

PETER KIRKEGAARD og OLUF GANDRUP CABLE HOGUE

Sam Peckinpah er i Chaplin nr. 92 bl. a. blevet spurgt om sit forhold til den gamle mester, John Ford. Det vigtige i svaret er ikke det meget naturlige, at Peckinpah beundrer Ford, ej heller at han mener sig selv »mere moralsk dobbelttydig«, mørkere, goya'sk som nogen siger. Det kan være rigtigt nok, men det spændende er nærmere det, at Peckinpah indser sit eget behov for en befriende humor, der kan måle sig med den gamles, lærklaskende, for at han ikke skal forsvinde under jorden, ned i mørket.

»Jeg forsøger at frigøre mig fra det mørke, jeg forsøger at finde en befriende humor. Jeg har lige lavet en film, som hedder »The ballad of Cable Hogue« ... Den er paradoksal i sammenligning med »The wild Bunch«.

Med den paradoksaltet forholder det sig nu lidt anderledes, end Peckinpahs antydninger lader ane. For med en så stramt samlet produktion som hans er der grænser for forskellighedheden.

»The wild Bunch« er på overfladen en meget voldsom anti-voldsfilm (et faktum, der har vildledt store dele af kritikken, hvad man end kan mene om Peckinpahs eventuelle fascination af og manglende afstand til slagterierne), men først og fremmest er den, som de fleste af Peckinpahs film, en historie om forsøget på at fastholde en personlig identitet midt i et meget hastigt døende West. Som bekendt lykkes det ikke for banden, der, i det de indser dette, kun kan se den mulighed at dø en ærefuld død og derved genoprette den tabte integritet. Det er der kommet en regulær tragedie ud af, så sandt som den, der sætter sig op mod skæbnen, må dø. »The ballad of Cable Hogue« har som miljø og problem også det svindende, fri land. Den handler igen om identitet, men på den måde, at Hagues oplevelse af identiteten er filmens begyndelse, så at filmen på en vis måde fortsætter der, hvor »The wild Bunch« slap. Paradoksaltet ligger i virkeligheden gemt i dette faktum og gør filmen, ikke til en komisk morsom film, men til en guddommelig komedie i Blixen'sk forstand.

Det dristigt frække i Peckinpahs dispositioner er altså, at han frivilligt giver afkald på det, der normalt er westerns kendetegn, den fasttømrede episke udviklingshistorie. Hans historie er hurtigt fortalt:

Under fortællingen præsenteres den usselige, halvgamle guldgraver Cable Hogue, der af sine partnere, Taggart og Bowen, efterlades ydmyget og hjælpeløs i den uvejsomste ørken. Han forbander dem og sværger at lægge dem i og pisse på deres grav. Hogue er uden midler til overlevelse, har intet vand. Fire dages forgæves vandren bringer ham på dødens rand; da finder han pludselig vand. Han er blevet hørt af den Gud, han jævnligt har anmodet om assistance, men

først da han betingelsesløst har overgivet sit liv i hans hænder.

Så begynder filmen først, i gængs forstand. Miraklet gav mere end overlevelsesholdning. Kilden viser sig nemlig at befinde sig just ved diligence-ruten midt imellem de to byer Gila og Deaddog. Hogue bider sig fast der og begynder at forlange penge for vandet, og første del handler om hans genvordigheder med at etablere stedet som rasteplass for diligencen. En vejfarende præst, Joshua, i erotisk henseende meget avanceret, hjælper ham, korporligt og med råd i forskellige retninger. Og i Deaddog, hvor han ellers kun møder hånlige modstand under sine finansieringsbesøg, møder han den skønne lokale luder, Hildy. Han forelsker sig i hende og opfordrer hende straks, men forgæves, til at dele sit liv med sig i ørkenen.

