trykket af, at Frankenheimers film i ligeså høj grad »skabes« under personinstruktionen som på manuskriptstadiet. Den hæmmede langsommelighed, som ellers altid har været en af Gregory Pecks mange begrænsninger som skuespiller, får Frankenheimer i filmens første halvdel vendt til en fordel, til et naturligt udtryk for figurens kejtede rådvildhed i en totalt ny situation. Og Tuesday Weld er i mine øjne sensationelt god som pigen, han forelsker sig desperat i, en rolle, der er meget vanskelig at forsvare, men som hun giver både en utvungen uskyld, der holder *femme fatale*-klicheerne på afstand, og en snusfornuft, som gør hendes flugt til slut fuldstændig troværdig.

Visuelt er filmen støvsuget for knald-effekter, mesterligt beregnet i sin funktionelle udnyttelse af *hele* cinemascopelærredet. Den psykiske afstand mellem personerne understreges således gang på gang af en fysisk afstand, så mange af personerne er placeret helt ude ved billedets ene kant, også i nærbilled-samtaler, hvor to personer er i billedet på samme tid. Og i farver og belysning er filmen så langt fra lækker Hollywood-blankhed, som tænkes kan. Grå, mørkegrønne og brune farver dominerer og skaber et helhedsindtryk af tristhed og forfald, og Frankenheimer anvender tilsyneladende så vidt muligt kun naturlige lyskilder.

John Frankenheimers lidt demonstrative virtuositet og næse for sensationelle salgbare emner kunne i tressernes første halvdel gøre én en smule skeptisk med hensyn til hans status som en sand personlig filmskaber, en *auteur*. Denne skepsis er nu gjort grundigt til skamme. Ligesom Frankenheimer i »The Fixer« (»Jøden fra Kiev«) videreførte temaet fra »Birdman of Alcatraz« – muligheden for menneskelig vækst gennem lidelse – har han i »The Gypsy Moths« og specielt i »I Walk the Line« uddybet det i »All Fall Down« og »Seconds« påbegyndte billede af et Amerika, der ikke er de uanede muligheders land (som »den amerikanske drøm« vil have os til at tro), men lidt efter lidt berøver hovedpersonerne enhver illusion om at hæve sig over middelmådigheden og skabe sig et nyt, bedre og friere liv. Og der er ikke noget søgt eller villet ved denne pessimisme. Den personlige overbevisning præger hver meter af en film som »I Walk the Line«. Jeg tror, John Frankenheimers talent nu har fundet sit naturlige leje – han er en af amerikansk films mindre mestre. Paradoksalt, at det skulle ske samtidig med, at han tilsyneladende er ved at miste sit publikum.

Morten Piil

■ **SHERIFFEN I TENNESSEE**

I Walk the Line. Arb.titel: An Exile. USA 1970. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** John Frankenheimer Productions, Inc./Edward Lewis Productions, Inc./Halcyon Productions, Inc./Atticus Corporation. **Ex-P:** Edward Lewis. **P:** Harold D. Cohen. **P-sup:** Howard Pine. **Instr:** John Frankenheimer. **Manus:** Alvin Sargent. **Efter:** Madison Jones' roman »An Exile«. **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Eastman. **Format:** Panavision. **Klip:** Harold F. Kress (Sup), Henry Berman. **Ark:** Albert Brenner. **Dekor:** Marvin March. **Rekvis:** Anthony Bavero. **Kost:** Lewis Brown. **Musik:** Johnny Cash. **Sange:** »This Side of the Law«, »This Town«, »'Cause I Love You«, »Hungry«, »Flesh and Blood« [= You are What I Need], »I Walk the Line«, »Face of Despair« skrevet og sunget af Johnny Cash. **Tone:** Tom Overton, Arthur Piantadosi. **Instr-ass:** Philip L. Parslow. **Makeup:** Ben Lane (Sup), Frank Prehoda, Jack Petty. **Medv:** Gregory Peck (Sherif Tawes), Tuesday Weld (Alma McCain), Estelle Parsons (Ellen Haney), Ralph Meeker (Carl McCain), Lonny Chapman (Bascomb), Charles Durning (Hunnicutt), Jeff Dalton (Clay McCain), Freddie McCloud (Buddy McCain), Jane Rose (Elsie), J. C. Evans (Bedstefar Tawes), Margaret A. Morris (Sybill), Bill Littleton (Pollard), Leo Yates (Vogel), Dodo Denney (Darlene Hunnicutt). **Længde:** 95 min., 2660 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia. **Prem:** World Cinema 3.2.1971.

