

pel helt afstå fra at romantisere deres forbrydere, det kan Spielberg. Et eksempel: Lou Jean (Goldie Hawn) er så dum, at hun sætter sig selv og Clovis i fare, fordi hun vil have fat i flest mulige green stamps – rabatmærker – undervejs til barnet.

Det rimer så dårligt med parrets opfindsomhed i egentlige nødsituationer – og i filmens optakt, hvor Lou Jean meget snedigt får smuglet Clovis ud af et halvåbent fængsel – at personerne begynder at falde fra hinanden. Det er blandt andet i denne forbindelse, man begynder at sidde og tænke på, at der var et »virkeligt« forlæg. Hvordan var den virkelige Lou Jean og Clovis? En distraherende tanke.

En mere moden instruktør ville have brugt tid på at vise os, hvordan snedighed og dumhed følges ad. Han ville have opbygget spændende sammensatte figurer – og sikkert samtidig skabt mere egentlig personspænding.

Langt sikrere er Spielberg, hvor han arbejder med helt entydige skikkelser som f. eks. de dumme betjente og den ene kloge, den overordnede politimand (Ben Johnson) som prøver at afslutte sagen uden blodsudgydelse.

Som en følge af den større sikkerhed i entydigheden har Spielberg den lykkeligste hånd med de mest komedieagtige scener. Betjentenes fadæser er morsomme, de satiriske glimt af massemediernes forsøg på at komme ind på livet af kidnapperne, den jævne befolknings begejstrede og sentimentale opslutning omkring dette lille private korstog mod de uforståelige og forhadte myndigheder. De skitserede mennesker er næsten lige så godt instruerede som bilerne, og som en picaresk odysse fra det ene hul i jorden (sydstatsfængselet) til det andet (byen Sugarland, der viser sig at stå i skærende kontrast til sit navn) er filmen konstant dynamisk underholdende.

Men er der rigtige mennesker inde i bilerne? Der er lige ved at være det et par gange. Clovis og Lou Jean overnatter på en parkeringsplads for campingvogne og i det filmen så at sige standser motoren og slår tændingen fra, giver Spielberg sig pludselig tid til en måske lidt håndfast, men meget smuk og i grunden meget tragisk lille scene, hvor de to unge kigger på en destruktiv tegnefilm – ind gennem ruderne til en campingvogn ved siden af, hvor man ser fjernsyn – før de går i seng med hinanden. Også et par sekvenser, hvor de to pludselig kommer på helt venskabelig fod med den betjent, de truer med at dræbe, fungerer så godt, at man helt glemmer landevej og fart og forfølgelse. Desværre udmøntes betjentens sympati for de to unge unødigt kontant i hans slutreplik. En overflødig cadeau til det »millionpublikum« Spielberg er så bevidst om, og som jeg tror han endnu undervurderer.

Goldie Hawn og William Atherton ka-



William Atherton, Goldie Hawn og Michael Sachs i Steven Spielbergs »Sugarland Express«.

rakteriserer de to unge mennesker dygtigt efter filmens enkle intentioner, mens Michael Sachs på mindre plads tegner et nok så fint portræt af den unge betjent, som de har i deres forvirrede magt. Man må håbe for Spielberg, at han snart føler sig så sikker på sit publikum, at han holder op med at tænke så meget på det og vover at lave en film, hvor det er lettere at se forskel på biler og mennesker – og få rigtigt øje på de mennesker, der på den ene eller anden måde sidder som gidsler inden i bilerne.