En dag noget senere ankommer Hildy hos Hogue, smidt ud af byen af det pæne borgerskab, på vej til det San Francisco, hvor hun meget kontant drømmer om at gifte sig penge til og blive fin dame. I tre uger lever hun og Hogue i lykkelig elskov i »Cable Springs«, mens han forsøger at få hende til at blive, hun at få ham med til storbyen. Han vægrer sig, må først tage sin svorne hævn. Joshua kommer pludselig dertil igen, tæt forfulgt af en forbitret ægtemand, hvis kone har nydt godt af hans kærlighedsgeneringer. Det klares, og Hildy rejser næste dag, mens Hogue og præsten sidder tilbage med hver deres smerte. Præsten drager også videre.

Så er der pludselig gået godt tre år, hvor Hogue har levet alene og gjort sit sted til en blomstrende have, også økonomisk. Efter netop at have opgivet sine hævnplaner for at drage efter Hildy får han endelig chancen til at gøre op med Taggart og Bowen, som en dag er med diligencen. I selvforsvar dræber han Taggart, mens Bowen får overladt »Cable Springs«. I det samme kommer Hildy i automobil (med negerchauffør) forbi, for at hente Hogue med til New Orleans. Hun er virkelig blevet fin-fin dame, og enke. Alt synes at flaske sig for Cable Hogue. Men hans uagtksomhed koster dyrt, den enorme Rolls ruller hen over ham. Han lægger sig til at dø, og da kommer Joshua meget belejligt forbi og kan holde en smuk gravtale, første del henvendt til Hogue selv, sidste kun til de sørgende efterladte.

Alttså: fire »moves«, dækkende tre og et halvt år, det er meget tyndt.

Det står imidlertid klart, at hvad Peckinpah således bevidst afstår fra, det vinder han sagtens ind på anden måde.

Det er meget sjældent, at man i en western giver sig så megen ro og tid til at skildre miljø og person(er); og gør det på den måde. Byen Deaddog tegnes i få, men brede streger, som det opkomlingenes og svindle-

riets sted det er, og »Cable Springs«, som er centrum, skildres i flere etaper, med kolossal prægnans. Det er usædvanligt, men holdningen til miljø og person er også højt ukarakteristisk for en western. Peckinpah har i slentrende munterhed moret sig med en del kapriciøst springske effekter, det vrimler med visuelle gags, speed-motion, hastig fræk krydsklipning, splitscreen effekter, og tidspringende overtoninger. Det erotiske behandles med en glad dristighed, der er meget forfriskende, og i dette rum får de genialt valgte skuespillere plads til at spille igennem. Jason Robards klippefaste, Fonda-agtige Hogue-fortolkning må være hans definitive gennembrud, og David Warner som Joshua og Stella Stevens som Hildy leverer også stilkomedie på meget højt plan. Og alle er de anskuet med mild generøsitet, midt i deres forviklede liv. Spænding er således ikke pointen, man »lulles hen« i fortrøstningsfuld forventning om, at alt skal nok gå. Men skønt filmen på dette meget publike, underholdende plan, allerede er fremragende, så er det (naturligvis) ikke det, der giver filmen dybde.

Referatet viser klart nok, at Peckinpah opererer med ikke så få »bekvemme« tilfælde, fundet af kilden, dens beliggenhed, præstens kommen og gåen, skurkenes dukken op, bilen etc., alt i rette øjeblik. Som det er karakteristisk i al ordentlig symbolsk realisme er det nemlig muligt (og tilladt) at »misforstå« tilfældene. Specielt her, hvor den lette parlando, filmen er holdt i, beroliger og charmerer så effektivt. Men med ét rask tag i de tilsyneladende slappe tøjer viser Peckinpah, hvor vi virkelig skal lægge interessen. Det er dødsscenen, vi taler om. Her får vi for første gang den roligt smukke westernstil med store klare totalbilleder, og situationens chokagtige alvor får hele den foregående film til at skride, kaster lys bagud. Løsheden var i sidste ende en stramhed af en anden, højere orden. Med den er vi i Blixen-land.

