

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 krigsfilmparodi. 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 kriminalfilm.
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 foretaget.
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

■ HVOR FANDEN ER FRONTEN?

Which Way to the Front. USA 1970. Dist: Warner Bros. P-selskab: Jerry Lewis Films/Warner Bros. P: Jerry Lewis. As-P: Joe E. Stabile. P-leder: Russ Saunders. P-ass: Bob Harvey, Mike Romersa. Instr: Jerry Lewis. Instr-ass: Hall Bell. Manus: Gerald Gardner, Dee Caruso. Efter: fortælling af Richard Miller, Gerald Gardner, Dee Caruso. Foto: W. Wallace Kelley. Kamera: Dick Johnson, Kyme Mead. Farve: Technicolor. Klip: Russel Wiles/Ass: Mike McLean. P-tegn: John Beckman. Dekor: Ralph S. Hurst. Rekvis: Richard M. Rubin. Kost: Guy Verhille. Komp/Dir: Louis Y. Brown. Musik-sup: Sonny Burke. Tone: Al Overton, Sr. Fortekster: Don Record. Makeup: Jack Stone, Fred Williams. Medv: Jerry Lewis (Brendan Byers III/Feltmarskal Kesselring), Jan Murray (Sid Hackle), John Wood (Finkel), Steve Franken (Peter Bland), Willie Davis (Lincoln, chaufføren), Dack Rambo (Terry Love), Robert Middleton (Colonico), Kaye Ballard (Borgmesterkonen), Harold J. Stone (General Buck), Paul Winchell (Schroeder), Sidney Miller (Adolf Hitler), Kathleen Freeman (Blands mor), Neil Hamilton (Stabschef), Bob Lewis (Blands kone), George Takei (Yamashita), Gary Crosby, Artie Lewis, Mickey Manners (SS-vagter), Ron Lewis, Roy Gleason (Tyske soldater), Art Passarella (Tysk officer), Bob Lauher (Sergent), Danny Dayton (Mand i bil), Milton Frome (Havnevagter), Joe Besser, William Wellman, Jr., Benny Rubin, Fritz Feld, Martin Kosleck. Længde: 96 min., 2640 m. Censur: Red. Udl: Warner & Constantin. Prem: Carlton 14.4.71.

Indspilningen startet 1. december 1969.

BADEANSTALTEN

Hvis man er godt »skæv«, har sansepåvirkninger af billed- og lydæssig art en overvældende effekt, man svinger lykkeligt forvirret med i bølgen, i kaos. Men rusen har også sine isklare momenter, hvor man træder uden for sig selv og kan få overblik. I denne rytmiske vekselvirkning er der stof til reel indsigt, erkendelse af både egne drifter og omverdens nærende/hæmmende kvaliteter.

Er man derimod behersket af en omfattende stemning, f. eks. pubertetens altfortærende, da bliver tingene blot sære, surrelle og farligt dæmoniske. De to skitserede tilstande kan nok ligne hinanden, og det er grunden til at man forvirres af en film som »Deep End«. Den er blevet opfattet som medrivende, identifikationsskabende (tilskuer-hovedperson), men også som grusom og hårdhændet, lidt ubehagelig.

Ser man den i en veloplagt biograf, kan man hos sig selv og andre opfatte et skel, hvor man går fra subjektivitet til objektivitet. Skellet ytrer sig som små erkendende fnis, man ler ikke af filmens uerfarne Mike, for han laver ingen gags, men man gatter sig over først at have ladet sig fange – og derpå at være blevet sat fri, fri til at vælge sin solidaritet.

»Deep End« har som »Starten« i centrum en ung mand, der har sat sig et bestemt mål, som han hårdnakket stræber efter, tilside-sættende alle andre hensyn. Hvor Jean-Pierre Léaud ville køre Porsche i bilvæddeløbet, vil Mike for alt i verden have Susan. Begge står de qua deres ringe status i samfundssystemet over for en omverden, der ikke er til sinds at opfylde deres ønsker. De skuffes gang på gang, og vi ser med deres øjne verden som et hurlumhejhus, hvor alting ruller og bevæger sig i overraskende og abrupte ryk, vi forbløffes konstant, glad genkendende og skræmt.

En sådan énsporet stræben har i sig noget navt idealistisk. Vi søger alle (mindst) én ufejlbarlig værdi i vor tilværelse, som vi kan indrette vore handlinger efter, det greb, der kan samle alle livets mangfoldige hændelser og ordne dem i et meningsfyldt mønster. Det ved Skolimowski, og han har let ved at lokke os med Mike ind i hurlumhejhuset.

Filmens drivkraft bliver således heltens sammenstød med omverdenen, en fast epik, der *tilsyneladende* får lov til at løbe så temmelig meget af sig selv, hid og did (herom senere).

Historien i »Deep End« er nu den, at den 15-årige Mike, lige færdig med skolen, et ordnet univers (med fast rangfølge og solidt værdihierarki), kastes ud på dybt vand, nærmere bestemt en smånuset badeanstalt i et småborgerligt London-kvarter. Her møder han en verden, der er fundamentalt forskellig fra de spejderidealer, han tropper op med. Han er lettere forvirret, men alligevel ved godt mod, han skal ud »at prøve kræfter«, og han modtages med en smule sympati af sin kvindelige kollega Susan, som sætter ham ind i stedets officielle spilleregler. Snart finder han dog ud af, at der spilles med for-dækte kort, at der bag det officielle regelsæt er et overordnet, uofficielt. Det røber Susan for ham straks, under deres første møde. Men han vægrer sig ved at følge det, fordi det besudler den skønne (han bliver næsten med det samme forelsket i Sue), og fordi det slår revner i spejderæren. Officielt kommer man på badeanstalten for at bade, og for at betjene kunderne hermed får Mike og Sue deres løn. Uofficielt kommer man der for at få tilfredsstillet sine mere eller mindre perverterede seksuelle tilbøjeligheder, og for det får Mike og Sue »tips«, beløb, der kan være nok så store som den usle løn. Sue, der kender kunderne, vil fortælle Mike »when to swop«, bytte roller, så Mike kommer på kvindeafdelingen – og omvendt.