Anders Bodelsen

■ SUGARLAND EXPRESS

The Sugarland Express. USA 1974. **Dist:** Universal. **P-selskab:** En Zanuck/Brown Produktion for Universal. **P:** Richard D. Zanuck, David Brown. **P-leder:** William S. Gilmore, Jr. **Instr:** Steven Spielberg. **Stunt-instr:** Carey Loftin. **Instr-ass:** James Fargo, Thomas Joyner. **Manus:** Hal Barwood, Matthew Robbins. **Efter:** Fortælling af Steven Spielberg, Hal Barwood, Matthew Robbins – inspireret af begivenheder udspillet i Texas i 1969. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Kamera:** Sven Walnum. **Ass:** Nick McLean. **Format:** Panavision. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Edward M. Abrams, Verna Fields. **Ark:** Joseph Alves, Jr. **Sp-E:** Frank Brendel. **Musik:** John Williams. **Mundharmonika-solist:** »Toots« Thielemans. **Tone:** John Carter, Robert Hoyt. **Medv:** Goldie Hawn (Lou Jean), Ben Johnson (Tanner), Michael Sachs (Slide), William Atherton (Clovis), Gregory Walcott (Mashburn), Steve Kanaly (Jessup), Louise Latham (Mrs. Looby), Merrill L. Connally (Mr. Looby), Harrison Zanuck (Babyn), A. L. Camp (Mr. Nocker), Jessie Lee Fulton (Mrs. Nocker), Dean Smith (Russ Berry), Ted Grossman (Dietz), Bill Thurman (»Jægeren«), Kenneth Hudgins (Hans kollega), Buster Daniels (Beruser), Jim Harrell (Mark Fenno), Frank Stegall (Logan Waters), Roger Ernest (1. »Hot Jock«), Guich Kooock (2. »Hot Jock«), Gene Rader (Tankpasser), Gordon Hurst (Hubie Nocker), George Hagy (Mr. Sparrow), Big John Hamilton (Big John), Kenneth Crone (Vice-sherif), Peter Michael Curry (Dommer), Charles Conaway (Sagfører), Robert Golden (Dybalas dreng), Rudy Robnis (Mekaniker), Charlie Dobbs (Politimand), Gene Lively (Journalist), John L. Quinlan (Kautionist), Bill Scott (Vagthavende), Ralph E. Horwede (Et bud), Edwin »Frog« Isbell (Jelly Bowl). **Længde:** 109 min., 2975 m. **Censur:** Hvid. **Udi:** C.I.C. **Prem:** Cinema 1, 29.6.74.

Anders And og Fedtmule slår sig løs

Det er 7. gang i træk, vi får et Disney-sommershow, og det er en god tradition. Det er også godt, at både jule- og sommershows i de senere år har vist stærk tendens til fornyelse af repertoiret. Den gang har således 3-4 af programmets 10 film ikke tidligere været vist i Metro-pols shows og de øvrige ikke i de sidste 20 år. Lad det i den anledning blive fastslået, at Disney lavede over 500 korte tegnefilm, hvoraf godt 50 var stumme, og ca. 100 af tonefilmene var sort-hvide. Dem skal man ikke gøre sig håb om at få at se i disse shows. Tilbage bliver godt 350 korte farvetonefilm, men de nævnte shows har igennem 40 år præsenteret mindre end 200 forskellige film. Der er altså masser at tære af.

Men filmene er jo ikke alle lige gode. Det ser man tydeligt i dette program. Der er hele 3 af de samlede fremstillede Fedtmule-satirer – »Father's Weekend«, »How to Dance« og »How to Sleep« (alle 1953). Også »Grand Canyon-scope« (1954) holder sig stort set til en mekanisk og ret banal satire, nemlig over et turistbesøg i Grand Canyon, og den afsluttes med et ha-stemt ødelæggelses-orgie. Den skæmmes af, at en af hovedvitrerne helt går fløjten. Turistføreren siger i begyndelsen »Spred jer, folkens, det her er cinemascop«, og så blev det faktisk i sin tid til cinemascop. Det gør det ikke nu, og man føler trang til at rive sig i håret.

Heller ikke blandt programmets 4 film fra den gyldne førkrigsperiode finder man noget mesterværk. Men der er masser af visuel opfindsomhed i »Magician

Mickey« (1937), hvor Mickey bruger alle trylleknæb mod tilskuer Anders And, der forstyrrer forestillingen. »Beach Picnic« (1939) har den ihærdige Pluto i pudsig karambolage med en oppustet gummihest og siden med noget fluepapir. Karakteristiske eksempler på Disneys konflikt mellem natur og civilisation. Og så ser man en hærskaar af myrer (fantasifuldt tegnet som rødhuder) angribe Anders And's frokost-opdækning. Et forvarsel om en af efterkrigs-fornyelserne, som netop bestod i myrer. (Andre fornyelser var dumme bjørne, uheldige ulve og komiske løver; sidstnævnte er der en lille prøve på i »Grand Canyonscope«).

