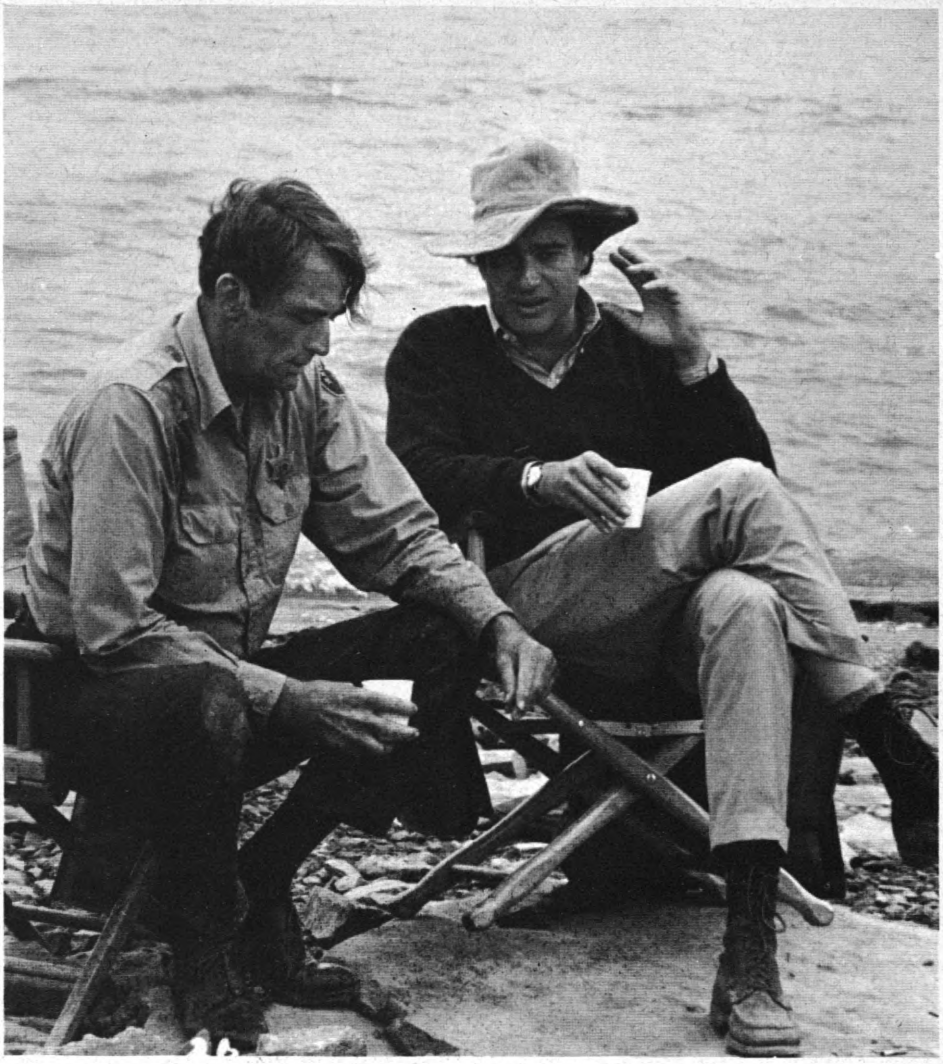
SHERIFFEN I TENNESSEE

John Frankenheimers to sidste film, »The Gypsy Moths« og »I Walk the Line«, er blevet køligt eller direkte negativt modtaget af de fleste anmeldere og næsten totalt ignoreret af det filminteresserede publikum. De to film har kæmpet en ulige kamp mod mode-smagen blandt hjemlige »seriøse« filmentusiaster. Deres stjerner (Gregory Peck, Burt Lancaster, Deborah Kerr) personificerer ikke noget smart eller avanceret, men tværtimod det »gamle« Hollywood, og deres emne – livet i den amerikanske lilleby – har ikke nogen aktuel appeal og tjener ikke til at bekræfte indtrykket af Frankenheimer som en slagkraftig, sprængfarlig politisk instruktør. Hvem kan tage Burt Lancaster alvorligt som en af »Luftens vovehalse« eller Gregory Peck som »Sheriffen i Tennessee«?