JOE

Enhver skildring af USA er dømt til at blive fragmentarisk. Uanset om man udtrykker sig journalistisk, skønlitterært eller filmisk, kan man aldrig få fat i mere end aspekter af den mangetydige amerikanske virkelighed. Det betyder ikke, at man ikke kan skildre *virkeligheden* i USA, men det betyder, at selv en nok så perspektivrig og dybtgående skildring af den amerikanske situation kan udsættes for den indvending, at den kun dækker en del af det, der foregår.

Øjensynlig har denne problematik ligget langt fremme i bevidstheden hos instruktøren John G. Avildsen og manuskriptforfatteren Norman Wexler, da de gik i gang med deres film om »Joe« – den meget talende og næsten karikerede repræsentant for det tavse flertal. Avildsen og Wexler har klart nok haft ambitioner om at skabe *filmen* om USA ved indgangen til 1970'erne, og det røber de allerede i de allerførste sekvenser. Navnet JOE står i store bogstaver hen over lærredet, og de tre bogstaver er forsynet med de amerikanske farver – rødt, blåt og hvidt.

Avildsen og Wexler forsøger at presse deres billede af USA ind i et godt, gammeldags familiedrama. Det velstillede direktørpars datter er flyttet sammen med en *drop out,* Frank, der opretholder tilværelsen ved at sælge og bruge narkotika. Datteren, Melissa, er ked af Franks virksomhed som *pusher,* og for at få hende til at holde kæft, tvinger Frank hende til at tage LSD. Hun ryger på et dårligt trip og ender på hospitalet. Forældrene benytter det som en lejlighed til at rive hende ud af hippie-miljøet i East Village. Faderen, William Compton, tager til hendes og Franks lejlighed for at hente hendes tøj. Han bliver overrasket af Frank, der provokerer ham groft. I raseri overfalder Compton datterens ven og kommer utilsigtet til at dræbe ham.

Da han efter mordet søger at komme til hægterne igen på en bar, møder han Joe, der i en endeløs og temmelig fordrukken monolog sidder og udløser sin galde over niggerne og de langhårede. Compton lader et par bemærkninger falde, som Joe kommer i tanke om, da han tre dage senere i fjernsynet og »New York Daily News« får at vide, at der er fundet en myrdet *pusher* i Village. Han gætter, at Compton er morderen og opsøger ham, ikke for at presse penge ud af ham, men simpelt hen fordi han er fascineret af en mand, der har virkeliggjort hans egne drømme om at dræbe en hippie.

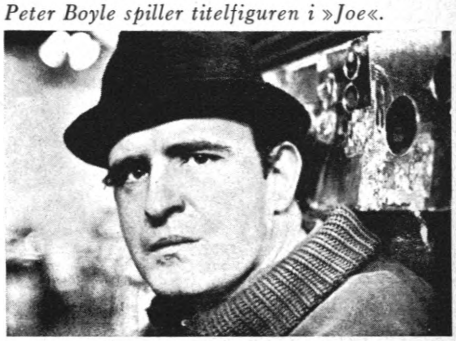
Compton føler sig mere eller mindre tvunget til at optage forbindelse med Joe, der begejstret inviterer ham til møde i sin bowlingklub og til middag hjemme hos sig selv. Men samtidig med, at reklamebureaudirektøren føler det som en form for tvang således at skulle pleje omgang med en stålarbejder, finder han en selvbekræftelse i den begejstring, som Joe lægger for dagen over mordet. Med Joes argument om, at han blot har befriet verden for et skadedyr, retfærdiggør Compton efterhånden mordet over for sig selv og sin kone, der også er klar over, at han er Franks morder.

