

Westerns Midtlivskrise

Innlevering 15.05.2019

Kandidatnummer: 10049

Innhold

Innledning	2
Teori.....	2
Metode	10
The Searchers	10
No Country for Old Men	12
Sammenligning	15
Konklusjon	18
Kildeliste.....	20

Innledning

Målet med denne oppgaven er å se på hvordan moderne filmer er relatert til western sjangeren ved å analysere bruken av ikonografi i filmene; *The Searchers* (John Wayne, 1956) og *No Country for Old Men* (Ethan Coen & Joel Coen, 2007). Til slutt vil jeg diskutere om western sjangeren er død, eller om den har forandret seg på noen måte og hvordan disse filmene burde bli merket som.

Hver eneste gang jeg setter meg ned for å se en film kommer alltid spørsmålet opp om hvilken sjanger jeg har lyst å se på. Om jeg ser alene eller med andre kommer alltid dette spørsmålet opp, og mange ganger ender det opp med noe veldig uforventet. En av de minst valgte sjangrene i denne sammenhengen er musikal og western, den sistnevnte sett nesten på som en død sjanger i forhold til filmene som er populære i dag. Den siste western filmen som vant kategorien for beste film på Oscar-utdelingen var *Unforgiven* i 1992, filmen som anses for å ha drept western sjangeren etter den kom ut. Superhelt filmer og skrekkfilmer er de største i dag, men mange nye filmer i dag anses som en del av western sjangeren uten at de blir merket som det. Filmer som *Logan* blir argumentert for å være en western fordi filmen referer til og viser klipp fra den klassiske western filmen *Shane*. Men er dette grunn nok til å kalle en superhelt film for en western?

For å finne ut hva som gjør en film del av western sjangeren skal se å Thomas Schatz sin bok *Hollywood Genres* (1981), mest på grunn av at han mener selv at sjanger tilnærming er den mest effektive metoden for å forstå, analysere, og sette pris på Hollywood kino. Boken hans fokuserer hovedsakelig på den klassiske Hollywood æraen fra 1930 til 1960, og Hollywood studio systemet på denne tiden. Etter dette vil jeg se på Barry Langford sin bok *Film Genre: Hollywood and Beyond* (2005), Geoff King sin bok *New Hollywood Cinema* (2002) og Richard Maltby sin bok *Hollywood Cinema* (1995) som fokuserer på og utdyper videre på historien og kjennetegn i filmsjangeren.

Teori

Æraen fra 1930 til 1960 blir sett på som Hollywoods «klassiske» tidsperiode, hvor filmstudio fungerte som en fabrikk produksjons system, mest på grunn av at alt eksperimentering gikk vekk; og ble standardisert ettersom det publikumet ettertraktet ble satt øverst på listen. Studio-systemets jobb var å masse-produsere og masse-distribuerer, så analogien til at det fungerer som en fabrikk er veldig passende, i forskjell til det «nye Hollywood» som fokuserer mest på

å distribuere filmer som er produsert uavhengig. Eventuelle død til studio-systemet skjedde i 1948, da høyeste retten i USA fjernet den monopolistiske vertikale strukturen, hvor studioene (MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Brother, Paramount, RKO) hadde kontroll på produksjon og distribusjon på de største kino-salene i de største byene. Men selv etter dette, hadde Hollywood allerede funnet hva som fungerte for å få det største publikumet, og konvensjoner for filmproduksjon var etablert; filmskaperen tilpasset seg selv og publikumets narrative impuls til det som krevdes ut av medium. Samtidig ville forretningsmenn utnytte film medium sin kapasitet for utspredd formidling og forbruk. Et vellykket produkt blir knyttet til konvensjon fordi dens suksess inspirerer til repetisjon, Hollywood har en innebygd «tilbakemelding» system som forsikrer repetisjon av vellykkede fortellinger og teknikker på grunn av studioenes produksjon-distribusjon-utstilling tillot filmskaperne til å måle deres arbeid mot tilskuer responsen. Nyere konvensjoner ble skapt av publikumets repeterende bruk av tidligere konvensjoner som Hollywood prøvde å skape variasjon på (Schatz, 1981, s. 4-5).

En sjangerfilm involverer fortrolige, essensielt en-dimensjonale karakterer som spiller ut et forutsigbart narrativt mønster i en gjenkjennelig setting. På andre siden er det ikke-sjangerfilmer som fokuserer på den personlige og psykologiske utviklingen av «sentral karakter» eller protagonist, «sentrale karakter» er ikke-gjenkjennelige typer av karakterer, som gangsteren, musikeren osv. I stedet for er de unike individer som ikke relateres til tidligere karakter typer, men relateres på en mer «virkelige verden» erfaring, og plottet i ikke-sjangerfilmer går ikke for de konvensjonelle konfliktene som går mot en forutsigbar løsning. De har et lineært plott hvor alle hendelsene er koblet sammen i en kronologisk kjede, og er organisert av den sentrale karakterens egen oppfattende synspunkt. Resolusjonen skjer generelt da betydningen av protagonistens opplevelser blir tilsynelatende til den karakteren, eller til publikumet, eller til begge. Ikke-sjangerfilmer representerer en liten porsjon av Hollywoods produksjon, og mange av de filmene er regissert av regissører som er født utenfor USA, men mange av de har tilpasset seg effektivt til Hollywood sitt sjanger-baserte system (Schatz, 1981, s. 6-7).

Betydning av regissøren som «forfatteren» av filmen vokste i diskusjoner på denne tiden, «auteur policy» skulle hjelpe regissør i Hollywood studio systemet til å innføre en personlig style inn i arbeidet. Ved å sette formen foran innhold blir regissøren ansett som forfatteren, kameraet fungerer som en penn på papir, og skille mellom kunst og underholdning begynner å forsvinne ettersom sjangerfilmer begynner å bli sett på som resultat av forfatterskap. Det at en regissørs behandling av en film er mer effektiv enn en annen regissør motiverer filmkritikere

til å undersøke filmskaperes manipulasjon, og variasjon av formal, narrativ, og tematiske konvensjoner. På grunn av praktiske budsjett problemer av sett-design, manusskriving, også videre, ble studioene oppmuntret til utvikling av filmsjangrer, siden kostnaden ville bli minisert av repeterende vellykkede formler; men også inntektene på Box-office var grunn nok for videre sjanger produksjoner. Men samtidig trenger ikke studioene å forstå hvorfor visse narrativ appellerer til seerne, de trengte bare forsikring på at det fantes interesse og for å kunne bli utnyttet finansielt. Mange aspekter av studio produksjon ble oppusset for å akkomodere sjangerfilm produksjon, en stall med manusforfattere og tekniske mannskap som skulle bare jobbe med noen få typer filmer, studio filmsett og lydbilde designet for spesifikke sjangre, til og med «stjernesystemet» som kapitaliserte på det gjenkjennelige; og enkelt kategoriserte kvaliteter av individuelle utøvere (Schatz, 1981, s. 8-10).

