Kosmorama

dobbeltnummer
115-116
filmtidsskrift
19. årg. august 73
kr. 15.00

Ingmar Bergman
Charles Chaplin
Luchino Visconti
Billy Wilder
Max Ophüls
Stanley Donen
Erik Balling

3 KLASSISKE GANGSTERFILM
og deres baggrund

Kosmorama

Ib Monty	228	Ægteskab på svensk
Jørgen Oldenburg	233	Favoritfilm: Funny Face
Ib Lindberg	240	Erik Balling omkring en filmserie og en tv-serie
Erik Hvidt Ib Lindberg Poul Malmkjær Peter Schepelern	246	Chaplin-sektion
	264	Close-up
Søren Kjørup	266	3 klassiske gangsterfilm og deres baggrund
Tue Steen Müller & Kjell Væring	277	Viscontis drømmekonge
Kaare Schmidt	280	Favoritfilm: Lola Montes
Ib Monty	286	Billy Wilder i Hollywood
		Set i TV
Niels Jensen	296	»Hvidglødende«
Michael Blædel	297	»Mit hjem er mit slot«
Per Calum	298	»En sund sjæl«
		Filmene
Kristen Bjørnkjær	299	»Det blodrøde bryllup«
Anders Bodelsen	300	»Judge Roy Bean –«
Stig Krabbe Barfoed	301	»Min utæmmelige tante«
Peter Schepelern	301	»Buster som sportsidiot«
Poul Malmkjær	302	»Min yndlingsperversion«
	303	Kort sagt
	304	Bøger
	305	Musik
	306	Debat

Forsidebilledet er fra Chaplins 2. film, »Kid Auto Races at Venice«, der profetisk viser Chaplins fascination af kameraet og dets muligheder. Bagsidebilledet er fra Lindsay Andersons »O Lucky Man«, der sammen med Lindsay Andersons øvrige film behandles i et senere nummer.

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.

Da Chaplin i 1914 havde medvirket i sin første film, var der forvirring i Keystones ledelse: ikke engang Mack Sennett havde nogen fornuftig mening om, hvad man skulle bruge den nye komiker til. Charlie Chaplin var næppe selv særlig sikker på det, og et par gange strejfedes han af tanken om at opgive dette filmhalløj til fordel for scenen. Og instruktøren Henry Lehrman rasede og fortalte alle, der gad lytte, at Chaplin ikke var noget bevendt som farcekomiker. Chaplin var, på den tid og i den sammenhæng, så udpræget den grimme ælling, og rigtig veltilpas kom han aldrig til at føle sig hos Sennett. Men Chaplin er hovedpersonen i et rigtigt eventyr, og derfor er der da også en lykkelig slutning, sådan da. Den kender alle, men den er alligevel værd at bemærke: Chaplin har omsider solgt rettighederne til sine mange film med det resultat, at vi nu endelig får en mulighed for at se alle de lange farcer, som Chaplin har lavet. Se, det er da en lykkelig slutning på eventyret. Eneste skår i glæden er faktisk, at Chaplin ikke har sørget for at frigive dels den af ham selv instruerede stumfilm »A Woman of Paris«, dels den af Chaplin producerede og af Josef von Sternberg iscenesatte »The Sea Gull«. Men måske lader Chaplin os en dag se også disse film.

Men under alle omstændigheder er den Chaplin-revival vi nu er midt i – »Moderne tider« er allerede for længst blevet vist i biograferne, »Byens lys« har netop fået repremiere – en fantastisk begivenhed for alle de yngre filminteresserede, der ikke kunne se op over biografens stoleryg ved tidligere repremierer (og tidligere er filmene også kommet dryssende på meget tilfældig vis). For at markere begivenheden er der i dette nummer af Kosmorama en stor Chaplin-sektion, hvor vi lader kritikeren, manuskriptforfatteren og forfatteren James Agee (i sidstnævnte egenskab) supplere de kritiske artikler med en fiktiv historie om, hvordan samtiden opfattede den tidligere Chaplin. Med et ord: vulgær. Der er selvfølgelig meget mere at sige om Chaplin, og meget er allerede blevet sagt og skrevet, og mere følger efter, men indtil da kan Chaplin-sektionen i dette nummer fungere som en pålidelig guide, der bl. a. bringer orientering om den chaplinske komiks forudsætning, nemlig den engelske musichall-tradition, som Chaplin var oplært i, inden han med Fred Karnos teatertrup kom til USA og skrev kontrakt med Sennett.

Et nyt syn på fortidens film rummes også i artiklen »3 klassiske gangsterfilm og deres baggrund«, hvori Søren Kjørup analyserer Mervyn LeRoys »Little Caesar«, William A. Wellmans »The Public Enemy« og Howard Hawks' »Scarface« og sætter filmene i relation til den samtid, der var nutid, da filmene blev lavet.

Kosmorama vil senere bringe en supplerende artikel om de kun tre film (»Hell's Highway«, »Blood Money« og »Quick Millions«), som instruktøren Rowland Brown lavede i begyndelsen af trediverne – inden han blev forment adgang til filmstudierne, fordi han blev gal på en nævenyttig producent og slog denne i gulvet. Men med sine tre film nåede Rowland Brown definitivt at vise et usædvanligt modent talent, og han er en af tredivernes katastrofalt og helt uretfærdigt oversete filmskabere.

Og, som det i øvrigt fremgår af indholdsfortegnelsen på modsatte side, så er der kritiske artikler om Ingmar Bergman, Billy Wilder, Stanley Donen og Max Ophüls, hver for sig filmskabere, hvis betydning for filmkunsten er betydelig (hvis nogen mener det modsatte, så læs og bliv, forhåbentlig, overbevist).

Og måske er det rimeligt her at komme med et beskedent pip vedrørende danske filmudlejeres dispositioner (i anledning af Kosmorama-artiklen om Luchino Viscontis seneste film »Ludwig«). Meningerne om Viscontis format som filmskaber er delte, men næppe nogen vil finde på at kalde ham ubetydelig. Alligevel har der endnu ikke ved redaktionens slutning været nogen tilkendegivelse af, at filmen er importeret til Danmark. Det er for ringe, for nu at holde os ved den jord, der jo hævdes at tjene os bedst, men altså: det er for dårligt.

Blot tjener det ikke noget formål at foreslå Filminstituttet at begynde en import af hverken Viscontis eller andres film. Ikke med mindre det i samme åndedrag siges, at så må Instituttet også indrette sig med både egen distribution og egne biografer. Men det var måske heller ikke nogen ilde idé. Hvorfor skal filmkunsten være dårligere stillet end teater-halvkunsten? Men indtil en kunstvenlig udlejer importerer filmen, får De nøjes med at læse om den. For filmkunsten er altså dårligere stillet end teaterkunsten, på samme måde som ny musik (altså jazz og beat) i de regerendes øjne og øren er dårligere stillet end den såkaldt seriøse musik.

PS! Som en bekræftelse af filmkunstens dårlige status i danske biografejeres og udlejeres øjne har de seneste måneders repertoire i København været over al måde elendigt (med ganske få undtagelser). Af samme grund har vi i dette nummer udeladt minikritikken.

PS! PS! Med næste nummer af Kosmorama går bladet ind i sin 20. årgang, og prisen for et abonnement er uforandret 40 kr. for et årsabonnement på 6 numre, altså en besparelse på 8 kr. Vi kan imidlertid tilbyde Dem en yderligere besparelse: Hvis De tegner et abonnement på 8 numre af Kosmorama, får De bladet leveret til og med december 1974 for kun 50 kr., altså en besparelse på 14 kr. i forhold til løssalgsprisen. Og så er De sikret mod eventuelle prisstigninger i løbet af året.

Ægteskab på svensk

Ib Monty

Det har været Ingmar Bergmans forår i Danmark. Endelig lykkedes det at få sceneinstruktøren Bergman til at sætte en forestilling op på Det kgl. Teater, og københavnerne har kunnet beundre en klassisk stram og renset, omend ikke helt velafbalanceret eller konsekvent mise-en-scène af »Misantropen«. Københavnerne har også i »Camera« haft lejlighed til at se eller gense en række af filminstruktøren Bergmans værker. Men disse Bergman-evenements har naturligvis især henvendt sig til det såkaldt finkulturelle publikum, og har kun kunnet betragtes som begivenheder for de film- og teaterinteresserede. På Det kgl. Teater har Bergmans besøg måske først og fremmest haft betydning for skuespillerne. Skal man dømme efter skuespillernes egne udtalelser om betydningen af Bergmans arbejde med dem, kunne man få indtryk af, at teatret har haft besøg af en scenekunstens Messias, der har vendt op og ned på alle forestillinger om iscenesættelse og skuespilleri, og det siger selvfølgelig ikke så lidt om det trivielle plan, teatrets faste iscenesættere befinder sig på.

Hvad der gjorde foråret til et Ingmar Bergman-forår uden for menigheden var naturligvis TV-serien »Scener ur ett äktenskap«, der i egentligste forstand og på mange måder blev en begivenhed. For Bergman blev det herhjemme (og vel også i Sverige) det helt store, folkelige gennembrud.

Aldrig har han haft så stort et publikum, og tilmed et publikum, der i bogstaveligste forstand levede med hans personer. Det har selvfølgelig flere grunde. Først og fremmest skabte Bergman her et værk for tidens ubestridte massemedium. Men han har jo tidligere digtet for TV. I 1968: »Riten«, i 1971: »Reservatet« (et Bergman-manuskript, instrueret af Jan Molander). Begge disse værker lå dog inden for grænserne af det Bergman-univers, som det store publikum – med rette eller med urette – hidtil har fundet for specifikt, for svært tilgængelig.

En folkelig succes fik han ganske vist i 1970 med »Fårödokument«, men her var tale om en dokumentarisme, som kunne parallelliseres med andet, som man ser i TV. Med »Scener ur ett äktenskap« har Ingmar Bergman derimod for første gang ramt et stort publikum med sin dramatiske kunst, og det gør forskellen og heri ligger triumfen. Ingmar Bergman har nået det store publikum, han fortjener, inden for en konvention, som dette publikum elsker, tv-serien. Det er næppe troligt, at »Scener ur ett äktenskap« i den grad havde optaget folk, hvis det havde været et to-timers stykke tv-dramatik. De seks 40–50 minutters afdelinger fik imidlertid nu tv-publikummet til at leve med Marianne og Johan i seks uger, og som ledsagefænomen fulgte en pressedækning, der overgik, hvad Forsyte-sagaen og Ashton-serien fik, og som i sig selv måske var et nøjere studium værd.

I en tid, hvor det er blevet almindeligt at anfægte kunstens betydning for mennesker i deres daglige tilværelse, kommer Bergmans serie som en enorm påmindelse om, at kunsten stadig kan gribe ind. Alt det, som den såkaldt politiske og politiserende kunst, debatteater og ekstemporalspil, ikke evner, det kan denne geniale »borgerlige« kunstner: det ganske enkle, og dog det sværeste af alt: at gøre folk interesserede, at få dem til at leve med, at engagere sig eksistentielt i et drama om mennesker. Man kan blive helt Jens Kruuse'sk af dette vældige: at se kunsten få mening og betydning for et par millioner mennesker. Hvordan bærer man sig dog ad? Først og fremmest har Ingmar Bergman naturligvis haft noget at fortælle os om to mennesker og om livet, som man skal være ualmindelig indskrænket for ikke at kunne interessere sig for. Men Bergman har jo skabt adskillige mesterværker om menneskene og tilværelsen, som ikke har haft samme umiddelbare gennemslagskraft.

»Det tog mig 2½ måned at skrive »Scener ur ett äktenskap«, men et helt voksenliv at erfare den,« har han selv sagt, og det er jo rigtigt, at de 6 dramatiske dialoger mellem Marianne og Johan, så at sige rummer essensen af Bergmans erfaring om forholdet mellem to mennesker, men det vigtigste er naturligvis den form, han har indfattet sin erfaring i.

»Scener ur ett äktenskap« er det smukkeste eksempel på den kunst, der opstår, når »art conceals art«, og en hel del af de reaktioner, som man via bl. a. aviserne har kunnet konstatere, bekræfter, at Bergman dennegang har formået at give sit publikum kunst uden at det mærker det.

Marianne og Johan er vokset ud over kunstens rammer, og masser af mennesker har taget dem til sig som var de mennesker, de kendte. Det har kunnet give sig groteske udslag. »Ekstrabladet« og »BT«, for hvem alting er et fedt, og som kun interesserer sig for, hvad de tror, folk bliver underholdt af, har netop udnyttet denne holdning. Man har foranstaltet rundspørger og fået læsere til at give gode råd til Marianne og Johan. Hvad ville de have gjort? Hvordan kommer parret ud af dette her etc. etc.

Men også mennesker, af hvem man kunne forvente en vis fornemmelse for kunstværkets eget liv, har været på færde, og har taget på Bergmans drama med klamme

Still/ Liv Ullmann og Erland Josephson som Marianne og Johan i Bergmans TV-føljeton »Scener fra et ægteskab«.

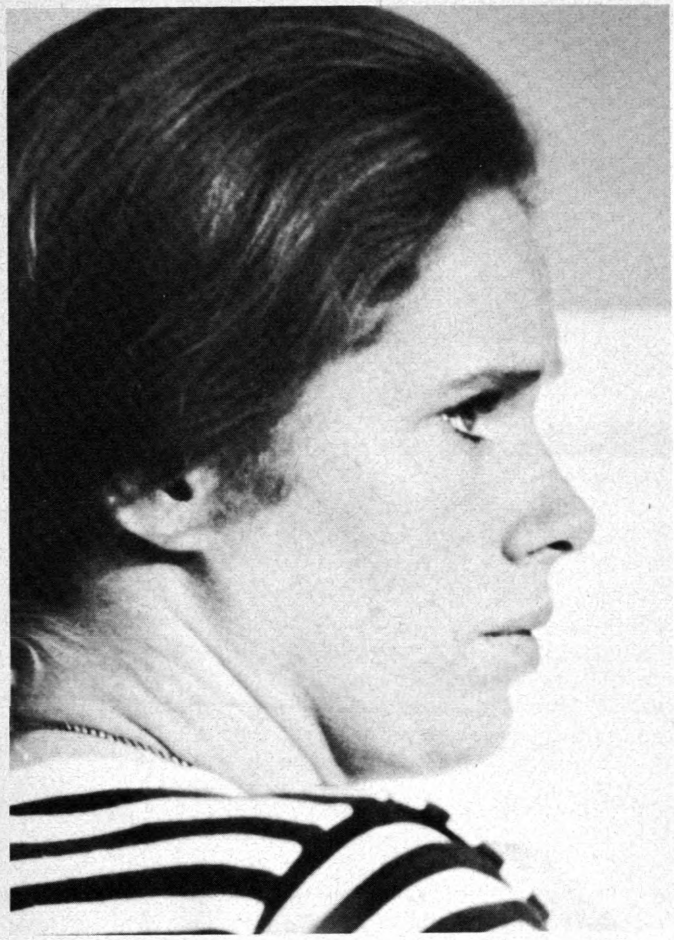
fingre, som drejede det sig om en dokumentarisk skildring. En psykiater har villet indlægge Johan, andre har rejst krav om at få etableret ægteskabsklinikker. Eva Bendix, der rørende betegnede sig selv som Ingmar Bergmanfan i hele seks år, rettede en række nøgterne indvendinger imod Bergmans livsskildring: Hvorfor så man ikke børnene, hvorfor skulle det foregå i et milieu, hvor man har to biler osv., osv.

Man kan finde det naivt, at sådanne hoveder ikke er klar over, at for en kunstner er dette at skabe et kunstværk ikke mindst et spørgsmål om at vælge ud. Ud af en kompleksitet drage en essens uden at forråde kompleksiteten. Hvor filistrøse alle disse reaktioner end kan forekomme, de er dog beviser på, at »Scener ur ett äktenskap« er slået ned hos det store publikum som intet andet kunstværk i meget lang tid. Og det er dog det væsentligste. »Scener ur ett äktenskap« bliver naturligvis ikke et mindre kunstværk af, at nogle jordbundne sjæle i det kun ser en anledning til at rejse en debat om ægteskabslovgivningen. For de samme ville »King Lear« kunne være et udgangspunkt for en revision af arvelovgivningen.

Man må have lov til at tro, at »Scener ur ett äktenskap« bl. a. og måske ikke mindst optog os, fordi vi ikke fik nemme anvisninger på, hvordan den misere kunne være undgået. Hvordan gik det til, at vi gik fejl af hinanden, var spørgsmålet, der lå neden under alle samtalerne, opgørene, forsoningerne. Johan og Marianne var nok mennesker fra et ganske bestemt milieu i et ganske bestemt land på en ganske bestemt tid. Og deres problemer havde naturligvis noget med disse forhold at gøre. Men Bergman er jo ikke naturalist eller behaviorist. Han er kunstner og menneskekender, og alt for begavet og følsom til at komme med sociale eller politiske løsninger. Selv i det mest utopiske socialistiske paradis vil der til alle tider være mennesker med følelser og problemer som Mariannes og Johans. Det får man ikke udryddet, førend man får udryddet menneskene.

Men hvad handlede »Scener ur ett äktenskap« da om. Selvom serien er blevet grundigt behandlet i dagspressen efterhånden som den skred frem (finest – naturligvis, fristes man til at tilføje – af Jens Kistrup og Henrik Lundgren) er der måske grund til at rekapitulere serien her:

I det første afsnit, »Oskuld och panik«, præsenteres ægteparret Johan og Marianne, helt bogstaveligt som interviewofre i en af de serier, som ugebladene (og deres læsere?) elsker. De har været gift i 10 år, har to døtre, og lever tilsyneladende harmonisk og veltilpasset. De er blandt de socialt priviligerede, akademisk uddannede og uden økonomiske bekymringer. Han er docent ved universitetets psykotekniske institut, hun er advokat med speciale i skilsmissesager. De er lidt generte over at skulle redegøre for deres velordnede tilværelse. De er nok ego-



ister, men er dog intelligente nok til at erkende det, og man kan fornemme en vis vagt undskyldende holdning hos dem, fordi de ikke er så omverdensbevidste, som det måske kræves i et land, der har skabt sig et image som den vestlige verdens dårlige samvittighed. Det er »den problematiske problemløshed«, der er det underliggende tema i denne optakt.

Johans og Mariannes »problemløshed« træder markantere frem, da de har vennerne Katarina (Bibi Andersson) og Peter (Jan Malmsjö) til middag. Dette ægtepar lever i et strindbergsk inferno, som de ikke holder for sig selv, og deres opgør for åbent tæppe kommer til at have en vis katalysator-virkning på Johan og Mariannes eget forhold. Heller ikke alt er måske som det skulle være i deres ægteskab. Johans misfornøjelse med Mariannes erotiske indsats kommer for dagen, da krisen er i gang. Marianne bliver gravid, men endnu et barn vil skabe uorden i tilværelsen, og første afsnit slutter på hospitalet, hvor Marianne har aborteret. Hos hende fremmes skyldfølelsen.

I andet afsnit, »Konsten att sopa under mattan«, afløses den problematiske problemløshed tøvende af en erkendelse af, at der eksisterer problemer. På sit kontor skal Marianne rådgive en midaldrende kvinde, fru Jacobi (Barbro Hiort af Ornäs), der vil skilles. Efter mange års ægteskab har hun set i øjnene, at et ægteskab uden kærlighed ikke er andet end en ydre ramme. Marianne kan nu pludselig ikke mere levere de obligate advokatsvar. Hendes reaktion er rådvildhed.

Johan får vi at se på hans arbejdsplads, instituttet. Hans kollega, Eva (Gunnel Lindblom), kritiserer Johan for nogle digte, han har skrevet. Det sårer ham. Om aftenen er Johan og Marianne i teatret. De ser »Et dukkehjem« og da de er hjemme, anlægger Johan tilsyneladende spøgende en anti-feministisk attitude. Der er et vist spil i deres meningsudvekslinger. De er et godt sammenarbejdet par, der bl. a. bruger megen tid til at tale sammen. Kommunikation på det verbale plan er i hvert fald ikke deres problem. Men bag og under ordene fægter man sig frem. Bag Johans let spottende bemærkninger fornemmes forsøg på at lodde sig frem til en eller anden form for konfrontation med Marianne, men han kan ikke stramme sig op til andet end med tillukket fornærmelse at undslå sig for at gå i seng med hende.

Hele afsnittet beskæftiger sig på det psykologiske plan mest med Johan. Vi får et indtryk af, at han er den mest komplicerede. Hans melankoli, hvori der ligger et gran af skuespilleri, hans psykiske absenser og fjernhed røber, at utilfredsstillelsen over sig selv, over Marianne og over sin egen tilværelse rumsterer i ham. Mens rådvildheden dominerer hos Marianne, er det foreløbig bitterheden, der præger Johan.

I det tredie afsnit, »Paula«, bryder det da løs. Vi er i parrets sommerhus. Marianne har fået børnene i seng. Johan kommer sent. Hun modtager ham sødt-ægteskabeligt og en smule koket. Pludselig fortæller Johan hende, at han har forelsket sig i en 23-årig pige, der studerer slavisk filologi. Han vil dagen efter rejse til Paris med hende og blive væk 6–8 måneder. Nu skrider grunden under Marianne. I store nærbilleder gåes der tæt på hendes smerte, der får et fysisk udtryk. Hun bliver ligefrem kropsligt ældet, da hun går rundt i huset inden de går i seng. Hun begynder at spørge ud om Paula. Hendes rådvildhed bliver konkretiseret, og hun forsøger at genoprette forholdet, men Johans udbrud bliver voldsommere. Endelig lukker han op for sluserne, og blot det at råbe op giver ham en følelse af, at han er ved at ændre sig.

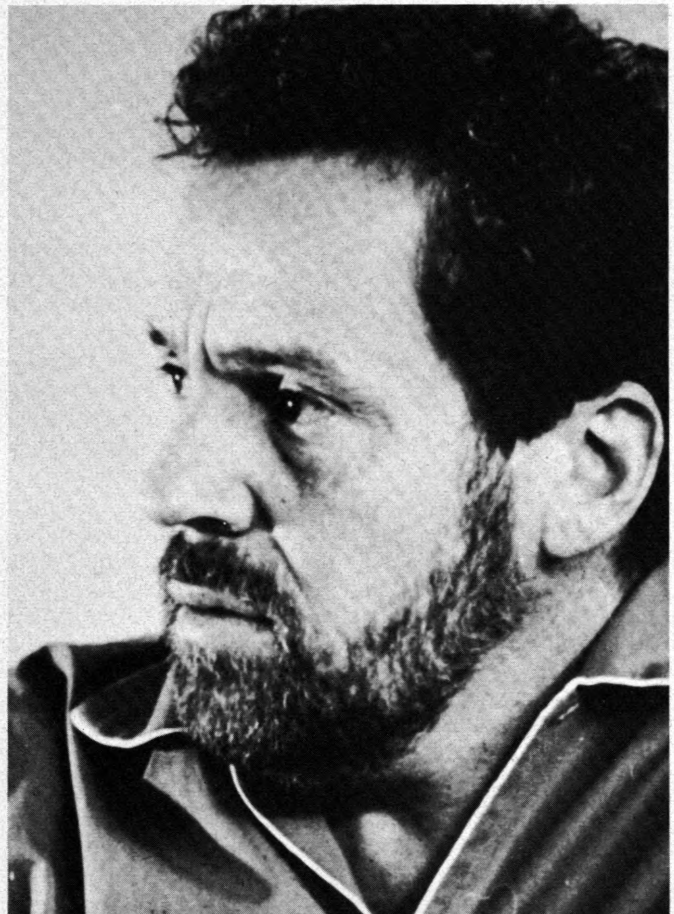
Næste morgen rejser han, men han får inden afrejsen på den mest klodsede måde fortalt Marianne, at deres rengøringskone engang har overrasket Johan og Paula. Afstanden mellem Johan og Marianne har aldrig før været så enorm. Et mylder af modstridende følelser huserer i begge. Da Marianne ringer til sine venner for at betro sig til dem, finder hun ud af, at de længe har vidst besked om Johans forhold til Paula. For Marianne bliver det anledningen til at afreagere sin fortvivlelse i raseri. Naturligvis er hun såret over at se sig selv i den banale rolle som hustruen, der altid får det at vide til sidst, men det er også en lettelse for hende at kunne kanalisere sin følelsesmæssige forvirring ud i en stærk og dominerende følelse af vrede.

I dette afsnit nåede serien det emotionelle klimaks. I billedet var hele tiden kun Johan og Marianne, og fra den iagttagende og registrerende holdning til personerne i de to første afsnit svinger Bergman over til det voldsomt dramatiske. Måske blev det øjeblikkelige indtryk af Liv Ullmanns og Erland Josephsons geniale spil derfor mest slående i tredie afsnit. Bedre spiller ingen skuespillere i denne verden.

I fjerde afsnit, »Tåredalen«, er Johan hjemme igen efter 6 måneders fravær. Han mødes med Marianne. Paula ved ingenting. Hun er i London. Mariannes elsker, David, ved imidlertid, at Johan og Marianne er sammen. Måske er han for Marianne kun en rekvisit i hendes forhold til Johan. Det er ikke tilfældigt, at han hedder det samme som Bibi Anderssons elsker i »Berøringen«. Selvom vi kun lærer ham at kende gennem Mariannes reaktioner på hans opringninger, har vi et klart billede af ham. Johan er tydeligvis ikke blevet et lykkeligere menneske sammen med

Paula. Han er stadig rastløst usikker på sig selv. Han fortæller, at han har udsigt til et gæsteprofessorat i Cleveland. Han snakker i det hele taget meget om sig selv. At det ikke alene skyldes selvoptagethed er evident. Gennem det, han fortæller, vil han også lodde Mariannes situation. Hvordan reagerer hun på hans nye liv. Han er stadig tvivlrådig. Elsker han ikke stadig Marianne? Hans betroelser er klart af den mere banale, maskuline art. Han vil gerne finde sig til rette inden for et image som den erfarne, desillusionerede, der har lært rigtigheden af ordene om sjælens ubodelige ensomhed osv., osv.

Marianne står stærkere. Hun lytter til ham som hun ville lytte til et barn, der var begyndt at erfare selvfølgeligheder om verden. Også Marianne har tænkt tilbage i sin tilværelse. Hun har ført en slags dagbog (efter opfordring fra en psykiater), og i Mariannes betroelser er der ander-



ledes tyngde. Serien af barndoms- og ungdomsportrætter af Marianne (dvs. Liv Ullmann) er en fantastisk suite om et menneskes udvikling i kort begreb. Marianne mener at have fundet nøglen til sit dilemma i den konstant dårlige samvittighed, som en borgerlig opdragelse har givet hende. Heri ligger megen forklaring, men naturligvis ikke den hele. Johan falder i søvn, mens Marianne fortæller om sig selv. Det er betegnende for Bergmans greb om os, at denne i sig selv næsten for grove effekt, ikke vælter Johan over i det uacceptable.

Johan vil gerne i seng med Marianne. Ikke blot er han stadig tiltrukket af hende. Måske vil han også gerne genopleve, hvorledes det er at elske med Marianne efter at have været igennem seks hektiske måneder med Paula. Johan er stadig på det prøvende stadium. Marianne indvilliger, og de kommer i seng med hinanden.

I femte afsnit, »Analfabeterna«, er der gået endnu et år. Lokaliteten i hele afsnittet er Johans kontor. Hjemmets komfortable hygge er erstattet af neutral saglighed. Og afsnittet begynder også på det nøgterne niveau, men udvikler sig til gengæld til seriens næste dramatiske højdepunkt, og voldsomheden er forstærket i forhold til tredie afsnit. Nu går vi over i den korporlige vold. Anledningen til mødet er underskrivelsen af skilsmissepapirerne, men afsnittet handler i virkeligheden først og fremmest om, hvorledes Johan og Marianne har udviklet sig. Mens Johan ser ud som en fiasko, er Marianne tilsyneladende nået frem til den frigørelse, som krisen har fået hende til at hige imod. Hun føler sig fri og vil prøve sine følelser over for Johan, men under hele samværet svinger følelserne voldsomt hos begge parter. De elsker hinanden på gulvet, men Johans desperation får hele tiden en djævel til at fare i ham. Han er virkelig kommet helt ud af balance, mens Mariannes problem stadig er den dårlige samvittighed, som frigørelsen ikke har fået bugt med. Til slut overfalder Johan hende. Han er nær nervesammenbruddet. Men papirerne bliver skrevet under.

Og i sidste afsnit, »Mitt i natten i et mörkt hus någonstans i världen«, møder vi Johan og Marianne ti år senere. De er begge blevet gift pånyt, uden at have fundet det forhold til kærligheden inden for ægteskabet, som de så fortvivlet stred for under krisen. Marianne kommer fra et besøg hos sin mor (Wenche Foss), der er blevet enke. Og i en samtale med moderen, går det op for Marianne, at moderen har levet i et ægteskab uden kærlighed, hvor man netop fejede alt ind under tæppet. Mariannes forældre tilhørte en generation, hvor man accepterede ægteskabet som den eneste samlivsform for to mennesker, hvor man resignerede og accepterede. Marianne og Johan forsøgte at bryde med denne konvention, de stræbte efter en frigørelse, som viste sig ikke at være en frigørelse. Om den vil komme i deres børns generation kan man kun gætte om.

Johan og Marianne er helt opstemte, da de sniger sig bort fra deres respektive ægteskaber for at mødes i et lånt sommerhus. Og om natten kommer de måske hinanden nærmere end de nogensinde tidligere har været. De kommer endelig i berøring med hinanden. De accepterer hinanden og ser et kompromis i øjnene, som i hvert fald er hæderligt. De er måske omsider blevet voksne. Det er ikke den store forsonende, eller dramatiske slutning, som nogle måske havde håbet på. Dramaet toner stille og smukt ud i ømhed.

Som titlen siger, er Bergmans serie en skildring af et ægteskab, og de fleste gifte par har formentlig kunnet finde træk i denne skildring, som de har genkendt fra deres egen situation. Men »Scener ur ett äktenskap« handler naturligvis ikke blot om et ægtepar i opbrud. Den handler om det sværeste af alt, forhold mellem mennesker. Den viser en masse, men er ikke ude på at bevise noget som helst. Det er på mange måder en banal historie om, hvorledes to mennesker kan gå fejl af hinanden, om hvor uendelig kompliceret det er at have betydning for hinanden, ud over sig selv. Og det forunderlige ved »Scener ur ett äktenskap« er naturligvis, at det tilsyneladende banale og enkle er så forfærdelig nuanceret. Man skal lede forgæves efter forklaringen på, hvorfor Johan og Mariannes forhold ikke blev til det, som de drømte om, og som de måske er nærmere i sidste billede end nogen sinde tidligere. Alle de sædvanlige forklaringer om fremmedgørelse, mangel på kommunikation etc., etc. spiller selvsagt med ind i billedet, men tilbage bliver stadig

nogle spørgsmål, som Bergman hverken vil eller kan komme med svar på.

Nærmest en tolkning kommer man sikkert, hvis man hæfter sig ved titlen på det femte afsnit »Analfabeterna«. Johan bruger flere steder udtrykket analfabet i f. eks. sammensætningen »sjælelig analfabet« (om en ven, som ikke vil kunne forstå et ord af hans situation), og han bruger udtrykket »emotionelle analfabeter« om Marianne og sig selv. I disse udsagn taler Bergman sikkert selv. Fornylig har Bergman i et forord «Om filmskådespelare« til »Svensk filmskådespelarlexikon« brugt udtrykket »kropslige analfabeter« om de skuespillere, der blot er talende hoveder, og som komplet mangler den kropsbevidsthed, som Bergman finder er et fundamentalt krav til skuespilleren. Og hvis man derfor endelig vil uddrage en eller anden mere konkret »morale« af »Scener ur ett äktenskap« må det gå i retning af, at mennesker i lige så høj grad som de skal lære sig bort fra analfabetismen på det intellektuelle plan skal lære at bruge følelserne. Det kan tage et voksenliv at lære det, og det er ikke nemmere for kvinden end for manden.

Man behøver ikke at have noget indgående kendskab til Bergmans produktion for at vide, at det ikke er første gang, han sætter ægteskabet – eller måske rettere tosomheden – under dramatisk debat. »Törst« var et langt ægteskabeligt opgør mellem et par, indespærret i en togkupé på vej op gennem Europa. Til Alf Sjöbergs »Sista paret ut« havde Bergman skrevet et manuskript, som indeholdt en stor og pinagtig opgørsscene, hvor hustruen forlader sin mand for at rejse bort med en elsker. Og i mere humoristisk form har parret Eva Dahlbeck/Gunnar Björnstrand flere gange hos Bergman holdt ægteskabelig storvask. Men den af Bergmans film, som »Scener ur ett äktenskap« knytter sig mest til, er »Berøringen«, hvor det er kvinden, der bryder ud for at prøve at realisere sig selv i en ny frigjorthed.

Der er således nok af mindelser om både den gamle og den nyere Bergman i TV-serien. Det bemærkelsesværdige er vel, at det er lykkedes ham at samle så meget af sin erfaring inden for den afgrænsede skildring af et enkelt par. Og yderligere bemærkelsesværdigt er det, at manden har så central en placering. I Bergmans tidligste film var det altid kvinden, der reddede manden ud af kriserne, og det kunne undertiden give kvinden en helt terapeutisk funktion i forhold til manden. Bergman er vel stadig (og vil formentlig vedblive med at være det) kvindeskildreren frem for nogen. Men ingen kan med nogen ret påstå, at der ikke i dramatisk og psykologisk forstand har været fuldkommen balance mellem Johan og Marianne.

Nok var der visse af anmelderne (og formodentlig en stor del af publikum), der på et vist tidspunkt var parate til at afskrive Johan som den selvmedlidende og rethaveriske part i samspillet. Men efter afslutningen med Johans dybt ærlige erkendelse af sine egne begrænsninger, og med den vage tvivl om Mariannes nye frihed synes den menneskelige balance at være genoprettet. For både Johan og Marianne er der tale om udvikling. Krisen i deres liv har bragt dem begge ansigt til ansigt ikke blot med hinanden, men også med sig selv. Johan har måttet se i øjnene, at mandens store romantisk-sentimentale drøm om det store opbrud og om lidenskabens absolutte krav er en umoden drøm. Og Marianne, der er brudt op fra sin rolle som den perfekte hustru, har måske måttet erkende, at den eftertragtede frihed ikke er så forfærdelig meget værd, hvis man betaler den med ensomheden.

Kan man således måske ikke opfatte serien som et forsvar for ægteskabet, kan man heller ikke tage den til indtægt for det modsatte. I hvilke forhold man end vælger at leve, er det vigtigste af alt at være to mennesker, der kommer hinanden ved. Her begynder verden.

Uanset hvad man vil uddrage af Bergmans serie er det væsentligste i den imidlertid nok den i bedste forstand nærgående skildring af to mennesker. Mennesker i konflikt med sig selv og hinanden: Her begynder dramaet, og der slutter det. Og det er dette drama, som Bergman i kongenialt samarbejde med sine skuespillere og sin fotograf har fået til at leve for vore øjne og i vor bevidsthed i de 5 timer, vi var sammen med Johan og Marianne. Og »Scener ur ett äktenskap« har helt koncentret sig om Liv Ullmann og Erland Josephson, der ikke blot har personificeret Bergmans skikkelser, men som har digtet med på dem. Man kan vanskeligt finde nogen forbehold over for dette spil, hvor hver nuance var *in character,* og begge fik fortalt lige så meget om de to mennesker i blikke, bevægelser, tavshed og stilstand som i replikker. Disse skuespillere opfylder i fuldkommen grad de krav, som Bergman stiller til skuespilleren: Stærkt kontaktbehov, den naturlige fornemmelse for at sætte sig ind i andre menneskers situationer, evnen til at tilegne sig, hvorledes andre mennesker opfører sig og en ualmindelig veludviklet intuition.

Med denne ballast har Liv Ullmann og Erland Josephson skabt to mennesker, som for de fleste seere blev nærværende, vedkommende og engagerende i en grad, som man sjældent oplever det. Den usynlige væg mellem spillere og tilskuere var borte.

Dette direkte meddelende i skuespillernes spil modsvaredes af Bergmans næsten umærkelige instruktion. Borte var enhver effekt, ethvert tilløb til at skabe æstetisk effekt. Det var den rene funktionalisme, hvori alt var underkastet grundtemaet.

Man sidder tilbage med et indtryk af en lang livlig dialog i nærbilleder, hvilket naturligvis ikke er korrekt, hvis man gav sig til at måle efter. Men Bergman og Sven Nykvist holdt kameraet fast i lange indstillinger på aktion og reaktion. Ingen pludselige skift, ingen mærkværdige eller sigende overtoninger, ingen kunstig symbolik. Vi var tilbage ved en fuldstændig renset psykologisk realisme. Man kunne komme til at tænke på Ozu. Og man kunne tænke sig, at Bergman og Nykvist ville kunne fortælle samme historie som Buñuel, der har sagt, at han og hans fotografer af og til har haft lyst til at anlægge interessante vinkler. Men hver gang de havde fået stablet kameraet op i sære positioner var de ved at dø af grin. Så brød de det hele ned, og tog scenen på den mest naturlige måde.

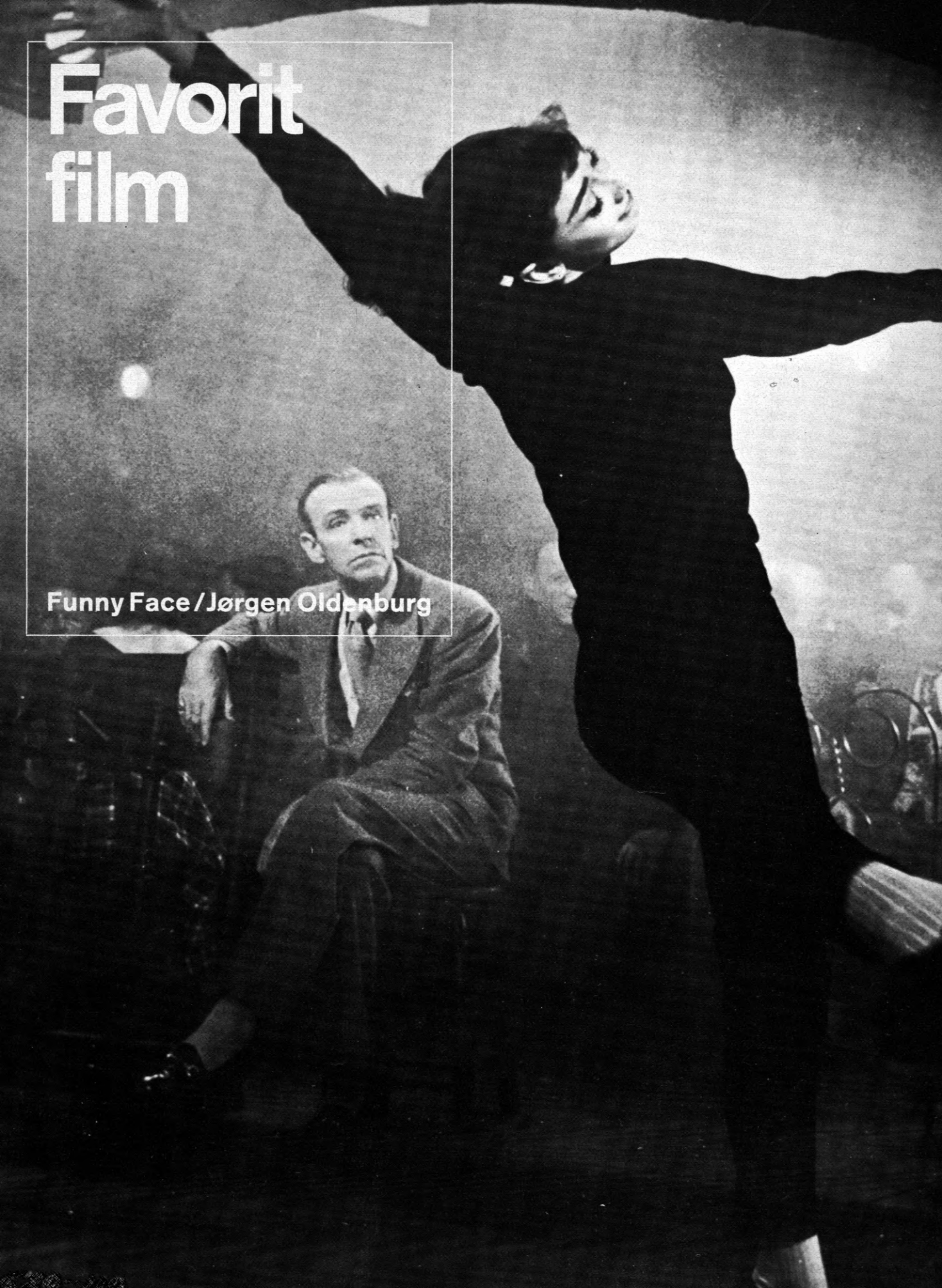
I »Scener ur ett äktenskap« viste Bergman, at han beherskede tv-mediet lige så mesterligt som filmen, og han har sandelig sat en høj standard for fremtidig tv-dramatik. En standard, som han alene måske kan leve op til. Lad os håbe, at han vil gøre det igen.

■ **SCENER FRA ET ÆGTESKAB**

Scener ur ett äktenskap. Sverige 1973. **P-selskab:** Cinematograph. **P-leder:** Lars-Owe Carlberg. **P/Instr/Manus/Speaker:** Ingmar Bergman. **Foto:** Sven Nykvist/**Ass:** Lasse Karlsson. **Farve:** Eastman. **Klip:** Siw Lundgren. **Kost:** Inge Persson. **Tone:** Owe Svensson/**Ass:** Olle Karlsson. **Makeup:** Cecilia Drott. **Medv:** Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Bibi Andersson (Katarina), Jan Malmsjö (Peter, hendes mand), Anita Wall (Fru Palm, journalisten), Rosanna Mariano (Eva, 12 år), Lena Bergman (Karin, hendes søster), Gunnel Lindblom (Eva, Johans kollega), Wenche Foss (Mariannes mor), Bertil Norström (Arne), Barbro Hiort af Ornäs (Fru Jacobi), Ingmar Bergman (Fotografens stemme). **Længde:** ca. 50 min. for hver af de seks episoder, inklusive resumé. **Episodetitler: 1. del:** Oskuld och panik (Uskyld og panik) - TV 11.4.73. **2. del:** Kunsten at sopa unter mattan (Kunsten at feje ind under gulvtæppet) - TV 18.4.73. **3. del:** Paula (Paula) - TV 25.4.73. **4. del:** Tåredalen (Tåredalen) - TV 2.5.73. **5. del:** Analfabeterna (Analfabeterne) - TV 9.5.73. **6. del:** Mitt i natten i ett mörkt hus någonstans i världen (Midt om natten i et mørkt hus et eller andet sted i verden) - TV 16.5.73.

Episoderne er indspillet på Fårö i perioden juli–september 1972.

