

Jérôme, derimod, er helt igennem komisk, og nu ikke blot fordi hans opfattelse af situationerne, som han gengiver dem over for Aurora, ikke stemmer særlig godt med det, vi har set og ser, men allerede fordi han, ikke af alder, men af sind og statur, er alt for gammel for disse teenagere. Naturligvis skulle en alder af 35 år ikke i sig selv udelukke et forhold til 16-18 årige piger, men med sine hatte og sin gang og sine vaner og gode, voksne manerer skildres Jérôme i forholdet til pigerne som en gammel nisse, - om ikke som det, der er værre: en gammel gris. Han har ikke en chance og har aldrig haft en chance, og alene det, at han kan tro noget sådant - endsige at han undertiden kan føle sig som situationens herre - gør ham urkomisk.

Men det er ikke blot figuren Jérôme, der er opfattet humoristisk; der er også virkelig humor i mange af de situationer, der bygges op omkring ham. Ikke en humor, der fører til den braldrende latter, ganske vist, men en stille, godmodig humor, der på en gang udleverer Jérôme til publikums og de andre personer - især Lauras og Auroras - smil og latter, og forsvarer ham villigt. Han er vidunderligt morsom og sød, hvor han tuller bedstefar-agtigt rundt under de kirsebærplukkende unge; han er godmodigt udleveret for Lauras og vor latter i scenen, hvor Aurora første gang har forladt de to for at fremtylle sin første frugtdrik eller hvor Laura arrangerer deres bjergtur; og han er kluntet deltager i filmens næsten farceagtige scene, der dog ikke afvikles på nogen af figurernes bekostning, altså den hvor Aurora med sin anden trylledrik får ham ud af balance, så han må gribe efter Claires knæ.

I modsætning til »Nymfomanen« og »Min nat hos Maud« forekommer »Claires knæ« mig dog ikke fejlfri. Claire-delen forekommer mig at trække lidt af den kun altfor velkendte grund, at det nu engang er næsten umuligt at skildre kedsommelighed underholdende - og endnu mere umuligt at gøre en kedsommelig skildring af det kedsommelige acceptabel. Og Claire er ikke spændende - knæ eller ikke knæ. Men først og fremmest forekommer Aurora Cornu mig uheldigt valgt som troldkvinden, der bærer hendes eget fornavn. Af type kunne man naturligvis ikke forestille sig nogen anden, men rumænerindens stærke accent og monotone memorerer sig igennem indledningens lange forklaringer forekommer, ligesom hendes stadig gentagne, men ikke just varierede udbrud, i hvert fald mig temmelig trælse.

Til gengæld er filmen som helhed rigere end de andre - om ikke i tankeindhold og udfordring, så i personskildringen. Så det kan være svært at vælge imellem dem. Hvad man da heldigvis heller ikke er nødt til. I hvert fald kan man roligt glæde sig til den sidste fortælling.

Søren Kjørup

■ CLAIRE'S KNÆ

Genou de Claire, Le. Frankrig 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Les Films du Losange [= Barbet Schroeder & Pierre Cottrell]. P: Pierre Cottrell. Instr/Manus: Eric Rohmer. Foto: Nestor Almendros. Kamera: Jean-Claude Rivière/Ass: Philippe Rousselot. Farve: Eastman. Klip: Cécile Decugis/Ass: Martine Kalfon. Tone: Jean-Pierre Ruh/Ass: Michel Laurent. Medv: Jean-Claude Brialy (Jérôme), Aurora Cornu (Aurora), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Michèle Montel (Mme Walter), Gérard Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent). Længde: 107 min., 2900 m. Censur: Rød. Udl: Palladium. Prem: Grand 24.3.71.

FILMENE

LITTLE BIG MAN

Groft sagt er det inderste spørgsmål i Arthur Penns film altid spørgsmålet om identitet - spørgsmålet om hvem et menneske er, og hvor det har hjemme. Herom handler også tydeligt nok »Little Big Man«. Splittelsen angives straks i første øjeblik: »I knew general Custer for what he was, and I also knew the indians for what they was«. Sådan åbner Jack Crabb sin beretning, og mellem disse to poler er hans historie spændt ud, så længe den varer.