Hvilken som helst sjanger sin narrative kontekst går ut på å forsterke konvensjoner med en betydning, og denne betydningen har noe å si for bruken av den i hver individuell film. Generelt har den kommersielle kinoen identifiserbare formelle og narrative elementer i sammenheng med alle produktene: Hollywood film er en fortelling på en viss lengde som fokuserer på en protagonist (Helt, sentral karakter), og involverer en viss standard av produksjon, en style av klipping; bruk av musikk osv. Sjangerfilmen er ikke bare gjenkjennelig i disse trekkene som skaper en oppfunnet verden, men det er også viktig at denne verdenen er forhåndsbestemt og essensielt intakt. Karakter, setting, plott, teknikker, også videre, blir integrert i ikke-sjangerfilm og får større betydning etterhvert. I sjangerfilm har disse komponentene en tidligere betydning som elementer av noen generiske formler, og seerens diskusjoner av en sjangerfilm involverer å legge vekt på filmens variasjon mot sjangerens forhåndsbestemte verdi-belastet narrativt system. En western som inneholder en konvensjonell skyte scene har spesielle kjennetegn som hvordan karakterene klær seg, oppførsel, våpen, og hvor de står i skitten gate i et samfunn i det amerikanske grenselandet; har en betydning utenfor narrative sin bekymring. Betydningen er basert på seerens kjennskap med «verdenen» av sjangeren i seg selv, istedenfor seerens egen verden. Det er ikke bare repetisjon som gir generiske elementer med en tidlig betydning, men den repetisjonen inni en konvensjonalisert formell, narrativ og tematisk kontekst. Hvis det er en populær suksess blir en film fortelling bygget om til inn i senere filmer og repetert helt til den når sitt likevektige profil, et mønster av romslige, sekvenser og tematikk av kjennelige handlinger og forhold. En slik repetisjon blir generert av interaksjonen mellom studioene og det store publikumet, og det

blir ivaretatt så lenge det tilfredsstillers etterspørsel og forventninger til publikumet og holder seg finansielt levedyktig for studioene (Schatz, 1981, s. 10-11).

Hvilken som helst seer som har kjennskap til en sjanger er et resultat av en kumulativ prosess, den første visningen av en western eller musikal kan være vanskeligere og krevende enn visning av en ikke-sjangerfilm; på grunn av den sære logikken og narrative konvensjoner i sjangerfilmer. Med repeterende visninger kommer sjangerens narrative mønster inn i fokus og seerens forventninger tar form, og om vi tenker at det generiske mønsteret er ikke bare narrativ elementer (Karakter, plott, setting), men tematiske problemer også; blir sjangerens sosialiserende innflytelse åpenbar. I begrenset betydning er hvilken som helst sjangerfilm en original kreasjon av en individuell skribent eller regissør, men naturen av den originaliteten er bestemt av konvensjoner og forventninger involvert i sjangerfilmproduksjon prosessen (Schatz, 1981, s. 11-13).

Filmsjangerer er ikke organisert eller oppdaget av analytikere, men er et resultat av materielle kondisjoner av kommersiell filmproduksjon i seg selv, på andre siden er populære fortellinger variert og repetert så de tilfredsstillers publikumets etterspørsel og inntar profitt til studioene. Betydning av denne distinksjonen er tosidet, først indikerer det at filmsjanger er en «privilegert» kinematisk fortellerform, som bare er begrenset til et par filmfortellinger som har blitt pusset inn i formler på grunn deres unike sosiale og/eller estetiske kvaliteter. For det andre, som et produkt av publikum og studio interaksjonen blir en filmsjanger gradvis inntrykket på kulturen helt til den blir en kjent betydningsfullt system som kan bli navngitt som det. Seere, filmskaper og kritikere vet hva det mener å kalle en film en western eller en annen film for en musikal, og denne kunnskapen er basert på interaksjonen mellom filmmedium i seg selv; det er ikke et resultat av noe kritisk eller historisk organisasjon. Å identifisere en populær kinematisk fortelling formell er da å anerkjenne dens status som en forståelig, verdi-ladet narrativt system. Dens betydning er øyeblikkelig gjenkjennelig til de som produserer det og forbruker det, igjennom repeterende eksponering til individuelle sjangerfilmer blir vi kjent med et par typer av karakterer, lokaler, og hendelser. Vi får etterhvert en kinematisk-narrativ tankegang som er et strukturelt mentalt bilde av den sjangerens typiske aktiviteter og oppførsel. Fordi det er essensielt et narrativt system så kan en filmsjanger bli undersøkt igjennom dens fundamentale strukturelle komponenter: plott, karakter, setting, tematikk, style, også videre. Men det er viktig å holde en distinksjon mellom filmsjanger og sjangerfilm, sjanger har funksjon som en passiv «kontrakt» mellom filmskaper og publikum, sjangerfilm er en faktisk hendelse som hedrer en slik kontrakt, å diskutere

western sjangeren er da ikke å snakke om en enkel westernfilm, ikke heller alle westerner, men heller som et system av konvensjoner som identifiserer westernfilmer som det (Schatz, 1981, s. 16).

En kan på en måte se på filmsjanger som et statisk og dynamisk system, på den ene siden er det kjente formler av blanding narrativ og kinematiske komponenter som har oppgave i å fortsette re-eksaminere en basisk kulturell konflikt. En kan argumentere at alle westernfilmer konfronterer de samme fundamentale problemene som bygger Amerikas grunnleggelse ritual, og få formale variasjoner forandrer ikke disse statiske tematiske karaktertrekkene. På den andre er det forandringer i kulturell oppførsel, nye påvirkende sjangerfilmer, økonomien av industrien, også videre, som fortsetter å raffinere hvilken som helst filmsjanger, idet er dens natur i en fortsettende utvikling. For eksempel utviklingen fra western helter fra agenter av lov og orden til utløste forbrytere eller profesjonelle mordere reflekterer en genuin forandring i sjangeren. En kan argumentere at nøkkelordet «western» betyr noe helt annet i dag enn det gjorde for to eller tre tiår siden (Schatz, 1981, s. 16).

