

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-

dards »Vent d'Est«: Godards film handler om, at Godard og hans politiske venner forsøger at lave en revolutionær western, hvilket ifølge Godard er en umulighed, fordi western-sproget traditionelt er fascistisk. På samme måde handler Warhols film om, at Warhol og hans udflippede bøsse-venner forsøger at lave en seksuel western, hvilket er en lige så stor selvmodsagelse, fordi western-sproget traditionelt er puritansk. Ingen western har nogensinde dristet sig til at beskrive heltenes seksualliv derude på prærien, uden kvinder. Brugte man hinanden eller hestene? Warhol mener, at man benyttede begge udveje. Og hvilke sange gjaldede ved bålet om aftenen, når man skulle sove? Jo, vi kender selvfølgelig de stolte og kønne melodier fra alle Fords film, men sang man aldrig sjofle sange, når man var alene med hinanden og hestene? I »Lonesome Cowboys« præsenteres vi på den kendte melodi »The Girl I left behind me« for en rigtig karlekammersang om, at »jeg åbnede hendes liljehvide ben og stak kødhammen ind.«

Sådan var der nok snarere derude på prærien, men en traditionel western vil naturligvis ikke kunne beskrive disse detaljer, for western-genren har sine egne myter, sine egne grænser og sit eget sprog, og det er alt andet end neo-realistisk. Derfor lægger Warhol da heller aldrig skjul på, at dette selvfølgelig ikke er en rigtig western, men en realistisk film om nogle bøsser, der morer sig med at lege cowboys (eller cow-girls, som Viva, filmens eneste rigtige pige, foragteligt kalder dem). Sheriffen er den skæggeste af dem alle. I stedet for at passe sine pligter klæder han sig ud i kvindetøj og tager paryk på, og Viva kommenterer, at han vist tror, han ligner Mary Poppins! Denne bemærkning er kun én af filmens mange selvpunkterende anakronismer: der drikkes også daseøl i denne western, og en af bøsserne drømmer om at slå sig ned et roligt sted og »få

børn, grundlægge byer og forberede os på 1. verdenskrig«. Filmen slutter med, at de allesammen danser rundt til tonerne af Beatles' »Magical Mystery Tour« på grammo-fonen.

»Lonesome Cowboys« er frem for noget et portræt af Viva. På samme måde som Warhols film er den sidste western i verden, er Viva den sidste store filmstjerne, den sidste efterkommer af Greta Garbo. Mens Warhol punkterer western-filmen, punkterer super-stjernen Viva stjerne-myten ved at give sit spil denne ekstra tand, som myten ikke kan tåle. I sin Warhol-bog karakteriserer Peter Gidal hende rammende som »en ørneagtig skønhed, der kun er ét skridt fra at være grim.«

Viva præsenteres i filmens åbningsscene i et ganske smukt samleje holdt i én indstilling, hvor ømheden mere end de fysiske udfoldelser er dominerende. Og derpå starter filmen: Viva og Taylor Mead kommer ud af en forladt kirke i en western-kulisse, der synes helt uddød. Viva kalder Taylor Mead for sin »nurse«, og hun synes ikke at have megen seksuel fornøjelse af ham. Hun længes efter noget andet: »Selv en messedreng kunne bruges,« sukker hun. »Ja, for os begge,« siger Taylor Mead forhåbningsfuldt, hvormed filmens tone turde være anslået. Viva liver op, da nogle ryttere pludselig dukker op i horisonten, faretruende som hos Hawks. Hun konstaterer, at det sikkert er onde fremmede, og måske er de rigtige mænd. Men da de kommer nærmere, viser det sig, at den ene har mascara, den anden kunstige øjenvipper og den tredje læbestift, og Viva siger fornærmet op i deres åbne ansigter, at hun ved Gud foretrækker deres heste. De kalder sig brødre, men Viva mener nok, at familie-sammenholdet måske er lovlig stærkt!

