av den. En rekke av de tidligste bøkene om det ville Vesten var fylt av klagesang over naturens (og til dels naturfolkets) undergang under sivilisasjonens ubønnhørlige fremmarsj. Henry Nash Smith omtaler denne strømmingen som "primitivism", og ser i den "a paradoxical rejection of organized society", i et sinnelag av "refined hostility to progress".⁶³ Også i westernfilmen har man sett utslag av denne 'primitivismen'. Det finnes en del tidlige filmeksempler på at indianeren spiller rollen som det opphøyde, verdige naturmennesket ("the noble savage"), snarere enn den typisk blodtørstige skalpjegeren. Særlig var det europeiske filmprodusenter, med sin store kulturelle og geografiske avstand til konflikten med indianerne, som dyrket denne fremstillingen. Allerede i 1920-årene ser man imidlertid at denne indianerfiguren er på vikende front i filmhistorien, for ikke å komme tilbake i noen betydelig grad før samvittighetskvalene i forbindelse med rasemessig utryddelse får et oppsving etter andre verdenskrig. 1950-tallets opphetede debatter om indianeres rettigheter i USA førte også med seg noen få westernfilmer som helte i retning av "noble savage"-fremstillingen av indianeren, og på 60- og 70-tallet ser vi, som nevnt tidligere, enkelte eksempler på at filmskaperne ønsker å bidra til en revisjon av indianerens rolle som

blodtøstig villmann. Selv samlet sett er disse tilfellene av 'indianervennlig' westernfilm svært få, og etter min mening er de ikke i særlig grad relevante for fremveksten av den østtyske indianerfilmen, men det er viktig likevel å nevne at de *er* å finne i filmhistorien – unntakene som bekrefter regelen, så å si.

3.3.4.1. Ur-samfunn og industrioptimisme

Ikke mindre paradoksalt var det å skulle presentere et naturfolk som indianerne som 'positive helter' i østtysk westernfilm, midt i den mest industrioptimistiske perioden av DDRs historie.

Som følge av vedtakene på SEDs VI. Partikongress innførte man i 1963 såkalte *Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung der Volkswirtschaft (NÖSPL)*⁶⁴ og erklærte med det starten på en teknisk-vitenskapelig revolusjon i DDR; et heller ugjestmildt klima for indianere, skulle man tro.

I tillegg til dette kulturelle motsetningsforholdet kommer de grunnleggende ideologiske barrierene. Innenfor den marxistiske historieoppfatning oppstår og faller bestemte samfunnsformer i en historisk nødvendig rekkefølge. Den trinnvise utviklingen av ethvert samfunn, på vei fra menneskehistoriens begynnelse til den kommunistiske utopi, gjennomgår fem stadier. Hvert stadium skiller seg fra det forutgående ved at eiendoms- og produksjonsforholdene forandres. De fem stadiene er (på originalspråket): *Urgesellschaft, Sklavenhaltergesellschaft, Feudalismus, Kapitalismus og Kommunismus*.⁶⁵ I DDR var denne materialistiske⁶⁶ utviklingsteorien ansett som en vitenskapelig sannhet, fastslått etter nøye iakttagelser av den objektive virkelighetens⁶⁷ historiske utvikling. Dette grunnleggende marxistiske prinsipp – om variasjoner i eiendoms- og produksjonsforhold som avgjørende for bedømmelsen av et samfunns totale beskaffenhet og grad av rettferdighet – var så viktige byggesteiner i DDRs ideologiske fundament at kritiske innvendinger ble oppfattet som kontrarevolusjonære og samfunnsfiendtlige.

Indianernes samfunnsform sorterer i denne materialistiske historicoppfatning under begrepet *Urgesellschaft*⁶⁸; en tilstand av relativ uskyld og harmoni. Eiendomsforholdene er av typen "stamme-eiendom", og "arbeidsdelingen er ennå lite utviklet på dette trinn /.../ begrenset til en utvidelse av den naturlige, opprinnelige arbeidsdelingen man har innen familien."⁶⁹ I denne ur-samfunnsformen ser man altså allerede en viss klassestruktur (fra høvdingen og nedover), men inndelingen bærer fremdeles ikke preg av systematisk undertrykkelse og utbytting. Et grunnleggende, familielignende fellesskap eksisterer på tvers av disse klassene, som et resultat av blant annet det kollektive ansvaret for jakt og annen 'produksjon' til stammesamfunnet som helhet. Nettopp dette *kollektive fellesskapet* skiller ur-samfunnet fra de andre fasene i utviklingen og gjør den til en form for 'ur-kommunisme'.

I den neste fasen, slaveeiersamfunnet, begynner uretten i eiendomsforholdene å dominere samfunnet. Det mest grunnleggende misforholdet avsløres av selve epokebetegnelsen: enkeltmennesker har nå et eiendomsforhold over andre mennesker. Slike skjevheter i eiendoms- og produksjonsforhold forplanter seg, i følge med Marx' tese om basis og overbygning, til *alle* andre samfunnsområder og "betinger den sosiale, politiske og åndelige livsprosess i det hele tatt."⁷⁰ Gjennom fasen av "den feudale eller standseiendommen", og dens urbane motstykke "den korporative eiendom",⁷¹ forverres tilstanden av strukturell undertrykkelse av enkelte samfunnsklasser.

Den borgerlige, kapitalistiske samfunnsstruktur, hvor det i hovedsak er arbeiderne som blir utbyttet av industriherrene, er den siste fasen før den (i marxistisk teori) uunngåelige kommunistiske revolusjon. Den kapitalistiske fasen er preget av tiltakende moralsk fordervelse, og økende sammensmeltning av statens og kapitalistenes interesser. Dette ender i såkalte monopol-kapitalistiske tilstander – i kombinasjon med aggressiv geografisk ekspansjon – kalt imperialisme. Imperialismen blir i marxistisk-leninistisk filosofi, som tidligere nevnt, betraktet som kapitalis-

mens siste krampetrekninger, med en grasrotinitiert samfunns-
omveltning som den eneste mulige utgang. Overgangssituasjonen
fra omstyrtelsen av monopolkapitalen til den kommunistiske
samfunnsutopi er hva man omtaler som sosialisme, hvilket er den
samfunnsform man påberopte seg i det stats sosialistiske DDR.

Som det går frem av denne kortversjonen av Marx' materialistiske syn på menneskesamfunnets historiske utvikling, representerer indianersamfunnet og sosialismen hver sin ytterlighet på utviklingsstigen. Likefullt er det enkelte elementer de to samfunnene kan enes om. Stammesamfunnets edle, *kollektive* innsats for fellesskapets vel – i jakt såvel som i krig – er mindre fremmed for den kommunistiske utopi enn den samfunnsmessige organiseringen man finner i de mellomliggende fasene. Man kan si det slik at 'én for alle, alle for én'-ideologien er den spinkle, men for indianerfilmen absolutt nødvendige, koblingen mellom indianernes jaktlag og for eksempel den østtyske industriarbeiderens uselviske innsats for fellesskapet i sin *volkseigene* bedrift.

Kravet om en slik enhet og sammenheng mellom historien som utspilte seg på lerretet og samtidens politiske og praktiske behov virker for oss i dag – i det tidligere Vest-Europa – ganske absurd, men som jeg har synliggjort med min gjennomgang av kultursektorens rolle i DDR, var det nettopp slike konkrete mål og behov som kunne avgjøre indianerfilmens være eller ikke være.

Det er imidlertid ikke dermed sagt at denne koblingen var et lett steg for indianerfilm-produsenter i DDR. Ur-samfunnet var tross alt undergangsdømt det også. Like sikkert som det kapitalistiske samfunnets latente fallitt, bar ur-samfunnet på svakheter som gjorde det til et mindreverdige utviklingstrinn som for alltid var, og skulle forbli, tilbakelagt. Indianersamfunnet kunne derfor aldri presenteres på lerretet som et reelt alternativ til det sosialistiske samfunnsmaskineriet og dets historisk nødvendige og teknisk praktfulle stormløp mot fremtiden. 'Tilbake til naturen'-ideologier, som primitivisme og naturalisme, var stemplet som unaturlige og bakstreverske. Ettersom det allerede var slått fast at

historiens gang hadde en forutbestemt retning, fantes det ingen fornuft i å stritte i mot. En slik motstand mot fremskrittet og historiens nødvendige gang var ikke bare ansett som irrasjonell og tåpelig, men også som kontrarevolusjonær og som sådan en fiende av Partiet og en trussel mot hele DDRs eksistens.

Når så selveste helten gjennom alle indianerfilmene representerte denne tilbakelagte samfunnsformen skulle man tro det ville bli helt umulig på én og samme tid å løse filmenes sentrale konflikter – indianer mot hvit, urbefolkning mot teknisk fremskritt o.l. – både i indianerheltens favør og i tråd med de industrioptimistiske verdiene som rådet (eller rettere sagt som SED ville skulle råde) i tilskuernes egen samtid, 60- og 70-årenes DDR. Den moralske seieren var naturligvis indianernes. De ble forsøkt utryddet av den hvite mann, i hans skruppelløse, imperialistiske higen etter rikdom og nye landområder, og dette var selvsagt godt stoff for sosialistisk film, men det ville være helt uakseptabelt å la en DEFA-helt ri inn i solnedgangen med det budskapet at vi alle burde ha fortsatt å leve i tipier ved elvebredden og latt naturen i fred. Hvordan kunne filmskaperne løse dette dilemmaet?

3.3.4.2. Mangelfulle karaktertegninger og samfunnsskildringer

I sin analyse av indianerens plass i den amerikanske westernfilmen viste Jane Tompkins og John Cawelti at den aldri hadde vært, og aldri kunne være, noe annet enn "occasions for action rather than /.../ the focus of the analysis".⁷²

Det samme viser seg faktisk å være tilfellet for indianerfilmen, men da med helt andre konsekvenser. Det sier seg selv at det byr på problemer å skulle stikke indianersamfunnets egenverdi under en stol i indianerfilm, hvor indianersamfunnet vitterlig burde stå i sentrum for handlingen. Hvordan kunne man med dette utgangspunktet oppnå å sverte amerikanerne og fordømme

deres handlinger uten å ta parti for samfunnsformen de var ferd med å utrydde?

Ved å unnlate å fremstille flerdimensjonale indianerpersonligheter og troverdige samfunnsskildringer av indianerstammene, unngikk man å tegne et bilde av et alternativt samfunn som var overlegent eller likeverdig med samtidens sosialistiske. Det vil dessverre også si at man ga slipp på det meste av det vi vil kalle kunstnerisk verdi. Den grunne skildringen av indianersamfunnet er på overflaten harmonisk og billedskjønn: med nystriglede hester, kvinner som rører i grytene, små barn som leker i grønt gress og kjekke unge menn som bader i elven som renner gjennom leirområdet. Noen ytterligere forståelse for indianersamfunnets levesett, mentalitet, moral, religion eller lignende, er det imidlertid umulig få tak på i de østtyske indianerfilmene, akkurat som det tradisjonelt har vært det i den amerikanske westernfilmen.

Gojko Mitic' imponerende fysikk og fartsfylte stunts var indianerfilmens kommersielle trekkplaster, men noen forståelse for hva som motiverer hans mange vågestykker, utover de mest banale hevnmotiv, er praktisk talt ikkeeksisterende gjennom alle indianerfilmene. Tilløp til karakterutvikling hos hovedpersonen kan skimtes i enkelte av filmene, for eksempel i *Tecumseh* og *Severino*, men også i disse er det i grunnen bare snakk om en mekanisk gjengivelse av hovedpersonens politisk korrekte veivalg. Blottet for reelle sjelekvaler vandrer *Tecumseh* og *Severino* gjennom den sosialistisk-realistiske oppskriften med stø kurs for det rette valget mellom to distinkte politiske alternativer, slik det sømmer seg en 'positiv helt'.

Det er vanskelig å forstå at drevne og feterte regissører som Gottfried Kolditz, Konrad Petzold, og de andre involverte, valgte å lage filmer med så få muligheter for tilskueridentifikasjon med hovedpersonene. Fremstillingene av de hvite bøllene er ofte mer interessante enn indianerhøvdingene i Gojko Mitic' skikkelser. Ikke slik å forstå at de hvite noen gang *overtar* helterollen,

men det er ofte lettere å forstå deres motiver og handlingsmønstre ut fra den kunnskapen vi blir servert om hvem de er og hvor de kommer fra. Indianerhøvdingene får vi aldri anledning til å bli 'kjent' med på den samme måten. De uttaler seg for det meste i korte hovedsetninger, og proklamerer med stenansikt sine intensjoner om å kjempe mot de hvite, for så å gå ut og gjøre det. Når utfallet er at indianerne fremstår som 'primitive', i betydningen lite reflekterte, på grunn av svært mangelfulle samfunns-skildringer og karaktertegninger, hjelper det fint lite at stemmen til høvdingene i indianerfilmene ble overdubbet av en tysk skuespiller av frykt for at Gojko Mitic' utenlandske aksent skulle svekke inntrykket av indianerhelten som likeverdig med de hvite.^{73*}

3.3.4.3. Saken fremfor subjektet

At man innenfor Roter Kreis, en filmfaglig sterk gruppe dominert av erfarne filmskaperne, ikke klarer (eller tør, eller ønsker) å mobilisere troverdige karakterer og samfunnsskildringer, kan etter min oppfatning bare skyldes en selvpålagt sensur. Vi vet at regissørene kunne bedre, og at de alle tidligere hadde laget gode filmer, med troverdige karakterer og miljøskildringer, selv under politisk vanskelige perioder. Ved indianerfilmens fødsel ble det, selv i østtysk målestokk, stilt uvanlig strenge krav til såkalt '*Parteilichkeit in der Filmkunst*', og indianerfilmen hadde alle sensorers øyne rettet mot seg, spesielt ettersom den overprøvde det gamle partivetoet mot westerngenren. Likevel skulle dette ikke hindret drevne filmskaperne i å gi oss litt mer kjennskap til hovedpersonens handlingsmotiver enn at hans kone eller bror har blitt slaktet av den hvite mann. Problemet viser seg ofte i indianerfilmen å være at man forsøkte å erstatte tilskuerens naturlige, individorienterte identifikasjon, med en identifikasjon med indianernes skjebne som helhet. For på denne måten å konsentrere de ideologiske og historisk-materialistiske implika-

sjonene av hendelsene i det ville Vesten, og *uforstyrret av subjektive behov og motiver hos hovedpersonen* få blottstilt kapitalismens strukturelle grusomhet.

Det faller naturlig på dette tidspunkt å trekke en linje tilbake til Alexander Abusch' dom over eventyrfilmen *Schinderhannes – der Rebell vom Rhein*. Abusch' hovedinnvending mot *Schinderhannes*-filmen (u.kp. 2.2.1.4.) var dens underskudd på ideologisk konsentrasjon, forårsaket av overfokusering på private episoder i Schinderhannes' liv. Jeg vil understreke at jeg ikke mener at det er en direkte sammenheng her, men at Abusch med dette setter ord på en utbredt holdning til eventyrfilmers (herunder indianerfilmers) hensikt og funksjon i en progressiv proletær kontekst, det er det etter min oppfatning ingen tvil om.

3.4. Günter Karls utviklingstrilogi

Den delen av vesteuropeisk og amerikansk filmvitenskap som har beskjeftiget seg med østeuropeisk film har i overveiende grad vært rettet inn på å avdekke politisk subversive meldinger i kunstnerisk ambisiøse filmer. Til grunn for sådan anlagte filmanalyser lå ideen om at filmkunstnere i kommunistenes jerngrep var tvunget til å kommunisere med sitt publikum på en subtilt undergravende måte, ved hjelp av intrikat symbolikk og politisk ladede metaforer. Det var filmtolkerens rett og plikt å lete frem disse underliggende signalene og sette ord på dem i sympati med den undertrykte kunstnerens stille kamp mot regimet. Dette er selvsagt i mange tilfeller den beste og mest fruktbare innfallsvinkelen til film fra undertrykkende regimer, men ettersom den har vært så altoverskyggende på feltet stiller man uten konkrete filmvitenskapelige forbilder når man ønsker å behandle de servile, partipolitiske filmfortellingene fra disse landene.

I de kommende analysene av sekvenser fra Günter Karls 'utviklingstrilogi' kommer jeg ikke til å lete etter skjult kritikk av Staten og Partiet, men tar det tvert i mot for gitt at filmene er laget

i tråd med styresmaktenes ønsker om positiv sosialistisk 'virkning' på tilskueren. Diplomoppgavene som direkte omhandler indianerfilmen, avlagt ved den østtyske filmhøyskolen, avslører hvilken sentral plass spørsmålet om filmers 'virkning' på tilskueren hadde i østtysk kulturpolitisk diskurs. Eva Jobsts diplomarbeid bærer den talende tittelen "Wirkungsstrategien von DEFA-Indianerfilmen"⁷⁴, og Manuela Seifert skriver i 1978 at:

Spesielt i de genrene som fremstiller aktive heltefigurer /.../ er tilskuerens identifikasjonsberedskap en forutsetning, og den fullbyrdede id-entifikasjon er en følge av dens virkning. Det[te] kan føre til at bestemte atferdsmønstre hos figurene, med hvilke identifikasjon har funnet sted, /.../ blir overtatt i [tilskuerens] eget atferdssjema.⁷⁵

I denne forbindelse vil jeg også minne om at samtlige av de avisintervjuer med regissørene som jeg har lest inneholder henvisninger til, og tidvis forklaringer av, filmenes historisk-materialistiske perspektiv. Karls oppfordring til å trekke de nødvendige "aktuelle paralleller" til samtidige konflikter⁷⁶ er i så måte eksemplarisk. Hans klare invitasjon til å tolke indianerfilmene allegorisk er uvanlig kost for filmvitere, som i de fleste tilfeller må bruke stor kraft på å sannsynliggjøre og rettferdiggjøre sine tolkninger, enten i mangel på informasjon om, eller i bevisst desinteresse for, den aktuelle filmskapers intensjoner.

Min fortolkning av indianerfilmene er med andre ord ganske annerledes enn den tradisjonelle filmvitenskapelige omgangen med film fra de stats sosialistiske landene i Øst-Europa: Jeg har ikke intensjoner om å avdekke politisk subversjon, men er tvert i mot interessert i å forstå filmene på deres egne *parteiliche* premisser.

3.4.1. Øredøvende *Parteilichkeit* i *Spur des Falken*

Spur des Falken – med undertittelen “Goldgräber in den Black Hills” – åpner med bildene av en gruppe indianere til hest. I tordnende galopp jager de en flokk villhester over vakre grønne sletter, mot en bakgrunn av mektige fjell med snødekte topper. Helten, høvding Weitspähender Falke (vidtspeidende falk) i Gojko Mitic’ skikkelse, fanger en hest med lassoen sin. Lyden av indianerhyl og klaprende hestehover stilner brått. Falke stiger raskt og smidig ned av hesten sin og med rå kraft trekker han villhesten sakte mot seg, mens han beroliger den med blikket sitt. I det rette øyeblikk svinger han seg spenstig opp på sin erobring og styrter av gårde over slettene på sin nye hvite hest, akkompagnert av berusende, pompøs westernfilmmusikk.

Jeg nøler med å kalle symbolikken subtil når helten i rir gjennom vakkert og voldsomt landskap på en hvit hest som han egenhendig har ‘høstet’ fra den ville faunaen. Falkes nærhet til naturen, hans djervhet og eksepsjonelle fysiske ferdigheter er åpenbare, mens hestens hvite farge er bærer av klisjeepregete symbolverdier som fred, renhet, godhet og ærlighet – verdier som uunngåelig kleber seg til mannen som sitter oppå. Karaktertegningen er med andre ord riktig effektiv i løpet av filmens første minutt, men samtidig nesten lattervekkende grovskåren og banal. Nå er kvalitetsvurdering av indianerfilmene heldigvis ikke et sentralt tema i denne oppgaven, men jeg vil påpeke denne skjematisk presentasjonen av Falke fordi den er typisk for fortellemåten også i resten av filmen.

