så høj grad målemetodernes unøjagtighed, for slet ikke at tale om deres praktiske gennemførlighed i forbindelse med ældre film som »Ewige Wache«, idet en efterprøvelse af filmens reelle påvirkning af samtiden bl. a. vil kræve interviews af et bredt udsnit af den tyske befolknings ældre aldersgruppér, der kan formodes at have set filmen. Desuden vil et grundigt kendskab til 20ernes og 30ernes psykologiske klima i datidens Tyskland være ønskeligt, og selvom flere og flere undersøgelser har det som emne vover få af dem sig ud på så dybt vand som enten Erich Fromm i »Frygten for Friheden« eller S. Krakauer i »From Caligari to Hitler«, når det gælder om at undersøge tidens arketypiske bevidsthedsindhold. Spørgsmålet bliver da, om de sidstnævnte beskrev dets dominerende elementer korrekt, specielt med henblik på omfanget af angsten for/dragningen mod den stærke mand og hermed frelsermyten, et spørgsmål, hvis besvarelse i høj grad vil have relevans for analysen af perceptionen af »Ewige Wache«. Jeg tror, at både Fromm og Krakauer har ramt noget centralt, men også, at yderligere socio-psykologiske undersøgelser er påkrævede førend hele naziperiodens filmpåvirkning kan belyses grundigt.

Denne del af artiklen må derfor opfattes som et debatoplæg, der viser, hvor langt man kan nå her på stedet ved en klippebordsanalyse af den konkrete film.

Et andet semiologisk interessant og meget parallelt eksempel finder vi i den cubanske propagandafilm »Entierro de Luis Ramires Lopez« (»Guantanamobasen«), der dog, dette være sagt til dens ros, langtfra kan måle sig med »Ewige Wache« i melodramatisk opstyltethed. Filmen beskriver bl. a. en socialistisk heltebegravelse af en cubansk soldat, som blev skudt fra den amerikanske base, og den benytter sig i nogen grad af samme udtryksstrukturering som den nazistiske film. Det vil føre for vidt at beskrive den lige så indgående her, men som de mest bemærkelsesværdige træk kan nævnes, at også denne films »offer«, meget forståeligt

1) begrædes af sine forældre (og i modsætning til den nazistiske film føler man sig overbevist om, at det er det rigtige forældrepar)

2) hædres ved en sørgemarch for endelig

3) at blive bisat i et neo-klassicistisk mausolæum, der bærer indskriften: »Fuerzas armadas revolucionarias«.

Ingen af disse begivenheder skildres overdrevent patetisk, men »Ewige Waches« højder nås dog hvor en kæmpe-transparent over en talerstol meddeler, at også denne, in casu socialistiske helt vil leve evigt: VIVIRAS ETERNAMENTE! – den evige vagt med castroistisk fortegn.

En sammenligning mellem filmene, der udfra en nøgtern betragtning absolut falder ud til den cubanske films fordel, må dog føre til den konklusion, at de begge er særdeles gode primærkilder til politisk mytologidannelse inden for to, hinanden bekæmpende politiske systemer.

Oh temporæ, – oh mores! mennesket er i sandhed et politisk vanedyr!

■

FILMENE

ELVIS – JOE COCKER

Indtil for ganske få år siden optrådte beat- og rockstjerner altid som *skuespillere,* når de optrådte på film. Den lange række af Elvis Presley-film (der er lavet mere end tredive) er blandt de groveste eksempler. Elvis Presley indspillede film i sin egenskab af rock and roll-stjerne, folk så hans film, fordi de i forvejen havde købt hans plader, men producenterne insisterede på at putte ham ind i *roller.* Det bevirkede en irriterende skiften mellem den person, Presley skulle fremstille, og Presley som sig selv i de indlagte sangnumre. Det samme var i slutningen af halvtredserne og i begyndelsen af tresserne tilfældet med folk som Tommy Steele, Cliff Richard, Rick Nelson og den nu næsten glemte Fabian. Og midt i tresserne producerede englænderne en række »handlings«-film med grupper som Rolling Stones, Dave Clark Five, etc.