Favorit film



Funny Face / Jørgen Oldenburg

Når man skal begrunde, hvorfor en film som »Funny Face« hører til ens favoritfilm, kommer man let til at lyde som et sammendrag af Stegelmanns og Ulrichsens forenede kærlighedserklæring til musicalgenren. For de egenskaber, de fremhævede i »Showfilmens forvandling«, er jo stadigvæk dem, der udgør attraktionen, og som kan få en til at se disse film igen og igen: vitaliteten, musikaliteten, det raffinerede filmiske udtryk i vidunderlig harmoni med handling, sang og dans. Donen er oven i købet en af genrens erklærede mestre – efter min mening den bedste – med en række hovedværker i sin karriere: »On the Town« (1949), »Singin' in the Rain« (1952), »Seven Brides for Seven Brothers« (1954), »Pajama Game« (1957) – og så altså »Funny Face« (1956), der vistnok ikke generelt er så beundret som de andre film. Den er måske heller ikke så energisk som »On the Town«, ikke så morsom som »Singin' in the Rain«, ikke så raffineret som »Seven Brides for Seven Brothers« eller så imponerende som »Pajama Game«, men den har til gengæld en egen lyrisk tone, en sarthed i personskildringen og en psykologisk fornemmelse, som jeg ikke finder i Donens andre og mere anmassende musicals, men nok i et par af hans andre film – især den miskendte »Kiss Them for Me« (1957).

HISTORIEN

Modebladet Quality Magazines energiske redaktør, Maggie Prescott (Kay Thompson), og hendes stab, inclusive fotografen Dick Avery (Astaire) henlægger nogle optagelser til en dekorativt udseende boghandel i Greenwich Village. Ekspeditricen Jo Stockton, en usmart påklædt tilhænger af den emfatikalistiske filosofi og dens tanker om indføling i andres situation, finder modefolkenes forehavende latterligt, men er magtesløs, og kun Dick viser lidt forståelse.

Maggie vil lancere »The Quality Woman«, til hvem den franske modeskaber Duval vil kreere en kollektion, og Dick foreslår Jo. Hun nægter først, men da hun opdager, at hun således får chancen for at komme til Paris og måske høre professor Flostre, emfatikalismens fader, slår hun til. I Paris forelsker hun sig i Dick, der gengælder hendes følelser, selv om han har svært ved at acceptere hendes interesse for emfatikalismen. Den aften, hvor kollektionen skal vises for pressen, inviteres Jo til at besøge Flostre, som har vist sig at være en ung mand, der finder Jo særdeles attraktiv. Dick og Maggie følger efter, forklædt som bohemer, og de overværer, hvordan Flostre og Jo søger bort fra selskabet. Jo vil diskutere filosofi, men Flostre gør tilnærmelser, som hun først afviser og siden flygter fra. Dick tror, han har mistet hende, og vil forlade Paris, men mens Jo gennemfører modeopvisningen med stor succes, erfarer han den rette sammenhæng. Ved at benytte sig af den emfatikalistiske teori og sætte sig i Jos sted, lykkes det ham at finde hende igen.

DONEN SOM AUTEUR

Kvinderne i Donens film defineres og definerer sig ved deres forhold til mændene. Uden at man kan kalde Donen for en egentlig erotisk kunstner, spiller seksualiteten og forholdet imellem de to køn en betydningsfuld rolle i hans film, som traditionen jo byder det i en musical. Donen har ingen avancerede synspunkter på kvindens og mandens indbyrdes relationer – i hans verden er kvinderne kvindelige og mændene mandige, og deri består just fornøjelsen. Der er selvfølgelig stærke og uafhængige kvindeskikkelser i hans film, som f. eks. Maggie i »Funny Face« – men de er ligeså sjældne som svage og uselvstændige mænd er det hos Donen. Det er ikke fordi hans kvinder er ubeslutsomme eller ubetydelige personligheder – mange af dem er endda særdeles kompetente – men det er dog en karakteristisk egenskab ved dem, at de først rigtig finder sig selv og får gang i deres udvikling og karriere, efter at de har etableret et forhold til en mand, som ser mulighederne i dem og får dem sat i gang.

Jo er en typisk Donen-heltinde. Hun forbinder det skråsikre, vi genkender fra Debbie Reynolds i »Singin' in the Rain« og Doris Day i »Pajama Game« med det forsvarsløse fra Vera-Ellen i »On the Town« og den personlige integritet, der udmærker Jane Powell i »Seven Brides for Seven Brothers«. Fælles for dem er, at en mand pludselig kommer ind i deres liv og ændrer det afgørende. Kelly falder bogstaveligt talt ned fra himlen i »Singin' in the Rain« og Jane Powell bliver gift med Howard Keel i »Seven Brides for Seven Brothers« få minutter efter, hun har set ham for første gang. I »Funny Face« sætter Dick både i virkeligheden og i overført betydning skub i Jo. Donens præsentation af hende er både morsom og meningsfuld: Da modefolkene vælter ind i butikken, puffer Dick tilfældigt til en reolstige, der begynder at køre – klip til en ny vinkel, hvor man ser, at der står en pige på stigen, og at hun kommer kørende lige mod kameraet, forfærdet og hjælpeløs. Hele Jos sårbarhed og magtesløshed fremgår af dette første synsindtryk. Havde Jo ikke mødt Dick, havde hun fortsat sit liv i boghandelen, og ganske vist erfarer vi ikke meget om hendes dagligdag, men når hun i det hele taget synger »How long has this been going on?« tør man formode, at livet i Greenwich Village ikke altid har været så spændende for hendes vedkommende, og at hun i hvert fald har savnet den romantik, Dick har vakt i hende. Jane Powell har det helt på samme måde i spisehuset i »Sven Brides for Seven Brothers«, og Debbie Reynolds har heller ikke drevet det vidt, før hun træffer Kelly i »Singin' in the Rain«. Det er derfor et karakteristisk Donen-træk, at det er Dick, der ser de fotogene muligheder i hendes ansigt, og som foreslår Maggie at lancere Jo som The Quality Woman, for Jo selv nægter først at tro på, at hun skulle kunne bruges som fotomodel. Denne mangel på selvtillid er typisk for pigerne i Donens musicals, og denne usikkerhed får dem ofte til at optræde noget mopset, som når Debbie Reynolds i »Singin' in the Rain« ikke vil indrømme over for Kelly, at hun er korpige, men hævder, at hun er teaterskuespillerinde, der finder film vulgære, eller som når Vera-Ellen i »On the Town« foregiver, at hun er en sophisticated New Yorker, der aldrig har hørt tale om Main Street i Meadowville. Også Jo starter bekendtskabet med Dick ved at være uenig med ham, men hendes foragt for modeverdenen er ikke den samme forstilte overlegenhed, som ellers så ofte findes hos pigerne i Donens film.

Som tidligere bemærket skal der en mand til at sætte pigen igang hos Donen, men som det i »Funny Face« fremgår af sekvensen, hvor Jo skal fotograferes i Duvals forskellige kreationer, har pigerne selv talent og kan hurtigt overtage initiativet. Til at begynde med instruerer Dick Jo i, hvorledes hun skal posere, men hun aflurer ham hurtigt hans banale regianvisninger, og udvikler sine egne ideer, som da hun i Louvre bliver den levendegjorte Nike fra Samotrake. Jo er ikke bare en grim ælling, som af Dick gøres til den smukkeste svane, for som hun selv siger, da man applauderer hendes apparition hos Duval: »It feels wonderful – but it's not me.« Det betyder ikke

noget for hende, at hun er blevet «The Quality Woman«; det afgørende for Jo består i, at hun har fundet Dick.

Ligesom Jo ligner sine medsøstre i de andre musicals, er Dick den typiske Donen-mand. Og hvis kvinderne finder sig selv gennem deres forhold til mændene, beskrives de mandlige hovedpersoner igennem deres arbejde. Donens mænd er meget professionelle inden for deres erhverv, og deres faglige kompetence forlener dem ofte med en selvsikkerhed, der kan give sig udtryk i arrogance og hensynsløshed, som f. eks. Dicks uforskammetheder i den emfatikalistiske natklub eller massekidnappingen i »Seven Brides for Seven Brothers«. Det er omgivelsernes held, at mændene forbinder deres tankeløse egoisme med ægte venlighed – i hvert fald over for dem, de kan lide.

Er Donens kvinder gennemgående den stabile, fornuftige, regulære type, er mændene de kunstnerisk begavede, de handlekraftige og impulsive, der lader deres liv styre af pludselige indskydelser – som Kellys eftersøgning af Miss Turnstile i »On the Town« eller Dick, der vil forlade Jo og Paris straks efter skænderiet hos Flostre. Fra starten er det nok kvinderne, som behøver mændene, men forholdet udvikler sig hurtigt til en gensidig afhængighed, hvor han bliver skaberen af hendes karriere, men hvor samtidig både hendes evner og hendes person bliver nødvendige for ham. Det er med andre ord Pygmalion-temaet, der her dukker op, og denne legende udtrykker tilsyneladende Donens opfattelse af forholdet mellem kønnene. I »Funny Face« er sagnet selve kernen i historien, og i mange andre af hans film forekommer det i varieret form. Det burde have været ham, og ikke Cukor, der lavede den berømte Pygmalion-musical »My Fair Lady« (1964).

FRED ASTAIRE

»Funny Face« betegner et af Astaires mange come-backs, denne gang med en pause på fire år efter »The Bandwagon«. Astaire og Donen havde også arbejdet sammen i »Royal Wedding« fra 1951, der var Donens debut som instruktør uden Kelly, og som så mange af hans senere film handlede om mennesker i uvante omgivelser eller situationer (»On the Town«, »Seven Brides for Seven Brothers«, »It's Always Fair Weather« (1955), »Funny Face«, »Kiss Them for Me«, »Indiscreet« (1958), »Charade« (1963), »Arabesque« (1966), »Two for the Road« (1967)).

Hvad man må beundre i »Funny Face« er Donens evne til elegant at indpasse Astaires stil i sin egen, som jo i henseende til dans og film baserer sig på helt andre ideer. Astaires danse i »Funny Face« adskiller sig i princippet ikke væsentligt fra dem, han præsenterede i sine film i 30'erne, og det vil jo sige smukt udformede par- og solonumre, raffinerede stepvariationer over periodens selskabsdanse med kameraet som en beundrende registrator, der imponeret fulgte udfoldelserne med største diskretion. I 40'erne fik Minnelli og Walters gjort kameraet mereværdigt i forhold til Astaire, som dog ikke selv lagde sin stil nævneværdigt om, selv om han naturligvis fornyede og ændrede detaljer. Så sent som i Ford Coppolas »Finian's Rainbow« fra 1968 består et Astaire-nummer stadigvæk af et præcist beregnet og stramt udført stepnummer på et forholdsvis lille areal. I Donens musicals er dansene normalt friere, nærmere beslægtet med den moderne balletts udnyttelse af kroppens naturlige bevægelser, og danserne bevæger sig over ret store områder, hvor kameraet følger dem, snart nær på, snart i stor afstand som en opmærksom, men selvstændigt valsende partner. I »Funny Face« er Donen ret tilbageholdende med kameraet og filmer Astaires numre i rolige, upåtrængende optagelser, hvor kun selve dansen skaber effekten.

Rollen som Dick Avery er en af dem, Astaire har spillet bedst. Der stilles ikke større krav til hans formåen som skuespiller, end at han kan honorere dem, og der opstår ikke den velkendte pinlige afstand imellem de følelser, der ligger i en replik, og Astaires udtryk for dem. Det lykkes således Donen at kamouflere Astaires totale mangel på erotisk udstråling, som i andre film har virket katastrofal, netop fordi hans musicals altid også har været kærlighedshistorier. Da f. eks. Jo har erklæret Dick sin kærlighed (og fra scenen i natklubben ved vi, hvordan han ser på kvindelige initiativer på det erotiske område) reagerer han ikke med et forelsket gensvar, men med forundring, som er en af de affekter, Astaire altid har fundet overbevisende udtryk for. Han formulerer langsomt sin overraskelse i sangen »He loves, and she loves, and they love – so why can't you love, and I love, too?« der igen fortsætter i et dansenummer, som på klassisk musical-vis angiver parrets forening. Hele scenen er upåklagelig i sin smukt stiliserede gengivelse af følelsernes udvikling – og Astaire falder ikke igennem, som man kunne frygte, han ville gøre det, hvis en følelsesmættet kærlighedssang var blevet placeret her.

Det samme gælder titelsangen, der jo er en kærlighedssang, men som omhyggeligt anbringes i en sammenhæng, hvor dens erklæring »I love your funny face« mere kommer til at virke som en fotografs optagethed af sit motiv end som erotisk entusiasme. Nu passer Astaires karakteristisk distancerede, elskværdige foredrag af teksten til såvel situationen som til skuespilleren. Det er en god måde at bruge en stjerne på.

SANGEN OG DANSEN

Et af de mest interessante træk ved Donens musicals er, at så godt som alle numrene er urealistiske, forstået på den måde, at sang- og danseindslagene virkelig opstår som et stiliseret udtryk for følelser, og at der ikke gøres forsøg på at få dem til at tage sig plausible ud i handlingens naturalistiske sammenhæng. Derved adskiller hans musicals sig fra størstedelen af andre musical-instruktørers værker. Berkeleys extravaganzaer fra 30'erne var nok urealistiske i forhold til den sceneopførelse, numrene angiveligt udgår fra, men det er karakteristisk, at de alligevel netop var anbragt i et teater som shownumre, der kun havde den vagest tænkelige forbindelse til handlingen og hovedpersonerne.

Astaire & Rogers-filmene rummer ganske vist enkelte numre, der opstår spontant som udtryk for et stærkt følelsespres; men det er påfaldende, at handlingen ofte finder sted i et showmilieu, eller at personerne er professionelle dansere, og det således bliver meget rimeligt, at de elskende danser sammen for sig selv eller giver et nummer til bedste på en af disse films utal af natklubber, restauranter og country clubs. Minnelli og Walters følger i 40'erne og 50'erne denne tradition ved så vidt muligt at give den musikalske udfoldelse en sandsynlig motivering: shows, fester og natklubbesøg danner en naturlig baggrund for hovedpersonernes danse- og syngetrang, så meget mere som de ernærer sig som dansere eller sangere.

I Donens film derimod er begrundelsen for de enkelte numre ikke milieuets indflydelse, men en indre nødvendighed, for personernes følelser er så stærke, eller situationen så speget, at en dans eller en sang bliver den na-

turlige handling – selv om det altså for den objektive betragter tager sig unaturligt ud. I modsætning til andre musicals forekommer shows kun sjældent i Donens film, og da som let komiske baggrundsforeteelser (natklubberne i »On the Town«, de lyserøde dansepiger i »Singin' in the Rain« eller den deprimerede chanteuse ved Flostres selskab i »Funny Face«). Personerne i Donens film kan være showfolk, som trioen i »Singin' in the Rain«, men erhvervet betyder ikke mere for numrenes placering end bjergbøndernes arbejde gjorde det i »Seven Brides for Seven Brothers«, og Donen bruger egentlig mere filmmiljøet i »Singin' in the Rain« for dets farvestrålende egenskabers skyld end for at lave endnu en back-stage musical, for i modsætning til dem er dansene i »Singin' in the Rain« jo ikke beregnet til at ses af andre, på den måde som mange af numrene i Minnellis og Walters musicals er det.

Der forekommer naturligvis »realistisk« motiverede numre i Donens film, både i hans eneste regulære musical i Broadwaymilieu, »Give a Girl a Break« (1953), og formentlig også i Sigmund Romberg-biografien »Deep in My Heart« (1954), som rundt omkring i de andre film, således »Clap Yo' Hands« i »Funny Face«, som Astaire og Kay Thompson giver til bedste ved Flostres selskab. Men disse enkelte undtagelser kan ikke for alvor rokke ved opfattelsen af Donen som den instruktør, der konsekvent flyttede handlingen bort fra showverdenen og ud i nye, og i musical-sammenhæng usædvanlige omgivelser, hvor personernes stadige bryden ud i sang og dans må blive forbavsende usandsynlige. Donens musicals udmærker sig ved en æstetisk tilfredsstillelse – der nok især ligger på det teoretiske plan, for i praksis er man jo ligeglad, bare musical'en er god – og den består i, at hans film helhjertet bekender sig til genrens principielle unaturlighed, dens lettilgængelige absurditet og dens vidunderligt sophisticatede kunstfærdighed.

Numrene i »Funny Face« er så antirealistiske, som man kan ønske sig det, og glider perfekt ind i helhedens eventyrstemning. Den satiriske tone, Donen ynder, slås an allerede i første nummer, hvor Maggie med sit slogan »Think pink!« lancerer Quality Magazines næste modetip. Sangen indledes på hendes kontor, men som den fortsætter ser vi i en energisk og hurtig montage med anvendelse af Donens karakteristiske split-screenteknik, hvorledes Maggies idé slår an overalt.

Næste sang er Jos romantiske ballade, som hun foredrager efter at alle modefolkene har forladt butikken. Dick Avery har som den sidste af dem givet hende et venligt, men fra hans side helt uforpligtende kys, og hun står alene tilbage i den mørke forretning og leger åndsfraværende med en tilbagebleven pragtfuld stor gul hat, der som et symbol på skønhed og kvindelighed lyser mod omgivelsernes dunkelhed. Langsomt og usikkert begynder hun at udtrykke sine kaotiske tanker i »How long has this been going on?« Audrey Hepburn fortolker teksten meget enkelt og med en gribende indlevelse i Jos sjælelige uro, og mens hun syngende søger rundt i butikken og sin tilværelse fører Donen stilfærdigt kameraet ind på livet af denne pige, som pludselig aner, at der er noget væsentligt i livet, hun hidtil har negligeret. Og da nummeret slutter, og Jo har sat hatten på hovedet og smiler glædestrålende over sin ny indsigt, er det kantede pigebarn blevet en attraktiv kvinde for øjnene af os. Gershwins smukke sang er i denne version simpelthen et af musical-genrens allermest bevægende numre, rørende sunget, målbevidst og meningsfuldt instrueret. Nummeret er ikke egentlig danset, men Hepburns og kameraets bevægelser er så smukt samstemt, klipningen så musikalsk og totalvirkningen så rytmisk sikker, at dans alligevel bliver den eneste dækkende betegnelse for denne i enhver henseende sublime sekvens. Ifølge filmens credits er det Donen selv, der står for »staging of the songs«, så æren er hans.

For den egentlige koreografi har Eugene Loring ansvaret, og hans kunstneriske indsats er filmens mest skuffende. Dette gælder ikke så meget mørkekammernummeret, »Funny Face«, hvor den usædvanlige lokalitet med dens begrænsede areal, den forførende røde belysning og Dicks nonchalante blow-up arbejde tilsammen giver Dicks og Jos første dans sammen en egenartet stemning, hvor arbejdet bliver dans og dansen arbejde med en lethed og selvfølgelighed i bevægelserne, som de senere og dramatisk-psykologisk mere betydningsfulde danse desværre savner. Loring synes nemlig ikke at være nogen idérig eller blot kompetent filmkoreograf; »Yolanda and the Thief« og »Silk Stockings« er blandt hans kendteste film – og også dér var instruktøren bedre end koreografen. Lorings danse karakteriseres af megen ørkesløs løben og drejen rundt i et frit forhold til musikken. Det sidstnævnte er et træk, der genkendes fra moderne ballet, men når dertil kommer, at Loring ikke formår at strukturere sit materiale til overskuelige helheder med passende klimaks i parallelforhold til musikken, får hans danse et både slapt og vidtløftigt præg. Der er bevægelse i hans koreografi, men der sker ingenting. De to danse ved kirken, som dramaturgisk er helt rigtigt placeret som centrale vendepunkter i Jos og Dicks forhold, bliver i Lorings udformning totalt intetsigende, og hvad der er af musical i de to sekvenser skyldes komponist, instruktør, fotograf og skuespillere – blot ikke koreografen.

Pariser-nummeret »Bonjour Paris« er derimod en karakteristisk Donentertainment. De tre personer er ankommet til Paris og følges først i tre parallelle forløb, siden i hver sit felt af det tredelte billede og endelig lykkeligt forenede. Donen elskede split-screen effekten i 50'erne; han havde bl. a. brugt den året før i »It's Always Fair Weather« i nummeret, hvor de tre venner spørger sig selv »Why Are We Here?« til tonerne af »An der schönen blauen Donau«, men effekten er langt mere virkningsfuld i »Funny Face«, bedre dramaturgisk begrundet og med et dynamisk opbygget klimaks. Selve ideen, den nyankomnes entusiastiske hyldest til seværdighederne, er jo tyvstjålet fra »New York, New York« i »On the Town« med den forskel, at hvor new york'erne næppe ænsede de begejstrede sømænd, tager pariserne (og især nogle guides, som nok ved, hvad man skylder turisterne) del i løjerne. »Bonjour Paris« indeholder ikke egentlig dans, kun sang og gang og så selvfølgelig den rytme i billederne og den spændstighed i klipningen, som gør det hele til en musikalsk oplevelse.

Astaire og Hepburn har hver et solonummer i filmen, men ingen af dem er synderligt givende. For dem begge gælder det – som for kærlighedsnumrene – at de teoretisk er glimrende placeret i handlingen, de bidrager til forståelsen af personerne, samtidig med at de fører plottet videre. Men igen er Lorings koreografi utilstrækkelig. Jos nummer i natklubben, et konkret udtryk for hendes emfatikalistiske teorier, er vel tænkt som en komisk udlevering af en forkrampet modernisme, men hverken på det komiske eller det rent balletæstetiske plan når Loring frem til noget slagkraftigt – hvad der er så meget ærgerligere som Hepburn tilsyneladende kan honorere de dansemæssige krav til en musicalstjerne og burde have haft et mere taknemmeligt materiale at folde sig ud i.

Så er Astaires solo trods alt bedre, og man tør vel gå ud fra, at han som sædvanlig har bidraget såvel med de grundlæggende ideer som ved udformningen af detaljerne. Selve nummerets karakter af en danset natlig serenade for Jo, der er muggen over Dicks demaskering af hendes værtshusbekendtskaber, er et ægte musicalindfald (»Let's Kiss and Make Up«) og Dicks opfindsomhed med hensyn til de forhåndenværende rekvisitter (frakken, der bliver til en tyrefægters røde klæde, da en ko bliver kørt forbi i en lastvogn) får da også Jo til at overgive sig. Astaire danser perfekt, men nummeret er mere idérigt end egentlig medrivende, og de ærbødige totalbilleder og den nænsomme klipning, som Donen bruger i denne sekvens, kræver nok mere koreografisk substans, end dette nummer indeholder.

Til gengæld er de to resterende danse helt ovenud vellykkede, og i al deres kontante effektivitet rummer de en paradoksal filmisk poesi, som netop savnes i et par af filmens lyriske numre. Det drejer sig dels om Maggies og Jos duet »On how to be Lovely«, hvor Maggie instruerer Jo i, hvordan hun skal optræde over for modejournalisterne, og dels om Maggies og Dicks folkesangernummer ved professor Flostres emfatikalistkomsammen, »Clap Yo' Hands and Join the Jubilee«. Om det er Donen eller Loring, der er ophavsmanden, kan ikke afgøres fra credits, men numrene er i dansemæssig henseende så enkle, og hvad angår virkning så inciterende, at det er fristende at pege på Donen. Og hvis det er Loring må man konstatere, at han er betydeligt bedre til det uprætentiøst underholdende end til at udtrykke de store følelser.

»On how to be Lovely« anføres af Kay Thompson med en sophisticated ladhed i bevægelserne og en uforlignelig arrogance i foredraget (Kay Thompson er ifølge kilderne en kunstnerisk adsidigt begavet dame, og det kan kun undre, at man ikke har set hende optræde noget tiere – i »Funny Face« er hun i hvert fald et fantastisk aktiv). I princippet er nummeret en synkron dans, opført på en scene i stil med f. eks. Astaires og Buchanans uforglemmelige »I Guess I'll Have to Change My Plan« fra »The Bandwagon« (1953) – d.v.s. at Donen konstant viser Jo og Maggie en face, bevægelsen i dansen går fra side til side, og kameraet panorerer stilfærdigt frem og tilbage med danserne. Netop denne type rolige kamerabevægelser har jo i musicals tit været af allerstørste effekt som i »We're a Couple of Swells« i »Easter Parade« (1948) eller »Main Street« i »On the Town«, og også her bliver det meget virkningsfuldt. Teksten i sig selv er ikke særligt original, men Hepburn og Thompson synger den med en veloplagt sydende ironi, der gør det lille nummer til et af filmens højdepunkter.

Det samme gælder »Clap Yo' Hands«, hvor Dick og Maggie i boheme-kostumer (skæg og alpehue!) folder sig ud i en forrygende dans, der får selv det nedstemte emfatikalistiske publikum til at applaudere. Det skulle også være et stenhjerte, der kunne modstå den vitalitet og musikalitet, hvormed Astaire og Kay Thompson udfører dansen, der inddrager hele rummet i sine jive-lignende ture.

De fleste af filmens sange er af Gershwin, klassikere, som smukt er indpasset i filmens handling, og hvis temaer

Stills/ Øverst Kay Thompson i »Think Pink« nummeret; på billedet i midten ses Audrey Hepburn i »How Long Has This Been Going On?«-nummeret, og nederst Kay Thompson og Fred Astaire i det vitale »Clap Yo Hands«-nummer.

kommer igen som ledemotiver i Adolph Deutsch's underlægningsmusik. Filmens producent, Roger Edens, mangeårig assistent for den navnkundige Arthur Freed og bidragyder til en række af genrens klassikere, har skrevet filmens nye numre, de energiske, pågående, actionsmættede sange »Think Pink!«, »Bonjour Paris« og »On How to be Lovely«. Solonumre veksler med duetter, følsomme ballader med vittige shownumre – i musikalsk henseende er »Funny Face« så righoldig og så afvekslende, som kun de bedste og mest overdådige musicals har været det.

Og »Funny Face« er jo også, efter min mening, en af de bedste og mest overdådige musicals, hvis mange kvaliteter helt fortrænger svagheder som Michel Auclairs blodløse professor Flostre eller de lidt for billige vittigheder, der åbenbart skæmmer alle musicals.

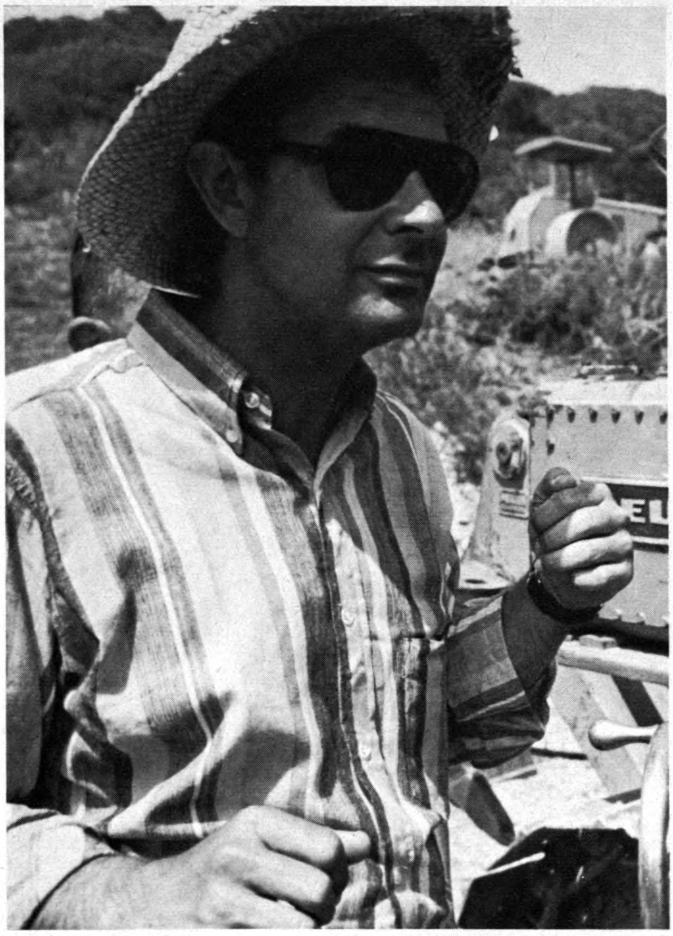
ANDRE GODE EGENSKABER

Blandt kvaliteterne er Leonard Gersches manuskript. Gersche har åbenbart hverken før eller siden skrevet for film, men »Funny Face« er et fremragende arbejde med en historie, der forstår at udnytte genrens særpræg, og en dialog, som ikke bare er åndløse passager imellem numrene, men som virkelig formår at give en vitttig karakteristik af såvel personer som milieuer. Donen selv anfører »Funny Face« som et af de manuskripter, han selv har arbejdet mest med på, og det er nok hans ekspertise, som har skabt filmens forbilledlige struktur, mens Gersche har stået for dialogen (og teksterne til Edens' sange).

I visuel henseende er »Funny Face« nok Donens mest raffinerede musical. Ray June har fotograferet i udsøgte lysende farver, og selv om det er Technicolor-systemet, der bruges, har filmen et meget friskere og lettere præg end MGMs Technicolor-musicals med deres tunge, mættede nuancer. Forklaringen ligger bl. a. nok deri, at modefotografen Richard Avedon bistod som særlig rådgiver – i hvert fald er det den blændende glamour fra modebladenes lækreste annoncer og reportager, man genfinder i »Funny Face«. Og her ikke bare i selve modeafsnittene – som den betydningsfulde sekvens, hvor de labre modebilleder med Jo bliver taget – men også f. eks. Jos dans i natklubben med projektører mod kameraet, eller den ekstreme soft-focus i kærlighedsscenerne i en af filmhistoriens mest sentimentale dekorationer.

»Funny Face« adskiller sig fra de fleste andre af de anerkendte mesterværker ved ikke at have et eneste stort ensemblenummer, idet jeg nemlig ser bort fra de meget korte indslag i »Think Pink!« og »Bonjour Paris«. Der danses kun solo eller af et par, og det vil igen sige, at dansene har et psykologisk indhold, som de sædvanlige, store glædesstrålende masseopbud ikke kan rumme. »Funny Face« er en kammermusical med en intimitet i sin personskildring og en koncentration om sin historie, der er karakteristisk for det bedste, omend ikke altid det dominerende træk i Donens kunstneriske fysiognomi.

Siden Donen efter »Pajama Game« holdt op med at lave musicals har hans produktion været beskeden og stort set ikke særligt spændende. Donen var som original kunstner næsten afskrevet, men nu rygtes det, at også han skal bidrage til musical-renaissancen, nemlig med en film over Saint-Exuperys »Den lille prins«. Bogens bevidste naivitet forekommer umiddelbart at ligge ret langt fra Donens satiriske og ligefremme holdning – men under alle omstændigheder er det spændende med en ny Donenfilm inden for den genre, som han har skænket mesterværker.



Still/ Stanley Donen.

■ **FUNNY FACE (Forelsket i Paris)**

Funny Face. USA 1957. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P:** Roger Edens. **Instr:** Stanley Donen. **Instr-ass:** William McGarrity. **Manus:** Leonard Gershe. Inspireret af Broadway-musicalen »Funny Face« (1927) af Paul Gerard Smith, Fred Thompson og George & Ira Gershwin. **Koreo:** Eugene Loring, Fred Astaire. **Foto:** Ray June. **Sp-foto-E:** John P. Fulton. **Proces-foto:** Farciot Edouart. **Farvekons:** Richard Mueller. **Farve:** Technicolor. **Format:** VistaVision. **Klip:** Frank Bracht. **Ark:** Hal Pereira, George W. Davis. **Dekor:** Sam Comer, Ray Moyer. **Kost:** Edith Head. **Modelkjoler:** Hubert de Givenchy. **Musik-adapt/Dir:** Adolph Deutsch. **Arr:** Conrad Salinger, Van Cleave, Alexander Courage, Skip Martin. **Sange/Musicaloptrin:** »Think Pink« af Roger Edens & Leonard Gershe, synges af Kay Thompson og kor, danses af bl. a. Suzy Parker og Sunny Harnett; »How Long Has This Been Going On?« af George & Ira Gershwin, synges af Audrey Hepburn; »Funny Face« af George & Ira Gershwin, synges af Fred Astaire, danses af Fred Astaire og Audrey Hepburn; »Bonjour Paris« af Roger Edens & Leonard Gershe, synges og danses af Kay Thompson, Audrey Hepburn og Fred Astaire (split-screen); »Basal Metabolism« (Cellar Dance) af Roger Edens & Leonard Gershe, danses af Audrey Hepburn; »Let's Kiss and Make Up« af George & Ira Gershwin, synges og danses af Fred Astaire; »He Loves and She Loves« af George & Ira Gershwin, synges af Fred Astaire, danses af Fred Astaire og Audrey Hepburn; »On How to be Lovely« af Roger Edens & Leonard Gershe, synges og danses af Kay Thompson og Audrey Hepburn; »Clap Yo' Hands« af George & Ira Gershwin, synges og danses af Kay Thompson og Fred Astaire; »'S Wonderful« af George & Ira Gershwin, synges og danses af Fred Astaire og Audrey Hepburn: »Marche Funèbre« af Roger Edens & Leonard Gershe, er evt. identisk med blomsterpigens sang. **Tone:** George Leverett, Winston Leverett. **Fortekster:** Richard Avedon. **Medv:** Fred Astaire (Dick Avery), Audrey Hepburn (Jo Stockton), Kay Thompson (Maggie Prescott), Michel Auclair (Professor Emile Flostre), Robert Flemyng (Paul Duval), Dovima (Marion), Virginia Gibson (Babs), Sue England (Laura), Ruta Lee (Lettie), Jean Del Val (Frisør), Nina Borget (Frisørens assistent), Alex Gerry (Dovitch), Iphigenie Castiglioni (Armande), Albert D'Arno (Skønhedsekspert), Nancy Kilgas (Skønhedsekspertens assistent), Marilyn White (Receptionsdame), Bruce Hoy (Koreograf), Paul Smith (Steve), Diane Du Bois (Mimi), Karen Scott (Gigi), Elizabeth »Lizz« Slifer (Madame La Farge), Nesdon Booth (Sydstatsmand), Louise Glenn, Heather Hopper, Cecile Rogers (Maggie Prescotts assistenter), Suzy Parker, Sunny Harnett, Carole Eastman (Danserinder), Don Powell (Danser), Dorothy Colbert. **Længde:** 103 min., 2835 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Palladium 6.10.58. **Re-prem:** TV 14.4.73.

Indspilningen startet den 9. april 1956. Eksteriørscener optaget i Paris, Hollywood og New York.

Gershwin-sangen »Clap Yo' Hands« blev oprindelig anvendt i Broadway-musicalen »Oh, Kay« fra 1926, de øvrige Gershwin-sange stammer fra Broadway-musicalen »Funny Face« fra 1927, mens de resterende sange i filmen er nye.

Stills/ Fred Astaire og Audrey Hepburn danser i mørkekammeret (billedet til venstre). Herover: Audrey Hepburn og Kay Thompson i »On How to be Lovely«-nummeret, og nederst: Audrey Hepburn og to ikke-identificerede dansere i »Basal Metabolism«-nummeret.

Erik Balling omkring en filmserie og en tv-serie

Ib Lindberg

Den såkaldt folkelige film har i de seneste år haft vanskelige kår i Danmark. Publikums smag er blevet mindre forudsigelig, end den var i 50'erne, og i takt med de stigende produktionsomkostninger er filmene blevet så dyre, at producenterne ikke uden videre kan regne med, at en film med de og de »folkelige« elementer vil give overskud, eller blot spille pengene hjem. Det har medført i første række en mærkbar nedgang i antallet af folkekomedier og i anden række en tydelig forvirring hos producenterne, der ikke rigtig kan finde ud af, hvilke historier og hvilke kunstnere der skal til for at gøre en film til en sællert. En vis polarisering indenfor folkekomedien er blevet det mest synlige resultat af publikums smagsændring. Det er nu blevet sådan, at filmene indenfor den folkelige, som regel ikke Filminstitut-støttede og dermed stærkt kommercielt rettede sektor ikke længere kan byde på overraskelser i henseende til kvalitet. En gruppe film rider videre på den første lidt forvirrede begejstring over pornoens potentiel som folkeunderholdning. Det er film, der i hele deres mytologi og deres indbyggede fordomme minder ikke så lidt om 50'ernes Morten Korch-bølge, og kvalitetsmæssigt ligger de på samme uinteressante plan.

En anden række filmskabere har tilsyneladende ladet sig fascinere af den folkelige films grundelementer, den yderst ligefremme fortælleform, satiren og udnyttelsen af vore mest populære skuespillere, og har bevidst lænet historier, der ellers var alt andet end brugs-underholdning, op ad folkekomediens klicheer. Det har for første gang i mange år givet dansk film nogle virkelige high-brow-folkekomedier, der i lige stor grad henvender sig til et bredt publikum og til de blaserte kritikere. Denne balancekunst mellem det brede og det dybe dyrkes jo i øvrigt stærkt

Still/ Erik Balling og Arthur Jensen.

bevidst af en række af tidens mest forkætrede filmskabere (f. eks. Fassbinder og Warhol), hvis film kun er et yderligere bevis på, at de tidligere så skarpe grænser mellem det folkelige og det seriøse og det eksperimenterende vil blive sværere og sværere at afstikke.

Endelig er der jo en række kunstnere, der hele deres liv har koncentreret deres virke omkring den folkelige film i alle dens afskygninger, og mest fremtrædende blandt disse er i dagens danske filmbillede Erik Balling.

Da Balling i 1965 lavede den første Frede-film, begyndte man at snakke om et come-back, men hvadenten det udtryk nu passer eller ej, så er det imidlertid en kendsgerning, at der netop i den halve snes film, han har lavet siden da, fornemmes en stærkere og stærkere koncentration omkring det velfortalte, folkeligt underholdende og teknisk perfekte, samtidig med at filmene siden da har været af en kvalitet, der ligger væsentligt over den folkelige film sædvanlige niveau i Danmark.

Det betyder selvfølgelig ikke, at Balling har løst alkymiens gåde. Også inden for hans senere film går niveauet op og ned, selv inden for de enkelte film, og det er ikke nogens hensigt – heller ikke Ballings egen – at udnævne ham til dansk films store geni. Men han har med stadig større vedholdenhed og succes dyrket den stærkeste side i sit eget talent, den rapt fortalte, satiriske, særdeles danske form for farce, der indtil nu har udmøntet sig i fire film om Olsen-banden, der har opnået at vinde genklang både hos publikum og kritik. En femte film i serien er blevet optaget i juni og juli og får premiere i løbet af efteråret.

Olsen-bande-filmenes virkelige kvalitet ligger i mine øjne ikke blot i det rent praktiske, der hedder velfortalt og vellavet, men tillige i et uhyre overskud af påhit, vitser og detaljer i satiren. Indenfor de rammer, filmene selv afstikker, er de et suverænt stykke arbejde, hvor man både på manuskript- og instruktions-siden behændigt styrer dem fri af det selvtilfredse, vamle og billigt fordomsfulde, der ellers hærger den danske folkelige film, samtidig med at man frækt udnytter alle de klichéer, genren giver mulighed for. En mere eller mindre fast stab af gode, folkekære skuespillere anbringes typesikkert i roller, der virkelig giver dem mulighed for at udnytte den mest udadvendte side af deres talent til at tegne små, velnuancerede, satiriske portrætter af gale danskere. Og hvad der endelig tjener til Ballings ære er den kendsgerning, at Olsen-bande-filmene, i modsætning til de fleste andre film-serier ikke er blevet udmattet af deres egen succes, men tværtimod bliver bedre og bedre fra film til film.

Foreholdt denne sidste påstand svarer Erik Balling:

– Jeg tror ikke, forskellen ligger så meget på det tekniske plan. Navnlig mellem den første og anden Olsenfilm ligger det i arbejdet med figurerne. I nummer 1 var vi nok lovlig meget optaget af formen. Vi ville gerne lave farce, den rene farce, hvor vi ligesom fik reduceret personerne lidt til tegneserie-figurer, og vi morede os meget med at få dem til at fungere i farce-situationer. Jeg syntes selv, da jeg så filmen færdig, at den ikke holdt, for på et eller andet tidspunkt tabte man figurerne. Man var ikke så meget med dem længere, de fungerede rent mekanisk, og derfor gik vi vældig meget til værks med at få styr på figurerne i nummer 2, »Olsen-banden på spanden«. Men her røg vi så til gengæld nok lidt meget over i den anden vejgrøft og gjorde det hele lidt for »følelsesfuldt«. Jeg synes nok, at vi fandt balancen i nummer 3, »Olsen-banden i Jylland«, og jeg synes også, vi holdt den balance i nr. 4, »Olsen-bandens store kup«. Nu er vi så til gengæld begyndt at arbejde meget bevidst med de her tre figurers indbyrdes forhold. Vi synes, det er skægt at blande kortene, for det der med at finde på de rent praktiske omstændigheder er ikke så indviklet, men det at få det til at fungere sammen med et forhold på det menneskelige plan – sagt med de gåseøjne, der skal til, når man bevæger sig indenfor den stil – det er det skægge. Og det er nok det arbejde, der har gjort, at der ligesom er en udvikling i serien. Det er ikke bare noget, vi gør, fordi vi skal gentage en succes. Det er simpelthen sjov at arbejde med det, udvikle det.

– Det betyder vel så, at den femte film i serien, som I netop er blevet færdige med, heller ikke bliver den sidste?

– Jeg har sådan set hver gang været indstillet på, at vi nu lavede den sidste, og det er jeg også denne gang. Selvfølgelig har det været et incitament, at den forrige blev en succes, men vi er aldrig gået i gang med en ny, før vi pludselig fik en idé og fandt en facon, som gjorde, at vi ikke kunne lade være med at lave den. Den dag, vi ikke længere får den idé, så holder vi bare op, uanset hvor stor en succes den forrige har været.

– Nu siger du »vi«. Jeg går ud fra, at du tænker på Henning Bahs, som du arbejder sammen med på manuskriptsiden. Kan du ikke fortælle lidt om jeres arbejdsfacon?

– Ja, det foregår på samme måde hver gang. Vi tager nogle måneder, hvor vi mødes i fem minutter eller en halv time eller en aften og bare snakker og begynder at få omridsene af en idé. Så begynder Bahs at skrive det, der hedder det gule papir, og det er en slags kulegravning, hvor der står beskrivelser af idéer og løse ender og personer og så videre. Når han så har skrevet en hel stak af det hen ad vejen, så tager vi fat på det ternede papir, og dér laver vi en slags telegramstil-opdeling af det hele. Ud fra det sætter vi os sammen, og så tager Bahs det gule papir og skriver det ud, og så får jeg det ind og skriver det på det hvide papir, og det er det, der gælder. Sådan har arbejdsfaconen været nu gennem ti manuskripter.

– Hvor ligger dialogen?

– Den ligger stort set hos mig, men Bahs kommer selvfølgelig med forslag. Det er faktisk svært at sige, hvem der har ansvaret. Vi kender hinanden så godt efterhånden.

– Det forekommer mig, at idérigdommen i jeres manuskripter af og til bliver så stor, at det nærmer sig det eksklusive. Der må virkelig være vittigheder i jeres film, som er forbeholdt et meget lille publikum, en inderkreds.

– Ja, vi gør os nogen umage for at være lidt generøse, og sommetider sidder vi måske også og synes, at vi er lidt flotte, fordi så og så mange af de ting, vi afvikler på tre minutter, var der andre, der godt kunne køre et kvarter på. Men jeg synes altså, det hører med, og jeg synes, det giver filmene lidt luft. Det gør jo ikke noget, at der er nogle vittigheder, der kun er for de indviede. Det nynes jeg ikke.

– Det forekommer mig også, at I af og til laver vitser i billederne, men derefter forbigår dem på en sådan måde, at man ikke kan forvente, at en ret stor del af publikum skal nå at lægge mærke til dem.

– Tja, man kan jo godt gå hen og blive for glad for sine egne ting, ikke?

– Er det sådan, at Olsen-bande-filmene er begyndt at gå bedre og bedre økonomisk?

