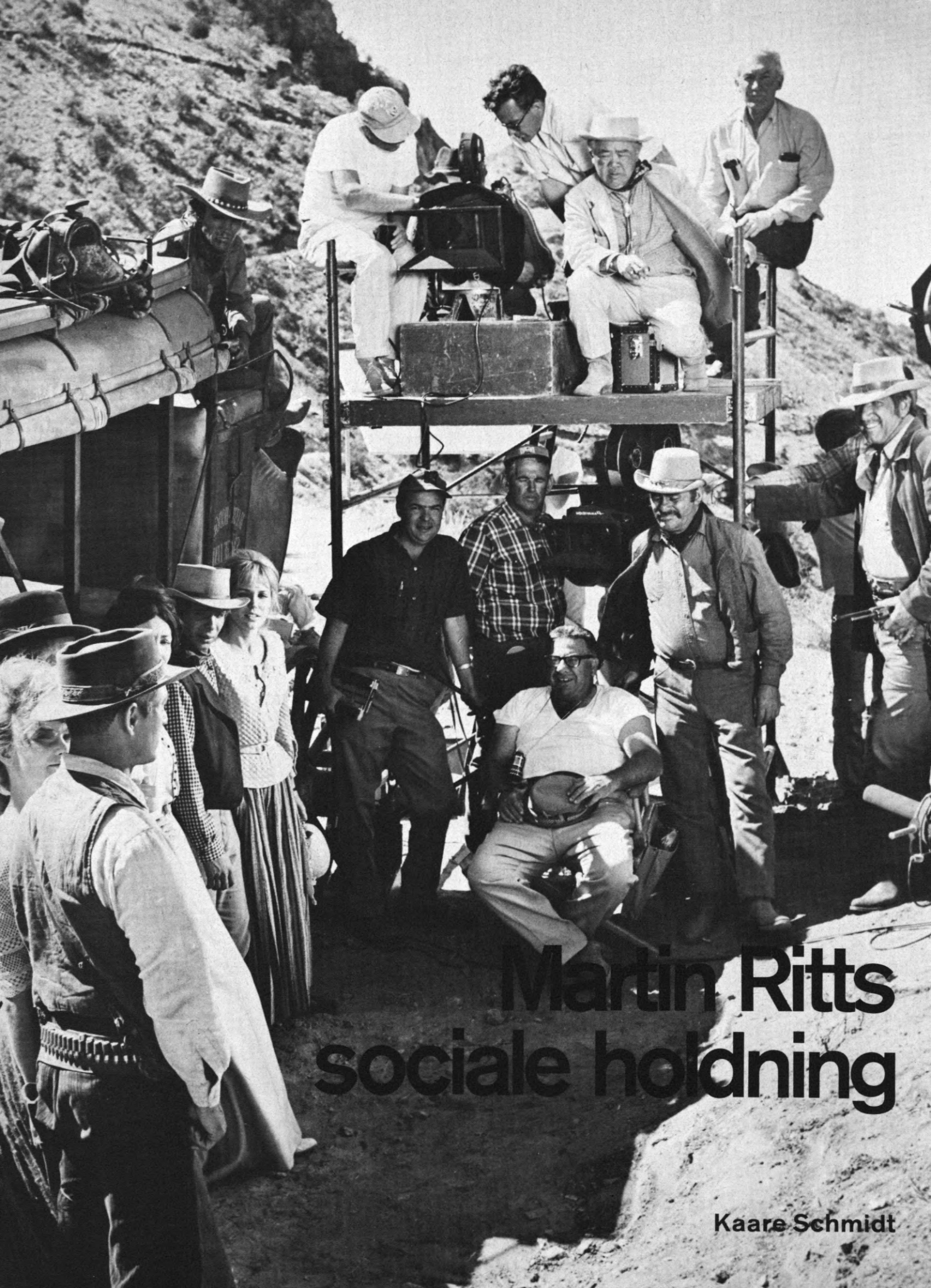




Martin Ritts sociale holdning

Kaare Schmidt

Martin Ritt laver film ud fra holdningen: »Enhver film, som udtrykker et synspunkt, et hvilket som helst synspunkt, er en social film. Den har en social effekt. Synspunktet vil give genklang alt efter filmskaberens dygtighed og forståelse«, som han skriver i artiklen »Social films, Left and Right« (Herald Tribune, 30.8.64). Martin Ritt er ikke særlig kendt – og hans bedste film er blevet økonomiske fiaskoer. Det skyldes bl. a., at han laver komplekse film om sociale emner indenfor den herskende »Hollywood-æstetik«, men uden dennes traditionelle spændingsaction. Derfor går de ikke som letforståelig underholdning. Og det mere politisk bevidste publikum vil ofte hænge sig i æstetikken, skønt Ritt netop udnytter det rigt udviklede traditionelle filmsprog til, så komplekst og klart som muligt, at redegøre for meget sammensatte problemer.

