

Samuel Fullers cinema fist

Asbjørn Skytte analyserer Fullers krigsfilm »Den barske elite« og redegør for motiver i Fullers øvrige film

Samuel Fuller er – på godt og ondt – én af de mest særprægede og originale instruktører i filmens historie. Han tilhører den gruppe af amerikanske instruktører, som »Cahiers de Cinéma« 'opdagede' og dyrkede i 50'erne og har siden været genstand for grænseløs kultdyrkelse hos nogle få entusiaster, mens de fleste andre finder ham utilgiveligt naiv, banal og primitiv.

Fuller, der er født i 1911, startede som 13-årig på en avis og havde allerede som 17-årig arbejdet sig frem til at blive den yngste kriminalreporter i den amerikanske dagbladsverden. I 1935 udsendte han sin første roman, og året efter begyndte han at skrive til film, hovedsageligt fortællinger, som kunne filmatiseres.

Han debuterede som instruktør i 1948 med den psykologiske western »I Shot Jesse James«, og frem til 1965 lavede han i gennemsnit én film pr. år – i alt 17 film. Siden da har hans arbejdsmuligheder været begrænsede. Han har lavet en del TV, er blevet fjernet fra en lang række produktioner og har selv for langt sit navn fjernet fra en enkelt.

I 1972 fik han mulighed for at lave »Tote Taube in der Beethoven Strasse« i Vesttyskland, men den er ikke blevet set af ret mange, og bortset fra at han kunne ses som skuespiller i Wenders' »Der amerikanische Freund« har der været ret stille omkring ham, indtil han på dette års Cannes-festival triumferende vendte tilbage med »The Big Red One«.

Fuller er helt tydelig en besværlig filmkunstner at have med at gøre og kan i den henseende sættes i bås med navne som Erich

Samuel Fuller under indspilningen af »Den barske elite«.

Næste side: Lee Marvin som skrap sergent i filmen



von Stroheim, Orson Welles og Sam Peckinpah. Han er en enegænger, det der med et amerikansk kvægdriver-fagudtryk hedder en »maverick« (om de dyr, der løsriver sig fra flokken for at strejfe om for sig selv), og alle han film er med deres pågående, næsten ubændige temperamentsudladninger og krasse modsætninger voldsomt provokerende.

Han har konsekvent arbejdet inden for tre genrer – westerns, kriminal- og krigsfilm – og altid på B-filmbudget, en kombination, der har sikret ham fuld kunstnerisk frihed. Han signerer alle sine film med »written and directed by Samuel Fuller«, og i flere tilfælde er der føjet et »produced« foran. Det er i sig selv en unik position inden for amerikansk film, men den har sin pris. Adskillige af filmene er lavet på så latterligt små budgetter, at selv ikke vort hjemlige svar på Rainer Werner Fassbinder kunne have fået en film ud af det, og det ses – på delvis mislykkede optagelser, som der ikke har været råd til at gøre om, på skræbende kulisser og mangel på udstyr, og på tredierangs skuespillere, der til tider virker som ubehjælpssomme amatører, der har glemt at få brillerne med til første læseprøve.

Til trods for den slags ydre begrænsninger (og måske også i kraft af dem) er Fullers samlede værk forbløffende homogent og tegner et sammenhængende, om end egenartet univers. I en af sine tidlige film, »Park Row«, hyldede han den frie presses kamp mod magtkoncentration og korruption, men i det hele taget er hans filmstil præget af fortiden som journalist. Hans film er komponerede som avisforsider med stort opsatte overskrifter. Hans replikker har ofte karakter af slogans i deres forenkledede og ordknappe formulering af ofte firkantede holdninger og meninger. Han har en forkærlighed for at placere plakater og lignende agitationsmateriale i sine billeder, og hvis det passer ham, bruger han skamløst dokumentariske optagelser og »stock material«. Komprimerede kamerakørsler veksler med dynamiske, næsten hidsige og ofte chokerende montagesekvenser, og hans stil er med rette blevet døbt »cinema fist«, eller som han selv formulerer det over for Jean-Paul Belmondo i Godards »Pierrot le Fou«: »The film is a battleground – love, hate, violence, action, death – in a word, emotion!«

Livet som en slagmark

Krigens vanvid er det vigtigste tilbagevendende tema hos Fuller, og det skal jeg vende tilbage til i en nærmere redegørelse for »The Big Red One«, men alle hans film foregår i en paradoksalt kompliceret verden i nøje overensstemmelse med cinema fist-stilen. Hovedpersonerne er forbenede individualister, men de er aldrig heroiserede, hvilket klart udskiller dem af hovedstrømmen i den amerikanske tradition. Tværtimod fungerer de oftest direkte som anti-helte, mennesker, der er i deres drifters vold og ofte reagerer med animalsk vildskab mod omgivelsernes urimeligheder, og hyppigt går de til grunde, fordi de ikke er i stand til at gennemskue deres egne motiver. Tilværelsen opfattes som én lang krig, som det gælder om at slippe helskindet igennem, men som samtidig er komplet uoverskuelig og forvirret.

