

ARTHUR PENN

i samtale med Jan Aghed



– På sin vis er det Arlo Guthries eget liv, vi ser på film i »Alice's Restaurant«. Hvordan reagerede han på kameraet?

– Nøjagtig som han gør på lærredet, hverken mere eller mindre. Han stod der bare helt afslappet og sagde stort set, hvad han havde lyst til at sige. Hvis han ikke brød sig om de replikker, vi havde skrevet til ham, så lavede han bare om på dem, så de passede til hans måde at tale på. Han er en interessant ung mand, men han er ingen skuespiller, og han har heller ikke lyst til at blive det. Og det gik hurtigt op for mig, at jeg ikke ville kunne få ham til at agere – eller reagere – mere end han selv ønskede. Så bestemte vi os for at gøre, hvad han kunne eller ville gøre – uden at han behøvede at give afkald på sin yndlingsattitude: at være »absolutly cool, man«.

– Men hvordan reagerede han i scenerne sammen med skuespillerne, der forestiller hans far, Woody Guthrie, der jo døde lige inden optagelserne begyndte?

– Ejendommeligt nok reagerede han slet ikke. Ejendommeligt – og samtidig forståeligt. Faderen havde været syg siden Arlo var fire år gammel, og havde gennem femten-seksten år tilbragt det meste af tiden på hospitalet, så Arlo havde faktisk ikke noget særligt nært forhold til Woody. Hvordan hans følelser end var for faderen, forekom de hovedsageligt sublimerede – jeg mener, at man kunne tale med Arlo om Woody så detaljeret og indiskret, man ville, uden at det syntes at betyde noget for ham. Så da vi nåede frem til de her scener, så det ikke ud til at volde ham det mindste besvær. Han syntes helt at have affundet sig med ikke at have nogen far – han vidste, at Woody var en berømt mand, en strålende balladesanger og en legende, men hvis Arlo havde kontakt med legenden, så syntes han at have haft meget lidt kontakt med faderen.

Han havde lært en hel del om musik fra Woody, da han var lille, men derefter blev hans liv i stor udstrækning formet af andre personer, der mindede om Woody – Pete Seeger, medlemmerne af The Weavers (1) og andre. Woody kunne ikke være til stede ved sønnens bar mitzvah (jødisk konfirmation), men alle de andre store folkesangere var der, så det udartede sig til en slags folke-rockens bar mitzvah, og det var tydeligvis en ret fantastisk oplevelse, for man taler stadig om den. Ja, ikke Arlo, men de andre, der var til stede, omtaler den selv i dag som den største sang- og musikfest, de nogen sinde havde været med til. Jeg ville have givet hvad som helst for at have det med i filmen! Men som sagt havde andre mennesker overtaget faderens rolle, så da Arlo skulle spille disse scener med en mand, som forestillede hans far, var det ham ikke mere fremmed end at spille sammen med enhver anden i filmen.

– Det forhindrer selvfølgelig ikke, at hospitalsscenerne med Arlo Guthrie og »Woody« kan føles fremmede og indebære visse vanskeligheder for tilskueren. På mig virkede de irriterende på en måde, der er svær at forklare, men det må dels bero på, at Arlo, selv i filmen, er virkelig, mens hans far er imitation og i det mindste halvejs en fik-

tion, dels på at du i disse scener – i modsætning til i »Billy the Kid« og i »Bonnie og Clyde« – tvinges til at skildre en myte, som er konkret, dokumentarisk og autentisk i den forstand, at Woody Guthrie faktisk overskred grænsen mellem amerikansk virkelighed og amerikansk myte, allerede mens han levede. Da indspilningen af din film begyndte, havde han desuden kun været død i meget kort tid, hvilket tilfører yderligere en komplikation.

– Alt det der er naturligvis vigtige indvendinger. Det har også givet mig hovedbrud. Men det er mig komplet umuligt at se, hvordan jeg skulle have undgået problemet. Hvordan ville du selv have gjort det?

– Overvejede du nogensinde helt at udelade Woody Guthrie-figuren?

– Ja, jeg var inde på den mulighed. Den blev indgående diskuteret. Men lidt efter lidt forstod jeg, at den løsning ikke ville komme til at fungere i den slags film, jeg følte mig tvungen til at lave, en film på mine egne personlige betingelser.

Da vi først begyndte at arbejde på filmen, skrev vi et meget morsomt manuskript, der i det store og hele bare handlede om og gjorde grin med sessionen. Det indeholdt ikke noget om hverken Woody eller Pete Seeger, og der fandtes f. eks. heller ikke afsnittet med vækkelsesmødet, hvor Arlo hører sangen »Amazing Grace«, da han ligesom sin far med guitaren på nakken kommer forbi teltet, hvor vækkelsesmødet holdes. Praktisk taget kredsede det hele faktisk kun omkring det sjov, der går forud for soldatertjenesten: urinprøver, høreprøver og den slags. Det var ment som en stor soldater-sketch, som en farce.

Men efterhånden kom der mere alvor i manuskriptet. På et vist tidspunkt indså jeg pludselig, at jeg måtte give filmen en mere personlig drejning, hvis den overhovedet skulle kunne blive ved med at interessere mig. Og hvis jeg skulle gøre den mere personlig, så måtte jeg løbe linen helt ud. Og det var det, der førte til scenerne med Arlo og faderen.

– Jeg finder dem meget utilfredsstillende, fordi man formodes at se Arlo og Woody Guthrie. Samtidig er de interessante, ikke mindst med henblik på hvad du selv antyder i den dokumentarfilm om dig, der vist i Cannes: Robert Hughes' »Arthur Penn: Themes Variants, Images & Words« (2). Der nævner du kontaktløsheden mellem dig og din egen far, dine problemer med at få en frugtbar kommunikation i gang med ham, din længsel efter et normalt far-og-søn-forhold. Det er altså dit private behov for kontakt med din egen far under opvæksten, som har motiveret hospitalsscenerne i »Alice's Restaurant«, og som afspejles i dem – præcis som i Billys attitude over for gårdejereren Tunstall (Colin Keith-Johnston) i »Billy the Kid«?

– Ah ja. I meget høj grad. Da jeg var omtrent lige så gammel som Arlo i filmen, lå min far på hospitalet. Jeg plejede at tage hen og hilse på ham. Vi havde som regel nogle ret begrænsede, pinefulde og gnidningsfyldte samtaler, og samtidig var det næsten de eneste tilfælde, hvor vi overhovedet kunne tale med hinanden. Tidligere havde vi aldrig siddet ned og virkelig ført nogen samtale. Så scenerne på hospitalet var langt vigtigere og mere meningsfyldte for mig end

for Arlo, der var vokset op med legenden og myten om Woody Guthrie, og som tydeligvis havde været i stand til at finde sig i det og tilpasse sit liv derefter. Men jeg, der i tidligere perioder af mit liv har haft svære- re ved at undvære en far – jeg var grebet, da vi indspillede de her scener – så grebet, at jeg undertiden fik tårer i øjnene. Men ikke Arlo, så vidt jeg kunne se. Han var, som jeg sagde, »absolutely cool«.