Ritt har en lang karriere bag sig på teatret og TV, og han har været lærer på Actors' Studio (mange af hans elever har senere fyldt godt ud i hans film, især Joanne Woodward og Paul Newman). Hans tidlige erfaring som slagteriarbejder inspirerede Paddy Chayefsky til hverdagsdramaet »Marty«, der som film (1955, Delbert Mann) indledte fornyelsen i anden del af 50'erne. Som filminstruktør debuterede Ritt med »Slagsmål i vente« (1956) om (særlig race-)problemer på en arbejdsplads, og han har siden koncentreret sig om det sociale drama med stadig større analytisk facettering og klarhed.

Her skal hans produktion opdeles i en første og anden periode, idet filmene op til »Paris Blues« (1961) stort set synes at holde sig indenfor de gennemgående tendenser i amerikansk film, mens de senere (som her skal behandles) i stadig højere grad er dybdeborende i kontroversielle emner. Filmene falder indenfor følgende tre sociale konfliktsfærer: familien, den enkelte overfor omgivelserne (behandlet i forhold til individualismen), og raceproblematikken. Det henviser til felter, hvor generelle sociale problemer fremstår med stærkt ideologisk ladning i de direkte relationer, mennesker imellem.

PROBLEMSTILLINGENS BAGGRUND

Familiens skiftende status i samfundets udvikling har forbindelse med de produktionsmæssige ændringer. Den gamle storfamilie udgjorde en selvstændig produktionsenhed i det håndværker-, bonde- og småhandelssamfund, som etablerede USA, og som efter sin tid har haft stor ideologisk betydning også for de moderne idealer og værdier. Denne storfamilie blev som følge af industrialiseringen gradvis opløst og erstattet af kernefamilien, der i nyere tid også var i overensstemmelse med ændringen til det moderne teknologiske forbrugssamfund. Og her viser også kernefamilien opløsningstendenser og vil muligvis blive erstattet af den minimale, og derfor optimalt forbrugende størrelse, den enkelte, isolerede (masse-)menneske.

Denne udvikling henviser også til begrebet 'den personlige frihed', den enkeltes ansvar og rettigheder i samfundet. Den personlige frihed blev i det unge USA set som garanteret af alles lige deltagelse i den private ejendomsret og frie konkurrence (dette indbefatter at personlig præstationsevne, individualisme, sættes over kollektivt samarbejde): personlig uafhængighed via økonomisk uafhængighed af stat og monopoler. Med industrialiseringen blev dette illusorisk, men idealet overlevede, og det

tjener ideologisk til at opretholde tilliden til netop det politisk-økonomiske system, som muliggør monopoldannelse og undertrykkelse, trods håbet om det modsatte (denne udvikling beskrives med netop denne ideologi i de fleste westerns). I dag modvirker ideologien forsøg på at skabe bredere solidaritet som grundlag for en ændring og bevidst styring af samfundet (på film mest direkte når enerens uafhængighed af fagforeninger positiviseres, f. eks. »I storbyens havn« (1954) og »Hårdt mod hårdt« (Sometimes a Great Notion, 1971).

Racemodsatninger er et mere specielt problem i den historiske udvikling, men et væsentligt aspekt er, at det i reglen har været behandlet som snarere et moralsk spørgsmål end et socialt (det gælder til en vis grad også de ovennævnte størrelser). I USA hænger problemet sammen med negrenes indordning i først det gamle sydens feudale økonomi og senere også i industrisamfundet som billig arbejdskraft. Her gælder også nogle af de ovennævnte problemer men desuden spørgsmålet om etnisk og social identitet i et særlig undertrykt befolkningslags sociale kamp.

FAMILIEN

I »Hud, den utæmmelige« (1962), Ritts første dybdeborende arbejde, bliver familiens status taget op. En middelstor ranch ejes af den gamle Brannon (Melvyn Douglas), men hans lederskab antastes af sønnen Hud (Paul Newman). Denne er hensynsløst dominerende og nedlægger omegnens kvinder og mænd på hver sin vis. Den yngre bror Lon ser ham som et ideal, og husholdersken Alma (Patricia Neal) er forelsket i ham. Hun gennemskuer ham dog efterhånden, og da han forsøger at voldtage hende, rejser hun. Hud sikrede sit fremtidige lederskab og faderens had, da han under spritkørsel fik dræbt sin ældre bror, og da kvæget må dræbes på grund af sygdom, forsøger han juridisk at sætte faderen ud af spillet. Det er for meget: faderen dør af hjerteslag, og broderen rejser væk.