Fullers univers er gennemsyret af forræderi og dobbeltspil, der altid udløses i ukontrolleret vold, og hans personer tvinges gang på gang ind i spillets regler og må påtage sig roller, som bringer dem ud i identitetskonflikter.

I »House of Bamboo« infiltrerer hovedpersonen en amerikansk gangsterbande for at afsløre sin vens morder. På samme måde gør Tolly i »Underworld USA« karriere i sin fars morderes gangsterdynasti, udelukkende med det formål at få ram på dem. Og i »Shock Corridor« lader journalisten Johnny Barrett sig indlægge som sindssyg for at afsløre en morder på hospitalet. Men Tollys hævn koster ham selv livet, og Johnny Barrett ender selv som uhelbredeligt skizofren.

Krig og kærlighed

I en sådan dobbeltbundet, forræderisk verden har kærligheden trange kår, og Fullers kærlighedsforhold opstår altid midt i kampens hede og ofte via voldsomme konfrontationer.

I »House of Bamboo« misbruger hovedpersonen den afdøde vens hustru i sin jagt på morderne, men de ender med at forelske sig i hinanden. I »Underworld USA« redder Tolly narkoluderen Cuddles fra at blive mishandlet, men udelukkende for at få nogle oplysninger, som han har brug for, og som han bagefter fralokker hende, samtidig med at han plejer hendes sår. Også deres forhold vokser til ægte kærlighed, men da er det for sent. Tolly har fået sin hævn, men en af omkostningerne er, at han har misbrugt hende og dermed bragt hende i livsfare, og det er netop hans sidste redningsaktion for hendes skyld, der bittert ironisk koster ham selv livet.

Kærlighedsforholdet i »Pickup on South Street« starter i en lignende modsætning med at lommetyven Skip McCoy stjæler en pung fra pigen Candys taske, og dermed hvirvles ind i en dødsensfarlig spionjagt.

I »Run of the Arrow« udsættes hovedpersonen O'Meara for sioux-indianernes grusomme dødsritual (jvf. titlen), men reddes af indianerpigen Yellow Moccasin. Lige så spontant skjuler den tyske pige Helga den sårede amerikanske soldat, Brent, i »Verboten!«. Og begge redningsaktioner fører til ægteskab.

Kun i »The Naked Kiss« går bevægelsen den anden vej. Her forsøger luderer Kelly at bryde ud af sin hidtidige levevej ved at flytte til en lilleby, hvor hun passer forældreløse børn på et børnehjem og forelsker sig i Grant, der er krigshelt og rigmandssøn. Men den flotte facade krakelerer, da han afslører sig som perverteret pædofil børnelokker. Hun myrder ham, frikendes i den efterfølgende retssag og vender tilbage til sin gamle profession.

Som man kan se, er hjerte i Fullers film uløseligt forbundet med smerte, og for en overfladisk betragtning kører han netop på en sådan ugebladsromantik. Hans film tåler næppe at blive refereret, de skal ses og opleves direkte.

Den nationale identitet

Kærligheden hos Fuller er nøje forbundet med evnen til at påtage sig et ansvar for et andet menneske, og det er hyppigt knyttet sammen med en national tematik. Kritisk som



han er over for det amerikanske samfund, så er han dog – på godt og ondt – en ægte amerikaner.

Denne problematik kommer stærkest til udtryk i »Run of the Arrow«. Sydstatssoldaten O'Meara nægter at anerkende borgerkrigens nederlag og drager vestpå, hvor han bliver optaget i siouxindianernes samfund. Men det viser sig, at han ikke bare kan flygte fra sin nationale splittelse. Da en kavalleritrup ankommer for at anlægge et fort i vildmarken, kommer O'Meara til at fungere som tolk, og han tvinges til slut til at vælge mellem de to civilisationsformer. Men Yellow Moccasin og deres stumme adoptivson flytter med tilbage til de hvides verden. Vi er alle amerikanere, siger Fuller dermed, på tværs af alle race- og troskonflikter.

En lignende problematik finder man i »The Crimson Kimono«, hvor politimændene Charlie og Joe forsøger at opklare mordet på en stripteasedanserinde og undervejs forelsker sig i den samme pige. Men Joe er »nisei« (japansk-amerikaner) og fortolker Charles' jalousi som racisme, og han røber dermed sin egen nationale splittelse. Han må igennem den samme afklaringsproces som O'Meara og erkende sin amerikanske identitet for at kunne realisere sin kærlighed.

