

skæ, de er ikke en skør professors opfindelse eller (explicit i hvert fald) symbol på underbevidsthedens dybder. Hvor den traditionelle horrorfilmens metode og mål er det overnaturlige, arbejder »Freaks« på et realistisk plan (trods eventyr-strukturen). Selv om cirkusmiljø kan virke noget fjernt, er det et for personerne realistisk miljø, og hverken miljø eller personer benyttes til skrækkoeffekter før slutningssekvensen, der til gengæld har en makaber abstrakt skønhed, der er med til at udbyde perspektivet og godt/ondt-konflikten.

Denne sekvens, hvor den sårede Hercules forfølges af en samling freaks under cirkusvognenes hjul og den rædselsslagne Cleopatra forfølges af en anden flok freaks i den mørke skov, har sin modpol i en sekvens i starten, hvor to mænd kommer gående igennem skoven ved dagslys og chokeres over mødet med en flok freaks på skovtur. Landejeren kommanderer dem væk, men da en normal kvinde der leder udflugten (parallelt til en scene i Frank Perry's »David and Lisa«, hvor sindssygehospitalet er på udflugt!) har fået beroliget ham med at de er ligesom børn, lader han dem blive (»As children, eh?« – så er de rubriceret og gjort ufarlige) og hun siger til de skræmte freaks, se, der er ikke noget at være bange for!

Menneskene og miljøet karakteriseres gennem de konsekvente *skyggevirksomheder* der gør cirkusen til en lukket halvverden (de eneste ikke-cirkus personer der ses i hele filmen – bortset fra rammehistorien – er de to ovenfor nævnte i skoven, hvor det er lysere end i nogen anden scene), den uafbrudte *cirkusmusik* i baggrunden i første halvdel (der altså ikke er underlægningsmusik men en del af realiteten. Anden halvdel er konsekvent uden musik!), *synsvinklen* der f. eks. hele tiden er på dværgenes side, fra deres øjenhøjde, og dialogens *stemmeleje*: Cleopatra efterligner dværgenes stemmer som en slags babytalk, hvilket gør dværgenes og de øvrige freaks' abnorme stemmeleje til det accepteret naturlige fordi det er ægte (f. eks. den stammendes stadig gentagne bemærkning når hans kones siamesiske tvilling går og naturligvis tager konen med: »Ah, y-you are a-always u-using th-that f-for an ex-er-c-c-cu-ex – for an a-a-alibi!«). Afdæmpet og ikke-sensationelt vises deres dagligdags gøremål, hvordan freaks'ene trods handicap klarer hverdagen uden for projektorlyset (de ses aldrig optræde – de bliver aldrig vist frem!), det fejres at den skægedede dame får et barn (en pige der skal have skæg ligesom sin mor), en fyr frier til den anden siamesiske tvilling (og siger til den stammende: »You must come and visit us«, »Yes, a-and you m-must come a-and v-visit us«, »Thank you«). Og da vi når til Hans og Friedas opgør over Cleopatra er der intet latterligt men kun tragik i Hans': »Let them laugh. They can't hurt me. I love her.« og Friedas stiltfærdige: »But it hurts me ...«

Klip til: Cleopatra viser Hercules et smykke hun har fået af Hans, de diskuterer værdien, afbrydes af Frieda der vil overtale Cleopatra til at holde sig fra Hans men får robet at han ejer en formue (værdiproblemet klaret), Cleopatra foretrækker at begære, Frieda går, kameraet kører ind på Cleopatra, Hercules ekskluderes af billedet, hun fremmuler: »He could get sick, it could be done ...« (svarer til kamerabevægelsen til sidst der afslører hende i kravlegården!). Markeret af en mellemtekst: The Wedding