Fra Jack var en knægt på en halv snes år, blev han blandt cheyenne-indianerne oplært som en af stammens egne i al dens visdom og harmoniske levevis. Tapper færd på krigstien skaffede ham navnet Little Big Man: Nok var han en splejs, men hans hjerte var stort og tappert.

Særligt knyttes Little Big Man til stammens overhoved Old Lodge Skins, der adopterer ham på lige fod med de sønner, han har lavet selv. Old Lodge Skins er i inderste forstand høvding, for i ham har alle stammens egenskaber sat hinanden stævne, og som handlingen skrider frem, vokser han humoristisk i patriarkalsk myndighed og mildhed til fællesnævner for indianerlivet i al dets fylde.

Men i en alder af sytten rykkes Jack ud af sin præriesalighed og hvirvles hovedkulds tilbage i de hvides verden, hvis forskellige departementer han i den følgende tid får lejlighed til at undersøge nærmere. Frem for noget forvirres Jack i sit nye miljø af dets dobbeltbundethed og dets forbud. Selv er han vant til, at tilværelsens foreteelser har hver deres plads og deres tid, og at ordene enkelt og ligefremt nævner tingene ved navn. Hos pastor Pendrake og frue stifter Jack bekendtskab med en kristelig puritansk moralisme og erfarer hvilken voldsom tyrannisk magt, begrebet »synd« udøver, især over seksualiteten, der er noget syndigt svineri. Men til sin forundring opdager han også, hvordan det forbudte formår at camouflere sig i det prisværdige, som når der f. eks. bag pastorindens fromme lader syder liderlighed i topotens. Jack kommer hurtigt efter spillets regler. Godt nok er det en rystelse for ham, da han opdager pastorinden i syndigt lag med købmanden. Men til trods for at hun kalder ham djævel og skriger om hjælp, slutter Jack af hendes lystne hvin, at hun nok ikke mener noget med det.

Konsekvenserne af sin lære drager Jack ved at slå sig sammen med plattenslageren Mr. Merriweather, der udmærker sig ved skamløst at have udmøntet den kyniske nihilisme, der forgiftende gennemtrænger hele det hvide samfund, til en lukrativ, omend lidt respektabel filosofi, der sætter ham i stand til med god samvittighed at profitere

af den rene svindel. Mr. Merriweather er temmelig fortrydelig over, at Jack fra Old Lodge Skins har overtaget den vrangforestilling, at der skulle herske en moralsk orden i universet. Det gør der ikke, garanterer han. Der er kun tomhed under stjernerne, så det gælder bare om at udnytte menneskers naragtige drømme og fantasier, og jo mere hasarderet des bedre, for de tror helst på de vildeste skrøner. Og Jack, der er ved at have akklimatiseret sig hos de hvide, bekender: »Maybe we are all fools, and nothing matters«. De ord er som talt ud af Mr. Merriweathers hjerte - intet under lemmerne falder af ham, men som repræsentant for det hvide samfund er han fuldgyltig, for »they are crazy. They don't know where the center of the earth is«, som Old Lodge Skins hævdede. Man begynder at fatte, hvorfor indianerne titulerer sig selv »human beings«.