Hud vil have alt efter sin vilje, ligesom faderen, og hans oprør mod faderen følges op af Lons oprør mod ham selv. Handlingsmønstret er det samme som i Frankenheimers »En moderne helt« (1962) – Brandon de Wilde spiller den unge i begge film – men tematisk er »Hud« langt mere perspektivrig. Familiens skæbne er her et billede på ændringerne i samfundet. Generationsmodsatningerne henviser til forskellige måder at leve og arbejde på. Gamle Brannon er pioneråndens self made man (filmen er netop en 'moderne western') og storfamiliens overhoved. Men denne familie er smuldret under ham, som tiderne er skiftet. Han har dog stadig sin tids etik, og det er netop det, der skiller ham og datiden fra Hud og nutiden. Faderen prøver at lede familien, fordi det har et formål i arbejdet, mens Hud fører sine moderne hensynsløse forretningsmetoder formålsløst med over i privatlivet, med resultatet: »You ain't fit to live with«, som både faderen, Alma og til sidst Lon fortæller ham. Og det gælder også det moderne samfund. Det er goldt som Hud, der er skyld i sin fars og brors død og ikke evner at videreføre familien eller erstatte den med noget andet. Arbejde og privatliv er blevet modsætninger.

Vægten er helt lagt på den tematiske uddybning af konflikternes indhold og årsager. Og Ritt kan med få, umærkelige midler samle komplekse forhold i stemningsmættede billeder og hverdags-dialoger. Som begyndelsens præsentation: i de sort-hvide scopebilleder går Lon rundt i den opvågnende landsbys lys-grå, støvede gader indtil

han finder Huds pralende vogn og får ham halet ud af et hus lige før en overrasket og hidsig ægtemand vender hjem – og Hud kvitterer med at udpege Lon som den skyldige, hvilket denne let protesterende accepterer som en kompliment. Så ved vi hvad Hud og også Lon står for. Og slutningens totalbilleder af Lons afsked med Hud, der med vanlig misantropi siger: »This world is so full of crap a man's gotta get into it sooner or later whether he's careful or not« før han forsvinder bag husets gitterdør! Som en fange af sin tid og sin holdning til den.

»Mafiabrødrene« (1968) har en lignende generations-modsætning og udviklingsbeskrivelse. Vince Ginetta ankommer uanmeldt hos sin bror, Frank, der opholder sig på Sicilien, hvilket får Frank til at tænke tilbage ... I New York har mafialederen Frank som storfamilieoverhoved opdraget broderen efter faderens død, og da Vince er blevet voksen og gift vil han optages i forretningen – til Franks glæde. Men de tider, hvor forretning var knyttet til familien er ved at være forbi. Vincens kone er imod hans ønsker, Franks datter chokeres over afsløringer for mord og fagforeningssvindler, og Frank og hans gamle forretningsmetoder trues både af myndighederne og af ændringer i mafiaen: man vil investere legalt i nøgleindustrier, og dermed ændre den individuelle kriminalitet til managementets upersonlige ledelse af multikoncerner. Frank er imod. Men kun overfor Vince redegør han for de egentlige grunde, der er etiske: forretning må være en personlig og privat sag, man må arbejde sig op fra bunden i konkurrence blandt ligemænd, kun som self made man kan man opnå etisk indsigt og skabe noget for sig selv og andre. Som hans far og han selv har gjort det (»The way pop showed me, the right way«). Men Vince er universitetsuddannet (»College and all – you know nothing«) til de nye metoder og går med på ændringen, mod Franks ordre. Hermed er Frank detroniseret som familieoverhoved, og da han udfra sin etik må myrde Vincens svigerfar, der var skyld i faderens død, flygter han til Sicilien, og mafiaen sender Vince over for at henrette ham.

Fra Frank og landsbyen blev flashback'et indledt med New Yorks skyline. Nu går det omvendt, men slutter med Vince: de har begge tænkt på samme historie. Og nu tager Frank konsekvensen af sin etik. Han er færdig, men broderen har fremtiden. Frank lader Vince skyde sig. »Jeg er som far, du er som jeg – som om vi alle var den samme mand«. Det er de for ham, men Vince ophæver 'broderskabet' og manifesterer teknokratiets upersonlighed, arbejdet adskillelse fra familien og det etiske vacuum, der gør ham til kastebold for omgivelserne uden egen vilje og uden evne til at reagere på sine indestængte, udviklede følelser. Dette på en gang strømlinede, følelsesmæssigt umodne og tragiske menneske portrætteres fremragende af Alex Cord, ligesom Kirk Douglas yder en af sine helt store præstationer som den dynamiske Frank, der ned i de mindste detaljer i sin væremåde er udtryk for sin livsholdning.