»Sandheden er, at vi alle spiller med i en marionetkomedie, og hvad det, mine børn, især gælder om i en marionetkomedie, er at holde forfatterens idé klar«. Citatet stammer fra Karen Blixens marionetkomedie »Sandhedens hævn« fra 1926, og det er heksen i stykket, der siger det. »Mine børn« er Karen Blixens medsøstre og brødre, og den forfatter, der er tale om, er derfor Gud. Bag citatet ligger en dyb formening om, at der i mennesket er nedlagt en bestemmelse, eller i Blixens formulering, at hvert enkelt menneskes liv er en *rolle*, som er udførligt karakteriseret i et manuskript, skrevet af Gud. Tilsvarende er det hvert enkelt menneskes opgave til fulde at indse, at det spiller med i en guddommelig komedie, dvs. acceptere sin rolle i den. Besværet indtræder derved, at mennesket i modsætning til andre dyr er i stand til at »skabe sig«, dvs. forsøge at ændre sin rolle efter sit eget hoved. Den fundamentale erfaring, som Blixens forfatterskab er et udtryk for, er hun ikke alene om at have gjort. Den funderes i en enorm erfaringsfond, formuleret i alverdens religioner. Det, hendes fortjeneste da består i, er den konsekvens, hvormed hun har tolket dette erfaringsmateriale, og således sin egen eksistens, ned på en næsten matematisk formel, og derefter skrevet den ud i et kommunikerbart udtryk. At *det* så kan være nok så svært tilgængeligt, har ikke anden årsag

end den, at det er svært. Det er Karen Blixens sande geni, og det er også Peckinpahs.

Der kan trækkes flere paralleller mellem de to. Som Karen Blixen nødig ville fortælle om og fortolke sin kunst, fordi den hverken rummer mere eller mindre end det, der er i den, og i hvert fald er at betragte som det mest gyldige udtryk, for hvad hun ønskede at sige, *således* er det også symptomatisk, at interviews med Peckinpah starter som forsøg på sådanne, men ender med at hedde samtaler (Sight and Sound, autumn 69, Chaplin 92 og 99, Films and Filming oct. 69, Kosmorama 98), fordi Peckinpah hellere drikker interviewerens og sig selv på pelsen og fortæller anekdoter og historier om sine forfædre, fra sin barndom, og om sine skærmydsler i branchen. Og som Blixen trods sin dybe klogskab havde besvær med at finde sin egen rolle i tilværelsen, fordi hun havde rod i en forgangen samfundsorden, hvor alt og alle i langt højere grad end i dag havde deres bestemte plads i reolen, *således* står også Peckinpah vemodigt med det ene ben i en god gammel, solid samfundsorden, Western. I en samtale i »Hitch« nr. 6 svarer Peckinpah, adspurgte hvad hans fars udsagn, »All I want is to enter my house justified« (brugt i »Ride the high Country«), har betydnet, og betyder for ham: »Den betyder en del for mig, jeg ved endnu ikke, hvad mit hus er eller hvor det ligger, men jeg vil gerne blive en god instruktør, og Cable Hogue »wants to enter his house justified«.

Søgen efter egen identitet er altså grunden til begges kunstneriske produktivitet. Det er der vel intet nyt i. Deres særegenhed består snarere i den forbitrede indædtthed, hvormed de søger, alle steder. Derfor skal Peckinpahs vægring ved at tolke egne film *også* forstås som et bevidst ønske om at fortælle sig selv og interviewerens, at de hændelser, han har mødt på sin livsbane, er at betragte – om ikke som fuldt så almengyldige udtryk som kunstværkerne, så dog alligevel som betydelige mærkepæle på den vej, skæbnen har udstukket for ham, og således vigtige at fastholde i forbindelse med filmene, dels som ekkorum for disse, og dels som retningsgivende pile på det vejkort, som ved hans død sluttelig vil kunne tegnes.

I en sådan tilværelsestolkning, hvor tilfælde ikke forstås som tilfælde, men tolkes som skæbne, er det evident, at døden indtager en langt mere markant plads, end normalt for hverdagsmennesket i dag. Den er, med et udtryk af Nietzsche, i en vis forstand det, alt liv stræber mod.