Da filmens to længste afsnit er ført til ende: Little Big Mans opvækst hos indianerne, og den unge Crabbs omflakkende læreår blandt de hvide, står det også klart, at der mellem de to verdener er en afstand som fra himlen til jorden. Begge har de tag i Jack, uden at han selv tilhører nogen af dem, og med den rodløse omskiftelighed er han tilbøjelig til at give sidste ærede taler ret. Han fristes af Mr. Merriweathers trække belæring og tiltrækkes af Old Lodge Skins' magtfulde forkyndelse af troen på det samme, fælles liv i alle ting. De hvide derimod, hævder den gamle indianer, går ud fra alt som dødt og underlagt deres forgodtbeholdende. Disse to hver for sig skematiske måder at anskue verden på er fortællingens yderpunkter. Inden for dem lader det sig gøre at kontrollere, hvordan udsagn og begivenheder i filmen nøje modsvarer af andre: Mrs. Pendrakes lumre hor overfor Little Big Mans »great copulation« med Sunshines søstre, Crabbs hvide kone, Olga af Sverige mod hans indianske og Old Lodge Skins mod general Custer.

Da Jack er blevet snydt fra hus og hjem og intet andet har i behold end den hylende Olga, er det, general Custer for første gang dukker op, som en åbenbaring ud af solskinet, der som en glorie omkring ham blænder Jack. »I never forget the first time I set eyes on general Custer«, erklærer gamle Crabb. I en vis forstand er der noget ophøjet ved Custer, omend af temmelig pervers karakter: Han er den yderste konsekvens af det hvide samfund. Råddenskab, som indtil nu har været fordelt på forskellige personer, flyder i Custers skikkelse sammen til en bred stinkende strøm. Blandt de hvide er han, hvad Old Lodge Skins er blandt indianerne. Fra Custer lyder det orakelvis ord til Jack: »Go west!« og det gør han, men stadig uden at finde blivende sted. Olga kidnappes af indianerne, Jack strejfer længe tålmodigt rundt på eftersøgning, og oplever på nærmeste hold

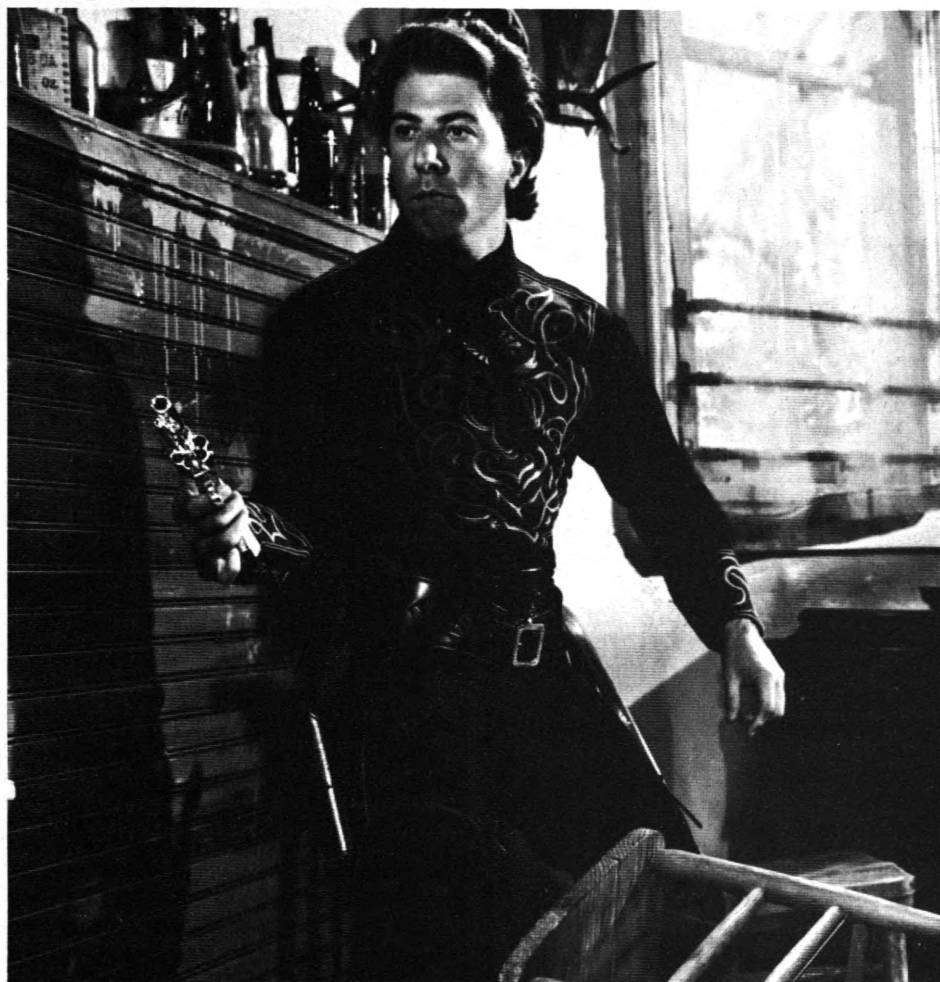
Custers udryddelseskrig mod dem. Under et af disse myrderier finder han tilfældigt indianerpigen Sunshine, fødende. Hendes mand er dræbt, men Jack tager sig af både hende og barnet og slår sig ned hos sine gamle stammefrænder og render her en skønne dag på Olga, men uden at give sig til kende. Et år forløber alt vel. Sunshine er rede til at føde ham en søn og han har egentlig så småt besluttet sig for at blive hos hende og indianerne for good.