Melissa finder på hospitalet ud af, at Frank er død, og da hun flygter hjem til sine forældre, erfarer hun, at hendes far er morderen. Hun søger atter tilflugt i Village-miljøet, og faderen begynder den natlige jagt, som så mange andre overklasse- og middelklasse-forældre har været på i East og Greenwich Village. En aften tvinger Joe sig adgang til at deltage i eftersøgningen af Melissa. De ender i et hippieselskab, hvor Joe oplever sit livs første »orgie«. Mens de knæpper et par af pigerne (Joe får at vide, at han sætter verdensrekord i hurtighed), forsvinder de øvrige hippier med deres tegnebøger og credit cards. Efter at have slået en af pigerne halvt fordærvet, får Joe at vide, hvor de andre er taget hen, og han og Compton optager forfølgelsen i Joes vogn. Da de når frem til hippiernes tilholdssted i et hus uden for New York City, forsyner Joe – imod Comptons protester – sig selv og sin ledsager med geværer – blot »for at give dem en forskrækkelse«. Men da en af hippierne forsøger at flygte, skyder Joe ham. Af angst for, at de andre skal sladre, begynder han at meje dem ned. Flere gange opfordrer han den protesterende og afmægtige Compton til at deltage i massakren, og til sidst kan reklamedirektøren ikke længere modsætte sig Joes råb: »It's your turn, Compton.« Også han begynder at fyre løs på de unge mennesker, der stadig er i live. Da en gruppe hippier ankommer til huset, skyder Compton også dem. En pige forsøger at flygte. Compton skyder hende bagfra. I faldet vender hun sig imod sin morder. Compton ser, at det er Melissa. The End.

Denne detaljerede handlingsbeskrivelse er nødvendig for at vise, hvorledes Avildsen og Wexler har forsøgt at gøre Joe, Compton og Frank/Melissa til arketyper. Joe er »the hard hat«, den hvide arbejder, der er gennemsyret af racisme og chauvinisme, og som ikke kan forstå, at nogen vil være betænkelig ved at købe en brugt bil af Richard Nixon – De forenede Staters præsident. Compton er overklasse-amerikaneren med kontor i et moderne business-palads, med kæmpelejlighed på Fifth Avenue ud til Central Park, med uforpligtende liberale synspunkter og en Fleetwood-limousine. Han er det, som det tavse flertals kandidat ved borgmestervalget i New York i 1969, Mario Procaccino, kaldte »the limousine liberals«. Melissa er datteren, der er blevet fremmedgjort ved at vokse op i dette materielle overflodsmiljø, hvor alle menneskelige værdier er blevet erstattet af overfladiske konventioner. Frank er »ungdomskulturens« hårde dreng, pusheren, der ikke undser sig for at sælge vitaminpiller som stof til 10 dollars pr. pille. Han er egocentrikeren, der kun kræver og aldrig giver i forholdet til Melissa.

Det er vel tvivlsomt, om det under nogen omstændigheder ville være muligt at få noget fornuftigt ud af at blande så stereotype figurer. Resultatet i dette tilfælde er i hvert fald yderst problematisk. Instruktørens og

Peter Boyle spiller titelfiguren i »Joe«.



forfatterens ambitioner har simpelt hen været for store. I deres iver efter at lave et personligt drama, der skulle illustrere de dybe amerikanske samfundskonflikter, er de endt i uhyggeligt fede allegorier. Personerne er så tyngede af at være »typer«, at de kun i enkelte passager bliver til andet og mere end netop typer. De er behæftet med så mange symboler, at de kun sjældent bliver forløst som mennesker, der lever i den amerikanske virkelighed. Og netop derfor hviler der et skær af uvirkelighed over »Joe«. I deres iver efter at indfange alle facetter af virkeligheden begår filmens skabere vold imod deres egen historie. Det fremgår måske klarest i sekvensen, hvor Joe og Compton kommer til »orgie« i Greenwich Village. Dette »orgie« er nødvendigt for at dreje handlingen derhen, hvor instruktøren og forfatteren ønsker, men det strider totalt imod filmens egne forudsætninger. Hvorfor i alverden skulle Joe, der er hippie-hader om en hals, og Compton, der på grund af datterens skæbne hader miljøet, gå med til at ryge shit og knæppe med en gruppe unge hippier?