Plottet minder meget om »Godfather« (1972), og rygten går da også, at Paramount først afviste »Godfather« (med henvisning til »Mafiabrødrene«s kommercielle fiasko) og anbefalede Mario Puzo at skrive en bestseller, hvorefter man købte filmrettighederne. Forskellen på de to film består især i, at »Godfather« sætter action over begrundelse, mystificering over analyse: tingene sker på grund af en uforklarlig nødvendighed. Den retfærdiggør monopoliseringen med familiens og firmaets fælles kontinuerlige og interne udvikling, hvilket højst kan siges at være udtryk for udviklingen. I »Mafiabrødrene« beskrives ud-

viklingen som faktisk, men også som modsætningsfyldt (de to kæmpende forretnings- og familie-former), rykvis (den enes sejr) og negativ. Trods dens fattige alternativ, de gamle former som reaktionært hyldes, har den en bevidsthed om samfundets negative sider, hvilket placerer den lysår fra »Godfather«s hyldelse til kapitalens magtudvidelse.

INDIVIDUALISMEN

I Ritts seneste film herhjemme, lystspillet »Peter og Til-lie«, hyldes problemfrit ægteskabet som institution. Dette tema findes også i »Hud«. Hud har valgt mellem involvering og engagement i andres problemer, og total uafhængighed, hvilket i sin effekt betyder isolation. Den personlige ærgerrighed er mere afgørende for ham end overvejelser over formålet med at tilkæmpe sig ejendommen. Og denne individualisme må give bagslag, idet den personlige frihed kræver mere end den økonomiske uafhængighed. For friheden bliver (jvf. slutningen) et 'fængsel', når uafhængigheden betyder isolation (filmen er et præcist udtryk for erkendelsen af det amerikanske forbrugssamfunds succes-drøm som et mareridt).

»Spionen der kom ind fra kulden« (1965) følger en engelsk agent, Leamas (Richard Burtons hærgede udseende anvendes dygtigt), der under dække af at være afhopper skal kompromitere den østtyske kontraspionagechef Mundt (Peter van Eyck) så denne vil blive elimineret. Det går fint, indtil Leamas' kæreste (Claire Bloom) pludselig dukker op og uafvidende får vendt op og ned på hans beretning. Da Mundts stilling sikres og hans næstkommanderende (Oskar Werner) i stedet dømmes, forstår Leamas at han og pigen begge er blevet brugt til at sikre Mundt, der i virkeligheden er engelsk agent, mod sin næstkommanderendes mistanke. Han og pigen flygter, men da hun skydes ved Muren, vender han tilbage til hende og lader sig dræbe.

Filmen er udtryk for 60'ernes optøning af den kolde krig, og den er en reaktion imod antikommunismens heroisme (f. eks. agentgenren). I »Spionen ...« har øst og vest intet at lade hinanden høre med hensyn til de anvendte metoder. I deprimerende mørke, grå billeder (filmen er sort-hvid) vælter Leamas gennem skidtet uden at have forstået formålet. Han er overbærende overfor pigens naive kommunistiske overbevisning, men må erkende at han selv har været naiv. Han troede sig uafhængig i arbejdet, men udelukkede sit privatliv og dermed muligheden for at forstå, hvad arbejdet indebar. Den individualistiske uafhængighed førte til disengagement og ufrihed. På Muren kan han vælge mellem at acceptere den manipulation, han er offer for, eller bryde med den og dø. Over ham står et vestligt skilt, vendt mod øst: Soldat – auch Du bist eingesperrt! Det kunne lige så godt vendes om.

Slutningens valgsituation har en lidt mindre defaitistisk parallel i »Hombre« (1967). Hovedpersonen John Russell (Paul Newman) er hvid, men opvokset hos og solidarisk med indianerne. I åbningsscenen redegøres der visuelt for en professionel indiansk hestefangningsteknik. Russell får lokket førerhesten i fælden og flokken følger efter. Senere er han på rejse i diligence med et blandet (hvidt)

Øverst: Paul Newman og Melvyn Douglas i »Hud«. Nederst: »Mafiabrødrene«s storfamilie – bestående af Luther Adler, Connie Scott og Kirk Douglas, og under dem Susan Strassberg, Alex Cord og Irene Papas.



selskab (efter mønsteret fra Fords »Diligencen«), deriblandt en indianerreservatleder (Fredric March), der er stukket af med kassen. Diligencen holdes op af banditter, men Russell befrier selskabet og erobrer pengene (for indianerne). Nu er det vigtigste for ham at redde sig selv og pengene, mens selskabet prøver at få ham til at redde sig fra banditterne og tørst i ørkenterrænet. Han leder dem i sikkerhed i en minebygning, men den bliver en fælde, da banditterne finder dem. Hans ledelse har givet samme resultat som førerhestens i starten. Men først her tvinges Russell til at eftertænke sin etik. Banditterne vil bytte en fange og selskabets frihed for pengene, og Russell må vælge: opgive pengene og dermed indianersagen eller opgive fangen og selskabet og dermed selv bruge de samme metoder som er blevet brugt mod indianerne. Han vælger i første omgang det sidste, som han har gjort hele vejen igennem. Men da en handlekraftig kvinde (Diane Cilento), som er den eneste han respekterer, vil prøve at klare sagen, hvilket hun ingen chance har for, går han i aktion i et forsøg på at bluffe banditterne. Det mislykkes, men i den skudduel, hvor han selv omkommer, fældes også fjenden, så både selskabet og pengene til indianerne reddes.

