

Ganske som tilfældet var med »El Dorado«, bliver man i første omgang skuffet over »Rio Lobo«. Den ligner både »El Dorado« og »Rio Bravo«, men er ikke så god. Intrigen er slappere, personerne vagere tegnet, og blandingen af morskab og drama virker lidt malplaceret. Og dog er filmen allerede ved andet gennemsyn blevet langt bedre. Man har givet afkald på sine forventninger, nu ønsker man blot at blive underholdt. Og det bliver man. Måske endog bedre end ved »El Dorado«.

I en meget afslappet scene ved et lejrbrøl spørger den unge pige, Shasta, hvorfor McNally klukker så veltillfreds. »I've had about the right number of drinks, I'm warm and relaxed,« svarer den gamle, og det er i denne stemning man har på fornemmelsen hele filmen er blevet til. Støt og roligt arbejder Hawks sig frem fra scene til scene, på intet tidspunkt har han hastværk, og intetsteds har han noget budskab, han med djævelens vold og magt skal have afleveret. I virkeligheden hænger historien langt bedre sammen end »El Dorado«, der var langt mere farlig i sin blanding af farce og tragedie. Det kan måske skyldes at J. P. Harrah aldrig blev slet så tragisk som Dude i »Rio Bravo«. Hvor man troede på Dude som virkelig dranker, regnede man aldrig med at Harrah var mere end blot fuld. I »Rio Lobo« har vi ingen drankere, vi har ingen frafaldne professionelle, ja vi har knap nok en professionel. Ganske vist er Cord McNally »good«, men han er ikke kendt. Der er ingen der blegner, når de hører hans navn eller ser ham. Han er simpelt hen en oberst, der er ude efter et par forrædere. På intet tidspunkt bliver han fremhævet som bedre end de andre. Et karakteristisk eksempel er scenen, hvor Tuscarora bliver arresteret. Sherifin vil have hans veninde Maria med, men McNally træder til, og siger, at hun roligt kan gå hjem. Kameraet hviler på Maria, der sidder på gaden og græder. Da McNally taler, kigger hun op på ham. Nu ville det være god latin at lade kameraet dreje op på McNally, så vi fik ham i al sin magt og væld, set nedefra som den store beskytter. Men Hawks klipper i stedet. »Kameraet i øjenhøjde«. McNally bliver hverken større eller mindre end han er. Dog er der en enkelt scene, hvor McNally får lov til at vise sin professionalisme. Da den døende løjtnant siger, »I'll be all right«, svarer McNally, »Lieutenant, your neck is broken. I'am sorry I can't stay«. Det er scener som denne, der får Niels Jensen til at erklære Hawks for sentimental. I stedet for medfølelse med den døende føler vi beundring for McNallys mandfolkeoptræden. Nu er det lidt skrappt af Niels Jensen at påstå, at vi alle føler det på samme måde. Snarere end beundring føler vi medlidenhed med McNally, fordi han virkelig er »sorry«. Beundringen går på den viljestyrke, der skal til for at forlade en døende ven, især når man er »sorry«.

Ellers er »Rio Lobo« vel nok typisk Hawks netop ved sin mangel på de såkaldte Hawkske temaer. Vi får ingen »love story between

two men«, vi har ingen fastetableret gruppe og vi har ingen decideret »loner«. Det eneste vi har, er en spændende historie, der er spændende fortalt. Selvfølgelig findes der temaer og holdninger i Hawks' film, men aldrig flere end der er naturlig dækning for i de personer og den historie, han vil fortælle. Filosofien så at sige gror ud af personer og historie, den er aldrig presset ned over dem.

Men de findes, og det var derfor med stor spænding, man modtog Filmmuseets program for december kvartal med tilbud om 24 Hawks-film. Endelig fik man da chancen.