DRIVKRÆFTER BAG VOLDEN

– Netop vanskeligheden ved at kommunikere er et gennemgående tema i dine film, men langt oftere og med stærkere tematisk konsekvens end hos nogen anden amerikansk instruktør forekommer den at være intimt forbundet med vold, derved at et frustreret kommunikationsbehov kompenseres på et fysisk plan, hvor det let resulterer i voldshandlinger. Mange af dine personer udtrykker sig gennem vold, og jo mere frustrerede de er, desto mere ekstrem bliver volden. Det er et centralt punkt i alle dine film – frem til »Alice's Restaurant«, hvor volden knap nok forekommer. Hvis man sætter tingene på spidsen, kan man derfor sige, at »Alice's Restaurant« ikke er nogen Arthur Penn-film.

– Frustrerede ønsker og hensigter er vigtige drivkræfter bag volden i mine film. Hvis man har til hensigt at gøre en ganske bestemt ting, og dette forhindres – sådan som vi kan se det hos et barn, hvis vi forhindrer det i at gøre visse ting, som det umiddelbart ønsker at gøre – så bliver følgen, på en eller anden aggressiv måde, en eksplosion. Dette var tilfældet i »Billy the Kid«. Det er endnu tydeligere i »Miraklet«: der findes et perfekt eksempel på et barn, som aggressivt og voldsomt søger kundskab, selvom det ikke selv ved, at det er viden, det søger. Herudover er det karakteristisk for hovedpersonerne i »Bonnie og Clyde«, at de også er ude af stand til at definere, hvad de stræber efter, og netop volden forekommer mig at være et nærliggende middel for den slags mennesker til at opnå et ukendt eller uklart mål.

»Alice's Restaurant« er på den anden side en film om en politisk overgangsproces, hvor nogle af målene er kendt af de indblandede – de ved, at de ønsker at komme væk fra et samfund, de nærer den dybeste afsky for, og som desuden er et samfund i krigstilstand og indblandet i en krig, de ikke nærer den ringeste sympati for, tværtimod. Og de ved, at de kan gøre det, fordi de – og det er efter min mening et meget væsentligt synspunkt i spørgsmålet om »Alice's Restaurant« – hovedsagelig tilhører den hvide middelklasse. De kommer ikke fra proletariatet som Bonnie og Clyde, og de tilhører heller ikke landets sultende trediedel eller de sortes ghettoer eller nationens militante grupper. Menneskene i Rays og Alices kirke er derimod en meget privilegeret kategori: de kan tillade sig deres fornægtende og forkastende livsholdning. De har råd til den luksus, der består i, at deres eneste voldshandling er en ikke-voldshandling. På et enkelt punkt nærer de nemlig en stærk aggression: mod krigen. De er aktivt mod krigen, præcis som Arlo viste sig at være aktivt parat til at gå i fængsel for at slippe for at blive soldat. Og denne aggression udtrykker de på den for dem eneste rimelige måde – ved at være

Modstående side: Marlon Brando som sheriff Calder i »Den djævelske jagt«.

ikke-aggressive. Men samtidig kan de næsten alle, hvis de ønsker det, når som helst vende tilbage til den hvide middelklasse, hvor de kom fra. Fornylig slog det mig, at »Alice's Restaurant« på den måde er en tydelig *klassefilm* – en middelklassefilm, en borgerlig film.

Der findes en anden vigtigere side af »Alice's Restaurant«, som til min fortrydelse er blevet en lille smule overset. Filmen skildrer et meget interessant øjeblik i USA's historie, en periode hvor den opvoksende generation ikke ønsker at overtage tidligere generationers bagage, hvilket – i lyset af det, der er sket i og med USA siden den anden verdenskrig – er en overordentlig berettiget og forståelig reaktion. Derefter bliver spørgsmålet: hvilken verden vil man sætte i stedet? En af mine hovedhensigter med filmen var at studere, hvorledes menneskene i og omkring kirken ikke søger noget svar på det spørgsmål, hvorledes deres liv efterhånden, langsomt, bliver repræsentativt for det liv, de levede før, og hvorledes de borgerlige værdier, som afvistes, nu vender tilbage i en anden form. Man kan have forladt sine forældre, blot for at finde sig selv i færd med at opfinde nye forældre og en ny baggrund, som i høj grad ligner den, man flygtede fra. Og det er faktisk det, der finder sted i kirken, forekommer det mig. Livet bliver en slags reproduktion af noget, som fandtes før. Kirkens beboere er vagt besluttet på at bidrage til oprettelsen af et frit samfund. En udvikling i den retning foregår også, hvorfor kirkens beboere har det ret rart i nogle år, men lidt efter lidt orienterer de sig i en anden retning end den forventede og forudsete: de går fra en fri situation til en mindre fri, det vil sige til en situation, som bliver mere og mere kompliceret og *borgerliggjort* hvad angår ejere og ejendele, partnere, indbyrdes funktioner og identiteter. Det var væsentligt for mig at forsøge at få dette frem i filmen, og jeg tror ikke, jeg vil gå ind for en eventuel påstand om, at det ikke er lykkes for mig.

For nu at vende tilbage til spørgsmålet om volden i mine film, så ville jeg den dag i dag være i stand til at lave en film om volden i forbindelse med det, der sker i USA lige nu – en fuldstændig sandfærdig og så voldspræget film, at den ville feje dig ned af biografsædet. Man siger, at jeg laver overdrevent voldsomme film. Herregud, jeg er ikke engang begyndt endnu. Jeg læste aviserne i morges, og det, der stod i dem om hvad, der sker i mit eget land og praktiseres af mit eget land, ville være nok til at basere 200 yderst voldsomme film på, og alligevel ville alle disse film end ikke nærme sig det voldsniveau, som i virkeligheden kendetegner vore dages USA.

Jeg er blevet mere og mere interesseret i voldens moralske aspekter. At påstå at al vold er forkastelig, forekommer mig at være forkert. Det er lige så misvisende som at påstå, at enhver opretholdelse af lov og orden er ok, og at enhver politiindgriben med dette formål for øje er ok. Det, vi nu er vidne til i USA, er dårlige politiindgreb, i mange tilfælde moralsk forkastelige politiindgreb, hvilket resulterer i, at studenterne og de sorte får skyld for at være voldelige – som når Nixon har den frækhed at sige: »Ja, demonstrationer leder til tragedier, det kan De vel nok forstå!« I realiteten er jo volden – som da nationalgarden skød på studenterne ved

Kent-universitetet – en logisk følge af en yderst solide traditioner. I mange år har en administrativ repression og provokation med stor del af os diskuteret volden ud fra det udgangspunkt, at den per definition og *de facto* er ussel og forkastelig. Den strider ikke mod, men udgør en meget stor del af menneskets vilkår, og en del af denne meget store del er en sund del: det vil sige en vis type vold. Der findes en positiv og progressiv type vold. Men til at beskrive den slags vold tror jeg, vi må finde andre ord end »vold«. Det må defineres på en anden måde, udtrykkes verbalt med et nyt ord, eftersom ordet »vold« ikke dækker både den umoralske og den moralske vold – lige så lidt som ordene »ondt«, »godt«, »rigtigt« eller »forkert« kan dække forskellige moralske dilemmaer.