Temaet fra »Hud« og »Spionen ...« er her problematiseret en ekstra tand. Både Hud og Leamas troede, at uafhængighed i arbejdet kunne føre til personlig frihed, men det medførte superindividualistisk (egoistisk) handling, udelukkelse af andre mennesker og dermed formålet med deres handling. Personlig frihed eksisterer kun, når alle ejer den.

Russell er også individualist, men dog engageret i en undertrykt gruppes sag. Han tror, han kan hævde sin frihed ved at holde sig uafhængig af det herskende samfund (de hvides) ved først at bo hos indianerne og senere at isolere sig blandt de hvide. Men han kan kun kæmpe for indianerne og sin egen frihed, når han gør det mod de forhold, der betinger undertrykkelse. De findes, som pengene og de øvrige konflikter viser, i det herskende samfund, hvorfor han også må engagere sig der. Så hvis han overhovedet vil gøre noget, må han handle som han gør til sidst. Men erkendelsen kommer for sent til at redde ham selv.

I »Oprør i minen« (1969), måske Ritts bedste film, får temaet sit bredeste perspektiv. Den beskriver de utroligt hårde arbejdsforhold i Pennsylvanias kulfelter 1876. De overvejende irske arbejdere undertrykkes brutalt ved hjælp af en politistyrke bestående af walisere (så kan mindretallene tampe hinanden). Arbejderne har kun én udvej og ét håb, som manifesteres af den revolutionære undergrundsorganisation, The Molly Maguires. Den kæmper med alle midler, sabotagerne truer profitten, så politiet gør alt, inklusive rene terrorhandling, for at udslette den.

Til en mineby ankommer politidetektiven McParlan (Richard Harris – selv han er fremragende) og udgiver sig for arbejder. Gennem ham følges arbejderens hverdag, det opslidende farlige arbejde i minen, de skrabede forhold i hjemmene i den grå-sort by hvor solen næsten ikke kan trænge gennem kulstøvet (intense farvefotograferet af James Wong Howe), de få fritidsforhold som picnic i slaggedyngerne, en udflugt til en hvidskuret overklasseby, værtshuset, kirken og søndagens fodboldkamp. Men der er solidaritet blandt arbejderne. McParlan falder dog let til, thi han er selv irsk arbejder, der blot har grebet den nærmeste vej ud af elendigheden: at slutte sig til undertrykkerne. Men han forelsker sig i en arbejderkvinde

(Samantha Eggar), der har al den etik, han mangler.

Han: »You want decency, and trust, and honor, and a bit of security and all smiled upon by the law. Do you think you get those for free? Look for yourself. Decency is not for the poor. You pay for decency, you buy it. And you buy the law too, like you buy a loaf of bread«.

Hun: »There's still right and wrong. There's what you want and what you pay to get it. There's more«.

Han har ret i sin beskrivelse af forholdene, men ikke når han gør disse morale til sin egen. Både undertrykkerne og de undertrykte midler er for hende (som for kirken) umoralske, men hun må erkende, at hendes egen skelnen mellem »right and wrong« må gælde målet i stedet for midlerne. Da McParlan til sidst fanger de lokale Maguires-ledere og forfremmes og tror kvinden nu vil følge ham, afviser hun ham: »I would have gone with you, even if you had been outside the law. I was the one who always said I'd take you out of here. I can do that now. I used to think there was nothing I wouldn't do to get out. I'm sorry it isn't true. I'm sorry I can't do it«.