»The Wild Bunch« er en film om nogle mennesker, for hvem det ikke lykkes at finde deres hus. De er derfor især »wild« i den forstand, at de er forvildede. De nægter at anerkende, at deres rolle er udspillet, vil lave et sidste kup, og så forsvinde, men hvorhen, det ved ingen af dem. Filmen bliver da negativ, fordi forvildetheden fører ud i meningsløst grufulde massakrer. Dog fremstår den finale stemning dobbelttydig, idet grufuldheden får sit positive modstykke i heltene, trods alt, ærefulde død. Det bærende element i enhver tragedie er æren; så hvor guderne skaber komedien, skaber mennesket tragedien. De to størrelser er således i en vis forstand komplementære og udgør en enhed. Hvad der ikke lykkes for heltene i »The Wild Bunch«, lykkes for Cable Hogue. Hvor de førstes død er smertefuld voldsom, er den sidstes rolig, humor- og fredfyldt – de førstes er tragediens, den sidstes komediens.



Den vejfarende præst Joshua (David Warner) ankommer for første gang til »Cable Springs«, men bliver ikke rigtig modtaget af Cable Hogue (Jason Robards) som det skæbnens sendebud, han senere viser sig at være.

De to vigtigste sekvenser i »The ballad of Cable Hogue« bliver naturligt indlednings- og slutsekvensen. Den sidste er umulig uden den første, og sammen slutter de sig om filmen som en ramme.

Indledningen er effektiv i dobbelt forstand, idet den på én gang kort og koncist fastlægger hele filmens ydre episke forløb, og samtidig giver os det tilsvarende etiske fundament. Taggart og Bowen er nogen svin, da de for en slunken vanddunks skyld efterlader makker Hogue, materielt klædt af til skindet, der hvor der efter al menneskelig beregning intet vand er, men værst er det næsten, at de håner ham (»Cable is yellow«, hujer de som skoledrenge), fordi han ikke skød dem, da han havde chancen. Men Cable Hogue er ikke så hjælpeløs endda; han har sin Gud, med hvem han står i ret så direkte kommunikation. Han starter stille efter den første dag: »I'm a little thirsty, Lord, I just thought I would mention it; Amen«. Dagen efter lover han at angre hvilke synder som helst, hvis Gud vil »turn up some water«, og fjerde dag er han helt på knæene, beder stadig, men overgiver ham sluttelig sin skæbne: »Lord, you call it...«. Pludseligt, mirakuløst, rager han liggende sin ene støvle i frisk mudder, og så er han frelst, og øjeblikket efter er han i stand til med dunhammerkraft at fastslå sin identitet: »Hogue found it, me, Cable Hogue, I found it, my water, Hogue...«. Til overflod bekræftes han i sin tro på, at fundet var mere end et tilfælde, et Guds tegn, da det viser sig, at kilden ligger så centralt ved diligenceruten, hvor vand er mere end guld værd. Cable har fundet sin plads i tilværelsen, og sit sted, »Cable Springs«. Resten af filmen, hen til slutningen, handler da om Hagues besværligheder med at »holde sig

forfatterens idé klar«, blive i sin rolle. Det lykkes for ham, men det er svært, han har tilbøjeligheder og lidenskaber, der peger væk fra hans bestemmelse, og også udefra trues den.

Efterladt i ørkenen svor han en blodig hævn, og denne lidenskab truer med at kæntré hans liv. Joshua advarer ham mod den, for hævnen er rettelig Herrens. Det er OK, mener Hogue, bare det går rask, så han selv kan se det ske. Også Hildy forsøger at snakke ham fra det, og få ham til at følge sig, og det rykker tydeligvis i ham. Men han mener at have tid til at vente, så skal han nok siden finde hende i storbyen. Men da han efter tre og et halvt år i fåmælt stædig venten endelig får chancen, da er han kommet udover sin urene trang. Han har sat skiltet »For sale« op, vil til San Francisco. Lejligheden byder sig jo imidlertid, og hvad så? Hogue har på dette tidspunkt indset, at Taggart og Bowens vigtighed beror på, at de (uafvidende) har ledt ham ind i et godt liv. Logisk nok tiltænker han dem derfor den samme skæbne, de gav ham: at gå »nøgen« ud i ørkenen. Taggart nægter, tror endnu engang at kunne fuppe Hogue, og Hogue må i selvforsvar skyde ham. Bowen bryder sammen, han er det ynkeligste i verden, da han grædende siger: »I can't do it«. Og her optræder Hogue endelig med den generositet, Joshua flere gange forgæves har appelleret til, og forærer uden videre Bowen hele herligheden, »Cable Springs«. For det står klart for Hogue, at Bowen er tilstrækkelig ydmyg, han kan tåle at blive hørt og givet.

