len«, hvor Lancaster, om ikke andet, høstede stor berømmelse på sine fysiske udfoldelser, der ikke var set magen i filmhistorien siden Fairbanks Seniors storhedstid, og som selv Belmondo ikke har kunnet leve helt op til siden.

Dette prædikat som glorified stuntman har Lancaster haft svært ved at få vasket af, og når han senere fik ry for at være vanskelig, selvoptaget og uberegnelig at arbejde med, hænger det naturligvis sammen med, at han så frygteligt gerne ville være kendt som en seriøs skuespiller og ikke bare som en sprællemand. »Burt Lancaster«, sagde Jeanne Moreau, da de havde lavet »Toget« sammen i 1964, »Før han kan tage et askebæger og løfte det, må han diskutere sin motivation i et par timer. Man får lyst til at sige: Løft nu det askebæger og hold kæft!«

Men selvfølgelig var og er Burt Lancaster en god skuespiller, selv når det ikke er hans fysiske udfoldelser, man interesserer sig for. Fra starten af hans karriere husker man film som »Herfra til evigheden« og »Vera Cruz«. Han var heller ikke dårlig i Mackendricks svært oversete »Sweet Smell of Success«, selv om det naturligvis især var Tony Curtis' film. Den perfekte Lancaster fik man at se i »Elmer Gantry«, som han rimeligt nok fik en Oscar for. Hans portræt af titelfiguren er en af filmhistorien mest overbevisende præstationer, en opvisning i overspil af så hårrejsende kontrol, at det kun kan sammenlignes med shownumre som Alan Arkins ubåds-kaptajn i »Russerne kommer...« og Lee Marvins alkoholiske revolvermand i »Cat Ballou«. Selv om Lancaster bagefter har erklæret, at han ikke spillede, men bare var sig selv, tager det ikke noget af glansen af denne præstation.

En anden god præstation fulgte i »Bird Man of Alcatraz« (hvor han som så ofte i disse år blev instrueret af Frankenheimer), før Lancaster lavede »Leoparden« sammen med Visconti. Denne film forekommer mig at være et af de værker i filmhistorien, som jeg selv i mine mest kritiske stunder ikke kan finde én uren tone i, og Lancasters arbejde i titelrollen er da også uhørt præcist og uhørt nuanceret. Her er naturligvis tale om type-casting af den mest oplagte art: fyrsten er en kæmpe af et menneske med voldsomme kræfter, som han ofte har svært ved at styre, af høj intelligens, af stor ømhed, pludselige humørskift, født og opvokset i aristokrati, stående foran alderdommen, men uden lyst til at give slip på sin ungdom. Alt dette kunne Lancaster bringe med sig til rollen. Resten må man formode, at Visconti gav ham: hændernes fine gestikulationer, det søgende blik over middagsbordet, de stoisk bårne lidelser under rejsen til Donnafugata, spadserestokkens myndige banken på Marianninas dør, benenes utålmodige knæk under valghandlingen.

Man forestiller sig, at samarbejdet med en lydhør og pernittengrynet instruktør som Visconti (tillige med »Leoparden«s succes) har givet Burt Lancaster den fornødne selvtillid og ro til at realisere sine egne evner fuldt ud. For selv om han i de forløbne 20 år har medvirket i adskillige dårlige film, husker man ikke, at han selv har været mindre end god på noget tidspunkt. Og rollerne har været vidt varierede. I »The Professionals« og »The Scalphunters« var han tough guy. I »Gypsy Moths« (det sidste samarbejde med Frankenheimer) var han både tough og følsom. Den farlige uro under hans overflade blev udnyttet i »Seven Days in May«, »Castle Keep« og »Ulzana's Raid«, og i »Gruppo di famiglia...« gentog han (atter sammen med Visconti) så at sige sin rolle fra »Leoparden«. Alle disse roller har måske ikke været filmhistoriske højdepunkter, men de har været en bekræftelse af Lancasters vældige format som skuespiller, og det kan nok undre en fan, at han endnu i sin høje alder savner den brede anerkendelse som det store navn, han virkelig er.

»Atlantic City« har skaffet Burt Lancaster ublandet begejstrede anmeldelser, og hans præstation i filmen er da også Lancaster, når det er bedst: charmerende, humørsvingende, lurende neurotisk, tænksomt registrerende og med den formidable åndsnærværelse, der gør selv de mindste nuancer i portrættet korrekte og uddybende. Han skulle naturligvis have haft en Oscar for den præstation, men respektfuldt gav man den i stedet til Henry Fonda, der da også havde fortjent den, det skal guderne vide, om end man nok hellere havde set ham blive belønnet for mere markante roller i fortiden.