Denne fortellemåten gjenspeiler det faktum at *Spur des Falken* var basert på et originalmanus som allerede fra den første setningen ble satt på papiret var utformet med en politisk *hensikt*. Filmen skulle fremfor alt fortelle *die historische Wahrheit* om det ville Vesten, ved å fremvise kapitalismens historisk determinerte mekanismer, dens iboende kynisme og brutalitet. Ingen føringer fra litterære forelegg hindret manusforfatteren Günter Karl i å

konstruere konflikten i tråd med historisk-materialistisk tankegang, og med utgangspunkt i Karls grundige drøftelse av den sosialistisk-realistiske verdien av de fortellemessige grepene i *Der geteilte Himmel* i 1964, kan vi danne oss et visst bilde av hvilke idealer han tilstrebet under arbeidet med manuset til *Spur des Falken*. I sin artikkel om *Der geteilte Himmel* viser han innledningsvis interesse for akademisk diskusjon om veien fremover for østtysk filmkunst, på jakt etter en ny og forbedret form, men setter foten brått ned når han kommer til det punkt at han skal bedømme *Der geteilte Himmels* verdi i et sosialistisk-realistisk perspektiv. Plutselig faller den tilsynelatende interesserte filmanalytikeren tilbake på de mest skjematiske forestillinger om hva sosialistisk realisme skal være. Nøkkelbegrepene som går igjen er “Klarheit”, “Einfachkeit” og “Volkstümlichkeit”⁷⁷ – klarhet, enkelhet og folkelighet. Alle tre er uttrykk som året etter skulle vise seg å få fornyet tilslutning fra maktapparatet i forbindelse med oppgjøret i 1965/66, og som det er god grunn til å tro at Günter Karl fremdeles stod inne for da han i 1967/68 begynte arbeidet med manuset til *Spur des Falken*. Handlingen i filmen er i sannhet både “klar” og “einfach”, og med dens 4,6 millioner solgte billetter er det også god grunn til å kalle det en “volkstümlich” film.

3.4.1.1. Handlingen

Etter at det i andre halvdel av 1800-tallet blir funnet gull i Black Hills, et område som kontraktsmessig tilhører Dakota-indianerne, strømmer det på med lykkejegere av ulike slag. Små samfunn av hvite vokser frem, deriblant nybyggerbyen Tanglewood. Flere indianerstammer holder også til i området, inkludert en stamme under ledelse av høvding Weitspähender Falke. Året er 1875 i det filmens handling tar til og en noenlunde fredelig sameksistens hersker mellom indianerne og de få hvite som hittil har funnet veien ut i villmarken.

Det spisser seg imidlertid til når eiendomsspekulanten 'Snaky' Joe Bludgeon finner veien til Tanglewood. Hans utspekulerte og brutale metoder for å drive opp verdien på sine eiendommer i området skaper frykt og splid blant indianerne.

Bludgeon har kjøpt mye land i området og gjør hva han kan for å presse gullgraverne som driver i det små bort fra sitt territorium. To gullvaskere ved Shiny Stone Creek blir skutt i prosessen, og Bludgeon beskylder indianerne for ugjerningen. Etter litt frem og tilbake bryter det ut full krig mellom indianerne og Bludgeons bande. Bludgeon-banden sprenger svartkruttbomber i fjellet over indianerleiren, og Falkes krigere tar hevn ved å sette fyr på hele Tanglewood. Kavaleriet kommer for sent til å hindre brannen, men setter en midlertidig stopper for kampene. Indianerhøvdingene bestemmer seg for å pakke leirene og reise til tryggere områder. Falke blir igjen for å gjøre opp med Bludgeon, og i god westerntradisjon utkjemper en kamp på liv og død mellom den 'gode' og den 'onde'. Når Bludgeon er død kan Weitspähender Falke slå følge med stammen sin på vei nordover, i håp om et bedre liv et annet sted.

Selv dette grove omrisset av handlingen i filmen skulle gi et inntrykk av at vi her har beveget oss et stykke bort fra den amerikanske westernfilmens problemstillinger og inn i et nytt og annerledes westernlandskap. Man kan nok si at det ligger en viss felles interesse til grunn, ved at begge westernvariantene tar utgangspunkt i spørsmålet om *hvordan* det ville Vesten ble temmet, men at indianerfilmen til forskjell fra den amerikanske westernfilmen er grunnleggende kritisk til denne erobringens form og forutsetninger. Denne bekymringen er til dels til stede i den tradisjonelle westernfilmen også, i de tilfellene hvor *frontier*-tematikken blir seriøst drøftet, men kan ikke sammenlignes med fremstillingen av fremrykket mot vest i indianerfilmen. Der får kritikken av det hvite samfunn utfolde seg helt uforstyrret av individuelle, eksistensielle konflikter og er underlagt all den ideologiske konsentrasjon som Alexander Abusch i sin tid

etterspurte i *Schinderhannes*-filmen. I *Spur des Falken* fremstår enkelte nøkkelscener som rene lærebokseksempler i historisk-materialistisk utviklingsteori.

3.4.1.2. Scenario I – Gullvaskere i ur-samfunnet

Det er første scene etter anslaget (med Falke og villhesten) og en vakker fortekst-sekvens, illustrert med bilder av grønne sletter, høye fjell og brusende bekkefar: To hvite menn, Pat og Chat, vasker etter gull i Shiny Stone Creek. Plutselig finner den ene en stor 'nugget', og jubelen bryter løs. To indianere, Weitspähender Falke og hans kompanjong, iakttar fra fjellsiden høyt oppe over elven.

Kompanjongen: Du har rett. Det gule metallet tar forstanden fra dem.

Falke (bekymret): Mange hvite menn vil komme inn hit i våre fjell. Jernhesten vil bringe dem hit fra fjern og nær.⁷⁸

De to rir deretter ned i dalen til de to gullgraverne. De kjenner hverandre tydeligvis fra før og utveksler noen ord. Falke har med seg et rådyrslakt til Pat og Chat, og får gullklumpen i bytte. Pat bemerker at Falkes følge ikke har noe skytevåpen, og oppfordrer ham til å bruke gullet til å kjøpe seg et gevær: "for denne [gullklumpen] får du det beste, og tre dusin patroner på kjøpet."⁷⁹ Falke og kompanjongen takker, og rir av gårde.

Scenen forteller oss at livet i Black Hills fungerer fredelig og uten store konflikter – så lenge det varer. Indianerne har skaffet seg våpen og lært seg den hvite manns språk, og Pat og Chat på sin side har tilpasset seg naturalhusholdet til indianerfolket. De bytter 'det gule metall' fra elven mot en kjøttrasjon som de kan

leve på i flere uker. Den gjensidige respekt for, og deltakelse i, hverandres levesett ligger til grunn for den gode kommunikasjonen og den fredelige sameksistensen mellom de to gruppene: indianerne fra ur-samfunnet og de enkle lykkejegerne som lever fra hånd til munn. Disse to hvite representerer i øyeblikket ikke et system basert på utbytting og merverdi. (Det vil si de lever av det de selv produserer og gjør ikke profitt på andres arbeide.) De lever med andre ord midlertidig på et nivå i nærheten av indianernes – på det samme historisk-materialistiske utviklings-trinn. Men dette kan ikke vare.

Allerede i møtet mellom de fire ved elvebredden faller det en megetsigende slengbemerkning fra Chat. I entusiasme over størrelsen på den seneste gullklumpen utbryter han at han snart er så rik at han kan kjøpe hele dalen. Et øyeblikks pinlig stillhet, og misbilliggende ansiktsuttrykk fra indianerne, minner oss om hvem det er som egentlig 'eier' dette området: nemlig Dakota-indianerne som Weitspähender Falkes stamme tilhører. Allerede i dette korte, og relativt hyggelige, møtet som innleder fortellingen i *Spur des Falken* ligger altså kimen til konflikt. Nettopp på grunn av en uoverstigelig forskjell i utviklingsnivå mellom den hvite manns kapitalistiske økonomiske system – fundert på den private eiendomsrett og representert ved Chats mentale refleksreaksjon når han har funnet gull: 'å kjøpe hele dalen' – og ur-samfunnets jeger-og-samler-system – basert på felles 'eiendomsrett' over naturressursene representert ved indianernes natural-økonomiske byttehandel med rådyr-slaktet.

I de konkrete objektene som inngår i denne byttehandelen ligger det dessuten symbolverdier innbakt, som på en ganske finstemt måte varsler om de latente konfliktene i den pågående 'siviliseringen' av indianerland, sett fra et marxistisk, historisk-materialistisk ståsted. Den opprinnelige, evige og naturlige primærnæringsdriften, representert ved indianernes felte rådyr, står i et interessant, ambivalent forhold til byttemiddelet som er den ubehandlede gullklumpen. Måten gullklumpen er skaffet til

veie på, vasket frem gjennom hardt og ærlig arbeid ute i naturen, står egentlig ikke så fjernt fra indianernes *produksjonsforhold* (som i marxistisk teori betyr absolutt alt for bedømmelsen av et samfunns kvalitet og utviklingsnivå) og den burde derfor kunne utveksles mot et rådyrslakt uten at noen ble utnyttet eller utbyttet. Det er bare på grunn av denne tilnærmede likeverdigheten i produksjonsforholdene at Pat og Chat overhode kan samarbeide og samhandle med Weitspähender Falke. Men ambivalensen i denne byttehandelen skapes av det faktum at det er nettopp *gull*, og ikke et hvilket som helst annet produkt fra naturens ressurstilfang, som Pat og Chat handler med. 'Gull' er selvsagt ikke bare et 'gult metall', men representerer allmenne symbolverdier som er nært knyttet til det kapitalistiske system. 'Gull' betyr rikdom og overflod av jordisk gods. I det norske munnhullet 'gull og grønne skoger', for eksempel, er 'gullet' stilt opp som selveste motstykket til naturens verdi og rikdom. Når gullet så blir byttet mot rådyrslaktet, i filmens aller første konfliktetablerende scene, symboliserer det med andre ord den transformasjon av hele produksjons-, handels- og verdisystemet som er i ferd med å skje i Black Hills; fra 'grønne skoger' til 'Gold is King'. Det er dette historisk-materialistiske temaet som ligger til grunn for og motiverer hele fortellingen i *Spur des Falken*. Pats anbefaling til Falkes følgesvenn, om å kjøpe seg gevær og patroner for gullklumpen, er selvsagt heller ikke noen tilfeldig bemerkning, men snarere det litteraturvitenskapen kaller et 'frampek', et varsel om hva historiens karakterer har i vente i løpet av fortellingen.

3.4.1.3. Scenario II – Kapitalisten gjør sin entré

Et tog fra Union Pacific er på vei mot Tanglewood, fylt med et variert knippe nybyggere: bønder, gullgravere, revolvermenn, kavalerisoldater, en dommer og hans datter, og ikke minst filmens sentrale antagonist: eiendomsspekulanten 'Snaky' Joe Bludgeon.

Kledd i sort fra topp til tå, foruten en blodrød vest, og med et hånlig ulveglis om munnen, forklarer han for fascinerte tilhørere sin djevlelske plan for å jage bort indianerne. "Ingen bison, ingen indianere – et enkelt regnestykke",⁸⁰ sier Bludgeon, og forteller stolt at han personlig har hyret jegere til å utrydde bisonen fra Black Hills. En passasjer foreslår å gå rett på sak og bare plaffe ned indianerne direkte. Bludgeon patter på sin fete sigar og sier det er en god idé, men at metoden dessverre er "upopulær blant enkelte 'menneskevenner' på Østkysten".⁸¹ Uansett er det for sent å diskutere, for Bludgeons jegere har allerede begått ugjerningen, og Falkes menn har sverget hevn. Indianerne angriper toget, akkompagnert av den fanfarelignende seiersmusikken fra anslaget, men må gi tapt når de oppdager hvor mange kavaleri-soldater som er ombord.

På grunn av sabotasjeaksjoner fra indianerne går ikke toget helt til Tanglewood. Resten av reisen må foregå med hest og vogn. Mens nybyggerfølgets eiendeler pakkes over i vogner for den siste delen av turen benytter Bludgeon anledningen til å pleie sine kontakter. Han tas hjertelig i mot av den lokale kavalerisjefen Captain Holland, med omfavnelse og takk for sist. Holland spør Bludgeon om han har nyheter og om alt har klaffet i Washington. Bludgeon svarer med å spørre retorisk om det noensinne *ikke* har klaffet for ham i Washington, og alle ler, rått og konspiratorisk.

Disse to scenene, samtalene på toget og ankomsten på perrongen, tegner selvsagt ikke bare bildet av skurken Bludgeon, men er på en overtydelig måte også et portrett av det kapitalistiske samfunnssystemet. Spesielt ankomsten på stasjonen er interessant i perspektiv av marxistisk-leninistisk utviklingsteori. Bludgeons møte med Capt. Holland er ladet med sterke symboler for den som kjenner de historiske utviklingsfasene, og da spesielt utviklingen innen det kapitalistiske system. Som jeg har vært inne på tidligere var 'imperialismen' den siste fasen i den kapitalistiske samfunnsformasjon. Blant de fremste trekk ved denne fasen var oppbyggingen av "den statsmonopolistiske kapitalisme" som, i

følge den marxistisk-leninistiske filosofi, fører til en "sammen-smeltning av [forretnings-] monopolenes makt med statsmakten, og derigjennom umiddelbart gir finansoligarkiet muligheten til å dominere det samlede samfunnsmessige liv."⁸² I møtet mellom Bludgeon og Capt. Holland tegnes konturene av nettopp denne fryktede konstellasjon. Monopolkapitalisten (Bludgeon) omfavner og viser på andre måter svært nære bånd til representanten for militæret (Capt. Holland), som i sin tur spør om alt er under kontroll med hensyn til statsmakten (referansene til 'Washington'). Kapitalisten svarer at alt er under kontroll og gir uttrykk for at han tar denne alliansen som en selvfølge. Den monopolkapitalistiske samfunnstilstand er med andre ord allerede i ferd med å konsolideres, presist skildret gjennom Bludgeons ankomst i det ville Vesten.

En rekke situasjoner bygger videre på dette bildet av Bludgeon og hans monopolistiske misjon. Sammen med banden sin drar han blant annet til Shiny Stone Creek, hvor han forsøker å presse Pat og Chat inn i sitt kapitalistiske utbyttingssystem. Bludgeon hevder at de befinner seg på hans eiendom, som han har kjøpt av regjeringen i Washington for en betydelig sum. "Men jeg er ikke noe umenneske. Jeg akter Deres arbeid", sier Bludgeon med et nedlatende blick som tydelig sier det motsatte. Han gir dem så valget mellom å bli skutt ned som simple tyver eller å godta hans første og siste tilbud som er: "80% av utbyttet til meg".⁸³ Chat svarer at Bludgeon må ha fått solstikk, og nekter å godta tilbudet. Begge gullvaskerne blir skutt ned uten omsvøp. Dette er ett av flere eksempler på at Bludgeon forsøker å bygge opp en monopolposisjon for seg selv, ved å eliminere de små produsentene. Hans uttalelse om at han respekterer Pat og Chats arbeid, direkte etterfulgt av det groteske tilbudet, hvor 80% av utbyttet går til han som ikke har løftet en finger i produksjonsprosessen, er et eksempel på klassisk marxistisk kritikk av 'merverdien' som urettmessig blir bedriftseierne til del i det kapitalistiske system.

Spur des Falken er full av slike allegorier over marxistiske læresetninger, og stigmatisering av monopolkapitalismen via Bludgeons grufulle handlinger. Blant de mest poengterte eksemplene er hans forsøk på å kjøpe seg militærbeskyttelse mot indianernes vrede, etter at han selv har bombardert indianerleiren og drept både kvinner og barn. Sammen med en av sine etterhvert tallrike revolvermenn oppsøker han de stedlige representantene for kavaleriet. "Jeg ber ikke om hjelp, jeg *forlanger* den!",²⁴ snerrer Bludgeon, og når soldatene forsøker å forklare ham at de ikke er hans private ryddegutter, truer Bludgeon med å trekke tilbake de fordelaktige eiendomsopsjonene som han har gitt dem. Kavalerirepresentantene blir da litt mer samarbeidsvillige og foreslår at han kjøpslår med indianerne med utgangspunkt i en høvding som han allerede har tatt til fange. Han får altså kjøpt seg et råd, om enn ikke beskyttelse. På dette tidspunkt i utviklingen begynner nemlig Bludgeons metoder å tære på både landsbybefolkningen og de lavere militæres tålmodighet. Flere samler sakene sine og planlegger å rømme byen. Ikke før har de begynt å pakke før henvendelsene strømmer på fra andre som vil være med bort fra Tanglewood.

Full krig bryter snart ut mellom indianerne og Bludgeons bande. En konflikt som inkluderer en sekvens hvor indianerne stormer westernlandsbyen med stammehyl og fakler. Heiet frem av den feiende seiersmusikken fra anslaget, tenner de på hvert eneste hus bortover hovedgaten. Dette er virkelig indianernes sjarmøretappe i *Spur des Falken*, og når 'kavaleriet kommer' har denne westernklisjeen plutselig fått et meningsinnhold som står i et diametralt motsetningsforhold til den betydningen den tradisjonelt har hatt i westernfilmen. Kavaleriet er nå blitt gledesdreperen som hindrer de rettferdige indianerne i å hevne sine kjære.

Det byr seg imidlertid snart en anledning for revansje. Falkes menn makter nemlig å lure hestene bort fra kavaleriet og ydmyker dem kraftig. Bludgeon, som er i følge med kavaleristene, blir rasende og setter etter Weitspähender Falke, og i en dramatisk

tvekamp faller Bludgeon for Falkes hånd til slutt. Filmens nest siste bilde viser Falke på en fjelltopp, i silhuett mot himmelen og med geværet hevet i triumf. Heltemusikken (som har akkompagnert alle indianernes større anstrengelser i løpet av filmen) blusser opp igjen og det klippes til filmens aller siste innstilling, som fanger Falkes stammefølge i det de vandrer inn i solnedgangen.

Spørsmålet om vinnere og tapere (i hht. problematikken med å la indianeren vinne den historisk tapte kampen mot de hvite) er her ganske enkelt løst ved å la Falke få siste ord i kampen mot kapitalistsymbolet Bludgeon, og ved å la den pompøse musikken bringe med seg opplevelsen av seier over til bildet av indianernes utvandring fra Black Hills. Musikken som følger indianerne bærer dessuten preg av å være en fanfare, som er en musikalsk genre som markerer *begynnelsen* på noe. En fanfare hører for eksempel ikke hjemme på *slutten* av en konsert. Musikkens fanfare-preg gjør derfor sitt til at indianernes utvandring fortoner seg som *begynnelsen* på et nytt liv, en ny æra, snarere enn slutten på indianerlivet i Black Hills.

Det musikalske akkompagnementet til indianernes handlinger har faktisk bidratt på denne måten gjennom hele filmen; delvis påkrevd for å hjelpe oss til å skille rett fra galt i denne nye genrevarianten, hvor de sentrale aktørenes roller har blitt snudd opp ned og vi ikke lenger har kunnet stole på at klisjeene ville levere den betydningen de pleide å ha.