Ikonografi involverer prosessen av narrativ og visuell koding som resulterer av en repetisjon av en populær filmfortelling. Denne koding prosessen skjer i alle filmer, siden naturen av filmisk fortelling er å sette på mening til «bare bilder» gjennom utviklingen av fortellingen. Et generisk ikon i kontrast antar betydning ikke bare igjennom bruk inni individuelle sjangerfilmer, men også at den bruken relaterer til et generisk system i seg selv, westerner sin hvite hest og hatt identifiserer en karakter før han snakker eller handler på grunn av våre tidligere opplevelser med menn med hvite hatter og rir på hvite hester. Desto mer interessant og engasjerende sjangerfilmer gjør de mer enn å bare lever ut koder intakt, men istedenfor manipulerer kodene for å forsterke deres tematiske effekt (Schatz, 1981, s. 22).

En sjangers ikonografi involverer ikke bare visuell koding av narrative, men det indikerer tematisk verdi også. Vi finner forskjeller med karakterer som klær seg i hvit og karakterer som klær seg i svart i westerns, eller de som synger og danser og de som ikke gjør det i musikaler, og disse distinksjonene reflekterer tematiske konflikter bygd inn i disse samfunnene. Fordi visuell koding involverer narrative og sosiale verdier, blir det også utvidet til noen ikke-visuelle aspekter av sjangerfilm produksjon, slike elementer som dialog, musikk, og i tillegg til casting kan bli nøkkelkomponenter av en sjangers ikonografi. Sjangerens ikonografi reflekterer verdi systemet som definerer et spesifikt kulturelt samfunn og informerer objektene, hendelser og karakter typer som utgjør det. Hver sjangers implisitt

system av verdier og tro – ideologi eller verdens syn – bestemmer dens kast av karakterer, dens problemer (dramatiske konflikter), og løsningene på disse problemene. Faktisk kan vi definere filmsjangrer i spesielt tidlig utvikling som sosial problem-løsende operasjoner: De konfronterer repeterende ideologiske konflikter (motsigende verdi systemer) inni et visst kulturelt samfunn, som foreslår forskjellige løsninger igjennom handlingene til hovedkarakterene. Hver sjangers problem-løsende funksjon påvirker den distinktive formelle og konseptuelle identitet (Schatz, 1981, s. 23- 24).

Western kan påklage seg selv som den lengst levde store filmsjangeren, men også som den mest produktive. Westerns er umiddelbart gjenkjennelige, hvem som helst, til og med en amatør kan identifisere en western etter et par minutter med visning, og nesten alle vet, eller tror de vet hva som gjør en western til en western. Umiddelbare gjenkjennelige western kvaliteter inkluderer ikke bare sjangerens klassiske ikonografi, koraller, ti-liter hatter, svingende salong dører og colt revolvere, hestekjerrer og kavaleri ladning, lærerinne, salong jenter, konfrontasjon og skyte episoder, men også den overholdende tematiske elementer – grenselandet, «ørkenen og hagen», «død eller i live», «en mann må gjøre hva en mann må gjøre» (Langford, 2005, s. 54).

Western er en sjanger med sterk bruk av eksteriører, det er en sjanger hvor definitiv opplevelse og forståelse er vanligvis funnet ut forbi dørene, foretrukket i det ubegrenset rommet av prairie, sierra eller ørkenen. Selv om interiør rom er vist jevnlig, pleier de å ha røffe, uferdig, begrenset kvalitet en ville ha forventet av grenseland bosettinger. Det er ikke bare en skildring mellom dikotom rom, interiør og eksteriør, urban og villmark, men det ambivalente forholdet mellom dem og verdiene som hviler i dem at western finner sin bestemmende bakke (Langford, 2005, s. 64-65). Det som definerer kinoen ovenfor andre media er dens unike kapasitet ved å bruke en rekke med tekniske egenskaper til å konstruere rom og tid (Levin, 2003, s. 89).

Diskusjoner av sjanger gjenkjennelse er typisk gjort rundt western, mest på grunn at western gir en tydeligere eller en mer overbevisende demonstrasjon av denne saken enn andre. Nesten hvert bilde av en western film kan bli identifisert som det ved å se på objektene den inneholder, disse kan være generiske signaler som setting, karakter, eller kostyme. En ikonografisk tilnærming til sjanger tillater oss til å etablere veldig presist hva vi kanskje forventer til å finne i en western. Dette systemet av visuell gjenkjenning fungerer veldig bra for western, som er veldig atypisk enkelt å identifisere. Som en del av å lage en visuell diskurs

i kino var tidlig sjanger kritisme konsentrert på sjangerer som var markert med ikonografisk rikdom (Maltby, 1995, s. 117).

I tillegg til ikonografi, ble western også enkelt gjenkjennelig av skuespillerne som dukket opp ofte i dem, og av de tilbakevendende situasjonene: skuddvekslinger, salong slåsskamper, den siste scenen hvor helten sier farvel til kvinnen han etterlater igjen. Mens representative konvensjoner av disse kjente ikonene og situasjoner har forandret seg over tid, de situasjonene, ikonografien og karakteriseringen dukker opp med tilstrekkelig konsistens til å overstyre historiske distinksjoner og etablerer western som et konsistent transhistorisk fenomen (Maltby, 1995, s. 117-118).

En nyttig distinksjon skissert av Rick Altman gjør det enklere å definere sjanger: distinksjonen mellom semantisk og syntaktiske aspekter av en sjanger. En semantisk tilnærming til sjanger fokuserer på forskjellige elementer som omfatter en sjanger eller en individuell sjangerfilm. Semantikk er undersøkelsen av enheter av mening, et begrep som assosieres med meninger av ord. Hver film eller sjanger har sine egne elementer av betydning, en klassisk western eksempel er mest sannsynlig til å inkludere elementer som cowboyer, indianere (innfødte), skytere, en helt, skurker, korrumpert bankmann, den 'falne' saloon damen og en snill skolelærerinne som kan bli en kone til helten, også videre. Andre elementer kan inkludere en spesifikk setting, i dette scenarioet er det varierende versjoner av landskapet av den amerikanske vesten (King, 2002, s. 123).

