

# Lindsay Anderson- romantisk ironiker

Niels Jensen



Lindsay Anderson blev født i 1923 i Bangalore i det sydlige Indien. Faderen var officer. To år gammel kom Lindsay til England, hvor han i tidens fylde gik i skole på sydkysten. Senere kom han til Cheltenham College (hvor »If ...« er optaget) og endelig på Oxford. Her tilknyttedes han en gruppe filminteresserede men fik i øvrigt sit ophold afbrudt af krigen. Senere grundlagde og redigerede han sammen med Karel Reisz tidsskriftet *Sequence* (1947–1952) og blev dets mest indflydelsesrige skribent. Han har også leveret bidrag til *Sight and Sound*, *The Times*, *Moscow, New Statesman*, *Encore* og her i landet til *Kosmorama*. I 1952 udsendte han bogen »Making a Film« om tilblivelsesprocessen bag Thorold Dickinson's film »Secret People«; en teknisk detaljeret, dagbogsformet fagbog. Anderson debuterede selv som instruktør med et sponsorarbejde – en industri-film fra 1948 – og udvidede ni år senere sit felt til teatret, hvor han – først og fremmest på *Royal Court Theatre* – har opsat såvel klassikere som sin egen generations dramatikere. Han var en af initiativtagerne bag dokumentarfilmbevægelsen *Free Cinema*, der blårbrudt i engelsk litteratur og dramatik, der tegnedes af navne som Doris Lessing, John Wain, Alan Sillitoe, Kingsley Amis, Stuart Holroyd, David Storey, John Osborne, Ann Jellicoe, John Arden, Shelagh Delaney, Arnold Wesker, Bernard Kops, Alun Owen, Harold Pinter.

## KRITIKKEN

Lindsay Andersons kritiske virksomhed fandt sit udspring i en reaktion mod det engelske filmklima i efterkrigsårene, som det formede sig både i landets produktioner og i kritikken. Anderson fandt filmene kedelige og prætentiose og kritikken enøjet nationalistisk; »blurb-writers for the national product«, kalder han sine etablerede kolleger. I den artikel, hvor han ligesom åbnede spillet, »Angles of Approach« fra *Sequence* nr. 2, citeres Virginia Woolf for en bemærkning om, at det ikke er the low-men the middlebrow, som er det godes virkelige fjende. Hvor det drejer sig om film betyder distinktionen, at de, der har brug for opdragelse, ikke er fabriksarbejderne, som står i kø for at komme ind til »Duel in the Sun«, men den kritiker, der afskriver »La Symphonie Pastorale« som 'morbid og langt fra min form for morbiditet'; eller den socialt engagerede anmelder, der pligtskyldigt fortaber sig i »Children on Trial« men forlader biografen halvvejs gennem »Zéro de Conduite«, fordi den føles 'mærkelig, dum og uansvarlig'. Skulle nutidige paralleller trækkes, må Anderson sikkert mene, at et publikum (som det danske), der i månedsvis holder liv i »The Godfather« men totalt svigter »Junior Bonner« ikke er kommet et skridt videre end det engelske i fyrrerne. Middlebrow-smagen er »a sticky slime of calves-foot jelly«. De fleste engelske beredskabsfilm havde efter Andersons mening denne konsistens, som boblede videre i efterkrigstidens prestigefilm med »Caesar and Cleopatra« som det mest prangende nummer og »Scott of the Antarctic« som det mest virkelighedsprægede. Men virkelighedspræg er ikke nok, hvor trohjertet det så end er. Anderson fandt den erkendelse nødvendig, »at dokumentar-indflydelsen på nationens spillefilm ikke har resulteret i andet end middelmådighed. Velmente fiaskoer«.

Middelmådig er den film, der hverken har personlighed eller professionelt showmanship. Kun én engelsk instruktør har formået det sidste. Hitchcock, naturiigvis. Mere har han til gengæld heller ikke nået, mener Anderson. I en gennemgang af instruktørens film fra tyverne til fyrrerne

erklæres det, at »Hitchcock aldrig har været en alvorlig instruktør«. Med tanke på senere tiders eksegeseer forekommer udtalelsen næsten blasfemisk, men der er ikke noget at stille op. Anderson finder filmene veldrejede men som helhed uinteressante. Uden historie, idé eller mennesker. »Ingen af de tidlige melodramaer kan siges at bringe noget budskab. Og når det så endelig forekommer – som i »Foreign Correspondent« eller »Lifeboat« – er det banalt indtil det uhyrlige«. Med Andersons antilitterære, indædte forhold til alt, hvad der er middlebrow, må erklæringen undre, for hvor findes en mere uprætentios film- og netop ikke litteratur-bevidst instruktør end Hitchcock? Denne inkonsekvens er imidlertid ikke den eneste i Andersons kritiske virksomhed. Samtidig med at han foragtede vender sig mod middlebrow-kravet om polerede virkelighedsskildringer får Elia Kazan at vide, at han savner decorum, hvilket vil sige intet mindre end sømmelighed!

Men hvad er mere middlebrow end akkurat lige sømmelighed?

Det er da også nok et spørgsmål, om ikke Anderson i sin hyldelse til dem, han kan li', kommer til at gøre yndlingene mere sømmelige end de er. Især gælder det portrætteringen af Ford, hvis sælvskabte myte af ukompliceret komponere pionerer beredvilligt underbygges. Jeg skal dog ikke være den, der pukker på det fejlagtige heri. Hvor komplicerede Fords film egentlig er, har man skullet have dem på afstand for at opdage. For at se det, har det været nødvendigt både at komme fri af deres egen suggestionskraft og af forsvarsattituden overfor deres mest dogmatiske og ufølsomme kritikere.

Ved siden af Ford er Humphrey Jennings Andersons foretrukne, med navne som Renoir, Vigo, Cocteau, Eisenstein, Ray og japanerne i tilfældig række derefter. Jennings prises, fordi han ikke bruger menneskene i sine film. De er alle mål i sig selv. Og så er vi ved næste inkonsekvens. Dokumentaristen Jennings får ros for ikke at bruge menneskene, mens neorealisten Rossellini får en anmærkning, fordi han ikke samler sine historier til et budskab!

Ret beset er det nok et spørgsmål, om Jennings ikke netop bruger menneskene i udformningen af sin dæmpede, uchauenistiske nationalheroisme? Englænderne på hans film er Albions Sønner og Døtre, og de bliver ikke mindre storslåede ved at have udskiftet visir og brynje med stålhelmet og kedeldragt. Tværtimod. Hos Rossellini står menneskene derimod uden en sådan meningsfuld historisk sammenhæng. De er nøgne overfor tilværelsen. Nu siger jeg ikke dette for at anholde Andersons syn på disse film. Det er hans krav på budskab, der interesserer. Her er han nemlig heller ikke særlig konsekvent. For selv om *statement* ikke er helt det samme som *message*, og altså ikke hvad vi i allermest firkantet forstand forstår ved BUDSKAB, så er der alligevel et sært slip mellem de bebrejdelser, der rettes mod »Paisa« for manglende *statement* og så følgende erklæring, der også er Andersons: »En kunstners første pligt er hverken at propagandere eller fortolke men at skabe«.

Det romantiske kunstsyn lever stærkt i dette citat, der er umiskendeligt Andersons. For et godt stykke af en romantiker, det er han, hvad han i øvrigt heller ikke søger at dølge. Han hylder individualiteten og dyrker inspirationen og er den engelske pendant til auteur-fortalerne i Frankrig. Men der stikker altså samtidig – som kravet på *statement* viser – et godt stykke af en utilitaristisk skolemester i ham. Kunsten skal på en eller anden måde gavne

og ei blot fornøje. Den skal give mening. Sammenhæng, forbindelse – det er Anderson-ord. Hvorfor han kan li' Ford og Jennings er da heller ikke svært at forstå, men hvad skal han stille op med Rossellinis fragmenter?