Men Custers udryddelseskrig rammer også Cheyenne-indianerne, uanset de med lyriske forsikringer havde fået områder overladt som deres egne. Custer og kavaleriet foranstalter et veritabelt blodbad i lejren og massakren kulminerer med nedmejningen af Sunshine i vildt løb mod floden med sine børn – hvor Jack desperat skrigende venter dem.

Jack og Old Lodge Skins redder sig, og tilbage er for Jack alene den retfærdige hævn. I den hensigt indfinder han sig i Custers lejr, men da øjeblikket er inde, synker Jacks mod og bliver til the-vand. En handlingens mand har han aldrig været. Generalen gennemskuer hans hensigter, men gider ikke engang hænge ham og derved lade ham dø en hæderlig død. Dermed har Custer definitivt amputeret Jacks selvtægtelse.

Blev hans liv med indianerne lagt øde af massakren ved Washita River, så havde han dog stadig chancen for at bekræfte sit tilhørsforhold til dem ved at hævne og dø. Men af Custer tvinges Jack Crabb til at færdes som en levende død, en åndelig Mr. Merriweather. Hans fortvivlelse når til sidst vanviddets dimensioner, da han stiger op på et højt bjerg for at kaste sig ud. Men i samme øjeblik erindres han om sin hævn. Harmen vækkes på ny i ham, og som en anden Mikkel Thøgersen hader han sig rask. Han får held til at lokke Custer i fælden ved Little Big Horn, men Jack vinder ingenting ved det, for er selvtægtelsen en gang gået fløjten, er det uigenkaldeligt. Ikke engang den død, han ellers er indstillet på, forundes ham. For sidste gang føres Jack sammen med Old Lodge Skins, der sagtmodigt gør sig rede til at forlade denne verden. Han indser at slaget er tabt, trods sejren: »Today we won, tomorrow we loose«, og at verden uden »human beings« vil være en verden uden midtpunkt.

Det mest betydningsfulde træk ved filmen »Little Big Man«, den omstændighed, der må være udgangspunkt for ethvert forsøg på en mere indtrængende forståelse, er, at det er en film i første person. Det er Jack Crabb, der som 121-årig olding, runken og gul i huden, beretter om sit liv flere menneskealder tilbage. Og som film i første person fungerer den langt bedre end de fleste af slagsen. Undervejs er man sig hele tiden fortælleren bevidst, man er ikke et øjeblik i tvivl om, at dette her er Jack Crabbs historie. Det er en virkning, Penn har opnået på to måder. Før det første har han ganske enkelt ladet Crabbs hæst pibende gammelmandsrøst kommentere handlingsgangen. Hans bemærkninger er af forskellig art, snart forklarende, snart tilføjende, snart tørt konstatende eller ironiserende, men alle bidrager de til at holde tilskueren fast på, at hvad han ser, ser han på Crabbs vilkår. Ved at vælge det satiriske stilleje, har Penn for det andet uden noget mærkbart brug opnået at forlænge tonefald og humør i Crabbs ironisk