Denne analysen av *Spur des Falken* har hovedsakelig dreiet seg om Bludgeon og hans rolle i dette nye western-universet. Denne vektleggingen er et resultat av de forhold som jeg har beskrevet i min drøftelse av indianerheltens plass i indianerfilmen. Weitspähender Falke er i *Spur des Falken* bare til stede som et element som man kan sette inn mot Bludgeon på egnede tidspunkter for å fremheve hans kyniske kapitalistatferd. Indianeren er ikke en førende karakter med en personlighet det går an å leve seg inn i. Han blir kun utnyttet som en én-dimensjonal figur hvis motivasjon og handlinger flyter av gårde

på en innforstått og selvgod offer-etos, fullstendig blottet for nyanser og refleksjon i sentrale spørsmål om (eksempelvis) liv, død og rettferdighet i forbindelse med alle de angrep og hevnaksjoner som driver filmens fortelling fremover.

3.4.2. Sheriffen maktesløs mot *weisse Wölfe*

Weisse Wölfe og *Tödlicher Irrtum* er skåret over samme lesten som *Spur des Falken* og jeg velger derfor å ikke gjennomgå dem like detaljert, men heller trekke frem enkelte scener som jeg synes belyser forbedringer eller fornyelser i utviklingen av indianerfilmen.

Over åpningspanoramaer med grønne sletter og spisse fjell forteller en *voice over* at det på 1870-tallet og fremover raste en rekke kriger mellom indianere og hvite i USA. Vi blir fortalt at det nå var knallhard maktkamp mellom profittthungrige menn, at alle midler ble tatt i bruk og at det var 'den sterkestes rett' som gjaldt i det ville Vesten. Fortelleren opplyser oss også om at det var i denne perioden mangemillionærene Carnegie, Rockefeller og Vanderbilt la grunnlaget for sin rikdom.

Prologen til *Weisse Wölfe* minner oss på den *historische Wahrheit* som var så viktig for legitimeringen av bruken av westerngenren i en sosialistisk kontekst. Uansett om filmene i 'utviklingstrilogien' er skjematisk fremstillinger av ur-kapitalistiske tilstander, har de sitt utspring i faktiske historiske forhold. Det ble funnet gull i Black Hills, og det var sikkert ikke bare *fair play* i kampen om de beste gullårene. Små plasser vokste til store metropoler på ekstremt kort tid, med alle de konfliktene som det kunne by på. Indianerne ble virkelig forsøkt utryddet, og mektige herrer i Washington skodde seg sikkert nok på småprodusenters bekostning. Tanglewood, Harrington og Weitspähender Falke er utvilsomt produkter av Gunter Karls fantasi, modellert for å passe inn i en bestemt politisk forståelseshorison, men fullstendig blottet for historisk sannhet er filmene dog ikke.^{85*}

I *Weisse Wölfes* fiksjonsunivers, isolert sett, forteller prologen oss at det ikke lenger er 'indianerproblemet' som dominerer hverdagen i Tanglewood, men like mye de interne stridighetene små og store kapitalister imellom. Fra prologen, som leses over bildene av et fjellparti som omslutter den forhutlede rest av Weit-spähender Falkes stamme, klippes det til Fort Robinson utenfor Tanglewood hvor en representant for de riktig store kapitalistene kommer på besøk. Harrington, titulert som 'bergverksaksjonær for edle metaller', stopper ved Fort Robinson på vei til General Minings gullgruver i Tanglewood. Han er om mulig enda mer usympatisk enn 'Snaky' Joe Bludgeon fra *Spur des Falken*. I likhet med Bludgeon er han kledd i sort fra topp til tå, men har en langt mer utpreget kapitalistgarderobe bestående av den førnevnte flosshatten, samt lang jakke og kappe i meget fint stoff. På fortet troner han som en konge ved enden av spisebordet, flankert av sin digre, pesende, svarte vaktbikkje. "Kun en død indianer er en god indianer," slår Harrington fast, "Indianerne er ikke skikket til et sivilisert liv. De forstyrrer vårt fremskritt!".⁸⁶ Kun én mann ved bordet protesterer (den sympatiske vise-sheriffen Hr Hille), mens kavaleristene som er til stede samtykker stilltiende til Harringtons uhyrligheter. Kavaleriet, hvis lavere offiserer gjorde en viss motstand mot Bludgeons forsøk på å benytte dem som sin private hær i *Spur des Falken*, har åpenbart kapitulert og fungerer nå som en integrert del av kapitalherrenes fremskrittstrang.

I det den skremmende kapitalisten Harrington ankommer togstasjonen i Tanglewood, viser det seg at det bakom ham igjen står enda større og sterkere kapitalinteresser. Fra en annen mann på perrongen (iført flosshatt og dobbeltspent jakke med en tykk pelskrage (Fig. 3)) får Harrington beskjed om å tvinge de resterende smågraverne inn i General Mining, eller rydde dem av veien. Det er denne mopolkapitalistiske intensjonen som danner utgangspunktet for konfliktene i *Weisse Wölfe*. Det som er nytt er at handlingen i stor grad foregår i Tanglewood, med de hvite i sentrum for maktkampen og intrigene. Pat, som ble skutt av

Bludgeon ved Shiny Stone Creek i *Spur des Falken*, overlevde og har nå blitt sheriff byen. Han er en rettskaffen mann som er skeptisk til de nye kapitalherrene som dominerer livet i Tanglewood. Denne skepsisen stiger etterhvert som filmens fortelling viser oss akkurat hvor kaldblodige og utpekulerte de er.

Det er ikke tilfeldig at jeg ikke har nevnt Weitspähender Falke ennå. I denne filmen, mer enn i noen andre, havner indianerspørsmålet helt på siden. Falkes rolle i filmen er i praksis helt unødvendig for kjernen i fortellingen, som er konsolideringen av kapitalistenes makt gjennom allianse med militæret og gjennom erobring av systemet for lov og orden. Falke bringes inn i fortellingen på en uhørt grov og lettvint måte. På vei fra et ran passerer den rasistiske revolvermannen Bashan (som tidligere var Bludgeons livvakt og nå beskytter Harrington) en gruppe indianere som bader i en elv. I full galopp raser Bashans følge forbi badestedet. Uten å sakke på farten roper han ut "Rothaüte!" og fyrer av noen skudd i retning av indianerne. Han dreper Falkes bror og hustru, og Falke sverger hevn. Falkes hevntokt forsøkes integrert i fortellingen om sheriffs arbeid med å finne av ut hvem som utførte det nevnte ranet, men dette fungerer svært dårlig. Som John Cawelti sa, i forbindelse med indianerens rolle i den amerikanske westernfilmen, så har den "invariably been defined /.../ as occasions for action rather than as the focus of the analysis."⁸⁷ Dette gjelder ikke minst for *Weisse Wölfe*. Falke er kun med som en unnskyldning for å piffe opp sluttsekvensen med indianertriks og spennende stunts, og selvsagt i bunn og grunn for å legitimere produksjonen av atter en *indianer*-film ved DEFA.

Sluttsekvensen i *Weisse Wölfe* fortjener uansett litt ekstra oppmerksomhet. Denne sekvensen er en *tour de force* sammenlignet med kvaliteten på indianerfilm-serien som helhet. Sekvensen er et sjeldent eksempel på en fungerende integrering av politisk budskap med reell identifikasjon med hovedkarakterene – hvorav flere allerede er kjente fra *Spur des Falken* – og billedmessige

løsninger som står seg godt i sammenligning med den klassiske, amerikanske tradisjon.

Som nevnt er Falke på krigsstien. Han vil drepe Bashan for mordet på hans kone og hans bror. Harringtons medløpere har på dette tidspunkt, mot slutten av filmen, beleiret Tanglewood og kontrollerer alt som foregår fra sitt hovedkvarter på sheriffkontoret. På et tidspunkt koker den trykkede stemningen over og en lynsjegjeng vil klynge opp en indianer. Pat forsøker å hindre opptrinnet. Han går sakte mot lynsjegjengen, mens billedruten bak og på sidene av ham plutselig fylles opp av flosshattkledte menn (Fig. 6). De roper og hytter med nevene, men Pat går modig videre. Harringtons bøller griper ham og én slår mens to holder ham fast, heiet frem av mennene i floss (Fig. 7).

Pat kjemper for livet og river seg til slutt løs. Han står vaklende et par sekunder og stryker seg over sin mørbankede hake, før han hever blikket og sier: "For dette skal du henges, Bashan, og du også Harrington!"⁸⁸ Full skuddveksling bryter ut mellom Harringtons bande på den ene siden og sheriffens menn og noen indianere på den andre. Når kruttøyken har lagt seg står plutselig Falke ansikt til ansikt med Bashan. Stillheten senker seg over westernbyens hovedgate før Falke, med en lynrask bevegelse, kaster kniven i Bashan. Bashan faller om, og de andre revolvermennene i banden til Harrington stimler sammen foran Falke. Én etter én spenner de hanen før de gjennomhuller indianerhelten.

For første og siste gang i indianerfilmen går Gojko Mitic ned for telling, en høyst uventet utvikling til indianerfilmen å være. Men her er det viktigste tilsynelatende å formidle budskapet om kapitalismens råskap, og da får 'Unser Gojko' spille tragisk helt for anledningen. Stillheten senker seg igjen og Harrington serverer en hyklersk beklagelse over at det måtte ende slik. Pat ser stivt fremfor seg og, indirekte henvendt til alle som står omkring ham, sier han: "Jeg kunne ikke forhindre det..."⁸⁹ Han ser megetsigende over på Harrington, mens han fjerner sheriffstjernen fra skjortebrystet (Fig. 8).



Fig. 6: Sheriffen Pat Patterson fra *Weisse Wölfe*. Omringet av kapitalister i floss.



Fig. 7: Patterson bankes opp av kapitalistenes medløpere. Heiet frem av kapitalistene i floss.



Fig. 8: "Ich konnte es nicht verhindern..." (Patterson t.h., Hr Hille t.v.)



Fig. 9: "Nichts kann ich verhindern."



Fig. 10: Harrington registrerer fornøyd at han har lykket i å knekke sheriffen. Flankert av likesinnede i floss.

Øynene hans smalner i avsky overfor Harringtons metoder i det han erkjenner nederlaget. Han ser ned på stjernen som han holder i hånden (Fig. 9), så opp igjen på Harrington, før han resignert konstaterer: "Ingenting kan jeg forhindre..."⁹⁰

Til svært alvorstunge toner på lydsporet legger han fra seg stjerna på et rekkverk like ved, før han snur seg og går sakte gjennom folkemengden, i håp om at de har forstått alvoret i situasjonen; at det er de som har tapt kampen mot kapitalisten, ved stilltiende å la ham overta institusjonen for lov og rett. Visesheriffen, Hr Hille, følger Pats eksempel og legger sheriffstjernen sin rolig ned ved siden av sjefens.

Den neste innstillingen setter punktum for fortellingen og levner ingen tvil om hvem som nå har all makt i byen: Det klippes til et bilde av Harrington og noen andre personer som står omkring ham. Mengden bryter opp og utelukkende flosshattbeklede menn står tilbake. Harrington tar et par skritt nærmere rekkverket hvor stjernene ligger, og koster på seg et lite, men fornøyet, smil (Fig. 10). Deretter kommer filmens aller siste innstilling, et nærbilde av de to stjernene, som så går i sort. All makt ligger nå i Harringtons hender.

3.4.3. Samarbeid med kapitalmakten – et *tödlicher Irrtum*

Ingen ting i *Tödlicher Irrtum* kan måle seg med avslutningsscenen fra *Weisse Wölfe*, som etter min mening er den mest poengterte og følelsesmessig mest intense sekvensen i hele serien på 13 indianerfilmer. *Tödlicher Irrtum* er på ingen måte blant de mest interessante indianerfilmene fra DEFA. Den bygger på et svakt manus med famlende og uspennende vendinger underveis, og en avslutning som virker både umotivert og rotete. Det som imidlertid bør nevnes ved den er at den, som siste del av 'utviklings-trilogien', forsøksvis beskriver en ny og helt annerledes periode i indianer/hvit-forholdet.

I *Tödlicher Irrtum* er handlingen lagt til 1896, og en ny æra er innledet. Indianernes tradisjonelle levesett er på det nærmeste utryddet, og folket fra ur-samfunnet forsøker å integrere seg i de hvites kapitalistiske samfunnsform, hvor gründermentaliteten er den rådende. Dette er, som vi vet, ikke mulig i følge marxistisk-leninistisk utviklingsteori, og det er det filmskaperne vil overbevise oss om med denne filmen. Her er det, i motsetning til i *Weisse Wölfe*, åpningssekvensen som er den mest poengterte.

Filmens første innstilling viser en liten gruppe indianere som rir i full galopp over grønne sletter, deretter klippes det til noen mannfolk som holder på å henge opp et skilt for Wyoming Oil Company over døren på et hus i landsbyen Windriver City. Indianerne rir inn i byen – med den største selvfølgelighet – og roper til sine hvite samarbeidspartnere: "Oljen er kommet!"⁹¹ Alle slipper det de har i hendene og kaster seg i vognene og på hestene sine for å overvære det store øyeblikket. Som gale fårer de over sletter og tuer på vei til oljefeltet utenfor byen, og i det de kommer frem spruter oljen opp av jorden. Indianere og hvite kaster seg ut i vill feiring med whisky, banjomusikk og plasking i oljedammer. Hovedpersonen, høvdingen Shave Head, holder seg litt i bakgrunnen og betrakter det hele med et skeptisk, avventen-

de ansiktsuttrykk. En hvit mann lener seg over mot ham og sier: "Det blir gode tider når vi samarbeider og finner olje. Da skal vi leve, og dere også!". Ikke før har han sagt det slår en dramatisk musikkeffekt til og filmtittelen smøres over lerretet med blodrød skrift: "Tödlicher Irrtum", fatal feiltakelse. Dette samarbeidet mellom ur-samfunnet og kapitalistene kommer ikke til å fungere – og dermed basta.

På denne måten presenteres, på ekte indianerfilmvis, et marxistisk-leninistisk, politisk-ideologisk dogme om samfunnsutvikling og samarbeid, gjennom en allegori hentet fra det ville Vesten. Utover denne åpningsscenen er *Tödlicher Irrtum* en heller uinteressant affære og bidrar ikke med noe nytt til bildet av hva indianerfilmen er. Jeg vil derfor ikke analysere ytterligere sekvenser fra denne filmen, men heller oppsummere disse korte analysene mine med igjen å påpeke hvordan indianerfilmen har sviktet indianerne, både som samfunn og enkeltskjebner, ved i all hovedsak å utnytte dem som "occasions for action" (Cawelti) og "props, bits of local color [and] textural effects" (Tompkins).⁹²

I sin iver etter å fremvise umuligheten av et samarbeid mellom medlemmer av ur-samfunnet og kapitalistene, oppnår indianerfilmskaperne gjennom hele trilogien (og ofte ellers også) å fremstille indianerne som primitive, ureflekterte, affektdrevne og i verste fall tåpelige villmenn. Dette skjer fordi man i marxistisk-leninistisk perspektiv – med blind tillit til dogmet om utviklingsfasenes historisk nødvendige rekkefølge – simpelthen er nødt til å underslå noen av menneskets mest karakteristiske egenskaper, nemlig evnen til samarbeid, omstilling og tilpasning til nye forhold.

Indianerne i *Spur des Falken* overfaller toget med Bludgeon og nybyggerne, og pådrar seg unødvendig vrede fra et bredt lag av de hvite ved å skyte vilt mot toget uten å skille mellom 'gode' og 'onde' blant passasjerene. De lærer tydeligvis ikke noe av tragedien som følger, for i *Weisse Wölfe* angriper Falke og et par av hans menn en gruvearbeidsplass på en svært

utaktisk, dumdristig og skjødesløs måte. Meningen er å skremme Bashan, men den ville omgangen med eksplosiver setter alles liv på spill, inkludert de om lag hundre uskyldige arbeiderne som oppholder seg der. Resultatet er det samme som i *Spur des Falken*: de hvite får overtaket fordi indianerne handler i affekt, uten tanke for konsekvensene. *Tödlicher Irrtum* er også gjennomsyret av dette misforholdet mellom indianerne i helterollen, slik hele indianerfilmbegrepet signaliserer, og de narrative løsningene man velger for å fremme den materialistiske historieoppfatning. Indianerne i *Tödlicher Irrtum* taper i kampen mot de hvite fordi de, på grunn av sitt lave utviklingsnivå, ikke *forstår* det kapitalistiske samfunnet. Måten denne manglende forståelsen er skildret på – gjennom affekthandlinger og hevnaksjoner, som skaper små kriger og farlige situasjoner – gir ikke inntrykk av et edelt folk med en egenverdi, som hadde fortjent å overleve den hvite imperialismen. På grunn av perspektivet som innebærer at ur-samfunnet (i likhet med kapitalismen) med historisk nødvendighet måtte gå under, er slaget som stod i det ville Vesten en kamp som en DEFA-indianer ikke *kan* komme heldig ut av.

I dag – tredivet år etter at filmene ble laget, og under radikalt forskjellige politiske forhold – fortøner fremstillingen av indianerne i DEFAs indianerfilmer seg i beste fall som én-dimensjonale og kunstige, i verste fall (trolig ufrivillig) som nedlatende og rasistiske overfor det indianske folk. Med andre ord, stikk i strid med hva som var forutsetningen for og hensikten med produksjonen av indianerfilmer i DDR.

4. AVSLUTNING

Denne studien av den østtyske westernfilmen tok utgangspunkt i spørsmålet om hvordan denne erkeamerikanske genren kunne få en dominerende plass i 60- og 70-tallets DDR. Årsakene til dette får man først øye på ved grundig å sette seg inn i de kulturpolitiske forholdene som rådet på den tiden. Som jeg har vist i denne oppgavens første hoveddel var etterkrigstidens kulturliv i DDR preget av streng statlig regulering, som vekslet mellom perioder med politisk 'tøvær' og perioder med 'frost'. Dette var en fellesnevner for alle landene i Østblokken, men tilstandene i DDR er spesielt interessante på grunn av særegne nasjonale forhold.

4.1. Østtyske sær-forhold

En gjennomgripende paranoia preget østtyske politikeres holdning til opposisjon. Dette skyldtes politikernes opplevelse av et dobbelt press mot republikken – fra Sovjet og fra Vesten – og førte til spesielt rigide retningslinjer i DDRs kulturpolitikk sammenlignet med situasjonen i resten av Østblokken. Kulturpolitikeren Kurt Hagers beskrivelse (i 1966) av det kulturelle livet i DDR som å sitte "på toppen av en vulkan" av vestlig propaganda, med overhengende fare for en borgerkrig av vietnamesiske proporsjoner,¹ viser tydelig hvilken utsatt posisjon man mente å befinne seg i. Noe klima for opposisjon var det ikke. Som vanlig under slike perioder av politisk 'frost' er resultatene lett synlige i filmproduksjonen på grunn av dens særlige avhengighet av teknisk infrastruktur og politisk og økonomisk *good will* i fremstillingen av sitt viktigste produkt: den populære, lettfattelige, folkelige og sosialistisk-realistiske spillefilmen.

DDR stod i en særstilling i Øst-Europa med sin lange grense mot Vest-Tyskland, et land hvor kapitalismen rådet grunnen. Over denne grensen strakk det seg naturligvis slektsbånd

og et sterkt fellesskap i form av felles kulturarv og felles språk. At jernteppet ville rakne et sted langs denne grensen ser man ut til å ha følt og visst gjennom hele den stats sosialistiske perioden i DDR. På grunn av disse 'farlige' båndene mellom Øst- og Vest-Tyskland var anvendelsen av den nasjonale, folkelige kulturarven så strengt bevoktet og regulert. Når landets forråd av eventyr ikke uten problemer kunne brukes som det Walter Ulbricht kalte en 'nasjonal form til det sosialistiske innhold', måtte man finne andre alternativer innen spillefilmproduksjonen.