Alvildsen og Wexler har øjensynlig været klar over, at det skematiske og det stereotype var en nærliggende fare. Men deres forsøg på at personalisere arketyperne lykkes kun i enkelte passager. Deres generelle løsning er simpelt hen at skildre alle personerne – med Melissa som en mulig, men til gengæld konturløs undtagelse – som yderst usympatiske typer. Denne film har ingen helte, men en masse skurke. Joe er nærmest en karikatur på »det tavse flertal« – en syntese af alle de værste sider af »the hard hats«. De mange forskellige grunde, som den hvide arbejder i USA kan have til at søge tilflugt i racismen og chauvinismen, kommer overhovedet ikke frem i filmen. Det samme gælder Frank og alle de øvrige hippier. Også de skildres med en næsten entydig negativitet. Der er ikke i filmen skygge af forsøg på at analysere, hvorfor en stor del af den amerikanske ungdom ender i dette miljø, og hvorfor nogle af dem går så langt, som Frank gør. Også Compton og hans kone skildres som karikaturer på den befolkningsgruppe, som de i filmen er sat til at repræsentere.

Alle disse indvendinger må dog ikke overskygge, at filmen har fat i en helt central problemstilling. De liberale (Compton) bliver i de afgørende situationer drevet til højre af »the hard hats« (Joe). Selv om de liberale egentlig godt ved, at ungdomsoprøret er udsprunget af deres egne urealiserede idealer, vender de sig imod dette oprør, når de bliver presset af højrefløjen. »It's your turn«, som Joe siger til Compton, da de skyder hippier i filmens afsluttende sekvens. Og Compton følger viljeløst Joe. Han skyder sin egen datter, som de liberale har myrdet deres egne politiske børn.

Symbolikken er klar nok, og i filmens bedste passager bliver den anvendt ganske godt. Men som helhed virker den påklistret. Det illustreres måske tydeligst i titelfiguren Joe. Han spilles helt suverænt af Peter Boyle, der gør alt, hvad en skuespiller kan gøre for at få en figur til at virke overbevisende. Når det alligevel ikke lykkes, er det bestemt ikke hans skyld. Ansvaret må placeres hos Alvildsen og Wexler, der har ladet sig lede på afveje af ambitioner, der ganske enkelt ikke lader sig opfylde.

Torben Krogh

■ **JOE**

Joe. USA 1970. **Dist/P-selskab:** The Cannon Group. **Ex-P:** Dennis Friedland, Christopher C. Dewey. **P:** David Gil. **As-P:** George Manasse. **P-leder:** Frank Vitale. **P-ass:** Tom Feledy, Ken Robertson, Lloyd Kaufman. **Instr/Foto:** John G. Avildsen. **Manus:** Norman Wexler. **Kamera:** Ralph Hotchkiss/**Ass:** Stephen Bower. **Farve:** DeLuxe. **Lys:** Jim Crispi. **Klip:** George T. Norris/**Ass:** Thomas Kennedy. **Rekvis:** Willard Bond. **Kost:** Andy Kay. **Musik-sup:** Gene Orloff. **Komp/Dir:** Bobby Scott. **Sange:** »You Dont Know What's Going On«, komponeret og sunget af Exuma; »Hey Joe«, tekst af Danny Meehan, sunget af Dean Michaels; »Where Are You Going?«, »You Can Fly«, sunget af Jerry Butler. **Tone:** Michael Scott Goldbaum/**Ass:** Charles Hansen. **Lyd-mixer:** Jack Cooley. **Lyd-E:** Thomas Kennedy. **Sp-E:** Louis Antzes. **Fortekster:** John Paratore (design), Sal Vitale, Hugh Valentine. **Instr-ass:** Harvey Vincent, Michael Lerner. **Medv:** Susan Sarandon (Melissa Compton), Pat McDermott (Frank Russo), Tim Lewis (Dreng i læskedrik-bar), Estelle Omens, Bob O'Connell (Kunder i forretning), Dennis Patrick (Bill Compton), Audrey Caire (Joan Compton), Marlene Warfield (Sygeplejerske), Mary Case, Jenny Paine (Teeny boppers), Peter Boyle (Joe Curran), Reid Cruickshank (Bartender), Rudy Churney (Bargæst), K. Callan (Mary Lou Curran), Robert Emerick (TV-speaker), Gloria Hoye (Janine), Bo Enivel (Sam), Michael O'Neal (Bartender i Ginger Man), Frank Moon (Gil Richards), Jeanne M. Lange (Phyllis), Perry Gerwitz (Hippie på gaden), Morty Schloss (Tjener), Frank Vitale (Hippie i gruppe), Al Sentesy (Ejer af plakatforretning), Patti Caton (Nancy), Gary Weber (George), Claude Robert Simon (Bob), Francine Middleton (Gail), Max Couper (Ronnie). **Længde:** 107 min., 2930 m. **Censur:** Gul. **Udl:** ASA Filmudlejning. **Prem:** Imperial 1.3. 1971.