I »China Gate« er den eurasiske luder, Lucky Legs, blevet forladt af sin amerikanske mand, fordi den asiatiske arv i hende er slået markant igennem hos deres søn. Også hun er splittet med hensyn til nationalt tilhørsforhold, men vælger i filmens start at forråde sin vietcong-elsker ved at indvillige i at føre eksmanden og hans gruppe frem til et hemmeligt sprængstofdepot, der skal tilintetgøres. Og hun styres af et ønske om at sikre sin søn en opvækst i det beskyttede og trygge USA. Undervejs kommer de til forståelse med hinanden. Hun ofrer livet for missionens gennemførelse, men eksmanden er nu i stand til at acceptere sønnen og tage sig af ham.

Primitivisten

Når man således omsætter Fullers tematik til papiret, kommer den let til at virke endnu mere banal og firkantet, end den faktisk er. Men alle hans film er mere eller mindre primitive i deres utilsørede pågænighed, ofte som resultat af de lige så primitive arbejdsvilkår, og kun ganske få af dem er fuldt tilfredsstillende og vellykkede i normal æstetisk forstand. Til dem vil jeg regne »Pickup on South Street«, »House of Bamboo« (som jeg ganske vist ikke har set), »Underworld USA«, »Merrill's Marauders« og »Shock Corridor«. Men selv de værste af filmene har alle deres forjættende momenter, hvor den berømte *fist* slår igennem og rammer midt mellem øjnene. Hvilken anden instruktør kunne finde på at lave film om Vietnam-krigen i 1957, længe før USA kom ind i den, og så bruge Lee Van Cleef som vietcongmajor? Eller Jay C. Flippen som afdanket, hjertebeheværet siouxindianer? Og hvem kunne ellers starte en film med at en luder gennemtæver sin alfons, som i kampens hede river parykken af hende og afslører at hun er pilskaldet? Eller lade tre amerikanske soldater indtage en tysk by og så akkompagnere scenen med Beethovens Femte?

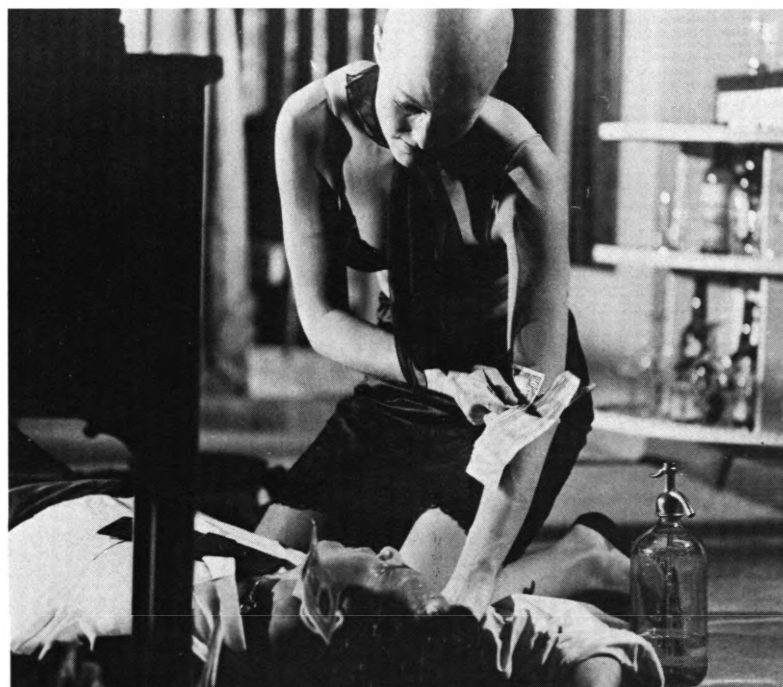
Scene fra
»Chok korridor«,
hvor en ung journalist
foregiver
at være sindssyg
i håb om at
afsløre et mord



En scene fra
»Straffefangens
hævn«



En scene fra
»Det nøgne kys«





Vichy-soldater overgiver sig til den barske elite

I filmene fra 60'erne slog det misantropiske vanvid stadig stærkere igennem i stadigt vilde ekstremer, og det første der slår en ved mødet med come-back-filmen »The Big Red One«, er derfor dens fint neddæmpede afklarethed og dens næsten gammeldags beherskede stil.