Det første eksempel på en gradvis overgang mellem fiktion og virkelighed kom med Richard Lesters Beatles-film, »A Hard Days Night«, hvor Beatles spillede sig selv, men var placeret i en ydre ramme af fiktiv karakter. Det samme var tilfældet med den lidt svagere »Help«, hvor sammenblandingen af eventyr og virkelighed fungerede mindre sikkert end i den første. Imidlertid bevirkede Beatles-filmene, at man opdagede det kunne lade sig gøre at lade musikken alene – beatgruppen som beatgruppe – bære en spillefilm.

Det afgørende skift til virkeligheden – reportagen – markeredes med Don Pennebakers »Don't Look Back« fra 1966, der handler om Bob Dylans britiske koncerttourne året før. I den halvanden time lange film var alt materialet – bortset fra den indledende sekvens – dokumentarisk, og kunne altså alene ses af folk, som i forvejen interesserede sig for hovedpersonen. Dette var formodentlig årsagen til, at filmen først kom op herhjemme i 1969, selvom de danske udlejningsselskaber havde fået tilbudt filmen to år i forvejen. Da den omsider blev vist i Dagmar, var det med svenske undertekster.

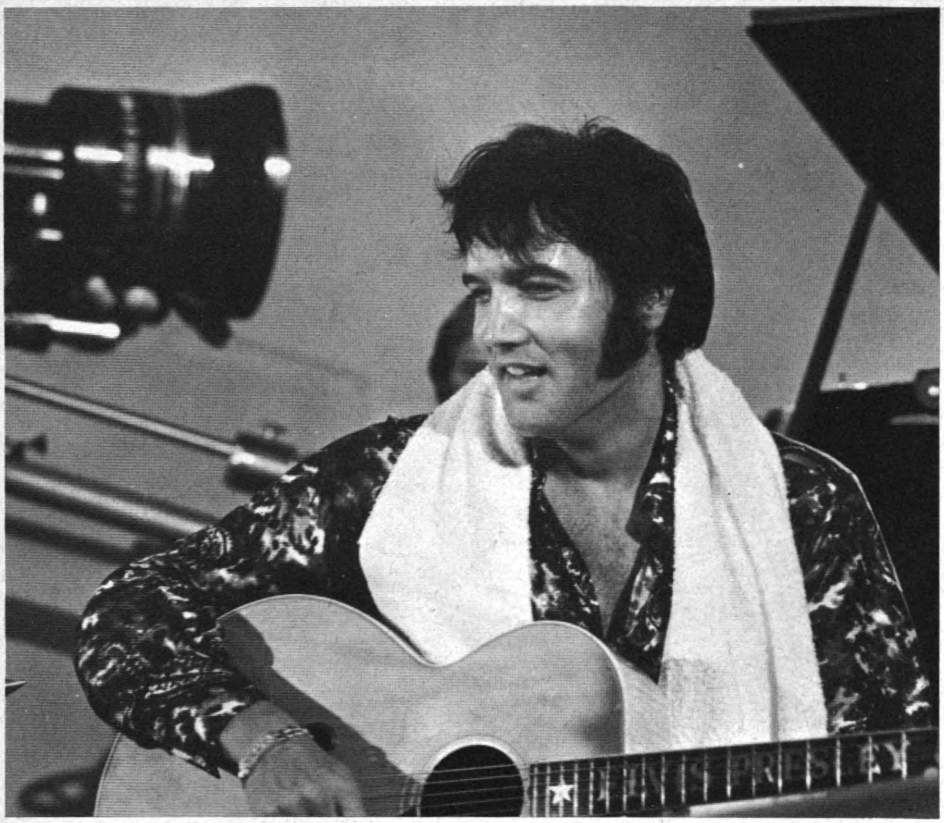
Det næste eksempel på den rendyrkede beat-dokumentarisme, som vistes i danske biografer, var Jean-Luc Godards »One Plus One«, hvor halvdelen af filmen udelukkende registrerer The Rolling Stones under indspilningen af »Sympathy For The Devil«. Disse optagelser er foreløbig de bedste eksempler på den styrede reportagestil, idet Godard som bekendt nægtede at lade filmen runde af i en kulmination, nemlig ved at afspille det færdige produkt. Det var kun selve den musikalske proces i studierne, der havde interesse.

