



# Marx- dialoger

Kommenteret af  
Poul Malmkjær

Efter den noget tilfældigt redigerede samling af W. C. Fields-citater, »DRAT!«, kommer Richard J. Arnobile med et monumentalværk om brødrene Marx' verbale udfoldelser. Det monumentale går i lige så høj grad på billeddækningen, der består af over 600 fotografier, hvoraf størsteparten er taget fra filmstrimlen, nærmere bestemt fra centrale situationer i de citerede dialog-sekvenser. Dette enorme billedmateriale virker nærmest som et overflødighedshorn, al den stund man med blot halvdel af dem uden besvær ville have kunnet genkalde sig scenernes mekanik og mimik. Som bogen fremstår, er den dejlig luksuriøs, selv om jeg ikke ser den fulde berettigelse af layoutets trediver-stil med rammer om fotos og tekst, med friskrabninger og overlapninger, der ødelægger billederne.

Desværre dækker bogen kun 9 af de 13 Marx Brothers tonefilm. »Animal Crackers« fra 1930 og »Room Service« fra 1938 måtte udelades af mystiske rettighedsgrunde, og Arnobile fandt »A Night in Casablanca« (1946) og »Love Happy« (1949) så svage på egnede citater, at det ikke kunne betale sig at erhverve rettighederne. Han er klar over, at »some picky Marx freak« aldrig vil tilgive ham disse udeladelser.

O.K., så er jeg en »picky Marx freak«. »Love Happy« er en bleg genklang af noget, som engang var, men »En nat i Casablanca« rummer stadig perler, og jeg vil nødig undvære en sekvens som Kornblows første love scene med spionen Beatrice (Lisette Vereaa):

Beatrice: Cigarette?

Kornblow: No, thanks. Cigar?

B: No thanks.

K: You want a light?

B: Uh huh!

K (referring to her long cigarette holder): How are things down at the other end?

(She playfully blows smoke into his face. He blows cigar smoke in her face. She coughs).

K: This is like living in Pittsburg ... if you can call that living.

B: I'm Beatrice Reiner. I stop at the hotel.

K: I'm Ronald Kornblow. I stop at nothing.

B: I am looking for something.

K: Aren't we all?

Efter et par replikker, der hentyder til spionintrigen, fortsætter kurtiseringen:

B: Oh, but I just love your hair ... it's so soft and silky.

K: Silky now, but next year I'm getting nylon. You know, I think you're the most beautiful woman in the whole world.

B: Do you really?

K: No, but I don't mind lying if it'll get me somewhere.

»A Night in Casablanca« rummer en række dialogsekvenser, der kan læses som en opsummering af brødrenes berømteste karakteristika, essensen af deres attituder i film efter film:

B: I'm terribly thirsty.

K: Waiter! ... What would you like to drink?

B: Champagne.

K: Bring this lady a cheese sandwich.

Waiter: Oui, monsieur.

K: Charge it to her.

Det er da også i samme film, man finder det helt usædvanlige optrin i politichefens kontor, hvor Kornblow advarer Rusty (Harpo):

Shsh ... I don't want to hear a word out of you!

Hvad man dog savner i »A Night in Casablanca« er naturligvis en vanvittig dialog mellem Groucho og Chico, denne svimlende afgrund af begavet nonsens, der udgør det dramatiske højdepunkt i så mange af brødrenes film. Til gengæld har »A Night in Ca-

sablanca« så den frygtelige scene, hvor Groucho som hoteldirektør overfuser et ældre ægtepar (der ikke hedder Smith, men Smythe) og beskylder dem for uden vielsesattest at ville snige sig til et egnet lokale for alskens umoral. Samtalen slutter på følgende måde:

Man: Sir, this lady is my wife. You should be ashamed.

K: If that lady is your wife, you should be ashamed.

Man: You'll hear from me!

K: Do that, even if it's only a postcard.

Man: Sir, my attorneys will be here in the morning.

K: Yeah, well, they won't get a room either unless they have a marriage license.

Arnobile gør i et forklarende forord selv opmærksom på nogle mangler og svagheder ved bogen, og han illustrerer og forklarer dem udmærket med eksempler som den berømte spejls scene fra »Duck Soup« (der udformedes af Leo McCarey), som jo er uden dialog, og som slet ikke kan fungere i faste billeder. Et andet eksempel er lægescenen i »A Day at the Races« med »Down by the old mill stream«, som han måtte lade udgå – beklageligvis. Scenen lod sig ikke overføre til skriftlig form; den byggede i den grad på samspillet mellem overlappende dialog, improvisationer, bevægelser og mimik.