Fullers krig

Under 2. verdenskrig deltog Fuller i det 16. marineregiments 1. infanteridivision, kaldet »The Big Red One«, og lige siden han begyndte at lave film, har han talt om og arbejdet på en film om sine oplevelser i krigen. Men først her sidst i 70'erne lykkedes det ham, bl.a. med støtte af Peter Bogdanovich, at få produktionsselskabet Lorimar til at sætte penge i den. Selv om han faktisk her har haft et større budget end nogensinde før i sin karriere (0.8 mill. \$), er der stadigvæk tale om en utroligt billig produktion. Den er optaget on location i Israel, bortset fra et enkelt afsnit, der blev optaget i Irland, og som ikke er med i den færdige version. Antallet af statister er beskedent, og det er de samme tre tyske Tiger-tanks, der kører omkring hele filmen igennem.

Det er realiseringen af en livsdrøm, men fødslen af dette hjertebarn har helt tydeligt været overordentlig vanskelig for Fuller. Han har haft svært ved at begrænse stoffet og afleverede i første omgang en version, der varede 140 minutter, og i den videre nedklipningsproces måtte Lorimar til sidst fjerne ham fra klipperummet, fordi han ikke selv kunne tage stilling til, hvilke scener der skulle ryge

ud. Fuller har dog erklæret sig tilfreds med den foreliggende udgave på 113 minutter, til trods for at den i sin løst flagrende staccato-form ind imellem kan virke noget abrupt og springende, hvilket klipperen David Bretherton dog elegant kompenserer for med tilføjelsen af en *voice over-narrator*.

Men der er således endnu en gang tale om en ægte Fuller-film på godt og ondt. Den har sine svært fordøjelige kameler, en fødsels-scene i en tysk tank krænger over i det helt groteske, og der er sekvenser, hvor de enkelte klip ikke matcher i farve- og lyssætning. Til gengæld hører de sekvenser, der er lykkedes, og det er trods alt de fleste, til det bedste Fuller har lavet, og stort set finder jeg filmen overordentlig vellykket – en række tableau'er over krigens paradoksale væsen.

Det legaliserede mord

Filmen kan ses som en opsummering af alle Fullers foregående krigsfilm, der så at sige har været laboratorieforsøg undervejs mod dette endemål, og de temaer, der behandles, er derfor set før hos Fuller.

»Run of the Arrow« starter med at O'Meara affyrer borgerkrigens sidste skud og sårer en nordstatssoldat, som han bagefter bringer ind til feltlazarettet, hvor han får at vide, at krigen har været slut i fire timer, og at han følgelig har været lige ved at begå mord. Filmen slutter med, at O'Meara udfrier den samme soldat af indianernes grusomme tortur ved at dræbe ham med den selv samme kugle.

»The Big Red One« er komponeret op på en lignende ramme. Den starter med et sort-

hvidt afsnit, hvor Lee Marvin i 1. verdenskrig går omkring på en slagmark, oversået med lig og med et kæmpemæssigt ormædt krucifix som foruroligende vartegn i landskabet. Der kommer en tysk soldat gående i granatchok. »Nicht schiessen – der Krieg ist vorbei«, gentager han ustandseligt, men Marvin stikker ham ned. Først senere får han at vide, at tyskeren havde ret – krigen har været forbi i fire timer. Og filmen slutter med en parallel-scene, hvor Marvin endnu engang stikker en tysker ned, selv om han påstår at krigen er forbi, og også denne gang har ret.

Denne hårfine grænse mellem legaliseret drab og mord er for Fuller krigens centrale paradoks, som han har behandlet i alle sine film om dette emne, og som derfor også er den stort opsatte overskrift på forsiden af »The Big Red One«.

I det første afsnit fra 1. verdenskrig introduceres den anden grundholdning til krigen. Marvin overfalder af en gal, sort hingst, som smadrer hans riffel. »I guess it has as much right to go crazy as a human being«, siger Marvins officer, da han hører om det. Krig er organiseret galskab, som ikke sætter grænser for vanviddet.

Krigen i jordhøjde

Fuller deltog faktisk i alle de store slag, som USA var indblandet i under 2. verdenskrig, og overlevede som bekendt! Og filmen følger den samme rute som 1. infanteridivision gjorde i virkeligheden. Den er opdelt i seks selvstændige afsnit – hver med sin overskrift der angiver tid og sted: 1) Nordafrika Novem-



ber 1942 (ørkenkrigen), 2) Sicilien Juli 1943 (landgangen og den videre erobring af Italien), 3) Omaha Beach, D-dag 6. juni 1944, 4) Belgien September 1944, (befrielse af et sindssygehospital), 5) Tyskland December 1944 og endelig 6) Tjekkoslovakiet Maj 1945 (koncentrationslejren Falkenau).

I sin ydre struktur favner filmen så at sige hele 2. verdenskrig, men dens store styrke er, at den konsekvent holder sig til et jordnært, indsnævret point-of-view. Den fokuserer på det enkelte individs oplevelser og afholder sig bevidst fra de stort anlagte kampscener og det altoverskuende overblik. Det er krigen oplevet i miniature.

