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.

Historien er mindre fascinerende, selv om den er fortalt med kontrol og vid. Kun scenerne med u-båden og dronning Victoria er direkte skæmmende; den slags tydelige vitser er aldrig morsomme. Men de små hemmelighedsfulde detaljer er smukt fanget ind, parasollen, der signaliserer, dværgene ved graven osv. Virtuose numre er balletscenerne med Watson og Holmes' tolkede samtale med Madame Petrova. »Svanesøen« spiller behændigt rollen som ledemotiv.

Robert Stephens' Sherlock Holmes er ikke helt Conan Doyles helt; han er i afgørende øjeblikke knap så snild, mere optaget af småting og nemmere at narre, jævnfør broderen Mycrofts besvær med at redde i land, hvad Sherlock kuldsejler. Men Stephens er naturligvis, som Wilder vil have det, den rigtige figur plus en tilsætning af afsløring, ikke fordi Wilder er misantrop (det er han nemlig sjældent), men fordi han ikke kan få sandheden sagt uden at afmytologisere.

Colin Blakelys Watson er en perfekt studie i naivitet, trofasthed og mild ophidselse, og Geneviève Page er en sympatisk, temmelig usandsynlig spion. Fremragende er de førnævnte dværge, dystre, alvorlige, angste, og en skare trappistmunke på en bro – alle er man forklædt. Kun i Baker Street er ensomheden beskyttet. Eller *var* den beskyttet.

Jørgen Stegelmann

■ **SHERLOCK HOLMES' PRIVATLIV**

The Private Life of Sherlock Holmes. England 1970. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Phalanx Productions/Sir Nigel Films/Mirisch Productions, Inc. **P/Instr:** Billy Wilder. **As-P:** I. A. L. Diamond. **P-sup:** Larry De Waay. **P-leder:** Eric Rattray. **Manus:** Billy Wilder, I. A. L. Diamond. **Efter:** Arthur Conan Doyles romanfigurer. **Foto:** Christopher Challis. **Kamera:** Frederick Cooper/**Ass:** John Palmer. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision.**Klip:** Ernest Walter/**Ass:** Margaret Miller, Boyd Williams. **P-tegn:** Alexandre Trauner. **Ark:** Tony Inglis/**Ass:** Frank Willson. **Dekor:** Harry Cordwell. **Musik:** Miklos Rozsa. **Tone:** J. W. N. Daniel, Dudley Messenger, Gordon K. McCallum, Roy Baker. **Koreo:** David Blair. **Sp-E:** Wally Veevers, Cliff Richardson. **Instr-ass:** Tom Pevsner. **Fortekster:** Maurice Binder. **Kost:** Julie Harris (design), Dorothy Edwards, Johnny Hilling (garderobe). **Makeup:** Ernest Gasser. **Frisurer:** Biddy Chrystal. **Medv:** Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (Dr. John H. Watson), Irine Handl (Mrs. Hudson), Stanley Holloway (1. graver), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Genevieve Page (Gabrielle Valtadon), Clive Revill (Rogozhin), Tamara Toumanova (Petrova), George Benson (Politiinspektør Lestrade), Catherine Lacey (En gammel dame), Mollie Maureen (Dronning Victoria), Peter Malden (Von Tirpitz), Robert Cawdron (Hoteldirektør), Michael Elwyn (Cassidy), Michael Balfour (Droskekusk), Frank Thornton (Portør), James Copeland (Guide), Alec McCrindle (Drager), Kenneth Benda (Præst), Graham Armitage (Wiggins), Eric Francis (2. graver), John Garrie (1. vognmand), Godfrey James (2. vognmand), Paul Tann (Kineserlig), Ina De la Haye (Petrovas kammerpige), Kynaston Reeves (En gammel mand), Anne Blake (Madame), Marilyn Head (En pige), Anna Matisse (2. pige), Wendy Lingham (3. pige), Penny Brahms (4. pige), Sheena Hunter (5. pige), Daphne Riggs (Gravid dame), John Gatrell (Equerry), Martin Carroll (1. videnskabsmand), John Scott (2. videnskabsmand), Philip Anthony (Kaptajnløjtnant), Phillip Ross (McKellar), Annette Kerr (Sekretær), Tina & Judy Spooner (Tvillinger), Ismet Hassan, Charlie Young Atom, Teddy Kiss Atom, Willie Shearer (Mandskab i undervandsbåd). **Længde:** 125 min., 3420 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Imperial 8.2.1971.
Indspilningen startet 5. maj 1969 i Pinewood Studios, London.