KRIGEN MOD INDIANERNE

– *I en nixonsk ekspertrapport om volden i USA (3), siges det, at krigen mod indianerne har spillet en afgørende rolle for brutaliseringen af »den amerikanske nationalkarakter«. Med henblik på at dine film – bortset fra »Alice's Restaurant« – i tematisk henseende giver en fremstilling af den brutaliserede amerikaner, forventer man måske at genfinde netop dette aspekt i din nye film, »Little Big Man« efter Thomas Bergers satiriske westernroman om en hvid mand, der overlevede Custer-massakren ved Little Bighorn i 1876 (4).*

– Jeg håber, at det aspekt bliver meget fremtrædende. Filmen begynder faktisk med at konstaterer, at den kommer til at handle om folkemord. I de hvides opførelse mod Amerikas oprindelige indbyggere findes en mængde episoder, som peger direkte frem mod Song-My. Og vi viser et par af den slags episoder i filmen.

– *Bergers bog gør blodigt grin med den amerikanske western-myte. Han underminerer konsekvent en række romantiserede og glorificerede historiske personligheder. Samtidig får man det indtryk, at han tager alt for let på de hvides dybtliggende racisme. Hans roman virker i høj grad ambivalent.*

– Sådan har jeg ikke opfattet den. Et bemærkelsesværdigt træk er hans detaljerede præcision i beskrivelsen af indianernes og de hvides kulturer: romanen synes at være skrevet med en skalpel. Det er vældigt dygtigt og intelligent gjort, men også humoristisk. Dog står det på trods af den store humor fuldstændigt klart, at det hele er en beretning om folkemord. Det hersker der ingen tvivl om. Og i filmen har vi forstærket det træk.

– *Hvad gjorde dig interesseret i at filme »Little Big Man«?*

– Netop aspektet af folkemord.

– *Har du ændret meget i forhold til originalen?*

– En del. Det drejer sig om relativt små ændringer. Med hensyn til temaet håber jeg, at der ikke bliver nogen større forskel på romanen og filmen. Men hvad angår personerne var vi tvungne til at foretage visse forandringer. Naturligt nok var Berger i stand til at have mange, mange flere personer med i sin bog, end vi er i vores film, også selvom filmen er meget lang – den bliver på tre timer – og omfatter en periode på tredivede år.

– *I sin bog om indianeren i amerikansk litteratur, »The Return of the Vanishing American« (5) skriver kritikeren, Leslie Fielder, om det amerikanske folks dybe skyldfølelse over at have begyndt det nationale liv med at dræbe de oprindelige amerikanere.*

– Jeg tror også, at en sådan skyldfølelse er en fundamental del af, hvad man muligvis med en generaliserende og diffus betegnelse kan kalde den amerikanske nationalkarakter. Samtidig tror jeg, at det ville være forkert at begrænse denne type skyldfølelse til amerikanerne: når alt kommer til alt, indeholder næsten hver nations historie større eller mindre indslag af kolonialisme og brutal udbytning, selvom det måske er ret sjældent – jeg ved det ikke – at det fandt sted på selve den jord, hvor nationen stadig eksisterer, hvilket er tilfældet med USA. På samme måde er pointen med den amerikanske nationalkarakter ikke så meget det, at man begik folkemord i den forstand, at man fejede indianerne ind i elendige reservater, i de undtagelsestilfælde, hvor man ikke helt enkelt udryddede dem: heller ikke i den henseende tror jeg, at den amerikanske nationalkarakter skiller sig ud fra andre nationaliteter i særlig stor udstrækning. Det specielle ved den amerikanske nationalkarakter og noget, som på sin vis er endnu sørgeligere, er, at man underskrev aftaler med indianerne, at man lod som om man var retfærdig og underskrev overenskomster, som fæst slog, at så længe græsset gror, vinden blæser, og himlen er blå, vil dette land tilhøre jer – og at disse aftaler blev skrevet med den bestemte hensigt at tage landet fra indianerne nogle år senere. Dette forekommer mig at være endnu mere typisk amerikansk. Det enestående forekommer mig at ligge i kombinationen af amerikansk skyldfølelse og dyb dobbelthed, den dobbelthed, som gør det let for amerikaneren at sige: »Jeg er et sundt menneske og ville aldrig være i stand til at begå folkemord, så i stedet skriver jeg under på en aftale, som jeg til sin tid kan blæse et langt stykke for at berøve min medunderskriver alt, hvad han nogensinde har ejet«. Og følgen er, at indianerne i dagens USA knap nok har deres identitet tilbage. Dette er naturligvis ikke værre end folkemord, men det er uhørt tragisk og fornedrende liv at blive tvunget til at leve.

IDENTITETSPROBLEMATIK

– *Du nævnte for lidt siden episoder i USA's indenrigshistorie, der direkte foregriber Song-My. Tænkte du på slaget ved Washita River (6), som Berger behandler i fiktionsform? Og har du det med i filmversionen?*

– Ja. Hovedpersonen var jo der George Armstrong Custer. Ved Washita udslettede han en cheyenne-by, præcis som vi nu udsletter en by i Vietnam – det er forfærdeligt som historien gentager sig. Derefter hjalp cheyenerne siouxerne med at besejre Custer ved Little Bighorn. Det er de to eneste historisk relativt korrekt gengivne hændelser i filmen.

– *Bergers roman handler også om en identitetskrise, idet hovedpersonerne svinger mellem to kulturer, indianernes og de hvides, uden egentligt at kunne bestemme hvor han vil høre hjemme. Dette tema indebærer, at*

der findes en direkte forbindelse mellem bogen og dine foregående film. Man kan tage næsten hvem som helst af dine hovedpersoner og karakterisere ham eller hende som en person, der mister, søger eller er i tvivl om sin identitet, og det gælder også sherif Calder (Marlon Brando) i »Den djævelske Jagt«.

– Absolut. Og det var naturligvis en vigtig medvirkende årsag til min interesse for at filme »Little Big Man«. I den film har jeg for øvrigt artikuleret identitetsproblematikken betydeligt skarpere end tidligere.

Helten, Jack Crabb (Dustin Hoffman), bevæger sig uafbrudt fra den ene kultur til den anden – og kulturskiftet sker hver gang ved et nyt og betydningsfuldt stadium i hans liv, ved pubertetens begyndelse og afslutning, da han gifter sig, da han bliver far osv.

– *Hvad kan du sige om stilen i »Little Big Man« sammenholdt med din tidligere film? Hvilke overvejelser havde du gjort dig? I din første film, »Billy the Kid«, anvendte du en stil, som tydede på en stærk misfornøjelse med western-filmens traditionelle stil – eller stilarter – og et ønske om at nedbryde og forandre den. Er dette også tilfældet i din nye film?*

– Lad mig først sige, at »Little Big Man« i virkeligheden er en film, der er fire år gammel, hvilket forklarer de enormt høje indspilningsomkostninger. Den er blevet lavet for en sum, der er latterlig høj i forhold til Hollywood-filmenes nuværende sunde tendens til at søge bort fra de gamle fordyrende studier.

Men meningen var, at jeg skulle have lavet filmen inden »Bonnie og Clyde«. Manuskriptet var helt klart, men så blev projektet indblandet i en magtkamp mellem selskaberne. Det tilhørte Metro. Metro fik besværligheder, vi kunne ikke få manuskriptet tilbage, og følgen var, at det blev liggende i fire år, inden vi endelig fik chancen til at filme det. På den baggrund er »Little Big Man« blevet en noget gammeldags film, og ikke netop den film jeg eller ville have lavet lige nu stilistisk set. Også ud fra andre synspunkter, i sin holdning og delvis i sine hensigter, virker den ældre end »Alice's Restaurant«. Og jeg kan ikke påstå, at »Little Big Man« indeholder spor af, hvad jeg i stilistisk henseende ønskede og i nogen grad havde held til at gøre i »Billy the Kid«.