Feast, kommer filmens vendepunkt. Alle er samlet om et stort bord. Cleopatra hælder gift i en flaske champagne og skænker for Hans. Sabelsluger og ildsluger viser deres kunst. Cleopatra bliver mere og mere overstadig, og da Hans siger hvor lykkelig han er, bryder hun ud i et latteranfald, gisper »I'm the lucky one« – og kysser Hercules. Hans vender forstøret blikket mod Frieda – man ser ligefrem den bitre ti-øre falde. Og da Cleopatra skal optages i standen går det helt galt: en freak danser rundt på bordet med et kæmpeglas som alle skal drikke af, syngende: »She is one of us, one of us, one of us ...« Cleopatra bliver rædselsslagen og da glasset til sidst når til hende, ser hun på det som var det forgiftet (!) – og i subjektivt shot fra hende, smider hun indholdet i hovedet på freak'en. Scenen er skrækkindjagende, her sættes udråbstegn ved første halvdelens centrale tematik: de »normales« hånlige overlegenhedsfølelse, udnyttelse af magt og begær efter penge, og Hans' begær efter Cleopatra og det »normale«. Og anden halvdelens tema, *hævnen*, skyder op: en ny orden må etableres, de smukke gøres til freaks. Fra nu af iagttages Hercules og Cleopatra hvor de går og står af freaks – gennem vognhjul og stiger og vinduer. Da hun hælder medicinen = gift op til den syge Hans tager han den tillidsfuldt, fred og ingen fare, men da hun går kører kameraet ind på ham og han spytter giften ud (samme kamerabevægelse, og dermed karakteristik af hans hævnpåplan, som viste hendes begær og plan før bryllupet!).

Da hun næste gang hælder gift op, indledes angrebet. I mudderet under vognene forfølges Hercules af en flok freaks der i nattemørkets torden og lynild har mistet enhver lighed med menneskelige væsener – hvilket Hercules også har (i en anden længere version af filmen kastreres han – her må man forestille sig hvordan han kommer til at se ud). Det er et næsten abstrakt skrækkopgør. Det eneste genkendelige er Cleopatra der farer panikslagen rundt i skoven som en forvildet høne: overblending til kravlegården! Det gode har besejret det onde – men på det ondes vilkår.

Freaks er en danmarkspremiere, den er uden undertekster og det er ofte svært at høre hvad der bliver sagt, men selv om dialogen er udmærket (det kan man høre), lever filmen helt på det visuelle. Og Browning kan skabe poesi i det horrible. Som forteksten siger: Aldrig igen vil De komme til at se noget lignende.

Kaare Schmidt

#### ■ FREAKS

Freaks. USA 1932. Dist/P-selskab: MGM. Instr: Tod Browning. Manus: Willis Goldbeck, Leon Gordon. Efter: Tod Robbins' novelle »Spurs« (trykt i Munsey's Magazine, february 1923). Dialog: Edgar Allan Woolf, Al Boasberg. Foto: Merritt B. Gerstad. Klip: Basil Wrangell. Tone: Gavin Burns. Medv: Wallace Ford (Phroso), Leila Hyams (Venus), Olga Baclanova (Cleopatra), Roscoe Ates (Roscoe), Henry Victor (Hercules), Harry Earles (Hans), Daisy Earles (Frieda), Rose Dione (Madame Tetrallini), Daisy & Violet Hilton (Siamesiske tvillinger), Edward Brophy, Matt McHugh (Rollo Brothers), Olga Roderick (Den skægedede dame), Johnny Eck (Dreng med halv torso), Randian (Hindu), Schlitzie, Elvira & Jennie Lee Snow (»Hvide knappenålshovedere«), Pete Robinson (Det levende skelet), Koo Coo (Fuglekviden), Josephine-Joseph (Halv kvinde-halv mand), Martha Morris (Der armløse), Frances O'Connor (Skildpaddepigen), Angelo Rossito (Dværg), Albert Conti (Jordbesiddet), Michael Visaroff (Jean), Louise Beavers (Tjenestepige), Ernie S. Adams (Gæst), Zip & Pip, Elizabeth Green. Org. længde: 64 min. Længde: 60 min. Censur: Ingen. Udl: Camera. Prem: Camera 28.6.72.