Den stædighed, der i første omgang er grunden til, at Hogue kan overleve, viser sig således på den anden side i lang tid at forbitre hans liv og gøre ham kolossalt nøje-

regnende med at folk, selv Joshua, ikke forsyner sig gratis af vandet (det koster et menneskeliv, hans første kunde). Det er et kendt Peckinpah-tema, at helten i sin bestræbelse for at spille sin rolle korrekt, overspiller den og bliver rigorøs. Det er æren, der er på spil.

At det alligevel ikke bliver tragedie, er to personers skyld, Joshua og Hildys. Hun får derfor dobbelt betydning, idet hun, som antydte, er den store fristelse, men hun bliver også, af samme grund – Hogue's øjeblikkelige, hovedkuls kærlighed til hende – i stand til at forsone ham med ærekrænkelsen, hævnlidenskaben. At hun er inkarnationen af fristelse for ham, er hun ikke sig selv bevidst på nogen ond måde, for hun elsker Cable som han hende. Problemet er, at hendes bestemmelse i tilværelsen er en anden end Hogue's. Denne, sin egen rolle, er hun fuldt bevidst, hun kan ikke blive med ham i ørkenen. Det, hun er knap så vidende om, er Hogue's skæbne. Sagens rette sammenhæng står sådan set filmen igennem helt klart for Cable, hvad skal han i San Francisco, den by bliver man træt af efter to dage, som han siger allerede i deres første samtale. Hun er altså bare så forbandet dejlig, og hvad det fører med sig af fristelse, er han ikke helt så klar over.

En mand, der forstår sig på de sager, og i øvrigt alt hvad der har med hjerteanliggender at gøre, er Joshua. Han er de vejfarendes præst, en trøster og forsoner, som han selv ynder at benævne sig. Hans operationsfelt er menneskelige konfliktsituationer; des større krisen er, des bedre arbejder han (som sekvensen med pigen, hvis bror netop er død, viser). Han er en sand dæmon. Han er nok en slyngel, når det gælder (andre mænds) piger, inklusive Hogue's Hildy, som han ikke er fri for at være lidt forelsket i, men Cable har alligevel en fornemmelse af, at Josh er godt bekendtskab, selvom han filmen igennem konstant med »lonely rider«-ironi søger at holde distance til ham. For de to er komplementære; hvad Cable mangler i henseende til talefærdighed, skrivefærdighed (han er næsten analfabet, hvilket giver anledning til et par gode gags), viden om bureaukrati, administration og pamperiets uskrevne love, det besidder Joshua til fulde. Og omvendt, hvor Joshua er den rastløse, parasitagtige vandrer, flaksende på udgik efter egen identitet bagom bibelcitatener, er Cable en mand af tålmod, rolig og fattet, sikker på hvem han er. En raffineret ekstra pointe i filmen er det, at hver af de tre hovedpersoner har sin egen sang, der følger dem som omkvæd, korresponderende med hver isærs karakter. Hildys blid og stille forventningsfuld overfor verden (»Butterfly mornings«), Cables udtrykkende stoisk tålmodighed (»Tomorrow is the song I sing«), og endelig Joshuas (»Wait for me, sunrise, bring me some new skies, stop my wandering...«) om søgen efter stabilitet.