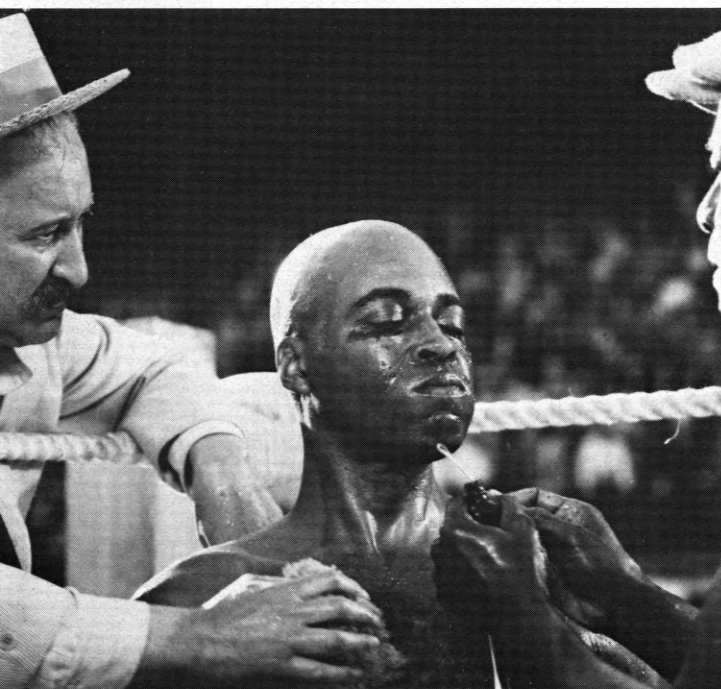
Han har selv aktivt arbejdet for de revolutionære og var blevet ven med lederen (Sean Connery), men han satte sin private ambition om personlig frihed højere end den sag der søgte at sikre frihed for alle. Han accepterede undertrykkernes individualistiske ideologi (hver mand for sig selv) på trods af sit tilhørsforhold til og sin egen følelse for de undertrykte, arbejdersolidariteten, venskabet, kærligheden. Denne splittelse har dog ført til tvivl, og i slutscenen opsøger han lederen i fængslet og spørger om denne virkelig tror, de kunne have vundet med vold. Han får svaret, at som han selv kunne se, er der under alle omstændigheder ingen andre muligheder.

Han går forbi de ventende galger, knust af sin private succes, som Hud, Leamas og Russell, og uden mulighed for at ændre sit valg. Den individualistiske kamp for personlig frihed førte til isolation for ham selv og ufrihed og død for dem han egentlig kæmpede med og burde være blevet ved at kæmpe for.

The Molly Maguires er tidligere behandlet på film, i »Dynamit« (Black Fury, Michael Curtiz, 1935), men dengang med nøjagtig den omvendte holdning. Organisationen sås som upolitisk kriminell, arbejderne som dumme, hvilket forklarede hvorfor de gik med, og pointen var, at det kun skadede dem selv. Og dette er det traditionelle syn i vestlig film på slige emner. Dér markerer »Oprør i minen« en markant undtagelse.

RACEPROBLEMET

Raceproblemet indgår i de fleste af Ritts film, i forbindelse med andre emner, f. eks. individualismetemaer, som i »Hombre« – og i »Det store hvide håb (1970). Denne beskriver efter forteksten »Much of what follows is true« den første sorte verdensmester i sværvægtsboksning og hans skæbne 1910–14. Jack Jefferson (skuespiller) elsker boksning for dens egen skyld og slår alle modstandere ud. Men da han vinder verdensmesterskabet fra en hvid, får det konsekvenser for raceproblemet i USA. Det vil han ikke acceptere, han er blot lykkelig og vil ikke involveres i andet end boksning for sin private fornøjelse og ambition, isoleret fra sit privatliv, der omfatter en hvid veninde (Jane Alexander). Men selvom det er et fremskridt, er det ikke nok at ophæve racemodsatningen i privatlivet, når omgivelserne opretholder den og samfundet undertrykker negrene. Negre anklager ham for at konfirmere de hvides fordomme og indgive negrene falske idealer, og de hvide boksemyndigheder får ham med lo-



vens hjælp fængslet for samleje med den hvide kvinde!

Han flygter med hende, og de rejser til Europa («USA er ikke hele verden»), men her kan han ikke opnå værdige modstandere, bl. a. på grund af amerikansk indflydelse. Parret går i hundene, og tragedien konfirmeres af deres optræden i Wien i en billig varieteopsætning af »Onkel Toms børn«, hvor Jack indædt fremsiger: »You and massa are so good to old Tom that he's gonna cry sometimes«! Al Jack Jeffersons livsglæde drænes ud af ham, han bliver en plage for sine omgivelser, og han hæger kun om symbolet på sin private ambitions realisering, verdensmesterskabsbæltet: boksningen er ikke mere leg men selve livet. I USA prøver man desperat at finde 'det store hvide håb', der ikke vil blive slået halvt ihjel og kan vinde bæltet 'tilbage'. Og da et håb findes, er Jack så langt nede, at han accepterer at tabe kampen, for at få lov at vende hjem. Hans indelukkede bitre råde får kvinden til at begå selvmord, og nederlaget præger ham så meget, at han taber kampen, selvom han i sin desperation alligevel prøver at vinde. Og selv da må han indrømme, at han stadig ikke forstår, hvorfor det kunne gå så galt.