– Den fjerde er gået meget bedre end de andre. De tre første fulgte sådan set udviklingen. De har givet et pænt overskud, men ikke meget, ikke nok til at slå til søren med, men samtidig er produktionsomkostningerne jo steget støt med de der skide ti procent, som alting stiger med. Men så sker der altså pludselig det, at den fjerde går hen og eksploderer og bliver den største succes, vi har haft de sidste 25 år. Den når nogle tal, vi slet ikke kender.

– Hvor meget sælges Olsen-bande-filmene i udlandet?

– Det er meget begrænset. De er meget specielt danske. Den sidste – altså »Olsen-bandens store kup« – har været oppe i Sverige, hvor de slet ikke forstår et ord af den.

Nordmændene har remaket dem, i alle tilfælde de to første, med norske skuespillere. Og med stort held og succes. Så har vi haft stor succes med dem i Østtyskland, hvor vi jo til gengæld ingen penge får for dem. Men ikke nogen videre succes på det vesttyske marked, hvor vi også har prøvet at sende dem ud.

Men de er en meget speciel affære, og jeg tror i øvrigt, at det, nordmændene har gjort, er det rigtige, for det man kunne gøre var, at man kunne lave den samme historie om tre snuskede fyre fra Hamburg eller Paris eller Liverpool. Men de hænger bare så meget sammen med et fortroligt miljø, at de ikke rigtig siger udlændinge noget. De er lokale.

– Tror du, det er miljøet alene, der gør det?

– Miljøet og formen. Formen for humor skal have en helt speciel drejning.

– Du tror ikke, det er skuespillerne? Det er jo meget folkekære skuespillere, du benytter.

– Jo, men de er jo også gode. De er ikke blot populære. De står jo og spiller god komedie, ikke? Det er jo international klasse.

Nej, jeg tror nok, det mest handler om humorens art, simpelthen. Der er fanden til forskel. Der er ikke noget så forskelligt som humor. Tragedie er sgu sig selv over hele verden, men humor, det er meget, meget nationalt. Den erfaring har vi da gjort med vore film.

– Er det sådan, at du udover en ret fast stab af skuespillere også kører med et fast teknisk hold på Olsen-bande-filmene?

– Bogstavelig talt, ja. Vi har jo et fast ansat hold på Nordisk, og det har vi haft i al min tid. Det gælder alle, fra fotograf og tonemester til håndværkere.

– Olsen-banderne er fortalt med en bemærkelsesværdig økonomi i billederne, synes jeg. Kan du ikke fortælle mig, hvordan selve nedbrækningen af manuskripterne foregår?

– Jo, det der skal fortælles, står jo meget præcist beskrevet i drejebogen. Der står bare ikke altid, hvordan det skal fortælles. Men opgaven som sådan er defineret. Og her kommer så et langvarigt samarbejde og får sin betydning, fordi vi efterhånden har arbejdet os frem til en fortællestil. Tingene skal fortælles tydeligt, men ikke fedt. Det ligger dels i historieopbygningen, dels i fortællestilen, at man helt bevidst fortæller en ting ad gangen. Man kan så fortælle dem hurtigt efter hinanden. Men det er en ting ad gangen. Og det er forsåvidt stilen, og det er nok det, der giver indtryk af økonomi. Man spilder aldrig en meter, for publikum er aldrig i tvivl om, hvor de skal se hen. Det er den stil, som fotografen Jørgen Skov kender, og som vi har arbejdet os frem mod i den type film. De skal fortælles hurtigt, og publikum skal aldrig være i tvivl om, hvad der sker, for jo bedre orienteret publikum er, des hurtigere kan man fortælle sin historie. Det er altså det, der skal forberedes, og det ligger også i dispositionen af klipningen, og den disposition foregår på scenen. Man klipper sin film, mens man laver den, fordi man ved, hvor man vil lægge sine klip.

– Klipper du i øvrigt under optagelserne?

– Ja, jeg er à jour hele tiden. Jeg tager mindst en aften om ugen og vælger ud, sætter i rækkefølge og sætter mærker, sådan at jeg hele tiden kan se, hvor jeg er, og holde øje med tempoet og rytmen. Jeg mener, det er helt afgørende i en type film som denne.

– Dette helt bevidste klichémageri, som I arbejder efter i filmenes historier, mener du også, at det eksisterer i jeres måde at lave billeder på?

– Ja, det er da klart. Det sker ofte, at vi siger til hinanden, at denne ting skal være præcis, som man forestiller sig, at en sådan ting ser ud. Vi forsøger jo hele tiden at holde den helt præcise distance til virkeligheden. Figurerne ser ud, som de gør, og det, de gør, kan ikke finde sted i virkeligheden, men det kører hele tiden på balancen af, at det næsten kunne finde sted. Så vi spiller da hele tiden på klichéen, helt bevidst, men forsøger samtidig på at fylde den op – hvis jeg udtrykker mig rigtigt – at få bund i den, så den ikke bare er en visuel kliché, men så den også er motiveret i noget, der sker, sådan at skuespillerne f. eks. henter den hjem.

– I hele dette spørgsmål om teknik, føler du da, at du via dine mange års erfaring hviler på så sikkert et håndværksmæssigt grundlag, at du simpelthen bare kan lave tingene?

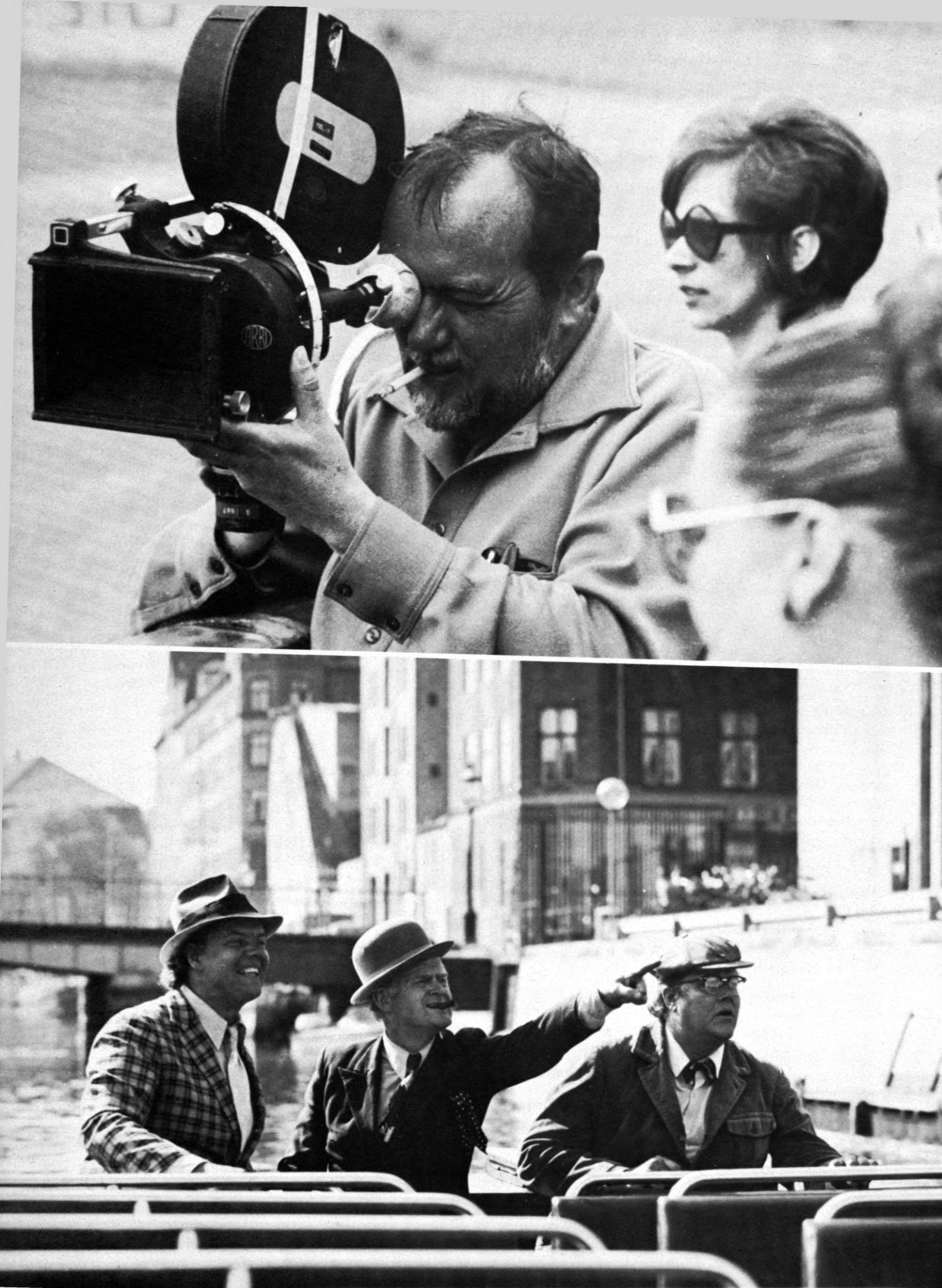
– Nu har jeg jo haft mine læreår i branchen, og jeg har lavet så mange film, at jeg mener, at man kan forvente af mig, at det rent håndværksmæssige er i orden. Men de første ti film, jeg lavede, var da meget usikre i fodslaget indimellem. Men jeg lærte da noget af det – og det gør jeg i øvrigt stadigvæk – men nu kan jeg altså krammet. Jeg kan altid lave det på en eller anden facon. At man så stadigvæk skal koncentrere sig og leve med det og være optaget af det for at lave det så godt som muligt, det er noget andet. Men jeg kan altid lave det, for jeg kan altid få det til at fungere.

– Nu arbejder du jo også med en anden serie, nemlig »Huset på Christianshavn«, som også – og i langt højere grad – bygger på standardfigurer. Hvordan arbejder I rent praktisk med den serie?

– Ja, den laves jo på film, men med henblik på TV, så vi forsøger selvfølgelig i vor fortælleform at tænke mere på skærmen end på lærredet. Det er den rent praktiske side af sagen. Derudover er forskellen ikke så stor.

– Hvor stor er din indflydelse på afsnittene som helhed?

– Principielt er det jo Niels-Jørgen Kaiser, der bestiller manuskripterne hos forfatterkollegiet, og det er hans godkendelse af dem, der er afgørende. I det praktiske samarbejde kommer jeg så ind og snakker med og kommer med forslag, men nogen definitiv indflydelse på det har jeg ikke. Så kan jeg selvfølgelig alligevel få indflydelse, fordi samarbejdet er så godt. Hvis der er noget, jeg synes,



jeg ikke kan få til at se ordentligt ud, så får vi det også skrevet om. Men det endelige ansvar ligger altså ude hos TV, og ansvaret for den praktiske udførelse ligger hos os.

– Har der kun været Tom Hedegaard og dig på som instruktører?

– Nej, det begyndte med Ebbe Langberg på de første seks, men så kom han til Ålborg, og så blev det praktisk uoverkommeligt for ham at fortsætte. Så lavede jeg seks eller tolv, og siden har Tom og jeg fordelt dem mellem os. Jeg mener, at jeg har lavet 18 afsnit indtil nu.

– Jeres arbejdsmetode med at optage alle seks afsnit til en serie på samme tid og blandet sammen, gør den ikke arbejdet meget vanskeligt?

– Sådan arbejder man jo over hele verden. Det er faktisk den eneste måde, det er praktisk overkommeligt på. Men der skal selvfølgelig holdes styr på det. Og her hjælper det naturligvis meget, at figurerne er de samme. Situationen i et afsnit skal ikke spilles så satans meget anderledes, end den skulle i et andet afsnit. Flyttemand Olsen er jo flyttemand Olsen hele tiden. Han kan få lidt farve af den situation, han er i en historie, men han er dog den samme figur. Det er jo hele idéen i en serie, og det er også det, der gør det praktisk muligt og forsvarligt at optage det på den måde.

– Det er meget slående, at du på samme tidspunkt i dit liv er kommet ind i to serier, hvor figurerne er gentagelser, hvor der ligesom er et klaviatur, man måske nok kan lave variationer, men kun begrænsede variationer på.

– Selvfølgelig er variationerne ikke så store, men – og på en eller anden måde er det jo nok et lykketræf – i »Huset« er der anlagt et figurgalleri, der repræsenterer så bredt et klaviatur, at det er næsten ubegrænset, hvad man kan udsætte dem for. Så giver de en klangbund, der på godt og ondt har noget gennemdansk i sig. De reagerer, og de repræsenterer yderender og mellemtoner. Også i »Huset« lægger vi jo denne bevidste distance til virkeligheden. Vi laver ikke socialrealisme, og det er ikke Amagergade. Men i sine bedste øjeblikke, synes jeg, »Huset« – og de er ikke lige vellykkede allesammen – kan kaldes en efterfølger af vaudevillen, denne meget specielt danske tradition. Og jeg synes egentlig godt, at nogle af figurerne kan stå mål med Klokker Link og Madam Rust, og det er sådan set den tradition, der kører videre. I sine bedste øjeblikke synes jeg, serien når op på det. Det synes jeg, er det sjove ved det, og det mener jeg, er forudsætningen for den succes, serien har opnået. Den siger danskere noget helt elementært rigtigt. Også den er så dansk, at jeg ikke tror på, at man kan eksportere den.

– Når man sidder lidt på afstand af Olsen-banderne og »Huset«, må man ligesom få indtryk af, at typerne efterhånden ligger så fast, at det ligesom må lette selve dit arbejde med skuespillerne?

– Joh, men jeg tror bare ikke, at der findes nogen skuespiller, der kan yde sit bedste uden en instruktør, og det tror jeg også nok, de fleste skuespillere vil give mig medhold i. Det er da klart, at jeg ikke skal stå og opfinde figurerne hver dag og fortælle skuespilleren hele mandens baggrund og hvor han blev født og så videre. Men selve vurderingen af den situation, han befinder sig i, og udtrykket for den – dér er det stadigvæk meget væsentligt med et samarbejde. Lad mig sige det på den måde, at både i Olsen-banderne og i »Huset«, der er arbejdsmetoden meget uhøjtidelig, men bestemt meget alvorlig. Vi prøver sgu at komme i bund med situationerne. De diskussioner, vi har, om udformningen af replikker og scener er bestemt ikke mindre tilbundsgående, end de ville være i et hvilketsomhelst Strindberg-drama. Jeg tror, at det er noget af det, der gør, at det får et eller andet pift, og ikke bare kører. Der er ikke noget af det, der bliver betragtet som ligegyldigt. Der bliver sgu arbejdet med det.

– Jeg mente sådan set også bare, at skuespillerne måske efterhånden måtte kende figurerne så godt, at de ligesom med det samme ville vide deres reaktion på hvadsomhelst.

– Det gør de også, men der er hundrede nuancer – hvor stort og hvor lidt og hvor meget. Principielt er reaktionen måske den samme, men farven og størrelsesordenen, det tales der om hver gang. Når vi har gennemgået mit arrangement og lagt det fast, kommer skuespillerne med et bud, og i en serie som »Huset« er det jo aldrig så forfærdelig langt fra. Men så er det jo et spørgsmål om balancen indenfor selve situationen og balancen op til situationen før og efter og forberedelsen af den pointe, der måtte komme senere. At få de ting til at køre er et arbejde, der ikke er spor mindre seriøst eller besværligt eller tidkrævende, end det ville være med et hvilketsomhelst andet stykke arbejde med et hvilketsomhelst andet stof. Det eneste, vi får forærende, er, at forudsætningerne er givet.

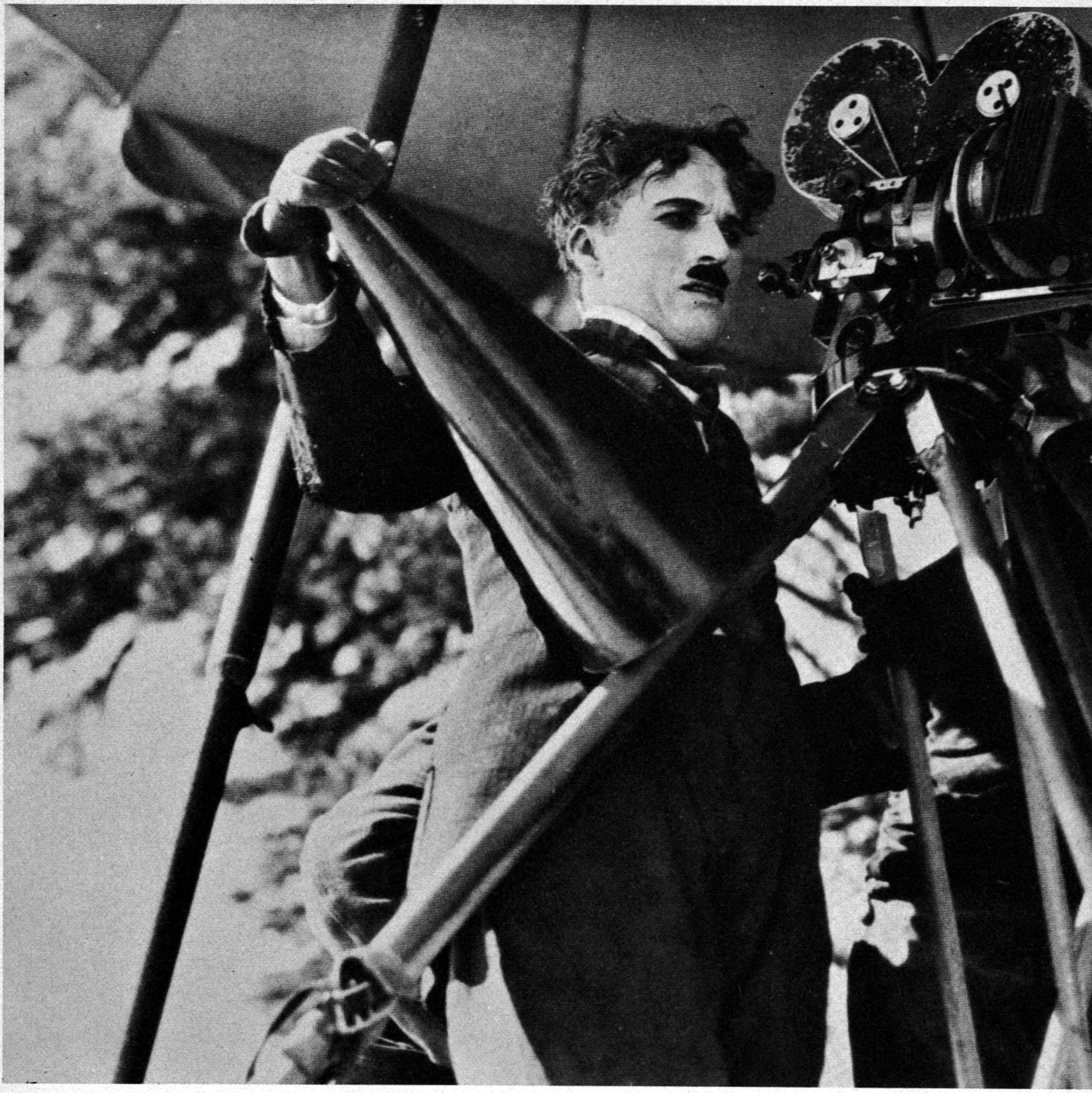
– Når nu denne femte Olsen-bande-film er overstået, ved du så, hvad du skal køre videre med?

– Ikke eksakt. Jeg har adskillige brød i ovnen, og det er så et spørgsmål om, hvilket et af dem, der hæver først. Men jeg har alle dage haft det princip, og det vil jeg også fastholde i denne situation, at jeg ikke vil fortælle om ting, som jeg ikke med sikkerhed ved bliver til noget.

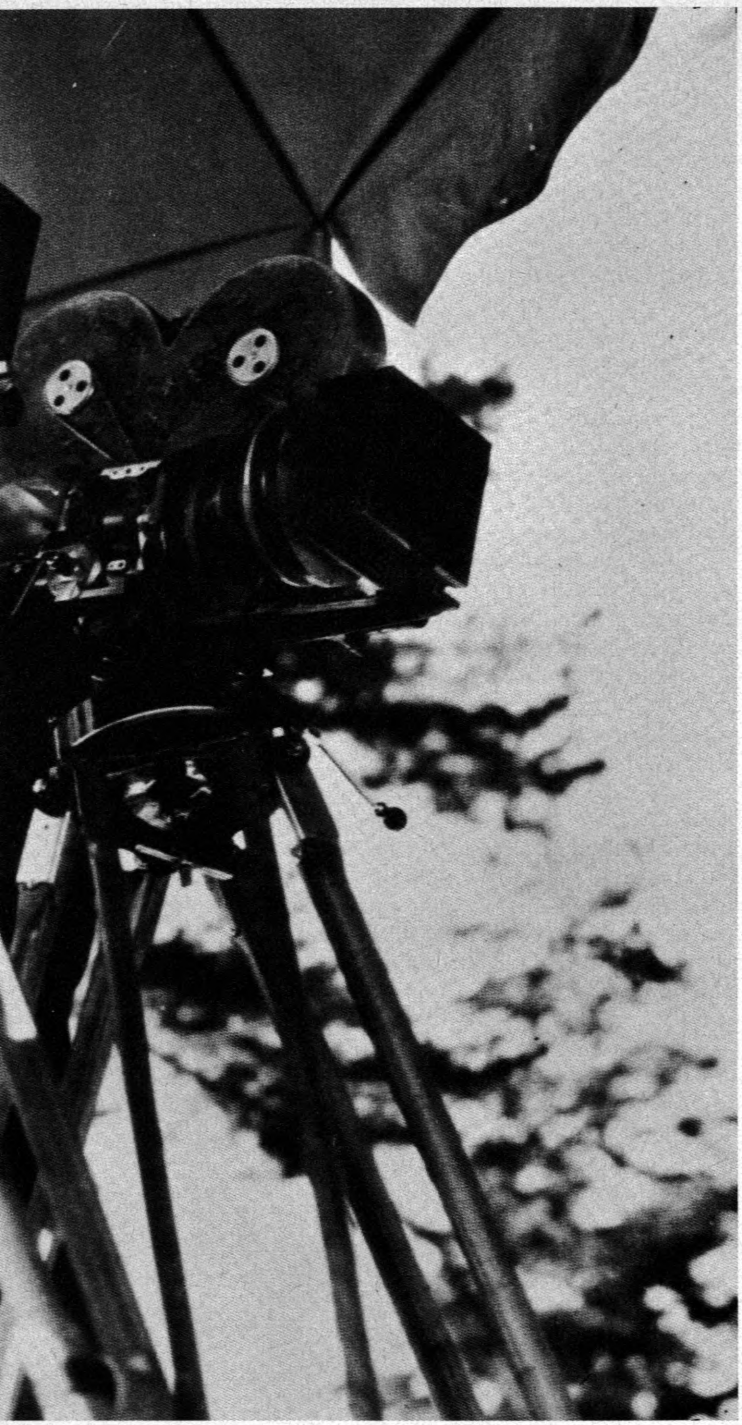
– Det ene af dine sidespring i serien af Olsen-bande-film, »Rend mig i revolutionen«, antydede ligesom en mulighed. Men samtidig forstod jeg, at I brændte jer økonomisk på den film?

– Ja, den var ikke nogen succes, og jeg ved godt hvorfor. Jeg har genset den her fornylig, og jeg kan godt se, at der ligger en fejl på manuskriptstadiet. Jeg begynder med at fortælle en film, og så giver jeg mig til at fortælle en anden bagefter, og det er døden for enhver film. Jeg kunne måske have fortalt to mægtig skægge film, for begge dele var meget gode, men de gik bare ikke sammen. Jeg begyndte med at fortælle en historie om en lille privatdetektiv, som faktisk var den bedste af dem. Og så giver jeg mig til at fortælle en fabel om en sydamerikansk præsident, og den var også meget skæg. Men det var bare en helt anden film, og det var der, jeg begik fejlen. Jeg bruger 40 % af filmen til at få folk til at interessere sig for denne lille mand, og så gør jeg ham til bifigur i resten. Det skal man lade være med. Jeg kunne slå mig selv i hovedet, at jeg kunne kvaje mig sådan i min høje alderdom.

Stills/ Øverst Erik Balling under indspilningen af ny Olsen-bande film. Nederst er Olsen-banden – alias Morten Grunwald, Ove Sprogøe og Poul Bundgaard – i færd med at planlægge nye elskelige skurkestreger.



CHAP



Chaplin 1

Det dannede borgerskabs afsky og væmmelse ved den tidlige Chaplin – som det bl a. kan konstateres i Uno Asplunds bog »Chaplin og hans 81 film« – kommer også til udtryk i fiktionsform i James Agees posthumt udgivne »erindringsroman«, »A Death in the Family« (1956). Agee, der foruden at have været en respektabel filmkritiker, bl.a. skrev manuskript til »The African Queen« (1951), er født i Knoxville, Tennessee, 1909 og han døde i 1955. »A Death in the Family« (filmatiseret 1963 som »All the Way Home«) kan læses som en erindringsroman, og udgiverne forsynede da også Agees efterladte manuskript med bl. a. et kort »forord«, et prosastykke, som Agee kaldte »Knoxville: Summer 1915«. 1. kapitel efter dette forord begynder med nedenstående erindring om moderens syn på Chaplin og drengens oplevelse af ham i biografen.

Beskrivelsen af filmen er naturligvis ren fiktion inspireret af genkendelige elementer fra de tidligere Sennett-film (hvor kun »His New Profession« fra 1914 kan siges at eje lighed med en del af referatet, idet Chaplin her sætter sig i en pose æg). Holdningen til Chaplins film svarer til den, man i 1917 mødte hos en kritiker i »Dagens Nyheter«: »Det er uforklarligt, hvordan Chaplins usmagelige figur kan vække nogen sympatier, thi der er hverken humor eller mimik i ham ...«.

En tur i biografen

Ved aftensmaden sagde hans far som så ofte før: »Nå, hvad med en tur i biografen?«

»Åh, Jay!«, sagde hans mor, »den ækle lille mand!«

»Hvad er der i vejen med ham?«, spurgte hans far; ikke fordi han ikke vidste det, men for at få hende til at sige det.

»Han er så væmmelig!«, sagde hun som hun plejede. »Så vulgær! Med sin væmmelige lille stok; løfter op i skørter og alt sådan noget, og den væmmelige måde han går på!«

Hans far lo, som han plejede, og Rufus følte, at det var ved at blive en noget fad morsomhed; men som altid blev også han gladere af latteren; han syntes at latteren knyttede ham nærmere til faderen.

De gik ind mod centrum i perlemorslyset, til »Majestic«, og de fandt deres pladser ved lyset fra lærredet, i den sært spændende luft af sur tobak, ram sved, parfume og snavset undertøj, mens klaveret spillede hurtige melodier og galopperende heste fik støvet til at hvirvle op i bølgende bannere. Og der kom William S. Hart med begge revolvere rygende og med sit lange hesteansigt, sin stramme, tynde mund, og det udstrakte land red bort bag

ham så vidt som hele verden. Derpå så han genert ud overfor en pige, og hans hest løftede overlæben og alle lo, og så fyldtes lærredet af en by og af et fortov på en sidegade i en by, en lang række palmetræer, og der kom Charlie; alle lo i samme øjeblik de så ham tøfle afsted med udadvendte tæer og knæene vidt adskilte som om han var øm; Rufus' far lo og Rufus lo også. Denne gang stjal Charlie en hel pose æg, og da en betjent dukkede op, gemte han dem i sin buksebag. Så fik han øje på en smuk dame, og han begyndte at spankulere omkring og svinge med stokken og lave dumme ansigter. Hun slog med nakken og gik sin vej med næsen i sky og med en mund så snerpet, som den kunne blive, og han fulgte i hast efter hende, mens han gjorde en masse ting med sin stok, som fik folk til at le, men hun tog sig ikke af det. Endelig standsede hun på et hjørne for at vente på en sporvogn, og hun vendte ryggen til ham og lod som om han slet ikke var der; efter at han i nogen tid uden held havde forsøgt at fange hendes opmærksomhed, så han ud på publikum, trak på skuldrene og lod som om hun ikke var der. Men efter at have vippet lidt med foden og ladet som om han var ligeglad, blev han igen interesseret, og med et indbydende smil løftede han på bowleren; men hun blev blot endnu stivere og hun knejste endnu en gang med nakken og alle lo. Så gik han frem og tilbage bagved hende, han kiggede på hende og skævede lidt mens han listede omkring og alle lo igen; så greb han fat i stokkens lige ende og med den krumme del løftede han hendes skørt op til knæet nøjagtig på den måde, som mor afskyede, og han så interesseret på hendes ben og alle lo meget højt; men hun lod som om hun ikke havde bemærket noget. Så svingede han med stokken og gik pludselig lidt ned i knæene, hev op i sine bukser og løftede igen hendes nederdel op så man kunne se hendes bukser, der var flæsede nærmest som gardinkanter, og alle hujede af grin, og pludselig vendte hun sig i vrede og gav ham et puf i brystet, og han gik på enden med strakte ben, hårdt nok til at det kunne gøre ondt, og alle hujede igen; så gik hun knejsende sin vej hen ad gaden og glemte alt om sporvognen, »arrig som en hveps!« som hans far fornøjet udtrykte det; og der sad Charlie på sin flade ende midt på fortovet, og som han så ud, nærmest såret og fornærmet, og man kunne se at han pludselig huskede disse æg, og så kunne man også pludselig selv huske dem. Som han så ud i ansigtet, med læberne trukket bort fra tænderne og det sygelige lille smil, der fik en til at føle netop sådan som de knuste æg måtte føles mod ens bagdel, lige så underligt og frygteligt som dengang med det hvide sommertøj, da det løb ud af buksebenet og ned ad strømperne og han måtte gå sådan hele vejen hjem og folk kunne se det; og Rufus' far var ved at gå til af latter og det samme var alle andre, og Rufus havde medlidenhed med Charlie fordi han selv for nylig havde været i den samme pinlige situation, men den smittende latter var for meget for ham og også han måtte le. Og så var det endda endnu mere grinagtigt da Charlie meget forsigtig rejste sig fra fortovet, og ansigtsudtrykket var endnu værre end før, og han anbragte stokken under den ene arm og begyndte at hive lidt i bukserne foran og bagpå, meget omhyggeligt og med krum lillefinger, som om det var for snavset at røre ved, og på den måde fik han det klistrede klæde væk fra kroppen. Derefter gravede han ned og fremdrog den våde pose knuste æg, han åbnede den og kiggede i den; han tog et knust æg ud, skilte med afsky skallen, lod den elastiske æggeblomme glide fra den ene halvdel til den anden og smed det fra sig med en let gysen. Så kiggede han igen i posen og fiskede et helt æg op, slimet af knust æggeblomme; han tørrede det omhyggeligt af i ærmet, så på det, pakkede det ind i sit snavsede lommetørklæde og lagde det forsigtigt i vestelommen. Så trak han stokken frem fra armhulen, lod den svirpe igen, og med et sidste blik på omgivelserne, stadig såret men dog samtidig lidt optimistisk, trak han på skuldrene, vendte ryggen til, skrabede bagud på hundemanér med sine store sko mod de knuste skaller og den slimede pose, så tilbage på roderiet (alle lo igen) og begyndte at gå bort med stokken bøjende sig under den tøflende gang, med mere udadbøjede knæ end tidligere, alt imens han hele tiden trak ud i sin buksebag med venstre hånd og rystede først det ene ben, så det andet, og én gang trak han voldsomt ud i bukserne, rystede hele kroppen som en våd hund, og gik så videre, mens lærredet med en cirkel af mørke lukkede sig om hans lille skikkelse. Derefter skiftede pianisten melodi, og reklamerne kom i ubevægelige farver. De blev siddende et stykke ind i William S. Hart filmen for at finde ud af, hvorfor han havde dræbt manden med den elegante vest – det var, som de havde regnet ud af hendes skræmte og befriede ansigt efter drabet; han havde forulempet pigen og dertil bedraget hendes far – og Rufus' far sagde: »Nå, det var her, vi kom ind«, men de så ham skyde manden og det hele igen; så gik de. (Oversat af Poul Malmkjær).

Still/ Chaplin søger arbejde i »A Dog's Life«.

Chaplin 2

Musichall-traditionen og de korte farcer

Erik Hvidt & Ib Lindberg

Før Charlie Chaplin i 1913 i en alder af 24 år blev engageret af farce-kongen Mack Sennett til at medvirke i hans én- og to-akters film, lå der en grundig skoling i mimisk komedie. Denne forskole havde Chaplin hentet i den engelske music-hall, hvor han selv startede som aktiv kunstner i en alder af otte år. Han har således, i lighed med f. eks. Buster Keaton lært sin metier fra bunden på den hårde, uakademiske måde.

Den fremtrædende producer Fred Karno engagerede Chaplin til sin trup i 1907. På dette tidspunkt var allerede Chaplins bror, Sidney, ansat hos Karno, og i det hele taget blev denne engelske teatermand i årenes løb storleverandør af komikere til Hollywoods filmstudier. Udover Chaplin »opfandt« Karno bl. a. Billy Reeves, Billy Ritchie (der senere blev en af de bedste af de utallige Chaplin-efterlignere), Jimmy Aubrey, Stan Laurel, Billy Armstrong og Albert Austin (der blev en af Chaplins faste modspillere). Fred Karno krediteres ofte for at være manden, der skabte Chaplin. Det er nok så meget sagt, da Chaplin jo længe, inden han mødte Karno, havde stået på en scene. Hans forældre optrådte begge i de engelske music-halls, hvor faderen tilhørte den store gruppe af mindre kendte komikere, som red på de bølger, andre havde skabt. Hans repertoire bestod for en stor del af »Gay Paree«-numre – sange der udbredte sig om det vilde parisiske natteliv.

Men Karnos »Fun Factory« i det sydøstlige London var en effektiv læreplads. Egentlig var Karno akrobat, men hans ambitioner rakte videre, og han begyndte at sætte småshows op, som tournerede rundt om i London. Hans skuespillere skulle kunne fungere i alle sammenhænge på scenen, og da Fred Kitchen blev stjerne i Karno-truppen, centreredes stykkernes handlingsforløb naturligt om ham.

Kitchen skolede Chaplin i mimekunsten. De fleste af numrene hos Karno var variationer over et tema, eksempelvis hvordan man tilbereder en pølse. Kitchen demonstrerede det på et dusin forskellige måder, og Chaplin begyndte at kopiere Kitchens bevægelser fra andre tilsvarende numre. F. eks. overtog han det karakteristiske træk med at løfte hatten let i vejret, føddernes udadrettede stilling og trick'et med at smide et cigaretskod over skulderen og sparke det bagud. Numrenes struktur med handlingsforløbets tydelige centrering omkring enkeltpersonen genfinder man i en lang række af Chaplins film, men også de mange næsten identiske gentagelser af det lille tema går igen, mest typisk i den rendyrkede pantomimeforestilling »One A.M.« (1916), hvor Chaplin, bortset fra en flegmatisk taxichauffør i filmens start, optræder solo. Den roterende bordplade og de henved ti forsøg på at komme op ad trappen viser kropslig vitalitet, men også hans strenge disposition af handlingsforløbet og komikken. I øvrigt hører husets inventar til det mest groteske, Chaplin viser frem i sine film, og ved at spille den fine berusede mand, fremhæver han netop de enkelte genstandes komiske værdi ved at lade tilskueren opfatte dem i takt med, at den fulde registrerer dem og forsøger at forholde sig til dem.

Omkring århundredeskiftet kulminerede music-hall'ens storhedstid med Dan Leno som dens absolutte førstemand. Oprindeligt vandt han ry som dygtig træskodanser, men det var hans mimiske talent, som snart skulle skaffe ham vej til de londonske teatre og music-halls. I stil var han decideret modsat 1870'ernes og 80'ernes store kunstnere, »the lion comiques«, hvis idealer var levemandens i bruset fra champagnen. (Chaplins far var efterkommer af disse). Leno var klovnen med det uudgrundelige ansigt, der kunne både græde og le på én gang. Han var indbegrebet af cockney-komedien, af domestik humor og resignation. I hans optræden lå en forfængelig tro på livet uden opblæste og falske værdinormer. Publikum tog ham til sig med al mulig sympati, og hans indflydelse på samtidens kunstnere var umådelig. Han besad elegance og behændighed og var selv i de mest støjende optrin i stand til at bevare et strejf af patos.

Udover music-hall-underholdningen medvirkede han igennem tyve år, indtil sin død i 1904, i Drury Lane-teatrets Christmas Pantomimes, hvor det var hans speciale at fremstille ekscentriske kvinder. Ved hele tiden at fastholde sin egen personlighed i spillet, gav han levende indtryk af, hvordan han måtte have været, hvis han virkelig havde været en kvinde. Det er især i »A Woman«, at Chaplin bygger videre på denne typiske pantomime-tradition ved henimod slutningen at promenere som kvinde. Han går frem og tilbage, idet han øver sig på feminin ynde. Det er så dygtigt udført, at man er ved at miste illusionen om ham i forklædning, indtil han, lige inden han går neden under til de andre, klør sig eftertrykkeligt bagi og derved understreger pointen, samtidig med at han ved sin direkte henvendelse til kameraet gør tilskueren til sin fortrolige.

Det er indlysende, at Chaplin har hentet inspiration fra den række kunstnere, som Leno påvirkede. Der var Little Tich, som portrætterede mærkværdige personer og med akrobatisk styrke var istand til det utroligste. Han havde bl. a. udviklet en speciel faldteknik, og hans særkende var et par meget for store støvler. George Robey optrådte iført en tætsiddende frakke, flad bowlerhat og havde altid en bambusstok med sig. Tilfældighederne omkring vagabondkostumets tilblivelse, da Chaplin i 1914 var kommet

til Mack Sennett i Hollywood, syntes derfor knap så tilfældige.

Chaplin skulle i sin anden film, »Kid Auto Races at Venice« (1914), klæde sig sjovt ud og brugte de forhåndenværende beklædningsgenstande, som var i omklædningsrummet. Sennetts specialist i lagkagekast Roscoe »Fatty« Arbuckles kæmpebukser, Keystone-topstjernen Ford Sterlings sko, der var så store, at Chaplin måtte sætte dem på de 'forkerte' fødder for overhovedet at holde dem på, en tætsiddende frakke, en lidt for lille hat og af kæmpen Mack Swain, der i adskillige senere film blev Chaplins modstykke i mere end én forstand, et stort overskæg, som blev klippet til.

Også af den franske komiker Max Linder, hvis film han så under et besøg med Karnotruppen i Paris i 1909, kom Chaplin under stærk påvirkning. Linder var lille og lapset klædt. Han bar skødefrakke, vest, stribede bukser og høj hat og medbragte altid en lille bambusstok. Opførslen var fræk og lidt enfoldig. Målet var at få fat i de smukke piger, og af samme grund blev han udsat for en række genvordigheder, som kontrasterede hans gentleman-værdighed og derved frembragte komikken.

I 1907 kom Chaplin til Karno, hvor han havde småroller i forskellige sketches, men først under USA-tournéen i 1911 fik han en større rolle som beruset laps i en af Karnotruppens største succes'er, »Mumming Birds«, som under navnet »A Night in an English Music Hall« præsenteredes for det amerikanske publikum. Man vekslede skiftevis mellem grovkornet komik og det mere sentimentale, men hele tiden med døren åben til den subtile og mere individuelle pantomime. Enhver skuespiller hos Karno udviklede en speciel type, som stadig blev gjort mere nuanceret for hver ny sketch. Chaplin var fuld mand eller det gribende element i narrestregerne, Kitchen var den muntre, mens en tredje specialiserede sig indenfor antiheltrollefaget.

Chaplins første filmengagement blev som sagt hos farcekongen Mack Sennett, der var begyndt som »seriøs« skuespiller hos Griffith, men som i begyndelsen af 1911 selv gik over til at instruere film, først for Biograph, men allerede året efter for sit eget nystiftede selskab, Keystone, der i løbet af ingen tid skulle blive den amerikanske stumfilmsfarces højborg, uddannelsescenter og modelværksted.

Sennetts afgørende indflydelse på farcen (og på filmkunstens udvikling i det hele taget) ligger ikke nær så meget i indholdets originalitet som i den rent fortællemæssige dristighed, der præger filmene. Der er i filmhistorien mange myter om Sennett-filmenes hæsblæsende tempo og næsten sofistikerede teknik. At dømme efter de relativt få film, der har overlevet fra dette utroligt produktive studie, ligger der ingen overdrivelse i disse filmhistoriske myter. Sennetts film blev virkelig afviklet i et ikke blot indre, men også ydre tempo, der selv for en arrogant filmtilskuer i 1973 kan gøre dem vanskelige at følge med i.

Det er i efterrationalisering indlysende, at dette djævelske tempo ikke har passet Chaplins teater-gemyt, og meget få af hans 35 film for Keystone er da også særlig interessante, for ikke at sige morsomme, når man ser dem nu. Komikken er utrolig grovkornet, og udover de hidsige forfølgelser, der var Sennetts varemærke, består den mest i deciderede agressions-udladninger, spark i enden, øretæver, skub i vandet o. s. v., der i øvrigt sjældent virker særlig velbegrundede, og som derfor forståeligt nok har hensat censuren i mange lande (se omtalen af Uno Asplunds bog om Chaplin i Sverige) i spekulation om, hvorvidt filmene ikke måtte virke forrående. På den anden side er der ingen tvivl om, at Sennett-studierne har været den bedste videre-skoling for den Chaplin, der kort tid senere skulle blive hyldet som den største filmkunstner af alle. Ikke blot kunne han her lære filmens teknik og virkemidler at kende bedre end i noget andet studie, men han stiftede også bekendtskab med en række komikere, der allerede var velbevandrede i denne teknik, og som han kunne begynde at måle sin egen standard imod og lære af.

Allerede efter fem måneders arbejde hos Sennett følte Chaplin sig da også moden til at overtage instruktionen af sine egne film. Det forandrer nu ikke nævneværdigt på deres udseende, dertil var klipningen af filmene for standardiseret og Sennetts magt som producer for stor. Men resten af året 1914 har selvfølgelig været en endnu mere intensiv og sikkert helt afgørende læreperiode for den unge Chaplin, end de første fem måneders filmarbejde var.

Hos Sennett havde skuespillerne også hver deres bestemte funktion. Sterling var hidsig og ondskabsfuld, Fatty havde også temperament, men var for det meste den godmodige og naive dummepeter, mens den skønne primadonna Mabel Normand var god for et slagsmål på sin egen lidt febrilske og overdrevne facon. Der var dog stor forskel på Karnos og Sennetts arbejdsmetoder, først og fremmest fordi tempoet og voldsomhederne hos Sennett var ganske anderledes forjaget og overdrevne. Det til trods tilstræbte Chaplin at bevare en række af de komiske effekter, han gradvist havde opbygget i music-hall'en. Man lægger f. eks. i »Making a Living«, debutfilmen fra 1914, mærke til, hvordan han let løfter på hatten og behændigt håndterer stokken, og hvordan han i »His Favourite Pastime« stryger en tændstik på fodsålen.