## I LYST OG DØD

Man har godt kunnet få det indtryk, at den amerikanske filmkomedie i de senere år har befundet sig i et ingenmandsland mellem det tragiske og det komiske. Man kunne ligefrem fristes til at tro, at 60'ernes og 70'ernes livsstil helt havde udryddet forudsætningerne for at skabe filmkomedier inden for traditionen. Helt så galt er det nu ikke. En af tresernes bedste komedier, Gene Saks' »The Odd Couple« var en ren komedie i den gammeldags forstand, og den måler sig smukt med 30'ernes klassikere. Det samme gør »A New Leaf«, hvormed Elaine May, der også har skrevet manuskript efter en novelle, »The Green Heart«, af Jack Ritchie, debuterer som instruktør. »A New Leaf« er oven i købet så bevidst gammeldags, at historien kunne være indspillet i 30'erne. Den foregår nok i New York i dag, og der er den da også optaget, men dens komik er ikke bundet til tiden. Dens personer er ikke produkter af deres tid eller miljø. Hovedpersonerne er to i bedste forstand teatraliske figurer, der karakteriseres i forhold til sig selv og hinanden. Bipersonerne er faste komediefigurer, som man husker dem fra 30'ernes lystspil: den korrekte kammer tjener, og pigens ven, der bliver snydt. »A New Leaf« koncentrerer sig helt om sine personer, og de karakteriseres i høj grad gennem det, de siger til hinanden. Filmen rummer noget af den morsomste filmdialog, der er skabt. »A New Leaf« er en meget atypisk komedie i dag, skabt af en individualist. Man kunne nok forestille sig, at Elaine Mays rødstrømpede medsøstre vil finde hende en forræder mod sagen. Her stiller hun et pragteksemplar af en *male chauvinist* op foran vore øjne uden at destruere ham. Tværtimod er der ikke så lidt sympati i portrættet af denne fortidslevning.

Henry Graham, en midaldrende playboy og inkarneret ungar, præsenteres for os i en *sight gag*, som er i den bedste farcetradition (og en Buster Keaton værdig). Pointen ligger i kameraets bevægelse, da det afsløres for os, at det ikke er Henry Graham, men hans Ferrari, der er til check up. Den har »a lotta carbon on the valves«. Dette mekaniker-standardsvar skal forfølge Henry Graham gennem filmen. Humbug er det, mener han tydeligvis. Henry Graham har opbrugt sin formue. Dette prøver hans sagfører, i filmens første højdepunktscene, at forklare ham. Walter Matthau og William Redfield spiller denne scene med dens nuancer af misforståelser, bevidste overhøringer etc. i den mest perfekte stil. Pointerne falder tæt, og tempoforskydningen mellem de to får yderligere viddet i replikkerne til at træde frem. Det drøvende over for det nervøse. Sagføreren har lagt 550 dollars ud af sine egne penge, for over for sig selv at sikre sig i bevidstheden om, at han ikke personligt har nogen andel i Henry Grahams ruin. Denne farisæiske holdning tilintetgøres med Henrys slutreplik: »I don't suppose you'd care to give me an additional six thousand dollars and insure yourself against guilt permanently?«

Nu begiver Henry Graham sig ud i det New York, der var hans. Hans selvmedlidende patos udfolder sig i klubber, på restauranter og hos skrædderen, og mens han kører gennem East Sides overbefolkede slum-



George Rose, Elaine May og Walter Matthau i Elaine Mays »I lyst og død«.

kvartner pisker han sig selv yderligere i sin monolog: »I am poor«. »All I am – or was – is rich and that's all I ever wanted to be. Why did it happen to me? Why? I was – I was so happy. What will I do?« Det er hans kammertjener, Harold, der gør ham opmærksom på, at der findes en udvej. Henry Graham kan finde en rig kone. »Marriage? You mean to a woman?« Tanken forekommer Henry absurd. Senere antydes det i scenen med onklen, som Graham vil låne penge af, at denne altid har betragtet ham som nærmest homoseksuel. I hvert fald er Graham ikke meget optaget af kvinder. Han er naturligvis først og fremmest optaget af sig selv, men han går alligevel med på Harold's idé. For Graham fortsætter i sine egne tanker. Han kan jo få sig en rig kone, og så myrde hende. At leve sammen med en kvinde forekommer ham en skæbne værre end døden. At han kan vinde en kvinde er han ikke i tvivl om: »I can engage in any romantic activity with an urbanity born of disinterest.«