Efter at have læst Wood, Bogdanovich, Wollen og Sarris var man i den akavede situation at vide en masse om nogle film, man aldrig har set. »Red Line 7000« og »Hatari!« har ganske vist gået for nylig, ligesom »The Big Sleep« og »To Have and Have Not« har været flittigt brugt på cavalcade-biograferne og TV, men nu var chancen der for at se over halvdelen af Hawks' produktion i rækkefølge. Desværre måtte man så stryge »Only Angels Have Wings« og »Rio Bravo«, hvad der ville svare til at vise en Ford-serie uden »My Darling Clementine«, og »The Man who shot Liberty Valance« (hvilket man sjovt nok også gjorde i 1968).

En retrospektiv serie er en lumske ting. Ganske som den giver mulighed for den bredere analyse af en instruktørs samlede »oeuvre«, giver den også mulighed for den lille bacille, der hedder kedsomhed. Når en instruktør i den grad insisterer på bestemte temaer, som Hawks gør det, og når han lader disse temaer udspille sig i en lang række faste, ensartede situationer, er det uundgåeligt, at kedsomheden på et eller andet tidspunkt melder sig. Ganske vist har vi mulighed for at nyde de små, fine variationer, den lille drejning af en velkendt situation, men når situationen i sig selv ikke indeholder nogle nye elementer, så ler vi blot i bedste fald, og i værste fald gaber vi. Eftersom filmene er skabt over en periode på næsten 40 år, er Hawks også tvunget til hver gang at forklare de samme ting, vise os de regler, hvorefter der spilles osv. Det bedste eksempel er scenen i »El Dorado«, hvor Harrah fortæller Maudie, at han og Thornton »rode together«. »I know what that means«, siger Maudie, »it either means he saved your life or you his, and neither of you want to talk about it«. Ja, det ved vi tilskuere jo udmærket efter at have set 20 Hawks-film. Replikken er fuldstændig overflødig og nærmest pinlig, hvad Hawks måske selv er klar over, når han lader Harrah spørge, om hun ville foretrække, at han fik det udsat for kor og orkester.

Måske skyldes vor kedsomhed også vor forhåndsviden. Vi er i den grad opmærksomme på bestemte scener og på visse nøgle-replikker, at vi ofte overser andre sammenhænge, eller blot glemmer den glimrende underholdning, der ligger i filmenes helhed. Således bliver »Red River« en skuffelse, fordi vi ved det hele fra Wood, og under hele

filmen sidder man utålmodigt og venter på, at Hawks skal komme til det, det drejer sig om. Alt det andet er jo bare fyld på de temaer, Wood har fremhævet. Og da Hawks så endelig har fortalt sin historie færdig, synes man, at Wood egentlig fortalte den bedre. Wood's fremstilling var strammere, og uden de mindre heldige scener, som Hawks altså har med.

Men det er nu engang Hawks, der er filmkunstneren. I interviewet med Axel Madsen i Filmmuseets program til serien siger Hawks om kritikerne: »De får mig til at glemme, hvilke af mine film, der var gode og hvilke, der var dårlige.«

En gang imellem får de også os andre til at glemme det.

De professionelle

Det er almindeligt kendt, at Hawks' film handler om forholdet mellem mænd, solidaritet, selvrespekt og professionalisme. Alle anmeldere benytter disse fraser, når de skriver om Hawks, og under hele serien kunne man høre kuglepenne kradske ethvert »You'd better be good« ned, som var det dybe visdomsord, og alle sukke: »Åh – typisk Hawks«. Desværre er der kun få, der er kommet nærmere ind på, hvori denne professionalisme består. Hvad vil det sige at være »good«? Er det det samme som at være professionel, er man accepteret, når man er professionel?