Stadig er det det hektiske tempo og overdrivelserne, som dominerer. Der bliver sjældent tid til at standse op og udnytte situationen komisk på flere måder. Med rødder i Karno-forestillingen »A Night in an English Music Hall« bliver en stor del af Chaplins Keystonefilm variationer over fuldemandstemaet. I andre komedier rivaliserer han med den fumlende Chester Conklin eller den enorme Mack Swain om at få fat i pigen – for det meste Mabel Normand. Hurtigt får Chaplin opbygget et sæt af vaner og virkemidler, som han til stadighed får anbragt i filmene, hvorved der skabes et stærkere fortrolighedsforhold mellem figuren og publikum. Han karakteriserer selv overskægget som symbol på forfængelighed. Ofte nøjes han ikke med at glatte på det, men netter sig over det hele, børster sig, retter lidt på tøjet, renser og polerer neglene, o. s. v. Der lægges en sirlighed for dagen, som står i skarp kontrast til det umiddelbare indtryk, man får ved synet af ham. På den anden side passer denne forfængelighed meget godt sammen med bowlerværdigheden og hans uforfærdede og beslutsomme facon. Gentleman'en er dog kun til stede i ham, så længe han er i selskab med en dame. Han er rede til bag hendes ryg at være gemen og beregnende overfor modstanderne. Det kan være skurke, som synes at fortjene det, eller andre bejlere, hvis kærlighed kan være ligeså berettiget som Charlies, men som alligevel må se sig som ofre for hans aggressivitet.

Den i reglen fysisk overlegne modstander ægges ofte til kamp, men ved hjælp af opfindsomhed og uregelmenteret kampteknik vinder Charlie for det meste dysten, samtidig med at han placerer sympatien hos sig selv, både fordi han som den lille kan klare sig overfor den

store, men også fordi han trods brutaliteten får latteren på sin side.

Hans sidste Keystone-film, »His Prehistoric Past«, viser, at han har fået oparbejdet en figur, som man tillægger ganske bestemte egenskaber. Han er ganske vist klædt i skind og gør brug af stenaldermenneskets forhåndenværende muligheder, f. eks. er tændstikken afløst af en flintesten o. s. v., men har i øvrigt bevaret de typiske kendetegn så som hat, skæg, stok og støvler. Det er også her, drømmemotivet introduceres. Han får en stor sten i hovedet, men vækkes samtidig liggende på en bænk i parken af en betjent.

Ved udgangen af 1914 skulle Chaplins kontrakt med Keystone fornyes, men Sennett var ikke smart nok til at indse, at han havde fundet en guldfugl, og da han fandt Chaplins honorarkrav urimelige, lod han ham flyve.

Chaplin kom i stedet til Essanay-selskabet, der egentlig havde til huse i Chicago, men som allerede efter én filmoptagelse dér måtte sende den højligt utilfredse Chaplin tilbage til Hollywood, hvor vejret var mildere og lyset bedre.

Chaplin lavede i alt 14 film for dette selskab i 1915, og de kom på en måde til at betegne eksperimentalfasen i Chaplins karriere. Han havde lært sit mimiker-håndværk og sine tommelfingerregler som filminstruktør. Nu fik han under næsten fuldstændig frie forhold lejlighed til at omsætte sine erfaringer i praksis. Essanay-filmene bliver derfor i retrospektiv en sælsom blanding af primitivisme og raffinement, knock-about og patos, smukke cirkler og løse ender. Der er ikke længere tale om en læretid for Chaplin, men en gennemkalkuleret vurdering af og eksperimenteren med sin egen figurs bredde og placering i forhold til alle mulige omgivelser.

Nok så betydningsfuldt et element i Chaplins udvikling kommer også i Essanay-tiden, nemlig den tætte stab af medarbejdere, der snart skulle blive faste satellitter omkring Chaplin selv. Det gælder først og fremmest Edna Purviance, der forblev fast modspillerske indtil 1922, og hvis tøvende væsen og helt harmoniske skønhed supplerede Chaplins figur så godt. Uno Asplunds Chaplin-bog har i øvrigt en systematisk redegørelse for de ofte navnløse modspilleres indsats.

En endnu mere trofast medarbejder end Edna skulle blive fotografen Rollie Totheroh, der fulgte Chaplin helt til »Limelight« i 1952. Den helt åbenbare forskel på den fotografiske kvalitet mellem Keystone- og Essanay-filmene antyder, at Totherohs meddigtende indsats i hovedparten af Chaplins film er større, end man normalt tænker sig. Totheroh markerer i øvrigt sin entré i Chaplins oeuvre på en overlegent demonstrativ måde, nemlig ved i den første Essanay-film, »His New Job«, at variere en relativt lang kameraindstilling to gange i to bløde travellings. Det kommer som et æstetisk chok at se denne køretur ovenpå Keystone-filmenes krydsklip-tableauer. Der er også i Essanay-filmene en stigende brug af nærbilleder, der ganske vist ofte kikser i kontinuiteten, men som udnyttes ganske funktionelt, og som endog sine steder bliver meget lange (f. eks. i Chaplins dametur i »A Woman«). I »Police« opereres der ovenikøbet med ultra-nære billeder, der er halvt afmaskede, en typisk Griffith-Bitzer-effekt, som virker lidt forstyrrende i Chaplin-filmenes ellers harmoniske blanding af totaler og halvnære. Det er da heller ikke et virkemiddel, Totheroh benytter sidenhen.

Rent strukturmæssigt er mange af Essanay-filmene svage og i splid med sig selv. »Work« er f. eks. bygget op efter det tre-episode-system, som Laurel og Hardy mange år senere skulle perfektionere, »A Woman« falder i to hinanden uvedkommende afsnit, og »The Tramp« savner reelt en handling at fylde ind imellem historiens begyndelse (Chaplin forelsker sig i Edna) og slutning (han kan ikke få hende alligevel).

I de første film for Essanay skete der intet væsentligt med selve figuren. Den syntes forankret i et sæt af ydre virkemidler, hvor man kun sjældent anede vagabondens mere menneskelige sider. »His New Job« (1915) er således i formen en direkte fortsættelse af resultaterne fra Keystone-perioden. Charlie konkurrerer med Ben Turpin om ansættelse på et filmatelier. De udsætter hinanden for det mest horrible, bl. a. tænder Charlie en tændstik på et plaster, Turpin har på halsen. Senere – i generalsuniform – er Charlie brutal, når han er blandt ligemænd, men ydmyg og lille, så snart han arbejder foran kameraet. Satiren indflettes her for første gang, idet han laver grin med samtidens romantiske idol, Francis X. Bushman. I afskedsscenen på trappen taber primadonnaen skørtet, fordi Charlie træder på det – en næsten klassisk komisk effekt, fordi den fine dame herved mister sin værdighed, hvilket er årsag nok til at lade et slagsmål bryde ud.

Mere helstøbt virker »The Champion«, Chaplins tredje film for Essanay. Som prøveklud for en mesterbokser anbringer Charlie en hestesko i sin boksehandske for derved selv at blive mester og få pigen. Tempoet er en del sænket, og der er gjort plads for den mere subtile pantomime. Boksetemaet brugte han tidligere i Keystone-filmen »The Knockout«, og man kan finde lignende paralleller mellem de to perioder. Fuldemandstemaet i »Caught in the Rain« og »The Rounders« videreføres i »A Night Out«, mens »Twenty Minutes of Love« er blevet til den næsten identiske parkhistorie, »In the Park«.

»The Tramp« betegnes som den første Chaplin-klassiker. Vagabondfiguren er nu virkelig gennemarbejdet og mangesidet i sin udformning. Det aggressive blandes med patos, og kærligheden bliver ledemotivet. Der er noget rørende og ubehjælpsomt over munterheden og noget tungsindigt og tankefuldt over den ensomme taber, hvis kærlighed kun viser sig bag et panser af gags, som nok opfattes positivt, men sjældent tolkes dybere. Kærligheden besvares ikke med kærlighed, højst med sympati. Drømmeren gør sin entré. Den »gamle« Charlie, som sloges og fik klø eller var den uforfærdende hårdføre, handlingens mand på en utraditionel måde og med en ufravigelig charme, får dog lov at leve videre, endda i forstærket grad, fordi hans reaktioner virker voldsommere. Universet har ændret sig med menneskeligheden sat i centrum og gags'ene meningsfyldt anbragt i dens tjeneste. Egentlig er »The Tramp« ikke særlig morsom. Charlie frelser landmandsdatteren Edna Purviance fra nogle tyve, og da han er blevet såret af dem, plejer hun ham og sørger for, at han får arbejde på gården. Idyllen ophører, da Ednas forlovede dukker op. Charlie skriver et ubehjælpsomt brev, pakker sine ting og humper ud ad landevejen, laver et twist med hele kroppen for ligesom at ryste nederlaget og sorgen af sig og gøre sig parat til at starte på en frisk.

Et lån fra Karno-tiden er »A Night in the Show«, som i store træk er identisk med »A Night in an English Music Hall«. Ligesom i Karnos varietéforestilling spiller Chaplin i filmen den fine berusede mand, men tillige den fulde bums på galleriet. Alle tilskuerne er fremstillet som en samling subjekter med sympatien anbragt hos galleriets livsbekræftende og glade mennesker, for hvem de pyn-

tede og formelle tilskuere på gulvet bliver oplagte mål under deres senere improviserede udvidelse af underholdningen. I logen sidder verdensmanden så beruset, at han knap nok sanser, hvad der foregår omkring ham. Galant har han hilst på statuerne på vejen ind og reagerer spontant på det, han opfatter som underholdning. Netop med denne spontaneitet realiserer han publikums drømme ved at vandre op på scenen, hvorefter det store kaos sætter ind. Det er minder fra music-hall-tiden, hvor Chaplin beviser sit blik for komikkens muligheder i et miljø, han indgående har iagttaget.

Chaplins tredie selskab blev det lille Mutual, for hvilket han lavede 12 film i 1916–17. Bortset fra den første af filmene, »The Floorwalker«, der virker lidt famlende og har det med at malke sine gags til døde, er denne serie for mange det absolutte højdepunkt i Chaplins karriere. Filmene er utroligt koncentreret udtænkt og eksekveret, med lidt arrogance kunne man sige, at de var næsten fejlfri, og de placerer Chaplins figur imponerende sikkert i omgivelserne, imponerende set i forhold til de Essanay-film, der var blevet lavet blot nogle få måneder tidligere. Totherohs billeder er ikke blot stærkt funktionelle, men rummer nu hyppigere og hyppigere i deres beskæringer og vinkler indbyggede visuelle gags, der ligesom føjer en overbygning på Chaplins koreografiske og mimiske udfoldelser. Man er fristet til at fremhæve alle filmene i denne periode, men må atter henvise til den omfattende systematiske Chaplin-litteratur. I øvrigt er alle – eller næsten alle – Mutual-filmene ret velkendte, både på biografrepertoiret og på TV. Skulle man udvælge en enkelt af Chaplins korte film som den absolut bedste, måtte det nok blive »The Cure«, den tiende film i serien.

I Mutual-serien bliver tempoet sænket, mens gags'ene fortsat bliver udført med en præcision, som naturligt placerer dem i handlingsforløbet og gør filmene helstøbte og behændige i deres form. Dette kan også ses som resultatet af Chaplins opnåede totale kunstneriske frihed hos Mutual. Komikken omkring hans figur bliver også mere forudbestemt, end de fleste af hans tidligere film med deres kavalkader af gags og idérigdom lod ane. Chaplin har omtalt, at han har hentet sit stof fra virkeligheden – små dagligdags episoder, der gav ham idéen til et handlingsforløb, som dog først blev endeligt bestemt under arbejdet i studierne. Det gælder altid for vagabonden om at rehabilitere sig i andres øjne. Han kan være blevet latterliggjort, hvorfor han desperat – uden at ville indrømme sit nederlag – forsøger at dække sig ind under gentleman'ens instinktive manérer, hvilket for Charlie har noget at gøre med at gribe fat om stokken, lette på hatten og rette på slipset.

Nedsættelsen af tempoet hører sammen med Chaplins forståelse for filmmediets muligheder. Allerede ved ankomsten til Keystone lærte han, at handlingsforløbet ikke som på teatret dirigeres af scenerummets snæverhed, men at omgivelserne til stadighed kunne skifte. Sennett-farcerne var baseret på en hurtighed, som mediet tillod, fordi kameraet kunne flyttes fra sted til sted. Chaplin overtog det kvikke tempo, men kunne kun overfladisk udtrykke sig, fordi komikken var baseret på de store og grove virkemidler. Pantomimen, som Chaplin bragte med sig, var langt mere intim og beskrivende. For også at give plads for den krævedes nødvendigvis et enklere billede, som gengav figuren tæt på, og derfor et tempo der harmonisk vekslede mellem de to former for komik. I modsætning til andre komikere, som alle på den ene eller anden måde er antisentimentale i deres effekter er Chap-

ling vemodigt romantisk både i sit syn på tingene og i sin appel.

Efter Mutual skiftede Chaplin til First National, for hvem han skulle lave otte film i løbet af halvandet år. Denne periode blev en ny eksperimental-tid for ham og var i det hele taget meget urolig. Ustabile personlige forhold spolerede hans arbejdslyst, og da han efter at have medstiftet United Artists i 1919 ville løses fra sin kontrakt med First National og fik nej, mistede han helt interessen for de resterende film. Først efter fire år var kontraktens otte film lavet, og Chaplin kunne gå over til at arbejde for det selskab, han selv var medejer af.

First National-filmene er derfor i lighed med Essanay-serien blevet en sær blanding af subtil kunst og oplagte fusere, omend fiaskoerne i Essanay-tiden var mere heroiske end de måtte synes 4–5 år senere. En række virkelige klassikere hører hjemme i First National-serien, og det endelige skridt ud i det fuldkommen patetiske gav selvfølgelig Chaplins kunst endnu større perspektiv. Til gengæld kan man irriteres over en vis træthed og et vist sjusk, der indfinder sig i nogle af filmene, og set på baggrund af, hvad Chaplin kunne yde i de omkringliggende film, må »A Day's Pleasure« være den svageste film i hans karriere.

Men der blev også eksperimenteret med filmlængder i disse år, hvor Chaplin mere og mere følte det som en kunstnerisk nødvendighed at udtrykke sig i den lange form. De sædvanlige to akter (20 minutter) udvidedes til tre i de første First National-film, og med »The Kid« på 60 minutter nåede Chaplin for første gang op på noget, der lignede normal spillefilmlængde. (Bortset fra den »skæve« Sennett-produktion »Tillie's Punctured Romance«, 1914). Enkelte af forsøgene med den længere spilletid, især »Sunnyside«, antyder manglende idérigdom til at udfylde den ekstra tid, og efter kraftanstrengelsen med »The Kid« gik Chaplin i to film tilbage til den korte form. Er det for dristigt at mene, at den ene af disse korte film, nemlig »The Idle Class« er den bedste i First National-serien, der ellers rummer et par af de notoriske, men sjældent sete klassikere, »Shoulder Arms« og »A Dog's Life«?

I First National-filmene arbejder Chaplin sig tættere ind på realismen. Stadig er det parodien og satiren på mennesker, hvis hele eksistens i sig selv er satirisk, der ligger til grund for de følgende komedier. Men tilskuerens latter er ikke umiddelbart satirisk, fordi der i humoren ligger en blanding af virkelighed og noget uvirkeligt. Chaplins menneskelighed rammer og rører os, men pludselig skifter han om, og med et par af sine små karakteristiske virkemidler på én gang forsikrer han os om og understreger han klovneriet for os. Uden denne påmindelse ville mange af hans uheld være tragiske.

Eksempelvis kan man se på scenen i »A Dog's Life« (1918), hvor han er blandt ansøgerne til et arbejde. Chaplin løber frem og tilbage mellem de to luger og kommer hver gang for sent. Ivrigheden tager i den grad overhånd, hver gang det lige er ved at være hans tur, at han forplumrer mulighederne for sig selv og derfor ikke får nogen stilling. Det er i sig selv trist, men den megen løben frem og tilbage påpeger hans uvirkelighed og gemmer det sørgelige bag humoren. Filmen er langt mere handlingsbestemt end de tidligere. Han foretager en sammenligning med sin vagabondfigur ved at gøre hundens liv til sit eget. Trækkene fra de tidligere knock-about-film er nu så godt som udviskede, og vagabondens tidligere munterhed afløses af desperation.

Still/ Jackie Coogan og Chaplin i »The Kid«.

Still/ Chaplin overvinder Eric Cambell i »Easy Street«.

I »The Kid« (1921) bliver hans figur troværdig. Kun i filmens start klovner han, da han fortvivlet forsøger at komme af med det lille barn. Med springet fem år frem i tiden er skildringen oprigtig i hans kamp for at bevare barnet. Det offentliges indblanding og hans stakåndede forfølgelse af vognen med drengen bevarer virkelighedsillusionen. Måden, han klarer husholdningen på, virker komisk, fordi den er naiv og helt forskellig fra, hvad der sker i et almindeligt køkken. Men vagabondens erstatning er acceptabel, fordi den er den eneste gørlige måde, hvorpå han kan indpasse sin person som barnepige og gøre loftkammeret til barneværelse. Filmen er drama, ligesom »A Dog's Life« også var det, hvor situationer og pantomime mere end det grovkornede klovneri udgør humoren.

I »A Night in the Show« registrerede Chaplin modsætningsforholdet mellem de rige og de fattige, men benyttede det kun som komisk effekt. Nogle måneder senere, i marts 1916, lavede han sin sidste film for Essanay, »Police«, hvor han vender tilbage til linien fra »The Tramp«, idet filmen bag satiren og rækken af komiske situationer er stærkt følelsesbetonet med en spirende social anklage i beskrivelsen af miljøet i og omkring natherberget. Vagabondfiguren sættes i relation til omgivelserne for mere indgående at beskrive den sociale tabers situation i samfundet. »Police« er dog kun et skitse. Man skimter alvoren i nogle af scenerne, men hovedvægten er lagt på handlingsforløbet, hvor man genfinder de Sennett'ske forfølgelsesscener.

Han tegner et endnu skarpere billede af sig selv i »The Immigrant« (1917). Som fattigdommens forkæmper ønsker han livets sande værdier fremfor penge, hvis uhyre magt og indflydelse kun afføder menneskelig middelmådighed. Han sidestiller vagabondens isolation i forhold til borgerskabet med immigrantens fremmedgørelse overfor det nye lands befolkning. Humoren er meningsfyldt placeret i handlingen, hvilket også afsløres i restaurationsscenen, hvor han med en mønt er i stand til at variere det samme tema en række gange, uden at episoden mister noget af sin spontaneitet og sit naturlige præg.

Den sociale anklage er her forstærket, idet den især i filmens første halvdel indgår skiftevis med farcen i det langt mere målbestemte handlingsforløb. Alligevel er det, som om han fremfor den direkte form foretrækker at give sine meninger til kende i lyset af det uvirkelige. Der er satiren i »Easy Street« (1917), hvor han tager kampen op mod overmagten. Hans ynkværdige men kampberedte figur gør ham til eksponent for friheden – i lighed med hans person i »The Immigrant« – men her langt mere voldsomt og ubehersket. Samtidig ligger der en drøm gemt – en drøm som han senere hen i »Sunnyside«, »The Kid« og andre film skulle drømme, hvori alle får hvad de fortjener, og hvor han selv fremstår som et ganske almindeligt menneske og ikke, hvad man måske umiddelbart kunne tænke sig, som én af overklassen. Da han første gang i »Easy Street« har nedlagt Eric Campbell, opfatter han sig selv som alfaderlig. Han har drevet det onde ud og ser det nu som sin pligt at uddele madgaver til en fattig kvinde. Han honoreres med at få en potteplante i hovedet. I drømmesekvenser fra hans andre film går det ham også dårligt, når det ellers ser ud til at gå allerbedst. Efter i »Sunnyside« (1919) at have danset den klassiske dans i spidsen for de fire nymfer, havner han i en kaktus. I »The Kid«s drømmesekvens åbenbarer himlen sig for ham i en burlesk pantomime. Alle synes at være gode ved hinanden, selv politimanden er nu børnevenlig, og iført vinger flyver de dansende rundt imellem hinanden. Her forenes Charlie med sit plejebarn, men freden og lykken bliver kort. Ligesom på jorden dukker djævlene op her og sprøder jalousi. Under slagsmålet river de vingerne itu på de gode, og til sidst bliver Charlie skudt af en politimand. Han svæver ned gennem luften og vågner på trappestenen, hvor han faldt i søvn, og ser den samme betjent, som skød ham, stå overfor sig. Som udtryk for en erklæret tro på livet, danner det optakten til den lykkelige genforening.

Chaplin-figuren er en manifestation af den bitre modsætning mellem drøm og virkelighed, hvorfra poesien og komikken udspringer. Drømmene er kontraster til den stigende elendighed, hvorfor det ikke mere nytter, at Chaplin zigzag'er rundt som fuld levemand. Det er kun overfladisk latterliggørende. For at gøre den sociale anklage mere slagkraftig ændrer han gradvis sin egen position fra at være den angrebne til at blive angriberen. Eksempelvis, kombineret med hans voksende forståelse for brugen af de muligheder, som ligger i den enkelte komiske situation, sidder han oppe på en balkon i »The Adventurer« (1917) som flygtet straffefange og spiser is. En klump glider ned gennem buksebenet for at havne nedenunder på en fornem dames nøgne ryg. Han har om scenen anført, at det afføder en vis medynk, når isen løber ned langs benet, hvorimod man med skadefryd morer sig, når den fine dame mister værdigheden.

Men overklassen forbliver ikke den eneste af samfundets hellige køer, som Chaplin retter sine skyts mod. Præsteskabet og satiren på den amerikanske småbypuritanisme tages op i »The Pilgrim« (1922). Som den flygtende straffefange, forklædt som præst, opsummerer han alle præstestandens typiske manérer og udleverer skånselsløst, især under David-og-Goliath-prædiken, den tavst måbende lille menighed, hvis tro på prædikanten overvinder selv den største mistænksomhed. Også krigen og dens meningsløshed binder han an med. Som den håbløse lille rekrut drømmer han sig i »Shoulder Arms« (1918) til de store bedrifter ved fronten. Filmens realistiske miljøskildring på den ene side og hans klovnerier på den anden tegner et billede af mennesker, der har noget at kæmpe for, og som yder en indsats til gavn for andre. Her findes gruppen med de mange og anonyme chaplin'ske helte i modsætning til de autoritetstro i »The Pilgrim«, som blankt accepterer de fastsatte regler uden nogen som helst mine til at forandre eller forny.

Chaplin 3

Figuren og dens instruktør

Poul Malmkjær

I denne artikel vil jeg forsøge at se bort fra, hvad andre har sagt og skrevet om mennesket og kunstneren Charles Spencer Chaplin, og i stedet koncentrere mig om, hvad hans lange film siger – og siger om ham. En undtagelse må naturligvis blive hans selvbiografi, idet jeg tager mig al mulig ret til at betragte Chaplin som auteur helt ned til detaljerne, til at se hans samlede værk også som et billede af pantomimikeren og filmskaberen Chaplin. Hans privatliv er dog i denne forbindelse noget af en biting. Det har kun interesse for så vidt det har haft indflydelse på hans arbejde. Det har det sjældent i videre udstrækning end til besættelsen af den kvindelige hovedrolle, for Chaplin »filmede før han tænkte«, og det var hans færdige film, der fik betydelig indflydelse på hans privatliv, ikke omvendt. Det var »Modern Times« (1936), der fik de »industrivenlige« til at angribe ham for socialistiske synspunkter, det var »The Great Dictator« (1940), der fik indflydelsesrige amerikanske fascister til at rase imod ham og de sande patrioter til at råbe kommunist efter ham, og det var »Monsieur Verdoux« (1947), der blev årsag til anklagerne for u-amerikansk virksomhed og det deraf følgende eksil, der må kaldes sådan, selv om Chaplin aldrig blev amerikansk statsborger (hvad der også var et mistænkeligt minus i de sande patrioters begrænsede bevidsthed).

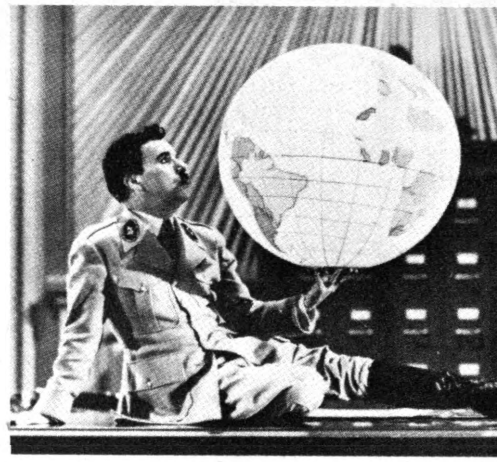
For to films vedkommende gælder denne karakteristik ikke, nemlig de to film, Chaplin iscenesatte*) under sit europæiske eksil, »En konge i New York« (1957) og »Grevinden fra Hong Kong« (1967). De er karakteristisk nok også hans to mindst seværdige spillefilm. Den førstnævnte var tværtimod en film præget af alt det, Chaplin havde

*) Jeg tillader mig at gå ud fra, at Chaplins filmproduktion er afsluttet.

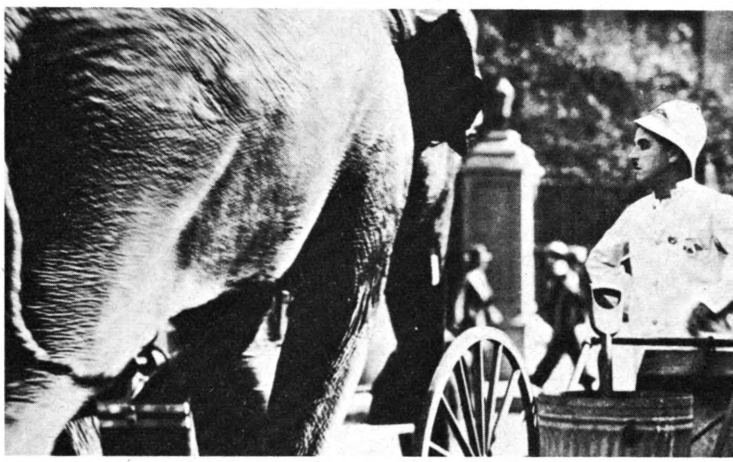
været igennem i USA, den var et opgør med en kæmpemæssig, uhåndgribelig fjende, den var et hadsk og bittert angreb på det materialistiske, succesjagende, bigotte og småfascistiske USA, en i lange passager umorsom satire, skabt med raseriets hvide slør for øjnene og med tilløb til martyrannens beske selvovervurdering (Chaplin som konge, en kongelig emigrant, der alligevel foretrækker Europas revolutionære for USAs Daughters of the Revolution). Hvad angår »Grevinden fra Hong Kong« må man konstatere, at den tilsyneladende er skabt på en erindring, og at det er lidt vanskeligt at se, hvad der har fået den erindring til at presse så voldsomt på, at der skulle komme en film ud af det. I 30'erne rejste Chaplin bl. a. til Østen – det var på den rejse han blev gift med Paulette Goddard, og det var også her han mødte Cocteau og ved hjælp af tolk diskuterede de højere materier med ham til langt ud på natten – én nat og aldrig mere. Det hele havde været så phoney, at de siden søgte at undgå hinanden, hvad der kan have sine vanskeligheder under en skibsrejse. På rejsen var han bl. a. i Hong Kong, hvor en del russiske emigranter i meget pauvre omstændigheder drømte om at komme videre til USA eller Europa, og selv om hans erindringer ikke omtaler nogen »grevinde«, er det sandsynligt, at han har ladet sig inspirere af erindringen om en Tascha, som – hvis ikke Paulette havde været med, etc., etc. Vi ved, at han på andre rejser med fornøjelse kastede sig ud i såvel galante som ugalante eventyr, så hvorfor ikke.

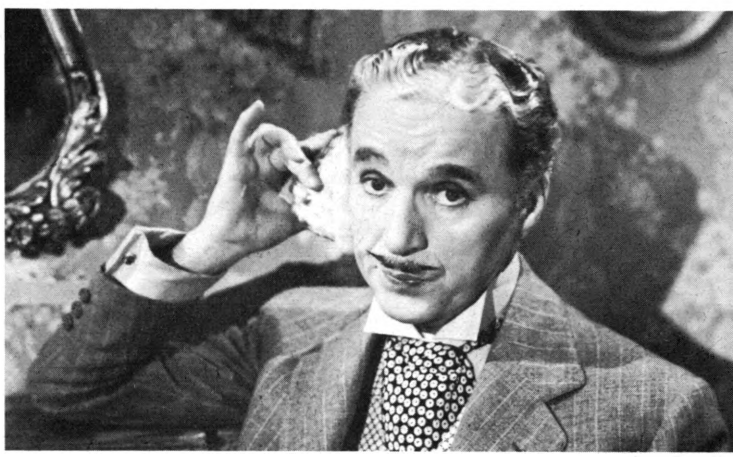
Når jeg indledningsvis brugte udtrykket, at Chaplin »filmede før han tænkte«, så skulle det angive, at hans film er skabt på følelser og stemninger mere end på intellektuelle overvejelser og kølige beregninger. Han er en øjeblikkets kunstner, der kan ét håndværk, pantomimen, og som på de andre fagområder støtter sig på intuition og til en vis grad på professionelle medarbejdere – mest synligt fotografen Rollie Totheroh og den trofaste stab af spillere, der fulgte med ham fra Keystone, Essaney og Mutual. Hans intuition fik ham til at udforme manuskripterne stort set over samme grov-læst, den bød ham at holde sig til de samme effektive effekter i iscenesættelsen, og den fik ham til at fremture med de musikalske udfoldelser (som er kommet til at passe så godt til erindringen om hans film), som forståeligt nok har skaffet ham mindre rosende omtaler fra mere musikalske eller musikalsk kræsne kollegaer. Hans intuition fik ham på den anden side til at gå i gang med en film som »Shoulder Arms« (1918), en farce om den netop afsluttede 1. verdenskrig, trods alle gode venners advarsler om bad taste o. l., den fik ham til at fuldføre »The Great Dictator« trods vide kredses lignende betænkeligheder – og selv om han endnu ikke kendte nazismens fulde gru. Han anede faren og det var tilstrækkeligt. En intellektuel, politisk bevidst instruktør ville have sluttet sig til de førkrigspessimistiske franskmænd. Men Chaplin var en ø.

Hvordan ser den typiske Chaplin-scene ud, den man ser for sig, når man iøvrigt har glemt ligegyldige parodisters og biografers udvendigheder? Mig bekendt har Chaplin selv kun én gang spillet på det udvendige, nemlig i »Shoulder Arms«, hvor han lader sergenten råbe: »Put those feet in!«, hvorpå Chaplin forgæves prøver at få fodstilling som de øvrige marcherende i kompagniet. Den typiske Chaplin-scene kan være scenen fra »The Great Dictator«, hvor han barberer en skræmt Chester Conklin i takt til Brahms' Ungarske Dans nr. 6, eller scenen fra »Behind the Screen« (1916), hvor han friserer og soignerer bjørneskindet. Det kan også være den narkotika-



Stills/ Chaplins sans for de stiliserede kontraster i scener fra: »The Dictator«, »Sunnyside Up«, »City Lights« og »Monsieur Verdoux«.





påvirkede Chaplin, der slår fangeoprøret ned i »Modern Times«, eller som med lige så eksplosionsagtig effektivitet redder sit plejebarn fra politi og børnehjem i »The Kid« (1921). Det kan være boksekampen med den store Hank Mann i »City Lights« (1931) eller nedlæggelsen af Eric Campbell i »Easy Street« (1917), og det kan endelig være dansen med nymferne i »Sunnyside« (1919), eller det kan være dansen med jordkloden i »The Great Dictator«. Det er under alle omstændigheder en scene, der udspilles i totalbilleder (måske med enkelte indklippede halvnære), og det er en scene, der kan ses som et selvstændigt nummer (barberscenen, fangeoprøret, boksekampen, nymfedansen) og som i heldigere tilfælde indgår som en mere uundværlig del af handlingen eller personkarakteristikken (bjørneskindet, plejebarnet reddes, Goliaths fald, jordkloden). Det er altså i reglen en scene, hvor Chaplin agerer i forhold til en bestemt ting, en bestemt funktion, en bestemt person, og det er en scene, der rummer udfordringer til hans professionalisme og som giver ham lejlighed til at udtrykke sig både mimisk og pantomimisk (i hhv. halvnære og totaler) og med vægten på det sidste.

Man husker måske især barberscenen på grund af den præcise karikatur: Chaplin lægger vægt på bevægelsernes tilsyneladende korrekthed. Således arbejder en barber, der kan sit håndværk, således ser han fraværende op i loftet under den mere rutineprægede del af arbejdet, indsæbningen og slibning af barberkniven, således sjaskes sæbeskummet af, således trækkes en skilning, således håndteres kam og børste. Man husker boksescenerne af samme grund. Fra hans ulige match mod Bud Jamison i »The Champion« (1915) over udboksningen af den værgeløse John Rand (med stigen over armene) i »The Pawnbroker« (1916) til kampen mod den professionelle bokser i »City Lights«, har Chaplin udviklet sportsgrenen boksning med finter og parader, sidestep og undvigelser til en ballet, der rettelig burde sammenlignes med »Sunnyside«-balletten og dansen med jordkloden. Det er mere musical-koreografi end noget andet, og jeg vil vove den påstand, at hermed ligger Chaplins væsentligste musikalske indsats i stumfilmene.

Chaplins figur boltrer sig i konventionel formfuldendthed, hvadenten han er gentleman-vagabond eller barberdiktator, personens stil skal holdes. Han er aldrig så langt nede, at han glemmer at tilkendegive for omverdenen, at han har kendt bedre dage. Sker det en sjælden gang, at han er på udebane, at professionalismen ikke er til stede, ser vi ham ikke i arbejde. I stedet får vi i en bisætning det færdige, sørgelige resultat, som i »The Kid«, hvor han har sat en ny rude i hos politibetjenten, og hvor han ihærdigt flirter med konen, mens han diskret prøver at få kitklumperne langs kanten til at se fagmæssigt tilvirkede ud. Chaplin gør meget ud af at holde overfladen blank og bevare værdigheden. I sine korte farcer kunne han naturligvis arbejde med Dummepeter-motivet, men herom senere. I »City Lights« bliver han af millionærens hovmester smidt ud af huset, men i en brøkdel af et sekund har han genvundet fatningen ude på fortovet. Han trækker en banan frem, og mens han ser sig interesseret omkring, skræller han den og spadserer spisende ud af billedet. Man kan virkelig tale om, at han lader som nothing, og derved har han situationen under kontrol. I »Shoulder Arms« har han ikke blot situationen under kontrol; han behersker den. Filmen indledes med billederne af den ihærdige, men ikke videre habile rekrut, men i skyttegravsscenerne, som vel at mærke er drømmescener, er han en frontveteran, der bevæger sig suverænt i miljøet. Suveræniteten toppes i frokostscenen, hvor han spiser sammen med sergenten (Sidney Chaplin), lader en tysk kugle fjerne kapslen på flasken og tænder cigaretten efter maden på samme måde: man rækker en arm op over kanten på skyttegraven, så ordner fjendens kugler resten.

Den typiske Chaplin-scene er altså i reglen en kort episode, et »nummer« i filmen uden nødvendigvis at være et led i helheden. Den er et nummer, som med variationer kan optræde i andre Chaplin-film, og nummeret bygger som oftest på stærke pantomimiske effekter. Savner Chaplin en begrundelse for at indlægge nummeret i filmens handling, griber han ofte til drømmen som en gyldig løsning. Men farcen kan jo iøvrigt tage sig mange friheder på logikkens bekostning, og Chaplins var aldrig nogen undtagelse. »The Great Dictator« kan vel ligefrem beskrives som en idéfilm bestående af indlagte numre, og det var vel ikke kun en undskyldning for det stumme midt i tonefilmen, der fik ham til at forsyne »City Lights« med forteksten »A comedy romance in pantomime«. I denne film finder man det måske klareste eksempel på »nummeret«, nemlig scenen, hvor Chaplin kigger på en lille statue af en bar dame i et butiksvindue. Bag ham er en lem i fortovet, og situationskomikken baseres så på, at denne lem lige netop når at lukke, når Chaplin træder tilbage for at anskue statuen på afstand. Lemmen i fortovet har ingen anden funktion end at gå op og i efter Chaplins bevægelser, altså befordre gag'et. Heller ikke statuen har anden funktion, og episoden har end ikke en psykologisk funktion i helheden. Den kunne have været indlagt i »Modern Times« og ingen ville have anet uråd. Den er blot en pause i sentimentaliteten, som Marx Bros' musiknumre er pauser i komikken.

Et gennemgående motiv hos Chaplin er det modsatte af professionalismen, nemlig den håbløse amatørisme, som jeg tidligere har kaldt Dummepeter-motivet (som det kendes fra de klassiske klovne-trioer). Her spiller han altså på vagabond-figurens manglende evne til at begå sig i uvante roller, fremmede miljøer eller nye jobs. Man kan blot erindre sig hans korte farcer og de meget betegnende danske titler som »Chaplin som Tapetserer«, »Chaplin som Indbrudstyv«, »Chaplin som Filmskuespiller« etc., allesammen farcer, der byggede på konflikten mellem tilskuerens opfattelse af, hvordan hovedpersonen burde handle, og komikerens evne og fantasi i modgåelsen af denne opfattelse. I »The Pilgrim« (1923), hvor han spiller en flygtet straffefange, Lefty Lombardo*), der forklæder sig som præst, har han det største besvær med at holde masken. Størst måske under gudstjenesten, hvor hans prædiken er en for en stor del mimet version af David og Goliath. Menigheden er mildt forundret, men bagefter snupper Chaplin alligevel et par fremkaldelser. I »The Circus« er han en klovn, men da han skal forsøge at være professionel morsom mand, mislykkes det, ligesom hans ultrakorte tid som skibsværftsarbejder i »Modern Times« er en demonstration af noget nær det værste, man kan præstere i det job (han kommer til at søsætte et halvfærdigt fartøj).

Valget af historien om David og Goliath i »The Pilgrim« er naturligvis genialt, netop fordi dette motiv frem for noget beskriver den chaplinske vagabonds ulige kamp mod Eric Campbell, Mack Swain, Den tyske kejser, Lovens håndhæver, den håbløse kærlighed – og som efter 1923

*) Mig bekendt den eneste gang Chaplin bruger rollenavn i stumfilmene, ja, man skal frem til »The Great Dictator« for at finde det næste rollenavn: Hynkel. I »The Pilgrim« forekommer navnet på en plakat med efterlysning.

kom til at beskrive kampen mod maskinerne, diktatorerne, dobbeltmoralen o.s.v. (Vi har lov her at være bagkloge). I »Sunnyside« går Chaplin lidt videre i sin udnyttelse af Dummepeter-motivet, da han lader sin forelskede og jaloux bondedreng tage kampen op på elegance mod den rige unge rival fra storbyen. Kampen ender med et pinligt, ugraciøst nederlag, og her var det altså ikke et erhverv eller et miljø, men derimod manerer og mode, Chaplin skulle forsøge sig med; og denne form for komik, der så småt gennem en umiddelbar appel til tilskuerens medfølelse hælder mod det sentimentale, kulminerede i »The Great Dictator«, hvor den jødiske barber antages for diktatoren og derfor må prøve at give rollen som diktator – indtil han i den store, afsluttende tale tager afstand fra sin egen komedie og fra den person, han ligner i det ydre.

Det er indlysende, at denne basis for komikken først og fremmest hørte de korte farcer til. De længere film krævede meget mere i retning af story og psykologi, og Chaplin skiftede med de lange farcer gradvist over til en mere symbol-præget satire, David og Goliath blev omgivet af mennesker, de sloges ikke længer på en åben mark, og de havde såvel en fortid før filmens begyndelse som en fremtid efter »The End«.

Det er et karakteristisk træk hos en række af de store filmkomikere, der havde deres fortid i vaudeville/varieté, at de med jævne mellemrum i deres film søgte tilbage i tiden enten regulært som Keaton i »Our Hospitality« og »The General«, eller som Fields i »The Old-Fashioned Way« og »My Little Chikadee«, eller indirekte, som Laurel & Hardy (hvor kun Laurel kom fra varietéen, men han tillægges jo også størst kreativ kraft i parrets arbejde) og Chaplin. Den indirekte tilbagevenden lå naturligvis først og fremmest på det psykologiske plan. Pantomimen og situationskomikken var jo vaudeville-traditionen overført og videreført, men elementer fra moden og moralen blev bragt med over i filmen næsten uændrede, som Griffith førte sine 1800-tals bindinger med over i sine film. Man kan opleve Chaplin-tekster, der synes hentet ud af Griffith-film, som i »The Kid«, hvor pigen præsenteres med: »A girl whose only crime is that she's a mother«, eller »Modern Times«, hvor det hedder: »A girl from the slums knows no law«. I sin 30'er-kommentar til »The Gold Rush« kalder han stadig guldgraveren for »The Little Fellow« – man mindes Griffiths »The Dear One«, »The Little Colonel« og hvad de nu hed. Selv i »Monsieur Verdoux« kan pigen sige: »Life must go on even if it's only to fulfil your destiny«.

»The Kid« bærer forteksten: »A film with a smile and perhaps a tear«. Sæt ordet »show« i stedet for »film« og man har den angelsaksiske variety's væsen; forestillingen var oftest bygget op over et par stjernenavne i et hovednummer, og omkring dem drapperedes og grupperedes en række »acts«, der skulle kontrastere hinanden og tilsammen tale til hele registeret af følelser. Tænk på »The Kid«, og del den op i »acts« af tilsvarende karakter, så har man noget, der kommer meget nær et variety-show i stum omskrivning og med en gennemgående story, næsten som en vaudeville: Den unge pige med den sørgelige sang fra show'et erstattes i stumfilmen af den ugifte moder og teksterne omkring hende, klovnenumrene giver sig selv i Chaplins udfoldelser, jonglørnumrene erstattes med den opfindsomme flugt fra politiet, dansenummeret er lavet om til drømmesekvensen med engle-gaden, der også kan gøre det ud for show'ets opbyggelige sketch, en barnestjerne bør der altid være, og »The Kid« har Jackie Coogan, en stærk mand ligeså, og filmen har Chuck Riesner, der slår murværk i stykker med de bare næver, og akrobatnummeret føres over som Chaplins virtuose Tarzan-tur over tagene efter bilen med det bortførte barn. Og som show'et skulle slutte på en optimistisk tone, således slutter også »The Kid« med en happy ending, der trodser enhver ræson: moder og barn genforenes og den fortvivlede, ensomme vagabond inviteres til at bo hos bourgeoisiet. Slut.

Man var ikke fintfølende, når det gjaldt om at ramme de enkle følelser, og Chaplin trak ofte store veksler på fornemmelsen af, at »le coeur a ses raisons que la raison ne connait pas«.

Gennem Chaplins lange film går da også en »gammeldags« sværmerisk og svulmende symbolik og en ret saftig sentimentalitet, der ofte forstærkes gennem de hyppigt indlagte drømmesekvenser. Næsten hele »Shoulder Arms« er en drøm, den ivrige men umulige rekruts drøm om at klare det hele, og samtidig naturligvis en naiv drøm om at krigen kan klares ved at man fanger Der Kaiser. Er han først bag lås og slå, ordner resten sig, og krigen er umuliggjort. Lidt af den samme filosofi ligger sandt at sige bag »The Great Dictator«, der angriber symbolet på ondskaben for at publikum skal kunne engagere sig klart, og for at den intuitive filmskaber skal kunne overskue og beherske virkemidlerne i kampen. Når intellektet glipper, kan man altid gribe til det gammeltestamentlige.