Festival-filmene »Woodstock« og »Monterey Pop« – den sidste af Pennebaker – gik begge temmelig længe sidste år og ind imellem vistes kortfilm, bl. a. om Doors, ved særlige midnatsforestillinger.

Beatfilmen som særlig genre har i løbet af ganske få år fået et temmelig stort opsving, og de seneste to eksempler har været vist herhjemme i forsommeren, Elvis Presley-filmen »That's The Way It Is« og lidt senere »Mad Dogs And Englishmen« om Joe Cockers USA-tourne i 1970. Begge kom op i Imperial, men ingen af dem gik særligt længe trods en imponerende indsats af pr-folk og journalister. Det kunne tyde på, at det danske biografpublikum endnu ikke har vænnet sig til genren, til den reportageagtige og dokumentariske stil, men jeg tror snarere årsagen til den svigtende interesse skyldes, at Joe Cocker trods alt endnu ikke er særligt kendt herhjemme, og at Elvis ligesom er passé for det helt unge biografpublikum. Der er næppe tvivl om, at den nyeste beatfilm om Rolling Stones USA-tourne vil blive set af lige så mange, som f. eks. Woodstock-filmen.

Af de to sidst viste film forekommer Elvisfilmen at være mest interessant. Måske fordi den er mest uhæderlig, men alligevel på en sær måde sandfærdig. Uvederhæftigheden er til at gennemskue. Meningen er at give et billede af Elvis Presleys arbejdsdag fra prøverne i studiet til aftenens optræden på et mondænt Las Vegas-hotel.

Elvis fremstilles netop som han *er,* hvilket i denne sammenhæng vil sige som hans image er. Eller for at citere programmet: »Elvis Presley er et fænomen. I popverdenen, hvor så mange stjerner kun stråler klart et par år for derefter at blegne eller måske helt slukkes, har den mørke kønne sanger fra Tupelo i Tennessee, USA, bevaret sin højglans i over 15 år.« Det er denne højglans, filmen hele tiden vil vise frem. Elvis sammen med sine musikere, på scenen og i »afslappede« stunder, hvor han kører rundt på sin særlige studiecykel. Den cykel har hovedrollen i filmens bedste afsnit, skildringen af det internationale Elvis-konvent, som fandt sted sidste år i Luxembourg, og hvor fans fra hele verden mødte frem for at hylde mesteren.



I de sekvenser, hvor Elvis skal optræde »naturligt«, optræder han netop – »naturligt«.

Og så sendte han sin cykel, som blev udloddet blandt deltagerne. Ind imellem vises glimt fra konventets musikalske afdeling, hvor grupper af forskellig men hele tiden ringe kvalitet i musik og ikke mindst i udseende forsøger at kopiere forbilledet. Det er ubetaleligt. Ikke alene fordi hele afsnittet virker ufrivilligt komisk, men fordi det giver et konkret indtryk af, hvor meget Elvis Presley betyder for en masse mennesker.

Indirekte er filmen en illustration af, hvor strømlinet og effektivt den amerikanske musikbusiness arbejder. Presley kan på scenen synge den stemmemæssigt meget krævende »Love Me Tender« samtidig med, at han mellem stroferne, som andre bruger til vejrtrækning, når at kysse samtlige piger på de første rækker. Hans optræden er i den grad *timet* på en måde, så tingene fungerer med en perfektionisme, som yderligere understreges af den meget raffinerede klipning.

Dette superlækre billedværk er således både en reportage om Elvis Presley og hans musik, men i lige så høj grad en film om Elvis-myten. Det er sangerens image, der er portrætteret, og i selve denne proces vises det, hvor langt ud den amerikanske underholdningsindustri er kommet, og hvor forbavsende sikkert hele denne kæmpemæssige syntese fungerer. I de sekvenser, hvor Elvis skal optræde »naturligt« (de er korte, – selv der er filmen redigeret med sikker hånd) optræder han netop – »naturligt«. I de lange afsnit fra hans sceneoptræden fungerer han derimod naturligt, netop fordi han er anbragt i en situation, hvor hans rolle som superstar er den naturlige. Han er ægte i kraft af, at han ikke er det. Endnu en ting, der understreger denne dobbelthed, er filmens balanceakt mellem den gamle Elvismyte – rocksangeren med de seksuelt betonede hoftevridninger – og den nye Elvismyte, *the softsinger,* som er acceptabel inden for rammerne af den amerikanske normalmoral. De to sider af myten – og af talentet – smeltes i filmen sammen til en industriel enhed, et entertainment-produkt, som er meget fascinerende, men langt fra sympatisk.