En semantisk tilnærming til sjanger er brukelig, men Altman mener at det ikke går forbi å være deskriptiv. Det hjelper oss å identifisere de elementene som er nåværende, men har ikke så mye å si om hvordan de er brukt eller hva de potensielle betydningene kan være. Det Altman anbefaler er å kombinere semantikk med en syntaktisk tilnærming, som skal sette oss et steg videre. Syntaktisk i denne konteksten referer til den grammatiske strukturen av språk: hvordan ordene er kombinert inni et spesielt mønster som følger et visst sett med regler og konvensjoner. En syntaktisk tilnærming til sjanger søker ut til å gjøre det samme med elementer av betydning i typer av filmer. En sjanger definert på denne måten trenger ikke å være avhengig av vanlige elementer, den trenger at elementene blir organisert på en spesiell måte. Sjanger kan begynne som en løs kombinasjon av semantiske elementer i seg selv mener Altman, men de finner sin rot etter en tidsperiode igjennom mønsteret disse elementene blir organisert i. Sjanger kan bli sett på som rammer innenfor visse filmer som returnerer gjentatte

ganger til samme underliggende mønster, problemer, spørsmål og temaer (King, 2002, s. 124).

En del skribenter har identifisert disse type mønstre i western, en av de mest analyserte Hollywood sjangrene. En del av elementene i den klassiske western kan bli linjert opp i følge av en serie av opposisjoner. På det bredeste nivået kan western bli sett på som en opposisjon mellom verdenen av bosatte sivilisasjonen og derav den ville grenselandet. Den kjente western bybildet i dette mønsteret ville ikke ha eksistert ved siden av, men også vært i opposisjon til en landskaps omgivelse av åpen rom, ørken, fjell, eller skog. Bankmannen eller jernbanen mogulen ville være en representativ av den mer bosatte verdenen lengre øst, en motsetning ofte mot interessen av grenselands bonde eller fjøsrøker. Den innfødte amerikaneren eller 'indianeren' vil være en representativ av villmarken på dens mest ubegrensede frihet (King, 2002, s. 124-125).

Sjangerfilmer er ofte sett på som å tilby en slags forsoning av tematiske opposisjoner. Den klassiske helten av western er en figur som tilbyr noe av det beste fra begge verdener, han pleier å stå som en representativ av verdenen av grenselandet; forbi det som er sett på som kvelende konstriksjoner av den bosatte 'sivilisasjonen'. Westerns pleier å ha en sterk investering i feiring av denne verdenen. Den dominante figuren av western helten er en grenselandsmann som kombinerer en følelse for villmarken med noen kvaliteter av sivilisasjon. Grenselandsmannen kan ha en forståelse av måtene til grupper av innfødte amerikanere, en innsikt på noen av de metoder og skikker, en evne til å leve på deres terreng og til å forstå språkene (King, 2002, s. 125).

Sjanger er sett på som å gå igjennom en serie av nivåer. Det opprinnelige nivået er hvor de grunnleggende konvensjonene er etablert, dette er fulgt opp med en 'klassisk' periode hvor nøkkel konvensjoner er tilstrekkelig veletablert og er kjent til å bli brukt med en stort uttrykkende økonomi. Den klassiske perioden er fulgt opp med varierende faser beskrevet som tilbud til raffinering, barokk dekadens og økt selvbevissthet. Sjangerer sånn som western har ofte blitt lokalisert i den nye Hollywood æraen i vilkår av senere, eller 'post-klassisk' nivåer av denne evolusjonære prosessen. Western er ofte antatt til å ha undergått en bevegelse mot en voksende selvbevissthet, usikkerhet og tvetydighet fra 1950-tallet til 1970-tallet (King, 2002, s. 130-131).

Metode

Analysere *The Searchers* og *No Country for Old Men* hver for seg ved å se på fortellerteknikk, komposisjon, og miljøkarakteristikk. Grunnen for å se på disse filmene er mest på grunn av de er veldig kjente filmer, men også fordi *The Searchers* er sett på som en veldig klassisk western, mens grunnen for å velge *No Country for Old Men* er på grunn av dens ikonografi og argumenter for at det er en western. Grunnen for å se på disse trekkene er for å se etter ikonografi som tilhører i filmene. Deretter sammenligne filmene og ikonografien som finnes i dem, funnene her skal bli knyttet til Schatz og Langford sine teorier om sjangerfilm, samt ikonografi som er angitt fra Malt og King. Disse teoretikerne skriver mye om filmsjanger og hvordan den fungerer, i tillegg gir de innblikk på hvordan en film blir merket som en sjangerfilm.

The Searchers

Sammendrag

Den amerikanske borgerkrig veteranen Ethan Edwards spilt av John Wayne, kommer hjem til broren sin og hans familie etter å ha vandret rundt i landet. Vi møter her da vår andre protagonist i filmen Martin Pawley spilt av Jeffrey Hunter, som Ethan har tidligere reddet fra en klan av innfødte amerikanere. Kort tid etter gjenforeningen blir broren til Ethan og konen hans Martha drept av Comanches, en klan med innfødte amerikanere, og niesene til Ethan blir kidnappet av klanen. En av niesene blir funnet voldtatt og død på grunn av Comanches, Ethan og Martin begynner da på sin leting etter den sist levende niesen, Debbie.

Fortellerteknikk

Filmen blir fortalt hovedsakelig igjennom våre to protagonister Ethan og Martin, til tider fokuserer filmen på side-karakterer som familien til Ethan i begynnelsen av filmen, og mot slutten fokuserer filmen på Martin sin forlovede Laurie Jorgensen; spilt av Vera Miles. Filmen fremstilles veldig scenisk med ingen fortellerstemme, med et fokus på Ethan og Martin sine konflikter med hverandre og med Comanches. Da det gjelder klipping er det veldig mye bruk av scener som smelter sammen igjennom scene overganger, og bildet av karakterene i scenene pleiere å være fra en avstand hvor vi kan synlig se rom-forholdet til karakterene.

Kameraet pleier generelt å følge bevegelsene til karakterene, slik som da Ethan og gruppen hans blir angrepet av innfødte ser vi Ethan i forgrunnen og de innfødte i bakgrunnen, og kameraet følger med begge samtidig mens de rir på hester. Lyssettingen er ganske naturlig da det gjelder eksteriør, men mange scener da det gjelder interiør har ganske typisk Hollywood belysning med sterk lys på karakterene med litt lys i bakgrunnen, og lys som kommer fra siden for å skape skygger.