Af temperament er Lindsay Anderson koleriker, kræver klare standpunkter, men hans holdning er samtidig liberal sådan i engelsk forstand, åndens frihed. Intellectet driver ham med andre ord ind i den ubestemmelige – netop liberale – humanisme, hvis svaghed sjælen fordømmer. »Kind hearts and good intentions« er ikke nok, erklærer han i et udfald mod landets intellektuelle, men bliver selv stående ved en tro på at den liberale rummelighed endnu er et forsvar værd. »Jeg tror ikke på, at humanismen er udtømt og heller ikke på, at vi mangler rebeller til at forsvare dens sag. Dette er et ansvar, man må se i øjnene. (Men ansvar er ikke det samme som konformisme)«, hedder det i principklæringen »Stå frem, stå frem« (Sight and Sound, 1956/Se – det er Film, III). En martials titel på en dybest set svarløs replik til den unge John Russell Taylor, der særdeles præcist anklager Anderson for som kritiker at blive ved »det enkle, varme og menneskelige, nu og da afløst af en rammende men ikke sensationel social kritik«. (Taylors opgør findes også i Se – det er Film, III).

Som skribent er Lindsay Anderson ikke blot uden ideologi, han er også uden metode. Det gør ham til en svagere polemiker, end han gerne vil være, men det gør ham ikke nødvendigvis til en dårlig kritiker. Anderson kan kende et kunstværk, når han ser det, og han gennemskuer forlorenheden, hvor den forekommer. Hans garanti for kvalitet hedder poetry, og det er vist sådan omtrent det mest tågede begreb såvel nærlæsere som ideologikritikere kan præsenteres for. Anderson finder imidlertid fænomenet og dermed kunsten, hvor form og indhold er kongruente: »It is the essence of poetry, that the things said cannot be distinguished from the way of saying it«. Princippet kan anfægtes (hvilket Søren Kjærup har gjort udmærket i Kosmorama nr. 83), men det har altså haft gyldighed for Anderson, som det har det for så mange af hans lige. Nemlig for de kunstnere, der nu og da optræder som kritikere. Folk for hvem metoden ikke skal skærpe intuitionen, fordi det for dem er intuitionen, der skærper metoden.

## DOKUMENTARFILMENE

De film Lindsay Anderson holder af, er film, hvor han mener at finde »en menneskelig holdning«, hvilket igen vil sige film, der skildrer menneskelig samhörighed og er funderet i det hverdagslige. Humphrey Jennings prises således for »sin betagelse over almindelige mennesker og ting, som er betydningsfulde, netop fordi de er almindelige«, og John Fords »Vredens Druer« får prædikation »en af Amerikas virkelig store sociale film«, fordi den i højere grad er optaget af at bekræfte menneskenes værdighed end af at anklage samfundet.

Få steder er det mere indlysende, hvor langt fra at være en marxistisk oprører Anderson er. Med vesterlandets traditionelle idealer vender han sig mod det kommercielle, snobbistiske og klassebestemte. »Vor holdning er bestemt af en tro på frihed, på menneskets betydning og på hverdagens«, hedder det i en artikel, der kan læses som den senere Free Cinema-bevægelses manifest.

»Free Cinema« var en facet af den venstredrejning, der prægede engelsk kulturliv i halvfredsernes sidste halvdel, og som med enkelte undtagelser – Wesker f. eks. – må betegnes som en ung snarere end som en rød bølge.

Kongerørgelsen, imperiedrømmen (Suez-krisen), reklame-tyranniet, popkulturen stod for skud, og kunstnere og intellektuelle solidariserede sig med arbejdere og bønder. Det var som om engelsk litteratur og teater for første gang siden Dickens opdagede, at der sidder en mand i en sporvogn. Terence Rattigans tekop-dramaer og Sydenglands svale haver fik den nedadvendte tommelfinger, og man hæftede i stedet opmærksomheden på the Midlands monotone minebyer eller Londons fattigkvarterer. En film om Covent Garden blev helt betegnende ikke en film om finkulturens Covent Garden, nemlig operaen, men derimod om den almindelige mands – grønttorvet. Det blev Lindsay Anderson, der kom til at instruere den for Ford Motor Company, hvis filmafdelings leder på det tidspunkt var Karel Reisz. De to blev sammen med fotografen Walter Lassally og klipperen John Fletcher drivkræfterne i Free Cinema.\*

»Every Day Except Christmas« (1957) er helt i manifestets ånd. Den er impressionistisk og ikke analytisk. Den ser på mennesker snarere end på vilkår. Den op søger det trivielle og undgår det ekceptionelle. Den er personlig. I en sådan grad er den det, at dens hyldest til »Alice and George and Bill and Sid and Allan and George and Derek and Bill and all the others who keep us going«, som det hedder i sluttekstens dedikation, er blevet beskyldt for at være en smule patroniserende. »Er de helt indviende nok, disse filmfolk med deres on location kameraer og mikrofoner og deres smukke gråtoner og deres stemningsbårne Jennings-inspirerede billed-lydmontage? Er der ikke en bitone af intellektuel slumming ...«, spørger Werner Pedersen i en fortræffelig artikel om engelsk film i antologien »Filmen Nu«.

Anderson har taget sig denne kritik – som naturligvis også har mødt ham fra hjemligt hold – meget nær og påstår, at den har frataget ham lysten til at lave flere dokumentarfilm. For ham er filmen nemlig ikke som en dokumentation med nedad-snoblistisk tendens men derimod som en erklæring på samme måde som Jennings' film var det. Såvel en tillids erklæring til solidariteten og sjælsstyrken hos hverdagsmennesket som et håb om noget, der kunne være, hvis vi blot alle ville stå af og skubbe på i gensidig agtelse. Bestræbelsen ligger i virkeligheden i lige forlængelse af tredivernes Grierson-dokumentarisme, selvom Free Cinema opfattede sig selv som et decideret brud netop med denne skole, som man fandt for propagandistisk og upersonlig.\*\* »Ingen film kan være for personlig«, proklamerede man – og videre: »En holdning betyder stil. En stil betyder holdning«. Om Jennings' stil

\* I praksis manifesterede Free Cinema sig som en række præsentationer af, hvad man mente var personlige og engagerede kortfilm fra hjem- og uland. Mellem 1956-59 var der ialt 6 forestillinger i the National Film Theatre: I/ »O Dreamland« (Lindsay Anderson), »Momma Don't Allow« (Tony Richardson, Karel Reisz), »Together« (Lorenza Mazzetti, Denis Horne). Vist februar 1956.

II/ »Neighbours« (Norman McLaren), »Le Sang des Bêtes« (George Franju), »On the Bowery« (Lionel Rogosin). Vist september 1956.

III/ »The Singing Street« (N. Isaac, J. Ritchie, R. Townsend), »Wakefield Express« (Lindsay Anderson), »Nice Time« (Alain Tanner, Claude Goretta), »Every Day Except Christmas« (Lindsay Anderson). Vist maj 1957 under titlen »Look at Britain«.

IV/ »Where the Devil Says Goodnight« (K. Karabasz, W. Slesicki), »Paragraph Zero« (W. Borowczyk), »Island of Great Hope« (B. Poreba), »The House of Old Women« (J. Lomnicki), »Once upon a Time« (Jan Lenica, Walerian Borowczyk), »Dom« (Jan Lenica, Walerian Borowczyk), »Two Men and a Wardrobe« (Roman Polanski). Vist september 1958 under titlen »Polish Voices«.