I »El Dorado« er der en pragtfuld scene, hvor to professionelle mødes. Den ene trækker lynhurtigt, hvorpå den anden lakonisk bemærker: »kun tre mænd kan trække med den fart. Den ene er død, den anden er mig, og den tredje...«. »Yes, I'm Thornton«, afbryder Cole Thornton, og korrigerer derefter Nelse McLeod ved at fortælle, at der også er en fjerde, nemlig sherif J. P. Harrah. Her får vi altså stillet de to helte og skurken op som tre lige professionelle, og det bliver gang på gang pointeret, at McLeod er »good«, ja, han er endog »too good to give a chance«. Alligevel ved vi alle, at der er en kvalitetsforskel mellem de to antagonist, skønt de begge er revolvermænd, »hired guns«, fordi Thornton siger nej til et job, han ikke kan gå ind for, medens McLeod måske blot tager jobbet for pengene eller æren eller spændingen. Og dog er der en vis professionel forståelse mellem de to personer, og endog Harrah respekterer McLeod. Da han arresterer Bart Jason er det denne hans raseri er rettet mod. Ingen er vrede på McLeod. Han gør jo blot sit job, selv om dette job måske ikke er respekteret. McLeod er professionel, for så vidt som han frit har valgt den forkerte side, han har ingen krav på medlidenhed, da han dør, men til gengæld kan man heller ikke foragte ham, som man foragter Bart Ja-

John Wayne og Jennifer O'Neill som McNally og Shasta i Hawks seneste film »Rio Lobo«.

son. Helt ironisk bliver forholdet i »the final showdown«, hvor Thornton beder om lov til at stige ned fra vognen. McLeod spørger: »Why should I let you get down?«. »Write it down as professional courtesy«, svarer Thornton, og McLeod indvilliger, han spiller rent spil, fair play osv., hvorpå Thornton snyder ham, ved ikke at spille efter disse gentleman-regler mellem professionelle, fordi McLeod er »too good to give a chance«, (scenen svarer vist nok i temmelig høj grad til slutscenen i Kurosawa's »Sanjuro«, hvor man også har på fornemmelsen, at Mifune må bruge et mindre pænt trick for at vinde, hvilket er en af grundene til hans rasende råb: »Idioter« til de klappende unge mænd, der har betragtet det hele som et show).

Valgets ansvar

Problemet med de to professionelle, der står på hver sin side har vi også i Ford's »The Man who shot Liberty Valance«, hvor Tom Doniphon og Liberty Valance for så vidt er to sider af den samme sag. Det der skiller de to, er det ansvar, hvormed de administrerer deres evner, og det samme er tilfældet hos Hawks. Hawks' helte adskiller sig fra de blot professionelle ved altid at handle ansvarligt, deres handlinger og valg sættes altid i relation til deres moral, og det er her den så ofte nævnte, men aldrig nærmere uddybede, forbindelse mellem Hawks og eksistentialismen skal søges. Hawks personer realiserer sig selv gennem handling, og kun gennem handling. De står altid frit i deres valg, og ansvarligheden ligger udelukkende hos dem selv, aldrig over for et samfund, en institution eller en tradition, som hos Ford. De vælger subjektivt og konstituerer således selv de normer, hvorefter deres handlinger skal dømmes. Derfor har vi også mere tilovers for en Hawks-skurk som Nelse McLeod end for Liberty Valance. Liberty's ondskab bliver sat ind i en social sammenhæng og er således en trussel mod mange mennesker, medens Mc-

Leod kun er en trussel mod enkeltpersoner.

Det tydeligste eksempel på helten, der vælger subjektivt og suverænt er Harry Morgan i »To Have and Have Not«. Han er isoleret fra samfundet, for så vidt som han nægter at engagere sig i det politiske spil, der foregår omkring ham. Gennem mødet med Slim bliver han tvunget til at engagere sig, fordi hans interesse i Slim medfører en ny interesse i ham selv. Hans engagement i hende sætter ham i en anden situation, således at hans krav til sig selv forandres, hvilket medfører, at han for at realisere sig selv nu må handle, han må vælge. Da han så vælger den »rigtige« side, siger hotelværtchen Frenchy til ham: »What made you choose our side«, hvortil Morgan svarer: »I Like you, and I don't like them«. Hans valg af side er ikke et valg ud fra en forud given moral eller ideologi, men et personligt valg ud fra personlige sym- og antipatier. Normerne, hvorefter Morgan handler, er ikke givne, de skabes først, da han vælger dem og handler efter dem.

