

Anarkister og cyanidpiller – om *Harold and Maude*

Af [ANDREAS HALSKOV](#)

1960'ernes og 70'ernes New Hollywoodfilm omkalfatrede den traditionelle amerikanske fortælleform og filmindustri på flere områder og spejlede nogle større sociale og samfundsmæssige forandringer. Instruktører som Martin Scorsese, Francis Ford Coppola og William Friedkin kom til at tegne denne periode med en række rå og banebrydende produktioner, men en af de instruktører, som mest eksplicit kunne siges at inkarnere tidens *counter-culture* - på både den samfundsmæssige og filmiske front - var den ofte glemte Hal Ashby (1929-1988). I denne anmeldelse skal det netop handle om Ashby og særligt en af dennes mest interessante og eksistentielle værker: *Harold and Maude* (1971).

Habitualisation devours work, clothes, furniture, one's wife and the fear of war....
[A]rt exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony...
- Victor Shklovsky

You can do what you want
The opportunity's on
And if you can find a new way
You can do it today
You can make it all true
And you can make it undo
- Cat Stevens

Pludselig er han der. Bedst som de står og ser på et modeltog, dukker han op. Med fedtet, gråt hår, et vilt skæg og nogle markante briller står han der og stirrer tomt ud i luften. Som om han lige skulle sørge for, at det hele gik rigtigt for sig. Eller som om han selv ville være en del af legen...

Den skæggede, bebrillede mand i midten af billedet (fig. 1) er instruktøren Hal Ashby, en markant men ofte overset amerikansk filmklipper og auteur, der sammen med mere velkendte navne som Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin og Bob Rafelson var med til at tegne den såkaldte New Hollywoodfilm i 1960'erne og 1970'erne.

Ashby blev født i Ogden, Utah i 1929 og ernærede sig flere år som filmklipper (hvor han bl.a. arbejdede på Oscarvinderen *In the Heat of the Night* [1967]), men skønt han optræder i nogle flygtige, ukrediterede øjeblikke i flere af sine film, bør han ikke som instruktør gå ukrediteret hen. I denne artikel skal det således handle om filmen *Harold and Maude* (1971), filmen hvorfra det førnævnte billede er taget og måske dén film, der på mest markant og legende vis profilerer Ashbys oeuvre.

Her i 2013 er filmen netop blevet genudgivet, og ikke overraskende af selskabet Criterion, så det er på tide at vende tilbage til den nu afdøde Ashbys korte – men særdeles imponerende – filmografi og se, hvad der gemmer sig bag det viltre hår og det lange skæg.

Midt i en hippietid

New Hollywood, som Hal Ashby var en central proponent for, var et nybrud i amerikansk film, dette i mere end én forstand. Alt, hvad man i 1960'erne betragtede som reaktionært, opstillet, patriarkalsk og gammeldags, blev passende benævnt "Old" Hollywood, hvorimod den "nye" og "unge" Hollywoodfilm kunne udfolde sig. Den franske nybølge, som havde sit udspring omkring tidskriftet *Cahiers du Cinéma* i slutningen af 1950'erne, havde den såkaldte kvalitetstradition, "Le cinéma du papa", som et afgørende modspejl, og i tråd med tidens ungdomsoprør var oprøret mod gamle, traditionelle fortælleformer altså per definition et opgør med det samfund og de fortælleformer, som "far" havde opbygget.

Som Ronald Davis således udtrykker det:

An angry, antiestablishment outlook was developing that demanded a redefinition of



Fig. 1. Som Alfred Hitchcock, således er også Ashby kendt for sine finurlige, flygtige cameos. Her ses han i en af mange fine scener i filmen *Harold and Maude* (1971).

freedom, a reexamination of traditional values, and the right to explore untried paths. The existential hero, or antihero, became a model, while the search for deeper meaning led to experimentation with drugs, alternative sex, communal living, and a probing of dark corners of the mind. Ugliness became a sign of inner beauty, disobedience a mark of social responsibility, and permissiveness a mirage for liberty. Yet through it all ran a pessimistic, cynical strain that accepted futility and glorified defeat. (Davis 1997: 99)

En lignende antiautoritær og anarkistisk tilgang til filmkunsten finder man også hos Hal Ashby, men stilen må snarere betegnes som legende, frivol og humanistisk end "kynisk" og "vred". Som instruktør har Ashby kun tegnet sig for en lille gruppe af film, men blandt disse finder man en række af 1970'ernes mest bemærkelsesværdige og interessante produktioner. Efter *Harold and Maude* i 1971, som vi straks vender tilbage til, lavede han *The Last Detail* med Jack Nicholson i 1973, *Shampoo* med Warren Beatty i 1975, *Bound for Glory* om folkesangeren Woody Guthrie i 1976, antikrigsfilmen *Coming Home* i 1978 og den fine adaptation *Being There* i 1979 med en storspillende Peter Sellers i rollen som den titulære Mr. Chance (på dansk hedder filmen *Velkommen Mr. Chance*).

