

En engelsk tragedie

THIS SPORTING LIFE („Livets pris“). Prod.: Independent Artists. A Julian Wintle-Leslie Parkyn Production (Karel Reisz), 1963. Instr.: Lindsay Anderson. Manus.: David Storey efter sin egen roman. Foto: Denys Coop. Klipping: Peter Taylor. Dekor.: Alan Withy. Musik: Roberto Gerhard. Medv.: Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell, Colin Blakely, Vanda Godsell, Anne Cunningham, Jack Watson, Arthur Lowe, Harry Markham, George Sewell, Leonard Rossiter.

Man har ventet længe og spændt på *Lindsay Andersons* spillefilmdebut, måske for længe. Man føler en smule skuffelse ved mødet med den. Er det forkert, at man har ventet sig mere af den mand, der i fyrrerne og halvtredserne var én af verdens få helt fremragende filmkritikere, og som leverede nogle af de bedste kortfilm inden for *free-cinema*-stilen. Har de 6 års pause fra filmarbejde siden „Every Day Except Christmas“ været uheldig for ham? Det er rimeligt at spørge sådan, fordi „This Sporting Life“ trods sine energiske forsøg på at føre den nye engelske realisme videre og længere indad i det individuelt karakteriserende, i lange passager er forbavsende traditionel og rummer lidt for meget *trickery*, som man i hvert fald ikke ventede af Anderson.

Man forstår nok, hvorfor „Sight and Sound“ så loyalt og varmt går ind for filmen, der bryder med det sociologisk beskrivende, som i de andre af de nyere engelske film var ved at føre dem ind i en ny fastslået stil, men man er tilbøjelig til at give „Movie“ mere ret i bedømmelsen af den. *Lindsay Anderson*, der har haft *David Storeys* roman som underlag, har ikke ønsket blot at præsentere et stykke engelsk virkelighed, personer i et socialt mønster. Hans film er om en moderne helt, eller således vil han i hvert fald gerne have, at vi opfatter Frank Machin. Frank har *go* i sig, han vil frem, tjene penge og gøre indtryk på folk, ikke fordi han er en tarvelig strugler, men fordi han er vital, energisk og aggressiv. Han er filmens dominerende person og eneste *bele* menneske. Han er „bigger than life“, og det er omverdenens skyld, at han ikke kan udfolde sig. Hans forhold til mrs. Hammond mislykkes, fordi hun ikke kan bryde ud af sin opfattelse af sig selv som en martyr i tilværelsen, og til sine sportskammerater og chefer har han simpelthen intet tilhørsforhold. Det er Frank Machins personlige tragedie, at han er i besiddelse af de store følelser, men at han mangler evnen til at udtrykke dem. Han

kan kun eksplodere i vældige næveangreb. Det har været opgaven at få den indre konflikt i Frank Machin til at smelte sammen med det ydre drama, og derfor er også kuespilleren så betydningsfuld i denne sammenhæng. *Richard Harris* har samarbejdet kongenialt med Anderson, og det må derfor skyldes en fundamental fejl i konceptionen, at der i fremstillingen af Frank Machins dilemma ofte mærkes mere temperament end følelse. Voldsomhed og aggressivitet mangler filmen ikke, men hvad er det værd, hvis ikke det er opstået ud af en følelse for det fremstillede. Man kan ikke undlade at bemærke, at filmen svinger lidt usikkert mellem en subjektiv og en objektiv holdning til hovedpersonen. Anderson har benyttet sig af en flash back-teknik, der tydeligvis skal gøre det mere anskueligt, at filmen først og fremmest er et drama, eller en tragedie, der foregår inden i hovedpersonen, men dette bevidsthedsflydende giver også filmen et kunstfærdigt præg. Anderson gør sig endog skyldig i en illusionsforstyrrende mangel på logik, når han gør den almindelige fejl i flash backs at lade noget foregå, som den tænkende hovedperson ikke har kunnet opleve. Og brugen af flash backs forøger ikke klarheden i karakteriseringen af Frank Machin. Det lykkes aldrig helt at skabe den syntese af det psykologisk klart anskuelige og den tragiske dimension hos Frank. Man kan også finde, at Anderson i sin trang til at undgå det alt for detaljerede beskrivende i Franks omgivelser, henfalder til lidt for nemme generaliseringer. Atmosfæren på sportspladsen, i omklædningsrummene, og blandt sportskammeraterne og de pengestærke bagmænd er præcis og diskret antydning, vi er langt fra den øvrige engelske films detailrealisme og milieukarakteristik, men selve menneskene i mønstret er næsten stereotyp. Og vi kan ikke i en sådan grad identificere os med Frank Machin, at vi kan acceptere disse skyggefigurer.