V/ »Les Mistons« (Francois Truffaut), »Le Beau Serge« (Claude Chabrol). Vist september 1958 under titlen »French Renewal«.

VI/ »Food for a Blush« (Elizabeth Russell), »Enginemen« (Michael Grigsby), »Refuge England« (Robert Vas), »We are the Lambeth Boys« (Karel Reisz). Vist marts 1959 under titlen »The Last Free Cinema«.

\*\* Inspireret af Walter Lippmanns tanker om massedemokratiet og af the Fabian Society's sociale engagement i mellemkrigstidens England mente John Grierson (1898-1972), at dokumentarfilmens opgave var at fungere som kommunikationsled mellem et kompliceret samfundssystems forskellige lag og som social inspiration for den enkelte borger.

skriver Anderson, at den baseres på »en særegen intimitet i iagttagelsen og formes til et mønster, der kan opstå, når ... almindelige, væsentlige ting og mennesker bliver knyttet sammen i rette orden«. »Every Day Except Christmas« har netop de kvaliteter Anderson tilskriver forbilledet. Intimiteten i en række portrætter og en nøje iagttagelse af rutinen i arbejdet og jargonen i hvilepauserne; det der er hverdagens indhold. Detaljen gøres betydningsfuld men rykkes aldrig ud af helheden. Billed og lyd spiller snart sammen og snart mod hinanden. Kommentarer og dialog, reallyde og faktisk eller underlagt musik veksler i et sindrigt spind, og alt sammen giver det filmen en fornem og let musikalitet. Først forspillet: »God Save the Queen« i BBC mens lastvognene kører ad de mørke veje forbi småbyer og forstæder ind mod London. Derpå gryningen over torvet, stilheden før den travle arbejdsdag begynder, mens kameraet langsomt panorerer over bugnende frugtkasser og blomsteropstillinger til musikkens sprøde hyldest. Det er helt John Fordsk og må da have betaget mesteren, selvom Erik Ulrichsen har en anekdote – fra Anderson himself – om at Fords eneste kommentar til filmen, som han fik forevist, mens han var i England for at optage »Gideon's Day«, lød: »When comes the Fish?« –!

Grønttorvet har eksisteret i 300 år, får vi at vide. Meget er forandret, men meget er også stadig det samme. Vi tror det gerne, for mens ordene siges kommer billedet af en hugaf, som tydeligvis ikke uden videre lader sig flytte rundt med. Han er dog ikke det sidste, vi ser, for det er en dreng med slutteksten under sig: »London, 1957«. Traditionen hyldes, fremtiden bekræftes.

»Every Day Except Christmas« er ikke en reportage om grønttorvets virkelighed, men snarere Lindsay Andersons drøm om et grønttorv. En paradisisk tilstand, en utopi med al utopiens optimistiske mod. Samme følelse bærer den fire år tidligere »Thursday's Children« (1953), der fortæller om arbejdet med at lære døve børn at tale. Kun hvert tredje barn vil blive i stand til at bruge sproget, og ingen af dem vil nogen sinde komme til at høre deres kære stemmer, musikkens toner eller vindens susen i bladene. De vil være afskåret fra meget af det, der gør tilværelsen værd at leve; ensomheden bliver den store fjende, men den kan afværges og også for disse hårdt ramte kan livet blive en gave, thi de har i sig »a spirit that will make up for all the things they have to miss«. Smukkere end i denne film har Lindsay Anderson ingen steder bekræftet sin tro på nødvendigheden af menneskelig samhørighed og sin tillid til den enkeltes styrke, og ingen moderne film er kommet selve tidens yndlingsmotiv – isolationen – nærmere. »Thursday's Children« er en enkel film om komplekse følelser. Om trodsen, tillidsfuldheden, vemodet og håbet. Igen en mindelse om John Ford.

Hvis »Thursday's Children« og filmen om grønttorvet er romancerne i Lindsay Andersons dokumentarproduktion bliver »O Dreamland« et skrappt lille stykke for slagtøj. Det var mens han optog »Thursday's Children«, at Anderson besøgte en forlystelsespark kaldet »Dreamland« i Margate og fik lyst til at lave en film derfra. »I believe for every drop of rain that fall – a flower grow«. / »I believe that somewhere in the darkest night – a candle glow ...« ... ekkorummets pseudoreligiøse pop vinder flor om tonesporet, mens billederne viser neurotiske, inde-spærrede dyr, forsømte børn, trætte mænd og fejlernærede kvinder på stinkende automatcaféer, i skrattende spillearkader eller ved den maskinelle underholdnings-

industri apoteose: Et mekanisk dukkeorkester. Hvis grønttorvet er instruktørens forestilling om paradiset, er Dreamland hans helvedesvision. Igen er billed- og lydside i fremragende dialog og bliver tilsammen en besk undersigelse af den kommerzialisme og middelmådighed, Anderson altid har afskyet.

»Faktisk har jeg altid, lige meget hvad jeg har lavet, forsøgt at forvandle det, jeg var i gang med, til kunst,« siger Anderson, der foruden de her omtalte dokumentarfilm (og en polsk, »The Singing Lesson« (1967); efter sigende en slags Warszawa-pendant til grønttorvs-film) har lavet en film om en avis, »Wakefield Express« (1952) og supervised Lorenza Mazzettis »March to Aldermaston« (1958) om halvtredsernes atommarcher. I begge film betones atter fællesskabet, men som altid hos Anderson – selv i Covent Gardens Eden – er der disse pludselige glimt af ansigter – skæbner – som tilværelsen har handlet ilde med, folk lukket ude eller spærret inde med sig selv. Længslen efter samhørighed er stærk hos Anderson netop fordi den er en gyngende bro over bevidstheden om, at mennesket inderst inde er ene.

»Wakefield Express« var et bestillingsarbejde, som Andersons første film – tilbage i 1948 – var det. Det var en fabriksejer, Richard Sutcliffe, med sans for film, der satte Anderson igang. Han havde brug for en instruktionsfilm om brugen af transportbånd i kulminer men ville samtidig have noget, der kunne ramme foretagendets specielle atmosfære. Anderson kunne med »Meet the Pioneers«, og det blev til flere film for Sutcliffe. Andet fulgte efter: Oplysningsfilm for »the National Society for the Prevention of Cruelty to Children«, »the National Industrial Fuel Efficiency Service« og »the Central Office of Information for the Ministry of Agriculture, Fisheries and Food«. Lidt Lux- og Kellogg-reklamer har ind imellem været nødvendige for livets ophold og i 1955–56 lavede Anderson fem episoder i fjernsynsserien »The Adventures of Robin Hood«. Han siger selv, at dette arbejde gav nyttig teknisk erfaring, og at han morede sig med skuespillerne, mens han ventede på for alvor at komme til at instruere dem.

## SPILEFILMENE

»Instruktøren må altid huske på, at det er ham, der er ansvarlig for valget af skuespillerne, og at der i dette valg må ligge en fornemmelse af, at de er rigtigt placeret og selv har noget at komme med i forhold til den person, de skal spille. Jeg prøver aldrig at presse mine ideer ned over dem men forsøger at nå et resultat gennem samarbejde fremfor diktatur; hvad det angår, er jeg altid parat til at fjerne mig fra det oprindelige manuskript,« fortæller Lindsay Anderson, der på teatret har arbejdet med skuespillere siden 1957 men først spillefilm-debuterede seks år senere med »This Sporting Life« (»Livets pris« – 1963).