Ashbys film, ikke mindst *Harold and Maude*, mærkes af en legende og uhøjtidelig impuls, som giver sig til udtryk i det, der ligner en serie af faste signaturgreb (som vi herefter skal kigge nærmere på):

- en flydende grænse imellem det diegetiske og det non-diegetiske
- kamerabilik og andre metafilmiske drillerier
- en tematisk kritik og satire over det borgerlige samfund
- en (positiv) skildring af normløshed
- en iørefaldende, performanceagtig anvendelse af tidens rock- og popmusik.

Det ovenstående citat, taget fra Cat Stevens' hippielignende opus "If You Want to Sing Out, Sing Out", figurerer som et centralt tema i *Harold and Maude*, hvor det knytter sig på en næsten ledemotivisk vis til Maude (Ruth Gordon), men hvor det også sluttelig fremføres on-screen af en banjospillende ung Harold (Bud Cort). Stevens' sang, som fortæller os, at ingen regler og rammer skal tilgås med ærbødighed, forekommer dog også på et dybere og bredere plan at indramme Ashbys tilgang til filmkunsten. Og måske sågar hans tilgang til livet og samtlige af de regler, som opstilles i det (spids)borgerlige samfund.

Ashbys anomier

Let's hang ourselves immediately!
- *Estragon til Vladimir i Waiting for Godot*

Harold and Maude, for den uindviede læser, handler om en ung, dødsbesat teenager, Harold, som kæmper mod vindmøller i forsøget på at fange sine borgerlige forældres opmærksomhed. I kampen for at vinde moderens – blot flygtige – opmærksomhed iscenesætter Harold gentagne gange på makaber vis sin egen død, uden nogensinde reelt at tage sit eget liv. På absurd vis – og med tydelige reminiscenser af Samuel Becketts *Waiting for Godot* (1948/1949) – tiltrækkes Harold altså af døden (ved at overvære andres begravelser og excellere i diverse dødslignende stunts).

Til tonerne af Rachmaninov ser man således, i et af hans mange sort-satiriske "selvmordsforsøg", Harold i et påfaldende low-angle shot fra bunden af poolen, flydende i det, der ligner en livløs tilstand (fig. 2).



Fig. 2.

Moderen, der ofte har travlt med at tale i telefon og pleje sit spidsborger-image, ænser dog ingenting, men "tilfældets musik" vil, at Harold senere – til en begravelse, selvsagt – skal støde ind i en anden voksen kvinde. En kvinde, der modsat moderen – og til trods for, at hun deler Harold's dødsbesættelse – må betegnes som sprællevende. Maude hedder hun, og snart bliver hun genstand for hele den unge Harold's opmærksomhed og (seksuelle) fascination. Maude, der modsat Harold, ikke er nogen vårunge – hun er såmænd 79 år ved filmens begyndelse – tilgår livet på en langt mere legende og barnagtig vis end den pæne, tungsindige og tilknappe Harold.

Men også hun forelsker sig, og herfra bliver filmen et opus om en i borgerlig forstand utænkkelig kærlighed – en kærlighed, der ikke kender nogen grænser og ej lader sig definere af ydre, menneskeskabte normer og rammer.

Som *Romeo & Juliet* – et stykke, som eksplicit parafraseres i filmen – så ender Harold og Maude ikke sammen, men filmen kan alligevel næppe betegnes som et egentligt melodrama. Den *forsentheds-følelse*, som ifølge Linda Williams er kendetegnende for melodramaet, oplever man ikke i *Harold and Maude*. Nok begræder Harold tabet af sin elskede Maude, dette i en fin montage af tre minutter til tonerne af Cat Stevens' "Trouble", men det er ikke skæbnen, der har taget Maude fra ham (fig. 3).