Sergenten og snotnæserne

Første afsnit slutter med at fokusere på et etal, som Marvin har skåret af den døde tyskers uniform, der blændes over til farver på det samme etal, som nu er The Big Red Ones mærke, og vi er straks midt i den nye krig ud for den afrikanske kyst. Marvin er stadig med og er nu sergent og leder for en deling af unge riffelskytter, som han kalder sine snotnæser («wet noses»). De kastes straks efter ud i krigens absurditet, da de sættes ind imod et regiment af Vichy-soldater på stranden. Amerikanerne forsøger at tale franskmændene fra at skyde, men en fanatisk officer starter alligevel en ildkamp, der koster flere livet. Først efter et stykke tid får de standset kampen, og franskmændene slutter sig begejstret til amerikanerne.

I deres næste slag løbes de over ende af det tyske panservåben og graver sig ned i sandet og lader de store larvefødder rulle hen over sig. Men en af dem gribes af panik og starter en vild flugt, som koster otte ud af tolv livet. Også Marvin såres, men undslipper fra et tysk militærhospital, og i et betagende smukt longshot genforenes han med de fire overlevende på den tunesiske strandbred.

Det er Marvin og disse fire, Johnson, Vince, Griff og Zab, der får tilnavnet »the sergeant's four horsemen«, som vi følger i resten af filmen. Og med et mesterligt træk udstyrer Fuller dem med en næsten magisk overlevelsessevne og lader dem undervejs vokse til et elitært sammenhold, som hele filmens emotionelle vægt hviler på.

Krigens gru

Enhver krig er grusom, meningsløs, absurd, og det er hvad enhver krigsfilm med respekt for sig selv bestræber sig på at fortælle os, men ingen andre formår at skildre det enkelte individs forvirring og rædsel så intenst som Fuller, samtidig med at han usentimentalt holder den tre skridt fra livet. I dette krigsunivers lurer døden faretruende om hvert hjørne, men den enkelte soldat vænner sig ret hurtigt til det, den bliver en given ting i hverdagen, og overlevelsesdriften paralleliseres med andre drifter som at spise, drikke, hvile, tisse, onanere o.s.v.

Netop den usentimentale, næsten kyniske grundholdning til krigen får dens gru til at

virke så meget stærkere: de nedgravede soldaters indeklemt angstbrøl, når de store larvefødder ruller hen over hovedet på dem, et armbåndsur i vandkanten på Omaha Beach, der tilbagevendende fortæller hvor mange timer der går, mens vandet langsomt farves rødere og rødere, en soldat der på vej efter frisk vand træder i en mine og kastreres af eksplosionen, de døde soldaters tomt stirrende øjne, og de udhængte koncentrationslejranger. Fuller har det hele med, men har åbenbart valgt at se bort fra de sidste 15 års udvikling på special effects-området. Vi forskånes for de efterhånden obligatoriske kaskader af blod og sprængte indvolde. Til gengæld løser han elegant problemet med at vise KZ-fanger udelukkende ved hjælp af sminke og lyssætning.

Angsten og kynismen

Som sædvanlig fungerer Fullers hovedpersoner som tematiske størrelser, der kompletterende er sat op mod hinanden. I »The Big Red One« bruges sergenten og Griff på denne måde. Sergenten er den pragmatiske soldat, den kyniske dræber, hvis rådsnarhed og erfaring gang på gang redder dem ud af faren. Over for ham står Griff, skarpskytten, der ikke kan få sig selv til at dræbe, og som konstant lammes af angsten. Men undervejs lader Fuller dem krydse hinandens spor. Det er Griff, der skaber panik i ørkensekvensen med flere kammeraters død til følge, men det er også Griff, der til slut i væmmelse over koncentrationslejrens rædsler bliver morder. Hvorimod det er sergenten, der konstant følelsesmæssigt associeres med krigens ofre, børnene, og som også afslører et traume ved gensynet med slagmarken fra 1. verdenskrig. Allerede tidligt i filmen forklarer sergenten Griff forskellen mellem at dræbe og at myrde, og Fuller krydsklipper til en lignende diskussion i den tyske lejr, hvor en tysk officer koldt og roligt nedskyder en soldat, der truer med desertering og disciplinær opløsning. Der sættes dermed lighedstegn mellem kujoneri og manglende disciplin, begge dele er farlige for gruppen som helhed, og i en senere scene er sergenten netop tæt ved at likvidere den paralyserede Griff.

Som bindeled mellem disse to, og som fortælleren på lydsporet også bindeled ud til publikum, har Fuller anbragt et vittigt maskeret selvportræt, Zab, den ironisk-distancerede iagttagere af krigens vanvid, vordende forfatter og cigarrygende joker. Til spidsfindighederne hører, at Zab midt i krigens rasen opdager at en anden soldat er i gang med at læse hans første roman, »The Dark Deadline«, som hans mor har solgt til et forlag, mens han var væk. Fuller debuterede som tidligere nævnt allerede i 1935, men netop i 1944 udkom hans 4. roman, »The Dark Page«.