»Vi prøvede på »This Sporting Life« i hele to uger, før vi begyndte på optagelserne, og vi gennemgik manuskriptet side for side ligesom på teatret. Det er nødvendigt, hvor der er tale om figurer med en mangesidet personkarakteristik, fordi en film sjældent kan optages kronologisk. Jeg giver skuespillerne en forestilling om helheden, så de med den i tankerne uden videre kan springe i tid under optagelserne.« Lindsay Anderson tilhører altså ikke den

Still/ Rachel Roberts og Richard Harris  
i Lindsay Andersons vitale debutfilm  
»Livets pris«.



kategori af instruktører, der betragter aktørerne som dukker – om en sådan instruktør-type over hovedet forekommer uden for mytens sfære – men hans samarbejde med dem er nok endnu tættere, end man kunne forvente af en så instruktør-betonende filmskribent og et så egocentriske gemyt som han. Samarbejdet går nemlig helt ned på manuskriptstadiet, hvor figurerne grundtræk formes. I den seneste film »O Lucky Man!« (1973) udnyttede man således fra starten Malcolm McDowells erindringer om sine dage som kaffesælger i det nord-østlige England, og under forarbejdet til »This Sporting Life« fik Richard Harris, hvis hele forestillingskraft og skabende evne Anderson sætter umådelig højt, afgørende betydning.

### LIVETS PRIS

»This sporting Life« er en romanfilmatisering og forfatteren David Storey \*\*\* skrev selv manuskriptet. Man fik imidlertid først greb om projektet, da Richard Harris kom til og foreslog, at hovedpersonen skulle føres tilbage til sin oprindelige skikkelse, og at handlingen skulle være en flashback-historie, som den var det i bogen, og ikke den direkte, man var ved at forvandle den til.

Richard Harris spiller en rugby-spiller, som forelsker sig håbløst i den enke hos hvem, han bor til leje. Hun dør. Det er filmens ydre historie. Dens indre er beretningen om et håbløst forhold mellem to mennesker, der ikke kan nå hinanden, hvor hårdt brug derfor de end har. Han er stor, varm og pågående. Hun er spinkel, kold og vigende. Han ramler ud mod verden og tragter efter dens goder. Hun trækker sig tilbage fra den og forsøger. Han er mindreværdskomplekset og fuld af aggressioner mod alle konventioner. Hun dækker sin utilstrækkelighedsfølelse bag dem. Hun nærer en inderlig rædsel for følelser. Han lever på dem, højt gear. »Hvis du bare ville lade mig være et stykke tid endnu. Men det vil du ikke. Du er så stor. Du er så dum. Frank. Du gir mig ikke en chance,« siger hun med en typisk Storey-replik.

Måske har hun ret? Mange har oplevet filmen på den måde, at det går som det går, netop fordi han er for krævende og ufølsom overfor hendes behov for ro og langsom tilbagevenden til livet efter chokket ved mandens voldsomme død. Jeg tror dog, at en blidere og mere tålmodig Frank hverken havde kunnet gøre fra eller til. Mrs. Hammond er dødsdømt. »Hun har ikke tilstrækkelige kræfter,« siger lægen ved hendes dødsleje, hjerneblødning – »og hvad værre er: Jeg tror heller ikke hun har viljen.« Overfor sig selv forklarer Mrs. Hammond vel sagtens sin manglende livsvilje som et resultat af savnet efter manden. Ydmygt dyrker hun hans minde. Foran kaminen står stadig de pudsede støvler. Men hvorfor døde han egentlig? Hun bebrejder Frank, at han fylder hende med utilstrækkelighedsfølelse. »You make me feel I'm nothing.« I anden forbindelse afslører hun imidlertid, at det var netop den samme følelse, hendes mand led under. Altid spurgte han, hvorfor han mon i det hele taget levede,

\*\*\* David Storey debuterede i 1960 med »This Sporting Life«. Senere romaner er »Flight into Camden« (1960) og »Radcliffe« (1963) bl. a. Det er de umulige kærlighedsforhold, længslen efter og angsten for de store følelser, der er Storeys tema. Hans personer slider hinanden op. Følelserne kræver deres ret men får hverken råderum eller tid. Hvad hovedpersonen i »Radcliffe« siger om sig selv gælder for så vidt de centrale figurer i samtlige nævnte romaner: »I think there's something in me which, however sympathetic people might be at the beginning, eventually alienates them. Even frightens them. As if the more I need their affection and spontaneous interest the more sombre and menacing, the more threatening I become. It's like being damned before you've even been given a choice. Or like being shown what salvation is the moment after you've been told it's no longer yours«. Det nordengelske samfunds tristesse og puritanisme er en konstant baggrund for Storeys historier. »He seeks to penetrate the soul; yet he never forgets the relevance of the social world in which souls meet, conflict and struggle,« siger Anderson, der har sat de fleste af Storeys skuespil op, bl. a. »In Celebration« (1969), »The Contractor« (1969) og »Home« (1970).

og spørgsmålet såede en dyb følelse af skyld i hende. En skyldfølelse som måske drev den sidste varme og spontaneitet ud af ægteskabet, og som måske var med til at tage ham af dage. Det er i alt fald den, der nu fryser forholdet til Frank.

Vil man hertil indvende, at denne forklaring er for enkel og for belastende for hende, og at det hele tiden må betænkes, at historien subjektivt er oplevet gennem ham, er det naturligvis rigtigt. Det er hans Mrs. Hammond, vi ser, og kun en enkelt gang konfronteres vi med ham, som hun oplever ham – eller snarere som han virker på omgivelserne i almindelighed. På et restaurationsbesøg provokerer han tjenerne og giver sine mindreværdsbestemte aggressioner frit løb. Der bli'r til skandale, og hun går. Episoden er imidlertid drejet over i det parodiske, er underlig uden for helhedens stil og tone og gør Frank til en karikatur, der ikke kan godtages. Var det sådan, hun følte ham, tror pokker hun får nok. Men det passer heller ikke. Overdrivelsen vildleder, instruktøren spiller falsk. Tragedien er tværtimod, at hun savner – men frygter sit savn.

»This Sporting Life« er et højspændt drama om hans store kærlighed og hendes store smerte. Livets Pris. At netop denne film blev dokumentaristen Lindsay Andersons spillefilmsdebut skal dog ikke overraske. Som alt, hvad det iltre temperament har foretaget sig, var også dette med fortsæt og plan. Den engelske realisme, der brød ind i biograferne med Jack Claytons karrierehistorie »Room at the Top« (»En plads på toppen« – 1958) og Tony Richardsons introduktion af de vrede unge mænd i »Look Back in Anger« (»Ung vrede« – 1959), havde nu – efter Andersons mening – med Karel Reisz' bravurnummer »Saturday Night and Sunday Morning« (»Lørdag aften, søndag morgen« – 1960) udtømt sine ressourcer. Hvad der i øjeblikket behøvedes, var at komme hinsides det trivielle plan, hvorpå den sociologisk orienterede historie nødvendigvis måtte befinde sig. For Anderson var hverdagen alene ikke længere nok. Springet måtte gøres ud på de store følelsers dyb, hvor det almene ikke længere måles på det dagligdags men derimod på det enestående. Anderson ville tragedien, hvor det ekceptionelle ligesom vokser over sit eget undtagelsesniveau ind i det universelles sfære. Heri lå også et anliggende for ham som englænder. Han har altid haft et kritisk blik til den britiske reservation overfor det følelsesfulde, og siger i et af sine udfald mod landets filmtradition, at den engelske standard-formular for emotionelle scener lyder: »When emotions threaten, make your characters talk about something else in a little, uncertain, high-pitched voice.« I øvrigt udvider han gerne synspunktet til at gælde os alle: »De fleste mennesker i dag er bange for at bevæges, bange for at tro, bange for at bekræfte følelser og tage ansvaret for dem.«

Men »This Sporting Life« er ikke kun følelsernes film; den er også umådelig fysisk, konkret som alle Andersons film er det: Grønttorvarbejderne der maser rundt med deres kasser i »Every Day Except Christmas« og her de professionelle sportsskampe med kroppens bragen sammen, lungernes piben og det evige mudder. Der er Franks glimtvis erindring om sine minearbejderdage med boret, der stemmes op mod det blanke mørke, og Mrs. Hammonds lejlighed hvor alting er for snævert. Dette skred mellem det meget kropslige og det meget subjektive bliver endnu stærkere i de følgende film, som til gengæld ikke bevæger sig på det tragiske men på det ironiske plan.