4.2. Kulturelle tomrom ble fylt

Et ubehagelig vakuum oppstod i den østtyske filmsektoren i 1966, etter at nesten et helt års produksjon av filmer ble forbudt vist, og dette tomrommet måtte fylles straks for å begrense folk flests opplevelse den strenge politikkenes skadevirkninger. Filmindustrien hadde, i Partiets øyne, laget filmer som overfokuserte på feil og mangler ved det sosialistiske samfunnet i stedet for å oppfylle sitt viktigste potensial som 'tannhjul og skruer' i samfunnsmekanismen. Store ressurser var spilt på ubrukelig film, publikum var skuffet og kinoprogrammene var glisne. Vel hadde Partiet klart å kvitte seg med mye 'skadelig' film og statuert et fryktinngytende eksempel, men de hadde også skaffet seg problemer. Nye, oppbyggelige filmer måtte til for å erstatte de bannlyste, publikum måtte blidgjøres og filmindustriens viktigste funksjon – å skape begeistring i folket for den pågående sosialistiske revolusjon – måtte umiddelbart gjenreises for å sikre legitimitet til denne kostnadskrevende industrien. Samtidsfilmbølgen (*der Gegenwartsfilm*) som fikk en brå slutt i 1965/66 hadde vært svært populær blant det brede publikum. Erstatningene måtte derfor kunne måle seg med, og aller helst overgå, dennes publikumsopplutning, men nå med utgangspunkt i politisk korrekte og oppdragende historier. Dette var forståelig nok ingen lett oppgave. Disse erstatningsfilmene skulle dessuten nå frem til en kresen

ungdomsbefolkning, hvorav de fleste fikk spennende *West-fernsehen*-sendinger rett hjem i stuene sine.

Den første indianerfilmens fantastiske og uforutsette suksess skulle vise seg å være tidenes redningsaksjon. *Die Söhne der Großen Bärin* ble en solid "Kassenschlager" som samtidig var en ekte "Klassenschlager", for å sitere en vesttysk kommentator.² DEFA-ledelsen, som befant seg midt i mellom Kulturministeriet og filmskaperne, kunne vise politikerne på toppen av systemet at de taklet den vanskelige situasjonen med glans. Tomrommet etter forbudene i 1965/66 ble ganske umiddelbart³ fylt opp av suksessformularet 'hjemmelaget indianerfilm'. DEFA klarte å fylle studioene med aktivitet, å fylle westernformularet med antikapitalisme, å fylle kinosalene med folk og å fylle kassen med billettinntekter. I dette perspektivet er det ikke det minste rart at politikerne plutselig så med mildere øyne på den inntil nylig bannlyste westerngenren.

Ungdommen, den viktigste målgruppen for politisk korrekt populærkulturell påvirkning, klarte DEFA også å få tilbake til kinoene. Det disse ungdommene nå *frivillig valgte* å oppsøke, i horder på millioner, var et politisk budskap som var så klart som krystall: marxistisk-leninistisk retroenhet og historisk-materialistiske, antiimperialistiske forklaringsmodeller, formidlet av en vakker, moralsk og veltrent helt som avskydde både tobakk og alkohol. Sympatierklæringer overfor en urbefolkning som ble utbyttet av kapitalister passet dessuten fint med samtidens utenrikspolitiske storsatsing i Afrika.

4.3. Alle fikk sitt

Det var imidlertid neppe disse ingrediensene som først og fremst trakk store mengder ungdommer tilbake til kinoene. Indianerfilmene fra DEFA var attraktive for ungdommen fordi de representerte noe helt nytt og besnærende med sine fartsfylte sekvenser, vågale stunts og tøffe, kompromissløse skikkelser i et

barskt, 'amerikansk' landskap. Nettopp dragningen mot Amerika og det vestlige var nok sterkt bidragende til indianerfilmens popularitet. Men at ungdommens valg av indianerfilmen var motivert av noe annet enn brennende antikapitalisme og sympati med en utdøende urbefolkning, hva gjorde vel det? DEFA-ledelsen hadde sitt på det tørre både tematisk og formmessig, og kunne sende meldinger om strålende fremgang oppover i hierarkiet. Samtidig kunne de sysselsette et stort antall filmarbeidere med den utvilsomt morsomme og populære oppgaven det var å lage storslått westernfilm som millioner ønsket å se. Når både filmarbeidere, publikum og kulturpolitikere var strålende fornøyde, og pengene strømmet inn til DEFA, var indianerfilmen et uslåelig konsept.

Forklaringene på indianerfilmens tilblivelse, dens store popularitet og årsakene til den politiske anerkjennelsen av dens lange liv er de interessante filmhistoriske funnene jeg har gjort i første hoveddel av denne oppgaven.

4.4. Indianerfilmens paradoks

Westerngenren, den amerikanske genren *par excellence*, ble altså anvendt som én av mange 'tannhjul og skruer' i samfunnsmekanismen i et av Øst-Europas mest gjennomregulerte samfunn. "Et paradoksalt fenomen", hevdet jeg innledningsvis, og står fremdeles ved den karakteristikken. Et paradoks er i følge ordboken en "(tilsynelatende) selvmotsigende påstand, formulering som ved nærmere ettertanke viser seg å inneholde en (viss) sannhet".⁴ Spørsmålet avslutningsvis må derfor bli hvorvidt det bakom fenomenet 'østtysk western' lå en selvmotsigelse som bare var tilsynelatende, og som gjennom empiriske undersøkelser og nærmere ettertanke viser seg å inneholde visse erkjennelser knyttet til østtysk kultur og samfunn.

Westerngenren, som i amerikansk tapning i stor grad har fungert som en rettferdiggjørelse av den hvite manns fremrykk mot

vest, var det selvsagt umulig for østtyskerne å kopiere direkte. Hele den kalde krigens diskurs forbød det. Likevel skjedde det en resirkulering av westernfilmens rammeformat, og som vi har sett møtte man enkelte uoverstigelige hindere på veien til en sosialistisk og indianervennlig variant. Heri ligger det en tilsynelatende selvmotsigelse, tett fulgt av en 'viss sannhet' ved nærmere ettertanke.

Som jeg har vist i analysen av *Weisse Wölfe* så er det ikke westernformatet i seg selv – med de grunnleggende dikotomiene villmark/sivilisasjon, individ/samfunn og frihet/regulering – som er uoverførbar til en sosialistisk, antikapitalistisk sammenheng. *Weisse Wölfe* fungerer etter min mening riktig bra som en kritikk av den kapitaldrevne egoismen og kyniske konkurransen som ganske sikkert preget det slett regulerte samfunnslivet i virkelighetens mange 'boom towns' i det ville Vesten. På denne måten fyller indianerfilmen sin funksjon som en advarende pekefinger mot kapitalistiske tendenser i samtiden. Dette etablerer en 'viss sannhet' som forbinder elementer fra westernfilmens tematiske område på den ene siden – som spørsmålet om behovet for regulering av de frie markedskreftene – og, på den andre siden, den *parteiliche* filmskapers rolle i det østtyske samfunn som et viktig 'tannhjul' i den marxistisk-leninistiske samfunnsmekanismen, hvis oppdrag var å bevisstgjøre arbeiderklassen om kapitalismens sanne ansikt.

Den virkelige selvmotsigelsen, derimot, er valget av indianeren som helteskikkelse i disse kapitalismekritiske filmene. Indianerens integrasjon i gruppen av 'oss' i kampen mot 'dem' var dømt til å mislykkes så lenge filmskaperne (og/eller deres overordnede) sverget til Karl Marx' historisk-materialistiske utviklingslære. Innenfor DDRs marxistisk-leninistiske ideologi kunne indianerhelten umulig lære oss noe substansielt om alternativer til den kapitalistiske samfunnsform ettersom han, i likhet med kapitalisten, representerte en mindreverdig livsform.

Årsakene til indianerheltens udugelighet som 'tannhjul' i den store sosialistiske samfunnsmekanismen har jeg funnet frem til og klarlagt på grunnlag av de filmhistoriske forklaringene jeg presenterte

i oppgavens første del, som omhandlet indianerfilmens tilblivelse, popularitet og politisk sanksjonerte liv i DDR. Forklaringene på hvorfor indianeren kommer like dårlig ut i de østtyske indianerfilmene som i den tradisjonelle amerikanske westernfilmen er det viktigste produktet av mine undersøkelser i oppgavens andre hoveddel.

4.5. Servilitet under lupen

De funn jeg presenterer i denne studien av den østtyske indianerfilmen tør jeg kalle et nybrottsarbeid. Som jeg viste i et avsnitt innledningsvis om kildetilfanget i forbindelse med indianerfilmen (u.kp.1.3.) er det skrevet og publisert svært lite om dette spesielle emnet. Min litteraturliste og mitt noteapparat vil vitne at denne oppgaven hviler på et stort antall kilder med varierende grad av abstraksjon og distanse til det spesifikke fenomenet indianerfilmen. Syntetiseringen av erkjennelser fra de forskjellige kildene er imidlertid min egen, og sammenføyningen av disse varierte trådene i et mønster som gir mening og nye innsikter har vært mitt mål i dette arbeidet med indianerfilmen.

På et mer generelt plan vil jeg også si at min studie prøver ut hittil lite opptråkket mark. Forskningsfeltet jeg har beveget meg i, som vi kan kalle den partiservile østeuropeiske filmen, er bemerkelsesverdige lite utforsket. Langt de fleste studier av østeuropeisk film tar utgangspunkt i filmer av filmskapere som på mer eller mindre subtile vis kritiserer myndighetene gjennom sine verk. Det er vel og bra, men mitt håp er at jeg med denne studien skal ha vist at det er svært interessant og givende også å gå partitro filmer etter i sømmene, for å oppspore deres kulturelle utspring og deres funksjon i et gjennomregulert statssosialistisk regime.

Noter til kapittel 1

¹ Kjørup 1996:146-147

² Loc.cit.

³ Loc.cit.

⁴ Allen/Gomery 1985

⁵ Op.cit. s. 17, min kursivering.

^{6*} 8.285.136 solgte billetter fordelt på 55.247 forestillinger, for den første indianerfilmen "Die Söhne der Großen Bärin" (1966). Dette ifølge offisielle tall fra Progress Film-Verleih, gjengitt i Manuela Seiferts diplomarbeid ved Hochschule für Film und Fernsehen i DDR (Seifert 1978). Tallene bør tas med en klype salt ettersom manipulering med slike data ikke var uvanlig. Å tukle med statistikk er en integrert del av ethvert propagandaregime. Besøket var nok storartet, også i virkeligheten, men 8,2 millioner besøkende i et land med totalt 17 millioner innbyggere (Webb 1998:233) er helt usannsynlig. En alternativ forklaring kan være at tallene hos Seifert også gjelder utenlandssalg av filmen, men det er ingen ting i hennes omgang med tallene som tyder på dette. Et mer sobert og troverdig tall, men som likefullt tyder på enorm popularitet, fant jeg i en artikkel i avisa Bauernecho fra 5/3-66 (dvs. drøyt to uker etter premieren 18. februar). I følge Bauernecho var filmen da allerede besøkt av over 50.000 i Berlin alene. (*Niveaувoll und spannend* (05.03.66) Bauernecho, Berlin, DDR).

^{7*} Dette til tross for at andre deler av populærkulturen, som dans og underholdningsmusikk, ofte var gjenstand for engasjement på høyt kulturpolitisk nivå. I Elimar Schubbes dokumentamslinger fra østtysk kulturpolitikk er denne debatten godt representert (se Schubbe 1972).

⁸ Denne boken har det dessverre ikke lyktes meg å oppdrive.

⁹ Seifert 1978 og Jobst 1984

¹⁰ Wolf 1996

¹¹ Habel 1997

¹² Schenk et al. 1994

¹³ *zwischen Karl May und Karl Marx: die DEFA-Indianerfilme (1965-1983)* (1998) Film und Fernsehen, nr. 1 - 1998, s.36-41.

¹⁴ Schubbe 1972, Rüß 1976 og Lübbe 1984

Noter til kapittel 2

¹ Sitert i forordet til Schubbe 1972:38: "Weg mit dem parteilosen Literaten! Weg mit dem literarischen Übermenschen! Die literarische Tätigkeit muß zu einem *Bestandteil* der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem 'Rädchen und Schraubchen' des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden"

² Bühl 1970:311: ".../ ein objektives Teilsystem im Gesamtsystem der entwickelten sozialistischen Gesellschaft /.../"

³ Köpeczi, Béla (1966) "Rapport fra kulturavdelingen i Ungarns Sosialistiske Arbeiderpartis Sentralkomité. Studiereise til DDR 8.-15. oktober 1966", dokumentidentifikasjon: M-KS-288-35/1966/11.öe., Ungarns Riksarkiv, Budapest. (Oversatt til norsk av professor György Péteri, NTNU).

⁴ Fulbrook 1997:19-20

⁵ Slater 1992:275

⁶ Loc.cit

⁷ Schenk et al. 1994:10

⁸ Op.cit. s.14: ".../ Kampf um den demokratischen Aufbau Deutschlands und die Ausrottung der Reste des Nazismus und des Militarismus aus dem Gewissen eines jeden Deutschen, das Ringen um die Erziehung /.../ besonders der Jugend im Sinne der echten Demokratie und Humanität, und damit Achtung zu erwecken für andere Völker und Länder."

⁹ Loc.cit.

¹⁰ "Freiheit der Wissenschaft und Kunst [Vortrag von Anton Ackermann auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD, 3. Februar 1946, Auszug]", gjengitt i Schubbe 1972:55: "Wenn dann aber irgendein Pseudokünstler herkommt, um Zoten über den Humanismus, die Freiheit und Demokratie oder über die Idee der Völkergemeinschaft /.../ Hier sind die Grenzen der Freiheit gezogen /.../"

¹¹* En av formuleringene med direkte forbindelse til nazistenes metoder var trusselen om hva som kom til å hende med en eventuell 'pseudo-kunstner' dersom han 'tilsmusset humanismen' o.l.: "dann soll er das 'gesunde Volksempfinden' /.../ empfindlich spüren". Det å skulle "få smake det 'sunne folkevett'" om man ikke fulgte partilinjene, var en bevisst ordrett gjenbruk av et begrep fra nazistenes forfølgelse av jøder innenfor kunst og vitenskap på

Noter til kapittel 2

30-tallet (iflg. Jäger 1982:6). I Ackermanns manuskript er 'gesunde Volksempfinden' satt i anførselstegn, slik at det ikke er noen tvil om at dette var en referanse til et begrep hentet fra en annen sammenheng (Schubbe 1972:55).

¹² Jäger 1982:5

¹³ "Freiheit der Wissenschaft und Kunst [Vortrag von Anton Ackermann auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD, 3. Februar 1946, Auszug]", gjengitt i Schubbe 1972:55: "Wir sehen unsere Aufgabe heute keineswegs darin, Partei ausschließlich für die eine oder die andere Kunstrichtung zu ergreifen."

¹⁴ Op.cit. s.43-44

¹⁵ Op.cit. s. 154: ".../ unversöhnlichen Kampfe gegen die zersetzenden Einflüsse des imperialistischen Kulturverfalls /.../ [und] alle Erscheinungen der Kulturbarbarei"

¹⁶ Se f.eks. Fulbrook 1997:24

^{17*} Op. cit. s.178-186. Jeg skriver *såkalte* "Dokument der Arbeiterbewegung", ettersom jeg er usikker på denne benevnelsens opphav. Både Elimar Schubbe (Schubbe 1972) og Manfred Jäger (Jäger 1982) benytter denne betegnelsen, mens dokumentet i seg selv bærer tittelen "Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur".

^{18*} Becher skrev blant annet teksten til DDRs nasjonalsang, og ble i 1954 utnevnt til kulturminister i DDR (Webb 1998:266).

¹⁹ Jäger 1982:33: "Der Aufstieg einer großen deutschen Kunst ist nur möglich im Zeichen des Aufbaus des Sozialismus. Eine große deutsche Kunst wirt entweder eine sozialistisch-realistische sein, oder sie wird nicht sein. Der sozialistische Realismus ist darum nicht eine schöpferische Variante unter vielen, nicht eine schöpferische Möglichkeit unter anderen, sondern der sozialistische Realismus ist die *einzig* Möglichkeit, die *einzig* schöpferische Methode, welche zum Aufstieg einer großen deutschen nationalen Kunst führen kann."

²⁰ Se for eksempel: Scriven 1988, Groys [1988]1992, Fitzpatrick 1992:216-237 og Liehm 1977:433-437.

Noter til kapittel 2

²¹ Hansen 1988:14-15

²² Loc.cit. s.17

²³ Sevin [1988] 1995:10

²⁴ Bl.a. i Slater 1992:277-278

²⁵ jfr. handlingsreferat fra Schenk et al. 1994:362

²⁶ Schenk et al. 1994:83: "einfache Leute"

²⁷ Loc.cit.: "/.../ Feinfühligkeit, Behutsamkeit und Toleranz /.../" – "/.../ jeden Satz, jede Einstellung, jedes Bild auf die Goldwaage legen."

²⁸ Loc.cit.: "/.../ die Zuschauer emotional packen /.../ und nicht mittels wissenschaftlicher Beweisführung."

^{29*} *Parteilichkeit* (fra sovjetisk *partiinost*) er et ord som er beslektet med partisk og partitro, men som i DDR-støpning ikke bare betegner en holdning, men omfatter både tanke og handling. Den sosialistiske *Parteilichkeit* er en betegnelse for enkeltmenneskets holdning, verdensanskuelse og praktiske bidrag til fremveksten av det sosialistiske fellessamfunnet. Den sosialistiske *Parteilichkeit* gjelder fremfor alt som grunnprinsipp for all kunst, kultur og vitenskap i den marxistisk-leninistiske forestilling om den sosialistiske og kommunistiske stat (Kinne 1980:142). Ettersom det ikke finnes et dekkende norsk ord for dette vil jeg i det følgende benytte ordene *parteilich* og *Parteilichkeit* i deres opprinnelige form også i mine norske oversettelser, men da i kursivert form slik det er vanlig å gjøre når man bruker uttrykk fra et fremmedspråk i den generelle teksten.

³⁰ Sitert i Schenk et al. 1994:133: "Dieses Verwischen ihres parteilichen Standpunktes hat manche Filmschaffende auch künstlerisch geschwächt und in der Entfaltung ihres Talents entscheidend behindert."

³¹ Op.cit. s.134: "/.../ die einprägsame, packende, parteiliche Darstellung positiver Gestalten unserer Arbeiterklasse, /.../ die Gestalt des sozialistischen Kämpfers in seinen Schicksalen, Leiden und Freuden, Niederlagen und Siegen, in seinem geschichtlich notwendigen Aufstieg gegen die zum Untergang verurteilten Mächte der alten kapitalistischen Gesellschaft /.../"

^{32*} Den italienske neorealismen hadde sin storhetstid på slutten av 40- og begynnelsen av 50-tallet. Den it. neorealismen var dominert av til dels melodramatiske, men først og fremst dypt humanistiske, fortellinger om det

Noter til kapittel 2

undertrykte enkeltmenneskets kamp for tilværelsen. De fremste representantene for denne bevegelsen var Roberto Rossellini (bl.a. *Paisà* 1946 og *Tyskland år null* 1947) og parhestene Cesare Zavattini (manus) og Vittorio De Sica (regi) (bl.a. *Sykkelyvene* 1948 og *Umberto D* 1951), disse var flankert på den politiske venstresiden av de mer markert marxistiske Luchino Visconti (bl.a. *La terra trema* 1947) og Guisepppe De Santis (bl.a. *Bitter ris* 1949).