Men det er ikke kun titler, stjerner og emnevalg, der arbejder imod Frankenheimer på den hjemlige filmbørs – det er også den forvirrende kendsgerning, at han er ved at forandre sig. Den gamle pågående dynamik og spektakulære billedretorik er forsvundet, og i »The Gypsy Moths« og »I Walk the Line« er tonefaldet lavmælt og næsten tøvende, grundstemningen melankolsk, livsholdningen tragisk. Der er en næsten Herman Bangsk nederlagsatmosfære i disse billeder af stille eksistenser i en amerikansk provins, hvor alt synes at være gået i stå. Hvem havde troet, at instruktøren af »Syv dage i maj« og »Grand Prix« ville specialisere sig i »stille eksistenser«?

En nærmere gennemgang af Frankenheimers produktion vil dog vise, at provinsbyskildringerne i »The Gypsy Moths« og »I Walk the Line« har klare forløbere. I »All Fall Down« koncentrerer Frankenheimer sig for første gang helt om familiekonflikter i et stillestående provinsbymiljø, og i »Seconds« punkterer han ubarmhjertigt den drøm om et nyt liv og en ny kærlighed, der brister for to senere midaldrende hovedpersoner i Frankenheimers film – Burt Lancasters faldskærmsudspringer i »The Gypsy Moths« og Gregory Pecks sherif i »I Walk the Line«. Begge disse film handler i sidste ende om selvdestruktion. Frankenheimers midaldrende helte sætter alt på ét bræt og taber. *»The matter of choice and the study of self-destruction is important to me because I think so many people just go on wilfully destroying themselves«*, som Frankenheimer siger i Gerald Pratleys anbefalelsesværdige interviewbog, »The Cinema of John Frankenheimer«.

»I Walk the Line« er Frankenheimers hidtil mest konsekvent dystre skildring af den udsigtsløse ensformighed i den amerikanske lilleby, der her ovenikøbet er en sydstatsby. Dette sidste betyder, at Frankenheimer kan udvide sit portræt af den nette, triste borgerlighed med en næsten Caldwellsk fattigfamilie, der lever som hjemmebrændere af whisky for at hæve sig over den sociale *white trash*-grænse. Den lokale sherif (Gregory Peck) har ikke meget andet at bestille end at opspore disse fattige whiskyhjemmebrændere, som egnen er rig på. Da sheriffen, der har kone og barn, forelsker sig i en ung pige i hjemmebrænderfamilien, kommer han til at stå i moralsk tvetydigt forhold til både sin familie og sit job. Hans motiv til at se igennem fingre med hjemmebrænderiet er ikke kun, at han mener, det er harmløst, men også at det sikrer ham pigen i fred. Men sheriffen vil ikke leve med tvetydigheden – han vælger definitivt pigen og en dunkel fremtid i Californien. Skæbnen vil det imidlertid anderledes, for hos Frankenheimer kan man måske nok skifte ansigt, men aldrig identitet.



John Frankenheimer (th.) i samtale med »sheriffen« (Gregory Peck) under optagelserne til »Sheriffen i Tennessee«.

Frankenheimer begynder og slutter filmen med en række løst sammenkædede billeder fra sydstatsbyen, af bygninger i forfald og af indbyggere, der synes at have tabt ethvert håb og initiativ, gamle passive mennesker, der kun venter på døden. Død og forfald kendetegner hele dette miljø. Retsbygningen har ikke været ny i mange år (som sheriffen siger det i en samtale med pigen), og selv døden er blevet triviel og forudsigelig (som det fremgår af en lille scene i en købmandsbutik, hvor sheriffen køber batterier). Børnene leger omkring en plakat med ordlyden »Join the U.S. Army«, med et maskingevær i nærheden. Retten kræver, at et træ skal fældes, så alt hvad en gammel mand ønsker af livet, »en smule skygge«, nægtes ham. Ellers spiser man, læser pornohefter, går til *revival*-møder eller i kirke.