Allerede i Woodstock-filmen fik man et indtryk af, hvor god den engelske rocksanger Joe Cocker er at filme. Hans sceneoptræden er i sig selv et dramatisk nummer i stil og tilsvarende format med Mick Jaggers fra Rolling Stones. Joe Cocker er et af de meget få talenter fra de allerseneste år (han brød igennem i 1969), som i kunstnerisk henseende er jævnbyrdig med de store beatpersonligheder fra perioden 1965-67. Og hans sceneoptræden lægger en dimension til den rent musikalske præstation – han er tredimensional på et filmlærred.

»Mad Dogs And Englishmen« er på mange måder en mere enkel film end den foran behandlede, selv om temaet er det samme: Sangeren i arbejde. Den beskriver en fantastisk tur, som Cocker foretog gennem USA med den legendariske studiemusiker og orkesterarrangør Leon Russell som musikalsk leder for en manege bestående af musikere, deres koner, kærester og børn, en enkelt hund og en big fat mama, der laver mad og pepper deltagerne op i bedrøvede stunder. Det er en glad film, som viser hvor meget disse mennesker er ét med deres musik, hvorledes de realiserer sig selv på scenen aften efter aften. I virkeligheden er der tale om en genoplivelse af den gamle gøglerlivsform, cirkusstorfamilien som nomadestamme.

Forskellen på denne film og Elvis-filmen ligger i selve attituden: Alternativet over for det etablerede, ægtheden over for syntesen. Der er tale om to livsopfattelser, og man ser det bl. a. i, at Cocker-filmen ikke udelukkende er koncentreret om Cocker, men også forsøger at indkredse selve den kollektive samværs- og musikform. Især en række øjeblikke, hvor sammenstød mellem musikere og samfund skildres, bevirker at filmen hæver sig et stykke ud over sit egentlige emne, og bliver en almen reportage om beatkulturen over for *the establishment.*

Lighederne mellem de to film er imidlertid lige så iøjnespringende: Joe Cockers alternative cirkus køres efter nøjagtig de samme principper som Presleys sophistikerede show i Las Vegas. Blot med den forskel, at her er det den afslappede og frigjorte livsform, der sammen med Joe Cockers status som superstar (han er et virkelig stort navn i USA) er profitobjekt. Og selvom formen således i sit væsen er forskellig fra Presleys, er den lige så stram og disciplineret bygget op. Det er en *anden* – selv om den er nært beslægtet – musik, en *anden* måde at fremføre den på for et *andet* publikum, men metoden er den samme. Blot er der her tale om den ægte vare.

Filmens værdi ligger for mig at se mest i beskrivelsen af miljøet. Joe Cocker fortæller et sted om, hvorledes han som barn i Sheffield stillede sig foran et spejl med en tennisketcher og lod som om han optrådte med en guitar og kommer her meget tæt på noget helt umiddelbart.

Hovedsagen er naturligvis musikken, som til gengæld forekommer mig at være den svageste afdeling. Hovedvægten er lagt på at vise Cocker og hans gruppe i hurtige, tempofyldte numre, men samtidig får optagelserne et overfladisk skær. Som om musikken lires af. Man savner optagelser med Joe Cocker som balladesanger, hans absolutte force inden for genren. Og de få glimt, man får af ham i de langsomme, intense numre er da også filmens bedste. For eksempel er hans fortolkning af Lennon-McCartneys »With A Little Help From My Friends« i mine ører bedre end i Woodstock-filmen, omend ikke visuelt.