Mens Cable ifølge sin natur er den, der bliver, er Josh tilsvarende den, der kommer og går. Det bemærkelsesværdige er, at han altid gør det på de »rigtige« tidspunkter, han er et skæbnens sendebud. Første gang han kommer, er kort efter at Cable har fundet kilden, og efter først at have forsøgt at fuppe sig til gratis vand, fortæller han på indirekte vis Cable, at denne hellere må se at få sat grænseskel op om sin kilde (som

Josh snart efter døber »Cable Springs«). At Joshua hjælper Cable, er ikke tilfældigt, men skyldes, at han straks ser, hvad det er for en mand, han har overfor sig. Cable »låner« resolut Joshuas hest og tager til Deaddog for at følge rådet. Efter en del strabadser, grundet på pengemangel og bykulturen i almindelighed, får han det, han kom efter. Men turen kommer alligevel ikke til at forløbe efter hans devise: »Get in, get it over with, and get out«. Han forelsker sig nemlig i Hildy, er på vej i seng med hende, da tvivlen om Joshuas motiver jager ham ud, forfulgt af den frustrerede Hildy, krukker og natpotte, tykt til grin for den forsamlede borgerstand. Det er skidt, for Cable elsker Hildy, men Josh klarer ærterne. Forholdet mellem de to forelskede bringes i stand over en charmerende tilbagelevering af den tabte natpotte. Under husbyggeriet ved »Cable Springs« kort efter kan Josh konstatere: »Du elsker Hildy«, hvad Cable ikke rigtig vil være ved. Joshua rejser til Deaddog og snart efter kommer Hildy ud til Cable.

Han kommer igen, præcis som de lykkelige uger for Hogue og Hildy er ved at slutte, forfulgt af en jaloux ægtemand. Tidligt næste morgen rejser Hildy, og samme dag har Josh og Cable en alvorlig samtale om kvinder. »En gang imellem, lige meget hvor mange kvinder man har kendt, er der én, der skærer lige igennem derind, hvor det gør ondt«, siger Josh. »Hvad gør man ved det?«, spørger Cable logisk, og svaret er: »Måske kommer man over det, når man dør« – og straks efter »So long, Cable«. Cable forstår: »So long, Josh«.

Dermed har Joshua definitivt bundet Hogue til »Cable Springs«. Da han tre og et halvt år senere for sidste gang, som motoriseret dødsengel, kommer tilbage, er det som lovet ved Hogue's død. Selv er han stadig den samme, evigt utålmodigt på farten for at finde sig selv glider han uden smerte ind i den ny tid. For han har ingen rødder i den gamle. Da Cable således, henvendt på motorcyklen, spørger, hvad det der er for noget, svarer han elegant skødesløst: »Just a means of transportation«; Cable hilser ham da også, ikke det mindste overrasket, glad velkommen. På det tidspunkt er han døende. Da han i sin sidste korte lykkestund, da Hildy er kommet igen, rammes af hendes bil, ved han, at han skal dø. Og han er i grunden tryk ved det, endelig indser han det, han hele tiden har vidst, at hans sted var Vesten, at det er guddommelig retfærdighed, at hans rolle er færdigspillet. Han kan dø »justified«.

Joshua ved naturligvis, som den eneste, foruden Hogue selv, af de tilstedeværende, hvordan det er fat, og da Cable opfordrer ham til at holde en retfærdig ikke for hård, ikke for blid prædiken, over sig, tegner Josh med al sin oratoriske kapacitet det vejrtor over hans liv, som Cable ikke selv på grund af sin sproglige uformuenhed er i stand til.

Mens Cable endnu er i live, er stemningen under prædiken munter. Den høres med Cables øren og er derfor sidste akt i den guddommelige komedie. Men midt i prædiken klippes der dristigt, blødt chokerende, over til Cables jordfæstelse, hvorunder stemningen er mørk og trist. Hogue er død, og bisætterne forstår ikke det positive deri, for dem er døden blot en tragisk hændelse. I sin tale forherliger Joshua, som lo-

vet, ikke Cable Hogue, benævner klart hans stædighed og manglende generøsitet. Men på den anden side: »In many ways he was your dim reflection, Lord«. Gammeltestamentligt taler han om Hogue som profeten, der kom ud i ørkenen og der skabte sit paradis, sit private kongerige, hvor han elskede at være og hvis mindste dyr han kendte (der var han endelig »something«). Men han var også mand nok til at opgive det hele, da kærligheden kaldte.