Næsten alle Chaplins lange film åbner med iris-blænde, mange af dem slutter også med iris. Netop Griffiths brug af denne teknik har gjort, at effekten i vor bevidsthed er noget i retning af gammelrosa, af lavendelduft, søndagsskole og uskyldig naivitet. Hos Chaplin synes den især at skulle åbne og lukke for en litterær fortælling mere end noget andet. Han åbner »bogen« i starten og lukker den til slut, og selv om duften af den griffithske effekt hænger ved, så er det litteraturen overført til film.

Næsten alle Chaplins lange film har en drømme-sekvens eller en dagdrøm. Han kan drømme om dans med nymfer, når han er allermest klodset (bondedrengen i »Sunnyside«), han kan drømme sig til styrke (»The Circus«, hvor han slår rivalen ud), han kan drømme om lykken (»The Kid«s paradis eller »The Gold Rush«s nytårsaften med den tilbedte), og han kan endog drømme i drømmen som i »Shoulder Arms«, hvor han på vagt i skyttegraven drømmer om Broadway og bar'er og drinks. Og sammen med Paulette Goddard kan han i »Modern Times« sidde i rabatten og grine ad ægteskabelig lykke samtidig med at han drømmer om, hvordan de selv kunne have det. Drømmesekvenserne tillader som nævnt Chaplin at indlægge »numre«, fantasier og vulgær-allegorier, og sammen med disse drømmesekvenser træder symbolikken stærkt frem som elementer, der presser sentimentaliteten ud over og ned over andre elementer som f. eks. det elementære sociale engagement, der ligger som en underlig halvtænkt tanke bag hver film.

»A Dog's Life« (1918) er i den retning en grov skitse af, hvad Chaplin senere udmalede i »The Kid«, og blot parallelliseringen mellem hunden og Chaplin må have frydet den unge Disney. Hunden ser endda rundt om hushjørnet på samme måde som Chaplin plejer at gøre det og som Jackie Coogan gør det i »The Kid«. Netop »The Kid« var vel nok det bedste eksempel på Chaplins sentimentalitet og 1800-tals symbolik: I filmens begyndelse sammenstiller han den ugifte moders vandring med barnet og Jesu vandring med korset, og er vore hjerter ikke bristet da, så gør de det i den efterfølgende scene, hvor den ugifte

Stills/ Altmuligmanden Chaplin lod sig ikke nøje med at producere, skrive, instruere, klippe og agere – her fungerer han som frisør for Paulette Goddard under optagelserne til »Modern Times«. Billedet nederst på siden: Chaplin og Douglas Fairbanks klovner for Jackie Coogan under indspilningen af »The Kid«.

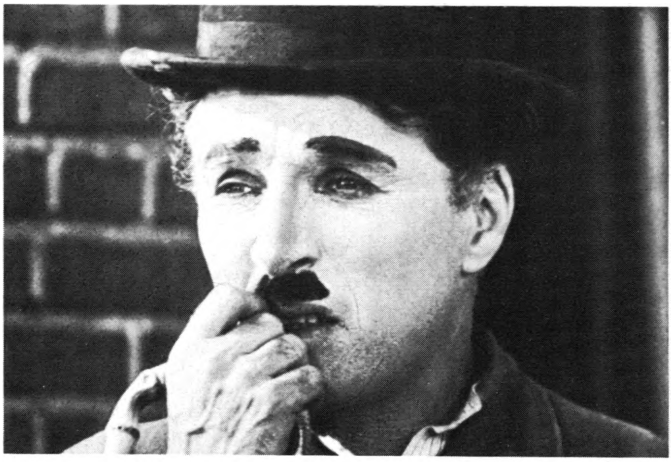
moder ser et brudepar forlade en kirke. Men ikke nok med det: bruden er ung og gommen gammel, og på vej ud af kirken taber bruden en spæd rosenknop fra sin buket! Et nærbillede af rosen – en sort sko kommer ned i billedet, og man næsten hører rosens skrig. Klip til total: det var den gamle gom, der trådte den unge piges rose itu, og så ved vi trivial-romantikere nok, hvad vi skal tænke. Om den ugifte moder tænker det samme, ved vi dog ikke, ligesom det heller ikke er klart, hvorfor hun skal komme på de tanker, hvis hun altså kommer på dem. Scenen synes kun at være en intuitivt indlagt chaplinsk kommentar til kvindens vilkår, for dens symbolske rose-historie fjerner den fra det billede på den ugifte moders ensomhed, som begyndelsen lægger op til.

En kunstner af Chaplins format har naturligvis brugt sine »gammeldags« symboler med større nænsomhed i senere film, selv om man stadig i »Modern Times« kan se ham sammenstille en fåreflok og en menneskemasse på vej til arbejde. (Erstat fåreflokken med et vældigt bølgeslag og vupti er menneskemassen blevet til en socialistisk magt, sæt en losseplads ind, wham, den er en økologisk trussel. So what?). Chaplin har vel ment symbolet som en advarsel til masserne, men det er blevet til en afstandtagen fra dem. Karakteristisk for hans mere forfinede form er to scener med fugle i bur, der i referat vel kan lyde harske, men som i filmenes sammenhæng er anvendt hhv. smukt og intelligent. I »City Lights« er den blinde pige kommet hjem, og fra sit vindue taler hun med en veninde, der skal ud med sin kæreste. Chaplin beskriver den ensomme piges reaktion på venindens lykke ved at lade hende tage fugleburet ind og uden iøvrigt at dvæle ved fuglen. I »The Great Dictator« illustrerer han stormtroppernes andet angreb på ghettoen med et billede af et fuglebur og lydene fra soldaternes fremfærd. Chaplin søger hermed bort fra repetitionens træthed og den måske alt for nemme sympati. Men naturligvis er selve billedet af en fugl i bur som symbol på hvad som helst næppe til at have med at gøre i vore dage.

Symbolerne, montagerne og de såkaldt typiske Chaplin-scener, drømme-sekvenserne, teksterne og start- og slutsignaturerne rummer stort set Chaplins udfoldelser som iscenesætter. Han brød sig ikke meget om at tænke i detaljer på filmens stil, for han fandt sin figurs stil alene altafgørende for filmens udseende og succes, og teknikkens opgave var at registrere denne figurs stil. At denne registrering rummede grader af effektivitet netop gennem iscenesættelsen, har naturligvis været ham bekendt, men han synes at have stillet sig tilfreds med de elementære løsninger, blot figurens udtryk lå, som de skulle i forhold til omgivelserne og omvendt: at omgivelserne passede til figurens udtryk. Man kan vel sige, at publikum gav Chaplin ret i denne opfattelse af filmen som en vulgær sammenblanding af teater og litteratur. Det er filmen som en god historie, klare symboler og en morale, man kan tage med hjem og føle sig lidt bedre af, lidt rigere, lidt roligere. Det er det, der endnu i dag får publikum til at stille krav om 'forståelighed' på det helt elementære plan til filmen frem for nogen anden kunstart.

Det er karakteristisk, at Chaplin afviste det klassiske drama, især Shakespeare, som han ikke mente kunne have nogen berettigelse i vor tid. Han hævder, at han ikke kan interessere sig for et begreb som en konges ære. Det lyder umiddelbart besnærende som endnu et udtryk for hans medmenneskelige indstilling og sociale engagement, men som hans iscenesættelser er det naturligvis halvtænkt, for Chaplin kan ikke se andet end spørgsmål om kongers ære og lignende sager hos Shakespeare, hvor fantastisk det end kan lyde. Man må uvilkårligt fundere på, om han selv i dag betragter Hynkels dans med jordkloden som først og fremmest et symbol eller som et balletnummer, og om han vil sætte lighedstegn mellem scenen, hvor Hynkel spiller klaver mens ghettoen brænder, og

Stills/ Øverst karakteristisk Chaplin-attitude. På billedet i midten demonstrerer Chaplin sin spiseteknik, som den er brugt i hans film, og nederst verdensmanden Chaplin i »Monsieur Verdoux«.



scenen, hvor Monsieur Verdoux spiller klaver, mens Thelma Couvais går op i røg i havens forbrændingsovn – eller om begge scener blot refererer til det populære rygte om Nero.

Det er selvfølgelig sket, at Chaplin har iscenesat sekvenser eller scener, så de rummede mere end vaudeville-symbolikken kunne sige eller øjet tilsyneladende kunne se. (Jeg har ikke set »A Woman of Paris«, der hævdes at være det bedste eksempel i så henseende!). I »The Gold Rush« ses guldgraveren fra hytten ud gennem døren og han ses bukke i profil efter bar-pigerne. Døren danner en ramme om hans figur, og helhedsindtrykket er et kønt billede af den gamle onkel på vore forældres chatol, altså en karakteristik af figurens gammeldags nobelhed og indpodningen af en vis vemodig holdning i publikum. I »Monsieur Verdoux« aflæses en meget stor del af stormkuren på Madame Grosnay i blomsterhandlerskens ansigt, som ses i billedets forgrund, mens Chaplin i baggrunden taler i telefon med 'den tilbedte'. Placeringen af ansigtet i forgrunden gør pigen til et indirekte udtryk for den usynlige person i scenen, samtidig med at pigen får lov til at fungere som en selvstændig figur med sit udtryk for »bare det var mig, der oplevede en sådan kærlighed«.

»Monsieur Verdoux«, denne »comedy of murders«, som der står på forteksten (sammen med »efter idé af Orson Welles«), opviser et besynderligt udslag af Chaplins instruktion: filmen igennem har han anvendt billeder af toghjul til at markere rejserne, men i filmens sidste del bruger han de samme toghjul til at markere, at tiden går mellem arrestationen og retssagen. Af nok så gennemtænkt effekt er derimod hans direkte henvendelse til publikum efter at have blandet giften: »... and now for the experiment!«, der kommer som et chokerende memento om hans tilsvarende, fortvivlede henvendelser med øjnene i stumfilmene. Det er disse øjne han bruger i »The Gold Rush«, i »The Circus«, i »Modern Times« og berømtest i slutscenen i »City Lights«, hvor han genser blomsterpigen, og hvor han udbygger effekten ved at stikke et par fingre op til munden som om han bed tommelfingernegl, denne ansigtets afklædthed, denne totale appel til identifikationen, som vel er Chaplins stærkeste middel og fornemste mål.

I »Sunnyside« er han på besøg hos sin pige. De sidder sammen på en sofa, og da hun lægger hovedet på hans skulder, tager han en konkylie og lytter adspredt til den. Scenen gentages (som så mange andre af hans ideer) i en senere film, »Monsieur Verdoux«, hvor han finder konkylien på Lydias værelse. Lydia er den unge pige, han vil prøve giften på, men en konkylie er noget, man lytter til, og når den nu ligger der, må man gøre, som det forventes af én. Det er Chaplins næststærkeste middel: udnyttelsen af den lille, letgenkendelige konvention, som alle kan more sig over og som kan virke grotesk i situationer, der burde være for store, for overvældende for sådanne trivialiteter.

Der var aldrig nogen film med titlen »Chaplin som filminstruktør«. Han var aldrig den, der dirigerede, vejledte eller manipulerede. Tværtimod. Han var altid det potentielle offer, manden der kom i klemme i maskinerne, i kapitalismen, i ideologierne i det hele taget. Måske er det grunden til, at han aldrig ville være den store filminstruktør og i stedet med enestående egocentricitet lod sin mesterlige pantomime omgive af filmisk middelmådighed. Hans figur skulle aldrig overskygges af blændende modspil, strålende kameraarbejde, udødelig musik eller af fremragende iscenesættelse. Det skulle være lige omvendt, og det blev det da også.

Chaplin 4

Som komponist

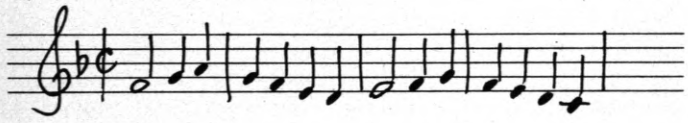
Peter Schepelern

Kompositionsvirksomheden er den kuriøse fodnote i Chaplins værk. Men fænomenet er enestående: ingen anden filminstruktør har været sin egen faste komponist. Allerede til enkelte af stumfilmene var han med til at sammenstille og muligvis også komponere ledsagemusik. Lydfilmen gav musikken en kunstnerisk mere central placering i værket, fordi den nu hørte uløseligt sammen med billedforløbet, og Chaplin har åbenbart fra begyndelsen følt, at kun han selv var i stand til at realisere hans musikalske ideer. Han har komponeret musikken til alle lydfilmene og genudsendelserne af »The Gold Rush«, 1942, og »The Circus«, 1968. I erindringsbogen skriver han i forbindelse med »City Lights«-musikken: »Jeg prøvede at lave følelsesfuld og romantisk musik, der kontrasterede mod vagabondfiguren, for den følelsesbetonede musik tilføjede mine komedier en ny dimension. Musikarrangørerne forstod sjældent dette. De ville have morsom musik. Men jeg forklarede dem, at jeg ikke ville have en musik, der konkurrerede med billederne, den skulle være et kontrapunkt af ynde og charme, den skulle udtrykke følelse, for uden den er ethvert kunstværk ufuldendt«.

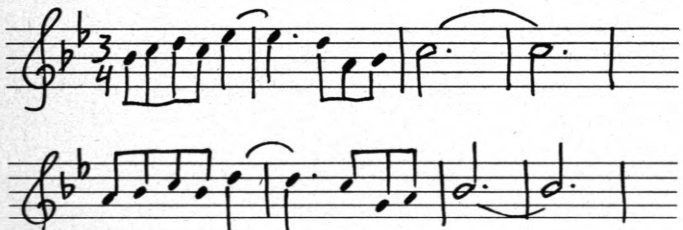
Chaplin er musikalsk autodidakt og komponerer altid med assistance fra en professionel, bl. a. til instrumentering; noget tyder på, at Chaplin som komponist er enestående ved ikke at kunne skrive sin musik i noder. I et interview med Bjørn Rasmussen fortalte han bl. a.: »Jeg kan ikke skrive musik – jeg kan følge et partitur meget langsomt og analysere det så nogenlunde, når jeg har melodistemmen foroven og så skæver ned til alt det nedenunder«, (Aktuelt, 6.11.64). Det kan ikke forundre, at tolv-tone-teknikkens opfinder, Arnold Schöenberg, fandt musikken til »Modern Times« rædsom. Chaplin er en ge-

Still/ Komponisten Chaplin i musikstudiet forud for indspilning af hans filmmusik.

nial skuespiller, som præsenterer sin historie i en fortælleteknisk meget enkel og traditionel form; hans musik er lige så enkel og traditionel men uden antydning af genialitet. Chaplin er ikke optaget af musikalske subtiliteter; for ham er musik en 4- eller 8-takters iørefaldende melodi i velklingende strygeinstrumentation og upåfaldende harmoniseret. Men de indtagende, lidt konturløse melodier rammer alligevel med deres musikalske fordringsløshed og totale mangel på originalitet (der er så stor, at musikken til »A Countess from Hong Kong« ligefrem fremkaldte en plagiatsag fra en fransk komponist) den naive følsomhed, som er et vigtigt træk i Chaplins kunst. Til eksempel kan anføres melodier fra »Modern Times«:



og »Limelight«:



Chaplin anvender dog også musikken til andet end at tilføje en emotionel dimension til billedsidens farceforløb; han lader den pointere situationskomikken med anvendelse af den såkaldte Mickey-Mousing-teknik; det er udpræget i sekvenser i »Monsieur Verdoux«, hvor musikken satirisk og præcist parodisk kommenterer kvindemorderens meriter.

Chaplin 5

En boganmeldelse

Poul Malmkjær

Det er godt at svenskeren Uno Asplunds berømmede bog, »Chaplin i Sverige«, nu er kommet på dansk i bearbejdelse og oversættelse ved I. C. Lauritzen. Det er nemlig en nyttig bog, den er klar og overskuelig som introduktion til Chaplins univers og til de 81 film, der udgør en betydelig del af dette univers, og den er meget anvendelig som håndbog. Hovedparten af bogen er en nøje gennemgang af de enkelte film, kronologisk ordnet og kapitelinddelt efter produktionsselskaberne, og omkring dette hovedafsnit grupperer sig en række kapitler med emner som »Konkurrenter og imitatorer«, »Chaplins medarbejdere«, det meget kuriøse »Chaplin og den svenske filmcensur« (der appellerer til den overbærende latter: hvad samfundets tykhuder dog ville beskytte masserne imod). Dertil kommer et tilføjet kapitel om »Chaplin i Danmark«, som sammen med en række nøgterne tabeller og data får bogen til at fremstå som den bedste komplettering af Theodore Huffs bøger og Chaplins selvbiografi, man kan investere i.

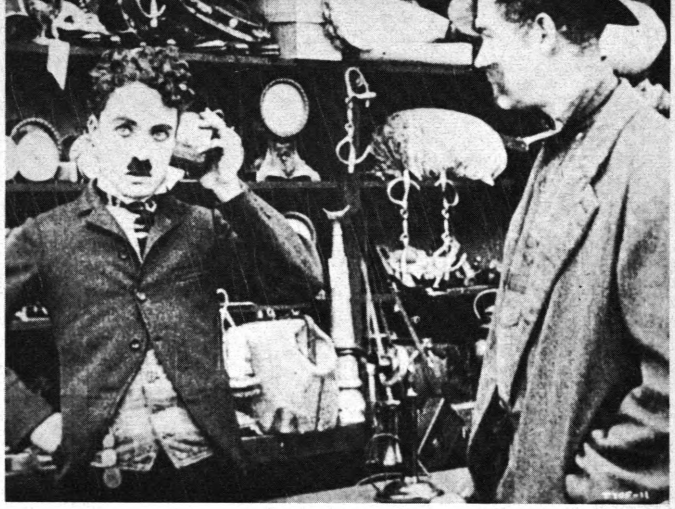
Der udtrykkes ikke mange meninger i bogen. Den bæres af ét synspunkt: Charles Chaplin er en stor personlighed i filmen, og denne personligheds arbejder og særlige kendetegn fremlægges så nøjagtigt og detaljeret som muligt. Det sker, at sproget bliver en anelse for pegende, når andre efter forfatterens mening ikke behandler mesteren respektfuldt nok, men det er virkelig småting. Næppe nogen anden filmkunstner har som Chaplin været genstand for persondyrkelse helt ud i det proportions- og hovedløse, så man er taknemlig for en Chaplin-fan, der som her sætter sig som mål blot at dokumentere.

Det er indlysende, at andre fans ved en sådan bogs fremkomst vil søge med lys og lygte efter unøjagtigheder.

Det har jeg da også gjort, og det skal siges, at jeg har ikke fundet mange. Det har åbenbart pint Asplund noget, at Chaplin i sine tidligste film udviste en noget voldsom adfærd (Asplund kalder det sadistisk), og han mener, at undskyldningen for det er, at det mimiske geni kunne spores allerede dengang. Jeg tror ikke, der er brug for en undskyldning, men for en forklaring. Det brutale er en lige så levedygtig klovn-tradition som andre elementer (se bl. a. Fellinis »I Clowns«), og det var Sennett mere end Chaplin, der videreførte denne tradition til filmen. Asplund fremhæver iøvrigt også, at Sennetts og Chaplins syn på filmfarcen var divergerende m. h. t. tempoet. Mon ikke også det »sadistiske« skilte de to?

Under omtalen af »His Prehistoric Past«, der er den første film med indlagt drøm (her udgør den næsten hele filmen), nævnes fem andre Chaplin-film med drømmesekvenser, men Asplund udelader »The Gold Rush«, hvis drømmesekvens med bl. a. The Dance of the Oceana Rolls vel er nok så berømt. Jeg ville nok også medtage såvel »The Circus«, hvor Chaplin drømmer at han slår rivalen ned, som »Modern Times«, selv om Chaplins og Paulettes drøm om familielykken »kun« er en dagdrøm. Iøvrigt kalder Asplund »Modern Times« for »den sidste stumme spillefilm, der overhovedet er lavet«. Det er et af den slags udsagn, der er så journalistisk fristende, men som altid er forkerte. Russell Rouse's »The Thief« (Tyven) fra 1952 var helt dialogløs, og et østrigsk bidrag til Berlinfestivalen 1971, »Die ersten Tagen«, instrueret af Herbert Holba, var aldeles stumt (og karakteristisk nok tilegnet »mesteren« Manfred Noa).

Hvad mere? En lille oversætterfejl gør et par kommentarer til »The Gold Rush« unøjagtige. Det bliver en sammenblanding af inspirationen til åbningsbilledet (Chilkoot passet) og inspirationen til scenen med den kogte støvle (Donnerpionererne, der for vild i Nevadas bjerge og som spiste deres mokkasiner (og hinanden), da maden slap op), men det er stadig småting. Den danske oversættelse



har udeladt et kapitel, »Hitler stoppar Diktatorn«, der illustrerer den svenske forsigtighed overfor tyske protester (»Diktatoren« blev først officielt distribueret i Sverige efter maj 1945), men ellers savner man kun et billede af Albert Austin i det fortræffelige billedgalleri af Chaplins medarbejdere. Austin var dog med i (mindst) 19 af Chaplins film, og alene hans blik på det ødelagte ur i »The Pawnshop« eller på Chaplins manglende bordskik i »The Immigrant« gør ham til en figur, man gerne vil nikke genkendende til i en bog som denne.

Jeg må nødvendigvis citere en perle af et fund i den svenske filmcensurs folkeopdragende notater og påbud; man gik så vidt som til at »sanere« teksterne i filmene, og Asplund har her bl. a. fundet følgende: »Teksten Ministeren er sent på den bør ændres til Ministeren lader vente på sig«.

Det dannede Sverige så Chaplins film som en ukultiveret trussel mod de gode sæder, og de blev forbudt på stribe. Enkelte havde deres Sveriges-premiere så sent som i 1970. En sådan tro på filmens magt er ligefrem beskæmmende for os andre.

Stills/ Øverst Chaplin sammen med Albert Austin i »The Pawnshop«. Nederst ses Chaplin holde takketale, da han i fjor omsider fik sin første Oscar.

Close-up

BUNUELS OSCAR

Mens Hollywood festede i anledning af Oscar-uddelingen, holdt Buñuel – der havde alle chancer for at få prisen for den bedste udenlandske film – sig skjult i Madrid. Snesevis af journalister gennemsøgte gader og restauranter eller sov på dørtrinet ind til den lejlighed, hvor man mente, han skulle bo – uden nogensinde at få fat i ham. »Jeg hader at spille Greta Garbo, men jeg vil have lov til at være i fred og ro,« fortalte han mig.

Den verdenssucces, som blev »Borgerskabets diskrete charme« til del, måtte nødvendigvis medføre stabler af præmier og bunker af kontrakttilbud. »Tristana« indtjente millioner af dollars i USA, og det er småpenge i sammenligning med, hvad »Borgerskabet« indtjener overalt – men især i USA, som ikke kendte meget til Buñuel for nogle år siden. Nu er han stjerne: der er lange køer foran biograferne, hvor folk venter på at komme til at se en film lavet af en mand, der for allerede 44 år siden beviste, at han var en af filmkunstens største og mest »revolutionære« (hvis man tager ordet i dets surrealistiske – og ret aggressive – betydning).

»Da jeg var i New York, tilbød Gustavo Alatriste mig 300.000 dollars til at lave hvad jeg ville. Han er en meget god ven, og takket være ham kunne jeg lave »Tristana«, »Simon i ørkenen« og »Morderenglen« – tre af mine fem bedste film. Jeg var ked af at måtte afslå tilbudet. Desuden . . .« Nå ja, tænker man, desuden kan Hollywood eller Serge Silbermann tilbyde ham op til en million. Men mine dårlige tanker forsvandt snart: Jeg ved, at Buñuel ikke er optaget af penge. Han er måske snarere optaget af ambitionen om og stoltheden af at vinde der, hvor han blev ignoreret i 1930 og 1940 – at vinde ikke kun på den intelligente boldgade, men også over grådige super-producenter og deres kasseapparater.

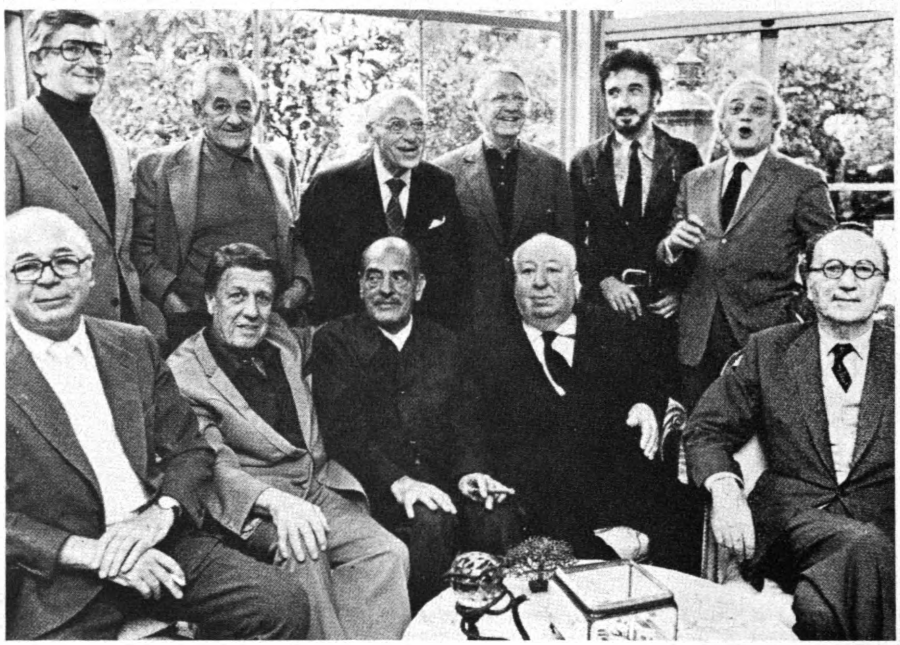
Hollywoods reaktion har naturligvis været, som man kunne forvente, nemlig at få fat i denne europæiske filmkunstner, der også kommercielt er ved at være populær. Og at få fat i ham for enhver pris. Da han i december sidste år var i Hollywood, blev der stablet en middag på benene til hans ære. En middag med over 200 indbudte. Buñuel sagde nej tak til indbydelsen, men accepterede til slut en lille middag »med fire–fem venner. Der er jo både min generthed og min døvhed . . .« Det endte med en middag i George Cukors luksusvilla (Cukor er formand for Hollywoods Academy of Art), sammen med John Ford (gammel, syg, reaktionær og bragt derhen i rullestol af en sygeplejerske), William Wyler, Robert Mulligan, Robert Wise, Billy Wilder, George Stevens, Robert Mamoulian m. fl. Alfred Hitchcock kaldte ham »verdens bedste instruktør«, og den 82-årige King Vidor holdt tale og skålede med disse ord: »Til den bedste og mest ydmyge af os alle – til Buñuel«. Han mindedes 1930, hvor Buñuel ikke kunne få arbejde i USA, »fordi du, så vidt jeg husker, var på en vis sort liste.« »Ja,« svarede Luis, »men ikke af politiske grunde: på det tidspunkt var jeg meget uafhængig.«

Mærkeligt nok var Buñuel ikke i følge med nogen af sine nærmeste, men sammen med Silbermann og Jean-Claude Carrière, hans manuskriptmedarbejder gennem de sidste år. Når man ser det mindeværdige fotografi af dem alle på Cukors sofa, kan man ikke lade være med at tænke på, at de mere ligner folk ved en forretningsmiddag end gamle, kloge kunstnere. De følgende dage var Buñuel inviteret hjem til Wyler og andre.

Den lokale kunstarts gamle hæderkronede hoveder er også vigtige medlemmer af Akademiet. Buñuel var allerede tre år tidligere blevet indbudt til at være medlem af det og havde stemt for de sidste års priser: Visconti, Bergman og Fellini. I betragtning af den kunstneriske og økonomiske succes, »Borgerskabets diskrete charme« havde opnået, var man naturligvis sikker på, at prisen den 7. marts ville gå til den spanske instruktør. Og det på trods af hans egen udtalelse:

»Afstemningen er hemmelig og ret demokratisk. Resultatet er indtil sidste øjeblik uforudsigeligt selv for formanden, eftersom der er ca. 2.500 idioter, der har stemmeret: selv kostume-assistenten har ret til at stemme i første omgang i kraft af fagforeningen.«

Kritikersammenslutningen i New York havde allerede givet »Borgerskabet« prisen som den bedste film med Buñuel



Still/ Luis Buñuel i Hollywood, omgivet af filmbyens gamle garde. I bageste række (v. til h.) ses Robert Mulligan, William Wyler, George Cukor, Robert Wise, Buñuels manuskriptforfatter Jean-Claude Carriere og Buñuels producer Serge Silberman. Forreste række (v. til h.) er Billy Wilder, George Stevens, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock og Rouben Mamoulian.

som instruktør. »Og det er langt vigtigere end en Oscar, der altid har været den værst tænkelige pris,« kommenterede Buñuel, »selvom jeg blæser på alle priser!« Ja, den oprørske surrealist ville have afslået prisen i 1930, men »hvad der dengang var en anti-social handling er idag blevet et middel til at skabe reklame om sig selv, og jeg er ikke Marlon Brando« . . .

Man vil huske, hvor opstemt Buñuel var, da Jean-Paul Sartre afslog at modtage Nobel-prisen – med samt den pæne sum penge, der fulgte med – og hvorledes Buñuel sendte ham et lykønskningstelegram. Dengang sagde han: »Jeg ville finde det fantastisk morsomt, hvis det utrolige skulle ske, at jeg fik den pris, eller Freds-prisen (jeg respekterer de videnskabelige Nobel-priser, dem kan jeg tage alvorligt) . . . eller selv en Oscar, blot for at kunne have fornøjelsen af af afslå den!« Han er åbenbart kommet på andre tanker.

I januar rejste Buñuel til Spanien, som han har gjort det de sidste par år. Han slog sig ned i »El Paular«, der er en en vidunderlig dal i Sierra-bjergene omkring Madrid, hvor der findes et godt hotel, og hvor kulden er stærk, hvilket Buñuel elsker. Jean-Claude Carrière sluttede sig til ham her, og de lavede udkastet til en drejebog. Jeg frygter, at den uundgåeligt vil blive sendt til Silbermann plus en coproducent i Hollywood. I det mindste peger titlen i retning af USA, hvor det mest brændende problem netop er »The Phantom of Liberty«(!)

»Naturligvis« sagde Buñuel til mig, »er der ikke noget budskab eller nogen tese i min film, lige så lidt som der har været det i nogen af mine andre film. Men der er et eller andet. Ideerne er virkelig meget, meget gode – eller meget, meget dårlige, om De vil. Det kommer ud på 'eet. En handling eller situation begynder og løber hurtigt og uventet og endog inkonsekvent over i en anden. Og over i endnu en og så fremdeles. Der sker en masse ting, og nogle af dem er temmelig vilde og desperate. De ved, hvordan jeg arbejder, når jeg ikke skal rette mig efter litterære forlæg, hvilket er så langt vanskeligere, kedeligere og i sidste instans dårligere. F. eks. kom jeg på historien til »Borgerskabets diskrete charme«, da Silbermann fortalte mig, at han var gået glip af en middag på grund af en fejlagtig aftale. Nå, tænkte jeg, der' har vi en film. Lad tilskueren sidde i to timer og se, hvordan flere medlemmer af borgerskabet forsøger at mødes til middag – igen og igen uden nogen sinde at have heldet med sig på grund af de mest fjollede forhindringer. »The Phantom of Liberty« er i samme stil. Det er umuligt at referere historien. Jeg hader historier. Med andre ord: det bliver den mest surrealistiske film, jeg har lavet de sidste år.

J. F. Aranda

LØSNING PÅ TIDLIGERE KOS-QUIZ

De rigtig svar var:

1) I »Greed« bærer Marcus (Jean Hersholt) en »button« med ordene »Oh You Kid«.

2) I »The Manchurian Candidate« passerer Frank Sinatra en dør, hvorpå man med kridt har skrevet »NO«.

3) I »I'm no Angel« har Mae West en stak grammofonplader med samme sang, men hvor bynavnet i første linie varierer. Hun vælger »Nobody Loves Me Like That Dallas Man«.

4) »Gøg og Gokke i Trøjen« eller »Krigskammerater« hedder den film, der indledes med den beskrevne scene. Avisforsiden domineres af teksten »War Declared«.

5) I »Den forkerte mand« skal Henry Fonda bl. a. skrive ordet »drawer«. Han kommer til at skrive »draw«, den fejl, som den rigtige forbryder også har begået.

Da der ikke indløb korrekte løsninger, overvejer redaktionen hvad den skal stille op med den udlovede flaste whisky. Vi modtager gerne forslag, men de kommer jo nok for sent.

I stedet er her så en lettere

NY KOS-QUIZ

Vi vil gerne have titler på de tre film samt den gennemgående skuespillers rollenavne i disse tre film. Whisky'en venter. Løsning senest den 20. september i år.

NB: Tidligere vindere af Kos-quiz er naturligvis velkomne til at deltage – men der vanker ingen whisky, hvis de vinder. Men æren er vel stadig et fagert træ.

3 klassiske gangsterfilm

Søren Kjørup

og deres baggrund

Still/ Den stærke stilisering i »Scarface« forhindrer ikke en klar inspiration fra tyvernes pressefotos af den virkelighed, som gangsterfilmene mest direkte handlede om. Det er yderst sjældent, at Hawks bruger kameravinkler, som den man ser på dette billede – hvori man i øvrigt genfinder korset og skyggen over den dræbte – mens det må have været ganske almindeligt for pressefotografer at kravle op på de altid forhåndenværende brandtrapper for at få overblik.

Skal man tale om en »klassisk« periode i gangsterfilmens udvikling kan der ingen tvivl være: den klassiske periode er den ganske korte fra 1930 til 1932, og periodens hovedværker er tre film, en fra hvert år, nemlig Mervyn LeRoys »Little Caesar« fra 1930, William Wellmans »The Public Enemy« fra 1931, og Howard Hawks' »Scarface« fra 1932.

Naturligvis var der lavet gangsterfilm før 1930 – og netop disse tidlige gangsterfilms forsøg på at finde frem til en markant form til behandling af et centralt aspekt af gangsterfilmens specielle emne, vort eget århundredes organiserede forbrydelse, er naturligvis baggrunden for den afklaring og dermed »klassik« man finder i de bedste gangsterfilm fra de tre store år i begyndelsen af trediverne. Om man vil, kan man såmænd søge gangsterfilmens rødder helt tilbage til omkring i hvert fald Griffiths »The Musketeers of Pig Alley« fra 1912, eller for den sags skyld i de danske slavehandelsfilm fra omkring 1910, og som tidlige mesterværker inden for genren som helhed kan man meget vel regne Fritz Langs »Die Spinnen« fra 1919 og hans Mabuse-film fra 1922. Men selv om man f. eks. allerede i de danske slavehandelsfilm lod »gangsterne« køre i store sorte biler, og selv om en film som »The Musketeers ...« (i modsætning til de danske film) foregår i et moderne bymiljø, så er det dog først fra midten af tyverne at filmene om den moderne organiserede forbrydelse bliver virkeligt genkendelige for os der har set de vigtigste af de senere. Allerede i sin kombinerede filmhistorie og -æstetik fra 1929, »The Film till now«, kunne Paul Rotha således skrive om Josef von Sternbergs »Underworld« med George Bancroft fra 1927 at det var »den bedste af de gangsterfilm som var så populære for ikke så længe siden« – men som altså for Rotha repræsenterede en genre, der nærmest atter var uddød. Men selv om »Underworld« (skrevet af Ben Hecht, der også var med til at skrive »Scarface«) vitterligt har en stor del af de træk, som er karakteristiske, for hvad jeg vil kalde de klassiske gangsterfilm – de sorte biler, maskinpistolerne, et afsluttende shoot-out, o. s. v. – kan man dog næppe regne den med til den egentligt klassiske periode. Den handler f. eks. ikke om overtrædelser af spiritusforbudet, men om røverier (hvorved den i øvrigt ligner »Little Caesar«), og den er ligesom Lewis Milestones »The Racket« fra 1928 (der dog faktisk handler om spritsmugleri) mere interesseret i gangsteren som menneske end som type; den bruger altså så at sige gangstermiljøet som »tilfældig« baggrund for historien om et menneske i en moralsk konflikt og ikke som primært emne. Snarere end som egentligt klassiske gangsterfilm må man nok regne disse film som tilhørende en anden af de mange gangster subgenrer, gangstermelodramaet, der i øvrigt også overlevede ind i lydfilmtiden, f. eks. i Rouben Mamoulians »City Streets« fra 1931 eller i sidehistorier i de egentligt klassiske gangsterfilm som f. eks. i historien om danseren Joe Massara (Douglas Fairbanks, Jr.) i »Little Caesar«.

Men naturligvis var ikke mindst lyden med til at skabe den klassiske periode i gangsterfilmen – og det jo på en sådan måde at vi i dag dårligt nok kan anerkende en stumfilm som hørende med til genren overhovedet, fordi vi her må undvære de skrappe replikker, de knaldende maskinpistoler, de larmende biler, lyden af splintret glas, de tudende politi-sirener og politi-fløjterne. Lydens betydning rakte dog meget længere, end til at man nu kunne høre, hvad man før måtte nøjes med at se eller at læse. Lyden så at sige tvang tempoet i filmene op, fordi man nu kunne undvære en mængde omstændelighed i fortællingen i almindelighed og i dialog-redegørelsen i særdeleshed, og samtidig blev lyden en ansporing for manuskriptforfattere og instruktører til i højere grad at redegøre for de ydre, lydledsagede aktiviteter end til gangstermelodramaets indre sjælelige konflikter. Den klassiske gangster er følgelig skildret som fuldstændig følelsesmæssigt afstumpet, kun besat af tanken om magt og dens symboler som penge, tøj og (endda ikke overalt) piger – plus måske med et enkelt, dødbringende blødt punkt som hos Rico i »Little Caesar« i forholdet til Joe eller hos Tony i »Scarface« i forholdet til søsteren (og i begge tilfælde jo tydeligt nok bløde punkter der skal opfattes som udtryk for »unaturlige tilbøjeligheder«).

Men naturligvis var det ikke bare lyden, der fremkaldte denne særlige tematik og stil i den klassiske gangsterfilm, en tematik og en stil jeg skal vende tilbage til i forbindelse med gennemgangen af de enkelte film. Som ikke mindst tressernes film har vist os så tydeligt, kan lyden bruges helt omvendt af den måde, den blev brugt på i den klassiske gangsterfilm, nemlig netop til dybtgående psykologiske studier af enkeltpersoner og i en alt andet end hårdtslående, »udvendig« stil. Den dybere begrundelse for den klassiske gangsterfilms særlige tematik og stil må søges andetsteds end i filmens egen historiske udvikling, nemlig naturligvis i den amerikanske samfundsudvikling. Og her springer det i øjnene, at den klassiske gangsterfilm er skabt i tiden mellem det store krak på New Yorks børs og dermed i U.S.A.'s (og senere hele den vestlige verdens) økonomi i september-oktober 1929 og Franklin D. Roosevelts tiltræden som præsident i 1933. Og det springer i øjnene, at den klassiske gangsterfilm ikke blot er et direkte udtryk for den sindsstemning, der prægede U.S.A. i perioden mellem disse to begivenheder, men at den også er en slags samtidshistorie. I modsætning til film indenfor genrer som lystspillet og melodramaet, der nok afspejler det tidspunkt, hvorpå de er produceret, men som ikke direkte handler om bestemte samfundsforhold, og i modsætning også til westerns og andre bevidst historiske film, der afspejler det tidspunkt, hvorpå de er lavet og samtidig handler om en anden epoke, så beskriver gangsterfilmen praktisk talt den tid, den også er udtryk for. Den typiske klassiske gangsterfilm handler om illegal produktion, distribution og salg af alkoholiske drikke, og den er lavet inden spiritusforbudet blev ophævet. Den typiske klassiske gangsterfilm skildrer altså, åbenlyst, organiseret kriminalitet, som finder sted, mens den laves, og mens den ses af dens primære publikum.

Spiritusforbud

Lad os kigge lidt nærmere på dette spiritusforbud, som i så udpræget grad virkede mod sin hensigt, og som skabte de praktiske muligheder for tyvernes enorme opblomstring af gangsteruvæsenet – og dermed også en del af baggrunden for den klassiske gangsterfilm.

En af de ting, man må huske på i denne forbindelse, er, at dette forbud ikke var et specielt amerikansk bizarreri. Det kendes jo da også fra Skandinavien, f. eks. I Norge var der forbud 1916–27, i Finland 1919–32, i Sverige faldt et forslag om spiritusforbud lige netop ved en vejledende folkeafstemning i 1922, og også her i Danmark har vi jo haft stærke forbudsbevægelser.

I U.S.A. var forbudet kun muligt, fordi adskillige stater på forhånd var tørlagt. Maine havde allerede indført forbud – som den første stat – i 1857, op til 1914 gjaldt forbudet 9 stater, men i 1916 var man allerede oppe på 19. Forskellige indskrænkninger i spiritussalget i 1917–18 banede så vejen for det 18. tillæg til U.S.A.'s forfatning, som fra og med den 17. januar 1920 – et år efter vedtagelsen – forbød »fremstilling, salg, eller transport af berusende drikke indenfor, import deraf til, eller eksport deraf fra De forenede Stater og ethvert område under disses jurisdiktion«. Der blev altså i og for sig ikke noget direkte forbud mod at drikke spiritus, således som det ofte hævdes.

De nærmere omstændigheder blev fastlagt i en forordning (»act«), der bærer Rep. Volsteads navn, og hvori det blev fastslået, at en drik er berusende, hvis den indeholder mere end en halv procent alkohol, hvorved selv en lys Faxe ville være omfattet af forbudet. Og forbudet søgtes gennemført ved hjælp af »Forbudsbureauet« med dets mellem 1500 og 2300 »agenter«, der betaltes mellem 1200 og 1300 dollars om året for at holde en befolkning på 106 millioner i 1920 (123 millioner i 1930) borte fra de »berusende drikke«. Når man tager i betragtning, at en families minimale levnedsomkostninger i 1929 beregnedes til 1800 dollars om året, kan man forstå noget om, hvor nemt det måtte være at bestikke disse agenter – specielt jo for gangsterledere med en årlig indkomst, der gik op i hundredtusinder af dollars om året. Forbudet blev ophævet med virkning fra den 5. december 1933 ved den 21. tilføjelse til forfatningen.

Som alene sammenligningen med de skandinaviske lande viser, er det alt for nemt at overvurdere betydningen af spiritusforbudet i almindelighed og som baggrund for gangsteruvæsenet i særdeleshed. I grunden var forbudet blot det måske mest spektakulære udtryk for den specifikke kapitalistiske samfundsformation i U.S.A. i tyverne, »normaliteten«s periode som den ironisk nok blev kaldt af sine politiske ledere. Det mest spektakulære, også fordi det i en vis forstand var et paradoksalt fænomen, et generalindgreb i den enkeltes frihed i et tiår der ellers repræsenterer liberalismen for fuld og højst afskrækkende udblæsning. Men kun for en overfladisk betragtning var forbudet paradoksalt; for en dybere ses det som det betrængte gamle småborgerskabs, de små selvstændige erhvervsdrivendes sidste politiske triumf – en politisk luns kød kastet ud til dem netop før de blev endeligt kvalt økonomisk.