Bogens titel, »Why a duck?« er naturligvis hentet fra Marx Brothers' første tonefilm, »Cocoanuts« fra 1929, hvor det skræmmende spørgsmål fra Chico får Groucho til at kaste sig ud i filmhistoriens første absurde dialogsekvens, der – som i de fleste senere Chico/Groucho-dialoger – baseres på Chicos italienske accent og – og det er nok så betydningsfuldt – på hans ørers helt enestående evne til at opfatte al tale som værende med netop italiensk accent. »Why a duck?« er hans opfattelse af ordet »viaduct«. Chicos fatteevne er basis for dialogerne, men det er Grouchos evne til at abstrahere fra ordenes reelle indhold, der skaber absurditeterne. Han kan tillægge ordene nye betydninger, og han kan ligefrem give selve dialogen en vinkelret drejning ved at svare på et tonefald mere end på en sætning. Da Chico på et tidspunkt stiller sit ubegribelige spørgsmål: »Why a duck?«, svarer Groucho hurtigt: »I'm all right. How are you?«

Et tilsvarende eksempel forekommer i »Monkey Business«, hvor Grou-

cho på skibet har installeret sig i kaptajnens kahyt. Han er ved at forklare Chico, at hans far umuligt kunne have været Columbus' partner:

G: Would you mind getting up off that fly paper and give the flies a chance?

C: Aw, you're crazy. Flies can't read papers.

G: Now, Columbus sailed from Spain to India looking for a short cut.

C: Oh, you mean strawberry short cut.

G: I don't know. When I woke up, there was the nurse taking care of me.

Foruden Grouchos drejning af samtalen, der i den sidste sætning er nok så meget henvendt til os med en bøn om medfølelse, rummer afsnittet to eksempler på endnu et træk ved Chicos figur, nemlig hans begrænsede fantasi når det gælder om at kombinere begreber. Sammenstillingen af ordene »fly« og »paper« kan han kun sætte sammen til »flueavis«. Det er tilfældighedernes spil, for ordet »papir« må i Chicos verden alligevel være mere almindeligt end ordet »avis«. Det til trods associerer han straks til »avis«. På samme måde misforstår han udtrykket »short cut« og blander det sammen med begrebet short cake (en skærekage a la sandkage). Det er hinsides al logik at Columbus skulle være sejlet fra Spanien til Indien på udkig efter en jordbærkage, men for Chico drejer det sig ikke om at forstå helheden, men om at fatte de enkelte ord – til en begyndelse. I hans verden løses spgede situationer nemlig ikke med ord, men i reglen med attituder; han vil gerne give det udseende af, at han har situationen under kontrol; og han har ikke det, appellerer han til Harpo: »Get tough! – get tougher!« (ved mødet med de hårde drenge i »Horsefeathers«).

Chico har endnu en funktion i dialogerne med Groucho: han er den mur, Groucho kan kaste sine vittigheder op mod i forvisningen om, at der kommer en god serve tilbage og dermed muligheden for en ny vittighed. Det smukkeste eksempel findes i »A Night at the Opera« i den lange kontrakt-scene, hvor Groucho engagerer en tenor til the New York Opera Company, og hvor Chico optræder som tenorens agent. Ordene de leger med er »tax«, »duplicate« (Chico: »Those five kids up in Canada«), »the party of the first part« osv., og endelig »the sanity clause« (Chico: »Sanity Claus«).

»Cocoanuts«-afsnittet er velkomment langt. Filmen vises kun sjældent, og lydsiden er af så ringe teknisk kvalitet, at et væld af verbale vittigheder forsvinder i sus og knas.

Og netop i »Cocoanuts« lægges grunden til en række tilbagevendende gags i senere film. Nonsens-dialogen mellem Groucho og Chico er nævnt, men også Grouchos fornærmende love-making overfor Margaret Dumonts statelige damemenneske debuterer med brask og bram i denne film:

M.D.: How do you do, sir?

G: Why don't you whistle at the crossing?

Og senere:

G: Before you go, let me show you a sample of the sewer pipe we're going to lay. Look at it. Nobody could fool you on a sewer pipe, can they, a woman like you?