Krigens ofre

I alle Fullers krigsfilm går børn sultne og forældreløse omkring som omvandrende symboler på galskabens omkostninger. Allerede i Nordafrikaafsnittet er der en scene, hvor en lille pige stumt følger sergenten, hvor han går, og til slut tømmer resten af hans maddåse. Og i Italien møder de en dreng, der trækker rundt med sin afdøde mors halvt-opløste lig

på en kærre, og som kan vise dem vej til en skjult tysk kanon, men på den betingelse at de skaffer en kiste og en ambulance til moderen. Senere kaster han sig glædestrålande om halsen på sergenten og kysser ham taknemmeligt. Netop som de skal til at skyde på den tyske stilling ved kanonen, der er skjult på en gård, kommer der en flok legende børn ind i skudlinien, og da de senere skal forlade stedet, efter at være blevet fyrsteligt opvartet af gårdens kvinder, kommer en lille pige med sergentens hjelm, som hun har udsmykket med blomster.

Dette tema kommer stærkest til udtryk til slut i koncentrationslejren. Sergenten finder en udhængt dreng, som han løfter op og lægger ind på en seng – efter at han først har fejlet en død tysker ned på gulvet. Han forsøger at kommunikere med drengen, at give ham mad og drikke, men besvares blot af et stumt blik. Han åbner låget til en spilledåse, og Fuller klipper til en idyllisk scene, hvor de sidder sammen under et træ ved floden og lytter til den, mens drengen spiser æbler. Drengen tager sergentens hjelm på hovedet og smiler, men sergenten tager den fra ham og tager den selv på, lukker spilledåsen og putter den i lommen, hvorefter han rejser sig, og drengen kravler op på hans skuldre. Sergenten går langs floden, men efter nogle få skridt synker drengen død sammen på ryggen af ham. Fullers kamera trækker sig bort fra dem, og på lydsporet fortæller Zab os, at sergenten blev ved med at gå rundt med ham i flere timer.

Med ganske få og diskrete midler er dette filmens stærkeste scene, utroligt bevægende i sin rene sentimentalitet.

Oplevelsens hæder

I Belgiensafsnittet skal de befri et sindssygehospital, og sergenten forklarer at en kvinde på hospitalet har lagt en plan, så patienterne skånes. På spørgsmålet om hvorfor de ikke bare angriber, svarer han: »Killing insane people is not good for public relations«. »But killing sane people is all right?« konkluderer Griff sarkastisk. Dette er et af de mere bizarre afsnit i filmen, hvor de programmerede slogans får frit løb. Det slutter i et close-up af en af de sindssyge, der har fået fat i en maskinpistol og skyder vildt omkring sig, mens han råber: »I'm sane, I'm sane«. »For a minute there before I dropped him, I was beginning to think that he might be right«, fortæller Zab os.

Et pressefoto, der antyder et kærlighedsforhold mellem kvinden og Griff, et tema der netop glimrer ved sit totale fravær i filmen, røber at dette er et af de afsnit, der er blevet hårdt beklippet, men at domme efter den smule vi ser til en grotesk maniereret Stéphane Audran, er det såmænd godt det samme.

»Surviving is the only glory of war«, er Zabs sidste replik til os, og dermed Fullers sidste tematiske overskrift. Det er hvad det drejer sig om i dette gale krigsunivers, og det sættes yderligere i præcist relief hen mod slutningen, da Griff i KZ-lejren overskrider tærsklen og bliver dræbet. Han forfølger en tysk officer ind i krematoriet, hvor tyskeren gemmer sig i en af ovnene. Griff åbner den første låge og stirrer forfærdet på de forkullede knoglerester

derinde. Og da han omsider finder den rigtige ovn, og tyskerens riffel klikker, skyder han – og bliver ved med at skyde og skyde og skyde. Sergenten kommer til, hidkaldt af skuddene, og da Griff's riffel er tom, klapper han ham på skulderen og siger: »You got him«, samtidig med at han rækker Griff et fyldt magasin.

Fullers grumme pointe er naturligvis, at netop den forræelse, der følger af at acceptere krigens spilleregler og slå ihjel, er den barske, men nødvendige forudsætning for at overleve.

Og i filmens allersidste billede: Da sergenten opdager, at den tyske soldat ikke er død, går han resolut i gang med at behandle hans sår, mens han snerrer: »You're gonna live, you bastard, if I have to blow your brains out!« Det er vanvidets sidste triumf, og Fullers afsluttende knyttnæveslag i synet på os.