Viva er konstant betagende at skue i sit overdådigt frække krukkeri, der virker helt

improviseret. Hun balancerer hele tiden mellem rollen som femme fatale og victoriansk gammeljomfru. Kostelig er hendes forargelse over sheriffen, der ikke gider tage affære, da de fem cowboys forsøger at voldtage hende. Han mener, at han måske tjener mere på at opklare nogle hestetyverier. »Hvad er vigtigst, min mødom eller dine penge,« raser Viva forarget og spiller på, at alle og enhver gætter på, at hun mistede sin mødom i konfirmationsalderen. Voldtægten er i øvrigt som alle Vivas seksuelle eventyr i denne film temmelig mislykket, og samtidig med at hun på skrømt stritter mod cowboy'ernes grove blufærdighedskrænkelser, så råber hun alligevel til sidst frustreret og skuffet, at de jo bare er nogle udelige og åndssvage bøsser.

Viva er konstant utilfredsstillet i denne film (men får revanche i den efterfølgende Warhol-film, »Blue Movie«, som blev forbudt, fordi den faktisk er ét langt samleje på halvanden time!). Meget gribende er Viva i sin slut-sekvens med den smukkeste af cowboy'erne. Hun synger »Kyrie Eleison« for ham og udbreder sig om, hvor skønt det er at være til katolsk gudstjeneste. »Man får sådan en lyst til at elske i kirken, men det må man selvfølgelig ikke.« Viva er helt guddommelig, da hun flipper ud i en bevidstheds-strøm om, at vi må forene os med kosmos. Hun tilstår undskyldende, at hun godt ved, det lyder som noget, hun har læst i en corny indisk bog, men derfor mener hun det nu alligevel. Og hun ved, hvad hun taler om, for hun har haft besøg af engle, siger hun på en måde, så vi ved, det er sandt. Igen balancerer hun mellem det frivole og det ophøjede. Hendes bøsseven er ikke meget for at tage bukserne af, men hun lokker patetisk: Har haren bukser på, har fuglene på himlen og markens liljer bukser på? Hvorfor har du så? Til sidst længes hun skuffet efter at dø og vil have, at han skal dø sammen med hende, men resigneret finder hun ud af, at hun ligeså godt kan dø alene, – hun er jo i forvejen vant til at gøre alt andet alene!

»Lonesome Cowboys« er en ganske underholdende film, hvilket især skyldes en dialog, der stort set forekommer improviseret. Det resulterer ganske vist i en del tomgang, men også i øjeblikks-detajler, som man ikke kunne have opnået ved en anden arbejds metode. Viva er mest oplagt til improvisationerne, men også Taylor Mead har skønne øjeblikke, f. eks. da han byder cowboy'erne inden for i sit hus med sætningen: »Why don't you come in and make yourself...« Han skal lige til at tilføje det sædvanlige »comfortable«, da han tager sig i det og starter forfra: »Why don't you come in and make yourself, 'cause there's no-one else to make you.« »Make yourself« betyder masturbere, og ordspillet lader sig selvfølgelig ikke oversætte.

Skal man til slut sætte »Lonesome Cowboys« ind i en bredere sammenhæng end den, der er filmens egen, kan det være interessant at sammenligne den med Robert Kramers to spillefilm »The Edge« og især »Ice«. Det mest spændende filmiske signalement af USA forekommer mig i dag at ligge i Warhols og Kramers film, der kompletterer hinanden ved netop at være så forskellige. I Warhols film er seksualiteten revet ud af enhver social og politisk sammenhæng og bliver et mål i sig selv, hvorfor den ender i lystig dekadence. I Kramers film er omvendt

Louis Waldon og Tom Hompertz i »Lonesome Cowboys«.



de sociale og politiske sammenhænge løse-
ret fra seksualiteten. »Ice« handler bl. a. om
seksuel impotens og kastration som et resul-
tat af en desperat politisk situation, mens
»Lonesome Cowboys« handler om en seksua-
litet, der drives ud i meningsløsheden, fordi
den må eksistere uden for den politiske sam-
menhæng.