For det andet er det ikke en western i traditionel forstand. For mig handler den hovedsageligt om indianerkulturen i modsætning til en hvid kultur, som meget vel skulle have kunnet eksistere side om side med indianernes kultur, eftersom der hverken fandtes geografiske eller tvingende økonomiske omstændigheder, der tvang de hvide til at invadere indianerkulturen. Det var simpelthen erobringens lyst, der motiverede de hvide.

– *Ifølge forteksterne blev manuskriptet til »Billy the Kid« skrevet af Leslie Stevens. Forholdt det sig ikke snarere sådan, at I var sammen om det?*

– Det kommer nok sandheden nærmere at sige, at jeg hjalp til. Jeg foreslog scener og detaljer, men samtidig var jeg meget tilbageholdende, fordi jeg havde arbejdet sammen med Leslie på teatret og vidste, at han var en overordentlig dygtig teaterforfatter (7). Jeg kom med en hel del ideer med hensyn til personernes opførsel og karakter, som



Arthur Penn under sin samtale med Jan Aghed.

Leslie så funderede over, og flere scener blev til gennem den slags samarbejde. Jeg foreslog f. eks.: »Ville det ikke være ret interessant, hvis vi havde en scene, hvor Billy poserer for en fotograf, i det øjeblik han får øje på den sidste af de mænd, han jager?« Og derefter skrev Leslie den scene. Men det var helt igennem hans manuskript. Om noget samarbejde drejede det sig ikke.

– *I Robert Hughes' dokumentarfilm nævner du, at du lavede en anden slutning på »Billy the Kid«, som Warner Bros ikke kunne lide og derfor lavede om (8).*

– Ja, det er rigtigt, og det var en meget smuk slutning. Billy blev skudt ned af Pat Carrett (John Dehner) i den lille by. Efter skudet bliver der helt stille. Det er meget mørkt. I et hjørne står Moultrie (Hurd Hatfield) og tygger på et lommeterklæde, i et vindue ser man smeden og hans kone, og derudover ser vi sheriffen. Ikke hans kone, ikke sådant noget pjat. Hvad der siden sker, er, at man i den ene side af billedet ser en tændstik flamme op, et lys tændes, og en sortklædt kvinde dukker op i en dørbåning. Endnu en sortklædt kvinde kommer til syne i baggrunden af billedet, og en til og en til og endnu en. Jeg tror, der var fyrrer kvinder i alt, og med tændte lys i hænderne nærmer de sig kameraet fra forskellige steder i billedet, og mens de går fremad, gøres billedet større og større, så der bliver plads til flere og flere kvinder, og dér slutter filmen. På sin vis var min hensigt den samme som i »Bon-

nie og Clyde«: at lade en person blive myt lige fra det øjeblik, han dør. Det var, hvad vi forsøgte at gøre. Men Warners forstod ingenting, og hvis de gjorde, så syntes de ikke om det. De klippede vores slutning bort og lavede en ny.

– *Hvem lavede den endelige slutning?*

– Herregud, jeg selv. Jeg instruerede den... men... egentlig instruerede jeg den ikke. Jeg sagde bare: »OK, start så den scene og lav den. Saml de nødvendige personer sammen og lad os blive færdige«. Jeg var forbandet nødt til det, men jeg gjorde det ikke rigtig selv, lod bare fotografen tage sig af det hele. Jeg stod et eller andet sted i nærheden og kiggede resigneret. Jeg var filmens instruktør, men jeg blæste på at instruere. Og skuespillerne hadede den slutning. Det var måske det allermest vemodige. De ville ikke være med til det. Men sådan var forholdene dengang: på den tid havde man i Hollywood ikke noget alternativ. Man filmede, hvad studiet befalede.

– *Hvad synes du om Sam Peckinpah's »Den vilde Bande«?*

– Jeg blev helt ærligt skuffet over den film. Jeg synes, Peckinpah er en meget fin instruktør. Jeg er meget imponeret af »De red efter Guld«, og »Major Dundee« indeholdt en del overordentlig fine ting. Men jeg er bange for, at han ikke løste den opgave, han havde sat sig med »Den vilde Bande« på en måde, der interesserede mig særlig meget.



Anne Bancroft som lærerinden og Patty Duke som den døvstumme Helen i »Helen Kellers triumf«.

Med andre ord, jeg synes ikke, han løste den bedre, end jeg gjorde i »Bonnie og Clyde«. Snarere dårligere. Og hvad han gjorde rent teknisk, var at tage den teknik, jeg havde anvendt og forstørre – udvide og udvide og udvide den. Hans forklaring om, at han brugte denne stærkt forstørrede teknik for at filme volden i afskrækkende øjemed, har jeg svært ved at acceptere. Jeg tvivler på, at det var hans virkelige motiv. På den anden side er det en meget dygtigt lavet film med en interessant vision – og at det er en film lavet af en filmskaber, dét hersker der ingen tvivl om. Men han er i stand til at lave meget bedre film, hvilket »De red efter Guld« klart demonstrerer.

– Ikke desto mindre findes der interessante berøringspunkter mellem dig og Peckinpah. I tiltrækkes begge af udstødte, asociale individer – ikke mindst personerne i »Alice's Restaurant« er jo asociale fra et konventionelt synspunkt. Ligeledes finder man hos jer begge en stærk forbindelse mellem vold og infantil opførsel. Brødrene Hammond i »De red efter Guld« og samtlige amerikanske civilister i »Den vilde Bande« er infantile, mere eller mindre, og det samme gælder Billy the Kid, morderen Archie og Damon Fuller (Steve Ihnat og Richard Bradford) i »Den djævelske Jagt«, Clyde og Buck Barrow i »Bonnie og Clyde« og selv Ray i »Alice's Restaurant«.

– Jeg har ikke spekuleret nærmere over de her nævnte ligheder, men det lyder helt rigtigt. Måske skal man for tydeligheds skyld tilføje, at Peckinpah snarere tiltrækkes af lovløse individer end af rene outsiders. Hvad vold angår, opfatter jeg det personligt som nært forbundet med både socio-politiske faktorer og med psykologisk og følelsesmæssig infantilitet. Begge disse – måske ikke altid klart afgrænsede – slags vold er repræsenterede i f. eks. »Den djævelske Jagt« og i »Bonnie og Clyde«.

– Der kommer vi til en fundamental skillelinie mellem dig og Peckinpah, i den forstand at han – efter »Den vilde Bande« at dømme – tydeligvis mener, at vold i afgørende grad er et produkt af menneskets instinkt, af en medfødt aggressionsdrift, mens volden i dine film for en stor del er et produkt af de sociale omgivelser.

– Ja, jeg kan ikke holde med ham på det punkt, og det var også det, der generede mig i alle hans udtalelser om »Den vilde Bande«.

– »Helen Kellers Triumf« gik på teatret i to år i din iscenesættelse, og forinden iscenesatte du også stykket for fjernsynet. Havde du nogen særlige problemer med filmversionen?