I sin bog om eksistentialismen siger Johannes Sløk: »Når der ikke findes nogen gyldige normer, når man er tvunget til alene at vælge ud af tom frihed, da er det umuligt at vælge en handling uden derigennem at vælge den som den rette. Den rette handling kan ikke defineres som noget andet end netop den handling man faktisk vælger.« Det er denne valgets frihed, der hos Hawks lader personer vælge anderledes end helten og alligevel forblive respektable. I »The Big Sleep« bliver Marlowe slået ned af Eddie Mars' mænd, hvorefter Jones kommer til stede og hjælper ham på benene. Marlowe er klar over, at Jones har set kampen, og spørger ham, hvorfor han ikke kom til undsætning. »It wasn't my fight«, svarer Jones, eller noget dertil svarende, og Marlowe kommenterer det blot med: »You're smart«. Og både Marlowe og vi respekterer Jones. I »Rio Bravo« er der en lignende situation. Da John T. Chance har afslået Pat Wheeler's

hjælp, tilbyder denne ham Colorado, som Chance accepterer. Men Colorado nægter med samme begrundelse som Jones, og Chance komplimenterer ham for hans valg. Senere går Colorado ind i kampen, men det er først, da han er blevet personligt engageret gennem mordet på Pat Wheeler. Nu er det blevet hans kamp.

Nu er der selvfølgelig også hos Hawks en stor respekt for det professionelle i betydningen »det at kunne sit job«. Dette har ført til angreb på Hawks, hvor man erklærede ham for sektersk og selvtillfreds. Man fandt, at hans verden, der næsten udelukkende består af racerkørere, storvildtjægere og sheriffer, var en gudeverden uden plads til almindelige dødelige. Dette tør dog siges at være en overdrivelse. I ethvert »You'd better be good« ligger der implicit et »at what you're doing«. Sagen er jo, at man skal ikke være god til noget bestemt, men blot til det man giver sig i kast med. I »Gentlemen Prefer Blondes« siger Lorelei under de omhyggelige forberedelser til at frastjæle detektiven hans kompromitterende billeder: »Anything that's worth doing is worth doing well«. Denne arbejdsmoral, som ligger i de fleste Hawks-film (og som han i det nævnte tilfælde selv gør grin med) dækker netop ikke noget specielt fag, men blot dette at have respekt for det man gør. Både i »Only Angels Have Wings« og i »Hatari!« bliver et »you'd better be good« henvendt til en pige, der sætter sig til klaveret, men derfor er der vel ingen, der vil hævde, at man for at være en Hawks-heltinde skal kunne spille boogie-woogie på et klaver. Det, der bliver sagt, er vel blot, at kan man ikke spille, skal man holde sig fra klaveret.

De uprofessionelle

Endelig er der jo også masser af eksempler på ikke-professionelle personer i Hawks' film, personer, der stadig bevarer både vores og de andre personers respekt. Mississippi i »El



Dorado« kan ikke skyde, og Pat Wheeler i »Rio Bravo« bliver vraget, da han tilbyder sin hjælp. I »Hatari!« har vi den fødte amatør Pockets, der er hunderød for dyr og fuser i opfinderfaget. Han er så uprofessionel, at han end ikke tør se sin egen opfindelse fungere. I stedet er han henvist til at plage Sean og Kurt om at genfortælle, hvordan raketten så ud, da den fløj op over træet. Jones i »The Big Sleep« er den fødte taber (naturligvis, kunne man sige, da han spilles af Elisha Cook, Jr.), men Marlowe gentager flere gange, at han var en flink fyr, og Frenchy i »To Have and Have Not« er så uprofessionel, at han tillader sig at være idealist. Alligevel har han både vores og Morgans sympati. Ja, endog den sårede Paul de Bursac får statur og sympati, da det går op for os og Morgan, at han faktisk udmærket ved, hvad han er i færd med, at han kender risikoen og sin egen angst. I »Come and Get It« er Swan fuldstændig ude af takt med det spil, Barney Glasgow spiller med ham og hans datter, han er blot et naivt redskab i Barney's hænder, men alligevel sympatisk, ganske som Tony Camontes sekretær, Angelo, i »Scarface« er sympatisk i al sin stupiditet. I »Barbary Coast« får vi præsenteret naivitetsens apoteose som helt og hovedperson, nemlig som Carmichael i Joel McCrea's skikkelse. Han er fuldstændig uden realitetssans, han bliver snydt så vandet driver af ham uden at opdage det. Og bagefter søger han job hos manden, i hvis spillebule han blev snydt, for slutteligt at løbe af med pigen, der udførte bedrageriet.