Dustin Hoffman som Little Big Man i Arthur Penns film.

parlerende kommentarer ind i filmens billeder. Desuden har han på denne måde kunnet neutralisere det element af patos, filmens emne inviterer uforbeholdent til. Ved at indskyde en fortæller, så tusse-gammel, at det hele uvægerligt får præg af skrøne, har Penn fundet frem til en paradoksal fremmedgørelseseseffekt – paradoksal fordi Jack Crabb er jo på den anden side vor samtidige, hvilket nok kan få det til at risle koldt ned ad ryggen på en.

Fastholdt man, at filmen er Crabbs fortælling, bliver dens satiriske, parodiske og romantisierende tendenser vidnesbyrd om drømme, sympatier og aversioner hos Jack Crabb, der som enhver anden smører tykt på, når han fortæller historier med sig selv som midtpunkt. Men det er klart, at hvad der har haft indhold og mening i Crabbs liv, knytter han til indianerne. Af Crabbs subjektivitet følger imidlertid, at tilskueren bliver klog på ham. Og her er det, at instruktøren træder ind som filmens højeste bevidsthed. I og med at Crabb fortæller om sit liv, fortæller Penn om Jack Crabb selv, og det er hverken særlig venligt eller særlig morsomt. Allerede valget af Dustin Hoffman med hans kejtet generte facon og hans let undersætsige krop lader ane et forbehold overfor figuren, en fornemmelse der filmen igennem vokser til ikke helt behagelig vished. Karakteristisk for Jack Crabb er det, at det altid er begivenhederne, der bestemmer hans slingrende kurs. Det er aldrig ham, der skaber begivenhederne i sit eget liv. Det er altid tilfældigheden, der sender ham af sted i en ny retning. Det er en tilfældighed, at Olga bliver

kidnappet, og det var en tilfældighed, at han fandt Sunshine, for bare at nævne et par vigtige eksempler. Det er yderst sjældent, at han selv beslutter sig for noget, det sker dog – han vil ikke være gunman – men det er undtagelsen. Og da han endelig bestemmer sig for den store handling, som er skæbnesvanger, viger han tilbage, da det kommer til stykket eller er for sent på den. Derfor får han ingen historie, ingen skæbne, og derfor er filmen i virkeligheden heller ikke nogen episk sammenhængende helhed, i hvert fald ikke for hans vedkommende, men en række anekdoter af nogenlunde samme værdi. Udvikling er hvad man forgæves søger i Jack Crabbs lange liv.

Hvad der er af perspektivering i filmen, skyldes Penn, når han så at sige tager historiens tømmer ud af hånden på Crabb. Den forenkling af henholdsvis indianernes liv og det hvide samfund, som i første omgang skyldes Crabb, fastholder Penn nemlig i en nutidig moralsk/politisk sammenhæng. Han tager Crabb på ordet og lader fantasi, følelse, kærlighed, venskab, tålsomhed og sammenhæng samle sig til et billede af indianernes væsen og levevis, mens modsætningen bliver det hvide samfund i dets svindel, tve-tydighed, forkvaklede sex, krigslidende og menneskeforagt. Det kunne man kalde vulgærromantiseringer, om det ellers skulle tages efter pålydende. Pointen er imidlertid, at det drejer sig om objektivering af lag, som findes i ethvert menneske og dermed i ethvert samfund. De sidste halvandet hundrede års historie, er historien om, hvordan den del, som i filmen fremtræder som de hvides

samfund, drastigt har destrueret den del, som omfattes af indianerne, men – og det er en af de mere subtile pointer i Penns film – samtidigt fortæret sig selv. Man vil i »Little Big Man« se, hvordan samtlige hovedpersoner i det hvide samfund ødelægges af, hvad de selv er: Custer af militært vanvid, svindleren Merriweather sætter det ene efter det andet af sine lemmer over styr, Mrs. Pendrake havner følgerigtigt i et horehus og Wild Bill Hickock falder tilfældigt for en ukendts kugle.