SHERLOCK HOLMES' PRIVATLIV

Billy Wilders Sherlock Holmes-film handler om en egocentriker, hvis tilværelse forstyrres af kærligheden. Wilder har kredset om den slags mennesker i mange af sine film; ensomhedens beskyttelse og dæmoni har været et væsentligt tema i de melodramaer og komedier, som han har bygget op omkring de isolerede skæbner. Norma Desmond i »Sunset Boulevard«, fastfrosset i makaber isolation, Don Birnam i »Den tabte weekend«, fanget i et deliristisk mareridt, C. C. Baxter i »Nøglen under måtten«, på vej ind i et lukket, privat sløvsind – og Sherlock Holmes, fastlåst i sin mytologiske victorianske hverdag, hvor alle rekvisitterne falder ham så virtuost i hænderne. Men miljøet er farligt; det udholdes kun, hvis man har en sprøjte ved hånden, og Holmes er af lutter rastløshed fuld af længsel efter begivenheder, der muliggør flugt.

Holmes udleveres af sine omgivelser. Det perfekte i »The Private Life of Sherlock Holmes« repræsenteres af den minutiøst beregnede atmosfære; lokalkoloritten svigter ikke. Ikke blot har Alexander Trauner opbygget en Holmes-scene, der i et og alt dækker hele begrebet og hele Holmes-litteraturen, men Billy Wilder udstiller denne scene ved at lade Holmes pege den ud og ironisere over den. Holmes er bundet af den verden, som Watson har skænket ham, og dette er mere end en pudsig litterær vits. Holmes er et stykke enestående nutidig mytologi, en opfindelse, der har fået selvstændigt liv og nu vender sig mod ophavsmanden, idet han vurderer alle disse Watsons påhit som besværlige og unødvendige.

I kraft af miljøet etablerer Wilder hele filmens Holmes-billede. Ved at lade filmen begynde og slutte i Baker Street giver han den en elliptisk bane og den Holmes'ske scene en primær funktion. Her er Holmes den selvsikre, rastløse og slagfærdige eneboer, og her er han Holmes efter nederlaget, mystificeret af kærligheden og foruroliget af erindringen om den kvindelige medspiller i filmens spionhistorie. Denne dobbelte udnyttelse af scenen er elegant gennemført, lokalkoloritten er konstant bærende og derfor i stand til at følge med i Holmes' nye stemninger. Den er bærende, fordi Trauners dekoration ikke er tynget af unødvendige enkelt-påhit, og fordi Wilder lader dekorationen forklare Holmes. Graham Petrie arbejder i sin Truffaut-bog med en opstilling, der samler en helhed i tre »afsnit«, kamera og klipning, omgivelserne og objekterne, og endelig: musik, lyd og dialog. Hvis disse elementer virker, er det for så vidt unødvendigt at give sig til at analysere menneskene i filmen, for de er analyserede i og med en analyse af de tre hovedafsnit. Hvad man nu end kan mene om Petries opstilling, så er det uimodsigeligt, at en analyse af Holmes' scene, af de omgivelser, hvori vi ser ham, også bliver en analyse af Holmes. Dette er forenklende, men »The Private Life of Sherlock Holmes« er en af de film, som bedst kunne inspirere til analyser af dekoration og objekternes funktion. Og det er Trauners og Wilders præcise billede af Baker Street, der gør filmen så fascinerende.

Robert Stephens (tv.) som Sherlock Holmes i Billy Wilders film.