Warhols mennesker kommer til at røbe
meget om det amerikanske samfund i deres
håbløse forsøg på at unddrage sig det, og
Kramers mennesker røber lige så meget om
samfundet i deres håbløse forsøg på at gøre
oprør imod det. Vi har ventet længe på at få
Andy Warhols film til danske biografer. For-
håbentlig skal vi ikke vente lige så længe på
Robert Kramers. Chr. Braad Thomsen

■ LONESOME COWBOYS

Lonesome Cowboys. USA 1968. Dist: Sherpix Film.
P-selskab: Factory Films. Ex-P: Paul Morissey. P/
Instr/Manus/Foto: Andy Warhol. Farve: Eastman.
Medv: Viva (Romona), Taylor Mead (Nurse), Tom
Holpertz (Julian), Louis Waldon (Mickey), Joe D'Al-
lesandro (Little Joe), Eric Emerson (Eric), Julian
Burroughs (Broderen), Francis Francine (Sheriffen).
Længde: 110 min. Censur: Ingen. Udl: Camera. Prem:
Dagmar 12.5.71.

Eksteriorscener indspillet i Tucson, Arizona.

HVOR FANDEN ER FRONTEN?

De Lewis-begeistrede franskmænd priorite-
rer kraftigt de af komikerens film, som han
selv har instrueret – Noël Simsolo går i sin
prætentiose »Le monde de Jerry Lewis« så
vidt, at han praktisk talt kun gider behandle
Lewis' eget *oeuvre*. Det er naturligvis urime-
ligt, særlig over for Tashlins mange fortjene-
ster, men samtidig må man jo indrømme, at
Lewis er bedst i de film, hvor han selv helt
og holdent har bestemt farten. Det har han
i »Hvor Fanden er fronten?«, og resultatet
er blevet glædeligt godt, en af de bedste
Lewis-film overhovedet.

Det drejer sig om en krigsfilm-parodi. Ska-
belonen »en lille håndfuld tapre mænd på
dødsensfarlig mission bag fjendens linjer«
nåede som bekendt sin apoteose med Ald-
rich's frastødende »Det beskidte dusin«, hvis
kup var at lade dødspatroljen bestå af spe-
cialtrænede tugthusfanger, og hvis efterlig-
nere er blevet talrige. Her vendes sagen på
hovedet: Jerrys seksmandshær består af lige
så irregulære tropper, men af en helt anden
grund. Hulbrystede og skvattede som de er,
kasseres de til deres sorg på sessionen som
fysisk og psykisk ubrugelige til enhver form
for militærtjeneste – »vi bliver ikke indkaldt,
for Hitler står i Connecticut«, bemærker en
af dem modløst.

Jerry har meget svært ved at finde sig i
ordet »afvist«. Heldigvis og rimeligvis er han
verdens rigeste mand, og han udruster nu
sine lidelsesfæller og danner sin egen private
hær. Efter intensiv træning sejler man til
Italien, hvor de allieredes fremmarch er gået
i stå takket være tyskernes mesterstrateg,
feltmarskal von Kesselring. Hvem tror De
nu, ligner Kesselring på en prik? Korrekt!
– »hæren« kidnapper ham, Jerry indtager
hans plads og giver ordren til tilbagetræk-
ning – og inden missionen er ovre, får han
en chance til at sprænge selveste Hitler i lu-
ften, hvilket han så gør. Ved filmens slutning
mangler Jerry kun at ekspedere et par hyg-
gelige japs-admiraler. Det var den krig!

»Hvor Fanden er fronten?« er satirisk på
forskellige planer. Der er tilløb til politisk
satire: i et anfald af patriotisme væver Jerry



Jerry Lewis sammen med »Hitler« i »Hvor fanden er fronten?«

om »denne krig, der skal gøre en ende på
alle krige«; minihæren bruger atomkampag-
nens symbol som klanmærke; hærcheferne
tænker mere på fodbold end på at vinde
krigen. Scenerne er pudsige, men så harm-
løse at de kunne stamme fra en juleevy op-
ført af majorer for generaler. Politisk galde
er ikke Lewis' sag.