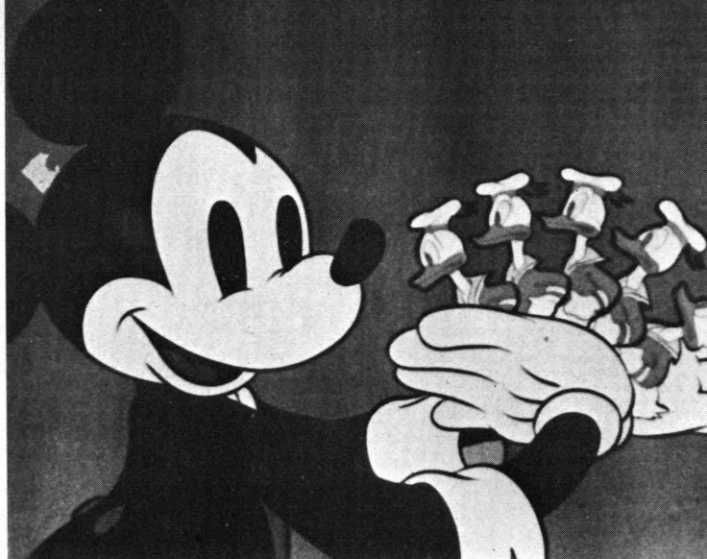
»Fire Chief« (1948) og »Timber« (1941), to solide Anders And-film, er ganske interessante til belysning af figurens udvikling. I »Magician Mickey« var han drillepinden, den koleriske ballademager, som det morer os at se dukket. Han er mere komisk end farlig. En udenforstående. Men allerede samme år fik han stjeranerang og sin egen selvstændige serie. I »Beach Picnic« er han igen drillepinden. Det går ud over stakkels Pluto og har en ondskabsfuld undertone. Endnu er han dog ikke særlig farlig. I »Fire Chief« derimod er der meget mere af galningen. Den lidt ubehagelige småborger er blevet den magtfuldkomne og autoritære spidsborger. Han er brandchefen, der hunder med nevøerne og ikke lytter til deres advarsler, f. eks. da han skruer brandslangen til en benzintank. Han ødelægger både brandstation og -bil. Der er opfindsomme detaljer, men også uhygge (menneskets kamp med maskinen), selv om uhyggen mildnes af hans selvironiske udgangsreplik: »You can't win, you just can't win!« Selvironi er jo ellers ikke hans stærke side.

I »Timber« (1941) er han en anarkistisk vagabond, der prøver at hugge noget mad fra en stor skovhugger-bisse. Det uddar til vældige kontroverser og en vild forfølgelse på dræsiner, som Anders And undslipper skadefro fra. Vi holder vel mest med Anders, fordi han er den lille, men faktisk var det ham, der begyndte, og hans arbejdsvægring og skadefryd er ikke særlig behagelig.

Udviklingen fra komisk-negativ out-cast til farlig galning er én ting. Nok så interessant er Disney-studiernes svingende valg af modstandere til Anders And. Snart stærke (bisser, vilddyr), snart ting, snart svagere (nevøerne, Chip og Chap, bier, myrer). Her i »Fire Chief« er nevøerne sympatiske, og man kan se en bagvedliggende moral, som Henrik Lundgren skriver i sin glimrende analyse i Kosmorama 117. Men han synes at overse, at senere skulle de blive nok så ondskabsfulde, Chip og Chap endnu værre og filmene ikke bare et spørgsmål om små og svage over for de stores undertrykkelse.