Og så går Henry Graham på jagt. Men den overdådige Sharon skræmmer ham og til hendes ekstatiske udbrud: »I am human, I am a woman, Henry.« kan han kun svare: »What?«

Derimod er Henrietta Lowell det perfekte offer. Elaine May har hentet hende ud af den sofistikerede komedies faste typegalleri: Den lærde pige, med hornbriller og knold i nakken. Hun er botaniker og ikke helt ung, men stenrig. For Henry, der aldrig har set en blomst i sine naturlige omgivelser, er det ingen sag at bedåre Henrietta. Han bruger den gamle teknik: »Tell me about yourself, Miss Lowell. Your work, your hope, your dreams.« Et større problem for Henry er Henriettas sagfører (Jack Weston), men også ham klarer Henry, da han over for Henrietta spiller sin definitive trumf ud. Hvis ikke han havde mødt hende, havde han begået selvmord.

Alligevel føler Henry, at han må bringe de største personlige ofre, bl. a. at skulle indtage »Mogen David's extra heavy Malaga wine, with soda and lime juice.« Denne

»Malaga Cooler«, som Henrietta har lært at kende, da hun var på studietur på de Kanariske øer med sine studenter, er næsten ved at tage pippen fra New Yorker-connaissseuren.

Og da Harold bekymret vil orientere sig om tingenes tilstand, karakteriserer Henry Henrietta på følgende måde: »She's primitive; she has no spirit, no wit, no conversation and she has to be vacuumed every time she eats.«

Men Henrys stolthed over at have klaret skærene og besejret Henrietta så suverænt, afløses alligevel lidt efter lidt af en vis modstræbende bekymring for hende. Han er stadig ikke henrykt over at få en anden person ind i sin tilværelse. Han kan ikke holde ud, at nogen rører ved hans ting, og på bryllupsrejsen til Bermuda arrangerer han uden hensyn til Henrietta, hvorledes de skal tilbringe natten. Men han er ikke uafficeret af hendes hjælpeløshed, og den første revne i hans skal opstår, da Henrietta opkalder en ny bregne efter ham: Alsophila Grahami. Et så oprigtigt tegn på hengivenhed har Henry aldrig før været ude for. Samtidig finder Henry ud af, at der er visse praktiske ting, han egentlig godt kan klare, fordi han er nødt til det. Harold karakteriserer fint den ændring, der vitterlig er ved at ske med Henry: »This very helplessness has been the stimulus of your own amazing new competence.«

Det er derfor ikke blot for at spare penge, at Henry ved hjemkomsten fra bryllupsrejsen fyrer alle Henriettas korrupte tjenestefolk. Det generer ham også, at hun bliver taget ved næsen.

Da Henrietta får Henry med på botaniseretur har Henry ikke helt opgivet sin gamle plan om at skaffe sig af med hende. Men da den oplagte chance viser sig, beslutter Henry sig alligevel til at redde Henrietta, og han begynder at øjne sin fremtid for sig. Den er ikke, hvad han havde drømt om, og i første omgang vil Henry nok føle, at han har lidt et nederlag. Naturligvis er det en sejr. Henry, der af Harold fuldt korrekt tidligere blev beskrevet således: »You have managed in your own lifetime, Mister Graham, to keep alive traditions that were dead before you

were born«, er nu ved at vågne op til livet. Det er en sildig opvågning, og Elaine May har ikke overdrevet hans transformation. Tværtimod ironiserer hun lidt over den Hollywood-himmel, som hun flere gange pasticherende indlægger i filmen.