I det hele taget har mange været tilbøjelige til at tage ret håndfast på Hawks. Man har umiddelbart identificeret Hawks' synspunkter med, hvad hans personer foretog sig eller sagde. Et tydeligt eksempel er museums-gæsternes ret tåbelige reaktion på scenen i »Red Line 7000« mellem Ned Arp og Julie Kazarian. Enten misforstår man Hawks og tror, han her skildrer en smuk kærligheds-scene, og ler således af Hawks, eller man misforstår hans holdning til personerne, og tror han udleverer dem til den billige latter. Ingen af delene er tilfældet. Scenen er ganske vist smuk, men smuk i al sin pinlighed. Den er også udleverende, men udleverende til medfølelse, ikke til latter. Julie er i al sin sødmeifulde naivitet og udleverethed hjælpeløs over for den mere erfarne Ned. Når hun beder ham fortælle om andre piger, ved vi tilskuere, hvad det er, hun er interesseret i, og Ned ved det også. Men hendes spørgsmål er lige så pinlige for ham, som de er for os, og han er lige så påvirket af hendes hjælpeløshed, som vi er (eller burde være), og derfor griner han ikke ad hende, men prøver at vige uden om spørgsmålet.

Det erotiske spil

Den samme håndfasthed har gjort sig gældende, når man skulle bedømme forholdet mellem mænd og kvinder hos Hawks. Det hævdes, at kvinderne for at opnå anerkendelse, skal leve op til mændenes idealer, og man har umiddelbart identificeret idealerne med mændenes arbejde og professionalisme. Som jeg har prøvet at påvise, går idealerne ikke på nogen bestemt kunnen, men på det at være selvstændig og ansvarlig. Ganske vist kan adfærden hos de to køn ofte forekomme os mandhaftig for begge parter, men når vi opfatter Slim som mandig, fordi hun er lige



Øverst: »Foryngelseskuren« fra 1952. Nederst: Lauren Bacall og Humphrey Bogart i »Sternwood mysteriet« 1946.



så slagfærdig og selvstændig som Morgan i »To Have and Have Not«, er det så Hawks eller os, der er noget galt med?

Fejlen er vel, at netop vi opfatter en vis adfærd og visse evner, som specifikt mandlige, medens der aldrig hos Hawks gøres noget nummer ud af, om det er en mand eller en kvinde, der besidder dem. Slim er jo ikke styrmand, Feathers i »Rio Bravo« begynder ikke at gå med pistol, Bonnie Lee i »Only Angels Have Wings« har ikke flyvercertifikat og ingen af pigerne i »Red Line 7000« kører racerbiler. I »Hatari!« bliver Dallas til grin, fordi hun ikke kan stå oprejst på lastbilen under jagten, men grunden til at man griner er, at hun havde fået det at vide i forvejen. Hun var blevet advaret, men ville ikke høre på det. Hun troede hun var klogere end de professionelle. Og det slipper man ikke godt fra hos Hawks. Desuden mister Hawks' da-