„This Sporting Life“ sætter sig betydeligt højere mål end de forudgående engelske film, og det kan man kun beundre. Den vil beskrive indre konflikter uden at forfalde til det abstrakt stofløse, den vil skabe kongruens mellem det indre drama og den ydre dramatik, men den forekommer betydeligt mindre hel som film end f. eks. *Reisz*' „Lørdag aften – søndag morgen“, der inden for sin større begrænsning var fuldkommen naturlig og uforceret, hvad man ikke kan sige om „This Sporting Life“, der ofte kan forekomme én mere at være en intelligent og i mange afsnit højt talentfuldt gennemført opgave end en naturligt følt, spontan og vital film. Den enkelhed og helhed i følelsen og det poetisk gribende, som Anderson f. eks. beun-

drer hos *Ford*, finder man ikke i hans film, der i høj grad synes funderet på et *argument*. I enkelte scener får han sagt noget konkret om sin hovedperson. Skovturen med mrs. Hammond og børnene er således ualmindelig smuk i sit klare forløb. Over for den virker f. eks. scenen, hvori Frank gør skandale på restauranten endnu mere unødvendig. I den første scene karakteriseres Frank fint ved sin optræden, i den anden demonstreres han i en livløs verden af konventionalisme. I det hele taget ville man ikke vente sig af Anderson, at han i så udpræget grad var optaget af det virkningsfulde udtryk. Han har megen forkærlighed for den brutale alles kamp mod alle på fodboldbanen, men billederne er anmassende i deres symbolik. Den mærkeligt forsuttede faderskikkelse, der optræder i Franks nærhed synes snarere at høre hjemme i fransk film i fyrreerne, og de mange klip, de lidt artificielle sceneovergange (ja selv en *zoom*-effekt) bidrager til ens indtryk af filmens usikkerhed. Den må prises for sin lyst til at komme videre, og for sin umiskendeligt personlige tone, og i engelsk film er den en bedrift, men man ville ønske, at man kunne have været mere glad for den.

1b Monty.

✱

Peckinpah

RIDE THE HIGH COUNTRY („De red efter guld“), USA 1961. Prod.: Richard E. Lyons. M.G.M. Instr.: Sam Peckinpah. Manus.: N. B. Stone Jr. Foto: Lucien Ballard. CinemaScope. Metrocolor. Dekor.: George W. Davis, Leroy Coleman, Henry Grace og Otto Siegel. Klip: Frank Santillo. Musik: George Bassman. Medv.: Joel McCrea, Randolph Scott, Ronald Starr, Mariette Hartley, James Drury, R. G. Armstrong, Edgar Buchanan, Jenie Jackson.

Sam Peckinpah er kommet for at blive. Med „Hævneren fra Gila City“ gav han et dansk publikum det første indtryk af at være den længe ventede nye mand på prærien – i „De red efter guld“ erobrer han totalt de klassiske vidder og beviser sin ret til at skabe film på et terræn, som efterhånden kun besøgt af store veteraner og små epigoner. Peckinpah er den

nye mand og ingen lille forskræmt epigon, men tværtimod et betydeligt filmisk talent, en kunstner med vidunderlige visioner og med en fornemmelse for at lade det gamle milieu og den gamle atmosfære genopstå i *nye* billeder. I „De red efter guld“ beskæftiger han sig netop med det gamle stof set i en ny synsvinkel: vi oplever de svundne helte i deres uheroiske, men konfliktyldte og udfordrende alderdom. To veteraner mødes, den ene en retfærdighedens vogter, fattig, småussel at se til, ældet og grå – den anden ikke meget rigere, men moralsk mere liberal og parat til at lave de numre, som byder sig til. Peckinpah konfronterer de to gamle med en ung og opløst fyr, der ved alt om tilværelsen, og som mod sin vilje får sit hele liv ændret ved mødet med den retsindige gamle – og ved sin forelskelse i filmens helt utraditionelle heltinde (dejligt spillet af *Mariette Hartley*), et pigebarn, der i protest mod en religiøst forkrampet opdragelse kaster sig ud i et tragisk ægteskab med så at sige en hel familie slyngler. Kærlighedshistorien mellem de to unge udvikler sig i takt med filmens historie om en risikabel guldtransport og de konstante sammenstød med slynglerne. Med fremragende observationer beretter Peckinpah om disse mennesker og giver os en række lyriske billeder, der er fyldt med en tilbageholdt patos. Smukkest er det afsnit, der skildrer pigens fortvivlede bryllup fra den første opstemte nervøsitet – pigens i brudekjole rider forbi et telt med nysgerrige guldgravere – og frem til det uhyggelige orgie, som sætter punktum på festen. Men størst er filmen i sit sidste afsnit: de to veteraner beslutter sig til at møde slynglerne ansigt til ansigt og vandrer dem taktfast i møde. Denne afsluttende tribut til genrens traditioner drejes over i Peckinpahs gribende hyldest til disse to gamle, og da navnlig til den moralsk uangribelige af dem – han bliver ramt flere gange, falder om og afventer døden siddende på jorden, mens kameraet respektfuldt og langsomt glider nærmere og derpå roligt standser, mens han falder død om i billedets ene side. Smukkere er ingen western nogen sinde blevet afsluttet – kun få er mundet ud i den samme magtfulde tone af mennesskelighed og respekt.

Det bør vist anføres, at Peckinpah naturligvis ikke undgik den københavnske skæbne, som man gættede på måtte ligge parat til ham: mere end ét sted blev det fastslået, at nogen *John Ford*, det var han jo ikke. Ha ha, der fik han den, den grønskolling til Peckinpah, der i øvrigt måske slet ikke har lyst til at være nogen anden end sig selv. Hvad der da også er særdeles meget.

Jørgen Stegelmann.