Det vil ses, hvorledes »A New Leaf« i sin idé ligger helt i forlængelse af den gamle Hollywood-komedie, der også altid endte med en sejr for menneskeligheden. Og i sin komedie har Elaine May også kombineret det sofistikerede vid med sympati for hovedpersonerne. Selv spiller hun med øm hengivenhed Henrietta, således at ingen vil kunne undgå at holde af denne klodsede pige. Og med Walter Matthau, der endnu engang har overgået sig selv som lystspilskuespiller, i rollen som Henry, får hun alle sider frem hos denne utidssvarende skabning, som en mindre skuespiller ville have knækket halsen på. Matthau går helt ind i figuren og tegner billedet af den fuldkomne egoist. Det er hans triumf som skuespiller, at Henry ikke er utålelig. Tværtimod vækker han en vis respekt hos os for et menneske med en så aldeles utidssvarende *Lebensanschauung*. Henrys syn på verden og sig selv er så patetisk reaktionært, at det næsten er bændringsværdigt, alene ved sin konsekvens.

Som sagt er »A New Leaf« en film, der bevidst forholder sig til amerikansk komedietradition, og Elaine May, der blev berømt på sit samarbejde med Mike Nichols i natklubsketches for det sofistikerede New Yorker-publikum, er debuteret elegant og personligt med en film, der slet ikke ligner hendes tidligere partnere.

Elaine May havde vanskeligheder med »Paramount«. Hun ville have lavet en comedy suspense story, men havde ikke ret til the final cut. Filmen er derfor klippet om af selskabet. Det kunne naturligvis være interessant at vide, hvorledes filmen ville have set ud, hvis Elaine May havde haft det sidste ord. Men det er jo ikke sikkert, at den havde været bedre. I hvert fald synes jeg ikke, at hun behøver at skamme sig over det foreliggende resultat. »A New Leaf« vil måske komme til at stå som en af 70'ernes bedste komedier.

Ib Monty

#### ■ I LYST OG DØD

A New Leaf. USA 1970. Dist: Paramount. P-selskab: Paramount Pictures Corp./Aries Films, Inc./Elkins Productions International Corporation. En Howard W. Koch-Hillard Elkins Produktion. P: Joe Manduke. As-P: Florence Nerlinger. P-sup/P-leder: Larry Kostroff. Instr/Manus: Elaine May. Efter: Jack Ritches novelle »The Green Heart«. Instr-ass: Steve Mussman. Foto: Gayne Rescher. Farve: Movielab. Klip: Ed Beyer → Frederick Steinkamp, Donald Guidice. P-tegn: Warren Clymer/Ass: Stan Cappiello. Dekor: Richard N. Fried. Rekvist: Thomas Wright. Kost: Anthea Sylbert (design), George Newman, Marilyn Putnam (garderobe). Musik: Ukrediteret – men siges at stamme fra Neal Heftis musik til »Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad«. Tone: Lee Bost, David Dockendorf, Harry Wolf. Makeup: Irving Buchman, Jack Petty. Frisører: Phil Maso. Rollebættter: Marion Dougherty. Medv: Walter Matthau (Henry Graham), Elaine May (Henrietta Lowell), Jack Weston (Andrew McPherson, Henriettas sagfører), George Rose (Harold, Henrys kammertjener), William Redfield (Beckett, Henrys sagfører), James Coco (Onkel Harry, Henrys onkel), Doris Roberts (Mrs. Traggerts, Henriettas husbestyrerinde), Rose Arrick (Traggia Cunliffe, te-ærtinden), Renee Taylor (Sharon Hart, giftelysten blondine), Mark Gordon (John, chauffør), Fred Stewart\* (Mr. Van Renssaler), David Doyle (Mel), Jess Osuna (Frank), Ida Berlin (Tjenestepige), Carol Morley (Pige ved velgørenhedsbal), Cindy Rubinfine (Dodie

Heinrich), Conrad Bain (Professor Heinrich), Mildred Clinton (Mrs. Heinrich), Graham Jarvis (Bo, plantageejer og ven af Henry). Længde: 102 min., 2800 m. Censur: Rød. Udl: C.I.C. Prem: Camera 29.5.72.