mer aldrig deres kvindelighed, dvs. deres erotiske udstråling. Hos få instruktører har lærredet vel i den grad slået gnister som i det erotiske spil mellem Hawks' helte og heltinder. Og dette skyldes vel, at kvinderne altid har været ligestillede, man kunne forvente det samme udspil fra kvinden som fra manden. Begge har ret til at tage initiativet, og som oftest hos Hawks er det kvinden, der gør det. Ingen har vel lagt så mange erotiske muligheder i de tre små ord »Got a match?« som Slim i »To Have and Have Not«, og i »Rio Bravo« er Feathers konstant et par skridt foran Chance i deres forhold. Hun kan hele tiden forudsige hans replikker og reaktioner, og samtidig med, at det er dybt tilfredsstillende at se en kvinde, der ved, hvad hun vil, og gør det, bliver scenerne naturligvis meget morsomme, fordi Chance hele tiden bliver forbløffet over hende. Han

kan simpelt hen ikke greje hende. Han er fantastisk længe om at fatte, at hun i virkeligheden spiller et meget alvorligt og meget ærligt spil.

Netop dette spil mellem helt og heltinde er af afgørende betydning i Hawks' film. Spillet foregår på to planer. Dels drejer det sig som sagt om kvindens forsøg på at blive anerkendt på egne præmisser. I »To Have and Have Not« har vi den meget morsomme scene, hvor Slim og Morgan skiftes til at bære whiskyflasken ind til hinanden. Slim har skaffet whiskyen ved at lægge an på en officer, hvilket var en tand for meget for Morgan. Han er blevet sur, men han vil naturligvis ikke indrømme sin surhed. Det ville jo være det samme som at indrømme sin interesse i Slim. Man bliver ikke sur på en ligegyldig person. Ved sin handling og ved at nægte at skamme sig over den provokerer Slim Morgan til at erkende og indrømme sin interesse, samtidig med at hun gør ham klart, at hun er et selvstændigt individ med egne normer og egen ansvarlighed. Wood gør opmærksom på det samme forhold i scenen, hvor Slim har stjålet Johnson's tegnebog. Da Morgan afslører hende, bliver hun hverken flov eller forlegen, hvorimod Johnson, da han bliver afsløret, straks griber til undskyldninger og tågede forklaringer. Problemet er ikke, hvad der »objektivt« er rigtigt eller forkert, men hvad den enkelte vælger som rigtigt og forkert. At stjæle er måske ikke særlig pænt, men Slim gør det bevidst. I den konkrete situation vælger hun at bryde en konvention, og hun indrømmer det blankt. Hun prøver ikke at snyde som Johnson. Hun er ansvarlig for sin handling.

Desuden foregår spillet på det erotiske plan, der hos Hawks altid er gnistrende morsomt. I tradition med den amerikanske screwball-komedie lader han som oftest sine mænd og kvinder mødes i et skænderi eller en misforståelse. Forklaringen har han for så vidt selv givet i »Bringing Up Baby«, hvor psykiaterens forklaring til Susan Vance kan stå som forklaring på de fleste Hawks-heltes optræden (det er i øvrigt pudsigt, at psykiateren her får lov at give den rette forklaring. I amerikansk komedie er der ellers tradition for at gøre psykiatere til grin. I »Bringing Up Baby« bliver han i stedet farlig, da han mistolker Susans opførsel). Dette erotiske spil udvikler sig i komedierne gennem en række misforståelser og uheld til erkendelsen af en kærlighed. I en række forrygende dialoger får Hawks sine helte og heltinder indfiltret i hinanden, og ved konstant at lade dem gå ind og ud hos hinanden, får han det skiftevis aggressive og defensive i deres øjeblikkelige holdning frem. Pudsigt nok er forholdene lige morsomme både i komedierne og dramaerne, og i begge genrer er det som regel kvinderne, der har den mest modne holdning til det erotiske.

At finde identiteten

Kvindernes betydning understreges også af den enorme virkning deres blotte tilstedeværelse har på mændenes situation. Konstant stiller de mændene i nye og ukendte situationer, hvor de må tage sig selv op til ny vurdering. I dramaerne holdes det på det morsomme plan, mens det i komedierne ofte antager karakter af farce.