– Jeg beherskede ikke filmmediet tilstrækkeligt godt, ellers var det blevet en langt bedre film. Stykkets forfatter, William Gibson, er en meget fin dramatiker, og han vidste, at stykket burde indeholde noget, der kunne skabe en stærk modsætning – nogen

der kunne tale. Helen kan jo ikke tale. Så i stykket gjorde han Helens far til en så pessimistisk person, at han tvivler på, at det overhovedet er muligt at gøre noget for datteren. Dette gav mulighed for en verbal konflikt mellem lærerinden, Annie Sullivan, og kaptajn Keller, hvilket skabte en dramatisk set ganske effektivt protagonist-antagonistform på teatret.

Samtidig var det naturligvis et teatertrick, der overhovedet ikke var nødvendigt på film. I filmen ville jeg – det opdagede jeg for sent – let have kunnet udelade alt dette og lade kameraet følge Helen overalt, mens det undertiden iagttag de ansigter, der iagttag hende: det ville have været meget mere udtryksfuldt, og hun ville have været en meget bedre antagonist end nogen talende person, hvis hovedopgave det var at verbalisere en kunstig pessimisme. Jeg behøvede bare at anvende kameraet, jeg kunne have skåret halvdelen af dialogen væk, men gjorde det ikke, fordi jeg var alt for usikker og uerfaren.

– Alligevel er det en visuelt udtryksfuld film.

– Desværre ikke i tilstrækkelig høj grad. Jeg burde have kunnet fremkalde et intensivt følelsesengagement hos tilskueren og til og med formidle Helens fysiske følelser næsten udelukkende gennem billedsproget. Men i flere af filmens centrale scener er der slet ikke noget af den slags. Når det endelig sker, længes jeg efter mange flere eksempler, som da Helen mærker vand for første gang og det der nærbillede fylder lærredet: det kalder

jeg film, og samme metode skulle jeg have anvendt mindst tyve andre steder, men dengang vidste jeg ikke, hvordan det skulle gøres

I virkeligheden er afsnittet under fortekstjerne, hvor Helen løber ind i det våde vasketøj, meget bedre film end alle de der scener med kaptajn Keller. Og når jeg ser det afsnit, får jeg lyst til at filme »Helen Kellers Triumf« én gang til!

– *Du begyndte på »Toget« men blev skiftet ud med John Frankenheimer (9). Hovedtemaet i filmen bygger på modsætningen mellem vold og kunst. Hvordan havde du til hensigt at fremstille den konflikt?*

– Faktum er, at jeg var mere optaget af et andet aspekt og havde tænkt mig at sætte det i forgrunden, nemlig krigens forretningsmentalitet, dvs. hvorledes en bestemt slags mennesker selv under krigens værste forhold vedbliver med at være forretningsmænd. Så i den film, jeg havde tænkt mig at lave, fandtes en central figur, der skulle spilles af Claude Dauphin og være kunsthandler. Han var den, der så at sige vandt, der havde heldet med sig og fik sit på det tørre. For den person, Lancaster skulle spille, havde det ingen betydning, om toget transporterede kunstgenstande eller noget som helst andet. For ham var hovedårsagen, at indholdet var franskt, derfor ville han redde det. Og for den tyske officer var det hele et spørgsmål om at besidde. Midt imellem disse to havde jeg så den her person på cykel, Dauphins figur, og han var min hovedperson. Faktisk var han den mest tungtvejende grund til min interesse for projektet. I Frankenheimers film er han slet ikke med. Grunden er vel, at Burt Lancaster afskyede den blotte tanke om hans tilstedeværelse.

– *Har du lyst til at tale om dine problemer med producenten Sam Spiegel i forbindelse med »Den djævelske Jagt«?*

– Ikke ret meget. For det første tilhører den historie fortiden, og for det andet er den ikke særlig interessant. Den hører til de oplevelser, der kalder ens værste sider frem, og hvor man gør alting forkert. Desværre, for i vort materiale fandtes muligheder for en virkelig god og vigtig film.

DEN SOCIALE BAGGRUND

– *Den sociale baggrund i »Bonnie og Clyde« er usædvanlig omhyggeligt og overbevisende skildret. Lavede du et stort research-arbejde på den epoke?*

– Det meste fik jeg forørende, eftersom størsteparten af begivenhederne fandt sted under min egen opvækst. Det var depressionen, og den kender jeg. Alt det dér skete jo, mens jeg var i begyndelsen af teenage-alderen, og jeg læste om det i aviserne, slugte begærligt alt, hvad der blev skrevet om Bonnie Parker og Clyde Barrow og mindes i detaljer fotografierne af dem på forsiderne – så dem tydeligt for mig igen, da filmindspilningerne blev aktuelle. Vist lavede jeg også en del research-arbejde, men ikke særligt meget – grunden er helt enkelt den, at der ikke findes nogen større mængde skriftligt materiale om denne interessante tidsperiode.

Sådan som jeg så det og ser det, indgik Bonnie og Clyde i en social protestbevægelse. Tilfældet var omtrent det samme med Dil-

linger. I den forbindelse kan jeg nævne, at vi tog et lille stykke fra historien om Dillinger og anvendte den i »Bonnie og Clyde«. Det var, hvor de siger til farmeren: »Er det der dine eller bankens penge?« Og manden siger, at det er hans, og han får lov til at beholde dem. I virkeligheden var det Dillinger, der fik dette akutte anfald af ædelmodighed.

– *Eftersom du gang på gang har arbejdet med skuespillere fra Actor's Studio – bl. a. Newman, Bancroft, Brando, Beatty – vil jeg gerne høre din mening om denne amerikanske institution.*

– Jeg synes, det er vældigt godt, at den findes. Og det slår mig ofte, hvor misforstået den er blevet. Fra begyndelsen var det hensigten at skabe et sted, hvor alvorligt arbejdende skuespillere kunne være sammen, diskutere og prøve sig frem: et slags laboratorium, hvor de skulle kunne eksperimentere på en måde, det aldrig ville være muligt offentligt. Det var en mægtig klog idé – meget få kunstnere har nemlig mulighed for at praktisere deres kunst blandt kolleger og jævnbyrdige, der kan stå til rådighed med en ærlig og oprigtig bedømmelse. Desuden blev Actor's Studio ledet – og ledes – af en person med stor viden inden for dette område, nemlig Lee Strasberg.

Uheldigvis – og jeg tror virkelig, at det for en stor del var et journalistisk fænomen – fik pressen en gal opfattelse af Marlon Brando, da han først dukkede op. Brando havde haft fiasko på teatret. Han var blevet afskediget fra flere stykker, folk ville ikke have noget med ham at gøre. Alligevel stod det fuldstændigt klart, at han er vor tids største skuespiller. Det er der efter min mening ingen tvivl om, men ingen forstod det, og man sagde, at han bare stod og mumlede. Det, der skete var, at han undertiden nægtede at komme til prøverne og sige sine replikker, fordi han i stedet havde travlt med at forsøge at finde frem til kernen, til det indre liv i den rolle, han havde fået.

Man taler om auteur-film – film der er tydeligt prægede af instruktørens attitude til materialet og til omverdenen og af hans egne erfaringer. Brando & Co. forsøgte at gøre noget tilsvarende inden for deres område: de forsøgte at opdage og skabe deres personlige forbindelse til roller, der ikke lignede dem selv. Hvis jeg laver en film om »Billy the Kid« uden at forsøge at præge den med, hvad jeg selv har oplevet, så bliver den film ikke særlig vedkommende – og især ikke denne film om en person, der levede for hundrede år siden.