MONTEREY POP

Der er noget paradoksalt ved at skrive historisk om rock-musik, nuets og nutidens kunst frem for nogen. Men netop denne musiks intense engagement i nuet, i den øjeblikkelige umiddelbare livssituation, udsætter den for omskiftelser, der hurtigt nødvendiggør en historisk anskuelsesmåde. Af alle, der skriver om kunst, er rock-skribenter da også de mest nostalgisk tilbageskuende – tresserne er allerede blevet en myte.

En af de myter, der hæges kærligst om, er Monterey-festivalen i sommeren 1967, den sommer da hippierne og blomsterbørnene dukkede op i store mængder i San Francisco, og hash og LSD for alvor begyndte at sætte sit præg på den nye ungdomskultur. Samtidig kulminerede den rock-musik, som amerikanerne havde importeret fra England – amerikanske grupper som Country Joe and the Fish, Jefferson Airplane og The Doors nåede en musikalsk udtryks-intensitet, som har fået de fleste af deres senere plader og koncerter til at ligne energiske tilnærmelser til fordums højder.

Det er et af disse højdepunkter, filmen »Monterey Pop« har foreviget. Filmen har en langt mere autentisk atmosfære af glæde og harmoni end Michael Wadleighs Woodstock-film, som den uundgåeligt må sammenlignes med. Hvor både arrangører og instruktør i Woodstock-filmen har travlt med at indprente os, at dette handler om fred, kærlighed og musik og skrankefri idealisme, nøjes »Monterey Pop« med at *registrere* musikglæden og lykkefølelsen. Modsat »Woodstock« gør filmen meget ud af vekselspillet mellem de optrædende og tilhørerne – ansigter i rolig ekstase, helt opslugt af musikken, indfanges af kameraet under selve numrene, der hverken billed- eller lydmæssigt er så perfekt gengivet som i »Woodstock«. Enkelte dispositioner kan kritiseres – man gør for eksempel Simon og Garfunkel en slem bjørnetjeneste ved at proppe dem ind mellem mere hårdtslående numre uden naturlige overgange, og visse indklip af tilskuerreaktioner er ikke helt overbevisende i tidsfølgen.

Men »Monterey Pop« er i langt højere grad end »Woodstock« blevet en film om *musikglæde*. Sammenlignet med Woodstock-festivalens gigantiske menneskemasse, med dens overtoner af hysteri, er Monterey i Pennebakers gengivelse en fredelig idyl, hvor man ganske afslappet er sammen uden at behøve at bekræfte hinanden i et fællesskab. Mange af tilhørerne er tydeligvis »høje«, men filmen viser ingen skæve trips. Alligevel har man ikke fornemmelsen af, at den lyver gennem udeladelser. En spontan skønheds- og musikglæde gennemstrømmer filmen, og bortset fra Jefferson Airplanes nummer »Today« er sangene loyalt filmet – i tilfældet Otis Redding endda meget fantasifuldt. Stærkest står numrene med to nu afdøde stjerner, der brød igennem netop ved denne festival – Janis Joplin og Jimi Hendrix, to forpinte kunstnere, hvis fræsende, destruktive formsprog tydeligvis er mere i pagt med den nedtur, der skulle komme i de følgende år, end med den solbeskinnede lyksalighedsperiode, der kulminerede med Monterey-festivalen.