³³ Schenk et al. 1994:134: “/.../ Ein Filmkünstler der Deutschen Demokratischen Republik muß jedoch verstehen daß die schöpferische Methode der italienischen Neorealisten, welche die antagonistischen, unlösbaren Widersprüche innerhalb der kapitalistischen Ordnung bloßlegt und die Menschen in Opposition gegen den kapitalistischen Staat bringt, nicht übertragen werden kann auf die Gestaltung von Filmwerken, die in einem Arbeiter- und Bauernstaat spielen, in dem die Arbeiterklasse unter der Führung ihrer Partei den Sozialismus aufbaut, nichtantagonistische, lösbare Widersprüche vorübergehender Art in der sozialistischen Entwicklung auftreten und der einfache Mensch nicht in Opposition zum Staat steht, weil dieser Staat der werdenden sozialistischen Gesellschaft sein eigener Staat ist. Um die Dialektik dieser Entwicklung künstlerisch zu erfassen, muß man die schöpferische Methode des sozialistischen Realismus anwenden. Mit der Methode des kritischen Realismus kommt bei einer Darstellung unserer neuen Wirklichkeit nur eine oberflächliche Pseudowahrheit heraus.”

³⁴ Honecker 1966: “Fragen der weiteren Entwicklung des geistig-kulturellen Lebens”

³⁵ “Brief des Genossen Walter Ulbricht an Genossen Prof. Dr. Kurt Maetzig” (23.01.66) Neues Deutschland, Berlin

³⁶ Schenk et al. 1994:196-197

³⁷ Weiß 1979:309

³⁸ Kinne 1980:29

^{39*} Filmhistorisk litteratur skrevet både før og etter jernteppet fall beskriver perioden etter 1961 som en tid preget av kunstnerisk oppblomstring, som resultat av noe friere tøyler, om enn med flere modifikasjoner og reservasjoner i den nyere litteraturen. (Jevnfør eksempelvis Schenk et al. 1994:159-211 med Weiß 1979:309-361).

Noter til kapittel 2

⁴⁰ Weiß 1979:309: “/.../ vorwiegend bürgerlicher Menschen /.../ deren Lebenserfahrung mit dem Sozialismus gewachsen war /.../”

⁴¹* Alle de fire utvalgte eksemplene er relevante for å beskrive påvirkningen fra Sovjet i denne perioden, men de er hentet fra to forskjellige kilder og representerer to forskjellige påvirkningsfaktorer. De to første eksemplene *Schlacht unterwegs* og *Neun Tage eines Jahres*, som er hentet fra en østtysk filmhistoriebok (Weiß 1979:310), påvirket filmskapermiljøet til å drøfte nye temaer fra det sosialistiske arbeidslivet, noe som var politisk ønskelig. De to andre eksemplene *Als die Bäume groß waren* og *Ivans barndom*, som er hentet fra en bok om østtysk filmhistorie skrevet etter murens fall (Schenk et al. 1994:171) representerte en formal påvirkning av selve fortellemåten, en utvikling som overhodet ikke var etterspurt av de politiske myndigheter.

⁴² Loc.cit.

⁴³* *Sonnensucher* ble ikke godkjent for visning før i 1972.

⁴⁴ Sylvester 1992:12

⁴⁵ Renk 1989:96-97: “/.../ nicht eine Polemik der Polemik wegen oder eine der vielen Polemiken, wo am Schluß uns ein Schlachtfeld zurückbleibt /.../”

⁴⁶ “Experiment im Streitgespräch [Betrachtung zum Film ‘Der geteilte Himmel’ von Gunter Karl, September 1964, Wortlaut des im ‘Neuen Deutschland’ veröffentlichten Auszugs]”, gjengitt i Schubbe 1972:1006: “/.../ [die] auf höhere Stufe stehender Klarheit und Einfachheit /.../”

⁴⁷ Op.cit. s. 1002-1008

⁴⁸ Weiß 1979:312

⁴⁹* *Spur der Steine* (Frank Beyer 1966), *Das Kaninchen bin ich* (Kurt Maetzig 1965), *Der Frühling braucht Zeit* (Günter Stahnke 1965), *Denk bloß nicht, ich heule* (Frank Vogel 1965), *Karla* (Herrmann Zschosche 1965), *Fräulein Schmetterling* (Kurt Barthel 1965), *Hände hoch, oder ich schieße!* (Hans-Joachim Kasprzik 1965), *Jahrgang 45* (Jürgen Böttcher 1966), *Wenn du groß bist, lieber Adam* (Egon Günther 1965), *Berlin um die Ecke* (Gerhard Klein 1965), *Der verlorene Engel* (Ralf Kirsten 1965). (Se artikkel: “Spur der Filme” (19.01.90) i Neu Berliner Illustrierte).

⁵⁰ se Barton Bygs artikkel i “DEFA Conference Reading Packet” (1997). Detaljene om Honeckers karriere er hentet fra Černý 1992:201-202

Noter til kapittel 2

⁵¹ Fitzpatrick 1992:227

⁵² Honecker 1966:59: "Die Orientierung auf die Summierung von Fehlern, Mängeln und Schwächen wird von Kreisen genährt, die daran interessiert sind, gegenüber der Politik der DDR Zweifel zu erwecken und die Ideologie des Skeptizismus zu verbreiten."

⁵³ Op.cit. s.58: "*Sie irren sich, wenn sie die Arbeitstellung in unserer Republik so verstehen, daß die Werktätigen die sozialistische Gesellschaftsordnung aufopferungsvoll aufbauen und andere daran nicht teilzunehmen brauchen, daß der Staat zahlt und andere das Recht haben, der lebensverneinenden, spießbürgerlichen Skeptizismus als alleinseligmachenden Religion zu verkünden.*" (Honeckers kursivering)

⁵⁴ Op.cit. s.59: "Uns geht es um den parteilichen Standpunkt des Künstlers bei der politischen und ästhetischen Bewertung unserer Wirklichkeit und damit auch um sein aktives Mitwirken bei der Darstellung der Konflikte und ihrer Lösungen im Sozialismus."

⁵⁵ Op.cit. s. 58

⁵⁶ "Die gesellschaftliche Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bei der Vollendung des Sozialismus [Referat Walter Ulbrichts auf dem VII. Parteitag der SED, 17. bis 22. April 1967, Auszug]", gjengitt i Schubbe 1972:1257

⁵⁷ "Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik [Rede von Nationalpreisträger Prof. Ernst H. Meyer auf der Gründungskonferenz des Verbandes Deutscher Komponisten und Musiktheoretiker, 3. April 1951, Auszug.]", gjengitt i Schubbe 1972:188: "Durch Radio, Film und Schallplatten wird eine wahre schlammflut von Boogie-Woogie auf das deutsche Volk losgelassen, von der auch unsere Deutsche Demokratische Republik keineswegs ganz unberührt bleibt. Es wäre falsch, die gefährliche Rolle der amerikanischen Schlagermusik bei der Kriegsvorbereitung zu verkennen."

⁵⁸ Langenbucher et al. 1983:182-183

⁵⁹ Loc.cit.

⁶⁰ Loc.cit.

Noter til kapittel 2

^{61*} Se for eksempel Bathrick 1995:91 og Webb 1998:255-256. David Bathrick, som ellers i sin bok har et etterrettelig og detaljert noteapparat, unnlater dessverre å oppgi nettopp når og hvor Walter Ulbricht skal ha sagt dette, men formuleringen har uansett blitt stående som et treffende uttrykk for en bestemt kulturpolitisk intensjon som rådet i Østblokken generelt og i Øst-Tyskland spesielt i denne perioden; dens apokryfe status dessuaktet. Hos Adrian Webb ser vi det samme. Han refererer til "the Stalinist formula of 'national in form and socialist in content'", med henvisning til dokumentet "Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur [Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15.-17. März 1951]" (som står i samlingen: Schubbe 1972:178-186), men jeg kan ikke se at formuleringen finnes ordrett i den teksten heller.

⁶² Bathrick 1995:171

^{63*} Vi vet i dag at militære planer og logistikk (helt ned til lagre med spesialtrykte krigs-pengesedler) stod klart i DDR med henblikk på å 'ta' Vest-Berlin om nødvendig (jfr. dokumentarfilmen *Die Verschwundene Armee*, NDR 1997), men noen kommunistisk maktovertagelse av hele Vest-Tyskland var helt urealistisk.

⁶⁴ "Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst [Beschluß des Politbüros des ZK der SED, 22. Juli 1952]", gjengitt i Schubbe 1972:246: "Das Politbüro des ZK weist darauf hin, daß die Verfilmung von klassischen Stoffen mit größten Verantwortung und sorgfältiger Auswahl auf Grund exakter wissenschaftlicher Forschung zu erfolgen hat. Das Politbüro warnt vor allen Tendenzen einer Vulgarisierung des Marxismus in bezug auf die Bearbeitung und Verfilmung des deutschen Kulturerbes, der deutschen Sagen und Märchen."

⁶⁵ Bathrick 1995:173-174

⁶⁶ Weiß 1979:35. *Schinderhannes*-omtalen inngikk i artikkelserien "Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932", ført i pennen av Alexander Abusch og publisert i tidsskriftet "Rote Fahne".

^{67*} Det ble laget 2 filmer basert på Grimm-eventyr i DDR på 50-tallet, 7 på 60-tallet, 5 på 70-tallet og 5 på 80-tallet (Schenk et al. 1994:358-541).

Noter til kapittel 2

⁶⁸ * I David Bathricks essay "Little Red Riding Hood in the GDR" (Bathrick 1995:167-191) viser han til det offisielle Øst-Tysklands holdning til utgivelse av Brødrene Grimms eventyr i DDR: mange eventyr ble bedømt som lite oppbyggelige eller direkte skadelige og derfor ikke publisert, mens andre eventyr utkom først etter større eller mindre endringer i handlingsforløpet for å tilpasses den nye samfunnsordenen.

⁶⁹ * Nøyaktig når westerngenren innen litteraturen blir født er det vanskelig å sette et bestemt årstall på, men det gir en viss pekepinn at to sentrale verk som "The Adventures of Daniel Boone" og "The Last of the Mohicans" kom ut i henholdsvis 1813 og 1826. Fra 1820-tallet og frem mot århundreskiftet tiltar interessen og en veldig industri av masseprodusert westernlitteratur vokser frem. (Smith [1950]1982:53-59 og 90-120)

⁷⁰ *zwischen Karl May und Karl Marx: die DEFA-Indianerfilme (1965-1983)* (1998) Film und Fernsehen, nr. 1 - 1998, s.39

⁷¹ Habel 1997:7

⁷² * *Der Schatz im Silbersee* (aka. *The Treasure of Silver Lake*)(1962), *Winnetou I* (aka. *Winnetou the Warrior*)(1963), *Winnetou II* (aka. *Last of the Renegades*)(1964), *Winnetou III* (aka. *The Desperado Trail*)(1965), alle regissert av vesttyskeren Harald Reinl (opplysninger hentet fra Frayling 1998:113, Internet Movie Database: www.imdb.com og Hochschule für Film und Fernsehen sin bibliotekjeneste: www.bibl.hff-potsdam.de)

⁷³ Op.cit. s. 113-116

⁷⁴ Habel 1997:7

⁷⁵ Schenk et al. 1994:220

⁷⁶ Sitert i Habel 1997:7

⁷⁷ "Östlicher Western" (07.07.65) Der Spiegel, Hamburg

⁷⁸ Schenk et al. 1994:223

⁷⁹ UNESCO Statistical Yearbook 1963 s. 428

⁸⁰ UNESCO Statistical Yearbook 1966 s. 457

⁸¹ 1.035.000, iflg. UNESCO Statistical Yearbook 1965 s. 602

⁸² 3.216.000, iflg. UNESCO Statistical Yearbook 1966 s. 490

⁸³ Grønnestad 1993:20

Noter til kapittel 2

⁸⁴* Rent språklig er begrepet *volkseigene Betrieb (VEB)* en østtysk nydannelse (Se Kinne 1980:211-212). *Volkseigene Betriebe* var i realiteten det vi på norsk vil kalle statseide bedrifter, men som i så mange andre sammenhenger i DDR var ordvalget viktig i den politiske retorikken. I uttrykket *VEB* ligger følgende påstand innbakt: – Staten eier bedriften, men siden denne staten er arbeidsfolkets egen stat tilhører bedriften folket (m.a.o. *volkseigene*).

DEFA's status som aksjeselskap stammer fra 1947, da en østtysk stat fremdeles ikke var etablert, og Sovjetunionen sikret seg kontroll over filmproduksjonen (som med all annen industri i SBZ) ved å omdanne den til et såkalt *Sowjetische Aktiengesellschaft*. Den sovjetiske militæradministrasjon (SMAD) holdt ved den offisielle opprettelsen av selskapet 3. november 1947 55% av aksjene i DEFA. I 1953 ble de sovjetiske aksjene i DEFA overdratt til østtyske myndigheter og DEFA ble offisielt en *volkseigene Betrieb* (Allan/Sandford 1999:4-8).

⁸⁵* Sitatet var svært vanskelig å oversette direkte, og jeg har derfor måttet ta meg noe større friheter her enn ved mine tidligere oversettelser. Originalteksten lyder i hvert fall som følger: "Die sozialistische Unterhaltung ist nicht Ausdruck der Ersatzbefriedigung beziehungsweise eines niedrigen kulturellen Anspruchsniveaus, sondern ein gesellschaftlich notwendiger Kulturbereich /.../". Sitatet er fra Horst Slommas "Sinn und Kunst der Unterhaltung" (1971), sitert i Seifert 1978:8

⁸⁶ "Die gesellschaftliche Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bei der Vollendung des Sozialismus [Referat Walter Ulbrichts auf dem VII. Parteitag der SED, 17. bis 22. April 1967, Auszug]" gjengitt i Schubbe 1972:1257: "Es müssen alle Anstrengungen gemacht werden, um zu einer sozialistischen Unterhaltungskunst /.../ zu kommen /.../ durch die täglich Hunderttausende, wenn nicht Millionen Menschen erreicht werden."

⁸⁷ Dette ifølge offisielle tall fra Progress Film-Verleih, gjengitt i Manuela Seiferts diplomarbeid ved Hochschule für Film und Fernsehen i DDR (Seifert 1978:3).

⁸⁸ Schenk et al. 1994:223

⁸⁹ *Die Söhne der Großen Bärin* (3/66) Film Spiegel, DDR.

Noter til kapittel 2

⁹⁰ Se bl.a. *Wild ist der Westen, schwer ist der Beruf* (10.07.65) Wochenpost, DDR; *Niveauvoll und spannend* (05.03.66) Bauernecho, Berlin, DDR; *'Roter Kreis' zwischen Indianer- und Gegenwartsfilm* (16.08.69) Leipziger Volkszeitung, Leipzig, DDR; *Abenteuer, Aktion, Indianer?* (23.07.71) Schweriner Volkszeitung, Schwerin, DDR; samt et utall andre artikler og filmanmeldelser med referanse til indianerfilmen i DDR. Se også forordet i den østtyske boken "Western – Die Entwicklung eines Filmgenres" (Hanisch 1984:5-9). Disse holdningene til westerngenren kommer også til syne i deler av diplomarbeidene til Mauela Seifert og Eva Jobst om indianerfilmen i DDR (Seifert 1978, Jobst 1984).

⁹¹ *Abenteuer, Aktion, Indianer?* (23.07.71) Schweriner Volkszeitung, Schwerin, DDR: "Auf jeden Fall ist eine klare historische Konzeption notwendig. Sie ist das wichtigste, verbunden mit einem deutlich erkennbaren Klassenstandpunkt. /.../ Die Geschichte der Indianer /.../ ist eine Geschichte von Klassenauseinandersetzungen. Am Schicksal der Indianer wird auf verblüffend überzeugende Art die Klassenstruktur und der Klassenmechanismus der Weiß-amerikanischen Seite sichtbar. Daraus ergeben sich fast zwangsläufig aktuelle Bezüge, Folgerungen für die Gegenwart."

⁹² Loc.cit.: "/.../ in den arabischen und auch afrikanischen Länder, glaube ich, ist der Erfolg unserer Abenteuerreihe darauf zurückzuführen, daß eine Identifikationsmöglichkeit mit dem Freiheitskampf des indianischen Volkes gegeben ist."

⁹³* Eksempelvis i bombingene av indianerlandsbyens kvinner og barn i *Spur des Falken* (Gottfried Kolditz 1968, KAG Roter Kreis).

⁹⁴* En detaljert studie av dette engasjementet er boken "The Foreign Policy of the GDR in Africa" (Winrow 1990). SEDs *Afrikapolitik* førte til at "vennskaps- og samarbeidspakter" ble inngått med en rekke land i den Tredje Verden, og sosialistiske og kommunistiske partiorganisasjoner vokste seg tallrike og sterke, blant annet i Afrika. Grunnlaget ble lagt på 60- og 70-tallet for den langvarige påvirkning som gjorde at det under SEDs XI. Partikongress i 1986 deltok delegater fra hele 27 afrikanske politiske partier og frigjøringsbevegelser, fra 22 afrikanske stater (Op.cit. s.200-201).

⁹⁵ Op.cit. s. 222-223

Noter til kapittel 2 / 3

⁹⁶ Loc.cit.

⁹⁷ Jfr. Buhr/Kosing 1974:139-141

⁹⁸ Allen/Gomery 1985:17

⁹⁹ Op.cit. s.20

Kapittel 3

¹ Fra artikkelen "Reflections on the New Western Films" av John G. Cawelti, publisert i Nachbar 1977:113-117. Sitatene er fra s. 114 og s. 117.

^{2*} Dette til tross for at enkelte 'spaghetti westerns' både var skrevet og regissert av uttalte marxister, som for eksempel var tilfellet med Sergio Leones *Ondt blod i Vesten* fra 1968, skrevet av Bernardo Bertolucci, Dario Argento og Leone.

^{3*} Bruken av begrepet 'westernmyten' er svært mangfoldig, og ofte også svært tilfeldig, i litteraturen om westernfilmen. Jeg vil for ordens skyld nevne at bruken av begrepet grovt sett kan deles inn i tre: (1) De som snakker om et romatisert, forenklet og delvis usant sett av forestillinger om hvordan livet var og hvilke verdier som gjaldt i det ville Vesten. Henry Nash Smiths westernstudie "Virgin Land" (Smith [1950] 1982) faller – blant mange andre – innenfor denne kategorien. (2) De som behandler westerngenren ut fra Claude Lévi-Strauss' oversiktlige strukturalistiske myteteori, hvor westernhistoriene/-filmene betraktes som moderne varianter av det 'primitive' samfunns myter, hvis funksjon var som oppdragende moralfortellinger og 'charters for social action', som gjennom bruk av mytiske symboler skulle hjelpe tilhørerne til å forstå og tilpasse seg hverdagen i sitt samtidige samfunn. Sosiologen Will Wrights interessante westernstudie "Sixguns & Society" er det fremste eksempelet i denne kategorien (Wright [1975] 1977). (3) En tredje myteforståelse er Roland Barthes' lingvistiske forståelse av 'mytologi' som den naturlige fortsettelsen av det grunnleggende signifiseringssystemet i språket (Barthes [1975]1991).

⁴ Wright [1975] 1977.

⁵ Schenk et al. 1994:220

Noter til kapittel 3

^{6*} Filmen *Blauvogel* (Ulrich Weiß, 1979) regnes enkelte ganger med blant indianerfilmene som ble produsert ved DEFA (blant annet i Schenk et al. 1994 og Jobst 1984). Filmen har sin handling lagt til Nord-Amerika på 1800-tallet og skildrer sider ved nybygger- og indianerlivet, men den henvender seg til en helt annen målgruppe og er formmessig radikalt forskjellig fra de 13 filmene jeg har valgt å sette søkelyset på. *Blauvogel* er en historisk og realistisk motivert film, mens de øvrige 13 er banale og spenningsfylte eventyrfortellinger.