Men det gør filmen. Jack fortæller på et tidspunkt om en tidlig boksekamp, som han tabte, fordi ringen på den ene side havde en stofvæg, gennem hvilken han blev slået ned med en kalle. Det er dette, der hele tiden er sket for ham på et socialt plan, men han kan kun se sin skæbne som sin private tragedie. Og netop hans manglende forståelse for de personlige problemers sammenhæng med de sociale forhold indebærer, at han, som de andre individualister, tror på den ideologisk herskende opfattelse, at personlig frihed er noget der (kun) kan opnås isoleret. Dette medfører, at han ikke kan påvirke de forhold, der afgør, om han overhovedet kan føre en rimeligt fair kamp. Derfor er den afsluttende boksekamp tabt på forhånd, selv om Jefferson er den teknisk bedste bokser. Og det vil enhver kamp for personlig frihed være.

Som de øvrige omtalte film er denne præget af udelukkelse af elementær action (således vises af alle Jacks boksekampe kun den sidste) og i stedet koncentreret om en tematisk problematisering, der i nok så høj grad kan få tilskueren ud på kanten af stolen. Og i »Sunder« (1972) er dramatikken ganske erstattet af en rolig, impressionistisk stil (der kan minde om Renoirs i dennes amerikanske film om sydstaternes fattige hvide, »De ukuelige«) i skildringen af en negerfamilies vilkår i Louisiana 1933. Familien driver en farm, men udbyttet går til de hvide handelsfolk, så familien og de ligestillede naboer lever under sultegrænsen. Da faderen idømmes et års hårdt strafarbejde for at skyde en kalkun for børnenes tomme mavers skyld, må mor og børn klare det arbejde, man i forvejen havde svært ved at overkomme. Uden at falde over i antihvid racisme formår filmen at solidarisere sig med negrene og, ligesom »Det store hvide håb«, at vise hvordan de hvide skaber, cementerer og benytter deres magt. Moderen kan ikke få at vide, hvor hendes mand er anbragt («We have rules here about colored prisoners»), der lukkes for kreditten, fordi han ikke er med i det høstarbejde, der skal betale regningen (og hvem har hindret det!), og hele mønsteret underbygges af de hvides skolevæsen (det er blodig ironi, når børnene synger »America the Beautiful« og læreren læser Mark Twains racistiske

Billedet øverst: Sean Connery og Richard Harris i »Oprør i minen«. Derunder: James Earl Jones (i midten) flankeret af Lou Gilbert (tv.) og Joel Fluellen i en scene fra »Det store hvide håb«. Nederst: En scene fra »Sunder«.

Huck Finn), kirke, retssystem o. s. v. Negrerne har ingen rettigheder og ingen almindelige muligheder for at få viden til at opbygge en bevidsthed om deres historie, etniske og sociale identitet og vilkår i samfundet som helhed. Og de har derfor, som Jack i »Det store hvide håb« eksemplificerer, stærkt begrænsede muligheder for at finde adækvate kampmidler.

Da uvisheden med hensyn til faderens skæbne bliver for stærk, drager den ældste dreng ud for at finde ham – hvilket ikke lykkes. Men i stedet finder han en lille negerskole, drevet af en sort lærerinde, der koncentrerer sig om at opbygge og videregive denne viden og bevidsthed. I skolen fortæller en om, hvordan han reddede sin søster fra at drukne uden at kunne svømme. Drengen ser parallelen til sin familie, der klarede høsten selv om det egentlig var umuligt. Og dermed antydes håbet om, at negerbefolkningen kan slå sig ud af undertrykkelsen, trods ugunstige odds. I begyndelsen brokkede faderen sig over, at drengen spildte sin tid med at gå i skole, men da familien til sidst er samlet, og drengen nu ønsker at blive hjemme og arbejde, fordi faderen er kommet uarbejdsdygtig hjem, er det faderen, der opfordrer drengen til at tage afsted til negerskolen. Uden at kende perspektivet, ved de nu begge, at solidaritet og viden er vigtigt. Og dermed er vejen frem åbnet.