For sheriffen bliver forelskelsen i pigen en mulighed for at flygte fra hele dette provinsielle mareridt. Han drømmer den evige amerikanske drøm om at tage vestpå, helst til Californien. Hjemmebrænder-familien har også fundet en flugtmulighed – whiskyen. Og sheriffen drager da den fulde konsekvens af sin kærlighed, løsriver sig ikke blot fra sin familie, men også fra sin officielle politimæssige pligt til at indberette hjemmebrænderfamilien til den federal-mand, der kommer rejsende for at se til at loven desangående overholdes. For hjemmebrænder-familien drejer det sig imidlertid ikke om at finde et nyt liv, men simpelt hen om at holde sig i live. Offentligheden kan kun »hjælpe« familien ved at forbyde den at lave whisky – det eneste, der gør tilværelsen udholdelig for den. Og derfor må sheriffens lidenskabelige kærlighed ende blindt og i selvødelæggelse. Han vælger »rigtigt« – og mister alt. Det sidste billede af ham på vejen har derfor en sand tragisk rejsning, sat i socialt perspektiv af de efterfølgende billeder af gamle forfaldne huse og mennesker.

Allerede i 1963 kunne Paul Mayersberg i en Frankenheimer-artikel i »Movie« skrive, at *»many of his most beautiful effects come at moments when something is left unsaid«*. I »The Gypsy Moths« og især i »I Walk the Line« rendyrker Frankenheimer denne »underforståede« stil, der lader scenernes betydning afspejle sig i blikke og pauser snarere end i selve replikkerne (der dog ofte har symbolske undertoner). Personerne virker hæmmede, tøvende, bristefærdigt fulde af et indre liv, de ikke kan give udtryk. De overvåger konstant hinanden, på vagt over for alt hvad der kan såre dem. Man har ind-

trykket af, at Frankenheimers film i ligeså høj grad »skabes« under personinstruktionen som på manuskriptstadiet. Den hæmmede langsommelighed, som ellers altid har været en af Gregory Pecks mange begrænsninger som skuespiller, får Frankenheimer i filmens første halvdel vendt til en fordel, til et naturligt udtryk for figurens kejtede rådvildhed i en totalt ny situation. Og Tuesday Weld er i mine øjne sensationelt god som pigen, han forelsker sig desperat i, en rolle, der er meget vanskelig at forsvare, men som hun giver både en utvungen uskyld, der holder *femme fatale*-klicheerne på afstand, og en snusfornuft, som gør hendes flugt til slut fuldstændig troværdig.

Visuelt er filmen støvsuget for knald-effekter, mesterligt beregnet i sin funktionelle udnyttelse af *hele* cinemascopelærredet. Den psykiske afstand mellem personerne understreges således gang på gang af en fysisk afstand, så mange af personerne er placeret helt ude ved billedets ene kant, også i nærbilled-samtaler, hvor to personer er i billedet på samme tid. Og i farver og belysning er filmen så langt fra lækker Hollywood-blankhed, som tænkes kan. Grå, mørkegrønne og brune farver dominerer og skaber et helhedsindtryk af tristhed og forfald, og Frankenheimer anvender tilsyneladende så vidt muligt kun naturlige lyskilder.

John Frankenheimers lidt demonstrative virtuositet og næse for sensationelle salgbare emner kunne i tressernes første halvdel gøre én en smule skeptisk med hensyn til hans status som en sand personlig filmskaber, en *auteur*. Denne skepsis er nu gjort grundigt til skamme. Ligesom Frankenheimer i »The Fixer« (»Jøden fra Kiev«) videreførte temaet fra »Birdman of Alcatraz« – muligheden for menneskelig vækst gennem lidelse – har han i »The Gypsy Moths« og specielt i »I Walk the Line« uddybet det i »All Fall Down« og »Seconds« påbegyndte billede af et Amerika, der ikke er de uanede muligheders land (som »den amerikanske drøm« vil have os til at tro), men lidt efter lidt berøver hovedpersonerne enhver illusion om at hæve sig over middelmådigheden og skabe sig et nyt, bedre og friere liv. Og der er ikke noget søgt eller villet ved denne pessimisme. Den personlige overbevisning præger hver meter af en film som »I Walk the Line«. Jeg tror, John Frankenheimers talent nu har fundet sit naturlige leje – han er en af amerikansk films mindre mestre. Paradoksalt, at det skulle ske samtidig med, at han tilsyneladende er ved at miste sit publikum.