Og senere den monumentale ufor-skammethed:

G: Did anyone ever tell you that you look like the Prince of Wales? I don't mean the present Prince of Wales; one of the old Wales, and believe me when I say Wales, I mean Wales. I know a whale when I see one.

I sin hæmningsløse ordstrøm kan han i to sætninger fornærme damen dødeligt og samtidig med en legende lethed få samtalen til at køre over en vittighed, der er henvendt først og fremmest til os, til publikum:

G: I mean – your eyes – your eyes, they shine like the pants of a blue serge suit.

M.D.: What? The very idea. That's an insult.

G: That's not a reflection on you – it's on the pants.

Ordspillet på »reflection« er tydeligt henvendt til tilskueren; det understreges af Grouchos mimik, der lader forstå, at konen aldrig fatter den slags finesser. Denne direkte henvendelse til tilskueren, som Groucho dyrker med forsigtighed i sine kærligheds-scener, er en solidariseringsopfordring af de mere grove. Ved at gøre os indforståede, ved at forbrødre sig med os, tvinger han os til at glemme al medfølelse med Margaret Dumont som individ. Hun bliver for os et symbol på det stivnakkede, respektable, dannede og polerede, på det i bund og grund konventionelle menneske, der krakelerer i facaden hvis man ikke følger reglerne i den konventionelle omgangsform. Det er som at tale fornuft til en politiker. Det medfører kun forvirring.

Der sidder dog altid en lille smule sympati for Margaret Dumonts person tilbage, for hun går så gruelig meget igennem for sin blinde tro på, at kærligheden også skal komme til hende. Der er intet masochistisk i hendes figur. Hun protesterer indigneret, når fornærmelserne bliver for åbenlyse, men hun er med sin tro på kærligheden i stand til at afskrive fornærmelserne som udslag af en ekscentrisk persons elskovssyge. Hun er let at vælte, og Grouchos fysiske og verbale frontangreb bringer hende straks i en sårbar retræte. Hans tilnærmelser til de yngre og kønnere damer (som f. eks. Thelma Todd) er sædvanligvis bygget op over mere elskværdige vittigheder og »puns«, der først og fremmest er beregnede på at få damerne til at le og til at lege med. Et eksempel er balkonscenen i »Monkey Business«, hvor Groucho mjavende kravler rundt på balustraden, indtil Lucille (Thelma Todd) opdager ham:

G: Me-e-e-ow!

L: What brought you here?

G: Ah, 'tis midsummer madness, the music is in my temples, the hot blood of youth! Come, Kapellmeister, let the violas throb. My regiment leaves at dawn!

De improviserer en hed tango på balkonen:

G: Aw, I guess my regiment can go without me!

L: Oh, no, no, no, don't. My husband might be inside, and if he finds me out here he'll wallop me.

G: Always thinking of your husband. Couldn't I wallop you as well?

Grouchos fremfærd er her tydeligt blidere end over for Margaret Dumont. Hans hensigter er da også vidt forskellige. I tilfældet Margaret Dumont er han ude efter hendes penge eller hendes støtte. I tilfældet Thelma Todd er han ude efter Thelma Todd. I »Horsefeathers« opsøger han hende for at overtale hende til at give slip på hans søn:

G: I tell you, you're ruining that boy. You're ruining him. Why can't you do as much for me?

Forholdet til Margaret Dumont kan opsummeres i et afsnit fra begyndelsen af »Duck Soup«, hvor Groucho udnævnes til Freedonias præsident og hvor han bydes velkommen af M.D. i rollen som Mrs. Teasdale. Groucho er aggressivt intimiderende, indtil ordet penge dukker op:

T: The future of Freedonia rests on you. Promise you will follow in the footsteps of my husband.

G: How do you like that? I haven't been on the job five minutes and already she's making advances.

Not that I care, but where is your husband?

T: Why, he's dead.

G: I'll bet he's just using that as an excuse.

T: I was with him till the very end.

G: Huh! No wonder he passed away.

T: I held him in my arms and kissed him.

G: Oh, I see. Then it was murder. Will you marry me? Did he leave you any money?

Answer the second question first.

T: He left me his entire fortune.

G: Is that so?

Can't you see what I'm trying to tell you? I love you.

T: Oh, your Excellency!!

G: You're not so bad yourself.