## DEN HVIDE BUS

»The White Bus« (»Den hvide bus« – 1966), der er et kalejdoskop af en ung piges tilbagevenden til sin hjemby, hvor hun oplever en guided tour på toppen af en bus sammen med borgmesteren og andre honoratiores, blander fantasi og virkelighed, dokumentarisme og karikatur og benytter snart sort/hvid, snart farvefilm. Shelagh Delaney – pigen der gjorde den kedsommelige by Salford til noget af et både direkte og litterært udflugtssted efter succesen »A Taste of Honey« (»En duft af honning«) – skrev manuskriptet og det skitseagtige eksperiment skulle have været tredjedelen af en kortfilmsantologi – »Red, White and Zero« med bidrag også af Tony Richardson og Peter Brook. »The White Bus« har været vist på dansk TV og klædte ikke skærmen, hvis det da ikke var skærmen, der afklædte den. Under alle omstændigheder er filmen nok bedst tjent med at blive betragtet som et forstudie til »If ...« i hvilken de frie skift mellem sort/hvid og farve, subjektivt og objektivt, realisme og surrealisme får anderledes råderum.

## HVIS ...

»If ...« (»Hvis ...« – 1968) falder i otte afsnit, hver med sin kapiteloverskrift, og er vekselvis – indenfor de enkelte afsnit – sort/hvid, tintet eller farvet. Filmen udnytter altså den formelle frihed, der er moderne kunsts privilegium, men bestræber sig i øvrigt på det modsatte af at være moderigtig. Springklip, håndholdt kamera, hele den nervøse og hektiske stil, der netop i disse år udvandedes i en række film fra det såkaldt swinging London, er undgået og trods bruddet med de klassiske regler, er stilen sober og mådeholden. Kompositionel rytme og balance er tilstræbt, og skiftene mellem farve og ikke-farve har hverken ekspressionistisk virkning eller symbolsk betydning men er alene bestemt af intuition, komposition og det praktisk mulige. Hvad det sidste angår, gjaldt det, at det store skolekapel med de høje glasmosaikker var vanskelig og kostbar at belyse til farveoptagelser, og at Anderson og hans fotograf Miroslav Ondrick – der også fotograferede »The White Bus« – besluttede at springe op og falde ned gennem alle kulørte glasvirkninger og simpelthen fotograferede uden.

Er der endelig en virkning i skiftene, som naturligvis ved filmens fremkomst voldte mangan en anmelder hovedbrud, går den så ikke på det at ansøre tilskueren slet og ret?, spørger Anderson i forordet til det trykte manuskript. I øvrigt den samme fornemmelse for virkningen, der i »Persona« fik Ingmar Bergman til at brænde filmen i stykker under et opgør mellem Alma og Elisabet.

Der er dog nok en dobbelteffekt i disse identifikationsbrud, disse ikke-handlingsbestemte spring i stil. De både distancerer og intensiverer, og gør det i nævnte rækkefølge. Såvel Bergman som Anderson har lært af Godard uden at lighedspunkter i øvrigt skal insinueres. Blot er det gennem ham, at Bert Brecht har fået adgang også til deres film. Verfremdningssprincippet.

Hvis »This Sporting Life« er en film for følelserne, appellerer »If ...« til intellektet. Ærindet er hverken at fortælle en historie, at forsage og opføre endelige at suggerere. Det er indsigt, filmen vil vække til.

Wisdom is the principal thing;  
therefore get wisdom:  
and with all thy getting  
get understanding

står der på forteksterne med et citat fra Salomons Ordsprog, som skal antyde den Brechtske holdning. Idealis-

mens nødvendighed og umulighed er filmens tema, som kommer til live gennem billeder af en umenneskelig tilstand og gennem portrætter af de nederlagets helte, der rejser sig imod den. Nederlagets Helte – det lyder som John Ford endnu engang, og det er lige, hvad det er. Brecht er ikke den eneste indflydelse. Det er oplagt, at »If ...« refererer til Vigos »Zero de Conduite«, men Anderson peger endvidere selv på Jennings (romantisk-ironisk konservativ) og på Ford, frem for alt Ford (old father, old artificer), og denne gang har han nok især studeret »The Long Grey Line«. Drengene i »If ...« er gammeldags helte, siger instruktøren i et Cahiers-interview. »De er ikke anti-heroer eller drop-outs eller marxist-leninister og de læser ikke Marcuse. Deres revolte er uundgåelig ikke på grund af det de tænker (Anderson nærer inderlig modvilje mod teoriens rebeller, især når de er franske!), men på grund af dem de er. ... Jeg tror, jeg har skabt en film dediceret til friheden, en film om frihedsinstinktet, om aggressiviteten og volden, som findes i et hvert uafhængigt menneske, og som er ethvert hierarkisk og repressivt samfunds uundgåelige konsekvens.«

Samfundet i »If ...« er en engelsk public school, hierarkiet er lærerne og prefekterne, men filmen handler ikke om det engelske skolevæsen, ligesom »This Sporting Life« ikke handlede om professionel rugby. Der er undertrykkere og udbyttere i begge historier, men selvom »If ...« i følge Alan Lovell skal være »a reasonable accurate description of what a public school might be like«, så er skolen her selvfølgelig kun et billede på et udhulet fællesskabs dødsdømte forsøg på at finde bekræftelse i konventioner og traditioner, som for længst er stivnede. En britisk anfægtelse!

En af stedets ældre elever, søn af en general, anholder den rebelske Mick, hovedpersonen: »I serve the nation – You haven't the slightest idea what it means, have you? To you it's just one bloody joke.« Og Mick svarer: »Do you mean that bit of wool on your tit?« Det er den patriotiske unge mands generals-far, der holder den store afslutningstale til drengene efter den årlige manøvre: »The old order that made our nation a – living force ... are, for the most part scorned by modern psychiatrists, priests, pundits of all sorts. But what have they got to put in their place, hmm? Oh politicians talk a lot about freedom. Well, freedom is the heritage of every Englishman 'who speaks with the tongue that Shakespeare spoke' ...«

Hvem, der taler med Shakespeares tunge, er nu nok et spørgsmål. Ikke denne frasemager men derimod drengene, hvis replikker rent faktisk er isprængt skjulte citater. De er frihedstraditionens videreførere (på samme måde om end i mere tragisk format som det unge rebelske Amerika i dag er de sande bærere af Jeffersons og Lincolns USA). Traditionens officielle repræsentanter er alle fastlåst i deres givne roller, identificeret med dem. Det er altså ikke så enkelt at filmen kort og godt fastholder disse folk som uredelige. Snarere ser den dem som anakronismer. De er reduceret til attituder, er blevet komiske, og det er ikke drengene, men dem, der er barnagtige. Rektor trækker en skuffe ud, og præsten stikker hovedet op deraf. Han er fortrædelig, for han er blevet molestret under manøveren. Rektor be'r drengene gi' hans velværdighed en undskyldning – han ku' ha' kommet slemt afsted. Pastoren får den, og drengene passerer tavse ud af dette konventionens rekvisit-rum. De har intet sat over styr, for de er andet og mere end roller. De har et liv for sig selv. Drengen med stjernebikkerten, som fortaber sig i det vældige, eksploderende univers. Og Mick og Johnny

Stills To scener fra Andersens ofte misforståede kostskolefilm m. m., »Hvis ...«.





med deres udflugt til the Packhorse Café, hvor de træffer den vilde pige. Ingen kender noget til den tur, og ingen får noget at vide. Det er da heller ikke på grund af den, at de senere straffes så hårdt. De straffes ikke for det de har gjort, men for det de er – frie.