Ved Oscar-uddelingen sad der nede i mørket en vældig, ungdommeligt udseende mand med gråt fuldskæg. I halvmørket kunne han ligne Charlton Heston. Da tildelingen af årets Oscar til Henry Fonda blev annonceret, rejste han sig op, mægtig og smuk og med det gamle gavtyveglimt i de blå øjne, og så var det naturligvis Burt, der stod dér og klappede for sin gamle, værdige kollega.

ATLANTIC CITY
Atlantic City U.S.A. **Altern. titel:** Atlantic City. Canada/Frankrig 1980 (**P-start:** 29.10.79). **P-selskab:** Ciné-Neighbor/Selta Films – Elie Kfouri. **Ex-P:** Joseph Beaubien, Gabriel Boustany. **P:** Denis Héroux. **As-P:** Justine Héroux, Larry Nessis. **P-samordner:** Vincent malle. **P-ledere:** Micheline Cavant, Carl Zucker. **Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** John Guare. **Foto:** Richard Ciupka/**Ass:** Andy Chmura, Larry Lynn (farve). **Video-sekvens:** Patrick Burns. **Klip:** Susanne Baron. **P-tegn:** Anne Pritchard. **Dekor:** Wendell Dennis. **Kost:** François Barbeau, Marie-Hélene Gascon, Jeffrey Ullman. **Musik/Dir:** Michel Legrand. **Musik-uddrag:** »Norma« af Vincenzo Nellini, med Elizabeth Harwood og the London Philharmonic; »Song of India«; »On the Boardwalk of Atlantic City«. **Sang:** »Atlantic City, My Old Friend« af Paul Anka, med Robert Goulet. **Tone:** Jacques Maumont.

Medv: Burt Lancaster (Lou), Susan Sarandon (Sally), Kate Reid (Grace), Michel Piccoli (Joseph), Hollis McLaren (Chrissie), Robert Joy (Dave), Al Waxman (Alfie), Robert Goulet (Sangeren), Moses Zaimer (Felix), Harvey Atkin (Buschauffør), Eleanor Beecroft (Mrs. Reese), Norma Dell'Agnese (Jeanne), Louis Del Grande (Mr. Shapiro), Cec Linder (Hospitalsdirektør), Angus MacInnes (Vinnie), Sean McCaan (Detektiv), John McCurry (Fred), Wally Shawn (Tjener), Sean Sullivan (Buddy), Joyce Parks (Queenie), Vincent Gloriose (Ung læge), Tony Angelo (Pokerspiller), Gennaro Consalvo (Casinovagt), Ann Burns, Marie Burns, Jean Burns (Sangerinder i casino), Connie Collins (Connie Bishop), Adele Chatfield-Taylor (Ekspeditrice i blomsterforretning), Sis Clark, Lawrence McGuire, John Allmond, John Burns, Joe Galante, Danny Pucillo, Jack Allocco.

Længde: 105 min., 2840 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Europa. **Prem:** 20.8.82 – Dagmar + Delta.

Bøger

Borte med blæsten

MARGARET MITCHELL skrev »Borte med Blæsten«, mens hun plejede en brækket ankel. Hun skrev sidste kapitel først og første kapitel sidst. Efterhånden som hun blev færdig med de mellemliggende, puttede hun dem i hver sin kuvert, som så blev lagt pænt til side. Udgivelse havde hun aldrig i tankerne. Det var rent tidsfordriv, som blev overflødigt den dag, hun atter var rask og rørig. I to år skete der intet med manuskriptet. Men der var venner, som kendte dets eksistens, og en dag i april 1935 dukkede en forlægger op. Hans overtalelsesevner betvang Mrs. Mitchells reservation, og efter et halvt års omskrivning var manuskriptet færdigt og titlen fundet. »I have forgot much, Cynara! Gone with the Wind«. En linie i et digt af Ernest Dowson. Da romanen udkom, fik den anmeldelser, som omspændte hele skalaen fra mesterlig over forargelig til ligegyldig. Men hvad de end skrev, læst blev den. Og læst højt!

Louis B. Mayer sad i sit imposante kontor og lyttede til sin oplæser – for en sådan havde han faktisk – Kate Corbalys stemme, mens den førte ham ind i Scarlett O'Haras historie. Og Mayer kunne li' den, ingen tvivl om det. Men heller ingen tvivl om, at borgerkrigshistorier ikke gjorde sig i biograferne. »No more films where they write with feathers«, advarede en provinsdirektør. Så Mayer lod fortællingen flyve i vinden – helt hen til sin svigersøn David O. Selznick, der straks greb den, fordi han så en kæmpechance for alle tiders mammutfilm med Clark Gable i en rolle, der let kunne blive hans livs.