Det er ofte blevet fremhævet hvorledes Marx Brothers i deres humor angreb the establishment længe før John Osborne med følge. Næppe nogen institution i USA forblev uberrørt af deres satiriske angreb, næppe nogen konvention gik fri af deres »slings and arrows of outrageous fortune« – for nu at gøre det endnu mere kunstnerisk bevidst. Men imod denne kunstneriske bevidsthed taler dog altid Groucho Marx. For ham var angrebene ikke angreb, men velkomne lejligheder til at aftvinge et smil, et grin, et lårklaskende brøl. Så sent som i et interview i det canadiske tidsskrift »Take one« i januar 1970 udtalte Groucho Marx:

»Jeg fandt, at jeg var kommet ind på rette spor. Nej, jeg tænkte aldrig på, at det kunne være kunst. Jeg tror ikke, at ordet »Art« – det hedder min søn forresten – nogensinde dukkede op, hverken privat eller i konversationer. Jeg mente ikke, at der var nogen kunst i det. Vi forsøgte at være morsomme og vi tjente godt på det.«

Da interview'erne direkte spørger ham, om han ikke har ændret mening nu efter at så mange har udnævnt filmene til kunst, svarer han:

»Nej, jeg mener stadig det samme. Jeg mener at vi – med vort begrænsede talent – havde held til at narre publikum i en lang årrække.«

Det er muligt, at Groucho Marx koketterer med sin og sine brødres ukomplicerede holdning til arbejdet i 30'erne. Det er sandsynligt, at de ikke kendte Cocteau og Jarry, ikke beskæftigede sig bevidst med surrea-



lismen og dadaismen, og det er sikkert, at de ikke var ude på at skabe uødkelige værker. Men det ændrer intet ved eftertidens dom over disse værker; filmene blev jo ikke skabt i et vacuum. De blev til i en tid, der også så surrealismen og dadaismen opstå. Og det er meget sandsynligt, at Cocteau kendte Marx Brothers særdeles godt. Det var en tid, hvor strømninger i kunsten for alvor begyndte at blive kommunikeret globalt. Vi ved, hvordan Cocteau beundrede Buster Keatons »Sherlock Jr.« allerede i slutningen af 20'erne, en beundring der især skyldtes filmens forunderlige leg med drøm og virkelighed og med film i filmen. Hvorfor skulle ikke også Marx Brothers-filmene have sat sig deres spor i det parisiske åndsliv i begyndelsen af 30'erne. At påvirkningen snarest er gået den vej sandsynliggøres også af den åbenhed, der præger det parisiske åndsliv, i modsætning til Hollywoods selvtilstrækkelighed – som igen skyldtes at man forlængst havde importeret de påvirkninger, man ønskede. Og hermed er ikke sagt, at selvtilstrækkeligheden udelukkende var en negativ ting. Den var jo bl. a. nødvendiggjort af de økonomiske vanskeligheder efter Hoovers hovedløse liberalisme i 20'erne, og den var det indirekte resultat af kampen om tonefilmen og dermed følgende tekniske og kunstneriske problemer. Det var i hvert fald tonefilmens fremkomst der gav Marx Brothers chancen i Hollywood, det var tonefilmen, der muliggjorde overføringen af teater-musical'en til filmen.

Når jeg indledningsvis vedgik rollen som »Marx freak«, så skete det i bevidstheden om, at antologier af denne type aldrig nogensinde vil tilfredsstille alle vennerne på én gang. Man kan udvælge citaterne så omhyggeligt og bredt man vil – der er altid vrangvillige personer, som undertegnede, der finder mangler. Hvordan kan man f. eks. citere fra »A Day at the Races«, ja, endog fremhæve flere berømte og berygtede »love-scenes« fra filmen uden at citere Groucho for den afsluttende bemærkning til Margaret Dumont da de forlader galopbanen:

»Marry me, and I'll never look at another horse!«

En forklaring er, at bogen fortrinsvis citerer længere dialoger, der ikke kræver yderligere forklaringer end de ledsagende stills. Man kan så glæde sig over hele »numre« som »Get your tootsie-fruitsie icecream«-sekvensen (også fra »A Day at the Races«), hvor Chico sælger Groucho et par reolmeter bøger i forbindelse med et staldtip. Sekvensen er væsensforskellig fra de tidligere omtalte Groucho/Chico-dialoger, idet den udelukkende bygger på Chicos evne til at gennemføre en række bondefangertricks ved hjælp af en smule veltalenhed (elementær) og en del hemmelighedskræmmeri specielt beregnet på spillelystne personer. Meget enkelt eskalerer han bondefangeriet ved at øge hemmelighedskræmmeriet med kodebøger, cross-check lister, avlstabeller og jockey-registre. Hele sekvensen er bygget op som om det var en sketch fra et vaudevilleshow: den spilles frontalt og næsten kun i totalbilleder (der klippes et par gange til nær af koden og halvnær af totalisatorlugen), og totalisatorlugerne er placeret i baggrunden som bagtæppet på en scene. Hele scenen osrer af primitivitet i udformningen, men som hos Gøg og Gokke er det de lange, gennemspillede scener i den nærgående udformning, der fremstår som karakteristiske for filmene, og de får yderligere vægt ved i reglen at være placeret centralt i filmene, hvad enten de griber ind i handlingen (om nogen) eller ej.