Når Penn et enkelt sted helt oplagt tager ordet ud af munden på Crabb, nemlig under Washita-massakren, for selv at berette om, hvad vold er, så afdækker han dermed et skyldmønster, der i dag er så aktuelt som nogen sinde: Det er jo My Lai, Penn dér fortæller om.

»Little Big Man« er bestemt en bragende morsom og underholdende film, men der kan være grund til at minde om, at den ikke bare handler om gubben Jack Crabb, så kunne den have været meget morsommere. Den er heller ikke blot et internt amerikansk opgør, så ville den have været langt slagkraftigere. Det er værre! Filmens inderste stemning er nemlig identisk med dens slutning: Billedet af Jack Crabb – foruden den trangbrystede wissenschaffler den eneste nulevende person, vi møder i filmen – hvilende hovedet i hånden: et offer for sit eget liv, som med fuld ret kunne have citeret Poul Martin Møllers Ahasverus-fragment: »Eders dumme Præster tro, at der er en absolut Forskel mellem Godt og Ondt, men de lægge ikke Mærke til, at jeg just staaer på Nulpunctet af Livets Thermometer.«

Arthur Penns film har dårlig samvittighed på civilisationens vegne.

Johs. H. Christensen

■ LITTLE BIG MAN (En god dag at dø)

Little Big Man. USA 1970. Dist: National General Pictures. P-selskab: Hiller Productions Ltd./Stockbridge Productions/Cinema Center Films. P: Stuart Miller. As-P: Gene Lasko. P-leder: Dick Gallegly. P-ans: Jean Sharpe. P-kons: Alvin Josephy. Instr: Arthur Penn. Manus: Calder Willingham. Efter: roman af Thomas Berger. Foto: Harry Stradling, Jr. Kamera: Ralph Gerling/Ass: Richard Meinardus. Farve: Technicolor. Format: Panavision. Klip: Dede Allen, Richard Markes/Ass: Stephen Rotter. P-tegn: Dean Tavoularis/Ass: Stephanie Kline. Ark: Angelo Graham. Dekor: George R. Nelson. Rekviz: Don Nunley. Kost: Dorothy Jeakins (design), Frank Delmar (garderobe). Musik: John Hammond. Supplerende musik/Arr: John Strauss. Musikbånd: Ted Whitfield. Dialogbånd: Marc M. Laub, Marvin I. Kosberg. Lyd-E: James A. Richard, Frank E. Warner. Tone: Al Overton, Jr., Bud Alper, Richard Portman. Sp-E: Logan Frazee. Instr-ass: Mike Moder. Makeup: Dick Smith (for Dustin Hoffman), Terry Miles. Frisurer: Lynn Del Kail. Råd: Jerry Gatlin (ang. kavalleriet). Stunt: Hal Needham. Fortekster: Wayne Fitzgerald. Maler: Roger Dietz. Medv: Dustin Hoffman (Jack Crabb), Faye Dunaway (Mrs. Pendrake), Martin Balsam (Mr. Allardyce Merriweather), Richard Mulligan (General George Armstrong Custer), Chief Dan George (Høvdingen Old Lodge Skins), Jeff Corey (Wild Bill Hickok), Amy Eccles (Sunshine), Kelly Jean Peters (Olga), Carole Androsky (Caroline Crabb), Robert Little Star (Little Horse), Cal Bellini (Younger Bear), Thayer David (Præsten Silas Pendrake), Ray Dimas (Jack Crabb som dreng), Alan Howard (Jack Crabb som ung mand), Ruben Moreno (Shadow That Comes in Sight), Steve Shemayne (Burns Red in the Sky), William Hickey (Historikeren), James Anderson (Sergeant), Jesse Vint (Løjtnant), Alan Oppenheimer (Major), Philip Kenneally (Mr. Kane), Jack Bannon (Kaptajn), Jack Mullaney (Kortspiller), Steve Miranda (Younger Bear som yngling), Lou Cutell (Deacon), Emily Cho (Digging Bear), Cecilia Kootenay (Little Elk), Linda Dyer (Corn Woman), Dessie Bad Bear (Buffalo Woman), Len George (Crow spejder), Norman Nathan (Pawnee), Helen Verbit (Madame), Bert Conway (Bartender), Ken Mayer (Sergeant), Bud Cokes (Mand ved baren), Rory O'Brien (Morderen), Tracy Hotchner (Ung pige), M. Emmett Walsh (Vagt), Earl Rosel (Kavalerist). Org. Længde: 147 min. → 139 min. Længde: 139 min., 3840 m. Censur: Hvid. Udl: Athena. Prem: Palladium 12.4.71.