\* »A New Leaf« blev den sidste film Fred Stewart medvirkede i; han døde i New York den 5. december 1970.

»A New Leaf« er indspillet i New York City samt på Long Island. Indspilningen startede 2. juni 1969 og optagelserne sluttede ca. 15. september 1969, men filmen fik først verdenspremiere den 11. marts 1971 efter at være blevet omredigeret af Paramount. Ultimo januar 1971 anlagde Elaine May sag mod Paramount. Elaine Mays klage lød dels på, at hun under selve optagelserne ustandselig var blevet generet; dels på at filmen inden premieren var blevet »drastically changed« og at »there has been a distortion and truncation of plaintiff's work«. Videre hævdes det i Elaine Mays klage, at »The film has been changed from a comedy suspense story to a cliché-ridden, banal story. Totally new scenes have been constructed, large parts of the story have been omitted. Nearly every line of dialogue is out of context with the result that the film being released is in no way plaintiff's«. For Elaine May, der krævede sit navn fjernet fra filmens fortækkter, faldt retsafgørelsen negativt ud, idet domstolen i New York ikke fandt anledning til utilfredshed berettiget fra Elaine Mays side.

Blandt de scener, der er forsvundet fra filmen, er: 1) en drømmeskvens, hvori Elaine Mays Henrietta Lowell forestiller sig selv i rollen som en blond Jean Harlow-lignende vamp sammen med Henry Graham, 2) en scene, hvori en lille snusket pengeafpresser (spillet af William »Bill« Hickey) ankommer til Henrietta Lowells villa, hvor han modtages af Henry Graham og myrdes med forgiftet whisky, 3) en scene med Henriettas sagfører McPherson, der ligeledes myrdes af Henry Graham – fordi sagføreren har overværet det første mord, og 4) en scene hvori politi forhører Henrietta Lowell angående McPhersons død, som formodes at være selvmord.

## THE BOY FRIEND

Når Ken Russell er alvorlig, kan det være svært at tage ham alvorligt. De litterære film »Når kvinder elsker« (efter D. H. Lawrence) og »Djævlene« (efter Huxley) kan let bagatelliseres som prætentiose virtuosnumre, hvis pralende ydre dækker over et temmelig hult indre. Hans film er billeder uden noget egentlig budskab. Men alligevel kan man føle trang til at forsvare ham over for angribere (omend man altså også kunne ønske at kolne tilhængernes begejstring), for selv om Russell ikke er en af filmkunstens store eller blot middelmådige moralister og menneskekendere, er hans film visuelt tænkt og set, de er så oprindeligt – næsten primitivt – »filmiske«, at det næsten undskylder mangelen på nogen videre erkendbar kunstnerisk holdning. Hans styrke er den visuelle fantasi, den umådeholdne og effektdyrkende billedstil, og det er nok derfor, at film som den tidlige agentfilm »Milliard Dollar Hjernen« og »The Boy Friend«, begge i faste genrer og begge uden de store intellektuelle prætentioner, er hans mest tilfredsstillende, men ikke nødvendigvis mest interessante.

»The Boy Friend« er noget så sjældent som en europæisk musical (ligesom Demys »Pigerne fra Rochefort« og Attenboroughs »Åh, sikken herlig krig«), og det indebærer i sig selv en distance: den europæiske musical hviler ikke i sig selv, den *forholder sig* – ironisk/indforstået – til den amerikanske genre. Filmen er baseret på englænderen Sandy Wilsons musical, der blev en uventet dundersucces i 1953 og også blev modtaget med stormende begejstring i genrens hjemland, hvor Julie Andrews spillede hovedrollen. Wilsons stykke er lavet som en tro kopi af 1920'ernes tyndbenede komedier, men ifølge uropførelsens instruktør Vida Hope (i Penguin-udgaven af teksten) søgte man bevidst at undgå det parodiske og udleverende. Ken Russell har derimod svøbt den oprindelige naivt-enkle pige-moder-dreng-histo-

rie ind i flere distanceskabende lag; han har sat en ramme uden om Wilsons musical og samtidig gjort den til ramme omkring en fantasi. Russells film (hvis spilletid helt dækker fortællingens tid) er nemlig historien om en opførelse (i 1930'erne) af musical'en (der øjensynligt foregår i 1920'erne), til dels som den opleves i en mondæn Hollywood-instruktørs bevidsthed.