Ligesom i dramaerne drejer det sig i komedierne om at fastholde sin egen identitet.

Hvor dramaets personer bliver truet af ydre omstændigheder som skurke, naturen eller skæbnen, bliver komedierne personer truet af sig selv. Som regel er det mangel på realitetssans, der er skyld i kalamitetterne, en fuldstændig mangel på kontakt med de konkrete omgivelser. Professor Huxley's ulykke er ikke, at Susan roder ham ind i en masse indviklede affærer og løgne, men at han ikke selv er i stand til at overskue situationerne. Han kender ikke konsekvensen af sine egne handlinger. Han er ikke ansvarlig, og derfor uden egentlig identitet.

Ofte er Hawks' komedier da også handlingsmæssigt opbygget som en art forvekslingskomedier. I hvert fald bliver personerne som regel tvunget til at udgive sig for andre eller andet, end hvad de er. Professor Huxley må udgive sig for en ven fra Brasilien, for ikke at røbe sin virkelige identitet for Susans tante. I »Man's Favourite Sport« er problemet, at Roger Willoughby har udgivet sig for lystfisker, skønt han i virkeligheden aldrig har haft en fiskestang i hånden. Den ene løgn tvinger den næste med sig, og konsekvenserne bliver uoverskuelige. Netop fordi man ikke handler bevidst og ansvarligt, kan man heller ikke forudse følgerne, og manglen på identitet bliver det egentlige problem. I »Monkey Business« forsøger professor Fulton at fremstille et foryngelsesmiddel, og ved således at flygte fra sin identitet bliver han konfronteret med sine egne fejl og mangler, og hans ægteskab bliver afsløret som mindre harmonisk, end han havde forestillet sig. Først da han erkender sin identitet (i dette tilfælde sin alder) bliver han i stand til måske at fortsætte. I en analyse af »Monkey Business« i »Film Heritage« gør John Belton opmærksom på, at kun børnene, babyen og aben opfører sig naturligt i filmen. Resten af personerne flygter fra deres identitet. Den samme flugt kan man finde i »I Was a Male War Bride«, hvor Henri Rochard må optræde som kvinde (noget der forbavsende tit sker for Hawks' helte), og i »His Girl Friday«, hvor Hildy Johnson forsøger at løbe fra sin kærlighed til såvel Walter Burns som til journalistikken. Et slags negativt bevis kan man finde i »Ball of Fire«, hvor professor Potts gennem hele filmen fastholder sin identitet som sprogforsker. Lige meget hvor tåbelige situationerne bliver, bevarer han sin værdighed, fordi han aldrig handler »out of line«, han er hele tiden sig selv.

Nu er det væsentlige i et lystspil jo ikke, at man kan uddrage visse temaer og holdninger, men at det er morsomt. Dette er måske en overflødig bemærkning, men i hvert fald synes Wood ganske at overse netop dette faktum i sin gennemgang af Hawks' lystspil. Han viser hvorledes »Scarface« tematisk lægger sig nærmere op ad lystspillene end ad dramaerne, men han glemmer at nævne, at den også kunne henregnes under lystspillene, simpelt hen fordi den er morsom. Ganske som de fleste af Hawks' film er morsomme. Det er ofte sagt, at humoren hos Hawks i høj grad bygger på replikkerne og den fart, hvormed de afleveres. Personerne snakker konstant i munden på hverandre, og alt foregår i et forrygende tempo. En anden ting, der også nok var værd at fremhæve, er Hawks' meget bevidste brug af skuespillere. De fleste af lystspillene har Cary Grant i hovedrollen, og få har som Hawks forstået at udnytte Grant's lidt forbløffende fysiognomi, hans elegance og hans betydningsfulde øje-

kast til publikum, det publikum, der aldrig bliver glemt i de amerikanske lystspil. Det hele er et spil, der bliver spillet for os, og hverken hovedpersonerne eller vi glemmer det.