Komposisjon

Filmen foregår hovedsakelig på en kronologisk måte, med et par unntak da det gjelder bruk av tilbakeblikk til tidligere hendelser i kontekst av brevlesing. Første akt introduserer Ethan, Martin og resten av familien, denne akten fokuserer hovedsakelig på familien, men også for å sette opp Ethan sin karakter som en cowboy som hater innfødte. Vi får også vite her at Ethan hadde tidligere vært forelsket i Martha, konen til broren hans Aaron, og de ser ut til å fortsatt være ganske nære. Mot slutten av første akt blir Ethan sin familie henrettet av de innfødte, der han selv og Martin overlever på grunn av de ble lurt vekk fra huset av de innfødte. Andre akt bygger opp med Ethan og en gruppe begynner å lete etter de innfødte som har drept familien til Ethan og Martin, leting begynner med engang etter de gravlegger familien. I et overraskelsesangrep av de innfødte blir en del av gruppen til Ethan drept, samt er det en del som mener det ikke er verdt det å lete etter Debbie. Et plottpunkt som blir bygd opp her er Martin sin forlovelse med Laurie Jorgensen, dette plottpunktet har stort fokus i andre akt og begynnelsen av tredje akt, og skjer parallelt med letingen for Debbie. Dette plottpunktet bygger seg opp med at Laurie bryter forlovelsen med Martin og prøver å gifte seg med en annen, men det ender med at Martin og Laurie skal eventuelt gifte seg.

Tid er en stor faktor i denne filmen, etter slaget med de innfødte hopper filmen frem til vinterstid, der antakeligvis flere år har gått forbi; og dette blir vist på hvordan karakterene aldres i løpet av filmen. I akt tre får vi endelig møte antagonisten av filmen, Scar, som har mye i felles med Ethan og er nesten som en annen versjon av han. Som Ethan ble også familien til Scar drept, bare at her var det den hvite mannen som drepte sønnene hans, i likhet med Ethan har Scar rasistiske tendenser mot de skyldige. Martin ender opp med å drepe Scar i selvforsvar foran Debbie etter Ethan og armeen bestemmer seg for å gjøre et bakhold angrep på Comanches. Ethan er bestemt på å drepe Debbie siden han mener at hun er en del av de innfødte, og han mener at hun ikke kan bli del av sivilisasjonen lengre. I siste sekundet ombestemmer Ethan seg, og velger å ta Debbie hjem, hvor Ethan tar henne til Jorgensen

familien med Martin. Alle går inn i huset bortsett fra Ethan som står ut forbi døren i ørkenen, noe som tilbakekaller til begynnelsen av filmen hvor Ethan blir tatt imot av Martha ved døren; men denne gangen går han ikke inn. Siste bildet viser til hvordan Ethan er fortsatt del av den ville vesten, og kan ikke tilpasse seg til sivilisasjon på grunn av hans ideologi av grenselandet.

Miljøkarakteristikk

Handlingen tar plass i den ville vesten en tid etter borgerkrigen i Texas året 1867 vist med et tittelkort før filmen starter, så filmen tar plass mellom det som anses som typisk westernfilm æra handling mellom 1865 til 1900. Vi får også vite via dialog at Ethan var en sørstatlig soldat i krigen, og er nå sett på som en veteran. Vi har også innfødte amerikanere i plottet og at vesten ikke har blitt temmet enda av sivilisasjon. Karakterene er cowboyer på en gård i prærien, de har revolvere, store cowboy hatter, og hester; verdiene her er vektlagt på familie, og å overleve den ville vestens farlige sider. Hovedsakelig skal menn være ute i det farlige landskapet, mens kvinnen skal være hjemme og vente på at mannen skal komme hjem med noe bytte. Det samme kan vi se på de innfødte, de drar ut for å jakte mens kvinnene er ved leirstedet. Ville vesten i denne filmen har da hovedsakelig en maskulinitet tilknyttet til den. Ethan og gjengen havner i skyteepisoder med de innfødte tidlig i filmen, noe som holder til holdningen av «død eller i live», og «en mann må gjøre det en mann må gjøre», disse idealene blir gjenspeilt av både cowboyene og indianerne i filmen (Langford, 2005, s. 54).

No Country for Old Men

Sammendrag

Filmen åpner opp med antagonist Anton Chigurh, spilt av Javier Bardem, bli arrestert av politiet, men klarer enkelt å bryte seg ut av varetekten. Mens dette skjer ser vi protagonisten Llewelyn Moss, spilt av Josh Brolin, plutselig dukke opp på et sted med masse biler, lik, narkotika, og en koffert med to millioner dollar inni mens han var ute på en jakt på hjort. Llewelyn bestemmer seg for å ta pengene, på grunn av dette blir sheriffen Ed Tom Bell, spilt av Tommy Lee Jones, tatt i oppdrag å etterforske hendelsene og redde Llewelyn fra det meksikanske kartellet, mens Anton får som oppdrag å jakte på Llewelyn, og få tilbake pengene.

Fortellerteknikk

Filmen er fortalt fra tre forskjellige karakterer, Llewelyn, Anton og Ed Tom, men det kan argumenteres at Llewelyn er hovedkarakteren. Anton er helt klart antagonist, men Ed Tom er det vanskelig å si hvilken side han er på. Ed Tom har fortellerstemme i starten av filmen, og har den siste replikken i filmen også, så han fungerer på en måte som en forteller i filmen selv om at han havner aldri direkte inn i hendelsene av filmen. Scenene med Llewelyn og Anton er veldig scenisk, og har lite dialog, subjektiv kameraføring her hjelper oss til å forstå hva de tenker uten at de sier det.

Ved voldelige scener brukes det normalperspektiv med kamera, men rett før de scenene er det brukt en del froskeperspektiv, som da Anton bryter seg inn i et motellrom, og når Ed Tom går inn på rommet hvor Llewelyn døde. Da Llewelyn og Anton skyter på hverandre blir det brukt froskeperspektiv fra Llewelyn sitt perspektiv, noe som tyder til at Anton er den større trusselen i scenen. Samme blir brukt til å vise hvordan det meksikanske kartellet er en trussel da Llewelyn faller ned en bakke, og vi ser en aggressiv hund på toppen. I slutten av filmen havner Anton i en bilulykke, og perspektivet han har til tenåringene er som en frosk, men da kamera fokuserer på Anton er det normalperspektiv; noe som viser til hvor hjelpeløs han er i denne situasjonen.

Bildetempoet i filmen er veldig sakte, det er ikke særlig mye klipping i filmen heller, og med i de scenene som inneholder vold. Lyssettingen er veldig naturlig, scenene om natten er veldig mørke som forventet, med gatelykt og billykt som belysning. På dagtid er det for det meste solen som lyser opp scenene, men samtidig har filmen en veldig mørk filter i disse scenene. Filmen bruker diegetisk lyd igjennom hele spilletiden, med fortellerstemmen som eksemplasjon, filmen bruker absolutt ingen musikk igjennom handlingen heller; og den eneste musikkbruken i filmen dukker opp ved rulleteksten på slutten.