I begyndelsen vægrer Mike sig af et godt grønt hjerte, men snart især, fordi han ikke kan udholde tanken om Sue sammen med en anden mand, han bliver jaloux. Hun ved-bliwer imidlertid uanfægtet at gøre, som hun altid har gjort, og i vekselspillet mellem denne ligegyldighed for Mike og hendes sporadiske moderlige omsorg for ham vokser hendes billede i Mike's bevidsthed til en svimlende størrelse. Hun svæver væk som en ballon, med Mike hæsbælende forgæves styrtende efter, over stok og sten, terrænløb, cykelkørsel, løb ud og ind af diskotek, ned i undergrundsstation, han er konstant på mærkerne; så meget, at han hensynsløst arrogant tramper på sin gamle skoleveninde Cathy, der nu velvilligt byder sig til.

Tre gange falder Mike og slår sig, så det gør ondt. Første gang, da hans forældre er på besøg på badeanstalten, og han beder Sue om at give sin mor »The treatment«, og hun blot vrængende svarer: »Your mother is a cow«. Anden gang, da han ser Sue i ømt favntag med hans tidligere skolelærer, og tredje gang, efter han endelig har været i seng med hende, men har en kraftig, ikke ubegrundet fornemmelse af, at han ikke var »god nok«, filmens slutning. Hver gang reagerer han hysterisk panikslagent, river Sue's nittede tøjdyr (som hun laver for at tjene et par ekstra bobs) i stykker, så indmaden flyver til alle sider, taber det spejl, han har brugt til at lure under døren med, så det knuses, og endelig med fatal udgang, da han sender den lampe af sted, som grumt brækker nakken på Sue.

Som spejlet knuses, falder Mike's verden fra hinanden; han søger på én gang at fastholde hjemmet, moderen, den gamle orden, og Sue som idealer, og da de i deres ufor-enlighed støder sammen, giver det et brag. For Mike er gymnastiklæreren inkarnatio-

nen af spejderære og sportsmanship (hvilket vi får at vide, han ikke er, i scenen med de badende skolepiger, hvor han giver den som kynisk charmerende levemand), for Mike en idé, uden køn. Han kan simpelt hen ikke fatte ham og Sue sammen, det er i bogstaveligste forstand utroligt, og han prøver at standse karrusellen, slår hånden til blods på alarmklokken i et forsøg på at trække nød-bremsen. I slutsekvensen lukker verden sig for alvor som et kvælertag om Mike, da han endelig svigter sine medbragte idealer, køber et knald af Sue for en diamant, og opdager at han intet har nået, men blot står på endnu barere bund end før, fordi han også har opbrugt nødhjælpskassen. Det er en slagkraftig pointe ved filmen, at det, der begyndte med og til forveksling lignede komedie, ender som tragedie.

Som sagt, det er en fikseringshistorie, og som to tandhjul, der løber hver sin vej, gensidigt driver hinanden fremad, løber filmens sammenbruds- og drømmescener ind i hinanden.

For at den vildfarne idealitet kan få lov til at køre så katastrofalt langt som den gør, behøver den næring, og da den ikke får det i virkeligheden, søger og finder den det kompenserende, berusende i fantasien.

Som der er tre sammenbrud i filmen, er der også tre drømme. Og som det har sig med den slags drømme, er de til forveksling hinanden lig. De handler alle om en fredfyldt harmonisk forening i det modertrygge, altomfavnende vand mellem Mike og Sue. Han drømmer den første gang efter at have forsvaret hendes ære over for tre ubehageligt vulgært realistiske skoledrenge, næste gang efter han, forgæves søgende en dementi (af den famøse, kætterske »poster«, forestillende idealet som gemen stripper) fra Sue i undergrundsbanen, går på vandring, inde i hovedet, tilbage til badeanstalten med attrappen. Endelig efter han har dræbt Sue, kan drømmen blive til virkelighed, men kun på den måde, at han nu ligger med en sjæl- og viljeløs krop i stedet for en papfigur. Rusen er væk, vi er pinligt ædru, alt for velvidende, at sådan kan man ikke gøre drøm til realitet.

Det nærliggende spørgsmål, filmen stiller og på ubehagelig overraskende vis besvarer, er naturligvis: Hvem er morderen? Lige så evident som spørgsmålet stiller sig, gives en del af svaret: først og fremmest forældrene, skolen og samfundet, der har påført Mike deres hykleriske og løgnagtige idealer, der som en pæn facade dækker det kapitalistiske samfunds bagbutik, hvor det, det hele afhænger af, er udbud og efterspørgsel, også når talen er om kærlighed, noget der derfor kun eksisterer i perverteret form som lummer, fremmedgjort liderlighed (kasserersken, maskinmesteren, biografen og dens direktør etc.). Som de eneste befriende ærlige personer i denne sump står Diana Dors, der trods alt vedkender sig sine tilbøjeligheder, og luderer, der meget vidende indretter sig som objekt og opfylder af andres trang. Badeanstalten er det kapitalistiske samfund i miniformat.

Mike kan heller ikke sige sig fri, for så vidt som han ikke, i sin forståelige forelskelse, formår at gennemskue dobbeltspillet. Man kan synes, han løber lidt for hurtigt, lidt for længe – er lidt for naiv.

Det er der intet overraskende nyt i (selv