Dette spil med vor forhåndsviden benytter Hawks også, når han bruger Humphrey Bogart eller John Wayne i en hovedrolle. Han spiller på hele den myte, der hænger ved skuespilleren, og sparer således tid, fordi han kan undgå visse overflødige forklaringer. Vi kender jo personerne, vi kender deres professionalisme, vi har tillid til dem. Det samme gælder de mindre roller. Vi ved alle, at Walter Brennan »used to be good«.

Hawks har i et interview udtalt, at han altid først prøver at få et lystspil ud af sine film. Kun hvis det er helt umuligt, laver han dramaer. Men helt umuligt bliver det aldrig, han får altid presset en eller flere morsomme scener ind. Især har han en forkærlighed for at lade sine helte og heltinder starte et større skænderi midt i en kritisk situation. I »The Big Sleep« er der en scene, hvor Joe Brody holder Marlowe og Vivian i skak med en revolver. De ænser ham overhovedet ikke, men fortsætter deres skænderi, og Brody virker mere og mere latterlig med sin revolver.

Dette stemmer godt overens med Hawks udtalte interesse for »character« frem for »plot«. Handlingen er blot en ramme for personernes udfoldelser. Det er relationerne mellem personer og grupper, der interesserer Hawks, ikke historien som historie. Derfor har Hawks også kunnet boltre sig i alle genrer. Han har kunnet arbejde inden for Hollywood-systemet, fordi han har taget de historier, han har fået tildelt, og så brugt dem som det passede ham. Han har ikke haft ambitioner om at fortælle originale eller bevidst dybe historier. Hans film er næsten rensat for symboler, og alle dybere betydninger skal søges i det, personerne faktisk siger og gør, aldrig i den måde hvorpå instruktøren viser os deres handlinger eller replikker. De temaer og den livsholdning, der kommer til udtryk i Hawks' film, er organisk indarbejdet i filmene, og kommer nærmest ubevidst til udtryk. Det er ikke filosofi, der er illustreret ved hjælp af en historie, men en historie og nogle personer, som vi eventuelt kan udrede visse ting af. Men det allervigtigste er nok, at vi ikke behøver at udrede noget som helst. Hawks' film er umiddelbart tilgængelige for enhver, de er underholdende på et helt elementært plan, de bliver aldrig små gåder, vi skal hjem og gætte, før vi kan forstå og værdsætte dem.

■ RIO LOBO

Rio Lobo. USA 1970. Dist: National General Pictures. P-selskab: Cinema Center Films/Malabar Productions. P/Instr: Howard Hawks. As-P: Paul A. Helnick. P-leder: Robert M. Beche. 2nd unit instr: Yakima Canutt. Instr-ass: Mike Moder. Manus: Burton Wohl, Leigh Brackett. Efter: fortælling af Burton Wohl. Foto: William Clothier. Farve: Technicolor. Klip: John Woodcock. P-tegn: Robert Smith. Dekor: William R. Kiernan. Rekvis: Ray F. Mercer. Kost: Ted Parvin. Musik: Jerry Goldsmith. Tone: John Carter. Sp-E: A. D. Flowers, Clifford E. Wenger. Make-up: Monte Westmore. Frisurer: Jean Austin. Medv: John Wayne (Cord McNally), Jorge Rivero (Pierre Cordona), Jennifer O'Neill (Shasta), Jack Elam (Phillips), Christopher O'Neil (Mitchum (Tuscarora), Victor French (Ketchum), Susana Dosamantes (Maria Carmen), David Huddleston (Dr. Jones), Mike Henry (Sheriff Hendricks), Bill Williams (Sheriff Cronin), Jim Davis (Riley), Sherry Lansing (Amelia), Dean Smith (Bitey), Robert Donner (Whitey), Edward Faulkner (Lieutenant Harris), Peter Jason (Lieutenant Forsythe), Robert Rothwell, Chuck Courtney, George Plimpton (Whitey's håndlangere). Længde: 114 min., 3135 m. Censur: Gron. Udl: Athena. Prem: Saga 8.3. 1971.