Komposisjon

Handlingen er bygd opp på en kronologisk måte, men samtidig er det flere handlinger som pågår. Filmen hopper fra Anton til Llewelyn og til Ed Tom sine handlinger hele tiden, noen av de blir overlappet med karakterer fra disse tre hovedkarakterene sine plott. Første akten begynner med at Anton blir arrestert av politiet, og rømmer fra varetekt av politiet. Etter det stjeler han en politibil og stopper en bilsjåfør, han dreper bilsjåføren med en tank med høytrykks gass; han stjeler bilen og fortsetter videre. Filmen kutter da til Llewelyn som jakter på villdyr, og finner da en koffert ved et lik som ligger ved et tre som inneholder to million

dollar. Han bestemmer seg for å ta pengene til traileren sin hvor han bor med kjæresten sin Carla Jean, og gjemmer våpen og pengene der. Da Llewelyn drar tilbake til åstedet han fant pengene blir han jaktet på av en pick-up-truck, og skudd på. Mens tar Ed Tom en tur på hesten for å etterforske åstedet med nestleder-sheriff. Stemningen som er satt opp her i første akt tyder til at filmen skal være en mørk katt og mus løp for pengene, men vi ser her også hvor brutal av en karakter Anton er i filmen, og Llewelyn på den andre siden er portrettet som en hverdagslig normal mann i Texas, mens Ed Tom er portrettet som en avslappet og pensjonert sheriff som er såpass er erfaren at han vet hvordan dette kommer til å ende.

I andre akt bygger filmen seg opp med at karakterene våre begynner å krysse veier. Llewelyn bor på et motell og finner et sted for å gjemme pengene mens han er der. Han gjemmer kofferten inni ventilen ved å dytte den med en teltstang. Anton klarer å finne Llewelyn på motell takket være en sporingsenhet i kofferten som han kan følge signalene på en radar. Han bryter seg inn i det rommet han tror Llewelyn er inni, men ender opp med å drepe tre personer som ikke er Llewelyn inni i rommet. Med Anton forvirret, begynner Llewelyn å dra til et nyt motell, hvor han finner sporingsenheten i kofferten, men det er allerede for sent; Anton står ut forbi døren hans. Mens dette skjer har Ed Tom kontakt med Carla Jean for å finne ut hvor Llewelyn er, men hun vil ikke gi han opp. Vi blir kort introdusert til moren til Carla Jean, som lider av kreft. Vi får også introduksjon til en Texas ranger ved navn Carson Wells, som har en fortid med Anton. Det er spenningstoppen i andre akt er helt klart konfrontasjonen mellom Llewelyn og Anton, i dette punktet av filmen er det vanskelig å vite hvilken karakter en skal heie på, og hvem som er jegeren eller bytte i dette scenarioet.

Tredje akten starter med at Carla Jean og moren skal til motellet hvor de skal møte Llewelyn, en meksikaner går opp til moren og spør hvor de skal. Carla Jean forteller Ed Tom hvor Llewelyn er, men kommer for sent, og finner Llewelyn drept av det meksikanske kartellet. På kveldstid dukker Carla Jean opp på motellet og får de dårlige nyhetene av Ed Tom. Anton og Ed Tom på nært hold møter ikke hverandre. Anton dreper Carson, men også arbeidsgiveren hans, siden han synes det var respektløs å hyre Carson når de allerede hyret han. Det er en konfrontasjon mellom Carla og Anton, skjebnen til Carla Jean er avhengig av et kronekast; men vi får ikke vite om hun er død eller ikke. Anton havner i en bilulykke, og rømmer vekk fra åstedet. Filmen slutter med en monolog fra Ed Tom om hvordan ting var enklere før, en kan se på dette som en veldig uventet slutt hvor antagonisten er den som vinner.

Miljøkarakteristikk

Handlingen tar plass ved grensen til Texas og Mexico, i nærheten av Rio Grande. Året er da 1980, noe som er vist ved å vise objekter med datoer, som pass, kalendere, gravstein osv. Llewelyn er fremhevet som en fattig person, han bor i en trailer, og bruker fritiden på å jakte på villdyr, som er grunnen for at han tar pengene. Inntrykket en får av miljøet er at det ikke er så veldig mye politi i dette samfunnet, da Anton blir arrestert er det bare en politimann som arresterer han og holder han i varetekt. Det som kjennetegner det ytre er ørkenen og prærien, men også villdyret. Bilen er det hovedsakelige transportmiddelet i filmen, og mange av karakterene har på seg cowboy-hatter og bærer våpen.

Da det gjelder holdningen til miljøet blir Llewelyn godt behandlet av samfunnet, motellmanagere, grensevakter og butikkarbeidere behandler ham på en veldig høflig måte. Antons reaksjon til miljøet er mer negativt, hvor dersom han ikke får det som han vil kommer trusselen i form av død. Han er hensynsløs og brutal til miljøet rundt han. Mens Ed Tom er vant til miljøet blir han ukjent med det, mest på grunn av at han ikke forstår hvorfor Anton gjør de forferdelige tingene han gjør. Da han sier i filmen om at ting var enklere før å forstå, tyder til at han føler seg ukjent med miljøet.

Sammenligning

Plottene til *The Searchers* og *No Country for Old Men* er ikke så ulike som de virker. *The Searchers* fokus er på Ethan og Martin som leter etter Debbie, mens *No Country for Old Men* har Anton som leter etter Llewelyn. Både Ethan og Anton har som mål i filmene å drepe den de leter etter, forskjellen som ligger her er at Ethan ombestemmer seg til slutt å ikke drepe Debbie, mens Anton fikk ikke sjansen til å drepe Llewelyn. *The Searchers* kan en si følger et forutsigbart narrativt mønster, hvor filmen slutter med en glad slutt hvor karakterene er gjenforent i live, og drept antagonist Scar. Det blir også tilsynelatende for Ethan hva han må gjøre for Debbie mot slutten. *No Country for Old Men* gjør da det stikk motsatte, hvor karakterene Llewelyn, og kjærlighetsinteressen Carla Jean blir drept, og moren til Carla Jean dør av kreft. Anton er skadet, men lever videre, samt gjør sheriffen Ed Tom. I en western forventer en generelt at helten på slutten skal ri inn mot solnedgangen etter dagen er reddet, i *The Searchers* har vi det i form av døren som blir lukket på Ethan, mens *No Country for Old Men* ikke følger dette mønsteret i det hele tatt, og fokuserer heller på sheriff Ed Tom sitt fjesuttrykk og monolog som slutten på filmen (Schatz, 1981, s. 6-7).