Spiritusforbudet er det mest spektakulære udtryk for den enorme reaktion, der fra omkring 1920 væltede ud over U.S.A., det proletariserede småborgerskabs reaktion, fremkaldt af dets forvisning om dets snarlige undergang (og dermed overgang til det ny småborgerskab, funktionærstanden, »the white collar people«), og udtryk for dets desperation som det sad fanget i dets egen ideologis mest åbenlyse modsigelse: den liberalisme, den fri konkurrence, som den lille selvstændige erhvervsdrivende altid havde bekendt sig til

officielt, men aldrig havde praktiseret og altid ubevidst havde frygtet, var nu ved at klemme ham ud, for hvordan skulle han kunne hamle op med industrialiseret landbrug, storindustri og kædeforretninger?

Reaktionen havde alle den småborgerlige reaktions mest utiltalende træk, og er naturligvis en klar parallel til den strømning, der i Tyskland førte til nazismen. Det begyndte med hadet mod tyskerne og alt tysk lige efter krigen, inklusive mod amerikanere af tysk afstamning og mod de (mange!) elementer i amerikansk kultur, som kan føres tilbage til den oprindeligt stærke tyske indflydelse. Og det fortsatte med hadet mod bysamfundet og »det moderne liv«, mod kommunister og negre. På trods af at senatet i 1919 med nød og næppe afholdt sig fra at besvare en række tilsyneladende kommunistiske bombeattentater med et forbud mod kommunistpartiet lod statsadvokaten alligevel politiet storme CPA's kontorer overalt i landet nytårsdag 1920, og seks tusinde personer blev arresteret. Og det genopstandne Ku Klux Klan nåede en tilslutning og en indflydelse som aldrig før: fem millioner medlemmer og politisk dominans i fem stater i 1925.

Den sociale og økonomiske baggrund for denne reaktion er helt klar, for selv om (eller rettere: netop fordi) den store amerikanske økonomis historie i den republikanske »normalitet«s tid fra depressionen 1921–22 til krakket og den fornyede depression i 1929 er historien om et kæmpemæssigt boom, en enorm opgangs- og koncentrationsperiode for storkapitalen, så var det langt fra en tilsvarende opgangsperiode for hele befolkningen, og for mange var det en entydig nedgangsperiode. Selv om de republikanske politikere, præsidenterne Harding (1921–23) og Coolidge (1923–29), handelsminister Hoover (senere præsident 1929–32) og finansminister Andrew W. Mellon (der, i parentes bemærket, selv var en af U.S.A.'s rigeste mænd på det tidspunkt – og en af dets største kunstsamlere) førte en politik, der bidrog til at omskabe U.S.A. til et på overfladen rigt samfund (med stadig flere silkekjoler, stadig flere radioapparater, stadig flere biler – netop bilindustrien og de dertil knyttede industrier, olie-, stål- og bygge- og anlægsindustrierne var tidens vigtigste investeringsobjekter og den vigtigste betingelse for det store boom), så var dette netop kun overfladefænomener. Den republikanske politik – efter slogan'et om at politik ikke skulle blande sig i forretningsverdenens forhold, men at der skulle så meget »business« som muligt ind i politik – bestod i opretholdelsen af forholdsvis høje toldsatser (med et højt prisniveau til følge), frihed for monopolskabende prisaftaler, frihed for de store korporationer til at gro endnu større, og skattelettelser for de høje indtægter. Og realiteten i befolkningen var en arbejdsløshed af et omfang svingende mellem en og to millioner mand (hvori den skjulte arbejdsløshed naturligvis ikke er medregnet), en gennemsnitsindtægt for industriarbejderne på 1500 dollars om året i 1929 (da, som nævnt, 1800 dollars blev betragtet som minimum for, hvad en familie kunne leve tåleligt af), et drastisk fald i landbrugets indtægter med massevis af tvangsauktioner til følge (halvdelen af alle landbrug producerede i 1929 for mindre end 1000 dollars om året, inklusive familiernes eget forbrug), og enorme vanskeligheder for den lille selvstændige erhvervsdrivende.

På trods af disse realiteter bekræftedes Marx' ord om de herskendes tanker og de herskende tanker endnu engang: den fremherskende ideologi, ikke mindst i mellemstanden, hvilket igen vil sige blandt biografpublikummet, vedblev at være liberalismens, troen på hver enkelts reelle mulighed for i det fri konkurrencesamfund at sætte noget i gang og »hit it rich«. Og selvfølgelig var det heller ikke umuligt at starte ny firmaer, tværtimod: fire-fem millioner ny firmaer blev sat i gang i tyvernes Amerika – men praktisk talt lige så mange lukkede igen. Men kun praktisk talt, og jo ikke altid de samme – og opstigningen lykkedes faktisk for tilstrækkeligt mange til at myten kunne holde sig i live.

Det er ikke mindst denne myte, de klassiske gangsterfilm handler om og gives deres vrængbillede af. Når Caesar Enrico Bandello (Edward G. Robinson), alias »Little Caesar«, i en billig kaffebar i en lille vestlig flække erklærer til sin ven Joe Massara at en fyr som »Diamond Pete Montana, han behøver ikke spilde sin tid på billige benzintanke. Han er i den store by, og han tager sig af sager i den store stil!« – ja, så er det ganske vist den lille lokale landsbygangster, der taler. Men det kunne lige så godt have været den tankpasser, han lige har skudt ned for at tømme hans slunkne kasse. »Dette var vores sidste optræden i denne stad, Joe,« erklærer Rico, »vi trækker os tilbage!« »Men hvor tager vi hen?«, spørger den troskyldige Joe. »Tja – østpå ...« svarer Rico, »ja, østpå! Hvor det hele er slået stort op!«

Little Ceasar

»Little Caesar«, instrueret af den ofte undervurderede Mervyn LeRoy, er produceret i 1930 af Warner Bros. Pictures Inc. – et af de mindre Hollywood-selskaber, der netop specialiserede sig i korte, billige, hårdtslående film trediverne igennem, men dog ikke mindre end at det siden sin grundlæggelse af de to tidligere slagtere Harry B. Warner og Jack Warner, havde opslugt to andre selskaber i løbet af tyverne, Vitagraph og First National: de almindelige monopoliseringstendenser i amerikansk erhvervsliv gik jo ikke udenom filmindustrien. Og netop »Little Caesar« nævnes også oftest som den første egentlige gangsterfilm, det første eksempel på en film der entydigt hører til i den klassiske periode, på trods af at den altså – som allerede antydet – har en tydelig forbindelse bagud ved ikke at handle om »the beer racket« og ved at have en melodramatisk sidehistorie. Om den faktisk er den første, skal jeg i øvrigt ikke kunne sige, for allerede i 1929 skal der være produceret en halv snes lyd-gangsterfilm, og »Little Caesar« er kun en ud af adskillige snese fra 1930, af hvilke jeg som de fleste andre ikke har set en eneste, hvorfor jeg ikke har kunnet fastslå, om de alle er entydige melodramaer. Men så meget må i hvert fald stå fast, at »Little Caesar« har været et helt klart forbillede for »The Public Enemy«, der også er produceret af Warner, og for »Scarface«, produceret uafhængigt af de store selskaber af Hawks selv i samarbejde med den mystifistiske flyver- og filmmillionær Howard Hughes (der også producerede »The Racket« og i øvrigt senere selv instruerede et par film).

Hvad der på trods af forbeholdene entydigt gør »Little Caesar« til et eksempel på en klassisk gangsterfilm er ikke mindst dens historie, som også går igen med variationer i de to andre film. For det er den kendte om en lille tough gangster, der målbevidst arbejder sig op i hierakiet ved at rydde overordnede af vejen, men alligevel kun når at nyde magtens sødme i kort tid førend han ender på stenbroen med en kugle i livet. Men selv om Rico er den perso-

nificerede gangster, modelleret over Al Capone (hvad jeg vil komme tilbage til i forbindelse med den endnu mere Capone-inspirerede »Scarface«), er han dog ligesom Tom Powers (James Cagney) i »The Public Enemy« og Tony Camonte (Paul Muni) i »Scarface«, en gangster med en vis selvstændig personlighed. Rico drives af sit kolde begær efter magt og penge. Han vil ikke som vennen være danser; han vil være den, der får de andre til at danse, som han siger. Og hans begær udtrykkes i hans ønske om at komme til at ligne den Diamond Pete Montana, som han læser om ude i Vesten, at få lige så store og flotte (og ægte) diamanter som han, og at komme til at holde lige så store banketter for sig selv som han. Og det lykkes.

Til gengæld interesserer Rico – i modsætning til de fleste andre filmgangstere – sig ikke for kvinder. »Kvinder ... dans ... hvor fører det hen?«, spørger han vrængende sin ven Joe, og netop Joe er den eneste, han er følelsesmæssigt knyttet til. Overfor alle andre fører han sig hidsigt og fuldkommen ubehersket frem; han udnytter den mindste svaghed eller tøven hos sine overordnede til at mase sig ind foran dem, han nedskyder uden tøven ikke blot bandens unge chauffør, som er blevet »soft«, men også en anden bandeleder som har fornærmet ham, og den nyudnævnte, distingverede leder af byens »crime commission«, der netop har lovet pressen at få grebet hårdt ind overfor gangsteruvæsenet. Men selv om han skuffes og irriteres voldsomt over Joes svigten, vedbliver han med at forsvare ham overfor de andre. Og da han til sidst tilbyder Joe chefstillingen i sin ny organisation, og Joe afslår, bl. a. af hensyn til sin veninde og partner Olga (Glenda Farrell) må Rico opdage, at han ikke kan skyde ham. Når det drejer sig om Joe er selv Rico »soft«, som mexicaneren Otero klart ser det – og som Rico også bringes til at indse det til sidst. Hans had til Olga er klar jalousi: »Hun og mig kan ikke begge to have dig. En af os må tabe – og det bliver ikke mig! Der er måder at standse den tøs på ...!«, siger han til Joe. Og da hans »softness« har berøvet ham hele organisationen, og han fattig jages af politiet, erkender han det selv: »Dette er, hvad jeg får for at holde for meget af en fyr!« Bemærk: ikke den fyr, men en fyr – det er ikke specielt Ricos kærlighed til Joe, men kærlighed overhovedet,

Forskellen mellem de sene tyveres og tidlige trediveres kærlighedsfilm eller melodramer i gangstermiljø og de egentlige gangsterfilm viser sig allerede i selve filmenes visuelle stil. Sammenlign således disse seks billeder (der naturligvis for det første, med undtagelse af billedet fra »Underworld«, er stills, og for det andet bl. a. er valgt netop for at gøre forskellen klar, men som dog hver for sig forekommer repræsentative for den visuelle stil i hver enkelt af filmene).

1. George Bancroft og Evelyn Brent som Bull Weed og Feathers McCoy i Josef von Sternbergs stumme »Underworld« (1927), fotograferet af Bert Glennon. Det diffuse lys, de maleriske effekter, glæden ved de usædvanlige teksturer, og følelsernes højtryk er karakteristiske træk ved Sternbergs stil her som i hans øvrige film.

2. Gary Cooper og Sylvia Sidney som The Kid og Nan i Rouben Mamoulians »City Streets« (1931), fotograferet af Lee Garmes. Det er Nan, der er fængslet, nemlig for ikke at ville røbe sin gangster-far. The Kid er blevet rig ved at hjælpe gangsterne, og har følgelig fået råd til at anskaffe sig en frakke med en stor pelskrave, der dog ikke mindst udnyttes for sin visuelle tekstur i kontrast til gitteret og f. eks. den stribede fange-kittel i forgrunden. Situationen med de elskende der er adskilt uden dog at være adskilt på hver sin side af et gitter er velkendt fra utallige melodramer eller melodramatiske situationer i andre film.

3. Douglas Fairbanks, Jnr., og Edward G. Robinson som Joe Massara og Enrico Caesare Bandello i Mervyn LeRoys »Little Caesar« (1930), fotograferet af Tony Gaudio. Selv om en indstilling som denne – i en kaffebar fra »prologen i Vesten« – er særdeles velgennemtænkt, og selv om der f. eks. er kælet for belysningen, viser billedet også den ligefremme, simple Warner-stil.

4. James Cagney og Eddie Woods som Tom Powers og hans barndomsven i en episode før forbudstiden i William Wellmans »The Public Enemy« (1931), fotograferet af Dev Jennings. Det lave belysningsniveau plus en enkelt stærkt lampe, en mur, helt få, men præcist valgte og placerede rekvisitter og to gennemtænkt påklædte skuespillere (hvoraf den ene er væsentlig bedre til at posere for still-fotografen end den anden!) er nok til at skabe et umiskendeligt gangsterfilmbillede, som hverken handler om dekorative effekter eller følelser, men kun om spænding og action.

5. Paul Muni (i lyst tøj) som Tony Camonte i Howard Hawks' »Scarface« (1932), fotograferet af Lee Garmes. Via Warners eksperimenter – der nok var en dyd fremtvunget af nødvendigheden – med den skrællede, rene gangsterfilmstil er genren blevet bevidst om sine virkemidler. Der arbejdes atter med mere komplicerede billedkompositioner og belysningseffekter, men stilen er hverken det furiøse melodramas eller den sentimentale kærlighedsfilms. Vi er i et mandligt univers hvor velpressede hatte skaber små iltre rytmer over et forholdsvis roligt billede, og hvor klart mørke og klart lyse fladers teksturer blandes med mørke blanke og lyse nubrede, mens en mellemgrunds skarphed kontrasteres med forgrundens og baggrundens uskarphed.

6. Muni og Ann Dvorak som Tony og hans søster Cesca i slutscenen af »Scarface«. Her har stilen atter nærmet sig Sternbergs i slutscenen fra »Underworld« (se billede 1). Ekspressionistisk udnyttelse af lys- og skyggevirkninger fortæller at festens slutning er nær. Cesca er dødeligt såret, hvilket understreges af korset i højre øverste hjørne af billedet, der peger mod hende som en pilespids. Skyggen over Tony antyder samtidig hans kommende endeligt. Selv om Cesca faktisk kun er såret af en enkelt rikochetterende kugle, har de små blomster på hendes kjole en fremtoning, der for os nu må genkalde de maskingevær-gennemhullede mennesker, vi kender fra film som »Bonnie and Clyde« og »The Godfather«.

eller måske kærlighed mænd imellem, Rico opfatter som ødelæggende.

På et enkelt punkt er »Little Caesar« i øvrigt som social skildring interessantere end de to andre film, for selv om den længe lader os forstå, at gangsterhierakiet standser med Diamond Pete Montana, afslører den pludselig, at der over Pete sidder en »Big Boy«, hvis navn karakteristisk nok ikke nævnes, men som Rico har en samtale med, og som tydeligt nok er en fyr fra den legale del af forretningsverdenen. »Scarface« er – typisk nok, som jeg senere skal vise – helt fri for sådanne antydninger, og »The Public Enemy« har kun en enkelt mere »uskyldig« påpegning af en forbindelse mellem de anerkendt forbryderiske gangstere som politiet dog ikke (eller kun som sluteffekt) kan få ram på, og så de »respektable« folk som politiet slet ikke prøver at få ram på, idet filmen viser at gangsterne opretter et syndikat med en overklasse-bryggeriejer fra før forbudstiden.

I en film som Rowland Browns »Quick Millions« fra 1931 med Spencer Tracy er forbindelsen mellem gangsterne og de respektable imidlertid en langt mere væsentlig del af historien, idet der dels insisteres på, hvordan den legale forretningsverden tvinges ind under gangsternes herredømme, dels på den ledende gangsters ønske om selv at tage springet over i legaliteten (hvor hans talenter i lige så høj grad vil komme til deres ret som i gangsterverdenen, fortælles det), og endelig på byens ledende politikere og administratorers fortid i gangsterverdenen og dermed afhængighed af denne. »Quick Millions« er altså langt mere dybtgående i sin analyse af disse forhold end nogen af de tre andre film fra perioden, idet den ved sin bredde i påpegningen af disse forbindelser i hvert fald tilnærmelsesvis hæver sig ud over det subjektive plan til en kritik af det kapitalistiske økonomisk-politiske system som sådant, snarere end begrænser sig til en tandløs kritik af bestemte psykopatiske eller korrupte enkeltpersoner.

Mervyn LeRoy fortæller historien om Rico på 80 minutter i den karakteristiske Warner-stil, der er – eller netop herved blev – lige så karakteristisk for hele den klassiske gangsterfilms epoke. Billederne er mørke og slørede (fotografen er en af Warners cheffotografer, Tony Gaudio) – for atmosfærens skyld og for at få de knappe dekorationer til at tage sig bedst muligt ud. Og dekorationerne er mildest talt knappe: simple, mørke, halvtomme rum for gangsterne, der som eneste ekstravagance af produceren Darryl Zanuck har fået tildelt et blinkende neonskilt, »Club Palermo Dancing«, udenfor vinduet af deres snuskede hovedkvarter; lidt større, endnu tommere, blank-lyse rum for »The Big Boy« og den store restaurant. »Little Caesar« er i øvrigt den eneste film, hvori jeg husker at have set egentlige soffitter, altså disse kulisser der hænger ned fra oven og på trods af deres lodrette position ofte (som her) skal markere lofter. Men ellers bevæger man sig med stor fornøjelse udenfor og filmer, gerne om natten, på virkelighedens gader.

Hvad »Little Caesar« lever på – og leve gør den – er udover de stemningsmættede billeder dog først og fremmest knapheden i fortællingen. Der skal ikke mange billeder til for at etablere en situation, ofte på stumfilmvis præsenteret med nogle nærbilleder til at vække nysgerrigheden: hvor mon vi nu er henne? Og der skal heller ikke mange billeder til for at køre en scene igennem og få den afsluttet. LeRoy synes f. eks. ikke at være generet det fjerneste af lyden; kun sjældent får vi disse totaler af fortabte skuespillere spredt rundt på en stuelignende scene, som ellers ofte dukker op i de tidligste lydfilm. Og der er fantastisk gode dialoger (skrevet af Francis Faragoh og Robert N. Lee), pisket frem af skuespillernes mønsterskabende replikbehandling, f. eks. mellem et par personer i two-shot, rytmisk accentueret af deres hovedbevægelser, der yderligere understreges på billedfladen af deres bløde grå hatte. Men selvfølgelig havde man også allerede i 1930 samlet godt med erfaringer med brugen af lyden på Warner, dette lille firma der overhalede alle de andre i 1927 ved ikke blot at være først med lyden men også ved at have sat sig på det bedste system.

The Public Enemy

»The Public Enemy« ligner, naturligt nok, på mange punkter »Little Caesar«. De relativt mørke billeder, knapheden, replikbehandlingen genfindes her, men nægtes kan det ikke, at Wellmans film som helhed virker ældre end LeRoys. Den er trods alt noget tungere, har flere af de stivbenede total-scener, og har – om muligt – endnu billigere dekorationer end »Little Caesar«. Hvor den tidligere film dog for det meste havde to-tre vægge i sine rum, har »The Public Enemy« ofte kun en eller to, og man griber sig i at frygte at ikke blot møblementet, men også væggene skal knuses, når stole og personer kastes omkring foran kameraet.

Men selv om »The Public Enemy« har en mere primitiv lydfilmstil end »Little Caesar«, er dens historie væsentligt mere »moderne«. Hvor »Little Caesar« endnu har tilknytning til gangster-melodramaet har »The Public Enemy« allerede tilknytning til den sociale gangsterfilm fra slutningen af trediverne, altså f. eks. William Wylers »Dead End« fra 1937 eller Michael Curtiz' »Angels With Dirty Faces« fra 1938 (den sidste også med Cagney). For »Little Caesar«s ganske korte prolog til den egentlige historie om »The Rise and Fall of Rico Bandello« er her udskiftet med en lang indledning, der går helt tilbage til hovedpersonernes tidlige småraps-ende barndom (filmen begynder i øvrigt med en række fremragende dokumentariske gadescener fra omkring 1910).

Historiens forfattere, John Bright og Kubec Glasmon, havde været Chicago-journalister førend de gik til filmen, og det var tydeligt nok deres hensigt med »The Public Enemy« at få sagt noget om miljøets og den politiske udviklings indflydelse på den enkeltes udvikling til forbryder og på gangsteruvæsenet som sådant. Der gøres i filmen meget ud af at vise, at det er forholdene i et lavere middelklassehjem, der gør Tom Powers og hans ven til småforbrydere, at det er kontakten med de ældre slumgangstere, der gør dem til professionelle, og at det er spiritusforbudet, der skaber grobunden for den store gangsterorganisation. En enkelt indstilling der viser frenetisk spiritusindkøbende borgere, betitlet 16. januar 1920, lægger det klareste snit ind i historien og er i sig selv et effektivt billede af den kendsgerning, at enorme mængder af alkohol blev hamstret af private i de første par uger af 1920.

Alligevel er »The Public Enemy« ikke særlig klar i sin kritik af gangsteren og herigennem af samfundet. Et er, at filmen, som enhver anden gangsterfilm, kritisk eller ukritisk, ikke kan frikendes for en dyrkelse af gangsteren som figur. Noget andet og nok så karakteristisk er imidlertid, at Tom Powers kontrasteres med sin retskafne storebror, der tydeligt nok har samme temperament som gang-

steren, men som foretrækker at forsøge at komme frem i verden ved at læse bøger. Herved får filmen for det første yderligere sat gangsterens romantiske og glamourøse liv i relief (Tom har råd til en masse ting, som broderen ikke har: tøj, biler, spiritus, piger), og for det andet får den svækket angrebet på miljø og samfund. Når gangsteren – ligesom i de senere sociale gangsterfilm – stilles overfor retskafne personer med samme baggrund som han selv, må konklusionen næsten nødvendigvis blive, at det ikke er miljøet, der har gjort ham til gangster, men enten en medfødt forbrydernatur eller et frit valg af den lyssky løbebane. Bevares – ingen har vel nogensinde hævdet at slumforhold gør enhver til forbryder, men hvis tesen at gangsteren skabes af de sociale forhold skal udtrykkes i den fiktive fortællings form, kan det næppe nytte, at man ikke blot lader en række personer i de vagere omgivelser af gangsteren være retskafne på trods af en lignende baggrund, men ligefrem insisterer på en retskaffen parallelfigur til hovedfiguren.

Hvad der yderligere svækker den vage, men givetvis velmente sociale kritik i »The Public Enemy« er de psykopatiske træk ved Tom Powers – som ved Rico og Tony »Scarface« Camonte. Ja, man kunne med en vis ret sige, at Tom Powers er væsentlig mere psykopatisk tough end Rico, for mens Rico dræber af indre eller ydre nødvendighed – snart af hidsighed, snart af kold beregning – så udøver den voksne Tom Powers tydeligt nok sin vold og terror af ren og skær lyst; f. eks. glæder han sig næsten som et lille barn til første gang, han skal ud og indhente ordrer på ølleverancer fra små barer. Og det samme træk finder man i hans grove terrorisering af kvinder, både når han vil erobre dem med sin fremstormende »charme«, og når han vil skille sig af med dem igen: en scene hvor Cagney tværer en halv grapefrugt ud i ansigtet på Mae Clark nævnes ofte med en gysen som et højdepunkt af sadisme; jeg må indrømme, at jeg ikke er mere hærdet, end at mange af de andre voldsscener i disse maskinpistolglade gangsterfilm forekommer mig nok så skrappe.

I modsætning til »Little Caesar« og »Scarface«, der begge er inspireret af Al Capone, er »The Public Enemy« inspireret af den mindre berømte gangster fra Chicagos North Side, Hymie Weiss, hvilket i sig selv er et udtryk for Bright og Glasmons forsøg på at undgå den alt for idealiserende opfattelse af gangstere (betegnelsen »offentlighedens fjende« gik i øvrigt oftest på Capone). Den rigtige Weiss nåede ganske vist i en periode at blive leder af hele North Side-organisationen, nemlig fra O'Bannion blev skudt ned i sin blomsterbusik i 1922 til han selv blev skudt ned på fortovet foran samme butik i 1926, men forfatterne har ændret dette til at ikke Tom Powers, men hans barndomsven bliver knaldet ned på fortovet fra lejede værelser overfor, mens Powers selv dør kort efter af sår fra et shoot-out i et forsøg på at hævne sin ven. Tom Powers når altså – i modsætning til Rico og Tony – aldrig helt til tops i organisationen, men kun til at blive dens første-mord. Filmens O'Bannion-figur dør i øvrigt slet ikke, men forlader i filmens slutning gangsterverdenen i forfærdelse over Toms skæbne (igen en af de antydninger af homoseksuelle relationer mellem gangsterne, som disse film er så fulde af), og selv om denne beslutning på filmens egne præmisser tager sig absurd sentimental ud, så er den dog på sin vis i overensstemmelse med virkeligheden: Capones umiddelbare forgænger, Johnny Torrio (i »Little Caesar« Sam Vettori, i »Scarface« Jonhny Lovo) trak sig faktisk tilbage i 1925, træt af gangsterlivet og svækket efter et attentat.

Scarface

»Scarface« følger Al Capone-historien så tæt, at Bjørn Rasmussen har kunnet slippe heldigt fra at angive både fiktionens og virkelighedens navne i personlisten til filmen i sin »Verdens bedste film«. Som »Little Caesar« antyder, var Capone ikke indfødt Chicago-borger; han var født på Sicilien, men blev som lille af sine forældre taget med til New York, hvor han også startede sin karriere som gangster og i øvrigt fik sig de to ar på venstre kind, der gav ham tilnavnet »Scarface«, »Manden med arret«. Først 1921 blev han hentet til Chicago som Johnny Torrios mest betroede bøddel, så det var næppe ham, men snarere den noget billigere lejemorder Frank Yale, der udførte mordet på Torrios foresatte, den gammeldags, diamantglade forbryderboss Big Jim Colosimo den 11. maj 1920 – det mord som »Scarface« åbner med at lade Tony Camonte udføre (i »Scarface« hedder Big Jim Big Louis Costello, i »Little Caesar« svarer figuren nærmest til Diamond Pete Montana).

Formodentlig var det til gengæld Capone, der arrangerede mordet på O'Bannion i blomsterbutikken (i »Scarface« sørger Camontes højre hånd, Gino Rinaldo – virkelighedens Frank Rio, spillet af George Raft – for den konkrete udførelse af mordet på en kun omtalt O'Hara), som North Side-folkene under ledelse af Weiss forsøgte at hævne ved det fantastiske maskingevær-overfald fra 11 biler på Hawthorne Hotel den 11. september 1926, mens Capone sad og spiste frokost. I filmen er dette overfald meget effektfuldt skildret, men det vises som arrangeret af Gaffney – virkelighedens Bugs Moran, spillet af Boris Karloff. Og Camontes hævn bliver ikke nedskydningen af Weiss, men The St. Valentine's Day Massicre, 14. februar 1929, hvor Capones folk lokkede hele North Side-bandens ledelse i en fælde og plaffede dem ned, også med de altperforerende maskingeværer (plus, for en sikkerheds skyld, to gammeldags skud hagl). Moran selv gik fri, fordi han ved et tilfælde kom nøjagtigt så meget for sent, at han først kom gående hen imod mødestedet netop som de fem mordere, hvoraf tre i politi-uniformer, steg ud af deres politibil. I filmen nedskydes Gaffney kort efter i en bowlinghal, mens virkelighedens Moran levede til 1957. Virkelighedens Capone undgik i øvrigt ligesom Moran den skæbne, som gangsterfilmen altid har tiltænkt sine hovedpersoner. Han blev fængslet i 1931 for skattesvindel, løsladt igen i afkræftet og sindssyg tilstand – han havde syfilis – i 1939 og døde i 1947.

Samtidig med at »Scarface« således er den film, der tydeligst følger virkelighedens personer og begivenheder, er det den, der har mindst med virkeligheden at gøre, hvilket igen hænger sammen med, at det er den kunstnerisk mest fuldendte af de tre film. Hvor »Little Caesar« og især »The Public Enemy« er forholdsvis primitive skildringer af en samtidig eller næsten samtidig virkelighed, virker »Scarface« snarere som et tidløst kunstværk, der mere »tilfældigt« udnytter et emne fra en næsten samtidig virkelighed. På trods af at netop »Scarface« er den, der mest trofast følger en virkelig persons gangsterkarriere, er den dog det første eksempel på en bevidst gangsterfilm, en film der ikke med sit realistiske stof og sin stil er med til at skabe en genre, men som udnytter en alle-

rede eksisterende genre med dens faste stil, intrigemønster og ikonografi til et specifikt kunstnerisk formål. Når Rico og Joe i begyndelsen af »Little Caesar« sidder i kaffebaren med deres bløde hatte på hovedet, eller Tom Powers og hans ven på et vist tidspunkt udskifter deres kasketter med bløde hatte (og senere bowlere), så fornemmer man, hvorledes Mervyn LeRoy og William Wellman udnytter realistiske elementer til at skabe visse billedvirkninger; men når de menige gangstere i »Scarface« optræder med sorte bløde hatte, mens overgangsterne (Tony og Johnny Lovo) har hvide bløde hatte, fornemmer man den samme trofasthed mod en på forhånd givet genre som igen i f. eks. Roger Cormans »The St. Valentine's Day Massacre« fra 1967 udarter til en hattemanér, som jo også Jean-Pierre Melville er kendt for at dyrke. Når Rico eller Tom Powers henter deres kaliber 38 revolvere frem fra skulderhylstrene, fornemmer man den skrækblandede fascination ved virkelighedens U.S.A.'s alt for mange små handy skydevåben; når Tony hiver sin revolver frem, f. eks. for at skyde Gino, så ved vi, at han ikke ville være en rigtig filmgangster, hvis det ikke havde været en kaliber 38. Når LeRoy i »Little Caesar« bruger den smallæbede, kølige Thomas Jackson som den irske politiinspektør Flaherty og lader ham udtrykke at »hvis det er Rico, så vil jeg skyde først og stille spørgsmål bagefter« – altså lader ham hade forbryderen til et punkt hvor politi og gangster viser sig at være to alen ud af et stykke (for, som en anden betjent kommenterer, »det er sådan Rico altid ordner sagerne«), så fornemmer man en social kritik af en perverteret samfundsorden; når Hawks i »Scarface« bruger en skuespiller, som oftest ses netop i skurkeroller, C. Henry Gordon, som politiinspektør Guarino, der erklærer, at han ville give en hel måneds løn for at få ram på Tony, og som er visuelt (og etnisk) uskelnelig fra gangsterne, er ligheden mellem gangstere og politi blevet en intern filmkunstnerisk sag.

Og mens de andre film ikke er strammere, end at de kan tillade sig svinkeærinder i historien, som dansescener i »Little Caesar« (eller en meget charmerende scene hvor George Raft – selv tidligere danser – stepper i »Quick Millions«) eller nogle stivbenede scener mellem Toms broder og broderens veninde (ingen ringere end Louise Brooks) i »The Public Enemy« og dog slippe hæderligt fra det, falder den eneste »uvedkommende« scene i »Scarface«, scenen med nogle bekymrede borgere og en veltalende redaktør der diskuterer gangsteruvæsenet og pressens rolle, til jorden med et brag (den er i øvrigt næppe instrueret af Hawks selv), fordi den øvrige del af filmen udgør en så præcis, tæt sammenknyttet struktur, hvor der ikke er plads til nogen verden udenfor gangsterverdenen.

Og det samme bekræftes igen af, at mens Rico og Tom Powers trods individualiseringen forbliver en slags typer, altså er eksempler på bestemte samfundselementer og er placeret i visse sociale omgivelser, er Tony Camonte en stærkt individualiseret person. Hvor »Little Caesar« og »The Public Enemy« i større eller mindre grad er sociale og realistiske film, er »Scarface« en klart psykologisk og kunstnerisk film.

Man skal ikke se mange minutter af »Scarface« for at være overbevist om, at den i langt højere grad end de to andre – Mervyn LeRoys fremragende talent til trods – er lavet af en fuldstændig suveræn filmkunstner. Faktisk behøver man kun at se den første scene, en lang uklippet indstilling bygget op som en lang panorering (man mindes begyndelsen til Max Ophüls' »La Ronde«), hvori vi får fortalt en umådelig mængde om miljø og figurer og bliver præsenteret for de vigtigste motiver: »Scarface« åbner med et billede af rodet efter en kæmpemæssig fest – altså, om man vil, med et slutbillede, en første påmindelse om at også fester har en ende – hvorefter kameraet følger en fyr, der skal til at feje det hele sammen, finder Big Louis midt i lokalet i samtale med et par fyre, følger Louis hen til en telefon, afslører skyggen af en mand (og det må være ham – nemlig Tony Camonte – der fløjter temaet fra sekstetten fra »Lucia de Lammermoor« med teksten »Chi mi frena?«, »Hvad holder mig tilbage?«); manden skyder Big Louis ned, hvorefter kameraet lader fejemanden finde liget, gribe sit overtøj og flygte bort.

Alle de gennemgående træk ved filmen er samlet og præsenteret her: De mørke, stemningsfulde rum, inspireret af Warner, men skabt med langt større artisteri (og omkostninger) af Harry Oliver og fotograferet af Lee Garmes, blomsterne der dukker op ved de fleste af de følgende mord, korsene eller krydserne der er puttet ind overalt i billederne, specielt i de voldsomme scener som mærke på eller over de dødsdømte personer (selv Capones to parallelle ar på kinden er hos Camonte overkors), frygten, rigdommen, festen, døden – og den artistiske ironi i Camontes fløjten, der endda er en dobbelt ironi: den operafløjtende morder fløjter oven i købet en melodi til en tekst, der handler om at en person holdes tilbage af sin svigtende viljestyrke fra at begå den bloddåd, der ellers ligger lige for; Camonte holder intet tilbage.

Et gennemgående eksempel på det overlegne artisteri i »Scarface« er den måde, hvorpå det lykkes Hawks konsekvent at skildre gangsterne både som gangstere og som børn. Især insisteres der på Tony Camontes naive barnlighed, hans selvglæde, overdrevne manerer, ureflekterede glæde ved tøj og våben og damer og kropslig udfoldelse. Overfaldet med maskingeværer på restauranten – et overfald der er nær ved at koste ham og hans medarbejdere livet – tager Tony som en mægtig spøg: huh hvor det går! Jo mere der splintres, jo flere projektiler, glasstumper og møbeldele der flyver rundt i luften i alle retninger, jo morsommere! Men også adskillige af de andre personer karakteriseres ved barnlige eller komiske) træk: Big Louis praler beruset-naivt af sine rigdomme, herunder piger og biler, Gino Rinaldo klipper papirdukker og muntrer sig med at gribe mønter, Tonys søster Cesca synger barnlige sange om futtog og gebærder sig som Lolita-agtig forførerske, Johnny Lovo er et komisk lille nussehovede, og »sekretæren« Angelo er en forvokset, Harry Langdon'sk baby. Man forstår at Robin Wood i sin fortrinlige analyse af filmen i sin Hawks-bog placerer den blandt Hawks komedier: På mange punkter realiserer »Scarface« slet og ret tendenser i farcen, som man kender den fra Hawks eller f. eks. fra Marx Brothers før 1935.

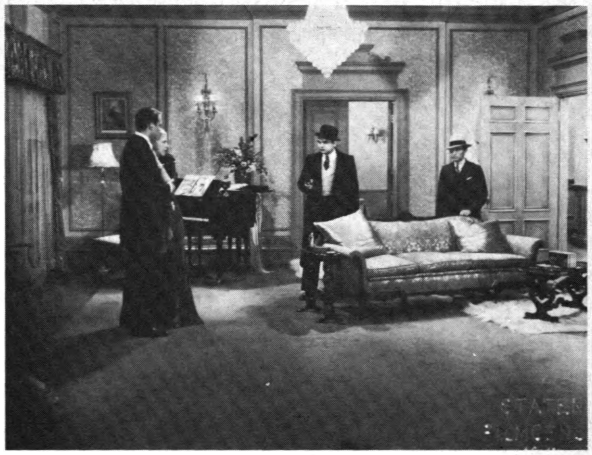
Men netop denne insisteren på barnligheden og farcekvaliteterne midt i grusomhederne er baggrunden for styrken i slutscenen, hvor Tonys frenetiske temperament tvinges ud over kanten, og filmens spektakulære dynamiske stil samtidig drives til det yderste. Den abelignende skygge, der i begyndelsen nedskød Big Louis, er nu selv nået til festens slutning – og den fejres med et enormt fyrværkeri af knaldende ma-

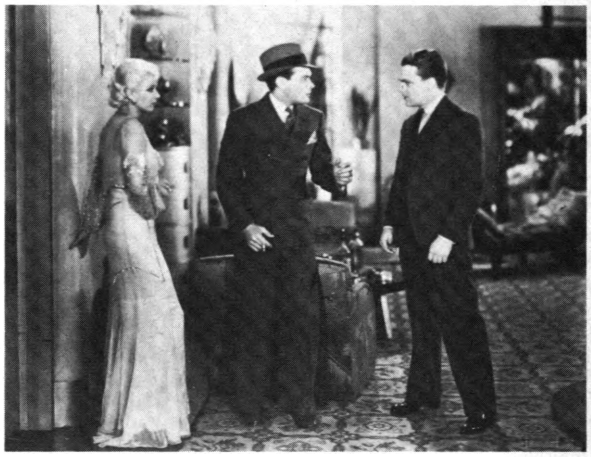
skingeværer, fejende projektører og tåger af tåregas, og midt i det hele en hvinende sindssyg Tony, der må se sin elskede søster (som han vogter jaloux over med mere end en broders kærlighed) bliver dræbt af en kugle, der rikochetterer mod netop de stålskodder, der skulle beskytte Tonys tilholdssted til det sidste imod ethvert angreb, (mærkeligt som virkeligheden kom til at efterligne kunsten, da Hitler gik til bunds i bunkeren i Berlin i 1945).

»Scarface« handler ikke om gangstere som et samfundsproblem (eller rettere: som symptomet på et samfundsproblem), om den nok så mange gange bærer undertitlen »The Shame of a Nation«, men den handler om et moralsk problem, amoralitetens problem, uansvarlighedens problem – og ved ligesom Hawks' komedier at negere uansvarligheden ved at vise dens selvdestruerende konsekvenser lægger den sig på linie med de karakteristiske positive New Deal-komedier eller -lystspil som f. eks. Frank Capras »Mr. Deeds Goes to Town« fra 1936 eller »Mr. Smith Goes to Washington« fra 1939.

Den klassiske gangsterfilm i dens »rene« form, centreret om gangsteren som gangster, og omhandlende hans seje opstigning og bratte fald, fik kun en kort levetid, fra 1930 til 1932, ialt tre år. Men dette betyder naturligvis ikke at filmen om den moderne organiserede forbrydelse og med den knappe, hårdtslående, brutalitetsdyrkende stil hermed forsvandt med et slag – og ret beset er der heller ikke noget usædvanligt i, at den klassiske gangsterfilm-genre som sub-genre af gangsterfilmen som helhed fik en så kort levetid. Den klassiske gangsterfilm efterfulgtes af en række andre typer gangsterfilm, der hver for sig ikke fik en stort længere levetid. Fra i hvert fald 1935 er det f. eks. FBI-agenterne, G-mændene, og ikke gangsterne, der er hovedpersonerne, og herefter følger så slag i slag alle de andre gangster sub-genrer med deres hurtige introduktion, kulmination og afmatning: den sociale gangsterfilm (1937–39), privatdetektiv-filmen (1941–46), den landlige gangsterfilm midt i fyrrerne, den halvdokumentariske gangsterfilm, thrilleren, gangsterorganisationsfilmene – og derefter de forskellige revival-genrer vi er stødt på i tresserne og nu i halvfjerdserne.

Og naturligvis kan denne hurtige vekslen ikke undre. En udpræget konsumvare som B-filmene, hvortil





Stills/ De store, halvtomme, sceneagtige rum med ikke altid lige klart placerede personer dukker op både i »Little Caesar« (fra venstre Fairbanks, Glenda Farrell, Robinson og George E. Stone) og – især – i »The Public Enemy« (Jean Harlow, Woods, Cagney). Begge billederne er fra sent i filmene, hvor gangsterne er kommet til tops og følgelig er klædt i overensstemmelse med de samfundsklasser, de forsøger at komme til at tilhøre, den højere middelklasse eller (for Ricos vedkommende) overklassen.

Still/ Little Caesar på toppen af sin karriere, poserende for fotografen ved den banket han holder for sig selv. Bemærk soffitten og i øvrigt at der ikke er ofret én dollar mere på denne dekoration – som dog er tænkt som antydende noget overordentlig opulent – end allerhøjst nødvendigt. Man har end ikke nået at stryge dugen!

Still/ Woods og Cagney som velklædte, effektive ølagenter i »The Public Enemy«. Bemærk forskellen mellem Tom Powers' og vennens salgsmetoder. Den sortklædte, psykopatiske Tom foretrækker den korporlige konfrontation, den forsigtige, lysklædte ven vil ikke have sit tøj krøllet e'ler plettet og holder sig følgelig til et mere fjerntvirkende, men nok så effektivt argument.

gangsterfilmene jo har hørt lige til tresserne (og til dels stadig hører) er naturligvis underkastet den kapitalistiske markedsførings almindelige lov om stadig fornyelse af produktet, om så fornyelsen kun kommer til at bestå i emballagens usædvanlige layout – eller altså i at ikke gangsteren, men politi-manden bliver den voldsdyrkende hovedperson. Publikums tålmodighed med en bestemt form er kort, eller den formodes i hvert fald at være det af producenterne og deres financielle bagmænd fra Morgan- og (i Warners tilfælde) Rockefeller-koncernerne.

Men naturligvis dræbtes den klassiske gangsterfilm med dens forholdsvis usminkede billede af den kapitalistiske samfundsjungle ikke blot af noget så abstrakt som de skiftende moder. At moderne i B-filmen (ligesom i A-filmen i øvrigt) netop skiftede omkring 1932–33, ligesom retningen for dette skift, hang sammen med en større sindelagsændring i U.S.A., således som det tydeligst viste sig i skiftet fra republikansk til demokratisk styre. På filmens eget område viste denne sindelagsændring sig ved, at det endelig i 1933 blev muligt at gennemtrumfe overholdelsen af de ny interne moralbestemmelser. »Hays' Office«, tidligere Hoover-postministeren William H. Hays' »kontor« – dette den Hollywood'ske selvcensurs over-jeg – var ganske vist oprettet allerede i 1930 for at kontrollere overholdelsen af den bl. a. af jesuiten Daniel A. Lord forfattede »Motion Picture Production Code«, der forsøgte at imødekomme krav fra U.S.A.'s mest fremtrædende borgerlige pressionsgrupper (kirkelige foreninger, kvindeforeninger o. s. v.) for at undgå boycot af filmene (således som det var sket i 1920 og igen i 1922, altså under den foregående depression) – men først efter nogle år lykkedes dette forehavende altså. Herefter var det så til gengæld sket med at vise mange af de ting, som den klassiske gangsterfilm netop havde levet på: brutale mord (og detaljeret redegørelse for andre drab); tyveri, røveri, brandstiftelse, samt bombeattentater på tog, miner, bygninger o. lign.; detaljeret redegørelse for brug af skydevåben; smugleri; nydelse af spiritus; forførelse, vold, vellystigt kysseri, »unormale tilbøjeligheder«, o. s. v., o. s. v.

Og i en lidt anden forstand kan man sige, at den klassiske gangsterfilm blev dræbt af den demokratiske »New Deal«-politik – eller måske rettere af New Deal-stemningen, denne naivt-optimistiske tro på at hvis bare alle de små i samfundet står sammen og er flittige og venlige og altid taler sandt, så skal alle problemer nok blive løst. Fra 1933 er det denne stemning, der helt kommer til at dominere amerikansk film, ikke blot, som måske naturligt, problemfilmen og, som allerede antydet, gangsterfilmen og lystspillet, men også de mere usandsynlige genrer som musical'en og tegnefilmen: Mervyn LeRoy og Busby Berkeleys »Gold Diggers of 1933« tager med nummeret »Remember My Forgotten Man« direkte et Roosevelt-slogan (»The Forgotten Man«) op, og Walt Disney giver i »Three Little Pigs« (også fra 1933) med sangen »Who's Afraid of the Big Bad Wolf« en munter melodi, som alle kan nynne med på, når tankerne ikke kan holdes væk fra depressionen, fascismen eller storkapitalen.