⁷ For detaljer om hvem som skrev og regisserte hva, se i filmoversikten bak i oppgaven.

⁸ Jeg finner det ikke nødvendig å referere til spesifikke artikler, dette legitimeringsbehovet skinner i gjennom i så godt som alle østtyske omtaler av disse regissørene og underholdningsfilmene de laget.

⁹ *Von neuen Ideen beflügelt – Interview mit Regisseur Dr. Gottfried Kolditz* (23.02.63) Freie Presse, Zwickau, DDR

¹⁰ Lehmberg 1983:154

¹¹ *Treffpunkt Kino – Filmlexicon – Konrad Petzold*, Der Film Spiegel nr. 7 - 1980, s.20

¹² Tautz 1983:26: “/.../ hervorragende und beispielgebende Leistungen der sozialistisch-realistischen Film- und Fernsehkunst der DDR.”

¹³ Schenk et al. 1994:161

¹⁴ Se for eksempel “*Roter Kreis*” *zwischen Indianer- und Gegenwartsfilm* (16.08.69) Leipziger Volkszeitung, Leipzig, DDR, og *Abenteuer, Aktion, Indianer?* (23.07.71) Schweriner Volkszeitung, Schwerin, DDR

¹⁵ *Es geht um Grundfragen, nicht um privaten Seelenkummer* (19.12.65) Neues Deutschland, Berlin, DDR

¹⁶ Schenk et al. 1994:83: “/.../ die Zuschauer emotional packen /.../ und nicht mittels wissenschaftlicher Beweisführung.”

¹⁷ Se f.eks. *Die Goldgräberzeit ist vorüber...* (23.05.70) Norddeutsche Neueste Nachrichten, Rostock, DDR

¹⁸ *Indianerbiwak im BMK Süd* (11.07.70) Leipziger Volkszeitung, Leipzig, DDR: “Die unmenschliche, kapitalistische Gesellschaftsordnung in ihrer ganzen Brutalität darzustellen – das sehen wir als unsere Aufgabe.”

Noter til kapittel 3

¹⁹* Som nevnt tidligere ender Günter Karls drøftelse av de kunstneriske virkemidlene i *Der geteilte Himmel* i ureflekterte og partitro vendinger om 'klarhet og enkelhet' som det ufravikelige kunstideal. Denne siste halvdelen av analysen hans står imidlertid i et påfallende misforhold med den innledningsvis seriøse behandling av Wolfs moderne og dristige formspråk. Det er denne 'disharmonien' i Karls tekst som gjør at jeg kan omtale den på den ene side som faglig interessant og på den annen side som servilt partitro.

²⁰ *zwischen Karl May und Karl Marx: die DEFA-Indianerfilme (1965-1983)* av Gerd Gemünden (1998) i Film und Fernsehen nr. 1 - 1998

²¹ Wolf 1996

²² Kitses 1969:19

²³ Smith [1950]1982

²⁴ Op.cit. s. ix

²⁵ Op.cit. s. 187

²⁶ Turner 1893

²⁷ Op.cit. s. 200

²⁸ Op.cit. s. 207

²⁹ Loc.cit.

³⁰ (i engelsk oversettelse:) Bazin 1971:140-157

³¹* Bazin sier lite om hva den klassiske westernfilmen var, men bruker desto mer energi på å definere hva 'superwestern' er. Det er derfor vanskelig å si så mye om Bazins klassiske kategori, utover at den ikke er selvbevisst på slik måte at den (1) bevisst overdriver anvendelsen av klisjeer og/eller (2) inkluderer politisk-sosiale temaer utover dem man forbinder med de opprinnelige westernverdiene. Hva disse 'opprinnelige' verdiene konkret skulle bestå i drøftes dessverre heller ikke i Bazins to artikler.

³²* Bazin 1971:151-154. Det bør også nevnes at Bazin lanserer en tredje kategori som eksisterer parallelt med 'superwestern', nemlig en 'novelistic' (fra. 'romanesque') western. Jeg har valgt å konsentrere meg kun om skillet 'klassisk' western/'superwestern', som er det mest interessante og poengterte skillet i Bazins essay, men tar med hans definisjon av 'novelistic' westernfilm for spesielt interesserte: "By this [= novelistic western] I mean that without departing from the traditional themes they enrich them from within by the originality of their characters, their

Noter til kapittel 3

psychological flavor, an engaging individuality, which is what we expect from the hero of a novel." (Bazin 1971:155)

³³ Op.cit. s.142

³⁴ Op.cit. s.148

³⁵ Kitses 1969

³⁶ Op.cit. s.11

³⁷ Loc.cit.

³⁸ Bazin 1971:154

³⁹ Kitses 1969:19

⁴⁰ Op.cit. s. 17

⁴¹ Bazin 1971:150

⁴²* Altman 1999:83 og 96-99. Wittgensteins opprinnelige eksempel tar utgangspunkt spørsmålet om hva det er som binder sammen alle fenomenene som språklig sorterer under begrepet "games": – hva er det poker, fotball og ludo har til felles? Min anvendelse av 'familielikhets'-begrepet viker litt fra Altmans (og for den saks skyld Wittgensteins) fremstilling, men det avgjørende her er allegoriens anvendbarhet innenfor min egen argumentasjon, ikke hvorvidt den er i tråd med Wittgenstein/Altman.

⁴³ Bazin 1971:142

⁴⁴ Lovell 1967:92-103, publisert i "Screen Education" nr. 41.

⁴⁵ Cawelti 1984

⁴⁶* Lovell nevner ikke spesifikt året 1903, men jeg regner med at det også i 1967 (da artikkelen ble utgitt) var enighet om at Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* fra 1903 var den første kjente narrative westernfilmen.

⁴⁷* Det vil være åpenbart for enhver som leser dette at skillelinjene her er uklare, og Lovell gjør dessverre ikke noe forsøk på å skjerpe dem. Jeg velger å la tvilen komme Lovell til gode og betrakter denne uklarheten som et uttrykk for en innforståthet med håpløsheten av å skulle lage vanntette skott mellom disse kategoriene. Det er ikke unaturlig å anta at Lovell, til tross for at han ikke presiserer det, er fullt klar over mulighetene for at hevnmotivet opptrer sammen med heltinne/helt/skurk-elementet, og at den i sin tur gjerne kan være krydret med situasjoner forbundet med det rendyrkede action-elementet og så videre. Trolig snakker Lovell om

Noter til kapittel 3

hovedretninger i tidlig westernfilm, og har neppe illusjoner om eksistensen av gjensidig utelukkende kategorier. Til tross for disse svakhetene i Lovells fremstilling er den blant de beste fremstillingene av westernfilmens utvikling. (Feltet kunne m.a.o. trenge mer forskning på akkurat denne fronten.)

⁴⁸ Cawelti 1984:73

⁴⁹ Op.cit. s. 76-79

⁵⁰ Op.cit. s. 82 og 78

^{51*} *Syv samuraier* (Akira Kurosawa, 1954) ble innspilt som amerikansk western i form av *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960); *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961) ble omtrent bilde for bilde nyinnspilt som *For en neve dollar* (Sergio Leone, 1964). *Yojimbo*-manuset ble for øvrig brukt som underlag for filmen *Last Man Standing* av Walter Hill fra 1996. Handlingen i *Last Man Standing* er lagt til 1930-tallets amerikanske gangsterverden, men da filmen kom på markedet ble den likefullt ofte omtalt som en 'western' – i samme overførte betydning som tilfellet var med *Yojimbo*.

^{52*} Jeg er selvsagt klar over at det tidligere nevnte logiske problemet innebygget i all genredefinisjon også gjelder her: *My Darling Clementine* fyller selvsagt forfatterens forventninger til en klassisk western ettersom de gjerne har benyttet nettopp denne filmens ingredienser som definisjonsgrunnlag for hva som er og ikke er en klassisk western. Men dette er en sirkelargumentasjon som jeg ikke har tatt mål av meg til å motbevise eller dekonstruere i denne oppgaven.

⁵³

Kitses 1969:11

⁵⁴ I *Tecumseh* (1972): "Ihr gebaut und gepflanzt ein Stück Land, und 20 Leute können daran leben /.../ Lernen wir nicht dieser Eure Kunst, so ist der rote Mann verloren."

⁵⁵ I *Osceola* (1971): Raynes: "Sie sind jetzt zehn Minuten von Ihre Lokomobile weg. Ich wette, wenn Sie die beiden Nigger noch einmal zehn Minuten ohne Aufsicht herumhantieren lassen, ist das Ding kaput." Moore: "Ich habe keine Sklaven. Sie arbeiten für mich, und ich bezahle sie dafür. Die Maschine interessiert sie."

Noter til kapittel 3

⁵⁶ Bazin 1971:150-154

⁵⁷ Loc.cit.

⁵⁸ Seifert 1984:14

⁵⁹ Tompkins 1992:8-9

^{60*} *Formula* er Caweltis egen begrepskonstruksjon, i et forsøk på å skape et mer presist begrep enn *genre*-begrepet. Se Cawelti 1976 og Cawelti 1984.

⁶¹ Cawelti 1976:65

⁶² Op.cit. s. 64-65.

^{63*} Smith [1950] 1982:52. Smith trekker spesielt frem Francis Parkman og hans berømte reisebeskrivelse "The Oregon Trail", men denne 'primitivismen' er også svært utbredt i den øvrige westernlitteraturen, deriblant i bøkene til James Fenimore Cooper (hvorav én har blitt filmatisert i DDR som *Chingachgook, die Große Schlange* (1967)).

⁶⁴ Müller et al. 1990:371-372

⁶⁵ Se for eksempel Buhr/Kosing 1974:258-259.

^{66*} En materialistisk historieoppfatning vil i marxistisk sammenheng si realitetsorientert og produksjonsavhengig. Karl Marx angriper i "Den tyske ideologi" de unghgelianske filosofene for at det ikke har falt en eneste av dem inn å "spørre etter sammenhengene mellom den tyske filosofi og den tyske virkelighet" (Elster 1965:107). Han utdyper behovet for å betrakte den materielle virkeligheten ved å påpeke at "idet menneskene produserer sine livsformødenheter, produserer de indirekte selve sitt materielle liv. [...] Hva individene er avhenger således av de materielle vilkår for deres produksjon." (Op.cit. s. 107 og 108).

^{67*} Hvordan man anvender begrepet "objektiv virkelighet" i marxistisk-leninistisk retorikk er vel verdt en studie i seg selv, men kort sagt er det her snakk om å distansere seg språklig fra det man mente var subjektivistiske filosofiske betraktninger over virkelighetens eksistens. I følge den marxistisk-leninistiske ideologi er slike filosofiske betraktninger kun egnet til å ta oppmerksomheten bort fra misforholdene i den objektive virkelighet, og representerer som sådan et bidrag til opprettholdelse av status quo under kapitalistiske forhold, og vil være å regne som direkte kontrarevolusjonære under sosialistiske og kommunistiske forhold. En politisk-filosofisk ordbok,

Noter til kapittel 3

utgitt av partiforlaget Dietz i DDR i 1974, inneholder klargjørende definisjoner av begrepene "objektiv" og "objektiv realitet". Noen representative utdrag: "**objektiv:** /.../ objektiver Inhalt der Erkenntnis, bedeutet daß der erkennende Mensch die objektive Realität im Bewußtsein adäquat widerspiegelt /.../ **objektive Realität:** die materielle Welt, die unabhängig und außerhalb vom menschlichen Bewußtsein existiert und von diesem widergespiegelt wird. Der Begriff der o.R. ist gleichbedeutend mit den Begriffen 'Materie', 'materielle Welt' und 'objektive Wirklichkeit'" (Buhr/Kosing 1974:207).

^{68*} I "Kleines Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie" (Buhr/Kosing 1974) utgitt av SEDs partiforlag Dietz i 1974, står det faktisk *Urgesellschaft*, mens det hos Karl Marx opprinnelig gikk et skille mellom *-gemeinschaft*-endelsen på begrepet for ur-samfunnet og *-gesellschaft*-endelsen som ble brukt på andre samfunnsformer. Forskjellen finnes ikke på norsk, men slik jeg forstår det betegner ordet *Gemeinschaft* mer av det mellommenneskelige, kollektive innholdet i et samfunnsfellesskap enn det mer tekniske begrepet *Gesellschaft*, som i større grad er et begrep som fanger samfunnet som en strukturelt og hierarkisk organisert enhet, heller enn for eksempel det kollektive ansvar og den gjensidige avhengighet mellom menneskene som befolker det aktuelle samfunn. Ordet *Gesellschaft* er i det tyske språket for øvrig også ordet for forretningselskaper som aksjeselskaper o.l.

⁶⁹ Fra Karl Marx' "Die Deutsche Ideologie", oversatt til norsk og gjengitt i Elster 1965:109

⁷⁰ Fra Karl Marx' "Kritik der Politischen Ökonomie", oversatt til norsk og gjengitt i Elster 1965:181

⁷¹ Fra Karl Marx' "Die Deutsche Ideologie", oversatt til norsk og gjengitt i Elster 1965:110-111

⁷² Cawelti 1976:64

⁷³ Regissør Konrad Petzold forklarer overdubbingen av Gojko Mitic på følgende måte: "Wenn die Amerikaner die Indianer im Film kauderwelschen und kein richtiges Englisch beherrschen lassen, dann halte ich das für eine Diskriminierung. /.../ Und einen Indianer mit einem slawischen Akzent sprechen lassen – das wäre etwas happig geworden." (Habel 1997:186-187)

Noter til kapittel 3

⁷⁴ Jobst 1984

⁷⁵ Seifert 1978:57: "Besonders bei den Genres, die aktive Heldenfiguren gestalten /.../ ist Identifikationsbereitschaft des Zuschauers eine Voraussetzung und die vollzogene Identifikation ein Ergebnis ihrer Wirkung. Das kann zur Folge haben, daß bestimmte Verhaltensweisen der Figuren, mit denen die Identifikation stattfand /.../ in das eigene Verhaltensschema übernommen werden."

⁷⁶ *Abenteuer, Aktion, Indianer?* (23.07.71) Schweriner Volkszeitung, Schwerin, DDR

⁷⁷ "Experiment im Streitgespräch [Betrachtung zum Film 'Der geteilte Himmel' von Gunter Karl, September 1964, Wortlaut des im 'Neuen Deutschland' veröffentlichten Auszugs]", gjengitt i Schubbe 1972:1002-1008

⁷⁸ *Fra Spur des Falken*: Indianer 1: "Du hast recht, das gelbe Metall raubt ihnen den Verstand."

Falke: "Viele weiße Männer werden in unsere Berge kommen. Das 'Feuerhorse' wird sie bringen von überall her."

⁷⁹ *Fra Spur des Falken*: Pat: "Dafür bekommst du das Beste und drei Dutzende Patronen dazu."

⁸⁰ *Fra Spur des Falken*: Bludgeon: "Keine Böffel, keine Indianer – eine einfache Rechnung."

⁸¹ *Fra Spur des Falken*: Bludgeon: "/.../ bei einige 'Menschenfreunde' an der Ostküste unpopulär"

⁸² Buhr/Kosing 1974:141: "/.../ Verschmelzung der Macht der Monopole mit der Staatsmacht und gibt dadurch der Finanzoligarchie die Möglichkeit, das gesamte gesellschaftliche Leben unmittelbar zu beherrschen."

⁸³ *Fra Spur des Falken*: Bludgeon: "Aber ich bin kein Unmensch. Ich achte Eure Arbeit." - "80% der Ausbeute an mich."

⁸⁴ *Fra Spur des Falken*: Bludgeon: "Ich bitte nicht um Hilfe. Ich verlange sie!"

⁸⁵* Flere av indianerfilmene tar også utgangspunkt i historiske personer og hendelser: f.eks. Seminolen Osceola i filmen *Osceola* (1971), høvdingen og 'politikeren' Tecumseh i filmen *Tecumseh* (1972) og høvdingen Ulzana i

Noter til kapittel 3 / 4

filmene *Apachen* (1973) og *Ulzana* (1974).

⁸⁶ Fra *Weisse Wölfe*: Harrington: "Nur ein toter Indianer ist ein guter Indianer /.../ Die Indianer sind nicht fähig für eine zivilisiertes Leben. Sie stören unseren Fortschritt!"

⁸⁷ Cawelti 1976:64-65

⁸⁸ Fra *Weisse Wölfe*: Sheriff Pat Patterson: "Dafür werden Sie hängen Bashan, und Sie auch Harrington!"

⁸⁹ Fra *Weisse Wölfe*: Sheriff Pat Patterson: "Ich konnte es nicht verhindern..."

⁹⁰ Fra *Weisse Wölfe*: Sheriff Pat Patterson: "Nichts kann ich verhindern...."

⁹¹ Fra *Tödlicher Irrtum*: "Das Öl ist da!"

⁹² Cawelti 1976:64-65 og Tompkins 1992:8-9

Kapittel 4

¹ Köpeczi, Béla (1966) "Rapport fra kulturavdelingen i Ungarns Sosialistiske Arbeiderpartis Sentralkomité. Studiereise til DDR 8.-15. oktober 1966", dokumentidentifikasjon: M-KS-288-35/1966/11.øe., Ungarns Riksarkiv, Budapest. (Oversatt til norsk av professor György Péteri, NTNU).

² *Östlicher Western* (07.07.65) i *Der Spiegel*, Hamburg, BRD

^{3*} Den beryktede sentralkomitérapporten som foranlediget forbudene ble fremlagt 18/12-65 og *Die Söhne der Großen Bärin* hadde premiere allerede 18/2-66

⁴ Landrø/Wangensteen 1993:385, min kursivering.