Det samme gælder skuespilleren, der skal spille omtalte person: Hvis Paul Newman rådfører sig med en masse historiebøger og ved deres hjælp bestemmer sig til, hvordan Billy the Kid opfører sig, taler og ser ud, og hvis han lader sig nøje med det – så får vi samme resultat, som vi har accepteret fra skuespillere i årevis – dvs. en i og for sig vel-artikuleret western-karakter. En Cary Cooper, en Henry Fonda – der findes et helt ton af dem i western-filmene.

Med Brando og Newman begyndte derimod en tendens, der gik ud på at gøre personer så menneskelige, at man kunne genkende og identificere sig med dem. Og derfor mener jeg, at det er korrekt at påstå, at auteur-filmene, de personlige film, er en parallel til det mål, Actor's Studio opstiller for skuespilleren: at være sin personlighed

tro samtidig med og på trods af, at man spiller en rolle, en rolle man, så langt det virker rimeligt, forsøger at fylde med sin egen livserfaring og sine egne følelser.

Alle disse Actor's Studio-skuespillere har en fælles evne, og det er evnen til at være emotionelt sandfærdige. Den nye generation, der nu begynder at gøre sig gældende, har samme evne. Dustin Hoffman f. eks., som jeg valgte til titelrollen i »Little Big Man«, tilhører nøjagtig samme tradition som Brando og Newman. Undertiden er det faktisk ret svært at skille dem ud fra hinanden: de – eller rettere sagt vi – taler samme sprog, vi anvender samme ord, ord der har samme betydning for os, og det har nu stået på i tolv år. Det samme er tilfældet med skuespillerinderne – Bancroft, Kim Stanley, Geraldine Page. Det forekommer mig, at de seneste ti år har frembragt en hel generation af store skuespillere med rødder i Actor's Studio – store filmskuespillere... og store teater-skuespillerinder. Jeg ved ikke, om det hænger sammen med, at film for det meste handler om mænd, eller hvad der ellers er grunden. Men mændene fra Actor's Studio har haft deres største roller inden for filmen, mens teatret har haft tilsvarende betydning for kvinderne.

METODE OG TRADITION

– *Bemærkelsesværdigt nok har du med stor succes arbejdet ikke bare med de såkaldte metode-skuespillere, men også med skuespillere fra den traditionelle Hollywood-skole. Franchot Tone i »Mickey One« f. eks. Det var for resten fascinerende i Robert Hughes' dokumentarfilm at se din reaktion på den scene med Tone, som blev vist i movieola'en.*

– En interessant detalje vedrørende Franchot Tone var, at han kom fra »The Group Theatre« (10). Meget tidligt var han begyndt at arbejde sammen med Lee Strasberg, og før John Garfield var han »The Group Theatre«s ledende unge skuespiller. Han var en fantastisk skolet skuespiller. Jeg kendte ham ikke før »Mickey One«. Da vi optog filmen, var han syg, døende, og havde alle mulige personlige problemer, og det var vidunderligt selv under disse omstændigheder at opleve at finde samme genklang hos ham som hos Newman og Brando. Han sagde bare: »Ja, jeg ved, hvordan det skal gøres«. Så det sprog, der fungerede for metode-skuespillerne, var i virkeligheden det samme sprog, Franchot Tone var blevet skolet i. Jeg var forbløffet og overvældet.

– *Det er en fantastisk fin lille scene, hvor han holder sin korte tale i »Mickey One«.*

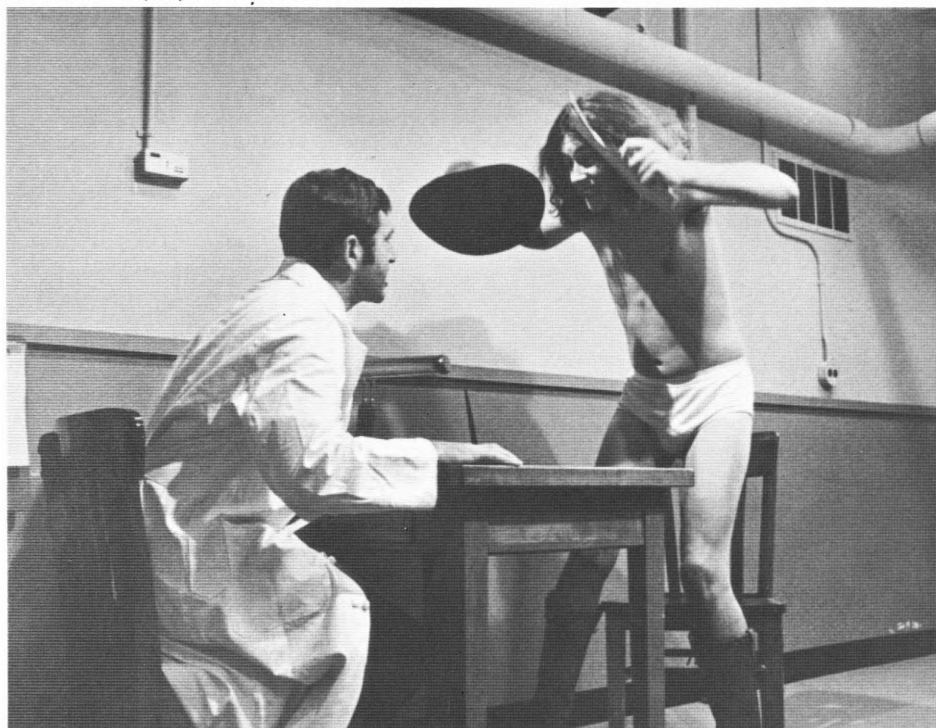
– Og utrolig gribende. Da jeg så den i movieola'en, blev jeg igen slået af denne mands dygtighed – også selv om han led af kræft og havde frygtelige smerter. Men så snart kameraet snurrede, og han begyndte at spille, syntes han at glemme sine smerter. Efter optagelsen sank han ned i en stol, stønende, som om han lige havde løbet to kilometer, men når jeg sagde: »jeg er ked af det, men vi er nødt til at tage scenen om«, svarede han bare: »Det gør ingenting. Den skal nok blive bedre den gang«. Åh, han var utrolig, vidunderlig.

– *At domme efter Hughes' film er du så engageret i skuespillernes optræden og replikker, at du samtidig med deres spil mimer*



Warren Beatty og Faye Dunaway i »Bonnie og Clyde«.

Arlo Guthrie (th.) i »Alice's Restaurant«.



dialogen og efterligner deres ansigtsudtryk og bevægelser. Gør du altid det?

– I langt højere grad end jeg selv er klar over. Der er mange, der har sagt det til mig, ikke mindst da jeg arbejdede på fjernsynet.

– Synes du, at du nu har den kunstneriske frihed og selvstændighed, du ønsker?