Indspilningen startet 14. juli 1969, eksteriorscener optaget i Montana, i Californien og i Alberta, Canada.

LONESOME COWBOYS

Da jeg for et par år siden interviewede Jacques Demy, som nylig var kommet tilbage til Frankrig fra USA (die asta, okt. 1969), fremhævede han mødet med Andy Warhols film som noget af det mest spændende i USA. Demy, hvis egne film bæres oppe af instruktørens store ømhed for personer, fremhævede netop ømheden som det centrale i Warhols film. Man føler sig næsten fysisk sammen med Warhols personer, sagde Demy.

Næppe nogen kunstner uden for Hollywood er så Hollywood-influert som Jacques Demy, og næppe nogen kunstner personificerer i den grad opgøret med Hollywood som Andy Warhol. At disse to yderpunkter mødes, er kun én af mange paradoksale ting omkring Andy Warhol. Paradoksal er også Andy Warhols egen udtalelse om Hollywood: »Jeg holder mest af amerikanske film. Jeg synes, de er mægtige, de er så klare, så sande, deres overflader er mægtige. Jeg kan lide, hvad de har at sige: de har virkelig ikke meget at sige, og derfor er de så gode. Jeg føler, at jo mindre noget har at sige, jo mere perfekt er det.« Warhol knuser den traditionelle amerikanske film med denne kærlighedserklæring: At Warhol holder af Hollywood-filmene på grund af dens tomhed, vil næppe fryde de cineaster, der fortsat mener, at Hollywood-filmene kan have et væsentligt indhold!

Alligevel skal Warhol-udtalelsen næppe læses som ironi, og dette er det næste paradoks. Også når Warhol taler om sig selv og sine egne film, fremhæver han konstant tomheden, overfladen: »Vi laver film og malerier og skulpturer for ikke at hænge omkring på gadehjørnerne ... Det er ikke, fordi jeg ikke bryder mig om at snakke om mig selv. Det er bare det, at der faktisk ikke er noget at sige om mig. Hvis du vil vide alt om Andy Warhol, så kig bare på overfladen af mine malerier, mine film og mig: der er jeg. Der er intet bag ved. Interviewer'en burde bare fortælle mig de ord, han ønsker jeg skal sige, og så skal jeg gentage dem efter ham. Det ville være mægtigt, synes jeg, for jeg er så tom, at jeg simpelt hen ikke kan finde på noget at sige.«

At tømme tingene for betydning synes at have været Andy Warhols mål fra hans første film til i dag. Det betyder ikke, at han uden videre er nihilist, eller at han rent faktisk er i stand til at gøre alting betydningsløst eller tomt. Den væsentligste spænding i hans filmkunst opstår måske netop mellem hans erklærede hensigt: at klæde tingene af og finde ind til deres tomhed, og så den kendsgerning, at tingene gør modstand mod hans aflædningsforsøg, at tomheden ikke findes!