LITTERATURLISTE:

- Allan, Seán og Sandford, John (red.) (1999) DEFA – East German Cinema, 1946 - 1992, Berghahn Books, New York
- Allen, Robert Clyde og Gomery, Douglas (1985) Film History – Theory and Practice, McGraw-Hill Inc., New York
- Altman, Rick (1999) Film/Genre, BFI Publishing, London
- Barthes, Roland [1957] (1991) Mytologier, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Bathrick, David (1995) The Powers of Speech – The Politics of Culture in the GDR, University of Nebraska Press, Lincoln
- Bazin, André (1971) What is Cinema? – Vol. II (utvalg og oversettelse v/Hugh Gray), University of California Press, Berkeley
- Blum, Heiko R. et al. (1977) Film in der DDR, Carl Hanser Verlag, München-Wien
- Bown, Matthew Cullerne (1998) Socialist Realist Painting, Yale University Press, New Haven & London
- Böhme, Waltraud et al. (1973) Kleines politisches Wörterbuch, Dietz Verlag, Berlin
- Brovkin, Vladimir (1998) Russia after Lenin – Politics, Culture and Society 1921 - 1929, Routledge, London
- Bryson, Bill (1994) Made in America, Secker & Warburg, London
- Bühl, Harald et al. (1970) Kulturpolitisches Wörterbuch, Dietz Verlag, Berlin
- Buhr, Manfred og Kosing, Alfred (1974) Kleines Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie (revidert og utvidet 2. utgave), Dietz Verlag, Berlin

- Buscombe, Edward (red.) (1993) The BFI Companion to the Western (Second Edition), André Deutsch Limited / British Film Institute, London
- Cawelti, John G. (1976) Adventure, Mystery, and Romance – Formula Stories as Art and Popular Culture, The University of Chicago Press, Chicago
- Cawelti, John (1984) The Six-Gun Mystique (Second Edition), Bowling Green State University Popular Press, Ohio
- Černý, Jochen et al. (1992) Wer war wer – DDR: ein biographisches Lexikon, Ch. Links Verlag, Berlin
- Cook, Pam (red.) (1985) The Cinema Book (Reprint 1993), British Film Institute, London
- Dippie, Brian W. (1982) The Vanishing American – White Attitudes and U.S. Indian Policy, Wesleyan University Press, Connecticut
- Elster, Jon (1965) Karl Marx – Samfunn og frihet – En antologi ved Jon Elster, Pax Forlag, Oslo
- Fehrenbach, Heide (1995) Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler, The University of North Carolina Press, North Carolina
- Fitzpatrick, Sheila (1992) The Cultural Front – Power and Culture in Revolutionary Russia, Cornell University Press, New York
- Frayling, Christopher (1998) Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone (Revised Paperback Edition), I.B. Tauris & Co Ltd, London
- Fulbrook, Mary (1997) Anatomy of a Dictatorship: Inside the GDR 1949 -1989 (Paperback Edition), Oxford University Press Inc., New York
- Gemkow, Heinrich et al. (1980) ...einer neuen Zeit Beginn – Erinnerungen an die Anfänge unserer Kulturrevolution 1945 -1949, Aufbau-Verlag, Berlin
- Groys, Boris [1988](1992) The Total Art of Stalinism, Princeton University Press, New Jersey

- Habel, Frank-Burkhard (1997) Gojko Mitic, Mustangs, Marterphäle – Die DEFA-Indianerfilme, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin
- Hanisch, Michael (1984) Western – Die Entwicklung eines Filmgenres, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin
- Hansen, Flemming Finn (1988) Christa Wolf – En forfatterinde i DDR, Odense Universitetsforlag, Odense
- Heimann, Thomas (1994) BFF Band 46: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, Vistas Verlag GmbH, Berlin
- Hollows, J., Jancovich, M.(eds.) (1995) Approaches to Popular Film, Manchester University Press, Manchester
- Holzweißig, Gunter (1997) Zensur ohne Zensor: Die SED- Informationsdiktatur, Bouvier Verlag, Bonn
- Honecker, Erich (1966) Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands 15.-18 Dezember 1965, Dietz Verlag, Berlin
- Jäger, Manfred (1982) Kultur und Politik in der DDR – Ein historischer abriß, Edition Deutschland Archiv, Köln
- James, Harold (1989) A German Identity 1770 - 1990, Weidenfeld and Nicolson, London
- Jobst, Eva (1984) Wirkungsstrategien von DEFA-Indianerfilm von "Söhne der großen Bäarin bis "Blauvogel", ikke publisert diplomarbeid avgitt ved Hochschule für Film und Fernsehen der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin
- Joppke, Christian (1995) East German Dissidents and the Revolution of 1989, Macmillan Press Ltd., London
- Kaes, Anton (1989) From Hitler to Heimat, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Kamberger, K. et al. (1974) Probleme sozialistischer Kulturpolitik am Beispiel DDR, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main

- Kinne, Michael og Strube-Edelmann, Birgit (1980) Kleines Wörterbuch des DDR-Wortschatzes, Pädagogischer Verlag Swann, Düsseldorf
- Kitses, Jim (1969) Horizons West, Thames and Hudson/BFI, London
- Kjeldstadli, Knut (1992) Fortida er ikke hva den en gang var – En innføring i historiefaget, Universitetsforlaget, Oslo
- Kjørup, Søren (1996) Menneskevidenskaberne – Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori, Roskilde Universitetsforlag, Roskilde
- Landrø, Marit Ingebjørg og Wangensteen, Boye (red.) (1993) Bokmålsordboka – definisjons- og rettskrivningsordbok, Universitetsforlaget, Oslo
- Langenbacher, Wolfgang R. et al. (1983) Kulturpolitisches Wörterbuch Bundesrepublik Deutschland / Deutsche Demokratische Republik im Vergleich, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart
- Lapsley, Robert og Westlake, Michael (1988) Film Theory: An Introduction, Manchester University Press, Manchester
- Leach, Edmund (red.) [1968] (1978) The Structural Study of Myth and Totemism (Paperback Edition), Tavistock Publications Limited, London
- Leach, Edmund (1970) Lévi-Strauss, H. Aschehoug & Co., Oslo
- Liehm, Antonin og Mira (1977) The Most Important Art, University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- Lixfeld, Hannjost (1994) Folklore and Fascism: the Reich Institute for German Volkskunde, Indiana University Press, Bloomington
- Lodge, David (red.) [1988] (1995) Modern Criticism and Theory, Longman Group Limited, Essex
- Lovell, Alan (1967) "The Western", i Screen Education – No. 41, British Film Institute, London

- Lübbe, Peter (red.) (1984) Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1975 - 1980), Seewald Verlag, Stuttgart
- Lübecke, Poul et al. (1994) Politikens filosofi leksikon, Politikens Forlag A/S, København
- Marx, Karl og Engels, Friedrich (1970) The German Ideology: part one, with selections from parts two and three, together with Marx's "Introduction to a critique of political economy", International Publishers, New York
- Müller, Helmuth M. et al. (1990) Schlaglichter der Deutschen Geschichte (2. aktualiserte og utvidete utgave), Meyers Lexikonverlag, Mannheim
- Nachbar, Jack (1974) Focus on the Western, Prentice Hall Inc., New Jersey
- O'Connor, John E. (1990) Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television, Robert E. Krieger Publishing Company, Florida
- Propp, Vladimir [1968] (1975) Morphology of the Folktale (Second Edition, Revised and Edited), University of Texas Press, Austin
- Renk, Aune (1989) Konrad Wolf – Direkt in Kopf und Herz, Henschverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin.
- Rogers, Thomas F. (1992) Myth and Symbol in Soviet Fiction, Mellen University Press, San Francisco
- Ruß, Gisela (red.) (1976) Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1971-1974), Seewald Verlag, Stuttgart
- Schenk, Ralf et al. (1994) Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg – DEFA-Spielfilme 1946 - 1992, Filmmuseum Potsdam & Henschel Verlag GmbH, Berlin
- Schubbe, Elimar (red.) (1972) Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (feb. 1946 - nov. 1970), Seewald Verlag, Stuttgart-Degerloch

- Scriven, Michael, Tate, Dennis (1988) European Socialist Realism, Berg Publishers Ltd., Oxford
- Seifert, Manuela (1978) Die Indianerfilme der DEFA – ausgewählte Beispiele unter besonderer Betrachtung der Expositionen, ikke publisert diplomarbeid avgitt ved Hochschule für Film und Fernsehen der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin
- Sevin, Dieter [1988] (1995) Christa Wolf, Der geteilte Himmel, Nachdenken über Christa T. (3. Reviderte og utvidede utgave), utgitt i serien "Oldenburg Interpretationen", R. Oldenburg Verlag GmbH, München
- Silberman, Marc (1995) German Cinema – Texts in Context, Wayne State University Press, Detroit
- Slater, Thomas J. et al. (1992) Handbook og Soviet and East European Films and Filmmakers, Greenwood Press, New York - Westport, Connecticut - London.
- Smith, Henry Nash [1950] (1982) Virgin Land: The American West as Symbol and Myth (Ninth Printing), Harvard University Press, Massachusetts
- Streisand, Joachim (1981) Kulturgeschichte der DDR, Pahl-Rugenstein Verlag, Köln (Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin/DDR)
- Sylvester, Regine (1992) Konrad Wolf – Retro, Goethe Intitut München, München.
- Tautz, Günter (1983) Orden und Medaillen – Staatliche Auszeichnungen der Deutschen Demokratischen Republik, Bibliographisches Institut, Leipzig
- Tompkins, Jane (1992) West of Everything – The Inner Life of Westerns, Oxford University Press, Oxford
- Tucker, Robert (1961) Philosophy and Myth in Karl Marx, Cambridge University Press, New York

- Turner, Frederick Jackson (1893) "The Significance of the Frontier in American History", Annual Report of the American Historical Association for the Year 1893 (oppretrykk), The Irvington Reprint Series, Irvington Publishers Inc., North Stratford
- Warshaw, Robert (1964) The Immediate Experience, Anchor Books, New York
- Webb, Adrian (1998) The Longman Companion to: Germany Since 1945, Addison Wesley Longman Ltd., London & New York
- Weiß, Wolfgang et al (1979) Film- und Fernsehkunst in der DDR – Traditionen – Beispiele – Tendenzen, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin
- Winrow, Gareth M. (1990) The Foreign Policy of the GDR in Africa, Cambridge University Press, Cambridge
- Wolf, Alex (1996) Gojko Mitic – Erinnerungen, Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin
- Wright, Will [1975] (1977) Sixguns & Society: A Structural Study of the Western (Paperback Edition), University of California Press, Berkeley and Los Angeles

AVIS- OG TIDSSKRIFTARTIKLER:

Abenteuer, Aktion, Indianer? (23.07.71) i Schweriner Volkszeitung, Schwerin, DDR

Am ende "Tödlicher Irrtum" (12.05.70) Der Neue Weg, Halle, DDR

Anti-fascistische filmer (1993) av Dag Grønnestad, i Programhefte 2/1993, Cinemateket USF, Bergen.

Brief des Genossen Walter Ulbricht an Genossen Prof. Dr. Kurt Maetzig (23.01.66) i Neues Deutschland, Berlin, DDR

DEFA-Regisseur Kurt Mätzig übt Selbstkritik wegen seines Films (06.01.66) i Die Welt, Berlin, BRD

Die Goldgräberzeit ist vorüber... (23.05.70) i Norddeutsche Neueste Nachrichten, Rostock, DDR

Die Söhne der Großen Bärin (3/66) i Film Spiegel, DDR

Ein Indianer in Babelsberg (18.04.65) i Junge Welt, DDR

Es geht um Grundfragen, nicht um privaten Seelenkummer (19.12.65) i Neues Deutschland, Berlin, DDR

Indianerbiwak im BMK Süd (11.07.70) i Leipziger Volkszeitung, Leipzig, DDR

Niveaull und spannend (05.03.66) i Bauernecho, Berlin, DDR

Östlicher Western (07.07.65) i Der Spiegel, Hamburg, BRD

"Roter Kreis" zwischen Indianer- und Gegenwartsfilm
(16.08.69) i Leipziger Volkszeitung, Leipzig, DDR

Spur der Filme (19.01.90) i Neu Berliner Illustrierte, Berlin

Treffpunkt Kino – Filmllexicon – Konrad Petzold (1980) i Der
Film Spiegel nr.7 - 1980

*Von neuen Ideen beflügelt – Interview mit Regisseur Dr.
Gottfried Kolditz* (23.02.63) i Freie Presse, Zwickau, DDR

Wild ist der Westen, schwer ist der Beruf (10.07.65) i
Wochenpost, DDR

*zwischen Karl May und Karl Marx: die DEFA-Indianerfilme
(1965-1983)* av Gerd Gemünden (1998) i Film und Fernsehen
nr. 1 - 1998, s.36-41.

ANDRE KILDER:

- Köpeczi, Béla (1966) "Rapport fra kulturavdelingen i Ungarns Sosialistiske Arbeiderpartis Sentralkomité. Studiereise til DDR 8.-15. oktober 1966", dokumentidentifikasjon: M-KS-288-35/1966/11.öe., Ungarns Riksarkiv, Budapest. (Oversatt til norsk av professor György Péteri, NTNU).
- Lehmborg, Margrit (1983) "Bio-filmographie – Gottfried Kolditz" i serien *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, nr.3-1983, utgitt av Hochschule für Film- und Fernsehwissenschaft der DDR, Potsdam-Babelsberg
- Varga, Balázs (16.08.99) "Patronage/Clientelism in Hungarian film production in the early 1960s", forelesning i forbindelse med den internasjonale 'workshop': "Patronage under Social-Democracy & State Socialism – A Comparative Study of Academic and Artistic Life in Scandinavia and Eastern Europe", Trondheim-Brekstad

Forfatter ikke oppgitt:

- DEFA Conference Reading Packet (1997) Artikkelsamling utgitt i forbindelse med konferansen "The Cinema of Eastern Germany: The View From North America" 2.-5. oktober 1997, University of Massachusetts, DEFA Film Library
- Kjenner du DDR? (1986) "DDR im Überblick"-redaksjonen, Auslandspresseagentur GmbH, Berlin
- UNESCO Statistical Yearbook (1963) UNESCO, Paris
- UNESCO Statistical Yearbook (1965) UNESCO, Paris
- UNESCO Statistical Yearbook (1966) UNESCO, Paris

FILMLISTE:

DOKUMENTARFILM:

Die Verschwundene Armee (1997) dokumentarfilm av Eike, Jürgen og Brüßau, Werner, Studio Hamburg
Produktion für Film und Fernsehen GmbH, på oppdrag fra Norddeutsche Rundfunk (NDR)

SPILLEFILMER OMTALT I OPPGAVEN

(sortert etter produksjonsland):

Sovjetunionen:

Als die Bäume groß waren

(*Kogda derewja byli bolschimi**, Regi: Lev Kulidsjanov, 1961)

Ivans barndom

(*Iwanowo detstwo**, Regi: Andrej Tarkovskij, 1962)

Neun Tage eines Jahres

(*Dewjat dnej odnowo goda**, Regi: Michail Romm, 1961)

Schlacht unterwegs

(*Bitwa w puti**, Regi: Vladimir Bassov, 1961)

(* = tysk transskripsjon fra russisk)

Tyskland (før andre verdenskrig):

Der Kaiser von Kalifornien (Regi: Luis Trenker, 1936)

Schinderhannes – der Rebel vom Rhein (Regi: Kurt Bernhardt, 1927)

Sergeant Berry (Regi: Herbert Selpin, 1938)

Wasser für Canitoga (Regi: Herbert Selpin, 1939)

Vest-Tyskland (BRD):

Schatz im Silbersee, Der (Regi: Harald Reinl, 1962)

Winnetou I (Regi: Harald Reinl, 1963)

Winnetou II (Regi: Harald Reinl, 1964)

Winnetou III (Regi: Harald Reinl, 1965)

Øst-Tyskland (DDR):

DEFA-Indianerfilme:

Apachen (1973)

Regi: Gottfried Kolditz

Manus: Gojko Mitic, Gottfried Kolditz

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Atkins (1985)

Regi: Helge Trimpert

Manus: Stefan Kolditz

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Johannisthal"

Blutsbrüder (1975)

Regi: Werner W. Wallroth

Manus: Dean Reed

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Chingachgook, die Große Schlange (1967)

Regi: Richard Groschopp

Manus: Wolfgang Ebeling

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Osceola (1971)

Regi: Konrad Petzold

Manus: Günter Karl, Walter Püschel

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Scout, Der (1983)

Regi: Konrad Petzold, Co-regi: Dshamjangijn Buntar

Manus: Gottfried Kolditz

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Johannisthal"

Severino (1978)

Regi: Claus Dobberke

Manus: Inge Borde

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Söhne der Großen Bärin, Die (1966)

Regi: Josef Mach

Manus: Liselotte Welskopf-Henrich

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Spur des Falken (1968)

Regi: Gottfried Kolditz

Manus: Günter Karl

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Tecumseh (1972)

Regi: Hans Kratzert

Manus: Rolf Römer, Wolfgang Ebeling

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Tödlicher Irrtum (1970)

Regi: Konrad Petzold

Manus: Günter Karl, Rolf Römer

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Ulzana (1974)

Regi: Gottfried Kolditz

Manus: Gojko Mitic, Gottfried Kolditz

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Weisse Wölfe (1969)

Regi: Konrad Petzold, Co-regi: Bosko Boskovic

Manus: Günter Karl

Kunstnerisk arbeidsgruppe: "Roter Kreis"

Øvrige DEFA-filmer:

Berlin um die Ecke (Regi: Gerhard Klein, 1965)

Blauvogel (Regi: Ulrich Weiß, 1979)

Buntkarierten, Die (Regi: Kurt Maetzig, 1949)

Denk bloß nicht, ich heule (Regi: Frank Vogel, 1965)

Fräulein Schmetterling (Regi: Kurt Barthel, 1965)

Frühling braucht Zeit, Der (Regi: Günter Stahnke, 1965)

geteilte Himmel, Der (Regi: Konrad Wolf, 1964)

Hände hoch, oder ich schieße! (Regi: Hans-Joachim Kasprzik, 1965)

Irgendwo in Berlin (Regi: Gerhard Lamprecht, 1946)

Jahrgang 45 (Regi: Jürgen Böttcher, 1966)

Kaninchen bin ich, Das (Regi: Kurt Maetzig, 1965)

Karla (Regi: Herrmann Zschoche, 1965)

Kleid, Das (Regi: Konrad Petzold, 1961)
Mörder sind unter uns, Die (Regi: Wolfgang Staudte, 1946)
Sonnensucher (Regi: Konrad Wolf, 1959)
Spur der Steine (Regi: Frank Beyer, 1966)
Unser täglich Brot (Regi: Slatan Dudow, 1949)
verlorene Engel, Der (Regi: Ralf Kirsten, 1965)
Wenn du groß bist, lieber Adam (Regi: Egon Günther, 1965)

USA:

Billy The Kid (Regi: King Vidor, 1930)
Cheyenne Autumn (Regi: John Ford, 1964)
Covered Wagon, The (Regi: James Cruze, 1924)
Drums Along the Mohawk (Regi: John Ford, 1939)
Great Train Robbery, The (Regi: Edwin S. Porter, 1903)
Last Man Standing (Regi: Walter Hill, 1996)
Little Big Man (Regi: Arthur Penn, 1971)
Magnificent Seven, The (Regi: John Sturges, 1960)
Man Who Shot Liberty Valance, The (Regi: John Ford, 1962)
My Darling Clementine (Regi: John Ford, 1946)
Northwest Passage (Regi: King Vidor, 1940)
Shane (Regi: George Stevens, 1953)
Soldier Blue (Regi: Ralph Nelson, 1970)
Stagecoach (Regi: John Ford, 1939)
Westerner, The (Regi: William Wyler, 1940)

Øvrige land:

For en neve dollar (Regi: Sergio Leone, It.1964)
Ondt blod i Vesten (Regi: Sergio Leone, It./USA 1968)
Ravnen flyr (Hrafninn Flygur, Regi:Hrafn Gunnlaugsson, Isl.1984)
Syv samuraier (Regi: Akira Kurosawa, Jap.1954)
Yojimbo (Regi: Akira Kurosawa, Jap.1961)

ILLUSTRASJONSLISTE:

Tittelblad: Stillbilde fra *Spur des Falken*: høvding Weitspähender Falke (Gojko Mitic) nedkjemper eiendomsspekulanten 'Snaky' Joe Bludgeon (Hannjo Hasse). Bildet er hentet fra boken "Gojko Mitic, Mustangs, Marterphäle" (Habel 1997:48).

- Fig. 1 Stillbilde fra *Spur des Falken* (fra Habel 1997:2) s. 65
- Fig. 2 Digitalisert filmrute fra *Spur des Falken*, s. 90
- Fig. 3 Digitalisert filmrute fra *Weisse Wölfe*, s. 90
- Fig. 4 Digitalisert filmrute fra *Tödlicher Irrtum*, s. 91
- Fig. 5 Digitalisert filmrute fra *Osceola*, s. 91
- Fig. 6 Digitalisert filmrute fra *Weisse Wölfe*, s. 119
- Fig. 7 Digitalisert filmrute fra *Weisse Wölfe*, s. 119
- Fig. 8 Digitalisert filmrute fra *Weisse Wölfe*, s. 120
- Fig. 9 Digitalisert filmrute fra *Weisse Wölfe*, s. 120
- Fig. 10 Digitalisert filmrute fra *Weisse Wölfe*, s. 121

Summary in English

“The Indian as a Western Hero: A Study of the East German Western-films”

Jon Raundalen,
MA dissertation,
Norwegian University of Science and Technology (NTNU)
2000

Between 1966 and 1985 the State monopolized Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA) of the German Democratic Republic (GDR) produced 13 big-budget films in the Western-genre. According to official statistics the first, and by far the most popular, of the so-called *Indianerfilme* (*Die Söhne der Großen Bärin*, 1966) sold more than eight million tickets, in a country with a population of 17 million people.¹

When I first became aware of the craze for Western-films in the GDR, two questions immediately arose: how could it be that the cultural authorities of one of Eastern Europe's strictest socialist regimes endorsed the use of the most American of all film genres, within a film industry whose sole purpose was to promote pro-socialist and anti-capitalist ideas? And: what kind of changes had to be made within the Western-formula itself to make the continuous production of these films politically desirable and acceptable? In this brief summary, I will present the main results of my explorations into the somewhat bizarre phenomenon of Communist Western-films.