En fortæller, at han i sommerferien har bygget et hus i skoven og levet der i ugevis. En anden drømmer om at gå nøgen ud i solnedgangshavet med en pragtfuld pige og derefter make love once – and die! »Blod – virkeligt blod,« siger Mick, da han stikker sig på en bajonet. Det lugter af det rigtige, rygende liv han har så mange billeder af på sin væg. Men drengenes romantiske tilbøjeligheder stikker dybere end til disse puerile fantasier. En dag rumsterer de på skoleloftet mellem bøger, udstoppede fugle, gipsfigurer og støvede kort over det britiske imperium. Da finder de mellem ragelset et spritglas med et foster. Fascinerede og en smule forskrækkede stirrer de på dette stykke ufødte liv. Oplever de det – anelsesfuldt og dunkelt – som et symbol på det, de selv er ved at blive gjort til: Spildte muligheder? Som i trance står Mick med glasset. Da kommer pigen fra caféen, som de har taget med på loftsekskursionen, imellem. Tavs stiller hun glasset tilbage og rykker de andre ud af hypnosen. Og det er ikke tilfældigt, at det er hende, der gør det. Hun er alt det, der er ved at blive drænet ud af dem. Hun er livet, volden, sexualiteten. Hun er drømmens virkelighed.

Med hende gør drengene oprør – eller gør de? Filmens sidste del, der skildrer massakren på hierakiets top – generalen, biskoppen, rektoren, borgerskabet – hele the establishment, er nok mere fantasi end virkelighed og efter min mening filmens svageste part. Ikke særlig morsom som det første og en dårlig løsning som det sidste; en mening, man vil tilgive, at jeg som skolelærer må forbeholde mig! »Why is it that writers can never write real endings?«, spørger David Sherwin, Andersons medforfatter på såvel »If ...« som »O Lucky Man!« i forbindelse med hvilke spørgsmålet i alt fald er relevant!

I tilfældet Anderson tror jeg, at de diffuse slutninger har noget at gøre med den karakteristik af ham, der allerede er givet. Han er en rebelsk individualist og en ironisk romantiker – det prædikat han sætter på Humphrey Jennings er en fuld så god karakteristik af ham selv. Men ironikeren er ikke visionær, og Anderson tænker bedre tilbage end frem. Således mindes han de lykkelige dage i 1945, da Attlee blev valgt og en lille gruppe yngre officerer – der iblandt han – fejrede begivenheden ved at fæste det røde banner på officersmessen loft. Obersten syntes ikke om det ... Det er Andersons billede på en oprørs situation – og man kunne næsten tro, at det var en scene fra en John Ford-film! Obsternasige kadetter, brøsig, faderlige officerer og det gamle skib ved de fjerne kyster.

Ved en lejlighed i England, hvor mange af landets skolefolk var til stede, var det interessant og overrumpende for en udlænding at bevidne, hvorledes »If ...« i dette selskab primært oplevedes som en nostalgisk film. En film fuld af affectionate observation, hvor kritisk og aggressiv den end er. Public-skolernes verden er så fjern fra danske forestillinger om, hvordan en skole bør være, at en fairly accurate description nødvendigvis må stikke i øjnene i en sådan grad, at det er svært at se den hengivenhed, der skjuler sig bag udleveringerne. Men for briterne var den altså tydelig nok, og Anderson selv tænker med glæde tilbage på the good old schooldays! Noget selvportræt kan Mick altså ikke være. Han bliver nemlig smidt ud, hvilket fremgår af »O Lucky Man!« (1973), hvor hans videre skæbne følges.

## O LUCKY MAN!

»Smil,« siger Imperial Coffees Public Relations Officer til sine nye sælgerelever, og Mick smiler beredvilligt og bedst af dem alle. Snart er han foretagendets betroede mand i nord-øst regionen, hvis søde liv han mølles igenem, indtil grunden pludselig skrider under ham ... Laset, beskidt og forslået undslipper han en militær arrestation og dumper fra en slagmarks ragnarok ned i en Constable'sk landsbyidyl. Et engelsk arkadien, hvor fårene drives hjem i solfaldet, mens klokkerne ringe til ave. Med fadervors velsignelse og styrket af mælken fra selveste det store moderbryst drager Mick ad vejen sydpå, som det bliver ham anvist af de eneste gode mennesker, han endnu har mødt. Men gruelig meget ondt er tilbage for Mick, der er nær ved at sætte både krop og sjæl over styr inden frelsens time er inde. Den kommer, da Mick slipper succesdrømmen og begynder at tænke. Ved filmens slutning er han tilbage, hvor han begyndte. »Smil,« siger igen en arbejdsgiver, denne gang en filminstruktør, som leder efter et nyt ansigt til sit næste projekt, men nu smiler Mick ikke. Han spørger, hvorfor han skal smile? Er der i det hele taget noget at smile af? Nogen mening med sin tilværelse har fyren ikke fundet, men han er begyndt at efterlyse den – O Lucky Man!

Formelt ligger Andersons nye film på linie med »If ...«. Der er igen den saglige kameraføring og de klare inddelinger. Her ikke blot mellem hovedafsnitene men så at sige mellem de enkelte sekvenser. Ingen steder tones der ned eller blændes over. Filmen er ikke komponeret over overgange men falder i brudstykker adskilt af sorte afbrydelser. Brechts indflydelse og metode er mere gennemført her end i nogen anden film, jeg mindes. Alan Prices sange kommenterer begivenhederne og hele Micks historie er et spil i spillet. Skuespillerne markerer deres figurer lige til grænsen af det karikerede men aldrig over, Det er gjort med sikkert mådehold, som ellers ikke kendetegner denne umådelig ambitiøse sag. Det er jo ikke bare Micks udvikling men hele den moderne verden, der her skal kalejdoskoperes, så kommeralismen og brutaliteten afdækkes overalt hvor den forekommer, og den forekommer overalt: I forretningslivet, i politik, i videnskab – kun ikke i kunsten og hermed er vi ved Andersons statement.

Han optræder selv i filmen. Er instruktøren, der med fåmælt myndighed befaler Mick at smile, og som endelig får en slags erkendelse til at bryde frem og oplyse hans ansigt. En erkendelse, som måske går på, at der ikke er så forfærdelig meget at stille op med verden og menneskene – et forsøg som barmhjertig samaritan blev en skræmmende og farlig fiasko for Mick – og at det derfor ikke i så høj grad gælder om at have den gode vilje som den klare indsigt. Wisdom is the principal thing – den eneste mulighed. Gorki, Albert Schweitzer, Bertrand Russell bliver frugtbare bekendtskaber for Mick, som endelig i mødet med kunstneren – autoritativ og egocentrisk – oplever en kraft, der vil bruge og ikke udnytte ham. Livet bliver levende. Mick har fundet the reason to live and not to die, som Alan Price synger. O Lucky Man!