Spillet

Personinstruktionen har aldrig været Fullers stærke side, men fungerer stort set perfekt i »The Big Red One«. I centrum står Lee Marvin, der her yder en af sin karrieres bedste præstationer. Hans rolle som moralsk støttepunkt minder på mange måder om John Wayne i »Rio Bravo«, og han spiller den med samme neddæmpede autoritet. Og blandt de fire unge lyser Robert Carradine op med en forbløffende udstråling i rollen som Zab, Fullers alter ego.

Som sagt er der de sædvanlige grovheder, som er svære at forlige sig med, og forskellige inkonsekvenser. F.eks. taler Vichy-tropperne fransk og italienerne italiensk, og de to soldater i første og sidste scene taler tysk, men det er ikke ført igennem, for Stéphane Audran og den gale belgier taler engelsk, lige som de øvrige tyske soldater gør det, blot med den sædvanlige fede Hollywood-tyske accent.

Som tidligere kræver også denne Fuller-film, at man har taget de positivt farvede briller på i biografen. Men har man det, konfronteres man med et af de stærkeste og mest personligt engagerede værker, der endnu er lavet om krigens væsen, og faktisk vinder filmen i styrke for hvert gensyn.

LITTERATUR:

David Will og Peter Wollen (red.): Samuel Fuller (Edinburgh Film Festival 1969) Phil Hardy: Samuel Fuller (Studio Vista/Movie Paperbacks 1970) Nicholas Garnham: Samuel Fuller (Secker and Warburg, London 1971)

SPILLEFILM:

1948: I Shot Jesse James (Jeg skød Jesse James)
1950: The Baron of Arizona (Svindleren fra Santa Fe)
1950: The Steel Helmet (Korea-patrulje)
1951: Fixed Bayonets
1952: Park Row
1953: Pickup on South Street (Lommetyven)
1954: Hell and High Water (Atomforsker forsvundet)
1955: House of Bamboo (Bambushuset)
1956: Run of the Arrow (Kampen om fortet)
1957: China Gate (Porten til Indo-Kina)
1957: Forty Guns (Fyrre pistolere)
1958: Verboten! (Operation Varulve)
1959: The Crimson Kimono (Den blodrøde kimono)
1960: Underworld USA (Straffefangens hævn)
1961: Merrill's Marauders (Junglekrig i Burma)
1963: Shock Corridor (Chok Korridor)
1965: The Naked Kiss (Det nøgne kys)
1967: Shark (■ Caine)
1972: Tote Taube in der Beethoven Strasse
1980: The Big Red One (Den barske elite)

DEN BARSKE ELITE

The Big Red One. USA 1980. **P-selskab:** Lorimar. **Ex-P:** Merv Adelson, Lee Rich. **P:** Gene Corman. **P-leder:** Peter Cornberg, Rony Yacov. **P-ass:** Craig Corman. **Instr:** Sam Fuller. **2nd unit-instr:** Lewis Teague. **Instr-ass:** Arne L. Schmidt. **Manus:** Sam Fuller. **Kommentar:** James McBride. **Speaker:** Robert Carradine. **Foto:** Adam Greenberg. **Farve:** Metrocolor. **Kopier:** Technicolor. **Klip:** David Bretherton (sup), Morton Tubor. **Ark:** Peter Jamison. **Rekvis:** William Hankins. **Sp-E:** Kit West, Peter Dawson, Jeff Clifford. **Musik:** Dana Kaproff. **Musik-sup:** Bodie Chandler. **Tone:** Jack A. Finlay, Cyril Collick, William L. McCaughey, Robert L. Harman, David Dockendorf. **Medv:** Lee Marvin (Sergent), Mark Hamill (Griff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinzi), Kelly Ward (Johnson), Stéphane Audran (Walloon), Siegfried Rauch (Schroeder), Serge Marquand (Ransonnet), Charles Macauley (Kaptajn/General), Alain Doutey (Broban), Maurice Marsac (Vichy-oberst), Colin Gilbert (»Dog Face« krigsfange), Joseph Clark (Shep), Ken Campbell (Lemchek), Doug Werner (Switoliski), Perry Lang (Kaiser), Howard Delman (Smitty), Marthe Villalonga (Madame Marbaise), Giovanna Galetti (Kvinde i siciliansk landsby), Gregori Buimistre (En tysker), Shimon Barr (tysk sygepasser), Matteo Zoffoli (Siciliansk dreng), Avraham Ronai (Tysk feltmarskal), Galit Rotman (gravid fransk kvinde). **Længde:** 113 min. **Udl:** Panorama. **Prem:** 8.8.80 – Palladium + Palads + Scala (Århus) + Scala (Aalborg) + Fønix (Odense) + Grand (Randers) + ABC (Horsens). **NB:** En dokumentarfilm med titlen »Sam Fuller and the Big Red One« blev lavet i 1979, af hollænderen Thijs Ockers, der fungerede som producer og instruktør samt skrev manuskript. Bert Steeman og Steve Posey fotograferede, Ot Louw klippede, og Bert Steeman og Trevor Black var lydfolk. Blandt de medvirkende var Aldo Ray (Speaker), Sam Fuller, Lee Marvin, Mark Hamill, Kelly Ward, Robert Carradine og Bobby Di Cicco.