Endimensjonal karakter er noe som kan argumenteres at begge filmene har.

Kjærlighetsinteressene til hovedkarakterene, Laurie og Carla Jean, er lite utviklet i begge filmer, de blir begge fremstilt som et mål for Martin og Llewelyn å komme seg til etter de er ferdig med det de skal gjøre. De begge er nettopp det de er fremstilt som, kjærlighetsinteresse for hovedkarakterene, og intet mer, men største forskjellen her er at *No Country for Old Men* har ikke en direkte gjenkjennelig setting til western som *The Searchers* (Schatz, 1981, s. 6-7).

En stor forskjell mellom filmene er tidsperioden de er satt i. *The Searchers* tar plass i Texas i året 1867 som er vist med tittelkortet før filmen starter. Det er også forklart via dialog i begynnelsen av filmen om hvordan Ethan er en veteran fra borgerkrigen. Filmen tar plass i prærien i Texas, med et hus midt i den, som viser til en mangel av sivilisasjon på dette stedet, eksteriøret er det man forventer av en klassisk western. Med *No Country for Old Men* begynner filmen i ørkenen av Texas, og holder seg der til vi møter Llewelyn og pengene han finner (Langford, 2005, s. 64-65). Lignede til Ethan er Llewelyn også en veteran bare han var i Vietnam krigen, og filmen forteller oss at handlingen foregår i året 1980. Generelt tar western filmer sin handling plass imellom 1865 og 1900, så *No Country for Old Men* følger ikke denne kvoten som western har av tidsperiode som *The Searchers* (Schatz, 1981, s. 22). Settingen til *No Country for Old Men* er gjenkjennelig i begynnelsen, men desto lengre inn i filmen man er; forsvinner denne gjenkjennelige western settingen i den mer moderne sivilisasjonen enn det vi er vant til i western (Schatz, 1981, s. 16).

Men det at *No Country for Old Men* sin handling tar plass i 1980 er ikke en tilfeldighet i det hele tatt hvis vi tenker det i kontekst av historien i USA på denne perioden. *The Searchers* tar plass i en tidsperiode hvor lovløshet var landets norm, det at western filmen har opposisjoner som grenselandet mot sivilisasjon bare forsterker dette med hvordan de innfødte er representert som villmarken som slår tilbake mot sivilisasjonen. Til en viss grad er cowboyen det samme, vi ser det med hvor respektløst Ethan behandler de innfødte i filmen, og scenen hvor de nesten blir drept ved campingbålet. Poenget er at det er lite trygghet i grenselandet, og interessant nok er 1980 det året hvor kriminalitet i USA var på en av de høyeste i krimindeksen på denne tiden (Asher, 2017). Det gir da litt mer mening å sette filmen i denne perioden, lovløsheten fra 1980 fungerer som en substitutt for lovløsheten som eksisterte i grenselandet på 1860-tallet, og det gir et sterkere inntrykk av en felles tematikk som eksisterer i begge filmer (Schatz, 1981, s. 11-13).

Filmene har lignede innhold til hverandre, men formen mellom disse er nesten som natt og dag. John Ford hadde lagt flere westerner før *The Searchers* med John Wayne i hovedrollen som *Stagecoach* (John Ford, 1938) og *Rio Grande* (John Ford, 1950). Coen brødrene Ethan og Joel hadde ikke produsert noen western filmer før *No Country for Old Men* kom ut, men etter filmen lagte de en gjenskaping av *True Grit* (Henry Hathaway, 1969) med samme navn, med Josh Brolin som antagonisten, hvor i original versjonen var John Wayne protagonisten. Stjernestatusen i *The Searchers* virker da mye sterkere enn *No Country for Old Men*, skuespillere som dukket ofte opp i western gjorde det enklere å gjenkjenne filmsjangeren, og de to skuespillerne som ble ansett som de største var John Wayne og Clint Eastwood. Mens Josh Brolin ikke var hovedsakelig kjent for westernfilmer før *No Country for Old Men* kom ut. Bruken av musikk og er det store forskjeller, mens *The Searchers* bruker musikk for å forsterke stemningen da det gjelder triste eller oppløftende scene, bruker ikke *No Country for Old Men* musikk før rulleteksten ruller (Maltby, 1995, s. 117-118).

The Searchers er et godt eksempel på en typisk western, vi finner kjente formler blandet av narrative og kinematiske komponenter som re-eksaminerer den kulturelle konflikten mellom grenselandet og sivilisasjonen. Filmen konfronterer de samme fundamentale problemene som bygger Amerikas grunnleggelse ritual, og selv om det er variasjon på formlene blir de statiske tematiske karaktertrekkene ikke det. Tematikken mellom disse to filmene er veldig like, og formen på de forandrer ikke tematikken som er presentert (King, 2002, s. 124). I *The Searchers* har vi western helten Ethan og Martin som fungerer som agenter av lov og orden, de skal redde Debbie og med en ikke-eksisterende politi tar de på seg ansvaret selv på å redde henne fra de innfødte. Dette plottet fremhever hvordan holdningen var i 1956, men også viser hva seerne på denne tiden ønsket ut av en westernfilm. Ser vi på andre siden med *No Country for Old Men* finner vi store forskjeller, men kjernen av sjangeren er fortsatt der. Llewelyn representerer hverdagsmannen, dette gjør det enklere for seeren å ha empati for karakteren, han er ikke rik, men heller ikke fattig. Det da at Llewelyn finner pengene og tar de representerer det hva seeren hadde også gjort i denne situasjonen, men det gjør han også om til en forbryter siden han visste konsekvensene av å ta pengene. En kan da si at den kulturelle oppførselen mot western har forandret seg, men også nyskapende sjangrer som spaghetti-western har hatt en påvirkning på westernsjangeren i sin helhet. Protagonistene i en spaghetti-western som *The Good, the Bad and the Ugly* (Sergio Leone, 1968) er mer lik Llewelyn, enn det Llewelyn er lik Ethan og Martin fra *The Searchers*. Western i dag har da en ulik betydning i dag enn det gjorde før (Schatz, 1981, s. 16).