Fig. 3: En musikvideolignende montage, lavet ti år før MTV første gang gik i luften.

I tråd med Stevens' førnævnte linjer fra filmens musikalske hovedtema, så ligger det nemlig i den eksistentialistiske filosofi, som filmen lader til at abonnere på, at man kan realisere sig selv, skabe sig selv, men også, at man kan "make it undo". Således er det også Maude selv, der *vælger* døden, ikke fordi hun er træt af livet, endsiges træt af dage, men fordi hun tager kontrol over sit liv, også dets ophør.

På hendes 80 års fødselsdag tager hun således en cyanidpille, og den tristesse, som udtrykker sig i den førnævnte "Trouble"-montage, afløses snart af en mere munter fremførelse over flere minutter – *on screen* – af Harold, som med den banjo, han har fået af Maude, spiller med på Stevens' førnævnte tema.

Filmene handler således nok om en form for *anomi*, men ikke i en negativ forstand. Den normløshed, som hersker i Ashbys film, findes på både et semantisk og syntaktisk plan, og giver sig til udtryk i en smuk og irreverent tilgang til klassiske principper for klipning og fortællestil, genre- og karakterforhold.

I den klassiske Hollywoodfilm kan kærlighedsdramaet således traditionelt deles op i melodramatiske film – en moderne afart af tragedien, hvor det ender sørgeligt – og romancer eller romcoms, hvor det i reglen slutter lykkeligt. Over 60 ud af 100 film i Bordwell, Staiger og Thompsons såkaldte *unbiased sample* over klassiske Hollywoodfilm slutter således med en indstilling af et heteroseksuelt par i lykkelig omfavelse (Bordwell et al. 1995: 61; se også Nielsen 2013). I henhold til denne genreindkredsning kan *Harold and Maude* hverken betegnes som en klassisk romance (idet de elskende ikke ender sammen) eller et klassisk melodrama (idet slutningen ikke forekommer at være tragisk). Den egentlige tragik i *Harold and Maude* er jo det borgerlige, overfladiske og merkantile voksensamfund, som Harold fra filmens begyndelse er en del af – og som Maude befrier ham fra. Således er filmens slutning også lykkelig, skønt de ikke "får" hinanden, for Maude har åbnet Harolds øjne og fået ham til at indse livets uendelige muligheder.

Filmene ligner i den forstand en mærkværdig spejling af Mike Nichols' *The Graduate* (1967), hvor den unge dimittend Ben (Dustin Hoffman) ligeledes har et forhold til en ældre kvinde, Mrs. Robinson (Anne Bancroft), men hvor han ender med at følge samfundets normer og gifte sig med hendes datter. I filmens allersidste indstilling ser vi da det unge, heteroseksuelle ægtepar, men ikke i en lykkelig omfavelse, og ikke som udtryk for en lykkelig slutning. De flaksende blikke, som kigger tomt ud i luften og ind mod linsen – uden at mødes – minder os om giftermålet som et borgerligt valg. Et forsøg på at tækkes samfundets normer, snarere end et udtryk for kærlighed (jf. fig. 4-5).

Filmene som legeplads

Den legende normløshed, som hersker i Ashbys film, findes dog ikke kun på det indholdsmæssige og genre-mæssige plan. Også når det kommer til de stilistiske greb, er filmene bevidst ude af trit med de normer for den klassiske Hollywoodfilm, som traditionelt menes at være blevet fastlagt omkring 1917.

Den klassiske Hollywoodfilm lader sig ikke entydigt definere, men med Jakob Isak Nielsen kan man bl.a. pege på følgende forhold:



Fig. 4-5: En lykkelig "enkemand" og et ulykkeligt ægtepar i hhv. *Harold and Maude* (1971) og *The Graduate* (1967).