– Ja, afgjort. Og det samme er faktisk tilfældet med de fleste af mine kolleger, for det vidunderlige, der nu er ved at ske, er, at Hollywood er ved at bryde sammen. Det er ved at forsvinde. På grund af sin egen uduelighed og dumhed er det ved at forsvinde fra landkortet. Så folk kan endelig komme til at lave film. Nå, det her betyder ikke, at alle kommer til at få fuldstændig frie hænder, eftersom pengene giver ejeren ret til at

have og muligvis gennemtvinge en opfattelse af filmen. Hvis man opsøger nogen og siger: »Hit med penge til at lave en film for, men bland Dem ellers udenom«, så får man ingen penge. En del filmskabere i andre lande, Bergman f. eks., kan optræde på den måde, men vi kan ikke rigtig gøre det, selv om det er lettere nu, fordi der i dag eksisterer to alternative muligheder, der ikke fandtes tidligere eller i hvert fald kun i meget lille udstrækning: dels at vende sig til mege frsindede pengemænd i stedet for til selskaberne, dels at lave billige film. Det sidste alternativ skammer jeg mig over at tænke på efter at have lavet »Little Big Man«. Men det har jeg allerede nævnt.

– Hvad vil der ske med Hollywood-selskaberne?

– De bliver, hvad de i virkeligheden er, altid har været og altid skulle have været betragtet som: banker. De er banker. Det er det hele. De er og var organisationer for bankvirksomhed og distribution, men i stedet anså de sig selv for at være organisationer for filmskabere, hvilket var en absurd idé. Der findes lige så lidt anledning for dem til at indbilde sig, at de kan lave film, som der findes for mig til at tro, at jeg kan fremstille en bil. Faktum er, at jeg er overbevist om, at jeg kan lave biler bedre, end de kan lave film.

– Du er måske den Hollywood-instruktør, hvis arbejde indeholder den største modtagelighed for og den stærkeste uro over det moralske, sociale og politiske klima i USA. Har du nogen anelse om, hvordan din næste film bliver, nu da vi for hver dag ser det amerikanske samfund udvikle sig i en mere og mere brutal retning?

– Jeg har endnu ikke nogen klar idé, men det forekommer mig aldeles umuligt at undgå at lave film om den stadigt hårdere politiske konfrontation.

– Jean-Paul Sartre har sagt noget i retning af, at den samfundsenkede filmkunstners engagement er illusorisk og meningsløst, så længe det kun eksisterer inden for hans film og ikke bliver udført i praksis uden for værket (11). Du var medlem af SNCC – Snick – på det tidspunkt, hvor bevægelsen stadig accepterede støtte fra hvide liberale. Dit samfundengagement gik altså på sin vis uden for filmen. Og eftersom du også udtaler at nære forståelse og sympati for De sorte Panteres kamp, vil jeg til slut gerne vide, om du i tilfælde af en yderligere forværret krise i det amerikanske samfund kan forudse dit eget brud med den rådende magtstrukturs popularisator, den kommercielle filmindustri i USA?

– Ja, jeg kan meget vel forestille mig en kommende situation, hvor det for min egen del bliver et kategorisk imperativ at virke som samfundsenkede amerikansk filmskaber uden for systemet. Uden i dag at kunne hævde – desværre – at leve som Sartre docerer, skriver jeg gerne rent principielt under på det, han siger. Jeg tror måske ikke, at det er den definitive udtalelse om den engagerede kunstners situation, men Sartres ord ligger mig nærmere end det, at ville sanktionere engagementets isolation inden for kunstværket. Men at overføre teori til praksis er, som vi alle ved, lettere sagt end gjort. Oversat af Mette Knudsen.

(1) Folkesanger-gruppen, *The Weavers*, blev dannet i 1948. Medlemmer var Pete Seeger, Lee Hays, Fred Hellerman og Ronnie Gilbert. Flere pladeindspilninger, bl. a. »The Weavers at Carnegie Hall«, mærket Vanguard.

(2) »Arthur Penn: Themes, Variants, Images & Words«. Instr.: Robert P.S.B. Hughes. Prod.: Robert P.S.B. Hughes, 246 West 80th Street, New York City. 16 mm, farver, 88 min. 1970.

(3) Udgivet af Signet Books i 1969 under titlen »Violence in America« og fuld af interessant dokumentarmateriale og vigtige oplysninger om voldstraditioner i USA.

(4) Thomas Berger: »Little Big Man«, Fawcett World Library, New York, 1964, billigbog.

(5) Leslie A. Fiedler: »The Return of the Vanishing American«, Skin and Day, New York, 1968.

(6) I spidsen for sit 7. kavalleri foretog George A. Custer et overraskelsesangreb på cheyenne-høvdingen, Black Kettles lejr ved floden Washita i Oklahoma natten til den 27. november 1868. Lejren blev stormet fra alle sider og næsten jævnet med jorden. En del cheyenner gjorde modstand, men hovedsageligt dræbte Custers tropper søvndrukne og ubevæbnede flygtende mennesker, bl. a. et stort antal kvinder og børn. Alt i alt blev 101 indianere myrdet og ca. 50 taget til fange.

(7) I 1956 instruerede Penn på fjernsynet Leslie Stevens' »Portrait of a Murderer« og »Private Property«. Sidstnævnte stykke filmatiserede Stevens selv i 1959 med sin hustru, Kate Manx, Corey Allen og Warren Oates i hovedrollerne. Dansk titel: »Adgang forbudt«.

(8) Den af Warners godkendte version af »Billy the Kid« slutter med, at sheriffen Pat Garrett (John Dehner) – efter »i selvforsvar« at have skudt den ubevæbnede Billy – vender sig mod sin kone (Jo Summers) og – hvis jeg ikke husker forkert – siger: »Let's go home«.

(9) I sin bog om Penn (Movie Paperbacks, Studio Vista, 1967 skriver Robin Wood i forbindelse med »Toget«, at Penn arbejdede med action- og exterior-scener i en uge plus to dage sammen med Burt Lancaster, inden han fik at vide, at Frankenheimer på Lancasters ønske skulle sættes ind i stedet for ham (side 94).

I Gerald Pratley's »The Cinema of John Frankenheimer« (The International Film Guide Series. A. Zwemmer Ltd., London, 1969) citeres Frankenheimer: »Jeg havde aldrig haft nogen planer om at lave »Toget«. Der var en anden instruktør på, som havde filmet i to uger, hvorefter han rejste. Selv i dag ved jeg ikke helt nøjagtigt, hvad der skete. Det var en konflikt mellem to personligheder om hvilken slags film, de hver især ønskede at lave. Jeg tror, at instruktøren, Arthur Penn, ønskede at lave én film og producenten Burt Lancaster en anden. Penn har siden, med »Bonnie og Clyde«, bevist, at han kan lave den slags film, han ønsker at lave, så jeg tror, det hele var en idé-mæssig uenighed mere end noget andet.« (side 123).

(10) The Group Theatre blev grundlagt i 1931 i New York af Lee Strasberg, Harold Clurman og Cheryl Crawford, øjensynlig med Konstantin Stanislavskis og Vladimir Nemirovitj Dantjenkos »Moskvas Kunstneriske Teater« som forbillede. The Group Theatre's førende dramatikere var Clifford Odets. Repertoiret omfattede dels socialt budskabs-teater, dels mer og mer stærkt psykologisk orienterede dramaer, og forestillingerne udmærkede sig ikke mindst ved et strålende ensemble-spil.

(11) Jean-Paul Sartre interviewet i brochuren »Sartre sulla Mostra di Venezia«, udgivet af en venstreradikal, italiensk protest-gruppe under Venedig-festivalen 1968.