My fascination with the fact that Westerns were at all being produced in the GDR in the late 60s, was triggered by my knowledge of the way in which the cultural policies of the SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) had

been sharpened and ruthlessly enforced just a few months prior to the release of the first *Indianerfilm*. In December of 1965, the SED had declared war on the 'nihilism' and 'scepticism' in numerous films of that year; during the spring of 1966, several projects were halted, many finished films were denied license for release. Some of these films were not shown publicly until the fall of the Berlin wall and the collapse of the East German republic.

In this severe political climate, DEFA released, nevertheless, its first and hugely successful film in the Western-genre. The artistic work unit Roter Kreis ('The Red Circle') seemed to have little or no trouble with securing funds for a follow-up film the year after. During the decade 1966-1976, DEFA released one *Indianerfilm* annually, and out of these ten features nine became the 'most seen film' in the GDR in their respective years.² If the GDR Ministry of Culture, or its lower functionaries, had perceived any part of the *Indianerfilme* as politically incorrect or as 'harmful' influences on the country's youth, they would certainly not have allowed millions of film-goers access to these films year after year. Considering the SED's strict cultural policies and the almost paranoid diligence with which they were enforced, it is obvious that the *Indianerfilme* enjoyed support from the very top of the political hierarchy. But the question remains: why *Westerns* in the GDR?

It soon became clear to me that the reason for this was linked to the authorities' struggle to limit the influence of capitalist popular culture on the young people of the republic. Indeed, this was a long-standing effort for the SED. The following quote from a significant cultural policy document of 1951 reveals the politicians' perception of western popular music as a very real threat:

A real mudslide of boogie-woogie is being released on the German people through radio, film and gramophone records, a slide which our German Democratic Republic in no way will remain untouched by. It would be a mistake to underestimate the dangerous, warmongering role of the American hit tune music.³

By the mid-60s, the struggle with the popular culture of the West had by no means been slackened. In a meeting held in October 1966 between Kurt Hager (one of GDR's most powerful makers of cultural policy during this decade) and members of the Central Committee of the Hungarian Socialist Worker's Party, the former spoke of the propaganda war between Western and Eastern Germany as being extremely tough. According to Hager, the situation in his country was comparable to "living on top of a volcano," with a "Vietnam-style war" between the two Germanies as a possible outcome.⁴ From the early 50s to the mid-60s, the 'mudslide' of western pop-cultural influences increased considerably, despite all isolationist endeavors including the erection of the Berlin wall in 1961.

This development must be regarded in relation to the introduction of television in the GDR. About 2/3 of the East German territory was within the range of West German television signals. It was only for the TV-viewers to turn their antennas in the right direction, and West German popular culture would pour into their living rooms. From 1961 onwards, some of the West German broadcasters even produced programmes designed especially for the potentially large group of East German viewers.⁵ (By 1965, more than three million TV-licenses had been issued in the GDR.⁶) A war was now being waged – at times rather intensively –

against the flood of *Westfernshen* into the East German homes and minds: members of the SED's youth organization FDJ (Freie Deutsche Jugend) were summoned to turn back West-oriented antennas on the roofs of private homes, and the viewing of *Westfernshen* was labelled as *Rundfunkverbrechen* ('broad-casting crime').⁷ However, this Sisyphean struggle against western influence was soon given up in favor of a combative strategy which was based on nationally rooted alternatives – the welding of a new "national form for the socialist content" (Walter Ulbricht).⁸

Such nationalist-oriented efforts on the cultural arena may be observed in all the Eastern Bloc countries. As regards the production of films, we can note that the Hungarian and Polish industries, among others, targeted their young audience, making action-filled films and television series based on tales from national folklore. This is less the case in the GDR, where there were, I argue, two main reasons as to why such large scale folkloric revitalization never took place on the big screen.

First, the Nazi-Party based much of its *Vaterland*-rhetoric on images taken from the national folklore, thus staining and stigmatizing many of the most potent German myths and legends, rendering them unfit for the promotion of the new anti-fascist, socialist personality that the GDR wished to cultivate. Second, and closely related to the above point, everything associated with the image of a common cultural past of the two Germanies (*die gesamtdeutsche Vergangenheit*) was problematic, as it inevitably evoked the horrors of the Third Reich. Here a much-used topos of the GDR political rhetoric was to assert the failure on the part of the FRG to make a clean break with the Nazi past, in order to enhance the GDR's cornerstone idea of a radical 'new beginning.' For this and similar politically conditioned reasons, the shared heritage of the two German states became

a sensitive topic; more often than not, it was toned down in the area of popular culture. In an important politbureau resolution of 1952 ("Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst"), GDR film-makers were given the following warning regarding the use of material from the *gesamtdeutsche* ('common German') past:

The politbureau of the Central Committee points out that the filming of classic material must be performed with the greatest responsibility, after thorough selection made on the grounds of exact scientific research. The politbureau warns against any tendencies of vulgarizing Marxism in connection with the treatment and screen adaption of the German cultural heritage, the German sagas and fairytales.⁹

The Nazi stain on many of the country's most impressive myths and legends, and the general difficulty in promoting the *gesamtdeutsche* past, represented an obstacle for the film industry whose aim it was to realize the cultural policy ambition of overcoming the western influence with 'national alternatives'. Interestingly, this hindrance was (unintentionally) bolstered by the publication of György Lukács' famous revision of Germany's cultural and philosophical history. In his *Die Zerstörung der Vernunft* (1962), Lukács' asserts that German cultural history – as well as the greater European cultural history – is best understood as a struggle between the philosophy of "reason" on the one hand and the dangerous advocates of the philosophy of the "irrational" on the other. With Lukács' thesis approved of as being politically correct (and therefore dominant) in the cultural debate of the GDR in the late 60s, the expressive and

mystical fairytales appeared in an even grimmer light than before; they were considered to be rooted in the 'irrational' tradition, that is, to represent the unhealthy culture which had corrupted the German minds and eventually yielded Third Reich and the Holocaust.¹⁰

Having thus established that a revitalization of folkloric cultural traditions was particularly difficult in GDR, I ask, more specifically: why was the Western-film preferred as the substitute for nationally rooted big screen adventures?

The Western-genre enjoys a long-standing tradition in Germany; indeed, it is almost as old as the genre itself. With Karl May's immensely popular narratives about Chief Winnetou and the teutonic pioneer Old Shatterhand (35 volumes were published between 1875 and 1909), the Germans had their own Western-author and their own Germanic style Western-hero to look up to. But after World War II May's fiction was banned in the Soviet sector of Germany on the grounds that it exhibited undesirable bourgeois attitudes. Later, Thomas Mann's accusations against May for being "the Cowboy mentor of the Führer," as well as the apocryphal story of Hitler ordering his troops to read May to boost their moral during the battle of Stalingrad, certainly contributed to keeping the Western-writer out of GDR distribution.¹¹ And so May's fiction came to lead an intense shadow-life in the socialist republic; old copies of Winnetou went clandestinely from hand to hand until they were "read to pieces";¹² when some of these books were brought to the big screen in West Germany in the early 60s, East German youth travelled in large numbers to cinemas across the border of Czechoslovakia to see their beloved heroes in action. In this way, the Western-genre was kept alive in the GDR.

From the mid-sixties onwards, the GDR film-industry underwent a depression that was brought about by a combination of television's popularity on the one hand, and harsh

ensorship of the movies on the other. Because of this situation both the cultural authorities and the leaders of the film industry were on desperate search for a way to lure the country's younger generations back into the movie theaters. The huge popularity of the Karl May films in West Germany made certain film-makers within DEFA consider the idea of creating their own versions within the socialist world-view. Thus they would not only attract the youth's attention while making money, but also manage to depict the sufferings of the native American people under the ruthless yoke of white American capitalism. In the end, the irresistibility of this formula proved capable of overturning an old Socialist Party veto against the Western-genre, which had deemed it an unhealthy and possibly "criminalizing influence on young minds."¹³

The DEFA producer Hans Malich believed it was fully possible to make "an historical fairytale film in an Indian setting" which would both attract the younger viewers and provide a revised picture of American history, with emphasis on the dismal lot of the indigenous population.¹⁴ This type of film had to provide a historically correct and realistic representation of the imperialist expansion on Indian territory, more precisely, to disclose how the European capitalists persecuted the Indian people. In a GDR context, historically 'correct' meant complying with the materialist view on history, with the fundamental Marxist conception of property- and production conditions (i.e. the material conditions) in a given society as being decisive for its historical stage of evolution and its degree of justice. But what form did these politically kosher Western-films take on?

They were deliberately launched as *Indianerfilme* and not as Western-films or Cowboy-films, which was the current label in other parts of the world. The idea was to place the Indian hero at the center of the action and to depict how

the Wild West was *really* conquered, thereby exposing the brutal and cynical nature of capitalism – as an example pertaining both to the past, the present, and the future. In 1970, during a film discussion with 350 workers at Leipzig's Bau- und Montagekombinat, Dr Günter Karl explained the purpose of the *Indianerfilme* as follows:

To represent the inhumane, capitalist order of society in all its brutality – this we consider to be our task.¹⁵

However, to turn the portrayal of conflict away from the white perspective (which is the dominant one in American Western-films) into a critique of capitalism and a declaration of solidarity with the Indians, was far from being a straightforward project. Above all, the film-makers were compelled to remain loyal to the Socialist Party and to comply with the guidelines of 'Socialist Realism,' the general norm for all film-production in the country. In other words, they had to produce films with a transparent, easily accessible, political 'message' as well as a 'positive hero' who personified all the correct values and who could serve as a model for the audience. This was, however, the minor problem.

Second, the GDR film-makers were forced to make a great turn-around operation – exchanging the white cowboy hero for an Indian one – in order to be allowed to produce Western-films at all. It was unthinkable to have a white American hero in an East German film. Since the aim was to expose the brutality of capitalism, it would only make sense to place the protagonist among the victims of this brutality. As a consequence, every *Indianerfilm* featured an Indian as a main hero, mostly a chief or a chief's son, who in 12 out of 13 films was played by the Yugoslav athlete Gojko Mitic. The main difference between the American Western-

film and the East German *Indianerfilm* is precisely that the Indians as a rule are sympathetically portrayed; the nuclei of the narratives being the destructive effect of the whites' actions on the living conditions of the Indians.

Could this new hero serve as a model for the contemporary East German film-goer? Did the two have anything in common? To the modern 'Western European' viewer, the demand for this kind of connection between the history that unfolded on the screen and the political and practical needs of the times may seem fairly absurd. But in the cultural sector of the GDR, such clearly defined needs and goals could determine the very existence of the *Indianerfilme*. For the Indian hero and the East German had (supposedly) in common their opposition to the American behavior on the nineteenth-century American continent – and in a wider sense – to the world-wide, capitalist imperialism. This political affinity notwithstanding, the fusion of a correct Marxist interpretation of history and the role of the Indian main hero with whom the audiences were supposed to identify, entailed great contradictions.

Within the Marxist understanding of history – the basic premise for the *Indianerfilm* with which the GDR filmmakers had to comply – there are five stages of evolution through which every human society must pass on its way towards the Communist utopia (the socialist society, which the official GDR claimed to have established, represents a transitional phase in between the annihilation of capitalism and the realization of the classless Communist society):

1. 'Primitive Communism' (Ger.: Urgesellschaft)
2. The Slave Society (Ger.: Sklavenhaltergesellschaft)
3. The Feudal Society (Ger.: Feudalismus)
4. The Bourgeois/Capitalist Society (Ger.: Kapitalismus)
5. The Classless Communist Society (Ger.: Kommunismus)¹⁶

Marx posited a necessary historical evolution where each new phase would transcend the preceding one – often through violent upheaval, that is, revolution. In the *Indianerfilme*, there is always a conflict between the Indians who represent 'Primitive Communism' and the whites, who represent the Capitalist Society. According to the film-makers, the main task of the *Indianerfilm* was the representation of the incompatibility of these evolutionary stages.

As a 'positive hero,' the 'Primitive Communist' Indian fitted the East German cinema because of the specific status of 'Primitive Communism' within this Marxist system. Here 'Primitive Communism' is the bearer of many values that are later realized in Communism 'proper.' With its collective aspects and approximate classlessness in particular, the stage of 'Primitive Communism' comes closest to the Communist utopia in ideological terms, even though the latter stage is most remote in time. It is important, however, that the first evolutionary stage (as well as the four consecutive stages) constitutes a condition and an order of society which due to historical necessity must be *abandoned* on the road leading towards the utopia. In the 1960s GDR, every 'back to nature'-oriented quest was banned and deemed reactionary and contra-revolutionary. At this point, the representation of the Indian hero really becomes problematic.

Although in the *Indianerfilme* the Indian was portrayed as the hero, everybody knew that the real-life battle for the Wild West was won by the whites. Moreover, the form of society which was represented by the Indian could hardly, in the East German Socialist context, be depicted as a desirable or valuable alternative to the hyper-industrialized conditions of contemporary society. So what kind of victory could the Indian hero be afforded? The answer: only the banal, symbolic quasi-triumphs of striking down the odd

white individual who represented the capitalist system. Greater victories were out of the question. For within the framework of the compulsory Marxist view on history, the Indian could not be depicted seriously at all – neither as an individual nor as part of a valuable, or simply interesting, societal system. In order not to provoke the censors and the politicians, the only solution was to opt for hopelessly one-dimensional Indian characters and very limited descriptions of Indian society and everyday life.

As indicated in the above, the Indian in the *Indianerfilm* has only an instigative function; in the course of the plot, he himself is devoid of interest, serving mainly as an amplifier of capitalist cruelty. His role – as a narrative instigator and a non-individualized counterpart to the white pioneer – resembles in many ways that which is played by the Indian in the *American Western-film*. John Cawelti, a writer of significant books and articles on the Western-genre, gives the following description of the role of the Indians in the traditional Western-film:

... the role of the savage has invariably been defined ... as occasions for action rather than as the focus of the analysis ... the Indian rarely stands for a possible alternative way of life.¹⁷

Similarly, Jane Tompkins, having examined about 80 Western-films in preparation for her book *West Of Everything* (1992), concludes:

... [the Indians] I saw functioned as props, bits of local color, textural effects. As people they had no existence. Quite often they filled the role of ... a particularly dangerous form of local wildlife.¹⁸

These observations also apply to the manner in which the heroes are represented in the *Indianerfilme*. In other words, the East German film-makers were unable – in spite of their seemingly honorable intentions – to radically transform the role of the Indian. In aiming at a Western-formula which would be a sound alternative to the ‘racist’ and ‘discriminatory’ American Western-film, the film-makers failed to create an artistically valuable and politically powerful alternative because of the narrow-minded political dogmas of their superiors. Even though the concept of the *Indianerfilm* was an ideal platform for telling the political history of the sufferings of the Native American, it turns out that the Indian was bound to lose this battle too.

Notes to the English summary

¹ 8.285.136 tickets sold. This according to official statistics from the state distribution company Progress Film-Verleih, cited in Seifert 1978:3

² Loc.cit.

³ *Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik [Rede von Nationalpreisträger Prof. Ernst H. Meyer auf der Gründungskonferenz des Verbandes Deutscher Komponisten und Musiktheoretiker, 3. April 1951, Auszug]*. Reprinted in Schubbe 1972:188: "Durch Radio, Film und Schallplatten wird eine wahre schlammlut von Boogie-Woogie auf das deutsche Volk losgelassen, von der auch unsere Deutsche Demokratische Republik keineswegs ganz unberührt bleibt. Es wäre falsch, die gefährliche Rolle der amerikanischen Schlagermusik bei der Kriegsvorbereitung zu verkennen."

⁴ Kőpeczi, Béla (1966) *Report from the cultural department of Hungary's Socialist Workers Party's Central Committee. Study tour to the GDR 8.-15. October 1966*. Document identification number: M-KS-288-35/1966/11.őe., The Hungary State Archives, Budapest. (Translated by professor György Péteri, Norwegian University of Science and Technology).

⁵ Langenbucher et al. 1983:182-183

⁶ 3.216.000, according to the *UNESCO Statistical Yearbook 1966* (1966:490)

⁷ Langenbucher et al. 1983:182-183

⁸ See for example Bathrick 1995:91 or Webb 1998:255-256

⁹ *Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst [Beschluß des Politbüros des ZK der SED, 22. Juli 1952]*. Reprinted in Schubbe 1972:246: "Das Politbüro des ZK weist darauf hin, daß die Verfilmung von klassischen Stoffen mit größten Verantwortung und sorgfältiger Auswahl auf Grund exakter wissenschaftlicher Forschung zu erfolgen hat. Das Politbüro

Notes to the English summary

warnen vor allen Tendenzen einer Vulgarisierung des Marxismus in bezug auf die Bearbeitung und Verfilmung des deutschen Kulturerbes, der deutschen Sagen und Märchen."

¹⁰ I am indebted to David Bathrick, who in his essay "'Little Red Riding Hood' in the GDR" (*The Powers of Speech*, 1995) elucidates the connection between Lukács' thesis and the problematic of publishing old German fairytales in East Germany.

¹¹ *zwischen Karl May und Karl Marx: die DEFA-Indianerfilme (1965-1983)* (1998) Film und Fernsehen, no. 1 - 1998, p.39

¹² Habel 1997:7

¹³ *Östlicher Western* (07.07.65) Der Spiegel, Hamburg

¹⁴ Hans Mahlich is quoted in Habel 1997:7

¹⁵ *Indianerbiwak im BMK Süd* (11.07.70) Leipziger Volkszeitung, Leipzig, DDR: "Die unmenschliche, kapitalistische Gesellschaftsordnung in ihrer ganzen Brutalität darzustellen – das sehen wir als unsere Aufgabe."

¹⁶ My interpretation of Marx' five stages in the historical development of civilization is for the most part based on the chapter "First Premises of Materialist Method" from *The German Ideology* by Marx and Engels [English translation from 1970]. (Marx/Engels 1970:42-57), combined with the official East German interpretation as it can be found in *Kleines Wörterbuch der Marxistisch-Leninistischen Philosophie* by Buhr&Kosing published by the Socialist Party publishing house, Dietz Verlag, in 1974. (Buhr/Kosing 1974:86-88, 153-155, 258-259).

¹⁷ Cawelti 1976:64-65

¹⁸ Tompkins 1992:8-9

Trondheim Studies on East European Cultures and Societies

Available Issues

- No. 1 *Michael David Fox, Masquerade: Sources, Resistance and Early Soviet Political Culture*
- No. 2 *Gábor Klaniczay, The Annales and Medieval Studies in Hungary*
- No. 3 *Mark B. Adams, Networks in Action: The Khrushchev Era, the Cold War, and the Transformation of Soviet Science*
- No. 4 *Frode Overland Andersen, Fragile Democracies: A Study of Institutional Consolidation in Six Eastern and Central European Democracies 1989/1997*