Lindsay Anderson, der som nævnt altid har været sig meget bevidst, hvad han gjorde, spiller højt spil med dette ubeskedne lærestykke. Han kan slå Mick i hovedet med sit manuskript, men rammer hans film tilskueren? Efter min mening ikke. Han kan få vor accept – mange af udfaldene går ind. Der er et skarpt blik for tidens kynisme i filmen, men den foruroliger ikke. En sammenligning med »A Clockwork Orange« vil påvise mange fællestrekk men også en forskel. Forskellen mellem det op-



byggelige og det digteriske. Stanley Kubrick sår en ængstelse og et ubehag, som kan vokse til netop den indsigt, Anderson efterlyser og lader sin hovedperson nå frem til, men som hans film ikke sætter igang i tilskueren, der blot vil nikke bekræftende – men det er en søvndyssende bevægelse! Dette være sagt uden malice, thi Lindsay Andersons målbevidsthed og vilje til at drive sit lands filmkunst og sine egne muligheder fremad er i sig selv bekræftende. Anderson er ikke en mand, der sætter sit lys under en skæppe. Til gengæld vover han pelsen.

## LITTERATUR

Elisabeth Sussex: »Lindsay Anderson«. (Studio Vista, 1969). ES's monografi er respektfuld men kompetent. Den søger på klassisk biografisk vis at skabe et sammenhængende hele ud af en broget virksomhed. Således påviser forfatterinden – overbevisende – hvorledes »Green and Pleasant Land« (1955), lavet for National Society for the Prevention of Cruelty to Children, stiller samme spørgsmål og bygger på samme princip som »If ...« fra 1968, og hun kan oven i købet føre det fælles princip tilbage til Jennings! ES har nogle klargørende betragtninger i forbindelse med »O Dreamland«, en film der ofte har været genstand for debat. Nogle har anset den for lodret misantropisk – folk er og vil kun det stupide og hæslige. Andre har set den som en antikommunistisk forløsning af forlystelsesindustrien, der forenkler tilværelsen ved kun at tilbyde det simple og tarvelige. ES skærer igennem: Anderson hader ikke blot den form for underholdning, han sætter kameraet på, men også de mennesker, der lader sig nøje med den. ES citerer i den forbindelse Shaw: »The worst sin towards our fellow creatures is not to hate them, but to be indifferent to them: That's the essence of inhumanity.« På den måde bliver »O Dreamland« ikke blot en kontrast men også en komplettering af »Thursday's Children«. »This Sporting Life« er en af Andersons mindre personlige film og vurderes derfor knap så gunstigt som »If ...« og flere af kortfilmene. Alan Lovell/ Jim Hillier: »Studies in Documentary«. (The Cinema One series, 1972). I denne glimrende gennemgang af den engelske dokumentarfilms historie, æstetik og ledende personligheder giver AL en klar redegørelse for forskellen mellem sigtet i Sequence og i Free Cinema. Begge steder betones kunsten som det personlige udtryk og »poesien« som filmkunstens blå stempele. Forskellen lå i Free Cinemas stærkere sociale engagement. For Sequence var kunsten et fænomen uafhængigt af andre sociale fænomener. En begrænsning Anderson og Gavin Lambert var de første til at fornemme. Andersons rolle i engelsk film fra halvtredserne til i dag betegner AL som afgørende. Sequence-Free Cinema traditionen repræsenteres nu alene af ham, og det har måske været bevægelsens svaghed fra starten, at den i høj grad har været afhængig af én mand. Lindsay Anderson & David Sherwin: »If ...«. London, 1969. Lindsay Anderson & David Sherwin: »O Lucky Man!«. London, 1973. I forordet til sidste skriver Anderson: »we have tried to make it vivid.« Bestræbelsen er i begge tilfælde lykkedes. Disse to manuskripter, der er revideret efter den færdige film og godt illustrerede, er livlig læsning.

NJ

## Tidsskriftartikler:

Films and Filming, feb. 1963  
 Film Quarterly, summer 1964  
 Kosmorama, nr. 78  
 Cinema International, no. 16, 1967  
 Sight and Sound, summer 1968, summer 1973  
 Die Asta, nr. 6, feb. 1969  
 Jeune Cinema, no. 39, maj 1969  
 Les Lettres, no. 1283, 14.-20. maj 1969  
 Film (DBR), no. 9, sept. 1969  
 Inter/View, no. 1, vol. 2, 1971

## Dokumentarfilm

1948: Meet the Pioneers  
 1949: Idlers That Work  
 1952: Three Installations; Wakefield Express  
 1953: Thursday's Children; O Dreamland  
 1954: Trunk Conveyor  
 1955: Green and Pleasant Land; Henry; The Children Upstairs; A Hundred Thousand Children; £ 20 a Ton; Foot and Mouth  
 1957: Every Day Except Christmas  
 1967: Raz dwa trzy (The Singing Lesson)

## TV film

1955: Secret Mission  
 1956: The Imposters; Ambush; The Haunted Mill; Isabella (NB: De nævnte titler er alle episoder i TV-serien »The Adventures of Robin Hood«)

## Spillefilm

### LIVETS PRIS

This Sporting Life. England 1963. **Dist:** The Rank Organization. **P-selskab:** Independent Artists. En Julian Wintle-Leslie Parkyn Produktion. **Ex-P:** Albert Fennell. **P:** Karel Reisz. **P-leder:** Geoffrey Haine. **Instr:** Lindsay Anderson. **Instr-ass:** Ted Sturgis. **Manus:** David Storey. **Efter:** Egen roman (1960). **Foto:** Denys Coop. **Kamera:** John Harris. **Klip:** Peter Taylor. **Ass:** Tom Priestley. **Ark:** Alan Withy. **Dekor:** Peter Lamont. **Rekvis:** Ernie Quick. **Komp:** Robert Gerhard. **Dir:** Jacques-Louis Monod. **Tone:** John W. Mitchell, Gordon K. McCallum, Chris Greenham. **Makeup:** Bob Lawrence. **Frisurer:** Sophie Devine. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Richard Harris (Frank Machin), Rachel Roberts (Mrs. Hammond), Alan Badel (Weaver), William Hartnell (Johnson), Colin Blakely (Maurice Braithwaite), Vanda Godsell (Mrs. Weaver), Anne Cunningham (Judith), Jack Watson (Len Miller), Arthur Lowe (Slomer), Harry Markham (Wade), George Sewel (Jeff), Leonard Rossiter (Phillips), Katharine Parr (Mrs. Farrer), Bernadette Bemzon (Lynda), Andrew Nolan (Ian), Peter Duguid (Løge), Wallis Eaton (Tjener), Anthony Woodruff (Overtjener), Michael Logan (Riley), Murray

Still/ Malcolm McDowell i »O Lucky Man!«.

Evans (Hooker), Tom Clegg (Gower), Ken Traill (Træner), Frank Windsor (Tandlæge), John Gill (Cameron). **Længde:** 134 min., 3660 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Eagle-Lion. **Prem:** Alexandra 10.9.63. **Re-prem:** Triangel 18.5.70 udlejet af Galla Film.

### DEN HVIDE BUS

The White Bus. England 1967. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Holly Productions. **Ex-P:** Oscar Lewenstein. **As-P:** Michael Deelely. **P-leder:** Jake Wright. **P/Instr:** Lindsay Anderson. **Manus:** Shelagh Delaney. **Efter:** Egen novelle fra samlingen »Sweetly Sings the Donkey«. **Foto:** Miroslav Ondricek. Farve samt sort-hvid. **Klip:** Kevin Brownlow. **Ark:** David Marshall. **Musik:** Misha Donat. **Tone:** Peier Handford, John Fletcher. **Instr-ass:** Kip Gowans. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Patricia Healey (Pigen), Arthur Lowe (Borgmesteren), Julie Perry (Buskonduktør), Anthony Hopkins (Brechtianer), Victor Henry (Mand med transistorradio), Fanny Carby (Fodboldentusiast), Stephen Moore (En ung mand), John Sharp (Scepterbærer), Jeanne Watts («Fish and Chips»-kone), Ronald Lacey, Margaret Barron. **Længde:** 41 min. **Prem:** TV 22.12.70.