Lasse Ellegaard

■ **ELVIS – THAT'S THE WAY IT IS**

Elvis . . . »That's the Way It is«. USA 1970. **Dist/P-selskab:** MGM. **P-chef:** Herbert F. Solow. **P-leder:** Dale Hutchinson. **Eksteriør-leder:** Paul Roedl. **Instr:** Denis Sanders. **Foto:** Lucien Ballard. **Kamera:** Tom Laughridge, Til Gabbani, Charles Arnold, Owen March/**Ass:** Harry Young, Jr., Jack Tandberg, Don Jarel, Paul Pollard, Jack Morrow, Robert F. Edouart, Paul Koons, Bob Marks. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Henry Berman, George Folsey, Jr. **Kost:** Bill Belew (for: Elvis Presley). **Rekvis:** Bob Murdock. **Sange:** »Mystery Train« af Herman Parker, Jr.; »Tiger Man« af J. Lewis & S. Burns; »Words« af Barry & Maurice & Gibb; »The Next Step is Love« af Paul Evans & Paul Barnes; »Polk Salad Annie« af Tony Joe White; »Crying Time« af Buck Owens; »Little Sister« af Doc Pomus & Mort Shuman; »What'd I Say« af Ray Charles; »How the Web Was Woven« af David Most & Clive Westlake; »Stranger in the Crowd« af Winifred Scott; »I Just Can't Help Believing« af Barry Mann & Cynthia Weil; »You Don't Have to Say You Love Me« af P. Donaggio & V. Pallavicini & Vickham & Simon Napier & Bell; »Bridge Over Troubled Water« af Paul Simon; »You've Lost That Lovin' Feeling« af Phil Spector & Barry Mann & Cynthia Weil; »Mary in the Morning« af Mike Lendell & Johnny Cymbal; »I've Lost You« af Ken Howard & Alan Blaikley; »Patch It Up« af Borke Rabbitt; »Heartbreak Hotel« af Boren Axton & Tommy Durden & Elvis Presley; »Sweet Caroline« af Neil Diamond; »Blue Suede Shoes« af Carl Lee Parkins; »All Shook Up« af Otis Blackwell & Elvis Presley; »Suspicious Minds« af Mark James; »Can't Help Falling in Love With You« af George Weiss & Hugo Peretti & Luigi Creatore; »Love Me«; »That's All Right Mama«; »Love Me Tender«; »One Night With You«. **Musik-sup:** George L. Parkhill (for: RCA Records). **Tone:** Larry Hadsell, Lyle Burbridge, Fred Guetzloff. **Instr-ass:** John G. Wilson, Bill Sheehan. **Andre Ass:** Richard Davis, Tom Diskin, Joe Esposito, Lamar Fike, Felton Jarvis, Jim O'Brien, Bill Porter, Sonny West, Mike Kohut, Bud Gaunt, Leo Monlon, Don Larsen, Bill Shaw. **Medv:** Elvis Presley, James Burton, Glen Hardin, Charley Hodge, Jerry Scheff, Ronnie Tutt, John Wilkinson (Elvis Presleys musikere – henholdsvis på el. guitar, piano, guitar, el. bas, trommer og guitar), Millie Kirkham, The Sweet Inspirations [= Estelle Brown, Myrna Smith, Sylvia Shemwell, Ann Williams], The Imperials [= Jim Mur-

ray, Jerry Blackwood Roger Wiles, Armond Morales] (vokalbaggrund), Joe Guercio and the International Hotel Orchestra (opvarmningsorkester), Cary Grant, Sammy Davis, Jr., Jack Benny, Juliet Prowse, Dale Robertson, Xavier Cugat (gæster). **Længde:** 108 min., 2975 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** Imperial 14. 5.71.

Filmen er indspillet i perioden juli-september 1970, optagelserne foretaget i MGMs studier i Culver City, Hollywood, samt i Los Angeles, Las Vegas, Phoenix og Luxembourg.