Selznick fik rettighederne for en slik. 50.000 $. Det var værre med Gable, for Gable var Mayers. Det lykkedes dog, og Selznick fik 1.250.000 $ oven i handelen af svigerfar, som så til gengæld skulle have distributionsrettighederne og 50% af første rundes fortjeneste og 25% af de senere. Det var meget at vove og meget at håbe for alle, men alle var

tilfredse. Kun ikke den, der handledes om – Gable. Til sin dødsdag bandede han over, at ikke også han sikrede sig procenter af forretningen. Men den dag, den blev gjort, havde han andet i hovedet. Carol Lombard først og fremmest, som han længtes efter, og dernæst filmen, som han var bange for. Rollen som Rhett Butler var mere kompleks, end han var vant til. Hvad det første problem angik – Lombard – så var det dog en smal sag for Mayer at få det af vejen. For 400.000 $ skaffede han Gable ud af et ruineret ægteskab og af sted på bryllupsrejse med Carol til den lille by Kingman i Mohaveørknens udkant.

Imens tog man fat på optagelserne. Chefarkitekten William Cameron Menzies fik den idé at stikke ild på de gamle dekorationer, som fyldte studiets områder og på den måde få plads til at bygge nye. Branden kunne så samtidig illudere som Atlanta i flammer under nordstatshærens fremrykning. Det blev det største bål i Hollywoods historie, men der var ikke inviteret tilskuere. Nysgerrigheden skulle stimuleres. Alligevel havde Myron Selznick taget et par gæster med, Laurence Olivier og Vivien Leigh, og nu introducerede han dem for sin dominerende og egenrådige bror: »Her Mr. Geni«, sagde han, »må jeg præsentere dig for Olivier og Scarlett O'Hara!«

For det forholdt sig vitterligt sådan, at en skuespillerinde til filmens hovedrolle på dette tidspunkt – fem minutter over tolv – endnu ikke var fundet. David har sidenhen fortalt, hvordan det på den anden side straks den aften i flammeskæret stod ham klart, at han nu havde hende, den eneste rigtige efter at Paulette Goddard, Joan Bennett og Jean Arthur havde været de tre nærmest på budet. Og det er en god historie: Stjernen der opstiger som Fugl Fønix af borgerkrigens brand! Men det *er* den rene mytologisering. Selznick havde faktisk set Vivien Leigh før og forkastet hende. Han havde haft en af hendes film, »A Yank at Oxford« til gennemsyn og intet set i pigen. Havde oven i købet glemt, at han havde lovet hende en prøvefilm. Nu blev den taget, og dermed var spekulationernes tid forbi. Den engelske skuespillerinde tilførte rollen noget, ingen af de andre havde. Hvor de tidligere prøvede havde gjort Scarlett koket, forførerisk eller reserveret, blev hun i Vivien Leighs version lidenskabelig, hovmodig og dynamisk. Et ikke-ødelæggeligt menneske.

Sært nok at hun kunne det, for Vivien Leighs skæbne blev i virkeligheden netop det ødelagte menneskes skæbne. Fra helt ung frygtede hun sindssygen som en trussel, og hun endte sine dage revet op og tromlet ned af maniodepressive anfald. Men den gang stak hun altså ikke op for bollemælk, ja end ikke for Clark Gable, og det tog på ham. Han kunne bedst li', at pigerne blev bløde med det samme, for han var træt af absolut at skulle skrue Clark Gable på. Det var egentlig slet ikke ham. The King, selvsikkerhedens inkarnation manglede ganske enkelt selvsikkerhed.

Og valget af George Cukor som instruktør gjorde det ikke bedre. Cukor var damernes mand. I alt fald frygtede Gable, at han gav dem – Vivien Leigh og Olivia de Havilland – mere end ham. Samtidig bekymrede instruktørens langsommelighed og detailpusleri Selznick. Han frygtede for, at filmens fremdrift skulle blive hæmmet. Så da Cukor begyndte at rette i manuskriptet, gik det galt. Inspireret af heltinden La Passionaria fra den samtidige borgerkrig i Spanien indlagde Cukor en tale i hendes stil i filmen, og det gjorde Selznick aldeles perpleks. Ingen anden end han tog ud og lagde ind! Man var nu 19 dage inde i optagelserne, men: Exit Cukor! Entré: Victor Fleming!

Fleming var Gables motorcykelmakker, og nu skulle der tryk på. »By the time we finish this picture you're both going to have a nervous breakdown«, snerrede han til sine assistenter, da de først mødtes. Men det blev nu Fleming, der brød sammen før nogen af dem. Efter ham kom Sam Wood til. Selznick beholdt dem begge, da Flemings rekonvalescens var forbi, og nu var der i realiteten tre instruktører på filmen. Vivien Leigh og de Havilland tilbragte nemlig deres weekends på kanten af Cukors svømmebassin, hvor de fik gode råd. Man kan undre sig over, at der kom noget, der lignede en helhed, ud af en sådan forvirring, men forklaringen er i virkeligheden enkel nok: Selznick og Menzies! Selznick havde forestillingen om filmen, og Menzies havde stilen. »Borte med Blæsten« er deres.