**MORTEN /
PIIL**

ALICE'S RESTAURANT

Arlo Guthrie i »Alice's Restaurant« er på mange måder en typisk Arthur Penn-helt. Han er en mand uden ståsted, på én gang på flugt fra det traditionelle samfund og på jagt efter »noget bedre«. Heri ligner han Billy the Kid, Mickey One, Bubber i »The Chase« og Bonnie og Clyde. Arthur Penns hovedpersoner er uvægerligt outsiders i mere eller mindre artikuleret oprør mod samfundets etablerede værdier, og søger de en plads i et fællesskab, må de enten opgive den (Brando i »The Chase«) eller finde det i et meget specielt forhold til en meget speciel person (Anne Bancroft i »The Miracle Worker«).

Men bortset fra Brando i »The Chase« er Arlo Guthrie det nærmeste, Penn hidtil er kommet en »positiv« mandlig helt. Modsat Billy the Kid, Mickey One og Clyde er han uden aggressioner og kompleks, en langhåret ironiker, der helt er uforpligtende cool i forholdet til omgivelserne. Han er en tvivlrådig repræsentant for det amerikanske ungdomsoprør, lidt hippie, lidt folkesanger, lidt landevejsbums. Han er lige så passiv som modstykket Ray er aktiv. Sammen med konen Alice prøver Ray at skabe et fællesskab mellem hippier og drop-outs i en uindviet kirke og i deres restaurant i Stockbridge. Forsøget mislykkes, ikke mindst fordi sammenholdet mellem Alice og Ray ikke er stærkt nok til at danne grundvolden for opbyggelsen af et kollektiv. Som Penn understreger i Jan Agheds interview, kan de ikke løsgøre sig fra de borgerlige normer, de tilsyneladende forkaster. Det afsluttende »bryllup« er på én gang en ironisk erkendelse og en smertefuld beklagelse af dette.

»Alice's restaurant« er således Penns hidtil mest reflekterede og reflekterende film. Af gemyt er Penn ikke langt fra at være en frustreret romantiker. Han giver selv sine infantile, afsporede oprørere (Billy the Kid, Clyde) en vis romantisk aura, gerne med en smuk amerikansk natur som baggrund, og i »The Chase« bryder romantikken klart igennem, i billedet af en hest, der løber over vejen foran Brandos bil, og i den ret forenkledede opfattelse af ung truet uskyldighed (Robert Redfords Bubber, hjulpet af Jane Fonda og James Fox) sat op mod kapitalstærk korruption. Også Alice og Ray ses i filmens begyndelse i forbindelse med heste, i et kort afsnit, hvor de prøver at elske i en hestestald. Det mislykkes som så meget andet i filmen. Ray og Alice kan ikke realisere den kollektive erotik. Alice får skyldfølelse af at stå i forhold til »hvalpene« i kollektivet, og kan kun få afløb for denne skyldfølelse i aggressioner mod Ray.

Den fællesskabets religion, Alice og Ray prøver at opbygge i den forladte kirke, har altså ikke udryddet den traditionelle borgerlige erotiske skyld-problematik, som i noget mere afslappet form også optræder hos Arlo, der flere gange demonstrerer en halvperi-

tansk modvilje mod sex uden følelsesengagement. Samtidig har han et fjernt forhold til den fortid, hvis restriktioner han alligevel ikke helt kan forkaste. Når Penn har valgt at indlægge Woody Guthrie i filmen, kan det bl. a. skyldes, at han har villet lægge en symbolsk værdi i, at fortiden taler til Arlo gennem en stum og lammet mand. Da han finder en del af Woodys fortidige Amerika ved et missionstelt, går han i en stor bue udenom.

Karakteristisk nok er filmen mindst spændende i de tyndt gennemsigtige afsnit, slagsmålet i caféen med bøllerne, der ikke kan lide langhårede (en næsten identisk scene findes i »Easy Rider«), og de satiriske passager omkring affaldshistorien og Arlos session, taget direkte fra den 20 minutter lange, meget vittige »Alice's Restaurant Massacree«, som Arlo Guthrie fremsiger og synger på hele den ene side af sin første plade fra 1967. Den tørre, barokke galgenhumor i disse afsnit virker mere overbevisende på pladen, hvor den satiriserende stilisering falder bedre ind i helheden, end det kan lade sig gøre i filmen, hvor disse hårdt optrukne karikerende afsnit kommer til at virke ubehageligt indlagte i den afslappet realistiske sammenhæng. Ellers har Penn tydeligvis bestræbt sig på at være åben, retfærdig og solidarisk. Scenerne med Arlo og hans syge, lammede far udtrykker i al deres tilsyneladende enkelhed en sær blanding af kontaktløshed og tilbageholdt varme, og som Alice og Ray tegner Pat Quinn og James Broderick et bevægende portræt af et ægtepar på hektisk jagt efter et nyt livsgrundlag.

■ ALICE'S RESTAURANT (ALICE'S RESTAURANT), USA 1969. DISTRIBUTION: United Artists. PRODUKTION: Florin Corporation. PRODUCERE: Hillard Elkins og Joseph Manduke. ASSOCIATE PRODUCER: Harold Leventhal. INSTRUKTØR: Arthur Penn. INSTRUKTØRASSISTENT: William Gerrity, Jr. og Frank Simpson. MANUSKRIFT: Venable Herndon og Arthur Penn. Efter Arlo Guthries sang »Alice's Restaurant Massacree«. CHEFFOTOGRAF: Michael Nebbia. KAMERA: Victor Kemper. FARVESYSTEM: DeLuxe. FORMAT: Widescreen. KLIP: Dede Allen og Gerald Greenberg. PRODUKTIONSTEGNER: Warren Clymer. DEKORATION: John Mortenson. TONE: Abe Seidman, Sanford Rachow, Jack Fitzstephens og Richard Vorisek. MUSIK: Arlo Guthrie og Garry Sherman. ARRANGØR: Garry Sherman. MUSIKALSK LEDELSE: Fred Hellerman. SANGE: »Songs to Agein Children« (Joni Mitchell), »Pastures of Plenty« og »Car Song« (Arlo Guthrie). KOSTUMER: Anna Hill Johnstone, George Newman og Marilyn Putnam. MEDVIRKENDE: Arlo Guthrie (ARLO GUTHRIE), Pat Quinn (ALICE), James Broderick (RAY), Michael McClanathan (SHELLY), Geoff Outlaw (ROGER), Tina Chen (MARI-CHAN), Kathleen Dabney (KARIN), William Obenheim (OBIE), Seth Allen (EVANGELIST), Monroe Arnold (BLUEGLASS), Joseph Boley (WOODY), Pete Seeger (PETE SEEGER), Sylvia Davis (MARJORIE), Simm Landres (JACOB), Eulalie Noble (RUTH), Louis Beachner (DEAN), Mac Intyre Dixon (PRÆST), Rev. Dr. Pierre Middleton (PRÆST), Donald Marye (BEGRAVELSES-CHEF), Shelley Plimpton (RENIE), Lee Hays (LEE HAYS), Ronald Weyland (BETJENT), Eleanor Wilson, Vinnette Carroll, M. Emmet Walsh, Simon Deckard, Thomas De Wolfe, James Hannon, Graham Jarvis, John Quill, Frank Simpson. LÆNGDE: 111 min., 3025 m. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Nygade 11.5.1970.