■

JOE COCKER – MAD DOGS AND ENGLISHMEN

Mad Dogs and Englishmen. **Altern. titel:** Joe Cocker in Mad Dogs and Englishmen. USA 1971. **Dist:** MGM. **P-selskab:** A & M Film Productions [= Herb Albert & Jerry Moss/Creative Film Associates Pierre Adige]. **Ex-P:** Jerry Moss. **P:** Pierre Adige, Harry Marks, Robert Abel. **As-P:** Sidney Levin. **P-kons:** Denny Cordell. **P-samordner:** Gil Friesen. **P-ass:** Sylvia Mulconery, Sheila Dehner, Marsha Schaeffer, Philippe Adige. **Instr:** Pierre Adige. **2nd unit instr:** Sidney Levin. **Foto:** David Myers. **Supplerende foto:** Robert Thomas, Erik Daarstad, John Alonzo, Jeri Sopanen, James Wilson, Ed Lynch, John Bailey, Mike Duggan, Steven Lighthill, Hideaki Kobayashi. **Klip:** Sidney Levin, Robert H. Brown/**Ass:** Joe Fineman, Peter D. Rosten, Glenn Farr, Duane Reese, Michael Hubbert, June Gilham. **Montage-E:** Leonard South. **Sp-optisk-proces:** Cinema Research Inc. **Tone:** Norman Schwartz, Fred Hynes, Jack Woltz, Bob Glass, James E. Webb, Jr., Nigel Noble, Carey Lindley, John Vincent, John Binder. **Musik-indspilning:** Harry Lewy, Robert Appere, Tommy Vicari, Eddie Kramer, Bill Halverson, Glyn Johns, Bud Grenzbach (sup). **Sange:** »Delta Lady« af Leon Russell; »Feelin' Allright« af Dave Mason; »With a Little Help From My Friends«, »She Came in Through the Bathroom Window« af John Lennon & Paul McCartney; »The Letter« af Wayne Carson Thompson; »Honky Tonk Woman« af Mick Jagger & Keith Richard; »Space Captain« af Matthew Moore; »Something« af George Harrison; »Lawdy Miss Clawdy« af Lloyd Price; »Give Peace a Chance« af Leon Russell & Bonnie Bramlett; »Change in Louise« af Joe Cocker & Chris Stainton; »Darlin' Be Home Soon« af John Sebastian, alle sunget af Joe Cocker; »Bird on a Wire« af Leonard Cohen, guitarsoli af Leon Russell; »Mad Dogs and Englishmen Theme« af Leon Russell, sunget af Leon Russell; »Let It Be« af John Lennon & Paul McCartney, sunget af Claudia Lennear. Musikken arrangeret af Leon Russell. **Medv:** Joe Cocker, Leon Russell, Chris Stainton, Jim Price, Bobby Keys, Jim Gordon, Jim Keltner, Carl Radle, Don Preston, Sandy Konikoff, Chuck Blackwell, Bobby Torres, Jim Horn (orkestermedlemmer), Rita Coolidge, Claudia Lennear, Donna Weiss, Pamela Polland, Matthew Moore, Dan Moore, Bobby Jones, Nicole Barclay (Korsang), Denny Cordell, Barney Cordell, Tarka Cordell, Sherman Smitty Jones, Miss Emily Smith, Connie Dinardo, Gail Stainton, Linda Wolf, Andrea Cohen, Carol Hughsby, Carla Brown, Kay Poorboy, Francine Brockey, Judy Keys, Sallay Clear, Darlene Coy, Colin Clark, Peter Nichols, Mike Hastie, John Kelonowski, Alex King, Ron Nevison, Jeff Peters, Donna Washburn, Jim McCrary, Andee Cohen, Linda Wolf, Jay Seeley, Ed Seeley, Ed Caraeff. **Længde:** 114 min., 3230 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** Imperial 28.5.71.

Filmen er optaget i marts-maj 1970 under Joe Cockers tourne i USA.

BREVET TIL KREML

John Huston lagde ud i 40'erne som en af USA's mest spændende filmskabere. Den meget personlige debutfilm »The Maltese Falcon« (41) skabte en hel genre, den sorte film, inden for hvilken 40'ernes bedste amerikanske film blev skabt. Påvirket af krigen og Hammett-Chandler-skolen, med dennes karakteristiske indviklede plots, hurtige kynisk-ironiske dialog, desillusionerede mennesker fanget i den moderne storbyjungles hektiske ensomhed, var amerikansk film på vej imod en kritisk holdning til et samfund der ikke giver de enkelte mennesker lige muligheder. Højdepunktet er Huston's »The Asphalt Jungle« (50), hvor gangsterne, der ellers havde været et billede på menneskets frie vilje (ligesom westernhelten), blev sat ind i en større helhed, fanget af omstændigheder de ikke er herrer over. Hekseprocesserne fik Hollywood tilbage i folden, og MGM's sønderklipning af »The Red Badge Of Courage« (51) syntes at have slået benene væk under Huston. Han kørte i hvert fald med uafvendelig sikkerhed ned ad bakke i 50'erne. I 60'erne har han til gengæld bevæget sig mellem toppen (f. eks. »Night Of The Iguna«, 63) og bunden (f. eks. »Sinful Davey«, 67).