Bøger

John Ford bag facaden

I 1952 henvendte Metro sig til John Ford for at få ham til at stykke en refilmatisering af »Red Dust« sammen. Ford mente egentlig at projektet lød som for meget af et popcorn eaters movie men blev efterhånden varm på ideen. Filmen, som han kaldte »Mogambo«, et swahili-udtryk der betyder sådan noget som kærlighedens sprog, blev lagt an som den største film, der indtil da var optaget i Afrika. Den blev lavet efter Metros sikreste samlebåndsprincipper og havde glitrende stjerner i de ledende roller. Ikke mindst glædede instruktøren sig til samarbejdet med Clor Gable, men det kom nu til at gå skævt som så meget andet i forbindelse med filmen.

Gable og Ford havde meget til fælles, de var begge udendørsfolk og satte i lige høj grad pris på en hivert eller to. Men dybest set var de helt forskellige. Gable var omhyggelig og metodisk, en langsom arbejder samtidig med at han ikke var sen til at forsvinde på jagt i savannaen under pauserne. Altsammen irriterende den hurtige, improvisatoriske og spontane Ford, der tillige var arbejdsnarkoman. En location var et filmanliggende og ikke en mulighed for at komme på jagt. Ford håbede Gable og lod ham ikke et sekund i tvivl om, hvem der var boss. Men hele tiden var Ford selv på grænsen af udmattelse under opholdet i Kenya. Heden, fugtigheden, insekterne og de konstante vanskeligheder med junglens ukontrollable lyde, dyrenes brøl og skrig kørte ham træt, og for første gang i sit liv frygtede han, at han ikke ville være i stand til at gennemføre sit forehavende. Desuden ængstede et nyligt opdukket synsbesvær ham og til sidst fik han dysenteri. Alligevel lykkedes det at gennemføre filmen, der rededes hjem alene på udholdenhed og rutine. Efter at studieoptagelserne i London var overstået rejste Ford tilbage til USA med skib forskanset i en tillukket, mørk kahyt. Forude ventede øjenoperationer og anden dystrehed. svækket. Overalt hvor det var muligt skar han genveje under de daglige optagelser. Borte var den utrættelige jagt på den helt rigtige location og væk var energien og nerven i arbejdsledelsen. Produktionen var stor og dyr. Alle ventede sig meget, kun ikke Ford selv. Alligevel har den katastrofale preview »Indianerne« fik en aften på Loyola Theater i Westchester nok overrumplet ham, og i otte dage arbejdede han febrilsk i klipperummet for at redde, hvad reddes kunne.

Mellem optagelserne og færdiggørelsen havde Ford været i Irland for at tale om sit næste projekt »Young Cassidy« med motiv fra frihedskampen mod englænderne. Filmen skulle produceres af Robert Graff og R. E. Ginna som spændt havde afventet mesterens ankomst. Men undervejs i flyveren havde Ford drukket tæt og maskinens personale kunne knap tro deres egne øjne. Var den rødøjede, sammensunkne, askebedækkede og totalt udkoksede gamling i stolen virkelig Hollywoods berømteste instruktør. Under mellemtilstanden i Heathrow kørtes han i rullestol fra det ene fly til det andet. Det var ikke megen tillid han indgav sine forventningsfulde producenter, da han endelig kom til Dublin. En fraværende og sjusket ekscentriker. Tilstanden var nok værre end nogensinde men ikke i sig selv ny. Hele livet igennem havde Ford perioder, hvor han bogstavelig taget gik i opløsning, og det gjalt både i ungdomsårene, på karrierens højde og altså nu. Trangen til spiritus lærte han aldrig at styre, og barnebarnet Dan Ford lægger ikke i sin biografi »Pappy: The Life of John Ford« skjul på at bedstefaderen nu og da slet og ret var en drunker godt på vej mod selvdstrukturen. Dan Ford lægger i det hele taget ikke skjul. Hans bog er afslørende, foruroligende og op-rigtig. Her er alle Pappys mørke sider. De udprægede sadistiske tilbøjeligheder som slog ud som eruptive ydmygelser af arbejdsfæller og familie. Hustruen forhånedes og John Wayne ikke mindre, men begge kunne de stå