I denne specielle sekvens bygger de verbale udfoldelser ikke på misforståelser, og det er småt med »puns«. Som i jernbanestations-scenen i »Go West«, hvor Groucho forsøger at svindle sig til togbilletten hos Chico og Harpo, holder man sig her til den milde form for Stephen Pottersk »one-upmanship«, hvor det gælder om at intimidere modparten så blidt og elskværdigt, at han tror man gør ham en tjeneste og dermed går med på hvad som helst. Når Chico i samtalen løb bortforklarer kendsgerninger, sker det med en åbenlys foragt for logik, og hans tonefald fjerner næsten enhver mistanke om lumskeri:

Chico: ... Sun-Up is the worst horse on the track.

Groucho: I notice he wins all the time.

Chico: Aw, that's just because he comes in first.

Som Marx Brothers blev ældre,

blev deres film mere misantropiske. Harpo måtte gå en del gruelige ting igennem, den venlige, smilende Chico gled lidt i baggrunden, og Grouchos skarpe bemærkninger og dræbende ondsksfuldheder blev til hvasse ord og verbale myrderier. Scenen med det ældre ægtepar i »A Night in Casablanca« er nævnt, og den har en parallel bl. a. i »The Big Store«, hvor Groucho overfalder et andet ældre par, der ser på senge. Hans morbide aggressivitet var – at dømme efter omtaler – holdt noget i ave i de senere TV-shows (»People are funny«, »You bet your life«, o. a.), men hans evne til at snappe en bemærkning i luften og vende den imod sit »offer« var basis for disse serier; man tør gætte på, at de har været en betydelig inspiration for senere satirikere og »syge« humorister som Lennie Bruce (der fornærmede publikum kollektivt) eller Mort Sahl (der udvalgte sig prominente ofre blandt publikum).

På en tourné blandt de amerikanske soldater under 2. verdenskrig hørte Groucho Marx en felttelefonring. Han gik ind i teltet, tog telefonen og svarede med sin syngende »telefonstemme«:

»World War Two-o-o«.

Det var »sick« humor længe før den blev god smag blandt intellektuelle cabaretgæster.

Spredt rundt omkring i brødrenes film finder man udslag af noget, der kan ligne anti-intellektualisme og fjendtlighed over for kunst og kunstnere. Mere end blot fjendtlighed ses i slutningen af »At the Circus«, hvor de sender hele symfoniorkestret til havs på en flydende tribune for at gøre plads for cirkusgøglerne. Her myrdes både Wagner og snobberiet for den europæiske kultur, som det kommer til udtryk i »the smart set«. Men også i detaljer kan de chokere moderate kunstsnobber som undertegnede. Jeg kan finde fornøjelse i poesimordet i »The Big Store«, hvor Groucho endnu engang kurtiserer Margaret Dumont ved at citere Byron, og derpå erklærer, at Byron tænkte på hende, da han skrev det. Hun svarer med at citere Shelley, som han koket identificerer, før han kaster sig ud i: »Your eyes so blue – your heart so true – Your lips devine – say you'll be mine.

Groucho identificerer dog Shelley. Det taler til hans undskyldning. Han er ligesom medejder af poesien og kan tillade sig at tage den uhøjtid-

Still/ Groucho Marx og Lisette Vereas i »Oh, but I just love your Hair...«-sekvensen fra »En nat i Casablanca«.

lig. Her talte moralisten, og det er den samme moralist, der under den scene i »Horsefeathers«, hvor Harpo kaster bøger på kaminilden, ikke kan lade være med at tænke ud over filmens handling og et lille stykke ned i Europa, netop til den tid, da filmen kom frem. Harpos ansigt stråler ved synet af de brændende bøger, og han varmer veltilfreds hænderne ved ilden.