John Huston har været (i 60'erne) og er stadig uhyggeligt nedvurderet. Selv de helt fremragende film fra 40'erne bortforklares med dygtige skuespillere etc. Imidlertid føjer »The Kremlin Letter« sig til rækken af bedre Huston-film – og mesterlige film i det hele taget – og en closereading burde overbevise skeptikere.

»The Kremlin Letter« ligger i forlængelse af den sorte tradition. Den komplicerede historie bruges spændingsskabende, i en stil der på den ene side kræver fuld koncentration: blottet for overflødigheder, med en klipning der lige netop fastholder overblikket men ikke giver tilskueren tid til at slappe af – og på den anden side konsekvent benytter de enkleste virkemidler, f. eks. da Kosnov præsenteres. I en tiltning følges han op ad trapperne i fængslet, hvor Poliakov ligger død, og vi følger så at sige hans stigen i graderne til han når helt op. Der klippes næsten altid til begivenhedernes centrum hvor kameraet står parat til at aflure dem deres betydning, f. eks. fra lysbillede af Bresnavitch til Bresnavitch i samtale med Potkin, tilbage til lysbillede af Potkin og hans familie, frem til skygningen af hans datter, så hans tilfangetagelse, videre til hans familie der via tv-skærme får ham til at bryde sammen. Og enkelheden i stil er *nødvendig,* thi ingen oplysning gentages. Som Ward siger: »I'm only gonna give you the names and numbers of the players once«.

»The Kremlin Letter« handler om en gruppe af individualister, der, med hurtigt tjente penge i udsigt, hver yder sin del af jobbet. Så sporingen af brevet er resultatet af deres samlede anstrengelser, men optrevlingen af gruppen er resultat af hver enkelts held eller uheld. »Nephew« Rone placeres mod egen vilje i en stribe valgsituationer, hvor han, hvad enten han accepterer situationen eller prøver at påvirke den, uvægerligt vælger galt. Lige fra accepten af jobbet til pressionen mod Bresnavitch og til valget igen er åbent i slutningen.

»The Kremlin *Letter*« svarer, p. gr. af dets kontante værdi, til falken i »Maltese Falcon«, guldstøvet i »The Tresure of the Sierra Madre« (47), juvelerne i »Asphalt Jungle«. Godset er intet i sig selv, repræsenterer drømmen om og genvejen/omvejen til hurtig rigdom, thi det må omsættes i penge. De forskellige grupper erobrer falken, guldstøvet, juvelerne – og sporer både brev og penge. Men hver gang forskertses chancen i sidste øjeblik. Skæbnen griber ind, thi de implicerede har gjort deres indsats på en illusion og følgelig kan de ikke accepteres af virkeligheden. Sturdevant/Ward slår Erika, nøglen til pengene, ihjel og Rone står parat til sidst i sit livs dilemma. Vil han erkende sit uansvarlige skinspil med virkeligheden og nu handle på illusionens eller virkelighedens vilkår?

»The Kremlin Letter« er lige så lidt som »Across The Pacific« (43), hvor Bogart ligesom Rone afskediges fra flåden for at blive spion, en agentfilm. Denne genres selvoptagne smartness, teknologiske plidder-pladder og uovervindelige helt ligger Huston fjernt. Ethvert tilløb til klicheer afvises med fin ironi. Bemærk f. eks. ærkeskurken Richard Boone's *hyggelige onkelmanerer* – indtil han pludselig slår Erika i småstykker med hænderne (chokklip til Bolsjojballetten, hvor han nu klapper!) og det afsløres at han kynisk har ofret sine medarbejdere (Kosnov: »Sturdevant ofrede aldrig én mand på et job«) for privat hævn (over Kosnov!). Og helten (antihelten) Rone kan netop ikke klare enhver situation. Han bliver ført så læsterligt bag lyset, at enhver illusion punkteres. Til gengæld opstår hos denne tørre perfektionist noget nyt: følelser, kærligheden, der straks bringer ham i nye vanskeligheder. Med sin nye viden og følelser skal han myrde Potkins familie, altså gå ind i det spil han lige har gennemskuet, for at få pigen udleveret. Og da følelserne undervejs i korte intense glimt slår igennem filmens spændingsmættede overflade og personernes kyniske maske, får slutningens desillusion sin ægthed (som i »Maltese Falcon«, hvor Bogart har et lignende valg men ofrer pigen). Patrick O'Neal er ingen Bogart (ligesom Rone ikke er nogen Sam Spade), og som Huston's protagonist nr. ét er han forbavsende anonym. Med en skuespiller med autoritet ville »The Kremlin Letter« måske være blevet et mesterværk. Nu er det »kun« en mesterlig film.