Mere hug er der i begyndelsens udfald
mod amerikanske hverdagsfænomener, som
Lewis ofte er ude efter. Gangstere optræder
regelmæssigt i hans film; her får vi dem i en
mærkeligt realistisk scene, som man synes at
have set masser af gange i kriminalgangster-
film. Også et småborgerligt inferno præsenteres vi
for, en gispende trekant af forkuet mand,
ederskrap kone og skrappere mor, med en
glimrende Steve Franken som lusen mellem
de to hårde negle.

Men mest oplagt er dog parodieringen af
krigsfilm- og andre klicheer. »Træningen« af
hæren, der vises i episodiske glimt, rummer
ganske vist nogle klamme biobiere, men i
hele anden del af filmen, Kesselring-affæren,
er der udvikling og høj damp på foretagend-
et. Det i krigsfilm ofte urimelige i, at fjen-
den ikke opdager heltenes manøvrer, drives
her til det absurde da gitterlemmen skal åb-
nes; der hamres og skærebændes, så det kan
høres flere kilometer væk, men tyskerne aner
ikke uråd. Komplikationen ved det farlige
maskespil består, som så ofte før, i en amou-
røs dames uventede tilsynekomst, her borg-
mesterinden signora Messina (hvis ankomst
adjudanten midt i et stabsmøde melder Kes-
selring/Jerry, til dennes konsternation: »Don't
you see I'm with ze boys? Crazy Schroeder!«).

Jerrys version af amerikansk film-»tysk« er
i sig selv fænomenal. På sejlturen til Italien
øver han sig via en *brush up your german-*
grammofonplade, et nummer der er typisk
for hans særlige evne til at accelerere kom-
isk, og senere er det højdepunkter, hver
gang han som Kesselring overfører omgivel-
serne med sin kvækkende røst: »Wot ze Hell
is goin' on hyar?« »Schweinhund! You dare

schmoke in front of me!« Eller hans respekt-
fulde, let forkortede hilsen til sine fire ade-
lige medkonspiratorer: »Von! Von! Von
Von!«, ledsaget af adrætte smæld med støv-
lehælene.

Klimaks er mødet med Hitler, en fint ti-
met Sidney Miller, der henrevet hilser Jerry:
»My strategist! Kessy-baby!« Scenen starter
med en lidt distraherende Chaplin-allusion,
slow motion-dans til *romantic strings*, men
udvikler sig til et maksimum af psykopatisk
vanvidskomik. Her sendes atter et skævt blik
til krigsfilm, hvor »missionen« som regel til-
lægges en så enorm betydning, at man un-
drer sig over, at dens heldige gennemførelse
ikke med det samme bringer verdenskrigen
til en ende. Denne kliché tager Jerry kon-
sekvensen af ved faktisk at sprænge Hitler
og alt hans væsen i luften i bunkerens. Dette
er suveræn foragt ikke blot for historiens
facts, men også for tilskuerens forventninger,
som da Hitchcock i »Sabotage« lod den lille
dreng ryge til vejrs med bus og hele pipe-
tøjet.

Filmens »baggrunds-stil« er Lewis' sæd-
vanlige veloplagede og velfornøjede. Hans ef-
terhånden uadskillelige fotograf W. Wallace
Kelley (hvis Lewis-film nr. 12 det er) har
sikkert sin store del af æren for denne at-
mosfære; hans billeder er *straight*, tegneserie-
agtigt letoverskuelige, i klare kraftige techni-
colorfarver: orange supermandsdragter mod
lyseblå kasser i baggrunden; knaldblå unifor-
mer med røde skjorter; helt a-mondæn glæ-
de over et flot palisander-interior, en lækker
swimming pool etc. Også musikken fører i
samme retning med sin kvikke *entertainment*
jazz og sine vittige accenter, f. eks. til den
militære patos eller napolitaner-mandolinen,
der introducerer den trivelige *mafioso* Mr.
Colonico.

Med til Lewis' lethed hører unægtelig og
så en vis løshed, og det er som før nævnt
ikke alle ideer, der er lige gode. Men fuserne
er langt i mindretal i denne film, der er
morsom nok til at kunne ses flere gange.

Poul Einer Hansen