Og når man nynnede med, kunne man næsten glemme at svælget mellem den officielle optimisme og realiteten var endnu større i tredivernes demokratiske New Deal-periode end under tyvernes republikanske »normalitet«. For realiteten var, at i hele perioden 1933–40 nåede arbejdsløsheden i U.S.A. ikke en eneste gang ned under 14 % eller 7,5 millioner, og i adskillige år var den oppe på 10–11 millioner eller over 20 %. De spæde forsøg som Roosevelt-administrationen gjorde for at få sat hjulene i gang igen efter det store krak og depressionen, og som den er blevet så berømt for, var langt fra tilstrækkelige. I 1939 var man ganske vist oppe i nærheden af et statsligt forbrug på 20 % af nationalproduktet (17,5 milliarder dollars), men pengene blev ikke placeret, der hvor det virkelig nytter noget i en kapitalistisk økonomi. Først verdenskrigen, og dermed de enorme militærbudgetter, fik udryddet depressionen og arbejdsløsheden, et faktum som man siden unægtelig har taget ved lære af.

Selv om den klassiske gangsterfilm i første række afspejler tyvernes forvredne form for optimisme, troen på den enkeltes chance takket være »friheden« og den stærkeres og mere initiativriges ret – »Do it fast, do it yourself, and keep on doing it«, som Tony Camontes valgsprog lyder – får denne genre for den tilbageskuende et sært profetisk indhold. For nok er de mange våben i disse film i første række en metafor for det moderne samfunds mange mindre åbenlyst voldelige magtmidler; de bliver dog alligevel set fra vort synspunkt endnu en påmindelse om det perverterede i et politisk-økonomisk system, der kun kan holde sig i live gennem investeringer i udviklingen og fremstillingen af midler til destruktion og drab.

Vigtigste litteratur:

D. K. Adams, America in the Twentieth Century: A Study of the United States since 1917 (Cambridge, England: The University Press, 1967).
Kenneth Allsop, Gangsterkrigen i Chicago (Gyldendal, 1963).
Paul A. Baran & Paul M. Sweezy, Monopoly Capital: An Essay on the American Economic and Social Order (Penguin, 1968).
John Baxter, The Gangster Film (London: Zwemmer, 1970).
John Baxter, Hollywood in the Thirties (London: Zwemmer, 1968).
Colin McArthur, Underworld USA (London: Secker & Warburg, 1972).
C. Wright Mills, White Collar (London: Oxford University Press, 1951).
Robin Wood, Howard Hawks (London: Secker & Warburg, 1968).

■ **LITTLE CAESAR**

USA 1930. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Darryl F. Zanuck. **Instr:** Mervyn LeRoy. **Manus:** Robert N. Lee. **Adapt/Dialog:** Francis Edwards Faragoh. **Efter:** roman af W. R. Burnett. **Foto:** Tony Gaudio. **Medv:** Edward G. Robinson (Caesar Enrico Bandello), Douglas Fairbanks, Jr. (Joe Massara), Glenda Farrell (Olga Strassoff), William Collier, Jr. (Tony Passa), Ralph Ince (Diamond Pete Montana), George E. Stone (Otero), Thomas Jackson (Tom Flaherty), Stanley Fields (Sam Vettori), Armand Kaliz (DeVoss), Sidney Blackmer (»Big Boy«), Landers Stevens (Gabby), Maurice Black (Arnie Lorch), Noel Madison (Peppi), Nick Bela (Ritz Colonna), Lucille La Verne (Ma Magdalena), Ben Hendricks, Jr. (Kid Bean), Al Hill (Tjener), Ernie S. Adams (Kasserer), Larry Steers (Restaurationsgæst), George Daly (Mand med maskinpistol). **Længde:** 80 min., 2170 m. Udsendt i Danmark under titlen »Chicagos underverden« med premiere i Colosseum 14.12.31.

■ **THE PUBLIC ENEMY**

USA 1931. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Darryl F. Zanuck. **Instr:** William A. Wellman. **Manus:** Harvey Thew. **Efter:** fortælling af Kubec Glasmon, John Bright. **Foto:** J. Devereux »Dev« Jennings. **Klip:** Ed McCormick. **Tema-musik:** »I'm Forever blowing Bubbles«. **Medv:** James Cagney (Tom Powers), Jean Harlow (Gwen Allen), Edward Woods (Matt Doyle), Joan Blondell (Mame), Beryl Mercer (Ma Powers), Donald Cook (Mike Powers), Mae Clarke (Kitty), Leslie Fenton (Samuel »Nails« Nathan), Robert Emmett O'Connor (Paddy Ryan), Murray Kinnell (Putty Nose), Rita Flynn (Molly Doyle), Snitz Edwards (Hack), Ben Hendricks, Jr. (Bugs Moran), Frank Coghlan, Jr. (Tom Powers som dreng), Frankie Darro (Matt Doyle som dreng), Robert E. Homans (Pat Burke), Dorothy Gee (Nails' veninde), Mia Marvin (Jane), Clark Burroughs (Dutch), Adele Watson (Mrs. Doyle), Helen Parrish, Dorothy Gray, Nancie Price (piger), Ben Hendricks III (Bugs som dreng), George Daly (Mand med maskinpistol), Eddie Kane (Overtjeneren Joe), Charles Sullivan (Gangster), Douglas Gerrard (Skrædder), Sam MacDaniel (Overtjener (neger)), William H. Strauss (Pantelåner). **Længde:** 83 min.

■ **SCARFACE (Scarface, Shame of the Nation)**

Arb.titler: Shame of a Nation; Racketters. USA 1932. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** The Caddo Co., Inc./Atlantic Pictures. **Ex-P:** Howard Hughes. **P/Instr:** Howard Hawks. **Instr-ass:** Richard Rosson. **Manus:** Seton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett, Fred Pasley. **Adapt:** Ben Hecht. **Efter:** roman af Armitage Trail: »Scarface« (1930). **Foto:** Lee Garmes. **Kamera:** L. William O'Connell. **Klip:** Edward Curtis, Douglas Biggs (Sup). **Ark:** Harry Oliver. **Musik:** Adolph Tandler, Gus Arnheim. **Tone:** William Snyder. **Medv:** Paul Muni (Tony Camonte), George Raft (Guido Rinaldo), Ann Dvorak (Cesca Camonte), Karen Morley (Poppy), Osgood Perkins (Johnny Lovo), C. Henry Gordon (Ben Guarino), Vince Barnett (Angelo), Henry Armetta (Pietro), Inez Palange (Mrs. Camonte), Harry J. Vejar (Louie Costillo), Tully Marshall (Chefredaktør), Edwin Maxwell (Detektiv), Boris Karloff (Tom Gaffney), Bert Starkey (Epstein), Purnell Pratt (Garston), Paul Fix (Gangster), Hank Mann (Arbejdsmand), Charles Sullivan (Spritsmugler), Harry Tenbrook (Spritsmugler), Maurice Black (Sullivan, Gangster), Howard Hawks (Mand på seng). **Længde:** 99 el. 90 min.

Viscontis drømmekonge

Tue Steen Müller & Kjell Væring

»Ved sin natkult, sin forbandelse af dagen, karakteriserer »Tristan« sig som et romantisk og med al romantisk tænken og følen dybt forbundet værk (. . .). Natten er al romantiks hjemstavn og domæne, dens opdagelse, altid har den spillet den ud mod dagens forfængelige indbildning – sensibilitetens domæne mod fornuften. Jeg glemmer ikke, hvilket indtryk det gjorde på mig, da jeg første gang besøgte Linderhof, den syge og sygeligt skønhedssøgende Kong Ludwigs slot, og i de indre rums dimensioner fandt netop denne nattens præponderans udtrykt«.

Ordene er Thomas Manns og stammer fra et af hans essays om Wagner*). Ord som på én gang præciserer hvorfor og hvordan Visconti har givet sig i kast med at fremstille Ludwig II af Bayerns skæbne; den sidste romantiske konges tragiske kamp med sig selv og mod en tid præget af krig og kriser. I en senromantisk tidsperiode med indre og ydre omskiftelighed, hvor gamle ideer brydes med nye, hvor magten skifter hænder, og hvor nogle samfundsklasser forgår og afløses af andre.

Som Thomas Mann ser Wagner som det »fuldendte udtryk« for denne tid, ser Visconti Ludwig som et tilsvarende – den Ludwig, som tilbedte Wagner ud over alle grænser og som formede sit liv inden for rammerne af det wagnerske operaunivers – og derfor mistede det. Ludwig II regerede fra 1864 til 1886, den periode som Visconti skildrer. Begyndende med kroningsceremonien og sluttende med hans død. Mellem disse to yderpunkter vises episodevis hans relationer til det ganske lille antal mennesker, han *ikke* isolerede sig fra i sin selvskabte drømmeverden. Den nærmeste familie – kejserinde Elizabeth af Østrig og dennes søster Sophie, broderen Otto– tjenestefolkene, adjudanten grev Dürkheim, skuespilleren Kainz, Wagner og med ham Hans og Cosima von Bülow. Som overordnet *leitmotif* i episoderne ses kongens stadigt tiltagende fysiske og psykiske déroute.

I indledningssekvensen åbnes dørene ind til det bayerske aristokrati placeret blandt forgyldte kandelabre og svulmende væg- og loftsmalerier i pompøse dragter for at følge indsættelsen af den rødt og blåt uniformerede kronprins. Til en ironisk kontrasterende Offenbach-musik, der i denne sammenhæng får de farlige forfaldets undertoner, der varsler om det videre forløb, som balscenen i »Leoparden« og salonscenen i »Døden i Venedig« gjorde. Påfølgende sekvens viser den anden ende af Ludwigs regentperiode: den ensomme mørkklædte konge, der skuer ud i den trøstesløse regn, hvorfra de grå mænds junta – regeringen – dukker frem for at afsætte ham.

Denne start foregriber forfaldets uomgængelige konsekvens på samme måde som den obskønt sminkede rejsende varslede Aschenbachs endeligt i »Døden i Venedig«. Kongens fysiske død bliver man først bekendt med i filmens allersidste billeder, efter at Visconti i denne tre timers tragedie har vist Ludwigs vej ind i fantasiens og drømmens domæne. Ludwig har længe før sin reelle død været en dødsmærket handlingsløs skikkelse, afsondret fra og bestandigt benægtende denne verdens realiteter. Ludwig II's liv var romantisk drama, og Viscontis »Ludwig« er det – langt størstedelen af filmen ligger meget tæt op ad de historiske kendsgerninger, og mange replikker er nøjagtige gengivelser af det historisk overleverede stof. Alligevel har Visconti med stilistiske virkemidler bevidst foretaget en afdramatisering. Det indledende flashforward er nævnt og med mellemrum aflægger de personer, der stod kongen nær i de sidste år vidnesbyrd om hans mentale tilstand direkte henvendt til tilskuerne i nærbilleder på sort baggrund – et brud på illusion og episk kontinuitet.

Ludwig satte sit eget liv i scene og brugte som kulisser ofte originale kunstneres værker med genskabelser som i højere grad var sanseberusende end nyskabende. Viscontis »Ludwig« udspiller sig i omgivelser, der er behersket af hans kendte søgen efter historisk pertentlig autenticitet, og hans storslået virtuose billedopbygning kan også i denne film virke med ligefrem fysisk styrke.

Da emnet i sig selv er mere imposant end selv Visconti kunne udtænke det, har han dæmpet det eksisterende »forlæg«. For at holde sig sin overordnede intention klar, nemlig at fremdrage og fremhæve de tidsåndens (modsatte) ideer, som han finder væsentlige for nutiden.

Natten . . . som Thomas Mann taler om, er både konkret i tid og i overført betydning til stede i »Ludwig«s billeder. Den artificielle nat, som Ludwig har skabt i sine slottes indre, de frostklare nætter hvor han rider med Elizabeth, den regnfulde og dystre nat, han afsættes og den tilsvarende, hvor han med sin påtvungne vogter, psykiateren Dr. von Gudden, forsvinder i søen ved Schloss Berg.

Nattens stemning og dermed den romantiske epoke og idé maler Visconti så at sige frem i fantastisk smukke enkeltindstillinger, som holdes længe, og hvor kameraet kælende og dvælende bevæger sig rundt i interiørerne, så reaktionen bliver en frydefuld gysen.

Filmens mest faretruende og nærmest perverst skønne sekvens udspiller sig i den violetbelyste disede Venusgrotte på slottet Linderhof, som Ludwig lod indrette efter »Tannhäuser«. Med musikken herfra bliver han langsomt sejlet ind til bredden oprejst i den muslingeformede båd omgivet af svaner. Han skal møde skuespilleren Kainz for første gang, men bliver ved lyden af Kainz' »egen stem-

me« (og ikke Romeos eller Victor Hugo-figuren Didiers) dybt skuffet stående uden et ord og fodrer svanerne – dette renhedens og uskyldens symbol.

Tilsvarende slørede douce farver benyttes i mødet mellem Ludwig og kusinen Elizabeth i et ridehus. Billedrammens venstre side holdes i opløste rosa og grønne nuancer med den beundrende og forelskede Ludwig til højre med blikket *op* mod den ridende Elizabeth, som rytmisk dukker ud af den rosa og grønne farveflade. Henimod indstillingens slutning, hvor Elizabeth retter Ludwig udæskende spørgsmål, stiller Visconti skarpt på både for- og baggrund og farveskyen ses nu som lamper, som Elizabeth rider rundt om. Ludwigs drømmende betagelse af Elizabeth, som her illustreres, udvikler sig til et fortroligt bror/søster-forhold. Elizabeth var den eneste kvinde, Ludwig følte sig tryg i selskab med, og deres rolige rideture under frostklar nattehimmel udtrykker en i filmen enestående harmoni, som står i diamentral modsætning til de øvrige nattescener præget af undergangsstemning, totalt mørke og heftig regn. Forholdet til Elizabeth er den eneste jævnbyrdige kontakt Ludwig har. Jævnbyrdig – skønt Elizabeth er Ludwig overlegen i mental styrke – fordi hun forstår og selv føler den samme individualisme og ukonventionelle frihedstrang.

»Kennst du das Land wo die Citronen blühen«, siger Elizabeth til Ludwig med Goethes berømte strofe som udtryk for begges dybe længsel væk fra deres påtvungne omverden. Elizabeth forsøger at sætte Ludwig sammen med søsteren Sophie, men kongen hæver forlovelsen af angst for et fysisk forhold til kvinder – af angst for alt legemligt.

Den homoseksuelle dragning, som spores i kongens senere år, har – som i »Døden i Venedig« – samme platonisk skønhedsøgende karakter ved kongens forelskelse i Kainz og et par af de tjenestefolk, som var Ludwigs sidste (og eneste) fortrolige.

En sekvens fra en bayersk jagthytte med kongen i leg og sang blandt tjenestefolkene udstråler en bemærkelsesværdig afslappet og sensuel varme med kongen som lige deltager i selskabelighederne, som han dog senere forlader i ensom reflektion for at forsvinde ud i natten i sin kane. Ingen steder finder han ro. En sekvens som tydeligt associerer til »De lange knives nat«, hvor de forsamlede SA'er repræsenterer – er blevet til brovtende og svulstig brutalitet.

I »Døden i Venedig« bestod et par flashbacks af diskussioner mellem Aschenbach og kunstnerkollegaen Alfried, som anklagede komponisten for at fornægte »middelmådigheden« – den borgerlige verdens realiteter. Dette middelmådighedsbegreb tages op i »Ludwig« og også her i betydningsladede, måske *for* ladede dialogscener. Selv den forstående Elizabeth ryster på hovedet af kongens ødsle mæcenat af Wagner og beder ham »face reality«, og grev Dürckheim anklager kongen for at savne mod »til at leve med middelmådigheden« og forkaster skarpt retten til at »være fri til at søge friheden i det umulige«, retten til den grænseløse frihed. Romantikkens rendyrkede idividualisme og verdensflugt, som giver mulighed for kræfter som den overtagende magtelite. På den tid måske relativ ufarlig, men bærer af ideologier, som i senere tids Bayern og München har skrevet verdenshistorie. Ludwigs idémæssige alter ego i Viscontis værk er den unge søn i Essenbeck-dynastiet, Martin (også spillet af Helmut Berger), som i »De lange knives nat« bliver et let redskab for nazismen.

Visconti afsøger og fremhæver de åndelige og materielle kræfter i en given historisk sammenhæng. I »Ludwig« sættes »sensibilitetens domæne« op mod »fornuften«. *Den* konfrontation er Viscontis overordnede tema, som behandles i forskellige nuancer gennem hele dette grandiose idédrama. At leve sit liv fuldt ud, et åndens liv i fuld æstetisk nydelse er Ludwigs stræben (og flugt), der går endeligt til grunde i mødet med realiteternes daglige krav, de nærsynede, magtbegærlige politikere, krigen.

At Visconti er romantiker af sind ses i hans filmværker, og i kunstnerisk udtryksform står han kong Ludwig og komponisten Aschenbach nær. Men hans intellekt viser ham det fatale i den idelle stræben. Med Ludwig døde romantikken som åndsretning, men Viscontis »Ludwig« er skabt i en vesterlandsk borgerlig ideologis kultur. Og romantikkens grundlæggende ideer og frihedstrang kommer stadig frem i forskellige nutidige tendenser rettet mod netop middelmådigheden i videste forstand, omend deres eksistens kaldes utopi, uansvarlig sekterisme eller skizofreni. Sensibiliteten kæmper stadig med snusfornuften, fantasien med forstokketheden.

I den suveræne kunstneriske behandling af mødet mellem stadigt aktuelle modstridende samfundsideer ser vi Viscontis storhed – og politiske betydning. Hans ubrydeligt aristokratiske temperament stikker dybt, men han vedbliver at søge nutidig sammenhæng og relevans i datidig historie, vedbliver at elske og hade romantikkens epoke og den basale tanker . . . Gør han, den marxistiske greve.

*) Thomas Mann: Richard Wagner. To essays. Gyldendals Uglebøger, 1969, p. 50.

Blandt den righoldige litteratur, der er skrevet om Ludwig II, kan et aktuelt værk udkommet i Penguin Books-serien (1973 – ca. 50 kr.) stærkt anbefales til før- eller efterlæsning på grund af sin omhyggelige levnedsskildring og – i denne sammenhæng nok så væsentligt – fremragende og omfattende billedmateriale. Forfatter og titel: Wilfred Blunt: The dream king. Ludwig II of Bavaria.

■ **LUDWIG/LUDWIG (ou: LE CREPUSCULE DES DIEUX)**
Italien/Frankrig/Vesttyskland 1973. **P-selskab:** Megafilm/Cinetel/Divina Film. **Ex-P:** Robert Gordon Edwards. **P:** Ugo Santalucia, Dieter Geissler. **Instr:** Luchino Visconti. **Instr-ass:** Albino Cocco. **Manus:** Luchino Visconti, Eurico Medioli. **Dialog:** Suso Cecchi d'Amico. **Eng. dialog adapt:** William Weaver. **Foto:** Armando Mannuzzi. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark:** Mario Chiari, Mario Scisci. **Dekor:** Enzo Eusepi. **Kost:** Piero Tosi. **Musik-sup:** Franco Mannino. **Musik:** Richard Wagner (»Lohengrin«, »Tannhäuser«, »Tristan og Isolde«), Robert Schumann, Jacques Offenbach. **Tone:** Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori. **Makeup:** Alberto De Rossi. **Medv:** Helmut Berger (Ludwig II), Romy Schneider (Elisabeth), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvano Mangano (Cosima von Bülow), Mark Burns (Hans von Bülow), Sonia Petrova (Sophie), Umberto Orsini (Greve von Holnstein), Marc Porel (Richard Hornig), Adriana Asti (Lila von Buliowski), Helmut Griem (Kaptajn Durcheim), Gert Fröbe (Fader Hoffman), Nora Ricci (Grevinde Ida Ferenczy), Isabella Telezynska (Dronningemoderen), John Moulder Brown (Prins Otto), Folker Bohnet (Joseph Kainz), Heinz Moog (Professor Gudden). Org.længde: 186 min.

* Efter at filmen første gang var blevet vist for en indbudt kreds (medio februar 1973) blev det besluttet, at filmen skulle kortes ned, og Variety oplyser i sin anmeldelse (21.2.73), at Visconti selv ville klippe 30 minutter bort fra filmen, men nogen oplysning om filmens endelige længde er det ikke lykkedes at finde.

Indspilningen af »Ludwig« er startet i februar 1972 og sluttet i juli samme år. Eksteriøroptagelserne har fundet sted i Bayern og Østrig, mens interiøroptagelserne er foretaget i Cinecitta i Rom.

NB! Interessen for Ludwig II af Bayern har foruden Viscontis film også medført en TV-produktion af Frederic Rossif, og en overgang var Ken Russell stærkt interesseret i at lave en film om kongens skæbne, men da det blev kendt at Luchino Visconti skulle i gang med tilsvarende emne, var der ingen mulighed for Ken Russell for at få sit projekt finansieret.

Still/ Åbningsscenen i Luchino Viscontis nyeste film, »Ludwig«, hvori den italienske filmskaber skildrer kong Ludwig II af Bayern. Filmen er endnu ikke købt for Danmark.

Favorit film

Lola Montès / Kaare Schmidt

Max Ophüls regnes sjældent for en af filmhistoriens »store« filmskabere. I Danmark har interessen for Ophüls og hans film måske været særlig ringe, og når Ophüls endelig nævnes, er han oftest et navn som de fleste perifert forbinder med en film som »La ronde« (Kærlighedskarusellen), mens Ophüls' andre film enten er glemt eller slet ikke har været spillet herhjemme – og det er under alle omstændigheder længe siden (indtil Filmmuseet i fjor viste en omfattende retrospektiv serie Ophüls-film). En anden årsag til glemslen er måske, at mange af instruktørens film i dag kan virke gammeldags.

Enkelte film fortjener dog i høj grad at blive trukket frem af glemslen. Det gælder efter min mening især »Lola Montès«, der slet ikke er forældet, men tværtimod i dag opleves som mere aktuel end nogensinde. Hidtil har filmens ry først og fremmest været baseret på dens uomtvistelige æstetiske kvaliteter (som virkelig er overvældende), men netop dette har også i urimelig grad skygget for den problematik, som Ophüls med »Lola Montès« engagerede sig i, en problematik som først i dag er ved at blive erkendt som væsentlig også i en bredere sammenhæng.

Filmen rummer en usædvanlig intelligent og følsom analyse af følelsernes undertrykkelse i det moderne samfund, og den er samtidig en af de meget få film, der ikke bruger en udspekuleret fortælleteknik til at sløre et ordinært og reaktionært indhold. Tværtimod får den alle elementerne til at arbejde sammen og udtrykke en holdning, der klart og utvetydigt rummer en stærk kritik af nogle helt konkrete bestående sociale forhold. Og lige siden jeg sidste år så filmen, har dens problemstilling næsten dag for dag forekommet mig stadig mere væsentlig: filmen rummer et indhold, jeg finder særdeles centralt, og filmen engagerer tilskueren gennem sin form, på en måde som kun få film magter det.

INSPIRATIONEN

»Lola Montès« er et af utallige eksempler på en film, der er blevet maltrakteret, fordi den blev anset for at være for avanceret. Men den er også noget så usædvanligt som en superproduktion, der nærmest må anses for at være en eksperimentalfilm. Den er Max Ophüls' sidste film og en værdig finale: hans smukkeste, mest poetiske og mest følsomme film ved siden af mesterværket »Letter From an Unknown Woman«, som han lavede i USA syv år tidligere. »Lola Montès« (1956) er hans eneste film i farver og bredformat, der dengang var højt anskrevne *production values,* og han førte sine økonomiske bagmænd bag lyset for at rejse de mange penge, extravagancen kostede. Han benyttede som forlæg en roman af Cecil St. Laurent, der var kendt for sine lidt vovede, sensationelle og romantiske historier, og videre accepterede han tidens franske sexsymbol, Martine Carol, til hovedrollen. Hun havde fået sit gennembrud i en filmatisering af en anden Laurent-roman, »Caroline Chérie« (1951), og producenterne regnede følgelig med at få en film i Laurent-stilen, med oplagte muligheder for Carol i halvt-afklædte situationer. Men de forregnede sig. Ophüls klippede eller panorerede væk fra Martine Carol, hver gang der var en »oplagt mulighed«, og han benyttede det sensationalistiske som et led i filmen, til at vise småborgerlig bornerthed og sensationshunger i skarp kontrast til Lolas følelser, til kærligheden.

Kærligheden overfor småborgerligheden kan altså synes tvunget af omstændighederne, men det er underordnet, for det er jo i værket, og det går desuden igennem de fleste af hans tidligere film, f. eks. allerede i »Die verkaufte Braut« (1932), »La signora di tutti« (1934) og i »Madame de ...« (1953), hans umiddelbart foregående film.

Ophüls har i et interview fortalt, at tanken om at filmatisere »Lola Montès« ikke tiltalte ham, fordi han ikke interesserede sig for mennesker, i hvis liv der sker en hel masse, men Judy Garlands nervesammenbrud og Zsa Zsa Gabors amourøse eventyr fik ham til at fundere over stjernekarrierers »tragiske korthed«. Disse aktuelle paralleller til Lola Montès fik Ophüls til at bearbejde Laurents roman, på samme måde som han tidligere havde ændret skuespil og romanforlæg ved filmatisering: alle skarpe kanter høvles af, story'en opløses og tilbage – eller i stedet – fremstår personer, der er skitseret i forhold til deres følelser. Følelserne fremmanes gennem en flydende og elegant stil, hvor klipningen hovedsagelig begrænses til umærkelig kontinuitetsklipning, mens kameraet til gengæld er i næsten konstant bevægelse gennem stilfulde interiører i et drømmebillede af Strauss-valsenes Wien i slutningen af forrige århundrede.

»Lola Montès« dækker ca. to tiår af Lolas liv i midten af det 19. århundrede, og selve strukturen viser holdningen og giver Lolas liv det bittersøde tragiske skær, der præger filmen og giver følelserne konstant styrke, resonans og perspektiv. Filmen er ikke fortalt fortløbende kronologisk, men er som ofte tidligere hos Ophüls (f. eks. »La signora di tutti«, 1934, »La tendre ennemie«, 1936) fortalt med en rammehistorie plus tilbageblik. Rammehistorien er filmens nutid, Lolas endeligt i en cirkus, hvor fremvisningen af hende selv er hovedattraktionen, og hendes sensationelle livs amourøse eskapader vises i en række tableauer for det nyfigne publikum. Tilbageblikkene er hendes minder og viser hendes følelser og tanker.

FORLØBET

I. Cirkusmanegen. Udråberen (sprechstallmeisteren) præsenterer Lola og opfordrer tilskuerne til at stille deres nysgerrighed og komme med spørgsmål til hende. Ved spørgsmålet: »Husker komtessen stadig fortiden?« følger en uendelig lang overtoning til en rejsekaret på en landevej: Lolas rødtbelyste ansigt mod den brune karet og den grønne natur (hendes minde ...)

1. tilbageblik: I kareten er Lola og Franz Liszt. De gør ophold ved en kro, og næste dag siger de hinanden farvel og kører bort i hver sin karet.

II. Cirkus: Udråberen kværner videre, bl. a. om hendes barndom. »I 1830 går det mod Europa – mod livet.«

2. tilbageblik: En meget ung Lola går ombord på det skib, der skal føre hende og hendes mor, mrs. Craigie, fra Indien (hvor hendes far er død) til Europa. På skibet møder de en løjtnant James, som Lola atter møder i Paris og gifter sig med.

III. Cirkus: Lola og »løjtnant James« i hvidt. Omkring dem drejer figurer, der symboliserer deres liv, i kirken, til hest, på jagt. Udråberen fortæller om deres liv i Skotland.

3. tilbageblik: James kommer fuld hjem, og de har et opgør. Han prøver at stoppe hende, da hun vil stikke af. Hun bider ham i hånden, gør sig fri og forsvinder.

IV. Cirkus: Udråberen: »Efter mislykket ægteskab ...«. Lolas sociale opgang vises.

Udråberen fortæller om flere skandaler, følelser, sensationer: noget med en sultan i Tyrkiet, tsaren i St. Petersborg, etc. Og så var der noget med en dirigent. Lola: »Claudio Pirotto. Jeg vidste ikke, han var gift ...«.

4. tilbageblik: Lola danser spansk sammen med to andre, den ene hvisker, at dirigentens kone er der. Lola farer frem, slår dirigenten, og fortsætter hen til fruen, som hun giver nogle ringe (»... falske forudsætninger, han fortalte mig, at De var skilt«). Bifald fra mængden, smil, temperament.

V. Cirkus: Udråberen fortæller videre, bl. a. om Lolas cigarrygning, og han opfordrer hende til at fortælle. Lola: »Den næste morgen var jeg den berømteste kvinde på Côte d'Azur ... Den internationale elite besøgte mig ...«. Udråberen: »Hele det højere selskab.«

5. tilbageblik: Udråberen besøger hende og fremsætter sit første tilbud om engagement i cirkus. Hun afslår, han kysser hende og går.

VI. Cirkus. I et trapez-nummer føres Lola opefter, højere og højere op under kuplen, op i udspringskurven. Udråberen fortæller om berømtheder, der er faldet for hende, bl. a.: »Den store og berømte Richard Wagner ... Den meget store, den meget berømte Frederic Chopin ligger for hendes fødder. Højere, Lola, højere.«

6. tilbageblik: En karosse med Lola. Hun spørger en forbipasserende student om vej til München. Lola får dog ikke engagement på teatret, og hun opsøger da kongen, der bliver interesseret i hende.

VII. Cirkus. Udråberen fortæller, at kongen tilbyder Lola et palads.

Tilbageblik (6). Forholdet mellem Lola og kongen skaber utilfredshed blandt borgerne, og der udbryder revolution. Kongen forlader Lola, men studenten, der tidligere viste vej, kommer med en studentergarde og arrangerer hendes flugt. I karossen bedyrer han hende sin kærlighed, han vil tage med hende, er ikke for ung, tyve år, men kongen var gammel, ham elskede hun i hvert fald ikke! Hun afslår hans tilbud: »Det var fejltagelsen – jeg elskede kongen«, og »Bayern var min sidste chance, C'est fini, oui, c'est fini.«

VIII. Cirkus. Lola i udspringskurven. Hun springer, subjektivt kamera ned mod springbaljen, alt bliver mørkt.

Eksteriør. Lola modtager i sit kabinet håndkys for 1 dollar pr. stk. Så kører kameraet tilbage – tilbage langs køen af mænd, der venter på at give håndkys, tilbage mellem bure, skurvogne, boligvogne, etc. Da Lolas vogn næsten er forsvundet i baggrunden, trækkes tæppet for: denne forestilling er forbi. FIN.

LOLAS LEVNEDSLØB

Lolas levnedsløb vises på to planer, stiliseret til show i cirkusen, og stiliseret som minder i tilbageblikkene. Cirkus-scenerne er konklusionen på Lolas levnedsløb, mens tilbageblikkene er Lolas forklaring på, hvorfor det går som det går. Tilbageblikkenes følelsesladethed må således føres tilbage på personen Lola og netop herved får tilbageblikkene og følelserne stor ægthed i modsætning til cirkusens falskhed. Forskellen mellem cirkus og tilbageblik markeres bl. a. i musikken. I cirkus-scenerne spilles der tungt stampende cirkusmusik (der således hører med til handlingsplanet) og i tilbageblikkenes lette underlægningsmusik især stemningsskabende valse. Modsætningerne illustreres også i cirkus-scenernes overdrevent stærke enkeltfarver (der ikke stiller nutiden i noget særlig flatterende lys), mens minderne (tilbageblikkene) markeres med graduering af sartere afstemte farvesammensætninger. I cirkus er baggrunden konstant mørk, næsten sort, der opbygges en stemning af noget knugende og tragisk, som en understregning af den følelseskulde, hvormed Lolas »sensationelle« privatliv blotlægges.

TILBAGEBLIKKENE

I tilbageblikkene ses Lolas liv som en række forsøg på at skabe en tilværelse, der byder på meningsfuldt, følelsesladet og engageret samvær med andre mennesker, frigjort fra snævre borgerlige normers bundethed, der blot fører til følelsesdestruktion.

1. tilbageblik (kronologisk forkert anbragt, men korrekt i følelsesmæssig henseende) gennemspiller en uafhængig forbindelse. Lola og Liszt er frigjort fra andres snagen og påvirkning. Det eneste afgørende er de to involverede. De har intet krav på hinanden, og da de bryder med hinanden, er alt i orden. Dette understreges af farverne: mørkebrunt, gult, rødt og grønt (Lola bærer en flaskegrøn kjole). Kraftige, uafhængige farver og følelser. Og formatanvendelsen. Ophüls var meget optaget af malernes frie formatvalg, og han monterede en variabel maske foran kameraets objektiv, så han kunne bestemme afskæringen både fra billede til billede og indenfor det enkelte billede. Liszt vil snige sig ud om natten, men den tilsyneladende sovende Lola kalder ham tilbage og fortæller ham, at det nu er forbi, fordi han begynder at snige sig ud om natten. Hun trækker ham ned i sengen og fjerner hans hat, stok og slips. Da hun rækker armen ud af sengen med sagerne, dækkes siderne af billedet, så det der var en halvtotal, bliver en halvnær. Desuden ses de gennem et firkløverbladsgitter af jern – det er hårdt men blødt buet. Formatskiftet (i stedet for f. eks. klip) understreger helheden i billedet og situationen, altså det frit valgte brud som ikke fører til traumer. Og gitteret formidler holdningen: det er et nederlag for Lola på grund af hans bedrag, men når følelserne er væk er det at foretrække at kunne skilles, og det volder ingen problemer.

I 2. tilbageblik kontrasteres Lolas ensomhed med moderens forsøg på at afsætte hende i det højere selskabsliv, hvilket får hende til at acceptere omverdenens krav og

Stills/ (1) Lolas første nederlag opleves i filmens første tilbageblik sammen med Liszt bag gitteret. (2) I cirkus udnyttes Lola som en vare, og udråberen repræsenterer udnyttelsen og undertrykkelsen af Lola, en holdning der forstærkes af hans pisk og hans placering i billedfeltet. (3) I 2. tilbageblik møder Lola omverdenens pression. Moderen (t. v.) ses med arrogant udtryk i ansigtet, og i baggrunden t. h. ses løjtnant James. (4) Billedet af Lola bag gitteret understreger hendes ensomhed, og effekten forstærkes af stewardens stærkt interesserede blikke til Lola. (5) Scenen fortsætter med at vise, hvorledes Lola er isoleret fra de dansende (hendes mor og løjtnant James), de lyse og mørke flader i

normer: ægteskabet. Der benyttes nu dæmpede og harmoniske farver: sort, blå og grå, der understreger sekvensens tristesse. Hun bærer en lysegrå kjole, der står lidt frem fra omgivelserne og samler følelsen om hende, især hendes ensomhed på skibet: Lola går på dækket forbi et vindue, hvorigennem hendes mor og James ses danse, og hun følges i en lang kamerakørsel ud til stævnen af skibet, hvor lysene fra land og stjernerne blinker på den fløjlsblå himmel, mens vinden blæser i hendes lyse kjole. Kameraet tilter op mod hendes tårevædede ansigt, der metaforiseres gennem de blinkende lys.

I operaen i Paris føres hun tre balkoner op for at blive introduceret for en baron, der dog er taget til Baden-Baden med sin rheumatisme! Det lykkes altså ikke at starte på toppen, hun løber ned igen, James indhenter hende og bedyrer at han holder af hende. Hun siger: »Gør noget, jeg ved ikke ... gift Dem med mig, er det ikke sådan man gør?«! De omfavner hinanden, og i et totalbillede snævres formatet ind til 1/3, som om der lukkes af for andre muligheder: hendes ensomhed og uerfarenhed fører til, at hun accepterer konventionen om ægteskabet som en redningsplanke til tryghed og kærlighed.

At den ikke holder vises i 3. tilbageblik (ægteskabet varer ti år, men kun bruddet huskes), hvor forholdet brydes af hende. Hun er på alle måder spærret inde: det foregår indendørs, om natten, med tunge mørke, især brune, farver. Opgøret med James ses gennem et diagonalgitter, hvis traumatiske effekt fortsættes ved, at der klippes imellem: venstre billedhalvdel sort (afmasket) og James i højre del, og højre del sort og Lola i venstre del. Afgrunden mellem dem er så total, at de ikke bruger samme billede, ikke engang samme billedfelt!

Forsøget på at binde hende vurderes altså negativt, mens hendes temperamentsfulde brud med dirigenten i 4. tilbageblik i sig selv er uproblematisk: smil og begejstring, brede åbne billeder udendørs i klart sollys, alle farveskalaens varme farver til at udtrykke temperament, uafhængighed og livsglæde. Men det dækker alligevel over et nederlag. Dirigenten er gift, og det er hans uærlighed, der fører til bruddet. Og berømmelsen fører senere til det definitive nederlag.

Lolas berømmelse er baggrunden for 5. tilbageblik, udråberens tilbud om engagement. Dette står i direkte forbindelse med cirkussekvenserne, og er således den yderste konsekvens af de forskellige samværsformer. Lola glider hver gang ind under et magtforhold, hvor hun gøres til et objekt, en vare. Hun dyrkes af omverdenen for sine ydre attributter, ikke som menneske, og hun tilbydes netop engagement, ikke for sin kunnen, men for sin berømmelse, sin evne til at »skabe« skandaler. Udråberen behøver hende for videresalg til cirkusens publikum som et spændende, æstetisk fænomen.

Lola vil komme til at indgå i et nyt magtforhold: den der har magt over fænomenet har magt over de fascinerede tilskuere. Hun vil kun blive udråberens middel til at få magt over publikum, så han kan tjene tykt. Som sådan har hun end ikke elementær menneskelig værdi. Det bliver udgangen på historien, men denne gang kan hun afvise ham. Hun har endnu mod på at prøve igen og har derfor ikke noget at handle med. Filmens analyse udbygges ved en moralsk valuering af personerne på det fortællemæssige plan. Udråberen er klædt i dyrt, lapset, tætsiddende tøj samt høj hat og stok, Lola i frit brusende kjole. Han i sort, hun i uskyldsrent hvidt. Afstanden forstærkes af, at der klippes imellem dem, ved at han arrogant peger på hende med sin stok, og ved at han er set i skæv billedramme, mens hun ses i ret billedramme.

I Bayern (6. tilbageblik) opnår hun i første omgang en idealsituation, idet hun elsker kongen og samtidig har gode levevilkår. I begyndelsen understreges hendes uafhængighed af stærke blå, røde, sorte, hvide og grønne farver, senere dæmpes farverne, de bliver sartere og mere og mere harmoniske, især blå, hvid og sølv kommer til at dominere. I Lolas palads, der markerer hendes højdepunkt både socialt og kærlighedsmæssigt, dominerer diverse nuancer af lys cremefarve og elfenbenshvid (bayersk sen-rokoko), og Lola bærer en sølv-stålgrå kjole. De voldsomme begivenheder (revolution etc.) kontrasteres af farvernes – og hendes følelsers – harmoniske ro. Hendes rolige lykke går lige over i hendes rolige accept af nederlaget – flugten om natten og den afsluttende samtale med studenten: »c'est fini«.

billedkompositionen understreger nok engang Lolas fornemmelse af isolation, (6) en følelse der endelig helt får lov til at dominere gennem Ophüls' brug af Lola alene på dækket, opslugt af nattemørket der kun brydes af fjerne stjerner. (7) I 3. tilbageblik ses Lolas nederlag i ægteskabet med James. Brugen af gitteret forstærker nederlagsfølelsen, og (8) i 6. tilbageblik lader Ophüls kongeslottets dekorationer (det overfyldte værelse, der næsten lukker sig om Lola) varsle Lolas kommende nederlag. (9 og 10) udtrykker Lolas definitive nederlag. Begge stills er fra filmens 8. cirkus-sekvens, og i begge billeder udtrykkes cirkusomgivelsernes falskhed og Lolas placering i cirkus udelukkende som en vare.

Berømmelsen har virket. Forholdet brydes ikke af de to involverede, men af omverdenen. Lola ser derefter ikke flere muligheder, men kommer til den konklusion, at når man ikke vil lade følelserne gå på akkord og underordne sig en institutionalisering af samværet med det modsatte køn gennem ægteskabet, bliver omverdenens repression i det lange løb for stærk, følelserne bukker under. Lola presses til sidst på plads i systemet som famøs og mytisk femme fatale. Hun udstilles i cirkus som en anden *freak,* så borgerskabet kan få pænt og institutionaliseret afløb for drømme og aggressioner overfor det, der er anderledes.

CIRKUSRAMMEN

Hvor tilbageblikkene er rent filmsprogligt stiliseret, vises Lolas levnedsløb i cirkusen i en række tableauer, der kan karakteriseres som super-stiliseret. Cirkusen er Lolas endeligt, filmens dramatiske konklusion. Hun prøver at leve ud fra en personlig livsopfattelse, der er i konflikt med samfundets traditionelle moral, hun oplever en lykke, men bruddet kan ikke opretholdes; hun føres tilbage i folden, rubriceret som femme-fatale. Filmen accepterer ikke dette, f. eks. udfra skæbnemotiviske og moralske grunde (højt at flyve, dybt at falde), men analyserer forløbet i forhold til omverdenens reaktioner (læs: sanktioner). Cirkusen fungerer som ramme for tilbageblikkene. Den forbinder hele tiden Lolas levnedsløb med hendes endeligt, og udvider samtidig analysen gennem sin forenklet symbolske og meget direkte konfrontering af Lola med publikum, den omverden der har nægtet hende ret til personlig moral og lykke.

Cirkusen er naturalistisk (selv farverne er naturalistiske: sådan ser en cirkus ud), tilbageblikkene stiliserede og expressive, hvilket tydeligt markerer filmens syn på den samfundsskabte virkelighed: cirkusen er ægte (i forhold til virkelighedens cirkus udenfor filmen), men falsk (i forhold til virkeligheden udenfor cirkus), mens tilbageblikkene er falske (stiliserede) i forhold til virkeligheden udenfor filmen, men ægte/sande i forhold til cirkusen, idet de viser Lolas sande følelser. Det ægte bliver udtryk for noget falsk, det falske for noget ægte (følelser). Cirkusen = den samfundsskabte virkelighed, vurderes altså negativt: det betegner forvrængningen og umuliggørelsen af følelserne; mens tilbageblikkene = Lolas levnedsløb, betegner et brud med den samfundsskabte virkelighed. Og bruddet vurderes positivt, thi kun bruddet skaber mulighed for meningsfulde følelser.

Cirkusen bliver således i filmen symbol på undertrykkelsen af et frit og lige samvær mellem mennesker (d.v.s. hvor mennesker, her kvinden, ikke kan ejes, f. eks. gennem ægteskabet eller som udstillingsgenstand), undertrykkelsen af grundlaget for tilværelsens mening: ægte følelser for andre mennesker, i frit socialt samvær.