Warhols mest konsekvente forsøg på at udforske tomheden findes formentlig i hans første gruppe af film fra 1963-64. Den omfatter »Kiss« (50 min.), »Sleep« (6 timer), »Empire« (8 timer) og »Taylor Mead's Ass« (70 min.). Der er tale om absolut statiske indstillinger på mennesker, der kysser hinanden, på en mand, der sover, på Empire State Building og på digteren Taylor Mead's røv. Disse film, som ingen har set, men alle har læst om, turde være skruet ned på det absolutte minimum rent handlingsmæssigt, og skønt Warhol har gjort, hvad der er menne-

skeligt muligt for at tømme dem for indhold, er de alligevel ikke helt tomme! I sin bog om Andy Warhol (Studio Vista) gør Peter Gidal opmærksom på, at f. eks. »Sleep« ikke nødvendigvis behøver at være kedelig, for når indholdet er skruet ned på det absolutte minimum, kan det være et chok at iagttage de mindste bevægelser: en arm eller et hoved, der bevæger sig, eller blot selve ånde-drættet. Tilsvarende skulle også »Empire« rumme bevægelse i lyset, der skifter og svinder ind i de otte timer, filmen varer. Filmene turde i øvrigt være symptomatiske for den Hollywood-polemik, Warhol antyder med følgende udtalelse:

»Hollywood tager fejl, når de behandler mennesker som objekter. De anbringer dem i smukke lande, i rolls royce'er eller flyver dem til Ægypten. Man behøver ikke alt dette. Folk er så fantastiske. Man kan ikke tage et dårligt billede.« Dette er ikke en nihilistisk konklusion, tværtimod. Nihilistisk er heller ikke dette Warhol-citat om hans første film: »Mine første film, i hvilke jeg brugte stationære ting, blev også lavet for at få folk til at lære hinanden at kende. Når man normalt går i biografen, anbringes man i en fantasiverden, men når man ser noget, der forvirrer en, bliver man involveret med de mennesker, der sidder ved siden af en. Når folk går i biografen i dag, er de aldrig mere rigtigt involveret, men når de ser »Sleep«, bliver de involveret igen. Man kan foretage sig mere, når man ser mine film end under andre film. Man kan spise og drikke og ryge og hoste og se væk og så se tilbage, og de er der stadig.«

Andy Warhol har i dag fjernet sig langt fra sin første demonstrationsperiode, og det synlige bevis for dette er »Lonesome Cowboys«, – den første film lavet af Warhol selv, som kommer ud i almindelig biograf-distribution herhjemme. Billedmæssigt rummer »Lonesome Cowboys« ikke så mange demonstrativt statiske indstillinger, og under forestillingen har man faktisk sjældent lyst til at foretage sig andet end at se på filmen. Warhol kan nu lade sit filmsprog være født af filmens emne og altså hverken af konventionen eller af oprøret mod konventionen. Derfor er »Lonesome Cowboys« bl. a. en meget afslappet film. Der klippes ofte hyppigt i filmen, men der klippes aldrig konventionelt »rigtigt«, og visuelt kan filmen minde en del om Poul Morrises »Flesh«, bl. a. i disse hvide glimt, der markerer kamera-udløb før klippet. På forteksterne er Morrissey i øvrigt nævnt som »executive producer«, hvad det så end betyder. Netop dette, at de enkelte scener ikke er klippet rigtigt sammen, giver tilskueren en fornemmelse af, at han ser på »rushes«, hvilket sikkert også i høj grad er tilfældet. »Lonesome Cowboys« er i godard'sk forstand »en film i færd med at blive til« og ikke en færdig film.

Til trods for en mere publikumsvenlig form er »Lonesome Cowboys« altså lige så Hollywood-polemisk som Warhols første film, og den markerer på en måde afslutningen og opløsningen af en af Hollywoods store filmgener, western-filmene. En Hollywood-instruktør som Sam Peckinpah har indefra og med megen nostalgi filmet »den sidste western«, mens Andy Warhol udefra og mere drilsk end nostalgisk demonstrerer western-genrens umulighed. I sin metode er »Lonesome Cowboys« beslægtet med Go-