Morten Piil

■ **SHERIFFEN I TENNESSEE**

I Walk the Line. Arb.titel: An Exile. USA 1970. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** John Frankenheimer Productions, Inc./Edward Lewis Productions, Inc./Halcyon Productions, Inc./Atticus Corporation. **Ex-P:** Edward Lewis. **P:** Harold D. Cohen. **P-sup:** Howard Pine. **Instr:** John Frankenheimer. **Manus:** Alvin Sargent. **Efter:** Madison Jones' roman »An Exile«. **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Eastman. **Format:** Panavision. **Klip:** Harold F. Kress (Sup), Henry Berman. **Ark:** Albert Brenner. **Dekor:** Marvin March. **Rekvis:** Anthony Bavero. **Kost:** Lewis Brown. **Musik:** Johnny Cash. **Sange:** »This Side of the Law«, »This Town«, »'Cause I Love You«, »Hungry«, »Flesh and Blood« [= You are What I Need], »I Walk the Line«, »Face of Despair« skrevet og sunget af Johnny Cash. **Tone:** Tom Overton, Arthur Piantadosi. **Instr-ass:** Philip L. Parslow. **Makeup:** Ben Lane (Sup), Frank Prehoda, Jack Petty. **Medv:** Gregory Peck (Sherif Tawes), Tuesday Weld (Alma McCain), Estelle Parsons (Ellen Haney), Ralph Meeker (Carl McCain), Lonny Chapman (Bascomb), Charles Durning (Hunnicutt), Jeff Dalton (Clay McCain), Freddie McCloud (Buddy McCain), Jane Rose (Elsie), J. C. Evans (Bedstefar Tawes), Margaret A. Morris (Sybill), Bill Littleton (Pollard), Leo Yates (Vogel), Dodo Denney (Darlene Hunnicutt). **Længde:** 95 min., 2660 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia. **Prem:** World Cinema 3.2.1971.

JOE

Enhver skildring af USA er dømt til at blive fragmentarisk. Uanset om man udtrykker sig journalistisk, skønlitterært eller filmisk, kan man aldrig få fat i mere end aspekter af den mangetydige amerikanske virkelighed. Det betyder ikke, at man ikke kan skildre *virkeligheden* i USA, men det betyder, at selv en nok så perspektivrig og dybtgående skildring af den amerikanske situation kan udsættes for den indvending, at den kun dækker en del af det, der foregår.

Øjensynlig har denne problematik ligget langt fremme i bevidstheden hos instruktøren John G. Avildsen og manuskriptforfatteren Norman Wexler, da de gik i gang med deres film om »Joe« – den meget talende og næsten karikerede repræsentant for det tavse flertal. Avildsen og Wexler har klart nok haft ambitioner om at skabe *filmen* om USA ved indgangen til 1970'erne, og det røber de allerede i de allerførste sekvenser. Navnet JOE står i store bogstaver hen over lærredet, og de tre bogstaver er forsynet med de amerikanske farver – rødt, blåt og hvidt.

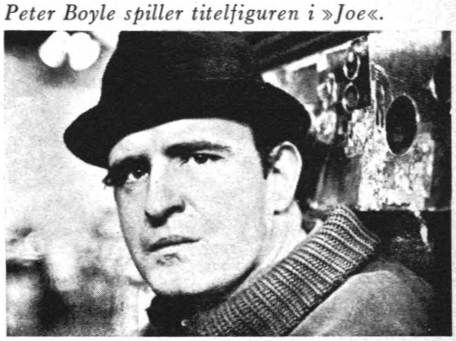
Avildsen og Wexler forsøger at presse deres billede af USA ind i et godt, gammeldags familiedrama. Det velstillede direktørpars datter er flyttet sammen med en *drop out,* Frank, der opretholder tilværelsen ved at sælge og bruge narkotika. Datteren, Melissa, er ked af Franks virksomhed som *pusher,* og for at få hende til at holde kæft, tvinger Frank hende til at tage LSD. Hun ryger på et dårligt trip og ender på hospitalet. Forældrene benytter det som en lejlighed til at rive hende ud af hippie-miljøet i East Village. Faderen, William Compton, tager til hendes og Franks lejlighed for at hente hendes tøj. Han bliver overrasket af Frank, der provokerer ham groft. I raseri overfalder Compton datterens ven og kommer utilsigtet til at dræbe ham.