I begravelsestaler er det vel ikke normalt at benævne dødsårsagen. Men Joshua ved udmærket, at det var en nåde, at Hogue ikke kom til New Orleans. Han var virkelig præriens sidste mand, den dræbende bil en hel livsform. Og i kraft af dette, og af den bibelske skygge, der ligger over hele forløbet (vandet, slangerne, der både optræder i »fristende« snak om kvinder, og som »djevleuddrivere« mod Taggart og Bowen, etc.), er det rimeligt at tolke filmen også som en historie om Amerikas skæbelse, frem til industrialiseringens og teknologiens indtog. Den tales der dunder til af en anden uofficiel preacher i Deaddog (»Machines are the works of Satan«).

Der er talt en del om sammenhængen mellem Karen Blixen og Peckinpah her. Men det er også klart, hvor de skilles, for hvor Blixens aritmetiske komedielinjer lægger sig i et velordnet univers, der ligger Peckinpahs i et land i forandring. Komedien bliver »uren«, hvilket vil sige *moderne*, for det er ikke blot personlige skævheder, der kan vippe mennesket af det rette spor, men også omstændighederne, tiden.

Det er Peckinpahs styrke, at han med sin høje personlige traditionsbevidsthed og stærke moralsk-religiøse holdning i western-genren kan forløse myterne og gøre dem moderne.

»To enter one's house justified« er enhvers bestemmelse, og for Cable Hogue, Peckinpah og os er problemerne forbundet hermed ikke væsensforskellige.

Peter Kirkegaard og Oluf Gandrup.

■ THE BALLAD OF CABLE HOGUE (CABLE HOGUE – PRÆRIENS TØRSTIGE MAND). USA 1970. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Warner Bros., Inc. En Phil Feldman produktion. EXECUTIVE PRODUCER: Phil Feldman. PRODUCER: Sam Peckinpah. CO-PRODUCER: William Faralla. ASSOCIATE PRODUCER: Gordon Dawson. PRODUKTIONSLEDER: Dink Templeton. INSTRUKTØR: Sam Peckinpah. MANUSKRIFT: John Crawford og Edmund Penney. FOTO: Lucien Ballard. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Wide-screen. KLIP: Frank Santillo og Lou Lombardo. ARKITEKT: Leroy Coleman. DEKORATION: Jack Mills. MUSIK SUPERVISER: Sonny Burke. MUSIK: Jerry Goldsmith. ORKESTRERING: Arthur Morton. SANGE: »Tomorrow is the Song I Sing« (Musik: Jerry Goldsmith – tekst: Richard Gillis), »Wait For Me, Sunrise« og »Butterfly Morning« (musik og tekst: Richard Gillis). SUNGET AF: Richard Gillis, senere af Jason Robards og Stella Stevens. TONE: Don Rush. INSTRUKTØRASSISTENT: John Gaudio. KOSTUMER: Robert Fletcher. SPECIELLE EFFEKTER: Bud Hulburt. MEDVIRKENDE: Jason Robards (CABLE HOGUE), Stella Stevens (HILDY), David Warner (JOSHUA), Strother Martin (BOWEN), Slim Pickens (BEN), L. Q. Jones (CUSHING), R. G. Armstrong (QUITTNER), Gene Evans (CLETE), William Mims (MR. JENSEN), Kathleen Freeman (MRS. JENSEN), Susan O'Connell (CLAUDIA), Vaughn Taylor (POWELL), Max Evans (WEBB), James Anderson (PRÆDIKANT), Felix Nelson (WILLIAM), Darwin W. Lamb (FØRSTE KUNDE VED CABLE SPRINGS). LÆNGDE: 121 min., 3325 m. CENSUR: Gron. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin Dist. DANSK PREMIERE: Imperial 3. 8. 1970.