Kaare Schmidt

■ **BREVET TIL KREML**

The Kremlin Letter. USA 1969. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Carter De Haven, Sam Wiesenthal. **P-leder:** David Anderson. **Instr:** John Huston. **Instr-ass:** Gus Agosti, Carlo Cotti. **Manus:** John Huston, Noel Behn. **Efter:** roman af Noel Behn. **Foto:** Ted Scaife. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Russell Lloyd. **P-tegn:** Ted Haworth. **Ark:** Elven Webb. **Dekor:** Dario Simone. **Kost:** John Furniss. **Komp/Dir:** Robert Drasnin. **Tone:** Les Hodgson, Basil Fenton-Smith, Renato Cadueri. **Medv:** Richard Boone (Ward), Bibi Andersson (Erika Boeck), Max von Sydow (Oberst Vladimir Kosnov), Orson Welles (Aleksei Bresnavitch), Patrick O'Neal (Charles Rone), Ronald Radd (Potkin), Nigel Greene (Janis, alias »The Whore«), Dean Jagger (»The Highwayman«), Lila Kedrova (Madame Sophie), Barbara Parkins (B. A.), George Sanders (»The Warlock«), Raf Vallone (»The Puppet Maker«), Michael Macliammoir (»Sweet Alice«), Sandor Eles (Grodin), Anthony Chinn (Kitai), Guy Deghy (Professoren), John Huston (Admiralen), Fulvia Ketoff (Sonia), Vonetta McGee (Negerinden), Marc Lawrence (Præst), Cyril Shaps (Politilæge), Christopher Sanford (Rudolph), Hana-Maria Pravda (Mrs. Kazar), George Pravda (Kazar), Ludmilla Dudarova (Mrs. Potkin), Dimitri Tamarov (Ilya), Pehr-Olof Siren (Receptionist), Daniel Smid (Tjener), Victor Beaumont (Tandlæge), Steve Zacharias (Dittomachine), Laura Forin (Elena), Saara Rannin (Mikhails mor), Rune Sandlunds (Mikhail), Sacha Carafa (Mrs. Grodin). **Længde:** 121 min., 3335 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Fox. **Prem:** Nørreport 21.6.71.

UGLEN OG MISSEKATTEN

Myten om trediverne som Hollywood-komediens storhedstid gælder kun med forbehold (hvor stor en del af de mange komedier er også i dag morsomme?), men selv da turde det være indlysende for de fleste, at komedien ikke har de bedste trivselsvilkår i halvfjerdserne – og så vipper man selvfølgelig mere medgørligt i stolen, når der endelig dukker en morsom film op. Som f. eks. »Uglen og missekatten«, der med al sin frenetiske (skuespillerinde) energi forekommer mig at være blandt de morsomste komedier længe om erotikkens dominerende kraft.

Ganske vist foregår det seksuelle spil først og fremmest på dialogplan, men instruktøren Herbert Ross er så dygtig, at filmen hele tiden fungerer, og som en introduktion til iscenesætteren kan det måske være rimeligt at betragte ham som halvfjerdsernes George Cukor, i hvert fald som et foreløbigt udgangspunkt. Lige som Cukor kommer Herbert Ross fra teatret, lige som Cukor har Herbert Ross arbejdet i en relativt underordnet funktion i Hollywood før instruktørdebut'en (Cukor startede som dialoginstruktør, Ross som ko-