I »Trombone Trouble« (1944) har Anders And igen en bisse som modstander, en larmende basunblæser. Mest

En scene fra »Magician Mickey«, hvori Mickey Mouse for en gangs skyld er Donald Ducks overmand.



opsigtsvækkende og sjovest er filmens respektløse mytologiske element, to guder på en sky, Jupiter og Vulkan, som også generes af den infame basunblæser. De ser Anders And protestere og siger »Let's give that man power.« Det får han så og triumferer karakteristisk »Power, POWER!«, mens tænderne bliver trekantede og spidse. Han ordner bissen, mens guderne kommenterer »I think our man is a foul fighter« – »Yeah, but he is getting places!« Mon ikke det er Disney-studiernes kommentar til den tvivlsomme Anders And-figur, hvis eventyr kun vanskeligt blev de moraliteter, man ellers lavede?

Programmets bedste nummer er »Tiger Trouble« (1944), en nonsens-farce uden romantisk eller poetisk overbygning eller andre personlige træk. Det er bare det glade vanvid, en række skøre forviklinger og festligt tegnede figurer. Den lallende Fedtmule som tigerjæger, hans ride-elfant, der vricker sjofelt med bagdelen, og en overdådig tiger, der slår en tone an på klørerne og samtidig siger mjav. De jagter hinanden hæmningsløst, og til sidst falder elefanten ned på tigreren, så dens striber bliver siddende på elefant-ryggen. »Og sådan gik det til, at tigreren mistede sine striber!«, slutter filmen med en vittig Kipling-parafase.

Der er altså komik, men ikke mesterskab. Og så er programmets sammenkædning med fraklipning af forteksterne og stiliseret forspil ikke af det gode.

Frederik G. Jungersen

Tyve som os

Allerede første scene i »Thieves Like Us« demonstrerer tydeligt, hvordan Altman agter at gribe sin beretning an, nemlig roligt, ukonventionelt, lyrisk. Sekvensen handler om, at tre mænd er på flugt fra et fængsel, men den er udformet i nærmest provokerende modstrid med gængs opfattelse af, hvordan et sådant forløb skildres – altså hurtigt og spændingsfyldt à la Steve McQueens flugtforsøg i Schaffners »Papillon« eller det unge pars forduften i Spielbergs

»Sugarland Express«. Altman begynder med at vise et hold straffefanger, som på en dræsine ruller stiltfærdigt af sted gennem det disede landskab. Kameraet følger dem til en klassisk pastorale: to mænd i en båd, åbenbart på fisketur. I besindigt tempo følges mændene i land og til deres møde med en bil og endnu to mænd. Først da de begynder at skifte tøj og give direktiver til chaufføren, forstås man, at hvad der tog sig ud som en idyllisk fisketur i virkeligheden var et led i undvigelsen, tilsyneladende foregået som en ren børneleg, der passende kan afsluttes med, at de tre fanger gemmer sig i skoven, mens de beordrer chaufføren at tælle til hundrede uden at kigge. Det er denne næsten antidramatiske tilbageholdenhed i skildringen af en situation, som har forekommet i hundreder af film, næsten altid behandlet med et maximum af suspense og følelsesintensitet – det er denne dementerende, undersøgende holdning til de ærketypiske handlingsforløb, der karakteriserer såvel »Thieves Like Us« som adskillige af Altmans tidligere film. Han føler åbenbart som kunstner et behov for at opponere imod den typisk konservative Hollywood-tendens til at kopiere stilen fra de fastslåede succeser, og han gør det ved at underminere hver enkelt genres konventioner og male de velkendte, klichebefængte delhandlinger i et afslørende, antiheroiserende, nyrealistisk lys. Når han metodisk arbejder sig igennem den ene genre efter den anden, fra krigsfilm (»MASH«) til psykologisk thriller (»Imagines«), fra western (»McCabe & Mrs. Miller«) til detektivfilm (»The Long Goodbye«) og nu altså frem til den genre, spændende fra »Elvira Madigan« til »Scarface«, der omhandler folk uden for samfundet, så er det ikke for at give sig ind under den enkelte genres stilistiske krav, men for at demonstrere gyldigheden af sit univers, der da også bringes til at fungere overbevisende i det ene traditionsbundne handlingsmønster efter det andet. De fleste Hollywood-instruktører formår at tilpasse deres stil til de genrekrav, de måtte møde