Morten Piil

■ **MONTEREY POP**

Monterey Pop. USA 1968. **P-selskab:** The Foundation. En Leacock-Pennebaker Produktion. **P:** John Phillips, Lou Adler. **P-leder:** Peter Hansen. **P-ass:** Pauline Marden, Peyton Fong, Larry Mong. **Instr/Manus:** Donn Alan Pennebaker. **Foto:** James Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D. A. Pennebaker, Nick Proferes. **Supplerende foto:** Bob Neuwirth, John Cooke, Tim Cunningham, Baird Hersey, Robert Leacock, Peter Pilafian, John Maddox, Nina Schulman, Robert Van Dyke, Brice Marden. **Farve:** Eastman. **Klip:** Nina Schulman/**Ass:** Mary Lampson. **Scene-lys:** Chip Monck. **Lysshow:** The Headlights. **Fortekster:** Tomi Ungerer. **Tone:** Wally Heider. **Musik/Sange:** »Combination of the Two« af Sam Andrew, Janis Joplin, sunget/spillet af Big Brother and the Holding Company; »San Francisco« af John Phillips, sunget af Scott McKenzie; »Creeque Alley« af John Phillips, Michelle Gilliam, »California Dreamin'« af John Phillips, M. Phillips, »I've Got a Feelin'« af John Phillips, Denny Doherty, sunget af The Mamas and the Papas; »Rollin' and Tumblin'« af Morris Levy, sunget/spillet af Canned Heat; »Bajabula Bonke« af Miriam Makeba, sunget af Hugh Masekela, spillet af William Henderson, Chuck Carter, Henry Franklin, Al Abrau; »High Flyin' Bird« af B. E. Wheeler, »Today« af Martin Balin, Paul Kantner, sunget/spillet af Jefferson Airplane; »Ball and Chain« af Willie Mae 'Big Mama' Thornton, sunget af Janis Joplin, spillet af Big Brother and the Holding Company; »Paint it Black« af Mick Jagger, Keith Richards, sunget/spillet af Eric Burdon and The Animals; »My Generation« af Peter Townshend, sunget/spillet af The Who; »Section 43« af Joe McDonald, sunget/spillet af Country Joe and The Fish; »Shake« af Sam Cooke, »I've Been Loving You Too Long« af Otis Redding, Butler, sunget/spillet af Otis Redding, Booker T and the MG's; »Wild Thing« af Chip Taylor, sunget/spillet af Jimi Hendrix, Noel Redding, Mitch Mitchell; »Raga Bhimpalasi«, spillet af Ravi Shankar, Alla Rakha, Kamala. **Medv:** Janis Joplin, Big Brother and the Holding Company [= James Gurley, Peter Alkin, Sam Andrew, David Getz], Scott McKenzie, The Mamas and the Papas [= John Phillips, Michelle Gilliam, Denny Doherty, Cass Elliot], Canned Heat [= Henry Vestine, Al Wilson, Bob Hite, Frank Cook, Larry Taylor], Hugh Masekela, William Henderson, Chuck Carter, Henry Franklin, Al Abrau, Jefferson Airplane [= Grace Slick, Marty Balin, Paul Kantner, Jorma Kaukonen, Jack Cassady, Alex »Skip« Spencer], Eric Burdon and the Animals [= Dave Roweberry, Charles Chandler, John Steele, Hilton Valentine], The Who [= Roger Daltrey, John Entwhistle, Peter Townshend, Keith Moon], Country Joe and the Fish [= Joe McDonald, Barry Melton, David Cohen, Bruce Barthol, Chicken Hirsh], Otis Redding, Booker T and the MG's, Jimi Hendrix, Noel Redding, Mitch Mitchell, Ravi Shankar, Alla Rakha, Kamala. **Længde:** 79 min., 2170 m. **Censur:** Rød. **Udl:** SBA [= Scandinavian Booking Agency]. **Prem:** Imperial 19.2.1971.

NEDENOM OG HJEM

Den sorte humor blev i slutningen af halvtredserne et fremtrædende begreb i amerikansk litteratur. Ved hjælp af galgenhumoren skildrede man en verden ude af enhver form for naturlig balance, et radikalt fald på den ene side af vægtskålen mod kaos og absurditet. Forløbere for denne »bevægelse« er forfattere som Evelyn Waugh, Nathanael West og Vladimir Nabokov, instruktører som Ernst Lubitsch (»At være eller ikke være«) og Luis Buñuel (»La Vida criminal de Archibalda de la Cruz«). Og stilen rendyrkedes af Stanley Kubrick i »Lolita« og »Dr. Strangelove«.

For det unge konservative gemyt Evelyn Waugh var verden ikke blot ude af balance, fordi den ringeagtede eller ignorerede traditionelle værdier som fornuft og ære – den var totalt af lave, anskuet som en slags surrealistisk komisk mareridt. Derfor er en bog som »Decline and Fall« ikke mere tidsbunden, end at den godt kan tåle den kronologiske modernisering, instruktøren John Krish og hans manuskriptforfatter Ivan Foxwell har udsat den for i deres på mange punkter forbløffende vellykkede filmatisering. Mareridtsvisioner er stadig lige aktuelle.

Filmatiseringen lever først og fremmest på en veloplagt gengivelse af bogens elementære komik. En fabelagtig velvalgt rollebesætning levendegør Waughs groteske galleri af særlinge og mislykkede eksistenser. Det farceagtige dominerer mere end i bogen, men mange af replikkerne er gengivet ordret, deriblandt kostskoleindehaveren Dr. Fagans uforglemmelige: »*I have been in the scholastic profession long enough to know that nobody enters it unless he has some reason which he is anxious to conceal.*« Hvilken moderne filmforfatter skriver overhovedet så vittigt og elegant pointerede replikker som Waugh? Og hele Waughs lakoniske fortællestil, hans virtuose og i virkeligheden filmiske brug af ellipser til at forstærke virkningen af komisk absurditet, er trofast overført i klippestilen, der lader historien udfolde sig i hurtige, men aldrig ulogiske kænguruspring.