- Handlekraftig(e) hovedperson(er) samt individualiseret kausalitet.
- Entydige og prompte karakterintroduktioner samt konsistens.
- Den lige korridor, dvs. ingen digressioner eller sidespor.
- Stærke kausale bånd på tværs af scener.
- Det dobbelte handlingsspor, dvs. to fortælletråde, som er betinget af hinanden.
- En lykkelig slutning, som regel med et forenet heteroseksuelt par.
- Hyppig anvendelse af deadlines og annonceringer til at pege fremad i filmens forløb.
- Stilgreb motiveres, fx karakterpsykologisk eller fortællemæssigt.
- Forskellige principper for rumorganisering (jf. fx centerlinjeprincippet).
- Konsensussøgende i udtryk og indhold.
(Jf. Nielsen 2013)

Med udgangspunkt i de ovennævnte principper kan *Harold and Maude* næppe rubriceres som en klassisk Hollywoodfilm. Filmen rummer ganske vist en handlekraftig hovedperson (i Maude), men de to karakterer har intet ydre mål, som de kæmper for, endsige en deadline, som peger fremad i filmens fortælling. De enkelte scener hænger sammen i et narrativt forløb – der er ikke tale om en brechtiansk sag i stil med Godards sene værker – men der er flere eksempler på digressioner og meget "svage" bånd imellem de enkelte scener. Eksempelvis er det svært at se den fortællemæssige eller karakterpsykologiske motivation for slutscenen, hvor Harold spiller banjo til de non-diegetiske toner fra Cat Stevens' førnævnte hovedtema. Endelig – og dette er nok så vigtigt – så kan man kun til nøds tale om, at de enkelte stilgreb motiveres.

I flere tilfælde oplever man stilgreb, som påkalder sig særskilt opmærksomhed, uden at det klart fremgår, hvorfor Ashby har valgt det givne stilgreb og hvorfor man som tilskuer skal bemærke det. Da Maude eksempelvis har inviteret Harold hjem til sit hus, vælger hun at spille Cat Stevens-sangen for ham på sit klaver. Da hun gribes af sangens indhold, rejser hun sig dog pludselig op og danser rundt, al den stund klaverlyden fortsætter for samme styrke (fig. 6). Ja, alt kan lade sig gøre, hvis blot man vil det; kun fantasien og ens vanesansning sætter grænser.



Fig. 6: Påfaldende stilleg i *Harold and Maude*.

I denne scene sker der en ironisk glidning fra diegetisk til non-diegetisk musik, hvor vi som tilskuere bliver gjort opmærksomme på filmen som konstruktion. Med Victor Sjklovskij kan man måske betegne dette som en *mærkeliggørelsesteknik* – en form for *dehabitualisering* – men pointen kunne også være mindre højtidelig end som så. Scenen minder ganske om en scene fra Mel Brooks' *Blazing Saddles* (1974) – en scene, som omtales andetsteds i dette nummer – og har i sin stil affinitet til spoofgenrens uhøjtidelige og umotiverede leg med filmsproget.

Det samme kan da siges om de pudsige *cameos*, som Ashby har i denne og andre af hans film (jf. fx slutningen af *Coming Home*, hvor han i en rasende fart kommer kørende forbi i en bil, bedst som den ene af vores hovedpersoner skal til at klæde sig af og gå i de evige bølger).

Instruktører, der har brugt sig selv som iøjnefaldende karakterer eller cameos i deres egne film – som et pudsigt og påfaldende signaturgreb, der henvender sig legende til de indviede tilskuere og understøtter instruktørens auteurstatus – er efterhånden et velkendt fænomen. Alfred Hitchcock har længe været kendt for sine flygtige, ukrediterede pop-ups i sine egne film, fx *The Birds* (1963); David Lynch figurerer på komisk vis som en tungtør FBI-chef i *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) med et navn, Gordon Cole, som bevidst vækker minder af *Sunset Boulevard* (1950); og senest indskrives Quentin Tarantino sig selv i *Django Unchained* (2012) blot for at springe sig selv og sin auteurstatus i luften (jf. fig. 7-9).



Endelig må man i denne sammenhæng også nævne den ofte påfaldende musik, som i Ashbys film spiller en dominerende rolle og ofte påkalder sig særskilt opmærksomhed.



Det klassiske credo om filmmusik, som vi bl.a. kender fra Claudia Gorbmans nu velkendte *Unheard Melodies*, fortæller os, at musikken skal være *uhørbar*, på samme måde som farverne skal være *upåfaldende* og klipningen *usynlig* (dette er der dog flere, der stiller spørgsmålstegn ved, bl.a. Smith 2009 og Adorno & Eisler 1947). Således forholder det sig imidlertid ikke med musikken i Ashbys film, en musik som i tråd med tidens antielitære og antiautoritære ånd ikke er klassisk komponeret scoremusik, og ikke underlægger sig klassiske fortælleprincipper.



Fig. 7-9: Den synliggjorte auteur – Hitchcock, Lynch og Tarantino.