Filmen er oprindelig produceret som en af tre episoder i den aldrig fuldt realiserede film »Red, White and Zero«. De to øvrige episoder er instrueret af Peter Brook og Tony Richardson.

### HVIS ...

If ... England 1968. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Memorial Enterprises Ltd. **P:** Michael Medwin, Lindsay Anderson. **P-leder:** Gavrik Losey. **P-ass:** Neville Thompson. **Instr:** Lindsay Anderson/Personlige ass: Stephen Frears, Stuart Baird. **Instr-ass:** John Stoneman. **Stunt-instr:** Peter Brayham. **Manus:** David Sherwin. **Efter:** Manuskriptet »Crusaders« (1960) af David Sherwin & John Howlett. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Kamera:** Chris Menges, Brian Harris/Ass: Michael Seresin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** David Gladwell/Ass: Ian Rakoff, Michael Ellis. **P-tegn:** Jocelyn Herbert. **Konstruktion:** Jack Carter. **Kost:** Shura Cohen. **Sp-E:** Pat Moore. **Komp/Dir:** Mark Wilkinson. **Supplerende musik:** Udvalg fra »Missa Luba«, spillet og sunget af Les Troubadours du Roi Baudouin. **Tone:** Christian Wangler, Doug Turner, Alan Bell. **Makeup:** Betty Blattner. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Malcolm McDowell (Mick), David Wood (Johnny), Richard Warwick (Wallace), Christine Noonan (Pigen), Rupert Webster (Bobby Phillips), Robert Swann (Rowntree), Hugh Thomas (Denson), Michael Cadman (Fortinbras), Peter Sproule (Barnes), Peter Jeffrey (Rektor), Anthony Nicholls (General Denson), Arthur Lowe (Mr. Kemp), Mona Washbourne (Økonoma), Mary MacLeod (Mrs. Kemp), Geoffrey Chater (Præst), Ben Aris (John Thomas), Graham Crowden (Historielærer), Charles Lloyd Pack (Lektor), John Garrie (Sanglærer), Tommy Godfrey (Skolepedel), Guy Ross (Stephans), Robin Askwith (Keating), Richard Everitt (Pussy Graves), Philip Bagenai (Peanuts), Nicholas Page (Cox), Robert Yetzes (Fisher), David Griffin (Willen), Graham Sharman (Van Eysen), Richard Tomblason (Baird), Richard Davies (Machin), Brian Pettifer (Biles), Michael Newport (Bunning), Charles Surridge (Markland), Sean Bury (Jute), Martin Beaumont (Hunter), Ellis Dale (Sælger). **Længde:** 111 min., 3065 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Alexandra 27.8.69.

Filmen er indspillet i månederne marts-april-maj 1967. Studiooptagelserne er foretaget hos Coefficient Film Facilities, London.

### O LUCKY MAN!

O Lucky Man! England 1973. **Dist:** Warner. **P-selskab:** Memorial Enterprises Ltd./Sam Productions. **P:** Michael Medwin, Lindsay Anderson. **As-P:** Basil Keys. **P-leder:** Donald Toms. **Instr:** Lindsay Anderson. **Instr-ass:** Derek Cracknell. **Manus:** David Sherwin\*. **Efter:** Idé af Malcolm McDowell\*. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Tom Priestley (sup), David Gladwell. **P-tegn:** Jocelyn Herbert. **Ark:** Alan Withy. **Dekor:** Harry Cordwell. **Sp-E:** John Spears. **Musik/Sange:** Alan Price. **Spillet af:** Clive Thacker, Colin Green, Dave Markee, Ian Leakt. **Tone:** Christian Wangler, Doug Turner, Alan Bell. **Frisurer:** Colin Jamison. **Makeup:** Paul Rabinger, B. Newall. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Malcolm McDowell (Mick Travis), Ralph Richardson (Monty/Sir James Burgess), Rachel Roberts (Gloria Rowe/Mme. Paillard/Mrs. Richards), Arthur Lowe (Mr. Duff/Charlie Johnson/Dr. Munda), Helen Mirren (Patricia), Dandy Nichols (Te-dams/Nabo), Mona Washbourne (Søster Hallett/Retstjener/Nabo), Graham Crowden (Dr. Millar/Professor Stewart/Drikkebroder), Peter Jeffrey (Formand/Fængselsguvernør), Philip Stone (Interviewer/Jenkins/Frelses Hær-major), Wallis Eaton (Fabriksformand/Oberst Steiger/Fængselsvagt/Drikkebroder), Mary MacLeod (Mary Bell/Medlem af Frelsens Hær/Præstekone), Vivian Pickles (Kogekone), Michael Bangter (Interviewer/William/Lealdat fange/Instruktørasistent), Michael Medwin (Arresterende kaptajn/Dickie Belminster/Atomfysiker), Jeremy Bulloch (Ung mand i sportsvogn/Ung mand ved Sandwichbar/Ung mand ved transplantation), Warren Clarke (Konferencier/Sygeplejer/Warner), Geoffrey Palmer (Basil Keyes/Løge), Anthony Nicholls (General/Dommer), Geoffrey Chater (Præst/Biskop), Bill Owen (Barlow/Calshot), Ben Aris (MacIntyre/Dr. Hyder/R.A.F.-officer), Edward Judd (Os-wald), Christine Noonan (Fabrikspige/Mavis), Brian Glover (Plantagevagt/Atomstasjonsvagt), John Barrett (Bill), Patricia Healy (Hoteltjener), Glenn Williams (Mr. Spalding/Løge/Lommetv/Drikkebroder), Brian Pettifer (Biles), David Daker (Natklub-kunde/Politibetjent ved ulykke/Tjener/Politibetjent), Hugh Thomas (Mr. Greasy/Lommetv), Paul Dawkins (Dommer/Drikkebroder), James Bolam (Attenborough/Løge), Peter Schofield (Skatteinspektør/Tjener i klub), Edward Peel (Politibetjent ved ulykke/Politibetjent ved retten), Adele Strong (Elizabeth Valerie Stewart/Nabo), Kymokey Debayo (Mrs. Naidu), Patricia Lawrence (Klinikreceptionist/Miss Hunter), Constance Chapman (Lady Burgess), Lindsay Anderson (Instruktør), Alan Price (Alan), Clive Thacker (Tolly), Colin Green (Colin), Dave Markee (Dave), Ian Leake (Streaky), Bert Alison, Margot Bennett, Peter Childs, Frank Cousins, Brian Croucher, Allen Cullen, Anna Dawson, Eleanor Fazan, Geoff Hincliffe, Jo Jeggo, Stephanie Lawrence, Brian Lawson, Rachelle Miller, Tuesday Miller, Ken Oxtoby, Stuart Percy, Bill Pilkington, Cyril Renison, Irene Richmond, Roy Scammell, Frank Singuineau, Patsy Smart, David Stern, Betty Turner, Catherine Willmer. **Længde:** 167 min., 4570 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Kinpælæet

Indspilningen startede den 20. marts 1972 med eksteriørsener optaget bl. a. i London, Buckinghamshire, Kent, Stansted Lufthavn og Aldershot Militærafkemi.

\* Manuskriptet til »O Lucky Man!« blev påbegyndt af David Sherwin allerede i 1968 (da han var færdig med drejebogen til »If ...«), den gang under titlen »Manpower«. Endnu mens dette projekt var i sin vorden kom skuespilleren Malcolm McDowell – på Lindsay Andersons opfordring – til Sherwin med sin ide kaldet »The Coffee Man«, og ud af deres diskussioner voksede da manuskriptet til »O Lucky Man!«.