Og så naturligvis publikums. Det største i verden! Ingen film er set af så mange mennesker. Om dens brogede tilblivelseshistorie kan man læse i Roland Flaminis meget underholdende og velinformerede kortlægning »Scarlett, Rhett and a Cast of Thousands«. Hvad filmen skylder sin usædvanlige succes, kommer Flamini imidlertid ikke ind på. Forfatteren nævner lige, at krigstidens London tog den til sig og velsagtens gjorde det, fordi dens beretning om krig, kærlighed og adskillelse var dens egen historie i romantiseret udgave. Men det er alt om filmen og dens publikum. Hvad den betød for amerikanerne – ud over sydstatsnostalgien, som så mange andre film med ringe held havde lokket med – må man til Søren Kjørups fremragende analyse i Røde Hanes »Filmanalyser« (1974) for at få at vide. Der får man det til gengæld også. Tilsammen bliver Flamini og Kjørup ved udsendelsen af »Borte med Blæsten« i 16 mm et must med al mulig fornyet aktualitet for enhver filmlærer.

Niels Jensen

Roland Flamini: Scarlett, Rhett and a cast of thousands. (Andre Deutsch, 1976).

Hustons erindringer

JOHN HUSTON kalder sine memoirer »An Open Book«, men det er falsk varebetegnelse. Bogen kan ikke henregnes under bekendelseslitteraturen. Forfatteren er langt fra at lægge sit liv blot til almen beskuen og bedømmelse. Men han er et menneske, som har oplevet meget, og det diverterer han med på udmærket vis. Depressionsårene, krigen, McCarthyismens USA, Hollywood i deklinationsperioden. Huston har set det hele og set det fra scenens midte. Han har mærket skiftende tiders skiftende vilkår på sin krop og truffet en række af periodens betydelige – og ubetydelige – forgrundsfigurer. Instruktører og stjerner, producenter og skribenter. Blandt de mest notable således Jean-Paul Sartre, som der bringes et veloplagt signalement af, og som forfatteren forsøgte at samarbejde med på manuskriptet til filmen om Freud. Men det lod sig naturligvis ikke gøre. Eksistentialisternes yppersteprest og den Hollywoodske pragmatik viste sig at være inkommensurable størrelser. Siden kom der andre vanskeligheder til i forbindelse med denne som med så mange andre film. Primadonnabesværligheder og formelle problemer. Hvad de sidste angår har de imidlertid altid været modtaget af Huston som animerende udfordringer. I den henseende ligner han Hitchcock, hvilket dog langt fra har været nok til at forlene ham med blot tilnærmelsesvis så fornem en placering på firmamentet. Universets selvbestaltede og nådeløse domsmand Andrew Sarris, som i sit leksikon »The American Cinema« sætter enhver på, hvad der efter hans mening er enhvers rette plads, anbringer ydmygende Huston under rubrikken »Mindre end det ser ud til« og skriver, at denne instruktør altid har forvekslet det at være ligeglad med det at være sig selv, og gjort det i en sådan grad, at han efterhånden har forlist endog sin håndværksmæssige gedigenhed. Og det er rigtigt, at Huston gennem årene har lavet meget sjusk. Men han har vitterlig også lavet meget af det, gennemsnitsbiograferne ikke kan være foruden, og der er ind imellem kommet film, som holder et smukt niveau. Men han har aldrig ambitioneret mod det Sarriske Pantheon, hvor de sande auteurs er placeret. Er »An Open Book« kun i ringe grad et portræt af mennesket John Huston, så karakteriserer han til gengæld sig selv ganske præcist som filmarbejder:

»Jeg mener ikke at være en instruktør med en definitiv stil. Man siger, jeg har det, men selv kan jeg ikke se det. Jeg kan faktisk ikke se den fjerneste lighed mellem »Modets røde Kokarde« og »Moulin Rouge«. Ligemeget hvor agtpågivende kritikeren så end er, tvivler jeg på, at han kan se, at det er den samme mand, der har lavet de to film... Jeg er eklektiker. Jeg kan li' at trække på andre kilder end mine egne, og jeg opfatter ikke mig selv som instruktør fra nu og ind i al fremtid. Det er noget, jeg har et vist talent for. En profession og en disciplin, jeg har behersket gennem årene, men jeg har også et vist talent for forskellige andre ting, jeg har syslet med. Den tanke helt at hengive sig til ét mål er mig fremmed. Min interesse for boksning, for det at skrive og det at male og for heste har i perioder af mit liv betydet akkurat lige så meget for mig som det at lave film«.

NJ

John Huston: An Open Book (Alfred N. Knopf, 1980).