Da han efter mordet søger at komme til hægterne igen på en bar, møder han Joe, der i en endeløs og temmelig fordrukken monolog sidder og udløser sin galde over niggerne og de langhårede. Compton lader et par bemærkninger falde, som Joe kommer i tanke om, da han tre dage senere i fjernsynet og »New York Daily News« får at vide, at der er fundet en myrdet *pusher* i Village. Han gætter, at Compton er morderen og opsøger ham, ikke for at presse penge ud af ham, men simpelt hen fordi han er fascineret af en mand, der har virkeliggjort hans egne drømme om at dræbe en hippie.

Compton føler sig mere eller mindre tvunget til at optage forbindelse med Joe, der begejstret inviterer ham til møde i sin bowlingklub og til middag hjemme hos sig selv. Men samtidig med, at reklamebureaudirektøren føler det som en form for tvang således at skulle pleje omgang med en stålarbejder, finder han en selvbekræftelse i den begejstring, som Joe lægger for dagen over mordet. Med Joes argument om, at han blot har befriet verden for et skadedyr, retfærdiggør Compton efterhånden mordet over for sig selv og sin kone, der også er klar over, at han er Franks morder.

Melissa finder på hospitalet ud af, at Frank er død, og da hun flygter hjem til sine forældre, erfarer hun, at hendes far er morderen. Hun søger atter tilflugt i Village-miljøet, og faderen begynder den natlige jagt, som så mange andre overklasse- og middelklasse-forældre har været på i East og Greenwich Village. En aften tvinger Joe sig adgang til at deltage i eftersøgningen af Melissa. De ender i et hippieselskab, hvor Joe oplever sit livs første »orgie«. Mens de knæpper et par af pigerne (Joe får at vide, at han sætter verdensrekord i hurtighed), forsvinder de øvrige hippier med deres tegnebøger og credit cards. Efter at have slået en af pigerne halvt fordærvet, får Joe at vide, hvor de andre er taget hen, og han og Compton optager forfølgelsen i Joes vogn. Da de når frem til hippiernes tilholdssted i et hus uden for New York City, forsyner Joe – imod Comptons protester – sig selv og sin ledsager med geværer – blot »for at give dem en forskrækkelse«. Men da en af hippierne forsøger at flygte, skyder Joe ham. Af angst for, at de andre skal sladre, begynder han at meje dem ned. Flere gange opfordrer han den protesterende og afmægtige Compton til at deltage i massakren, og til sidst kan reklamedirektøren ikke længere modsætte sig Joes råb: »It's your turn, Compton.« Også han begynder at fyre løs på de unge mennesker, der stadig er i live. Da en gruppe hippier ankommer til huset, skyder Compton også dem. En pige forsøger at flygte. Compton skyder hende bagfra. I faldet vender hun sig imod sin morder. Compton ser, at det er Melissa. The End.

Denne detaljerede handlingsbeskrivelse er nødvendig for at vise, hvorledes Avildsen og Wexler har forsøgt at gøre Joe, Compton og Frank/Melissa til arketyper. Joe er »the hard hat«, den hvide arbejder, der er gennemsyret af racisme og chauvinisme, og som ikke kan forstå, at nogen vil være betænkelig ved at købe en brugt bil af Richard Nixon – De forenede Staters præsident. Compton er overklasse-amerikaneren med kontor i et moderne business-palads, med kæmpelejlighed på Fifth Avenue ud til Central Park, med uforpligtende liberale synspunkter og en Fleetwood-limousine. Han er det, som det tavse flertals kandidat ved borgmestervalget i New York i 1969, Mario Procaccino, kaldte »the limousine liberals«. Melissa er datteren, der er blevet fremmedgjort ved at vokse op i dette materielle overflodsmiljø, hvor alle menneskelige værdier er blevet erstattet af overfladiske konventioner. Frank er »ungdomskulturens« hårde dreng, pusheren, der ikke undser sig for at sælge vitaminpiller som stof til 10 dollars pr. pille. Han er egocentrikeren, der kun kræver og aldrig giver i forholdet til Melissa.

Det er vel tvivlsomt, om det under nogen omstændigheder ville være muligt at få noget fornuftigt ud af at blande så stereotype figurer. Resultatet i dette tilfælde er i hvert fald yderst problematisk. Instruktørens og

Peter Boyle spiller titelfiguren i »Joe«.