I afslutningssekvensen fra *Coming Home* er det rockmusikken, som ligger på tværs af de enkelte indstillinger og som med sit lyriske og stemningsmæssige univers binder de to parallelle forløb sammen og understreger den tragedie, som formidles på billedsiden. I begyndelsen af *Shampoo* (1975) er det Beach Boys-nummeret "Wouldn't It Be Nice", der på ironisk vis markerer, at man ikke kan regne med den

slikkede trussetyv (spillet af Warren Beatty) – men ville det ikke være dejligt, hvis man kunne? – og i *Harold and Maude* træder populærmusikken i forgrunden på indtil flere måder. I "Trouble"-montagen er det musikken, der i en næsten musikvideolignende form formidler det væsentlige indhold – og dette lang tid før MTV gik i luften – og i afslutningsscenen er der i realiteten tale om en umotiveret, musikalsk performance.

Med Pauline Reay kan man betegne Cat Stevens' musik som et *pop-* eller *rock score* i stil med Simon and Garfunkels musik til fornævnte *The Graduate*.

Ja, det kan nok være, at *Harold and Maude* er hippieagtig og tidstypisk i dens antiborgerlige fortælling, dens humanistiske budskaber og dens dyrkelse af "den frie udskejelse". Men den er også en lille og ofte glemte perle i en række af fine Hal Ashby-produktioner.

I *The Last Detail* dyrkes det uhøviske sprog i en sådan grad, at selv Tarantino ville flove sig, og i *Coming Home* får vi en patetisk men også rørende kritik af den amerikanske krigsindsats i Vietnam. Ashbys film er både grænsesøgende og politiske, såvel transgressive som subversive, men de er først og fremmest legende og alternative. I *Entertainment Weekly* er *Harold and Maude* placeret som nr. 4 blandt alle tiders bedste kultfilm, og dette vidner om en lille og relativt særegen film, som leger med sit formsprog og sin tilskuer.

At Criterion i 2013 har genudgivet den i en nyrestaureret udgave, med et fint essay af Matt Zoller Seitz og et interessant interview med Yusuf Islam/Cat Stevens, fortæller os derimod, at denne film er andet og mere end en lille kultsag. Som Seitz rigtigt nok udtrykker det:

It's a romance, a tragedy, a satire, a paean to eccentricity, a philosophical statement, and a "trip" film whose music montages seem to roll in like waves. Its mix of elements felt strange and new at the time, and still does, even though the film's characters, tone, and soundtrack have been referenced and plundered by many modern directors, including Wes Anderson, who used two Stevens songs in *Rushmore*; P. T. Anderson, whose first four features are filled with Ashby-like innocents stumbling through cruel worlds; and David Fincher, whose *Fight Club* features a misfit couple flirting at self-help groups that they don't even belong to, as *Harold and Maude* do at strangers' funerals. (Seitz 2013).

Jeg må nok indrømme, at jeg har det lige som Nate (Peter Krause) fra *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), når han peger på *Harold and Maude* som sin yndlingsfilm, og jeg er inklineret til at give titelpersonen fra *There's Something About Mary* (1997) ret, når hun betegner *Harold and Maude* som "the greatest love story of our time". Ja, *Harold and Maude* er vist lige netop *all that, all that and more...*

Fakta

Citerede værker

Adorno, Theodor & Hanns Eisler (1947): *Composing for the Films*. London: Oxford University.

Beckett, Samuel (1948/1949): *Waiting for Godot*. Palkettostage. [Online](#).

Bordwell, David et al. (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.

Davis, Ronald L. (1997): *Celluloid Mirrors: Hollywood and American Society Since 1945*. New York: Hartcourt Brace.

Nielsen, Jakob (2013, in press): "The Oscars og den klassiske Hollywoodfilm", i Halskov, Andreas & Henrik Højer (red.): *Guldfeber – På sporet af Oscarfilmen*. Aarhus: Turbine.


Reay, Pauline (2004): *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower Press.

Seitz, Matt Zoller (2013): "Harold and Maude: Life and How to Live it", *Criterion – Current*. [Online](#).

Shklovsky, Victor (org. 1917): "Art as Technique", i *Regent Critics*, overs. og red. af Lee T.

Smith, Jeff (2009): "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music", in David Bordwell & Noël Carroll (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. MA, Wisconsin: The University of Wisconsin Press: 230-247.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)