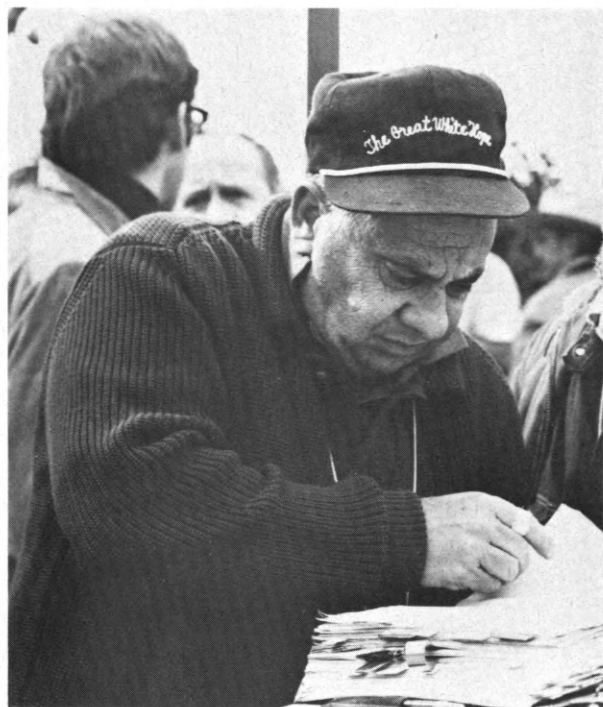
Filmen er, modsat de tidligere hovedværkers skarpe problematisering, holdt på et antydende og (smukt stemningsmættet) beskrivende niveau, og det er nok snarere dette end den kritiske bevidsthed bagved, der har gjort den til en stor succes i USA.

KONKLUSION

I familiedramaerne hyldes familieinstitutionen direkte, og i individualismefilmene hyldes den også, omend indirekte, nemlig gennem beklagelsen af at hovedpersonerne ikke kan opnå at skabe en familie. Men familien ses ikke som noget isoleret (eller isolerende). Den betragtes i familiedramaerne i forbindelse med de arbejdsforhold, der betinger den, med henvisning til forgangne tider som et ideal. Gamle Brannon i »Hud« og Frank i »Mafiabrødrene« er familieoverhoveder og individualister i overensstemmelse med produktionsforhold, der gør det formålstjenligt. Trods den reaktionære holdning er det en væsentlig problematisering af et komplekst forhold. Men individualisme- og raceproblem-filmene er på et mere avanceret og progressivt plan. De redegør for, hvad undertrykte grupper og det enkelte menneske kan gøre overfor undertrykkelse i det moderne samfund (selv om de ofte er henlagt til en ældre periode med lignende problemer) – og hvad man ikke bør gøre. Man bør nemlig ikke acceptere den gamle individualisme som en udvej i dag, dens tid er forbi, hvilket familiedramaerne beklager. Men individualisme- og raceproblem-filmene ser ikke som disse bagud, de viser, hvordan den herskende individualistiske ideologi kun tjener den undertrykkelse, man tror at bekæmpe med den, og de anviser en kollektiv solidarisk kamp som undertrykte gruppers eneste mulighed i det aktuelle samfund i USA. Her overskrides altså både individualismen og familien, selv om ægteskabet ses som en udmærket måde at leve sammen på, thi det er ikke overordnet men indordnet i det bredere perspektiv.

Ritts nyeste film, »Conrack« (1974), tager tråden op fra »Sounder« i sin beskrivelse af en hvid lærers kamp mod de hvide skolemyndigheder for at kunne arbejde blandt underklasse-negerbørn.

Martin Ritt



født 2.3. 1920 i New York, uddannet på Eton College i Burlington, Kentucky (hvor han først og fremmest vandt ry som Rugbyspiller) og senere på St. John's College i Brooklyn, hvor han studerede jura. Martin Ritt kvittede dog hurtigt studierne til fordel for teatret og fik sin første undervisning af Elia Kazan. Under den anden verdenskrig var han indkaldt til luftvåbnet, og efter hjemsendelsen kom han direkte til Broadway, hvor han i slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne instruerede skuespillene »Yellow Jack«, »Mr. Peeble and Mr. Hooker« (skrevet af Irwin Shaw), »Set My People Free« (af Dorothy Heyward) og »A Memory of Two Mondays« samt »A View From the Bridge« (begge af Arthur Miller). Side-løbende med teatervirksomheden fik Martin Ritt også tid til at instruere en mængde udsendelser for TV (han skal have instrueret over 100 programmer og spillet i ca. 150).

- 1956: Edge of the City / Slagsmål i vente
- 1957: No Down Payment
- 1958: The Long Hot Summer / Den lange, varme sommer
- 1959: The Sound and the Fury
The Black Orchid / Den sorte orkidé
- 1960: Five Branded Women / Jovanka e le altre / Fjendens piger
- 1961: Paris Blues / Paris Blues – på ferie i Paris
- 1962: Adventures of a Young Man / Vinderen taber altid
- 1963: Hud / Den utæmmelige
- 1964: The Outrage / Halvblods
- 1966: The Spy Who Came in from the Cold / Spionen, der kom ind fra kulden
- 1967: Hombre / Hombre
- 1968: The Brotherhood / Mafiabrødrene
- 1969: The Molly Maguires / Oprør i minen
- 1970: The Great White Hope / Det store hvide håb
- 1972: Sounder
Pete and Tillie / Peter og Tillie
- 1973: Conrack

P.C.