Ethan representerer western helten som en grenselandsmann som kombinerer en følelse for villmarken, men samtidig har kvaliteter av sivilisasjon. Han har en forståelse av måtene til Comanches ved å vise at han kan leve på deres terreng, og å forstå språkene de har. De kvalitetene av sivilisasjon vises med hvordan han ønsker å redde Debbie. Med Llewelyn viser han til kvaliteter av grenselandet med hvordan han stjeler pengene, men motivasjonen hans er å leve bedre i sivilisasjonen med Carla Jean. Begge karakterer kan ses på som representative av grenselandet, og ser på den bosatte sivilisasjonen som en kvelende konstriksjon på livene deres (King, 2002, s. 125). Forskjellen her kom ut fra at Ethan sine opplevelser blir tilsynelatende for han mot slutten, mens Llewelyn sine opplevelser ikke blir tilsynelatende for han; blir de det for oss mot slutten (Schatz, 1981, s. 6-7).

Hvis vi ser nærmere på den visuelle kodingen mellom filmene finner vi ting som eksisteres felles i begge (Schatz, 1981, s. 22). I *The Searchers* finner vi ti-liter hatter, svingende saloon-dører, revolvere, hestekjerrere, kavaleri ladning, konfrontasjon og skyte-episoder. Ethan og Martin går rundt med cowboyhatter, og sidekarakterene som sheriffen går med større cowboyhatter. De bærer våpen blant annet som er revolvere, og mot slutten finner vi kavaleri ladninger, konfrontasjon og skyte-episoder mellom Martin og Scar. Ser vi på *No Country for Old Men* finner vi ikke helt de samme tingene, men heller en variasjon på de. Llewelyn og Ed Tom går rundt med store cowboyhatter og de bærer våpen, Llewelyn bærer ikke revolver, men Ed Tom gjør det. Det er da og konfrontasjoner og skyte-episoder mellom Llewelyn og Anton, og selv om det er ingen hestekjerrere i filmen kan en argumentere at bilen har blitt til erstatningen i denne filmen. Det er hester i filmen, men de blir ikke brukt av Llewelyn eller Anton, bare av Ed Tom som er ekskludert fra handlingen mellom Llewelyn og Anton. Selv om disse to filmene ikke har alle ikonografiene som forventes i en western, så inneholder de fortsatt kjennetegnene som eksisterer i sjangeren, selv om det finnes substitusjoner her og der (Langford, 2005, s. 54).

Konklusjon

Jeg har da analysert ikonografien i *The Searchers* og *No Country for Old Men* ved å bruke teori fra Schatz og Langford sine teorier om sjangeranalyser; samt sett på King og Maltby sin historie og kjennetegn i western filmsjangeren. Funnene mellom filmene viser til noen direkte ikonografiske trekk som eksisterer i sjangeren, mens noen trekk er det gjort variasjon på. Visuelt er det en del likheter i eksteriør og setting med ørkenen og prærien, og en del karaktertyper dukker opp som vi finner i begge. Begge filmene har noe felles til handlingen,

og tematikken som blir presentert i begge filmene er veldig like, selv om det er en annen tidsperiode.

Da det gjelder om *No Country for Old Men* er en western er det vanskelig å si. Filmen har klare kjennetegn fra sjangeren, men den mangler formen av den klassiske western. Innholdet i filmen gjør den til en western, men ikke nødvendigvis til en klassisk western som *The Searchers*. Mye av ikonografien i *No Country for Old Men* er direkte knyttet til den klassiske western, men mye av det også er byttet ut med nyere ikonografi som ikke passer i western narrative. Innholdet derimot er noe som dukker opp i den klassiske western, grenselandets og dens lovløshet er uttrykket i begge filmenes narrativ, og er viktig for fremgangen av handlingen. Uten ikonografien til en western i en nyere film kan dens tematikk ikke komme så sterk frem som den burde, og uten den er det ganske vanskelig å bemerke en film som en westernfilm.

Jeg ville ikke ha sagt at western sjangeren er død, det at tematikken fra de filmene eksisterer i nyere filmer som *No Country for Old Men* beviser dette; selv om formen er annerledes. Jeg tror mange problemer dukker opp når filmen blir fokusert på formen først og innholdet sist, det burde egentlig være omvendt, men det som gjør en western om til en western er de konvensjonene som er skapt for sjangeren og kunnskapen seere har om den lengst levende sjangeren. Western sjangeren sin form er i konstant forandring, men innholdet holder seg konstant.

Kildeliste:

Avisartikkel på nett:

Asher, J. (2017, 25. september). The U.S. Murder Rate Is Up But Still Far Below Its 1980 Peak. *FiveThirtyEight*. Hentet fra <https://fivethirtyeight.com/features/the-u-s-murder-rate-is-up-but-still-far-below-its-1980-peak/>

I teksten: (Asher, 2017)

Bøker:

Jørgensen, L.R. & Rienecker, L. (2013). *Den Gode Oppgaven* (2.utg.). Bergen: Fagbokforlaget.

Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

I teksten: (Langford, 2005)

Maltby, R. (1995). *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell Publishers.

I teksten: (Maltby, 1995)

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres*. Boston, Massachusetts Burr Ridge, Illinois Dubuque, Iowa Madison, Wisconsin New York, New York San Francisco, California St. Louis, Missouri: McGraw-Hill.

I teksten: (Schatz, 1981)

King, G. (2002). *New Hollywood Cinema*. London, New York: I.B Tauris & Co.

I teksten: (King, 2002)

Bokkapittel i bok:

Levin, T. Y. (2003). Iconology at the Movies. I A. D. Vacche (Red.), *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* (s. 85-116). New Brunswick, New Jersey og London: Rutgers University Press.

I teksten: (Levin, 2003)

Filmer:

Grimaldi, A. (Produsent), & Leone, S. (Regissør). (1966). *The Good, the Bad, and the Ugly* [Film]. Italia: Produzioni Europee Associate.

Rudin, S. (Produsent), & Coen, E. (Regissør) & Coen, J. (Regissør). (2017). *No Country for Old Men* [Film]. USA: Miramax Films, Paramount Vantage.

Cooper, M. C. (Produsent), & Ford, J. (Regissør). (1950). *Rio Grande* [Film]. USA: Republic Pictures.

Cooper, M. C. (Produsent), & Ford, J. (Regissør). (1956). *The Searchers* [Film]. USA: Warner Bros.

Wanger, W. (Produsent), & Ford, J. (Regissør). (1939). *Stagecoach* [Film]. USA: United Artists.

Wallis, H. B. (Produsent), & Hathaway, H. (Regissør). (1969). *True Grit* [Film]. USA: Paramount Pictures.

Rudin, S. (Produsent), & Coen, E. (Regissør) & Coen, J. (Regissør). (2010). *True Grit* [Film]. USA: Paramount Pictures.