Russells bearbejdelse har givet historien mere stof og flere perspektiver: der anspilles ligesom i en række andre film – f.eks. Clairs »Millionen«, Siodmarks »Krisen er endt« og Cayattes »Een sommers lykke« – på paralleliteter imellem personernes roller bag kulisserne og i spillet i spillet; og tilstedeværelsen af den fantaserende Hollywood-instruktør de Thrill giver anledning til at løfte historien ud over teateropførelsens tekniske og økonomiske rammer. Russell har i De Thrill en repræsentant blandt de fiktive personer, der kan formidle hans visioner om »The Boy Friend«, sat op som overdådigt Broadway-Hollywood-show med en blanding af Busby Berkeleys og Fred Astaires mest outrerede påfund; og med dennes øjne ser vi så en række glitrende, raffinerede, imponerende imitationer af 1930'ernes og 1940'ernes (Minnellis »Ziegfeld Follies« er også en forudsætning) overlæssede musical-stil, bedst i »I could be happy with you«, hvor teaterforestillingens yndefuldt ubehjælpelige duet mellem det unge par, Polly og Tony, med gramfonpladeakkompagnement gradvist forvandles til et forrygende ensemble-nummer på en gigantisk gramfonplade, kulminerende med en kamerakørsel gennem en tunnel af skrævende korpigeben. Der bruges også, ligesom i Berkeleys og Astaires film, fugleperspektivet til at give overblik over koreografiens udnyttelse af ornamentale og kalejdoskopagtige opstillinger af danserne.

Russells film handler om uskyld midt i et depraveret miljø, og filmen kan i sig selv

ses som en bevidstliggørelse af den »uskyldige« musical: Wilsons pæne, sødladde forlæg kommer til at fremstå som en hæslblæsende og frenetisk historie om karrierestræb, således at teaterverdenen med den alle-moral-moral fungerer som konkurrencesamfundets mikrokosmos. Kun det unge uskyldige par står i modsætning til de larmende omgivelser forsøg på at tække Hollywood-guddommen De Thrill, som har Mefistotelesagtige træk i Vladek Sheybals skikkelse.

Også musikken har fået en drejning i retning af det tænderskærende; den er instrumenteret næsten uden sødmefulde strygere og med karrikerende blæsere og forstemt klaver som gennemgående instrumenter. Det er i overensstemmelse med filmens tematik, når Twiggy med sin ukrukkede og søde stemme også musikalsk står i kontrast til resten af ensemblet, der skriger sig høst, skiftevis hviner og brøler; særlig grotesk er Barbara Windsor som den franske stuepige Hortense, der (især i »It's nicer in Nice«) synger meget lignende Anders And; man har vel aldrig hørt en musical der var mindre præget af velklang!

»The Boy Friend« hævder sig i kraft af sin enorme visuelle energi, og ved den originale måde hvorpå den ser tilbage på hele den amerikanske musical-tradition som i en vanvittig, frenetisk drøm. Men også på et intellektuelt plan er filmen tilfredsstillende: Russell fremstiller selvironisk det store extravagante show, over er hans specialitet, på én gang som overvældende og som ørkestøst tomt. I filmens slutning forlader det unge par teatret og går bort sammen. De forlader ikke bare teatrets hektiske skin-syge-atmosfære med al dens kunstnerdyrkelse, men træder også ud af Ken Russells prangende og pralende fantasi-verden og ud i virkeligheden: det er som om Russell tve-tydigt sætter spørgsmålstegn ved sin egen kunst.

Peter Schepelern

Et af de imponerende ensemble-numre i »The Boy Friend«.