Er det anarkiet i Marx Brothers' kunst?

I »Duck Soup« lader Groucho Free donias nationalforsamling opføre en parodi på King Viders »Hallelujah« (1929), en utvetydig udlevering af en naivistisk religiøsitet, en gøren nar af den barnlige overtro. På den anden side finder man »All God's Chillun Got Rhythm«-sekvensen i »A Day at the Races«, hvor en fløjtespillende Harpo fører an i en medrivende musikalsk hyldelse til rytmen, til den individuelle kunstneriske udfoldelse i samværet med mange mennesker (hvoriblandt et forklædt Duke Ellington-orkester). Harpo er med sin fløjte i spidsen for optrinnet i lang tid, men han er ikke på noget tidspunkt en mand fra Hameln. Han er igangsat- teren, men hans videre rolle er del- tagerens på lige fod med de andre. Scenen viser, at hans glæde er i overensstemmelse med de andres glæde, og der ligger ikke antydning- en af satire eller udlevering af hver- ken kunsten eller livet i det lange, selvtilstrækkelige nummer. Scenen minder mig om Gøg og Gokkes sang- og dansenummer blandt de sorte bomuldsplukkere i »Pardon Us«. Den ejer den samme umiddelbare glæde ved en udtryksform, og den har den samme solidariske holdning.

Groucho afskyr operaen i »A Night at the Opera«. Han skælder en dro- skekusk ud fordi han kørte for hur- tigt: »On account of you I almost heard the opera!« Alligevel er han manden, der på stikord kan citere klassikerne, kan dupere damerne med Shakespeare, hvis det er det, der kan bane vejen for ham. Hans opportunisme kan ses af hans forkær- lighed for de unge og de smukke (som på den anden side i filmene er de ufordærvede, de umiddelbare, de talentfulde), og hans egocentricitet mere end mærkes i de omtalte sce- ner med de ældre ægtepar, som for- nærmer ham dødeligt ved at antage ham for hhv. portier og ekspedient, når han nu faktisk er hoteldirektør og mesterdetektiv.

Hans angreb er som oftest tilfæl- dige, ligesom ofrene hentes fra alle samfundslag. Han holder sig aldrig for god til at slå på en, der er min- dre, eller at sparke til en, der ligger ned. Når vi ser bort fra de unge helte og heltinder i filmene, er alt og alle »game« for satire og udlevering. Og hvis nogen synes, at det især går ud over de opblæste, de skidt vigtige, de konventionelle og de kálhøgne, så er det uden tvivl rigtigt; men grunden til det er for mig at se blot den, at det er sjovere at nedgøre en opblæst person end en ganske almindelig, der er større grin ved at hænge en konvention ud end en almindelighed; der er simpelt hen større arbejds- muligheder i ekstremerne, i det reaktio- nære, som jo i forvejen ofte er på grænsen til det latterlige. Og her er der virkelig mulighed for at få tilsku- erne til at identificere og solidarisere sig med brødrene – og især med Groucho. Vi – tilskuerne – ville gerne være i Grouchos situation, når han i påtaget retfærdig harme jorder en konvention. For vi – tilskuerne – er vel som Fritz Jürgensens Herr Flau- mann, der oftest må affinde sig med

ved aftentide at tænke på »hvad han kunne have svaret«.

Alt dette her begyndte jo som en omtale af Arnobiles bog med Marx Brothers-citater, og skal også slutte som sådan.

Arnobile citerer bredt fra »Cocoa- nuts« og op til og med »A Day at the Races«, og hver film får ca. 40 sider. Men af mystiske årsager spises de sidste tre (citerede) film af med hhv. 3, 7 og 4 sider (»At the Circus«, »Go West« og »The Big Store«). De får bogen til at tage sig noget ufærdig ud, nærmest som om Arnobile ved den tredjesidste film har opdaget, at nu var der kun 14 sider tilbage i bo- gen, og forlaget ville ikke gå med til mere. Det er lidt synd, for det er el- lers skøn læsning, især i pauserne mellem muligheden for førstehånds- kendskab til dialogerne i biograferne eller i TV. Det er bogen til de lange vinteraftner, det er bogen, man selv kan arbejde videre på, indtil man sy- nes, den er komplet.

Lær den udenad, og du behøver aldrig mere at føle dig som Herr Flaumann.



Still/ Harpo fører an i »All God's Chillun Got Rhythm«-sekvensen fra »En dag på galopbanen«.