FEMME-FATALE MYTEN

Filmkunsten er, ligesom vor kultur i øvrigt, patriarkalsk, og den har næsten konsekvent vist kvinden som objekt. Hun gøres til en drømmefigur og fikseres samtidig i bestemte roller. Femme-fatale mytologien rubricerer kvinden som uheldsvanger, fordi hun helt er underlagt sine drifter (modsat mandens intellekt, der skal retfærdiggøre hans magtposition). Den går helt tilbage til den græske myte om Pandora (Pandoras æske = hendes hymen eller vulva), der gives skylden for opfindelsen af det plagsomme kønsliv, og den jødisk-kristne syndefaldsmyte, hvor kvinden gives skylden for udvisningen fra paradiset. I middelalderen og i victorianismen skelnes mellem den gode, dydige kvinde (objekt for ridderligheden) og den dårlige, sanselige og følgelig destruktive kvinde. Dette præger stadig i uhyggelig grad vor tid, hvilket tydeligt fremgår af filmkunsten, hvor det understreges af stjernedyrkelsen, som ofte accentueres af dramatiske beretninger om privatlivet. De dydige Lillian Gish og Julie Andrews overfor femme-fatale-typer som Marlene Dietrich og Rita Hayworth (f. eks. i »Gilda«, »Kvinden fra Shanghai« og »Fristerinden«). »Lola Montès« er en kritik af denne mytologiserende fremmedgørelse af kvinden. Den analyserer mytens opbygning og funktion, og den tager afstand fra den. Dette fremgår tydeligt af Lolas levnedsløb set i modsætningen cirkus/tilbageblik (altså filmens struktur); af cirkusens udstilling af hende og hendes liv med artister udklædt som de personer hun har mødt, Liszt, kongen etc.; af skandalernes opståen i forbindelse med offentlig fremtræden, på dansescene, i opera, og til sidst hvor den i Bayern fører en hel revolution med sig. Og de mennesker hun møder: dyrkes hun ikke som muse af komponister og dirigenter, som symbol af studenten/studenterne, som udstillingsgenstand af udråberen, som »elskerinde« af kongen! Fremtoningen bliver vigtigere end mennesket. Når Lola ved aktiv handlen søger at komme ud over dette, overtræder hun sin moderne ideologiske kønsrolle som den passive, og hun bliver derfor destruktiv overfor den sociale orden, hvor manden har eneret på at vise initiativ.

IDEOLOGIEN

Lola bryder med accepterede normer og prøver at leve på sin egen måde. Resultat: hun ødelægges som menneske. Og hendes undergang klargøres fra starten (cirkus). Denne opgang og nedtur kunne være udtryk for en mysticistisk religiøs skæbneholdning: synd og straf, eller for en psykologisk-moralsk holdning der, som en moderne pendant til den religiøse myte, opbygger en psykoanalytisk myte der projicerer kønsskrækken over på kvinden, kvindens destruktive drifter etc. Det er imidlertid ikke filmens holdning. Den distancerer sig fra forløbet og forklarer det som bestemt af sociale årsager, normer, fordomme, traditioner, myter . . . Lolas brud er et individuelt brud, og hendes nedtur skyldes den sociale omverden, der indkapsler bruddet og bygger hende op som mytefigur. Hendes betingelser er et mandssamfund, der retfærdiggør og bortforklarer kvindeundertrykkelsen med et rodsammen af religiøse myter om det prædestinerede og psykologisk-biologiske myter om (kvindens) væsen og natur. Kvindens rolle bliver noget forudgivet i begge tilfælde, følgelig må et brud føre til undergang. Denne opfattelse (bevidst og ubevidst) er så fundamental i vor kultur, at den ikke blot afspejler det sociale system, men virker tilbage på det og cementerer det. Det er det, der sker for Lola: for at normerne kan bestå, må de håndhæves. Den omverden, der knuser Lola, ser hende som offer for sine drifter, og retfærdigheden sker fyldest. Men filmen analyserer repressionen som socialt bestemt, afviser diverse myter og konkluderer, at menneskers chance for meningsfuldt samvær er begrænset, i det lange løb umuligt, i et samfund der reducerer kvinden til et objekt, en vare, og dermed mennesket (mand og kvinde) til en ting. Filmen er ikke pessimistisk, for gennem Lolas følelser og forsøg på brud udtrykkes en fundamental tro på mennesket. Det negative resultat er derimod sandt tragisk.

VURDERING

»Lola Montès« er både avantgarde og spectacle. Som sådan burde den være henvendt både til den lille finkulturelle gruppe af biografgængere og til den store mellemklassegruppe. Men filmens eklatante økonomiske fiasko viser, at i hvert fald sidstnævnte gruppe blev væk, trods overdådigheden af production values (farver, bredformat, stjerner). Man kunne gætte på, at det skyldes filmens problematisering af det spektakulære, idet den netop kritiserer den ideologi, som sædvanligvis rendyrkes i den spektakulære form, en ideologi som er stærkest funderet i mellemklassen.

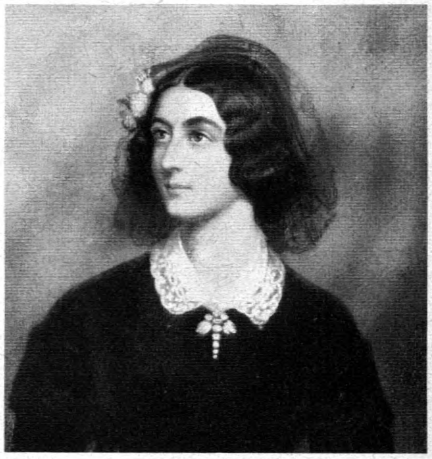
Avantgardeaspektet i form og ideologi nedbryder spectaclets traditionelle mytologi, ideologi og formelle perfektion. Men filmen skaber ikke et gennemført nyt filmsprog. Den er næsten selvmorderisk ved selv at være, hvad den kritiserer. Den udvider det bestående filmsprog ved eksperimenter og nyskabelser samt stærk selvkritik og samfundskritik, og den kommer herved frem til en ekstrem variation af det bestående filmsprog, der på den anden side tillader en stærk kritik af det borgerligt-kapitalistiske samfund indenfor dets egne rammer.

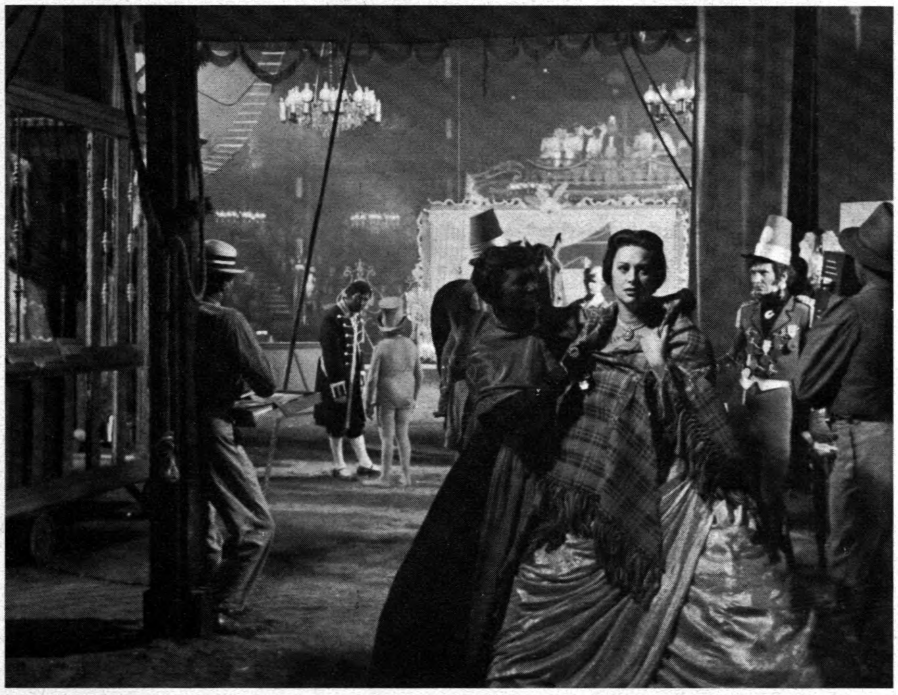
Dens kritik af femme-fatale myten og kvindens rolle gennemføres således ved at vise den smukke kvindes, stjernens, tragedie. Orson Welles' »Citizen Kane« (1941) handler om en magtmand, hvis følelser ødelægges af hans for megen magt. De superriges store problemer. Hvor mange mennesker kan det vedkomme personligt. Ligeledes handler »Lola Montès« om den smukke kvinde, hvis følelser ødelægges af for megen skønhed og offentlig omtale. Hvor mange har det problem. Er det ikke mere almindeligt at have problemer med ikke at kunne leve op til vor kulturs skønhedsdyrkelse (tydeligst udtrykt i reklamen). Burde man ikke hellere lave film om dette, om almindelige mennesker, hvis følelser forkvakles af skønhedsdyrkelsens tingsliggørelse. Naturligvis. »Lola Montès«s problematiks almene værdi begrænses af, at den bruger et særtilfælde som udgangspunkt. På den anden side er den ikke så person-centreret, at den mister perspektivet. Lolas særlige eksempel har sine begrænsninger, men i analysen af myter og normer fastholder filmen stadig et perspektiv og en holdning, som man kan solidarisere sig med et langt stykke. Den er vedkommende. Ikke på grund af »universelle« ideer, men fordi den med sin analyse supplerer en aktuel og væsentlig problematik, undertrykkelsen, tingsliggørelsen, mennesket som vare.

Optagelserne til »Lola Montès« påbegyndtes 28. februar 1955 og sluttede 29. juli 1955. Den kostede 650 millioner gamle francs (10–11 mill. kroner), og var dermed den dyreste film, der nogensinde var produceret i Frankrig. Filmens budget var muliggjort gennem den fransk-vesttyske co-produktionsaftale. Da filmen gik over den normerede indspilningstid og dermed over budgettet, blev producenterne urolige. Da de så filmen blev de forvirrede. Umiddelbart efter Paris-premieren 23. december 1955 (München-premiere 12. januar 1956) klippede de filmen ned fra 140 minutter til 110. Denne udgave blev vist fra 20. januar 1956. Derefter blev den fuldstændig omstruktureret (af Etienette Muze), tilbageblikkene fjernet, og udsendt i en 90 minutters udgave (vist fra 22. februar 1957). Filmen var blevet indspillet på tre sprog, tysk, fransk og engelsk. Den engelske udgave blev senere klippet ned til 75 minutter og udsendt under titlen »The Sins of Lola Montes«. Ophüls var naturligvis rasende over omklipningerne. Han kæmpede med producenterne, men opgav i begyndelsen af 1957, hvorefter han tog til Hamburg, hvor han døde 26. marts 1957 p. gr. af svagt hjerte, knap 55 år gammel. Det menes, at den originale version af »Lola Montès« på 140 minutter er forsvundet. Muligvis er den blevet brugt til at lave en forkortet version. I hvert fald har man kunnet stykke 110-minutters udgaven sammen igen. Den er blevet vist på festivaler i 60'erne og fik repremiere i Paris 13. november 1968.

■ LOLA MONTES/LOLA MONTEZ

Frankrig/Vesttyskland 1955. **Dist:** Gamma Film → Films de la Pleiade/Union-Film. **P-selskab:** Gamma Film (Paris) – Florida Film (Paris)/Gamma-Film (München) – Union-Film (München). **P:** Albert Caraco. **P-leder:** Ralph Baum. **I-leder:** Andre Hoss. **P-ass:** Werner Roeder, Karlheinz Först, Helmut Ringelmann, Georg Markl. **Instr/Manus:** Max Ophuls. **Adapt:** Max Ophuls, Annette Wademant, Jacques Natanson. **Tysk version:** Franz Geiger. **Engelsk version:** Peter Ustinov. **Efter:** roman af Cecil Saint Laurent: »La vie extraordinaire de Lola Montes«. **Foto:** Christian Matras. **Kamera:** Alain Douarinou/**Ass:** Ernest Bourreaud, Henri Champion, Luc Miro. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** CinemaScope (1 x 2:55). **Klip:** Madeleine Gug/**Ass:** Rosa Ring, Johannes Nikel. **Tysk version:** Adolf Schlyssleder. **Ark/Dekor:** Jean d'Eaubonne/**Ass:** Jacques Guth, Willy Schatz. **Rekvis:** Robert Christides. **Kost:** Marcel Escoffier (for: Martine Carol), Georges Annenkov/**Ass:** Madeleine Rabusson, Jean Zay, Monique Plotin. **Musik:** Georges Auric. **Tone:** Antoine Petitjean, Hans Endrulat, F. K. Tischler. **Instr.ass:** Willy Picard, Tony Aboyantz, Claude Pinoteau, Marcel Wall (= Marcel Ophuls). **Volontør instr-ass:** Alain Jessua. **Koreo:** Helge Pawlinin. **Makeup:** Maguy Vernardet. **Frisurer:** Jean Lalaurette. **Trapeznumre:** tilrettelagt af Yves Rozee, Armee Fontenay. **Kons:** Peter S. Petrona (cirkusspørgsmål). **Medv:** Martine Carol (Lola Montes), Peter Ustinov (Udråberen), Anton Walbrook [= Adolf Wohlbrück] (Kongen), Ivan Desny (Løjtnant James), Lise Delamare (Mrs. Craigie, Lolas mor), Henri Guisol (Maurice), Paulette Dubort (Josephine, Lolas kammerpige), Will Quadflieg (Franz Liszt), Oskar Werner (Studenten), Jacques Fayet (Stewarden), Daniel Mendaille (Kaptajnen), Jean Galland (Baronens tjener), Claude Pinoteau (Claudio Pirotto, dirigenten), Willy Eichberger (Lægen), Werner Finck (Maleren Wisböck), Walter Kiaulehn (Lntendanten), Gustav Waldau (Dr. Jeppner), Willy Rösner (Ministeren), Friedrich Domin (Cirkusdirektøren), Germaine Delbat, Helena Manson, Helene Iawkoff, Betty Philipsen, Marcel Ophuls, Beatrice Arnac. **Org.** længde: 140 min. (i Frankrig), 116 min. (i Vesttyskland). **Længde:** 110 min.





Stills/ Lolas drøm om uafhængighed udtrykkes (øverste billede t. v.) gennem det store lyse rum omkring hende, mens hendes placering på en gangbro med gitterværk kan siges at vise virkelighedens manglende grundlag for Lolas drøm. Billedet nederst (t. v.) med cirkus som symbol på den sociale virkelighed: det afskallede interiør bag manegen, den ægte forgyldning og det falske lys samt det lurvede tæppe over Lolas kjole, som udelukkende bruges for at præsentere hende som udstillingsgenstand. Billederne t. h. viser (øverst) virkelighedens Lola Montès, nederst filmens Lola i nærbillede.

Billy Wilder i Hollywood

Ib Monty

Som Amerika selv er den amerikanske film resultatet af vældige blandinger. I visse perioder har Hollywood næsten været en europæisk koloni, og den amerikanske film er måske ikke mindst blevet formet i mødet eller sammenstødet mellem europæiske traditioner og en amerikansk virkelighed. Det var Stroheim, der skabte den kritiske realisme, som siden har været amerikansk films styrke, og det er Stroheims efterfølgere, der i første række har skabt traditionerne for kritisk, engageret og ofte kontroversiel virkelighedsskildring på film. At skrive historien om emigrant-kunstnerne og deres indsats i amerikansk film ville være en umulig opgave, fordi emigranterne er så integrerede i den amerikanske film, at det ville være urimeligt at pille dem ud og stille dem i geled for sig. Indflydelsen fra europæiske filmkunstnere (instruktører, manuskriptforfattere, fotografer, komponister og skuespillere) har naturligvis været svingende gennem årene, og er måske i den nyeste film mindre end nogen sinde tidligere, men også i tresserne har man oplevet, at de skarpeste Amerika-skildringer stammer fra europæerne, nu måske især englænderne (som f. eks. Boorman og Schlesinger).

Billy Wilder er en af disse markante emigranter i Hollywood. Hans åndelige fædre er foruden Stroheim, Lubitsch og Fritz Lang. Han har selv gang på gang erkendt sin gæld til Stroheim, og hans teknemmelighed har bl. a. givet sig det direkte udtryk, at han har givet Stroheim roller i to af sine film. For Lubitsch arbejdede Wilder som manuskriptforfatter på to af Lubitschs bedste film. Med Fritz Lang har Wilder ikke haft nogen direkte arbejdsmæssig forbindelse, men det er ikke svært at få øje på parallelerne mellem f. eks. Langs »Fury« og Wilders »Ace in the Hole«. Begge film er båret af samme foragt og lede ved mennesket, når det underkaster sig flokinstinktet.

Ligesom Stroheim er Wilder blevet kaldt en vrængende misantrop og en pessimistisk menneskekender. Og som Lubitsch er han blevet karakteriseret som en kold og overfladisk spotter. Helt for sig selv har han måttet bære anklagerne for at være kynisk og sentimental, hvilket naturligvis er logisk, al den stund kynismen er den omvendte sentimentalitet, og man kan da næppe heller frikende ham helt for disse anklager. Mange har kun modstræbende underkastet sig hans film, og da først og fremmest fordi få har kunnet se bort fra, at han i sine bedste og mest beske komedier har været en af de mest vittige satirikere inden for filmen. Han har givetvis ofte skuffet sit publikum, og han er ofte blevet erklæret for færdig. Der er delte meninger om, hvilke af hans perioder, der er den mest spændende. Men han har ustandselig overrasket, og først og sidst kan man ikke frakende ham æren for nogle af de mest levedygtige og stadigt forbløffende stimulerende film inden for de sidste 30 års amerikansk film.

I disse film har han markeret sig som en af de store individualister med et helt personligt syn på verden. Det har ikke altid været populært, hvad han havde at sige, og en film som »Ace in the Hole« brød man sig ikke om i USA. Men Wilder har aldrig været så optaget af, hvad publikum mente, og har måske også især henvendt sig til en mindre del af det. Ikke til cinéphilerne, som han kun har foragt til overs for. Han har aldrig søgt at skabe sig en eller anden højst personlig visuel signatur. Tværtimod har han befundet sig som en fisk i vandet inden for en ukrukket, naturlig og direkte realisme. Fra Stroheim har han ladet sig inspirere til en vis grad af detailrealisme. Wilder har således ofte foretrukket at optage i autentiske omgivelser. I »Double Indemnity« kom vi virkelig rundt i det Los Angeles, hvori historien udspilles. Og Norma Desmonds hus i »Sunset Boulevard« blev lejet hos Paul Getty, hvis kone blot forlangte, at man anlagde en swimming pool. »We also put the rats in. Ugh« har Wilder sagt. Og det er ikke uden beundring, at Wilder har fortalt om Stroheims arbejde som Rommel i »Five Graves to Cairo«. Stroheim krævede bl. a., at han skulle have to fotografiapparater hængende på brystet. Og disse kameraer skulle være tyske – og der skulle være film i dem: »The audience will sense if the films aren't inside, they'll feel that they are merely props«, sagde Stroheim. Men i modsætning til Stroheim har Wilder vidst at sætte grænsen for det detaillerede og det alt for demonstrative. Da Stroheim således i »Sunset Boulevard« foreslog en scene, hvori han vaskede sin tidligere kone, Norma Desmonds underbukser, sagde Wilder stop. »Please«, bad Stroheim, »I can do something with it.« »Yes, I know you can«, svarede Wilder, »but I don't want to shoot it.«

DEN TOTALE REALISME

Wilder er den direkte og totale realismes instruktør. Han hader det alt for iøjnefaldende, og ønsker ikke at gøre opmærksom på den signifikante detaille. Hvis den falder for stærkt i øjnene, er dens funktion allerede halvt ødelagt. Hvor mange lægger således første gang de ser »Ace in the Hole« mærke til, at Kirk Douglas optræder med seler i den første scene efter at han har ironiseret over, at provinsredaktøren bærer både seler og livrem?

Wilder har selv sagt: »I'm a director, who prefers not to have a particular style« og han har altid bestræbt sig på at undgå visuelle effekter. »It's all done to astonish the bourgeois – to amaze the middle-class critic«. Wilder

Still/ Jack Lemmon, Marilyn Monroe og Billy Wilder.

kan i hvert fald ikke beskyldes for at være en formalist. Han laver film, fordi han har et eller andet, som han gerne vil fortælle os om mennesker, om samfundet, om verden, og han ønsker at fortælle det på den mest effektive og funktionalistiske måde. Her går emigranten ind i den amerikanske tradition.

Billy Wilder er født 22.6.1906 i Østrig. Almindeligvis angives Wien som fødebyen. »Monthly Film Bulletin«, der må anses for meget pålideligt, angiver i sin Billy Wilder-checklist (December 1967), at Wilder er født i den polske by Krakow, der i 1906 var en by i det østrig-ungarske rige. Wilder startede som sportsjournalist ved »Die Stunde« i Wien, senere blev han filmanmelder, og kom til Berlin som kriminalreporter for »Die Nachtausgabe«. Men han skal også have arbejdet som tjener på Hotel Eden, som danser i en natklub, foruden at han forsøgte at studere jura.

Hans første forbindelse med praktisk filmarbejde var på Robert Siodmaks »Menschen am Sonntag«. Wilder skrev manuskriptet til denne lille, og nu klassiske, halvdokumentariske skildring af berlinske småborgere på søndagsudflugt til Wannsee. Og det er ikke vanskeligt nu at se en forbindelse mellem denne beskrivelse af melankolien i den småborgerlige tilværelse og skildringerne af den desperate ensomhed i gennemsnitsamerikanerens hverdag i filmene fra tresserne, mest påfaldende måske i »The Apartment«.

I de følgende år skrev Wilder en del manuskripter for tyske instruktører. Bedst kendt af disse film er Gerhard Lamprechts Erich Kästner-film »Emil und die Detektive« (1931), men de fleste af manuskripterne var til underholdningsfilm i den tysk-østrigske Wiener-operette-tradition.

En halv instruktør-debut fik Wilder i 1933 i Frankrig, hvor han efter en af sine egne historier iscenesatte »Mauvaise Graine« sammen med Alexandre Esway. Det var en Danielle Darrieux-film om en bande biltyve i Paris, optaget på et meget lille budget og næsten udelukkende i eksteriører i Paris og Marseilles.

Wilder forlod Tyskland, da Hitler kom til magten, og drog til Hollywood. Han havde solgt en historie, »Pam-Pam«, om nogle bedragere, der boede i et forladt teater, til Columbia, men historien blev aldrig filmet. Wilder hutlede sig igennem nogle år, levede bl. a. en tid i et værelse sammen med Peter Lorre. Wilder kom senere til at arbejde for Paramount, og i følge hans eget udsagn, skal han allerede på dette tidspunkt – i slutningen af trediverne – have tilbudt Paramount ideerne til »Sunset Boulevard« og »The Apartment«. Måske vil han hermed sige, at han ligesom sin læremester, Stroheim, var forud for sin tid.

Jeg har ikke selv set nogen af de film, som Wilder skrev manuskript til mellem 1934 og 1937 (f. eks. Joe Mays »Music in the Air« og A. Edward Sunderlands »Champagne Waltz«), men i sin artikel om Wilder (»Sight and Sound«, Spring 1963) finder Charles Higham netop i disse to film flere af de træk, som man senere har fundet karakteristiske for Wilder.

Wilders egentlige gennembrud som filmforfatter kom imidlertid først, da han i 1938 begyndte at samarbejde med den 46-årige, tidligere teaterkritiker ved »The New

Stills/ Øverst: Melvyn Douglas og Greta Garbo i Wilders mest berømmede manuskript, Lubitschs »Ninotchka«. Derunder: Erich von Stroheim i »Five Graves to Cairo« og nederst Barbara Stanwyck og Fred MacMurray i »Double Indemnity«.

Yorker«, og romanforfatter Charles Brackett. Parrets første manuskript var »Bluebeard's Eighth Wife« for Ernst Lubitsch. Året efter skrev de deres anden film for Lubitsch, »Ninotchka«. Tre af deres manuskripter blev filmet af Mitchell Leisen: »Midnight« (1939), »Arise My Love« (1940) og »Hold Back the Dawn« (1941). I 1939 skrev de endvidere »What a Life«, der blev iscenesat af den nu fuldstændigt glemte Jay Theodore Reed, og endelig skrev de i 1941 til Howard Hawks »Ball of Fire« (der som bekendt blev genindspillet af Hawks i 1948 i en musikaliseret udgave under titlen »A Song is Born«).

Især i de to manuskripter for Lubitsch placerede Wilder/Brackett sig som de vittigste forfattere i Hollywood på dette tidspunkt. »Bluebeard's Eighth Wife« er en moderne udgave af »Trold kan tæmmes«, men væsentlig mere besk i sin historie end i den udformning, Lubitsch gav den. Higham finder med rette sporene af den smagløse Wilder i filmens sidste scener fra et sindssygehospital. Den kønnenes kamp, som Lubitsch så sofistikeret og elegant forsirede sine komedier over, havde her fået en mere grel og voldsom karakter, og man har grund til at tro, at det var Wilders skyld. I »Ninotchka« finder man under humorens dække en fuldstændig hensynsløs udlevering af det politiserede menneske. Intet var forfattere og instruktør helligt i komedien, der er kronen på tredivernes lystspilserie. Der ramledes i lige grad ud mod affektation og unaturlighed hos det højere borgerskab som hos den tjenende klasse, men mest komisk fandt filmen kommisær-mentaliteten. Kommunisterne tilgav aldrig Wilder denne film, der var vanskelig at argumentere imod, fordi den var så umiddelbart morsom, og Sadoul har bl. a. karakteriseret Wilder som en instruktør, der slår to slag mod venstre for et slag mod højre. Den humorforladte kommunist skal vi senere genfinde i »One, Two, Three«, der naturligvis heller ikke estimeres højt af de politisk bevidste.

I følge Higham skal Mitchell Leisens »Midnight« ikke være en mindre vellykket film end »Ninotchka«. Tværtimod betegner Higham den som en film på linie med Renoirs »La règle du jeu« og et af højdepunkterne i Wilders karriere. Leisen er i dag ikke en instruktør, der sættes højt, og det må være grunden til, at »Midnight« er en glemt film. Den vil man gerne se en gang. De to andre Leisenfilm har Higham ikke meget til overs for. Selv husker jeg »Arise My Love« som en charmerende, romantisk-vittig film om en kvindelig reporter, Claudette Colbert, der redder Ray Milland fra at blive henrettet i Spanien, og som forelsker sig i ham. Men det er over 25 år siden, jeg så filmen. »Ball of Fire« var en meget indtagende romantisk-satirisk komedie om kærligheden (i form af en natklubsangerinde) der kommer til den distræte og verdensfjerne professor.

I 1942 fik Billy Wilder da endelig chancen for at debutere som instruktør. Men han fortsatte samarbejdet med Charles Brackett, der varede til og med »Sunset Boulevard« i 1950. Sammen skrev de manuskripterne til seks af de syv film, som Wilder instruerede i dette tiår (undtagelsen var »Double Indemnity«), og det er en kendt sag, at Wilder er meget afhængig af at have en fast medarbejder på sine manuskripter. Senere blev det I. A. L. Diamond, der blev hans faste co-author (på syv film). Der er imidlertid næppe tvivl om, at det er Wilder, der dominerer i manuskriptsamarbejdet. Det er hans ideer og hans menneskesyn, der knytter filmene sammen gennem hele karrieren. Ser man på Brackets senere arbejder som manuskriptforfatter for andre (bl. a. »Niagara«, »Titanic« og »The King and I«) er det vanskeligt at finde nogen meget personlig profil. Wilder ønskede at debutere med en kommerciel film, og »The Major and the Minor« med Ginger Rogers som en pige forfulgt af mændene, er da også en uprætentiøs komedie, der ruller ubesværet af sted i tidens hurtige og situations-koncentrerede stil.

Wilders næste film, »Five Graves to Cairo« (1943) efter et skuespil af Lajos Biro, kan man ikke med sin bedste vilje kalde nogen meget betydelig endsige interessant film. Dens intrige om spionerier på et ørkenhotel i Nordafrika under Rommels felttog er artificiel, og filmen falder helt inden for den anti-tyske propaganda-underholdningsfilms rammer. At den ikke er helt forsvundet i glemslen, skyldes naturligvis Erich von Stroheims medvirken som den tyske feltmarskal, og Wilder var fascineret af samarbejdet. Det var da Wilder under denne films optagelse første gang mødte Stroheim til kostumeprøve, at Wilder, idet han smækkede hælene sammen, sagde til mesteren: »Isn't it ridiculous, little me directing you? You were always ten years ahead of your time«. Og fik Stroheims svar: »Twenty«.

DE FØRSTE MESTERVÆRKER

Efter disse to første, konventionelle film, fulgte da i 1944 Billy Wilders første helt fremragende film, »Double Indemnity«, som Wilder skrev sammen med Raymond Chandler efter James M. Cains roman. I denne film finder vi for første gang Billy Wilders personlighed helt klart. Filmen er måske Wilders mest konsekvente og kompromisløse, og det er også den, han selv holder mest af. Filmen ligger inden for »film noir«-genren, men adskiller sig fra de fleste af sine samtidige i kraft af sin usensationelle understatement, og sin atmosfære af udsigtsløs håbløshed. For første gang møder vi den karakteristiske Wilder-helt, eller anti-helt. Forsikringsmanden, der drages ind i forbrydelsen af den skrupelløse kvinde, er en middelmådighed. Bag sin tilsyneladende så hårdkogte og professionelle facade er han en menneskelig fiasko, der drives frem af sit begær efter penge. Dette Greed-motiv er også fundamentet for kvinden. Men kombineret med denne higen efter materiel lykke er også den mere irrationelle trang til at bevise en form for menneskelig succes. Forsikringsmanden er den første af mange Wilder-personer, der kæmper for et come back i enhver betydning af ordet. Det er drivkraften bag journalisten Chuck Tatums hensynsløse udnyttelse af et menneske i nød i »Ace in the Hole«. Det er drivkraften bag Joe Gillis' engagement hos Norma Desmonds egen skyggetilværelse. Alle disse mennesker går under i forsøget på at genvinde en position, mens det i »The Lost Weekend« er denne kamp mod sine egne begrænsninger, der fører alkoholikeren tilbage til en normal, menneskeværdig tilværelse.

De to sammensvorne i »Double Indemnity« er på forhånd dømte, fordi deres gensidige egoisme og deres menneskelige usselhed vil gøre det umuligt for dem at forene kræfterne i længden. Med nådeløs konsekvens lader Wilder derfor de to egoister gå deres sikre udslettelse i møde. Og som en robust kontrast over for den svindel, der hele tiden ubønhørligt logisk fører længere ud i bedraget over for sig selv og hinanden, står Edward G. Robinsons solide hæderlighed. I sit spil forbinder Fred MacMurray det facilt-charmerende med det desperate, og Barbara Stanwycks talent for at skildre den koldt samvittighedsløse gold digger-type er anvendt uden overdrivelse. Wilder fører personerne og os rundt i svagt belyste

lokaliteter, der understreger det fordækte i personernes handlinger. Og i kvindens milieu, med den usympatiske, materialistiske ægtemand, afspejles den grundlæggende vulgaritet, som er milieuets og personernes. Det er en trøstesløs verden af fattigfinhed, forloren smartness og smagløs demimondænitet, vi lukkes ind i: en karikatur af et velhaversamfund. I »Double Indemnity« anslås for første gang hos Wilder det tema, som han selv har sagt, måske er temaet for alle hans film: »People will do anything for money. Except for some people. They will do almost anything for money«.

I »Double Indemnity« fornemmer vi også for første gang hos Wilder den melankoli, som er karakteristisk for så mange af hans film. En melankoli, der opstår ud af den menneskelige afmagt, som skildres i filmene, og som hænger sammen med den tilstand af smålighed, som personerne er udtryk for. For Wilder er melodramaet, ikke tragedien, den naturlige udtryksform. Wilders personer bliver aldrig tragiske, ikke fordi de ikke underkastes vilkår af det stof, som tragedier laves af, men netop fordi personerne selv ikke har de menneskelige dimensioner, der er nødvendige for at spille med i en tragedie. For at skabe tragedier må man være idealist. Wilder er ingen idealist. Han er realist, og på det livssyn kan man skabe komedier (som Wilder har gjort det) eller sørgespil. Hans mennesker er alt for menneskelige til at træde op i en tragedie: de er smålige, egoistiske, feje, ondskabsfulde, forfængelige o. s. v., o. s. v. De er kort sagt som mennesker er flest. I Wilders film er de måske blot mere uheldige end vi er det i det virkelige liv.

Mens hovedpersonerne i »Double Indemnity« var to usympatiske mennesker, der gik mod deres nederlag, er hovedpersonen i Wilders næste film – den, der kom til at betyde hans endelige gennembrud som instruktør – et menneske, som har oplevet sit nederlag, og som søger at kæmpe sig tilbage til livet. Den lallende forfatter Don Birnam i »The Lost Weekend« er i omverdenens øjne en fiasko, men han er i modsætning til de fleste andre Wilder-helte et menneske, man kan have udelt sympati for, og det lykkes ham at blive rettet op.

Filmen bygger på Charles Jacksons selvbiografiske roman, hvori hovedpersonens alkoholisme skyldes hans konflikter som homoseksuel. Det var ikke dengang (i 1945) muligt at følge romanen på dette punkt, og Wilders film går da også – her og andre steder – på kompromis. Birnams veninde og hans bror er et par overkomplette i historien. Birnams møde med pigen synes således helt overflødigt, og slutningen forekommer heller ikke helt acceptabel i sin udformning. Men det væsentligste er selvfølgelig selve skildringen af Birnams lange weekend med sig selv og sit problem. Og denne skildring er da også stadig en af de mest nuancerede og fængslende alkoholistskildringer, man har set. At vælge Ray Milland til rollen var dristigt. Han var den charmerende, godt-udseende playboy-type fra utallige lystspil. Men netop kontrasten mellem Millands attraktive ydre og hans indre opløsning blev en yderligere pointe i portrættet af et menneske, der fuldstændig havde mistet herredømmet over sig selv, og det forstærkede indtrykket af de ydmygelser og nederlag, som han kom ud for. Birnam var som karakter gennemarbejdet i manuskriptet, og Wilder og Milland fik alle nuancer frem i den færdige film. Birnams ensomhed i sit værelse og hans isolation i den kolde omverden, som intet havde til overs for ham, formidledes med uhyggelig præcision i Wilders og John F. Seitz' klart disponerede billeder. Birnams lange enetaler i barerne, hans lange lidelsesvandring på helligdagen, da han vil pantsætte sin skrivemaskine, og hans endelige degradation på hospitalet, hvor han møder den skadefro brutalitet hos sygeplejeren, bygger op til et næsten uudholdeligt klimaks. Det er som så ofte senere en grum og hjerteløs verden, Wilder skaber for vore øjne i »The Lost Weekend«, men det er på den anden side en af de få af Wilders film, hvori der udtrykkes en tro på, at mennesket har mulighed for selv at ændre sine vilkår, selv at skabe afstand til skidtet. Der er håb selv i den mest grusomme verden.

Efter »The Lost Weekend« og inden de to sidste grumme melodramer i den periode, der kan betegnes som Wilders første, slappede han af med to lystspil. Mest overfladisk er »The Emperor Waltz« fra 1947, der dog ved et gensyn forekommer bedre end sit dårlige rygte. Wilder vender tilbage til det Wien, som han tidligere har skrevet manuskripter om, og man kunne også betragte filmen som en spøg i Stroheims ånd. For Wilder har morskaben ligget i at anbringe den lille, skråsikre, plebejiske materialist af en amerikaner i den wienske højadel. Han kommer som en repræsentant for den nye verdens tekniske fremskridt og kulturløshed. Med sine larmende grammofoner, sin lille, grimme hund og sin selvglade charme optræder han som en ko i et rosenbed blandt de wienske aristokrater, men vinder alligevel grevinden. Wilder, der forstår at servere den amerikanske vulgaritet på hjemmebane i skarp sovs, har ikke så lidt til overs for amerikaneren udenlands, og han bruger ham til at satirisere over europæisk snobberi. Bing Crosbys repræsentant er i familie med Cagneys Coca Cola-direktør i »One, Two, Three«, og Wilder vil senere vende tilbage til de indlysende muligheder for at satirisere over både amerikanere og europæere i en sammenstilling af dem.

Han gør det allerede i det efterfølgende lystspil, »A Foreign Affair«, 1948. Efter at være vendt tilbage til Wien i »The Emperor Waltz« vender han nu tilbage til Berlin. I »A Foreign Affair« er det ikke en repræsentant for den amerikanske vulgaritet, men en repræsentant for den amerikanske puritanisme, der konfronteres med germanerne. Jean Arthurs congress-woman skal undersøge de amerikanske troppers moral, og finder naturligvis, at den amerikanske clean cut-holdning er blevet noget inficeret af tyskernes desillusionerede efterkrigsmaterialisme. Resultatet er en sarkastisk og ofte meget bidsk komedie om dobbeltmoral, hykleri og den konventionelle morals absolutte sammenbrud, en kynisk efterskrift til den store krig.

Efter disse to mere diverterende udflugter til Europa og lystspillet, tager Wilder derefter tråden op fra »Double Indemnity« og »The Lost Weekend«, og skaber i 1950 med »Sunset Boulevard« den film, som mange regner for hans mesterværk. Man har da også vanskeligt ved at komme i tanker om et mere ekstravagant melodrama om illusionernes by, Hollywood. Det er indlysende, at filmen især skattes højt af den amerikanske films dyrkere. Dens grandiose bitter-søde nostalgi, dens efterklang af et Hollywood fra den heroiske periode med Norma Desmond som en stumfilmens apoteose får det til at bæve i enhver Hollywood-fan. Men »Sunset Boulevard« er naturligvis mere end en film om Hollywood. Den er også en film, der handler om den evige drøm om succes, om illusionerne og livsløgnen. Og dens to hovedpersoner, forfatteren Joe Gillis og stjernen Norma Desmond, er et par af Wilders renlivede egocentrikere, ude af stand til at få et normalt forhold til andre mennesker, men spærret inde i deres egen ensomhed og isolation med drømmen om karriere. Begge er menneskelige fiaskoer, men Norma Desmond

har dog det fortrin at have en fortid. I hele sit anlæg er »Sunset Boulevard« en bizar ekstravaganza, et barokt freak show, hvori virkeligheden er en Hollywood-virkelighed med stjernens tidligere mand som orgelspillende butler og chauffør, med natlig begravelse af yndlingsaben, med fire skygger fra fortiden, spillende kort i et animeret vokskabinet, med Norma Desmonds soloselskab, med dramatisk selvmordsforsøg o. s. v., o. s. v. Og det er først og fremmest Wilders triumf som instruktør, der på forunderlig vis forhindrer det vilde melodrama i at havne i det grotesk latterlige, men som får os til at stirre som tryllebundne ind i dette sælsomme akvarium. Og hvis man betragter »Sunset Boulevard« inden for melodramaets grænser, har man vanskeligt ved at finde reservationer over for filmen, der er et clou i Wilders produktion. Gribende bliver »Sunset Boulevard« aldrig. Gloria Swansons spil som Norma Desmond er brillant og helt in character. Hos Norma Desmond er unaturen blevet natur, og hun kan derfor ikke vokse op på det tragiske plan, hvor vi kan identificere os med hende som et menneske i tragisk konflikt med sig selv. Norma Desmond er filmens skinliv personificeret, et væsen skabt af en industri og af et grumt publikum, der er lige så villig til at glemme som til at applaudere.

Som i »Double Indemnity« er filmen fortalt i et langt flashback, men i »Sunset Boulevard« understreges det bizarre af den kendsgerning, at filmen fortælles af et lig. Gloria Swansons come back var sensationelt, Erich von Stroheims tilsynekomst var en besk kommentar til hans egen karriere, og William Holden, som Wilder her anvendte for første gang, dækkede fremragende en blakket Wilder-helt. Han skulle da også vende tilbage i Wilders film. Med »Sunset Boulevard« blev der sat punktum for Wilders samarbejde med Charles Brackett, og Wilder skulle arbejde med vekslende manuskriptforfattere i de næste 6 film indtil han fandt sammen med I. A. L. Diamond.

Manuskriptet til »Ace in the Hole« (1951) skrev Wilder sammen med Lesser Samuels og Walter Newman. Filmen er nok Wilders mest bitre og menneskefjendske. Der er intet opmuntrende i dette desillusionerede melodrama om en hensynsløs journalist, der bruger en indespærringsulykke som et middel til at skabe sig det navn som stjerne-reporter, han har sat til i New York. Men filmen er ikke blot en nådeløs beskrivelse af den journalistiske bisse Chuck Tatum. Den er også uden reservationer i sit had til alle de øvrige personer: Ofrets kone, en simpel gold digger, der er parat til at stikke af, den lokale sherif, der er villig til at støtte Tatum for selv at sikre sig genvalg. Kun den lokale redaktør med sin gammeldags og provinsielle amerikanske pressemoral og den indespærredes primitive forældre er omgærdet med en vis sympati. Værst af alle går det næsten ud over de nyfigne amerikanere, der stimler sammen for at få en dag ud af det. Filmen spidder den amerikanske tilbøjelighed til at gøre et show ud af alting, den vrænger af den amerikanske middelmand og hans gigantiske middelmådighed, den er led ved en amerikansk livsform i samme brutale grad som »Fury« var led ved den amerikanske borgerligheds instinktive lynchningstrang. Det er næppe vanskeligt at forstå, at filmen ikke blev nogen stor succes i USA. Her fik vi amerikane-

Stills/ Ray Milland i drankerfilmen »The Lost Weekend«. Derunder: Gloria Swanson som den aldrende stumfilmstjerne i »Sunset Boulevard«, og nederst: Jan Sterling og Kirk Douglas i det hektiske melodrama »Ace in the Hole«.

ren i skarp sovs. Filmen kan da heller ikke sige sig fri for gang på gang at være lidt for imponeret over sin egen hensynsløshed, og for en gangs skyld bliver Wilder af og til for demonstrativ i sin aggressive misantropi. Der kan komme noget helt pegefingeragtigt pessimistisk over filmen, som ikke klæder den og i slutningen havner den i den melodramatiske karikatur.

SYVÅRS-PERIODER

Inden for syv år havde Billy Wilder imidlertid med fire film, »Double Indemnity«, »The Lost Weekend«, »Sunset Boulevard« og »Ace in the Hole«, placeret sig som en kompromisløs og hensynsløst desillusioneret skildrer af den amerikanske virkelighed inden for en samfundskritisk tradition. Og med de forventninger, der næredes til ham, er det forklarligt, at de næste syv års seks film, måtte skuffe hans publikum. Wilder dyrkede især lystspillet i disse kommende år, men mindre det satiriske end det romantiske. Hans personlighed syntes mere udflydende, og mange mente, at han helt havde opgivet det kontroversielle til fordel for den uforpligtende underholdning.

Lad os også her gå hurtigt hen over den anden syvårsperiode i Wilders karriere som ikke fortjener nogen egentlig revaluering.

Mange af filmene bygger ikke på originale stories, men er baseret på skuespil. Det gælder således den første i rækken, »Stalag 17« fra 1953, der af mange betragtes som den interessanteste af Wilders film fra dette tiår. Forlægget er et skuespil af Donald Bevan og Edmund Trzcinski, bearbejdet for film af Wilder og Edwin Blum, og i sin iscenesættelse lader Wilder os ikke glemme, at der er tale om en skuespilfilmatisering. Næsten hele handlingen foregår i en tysk krigsfangelejr for amerikanske officerer. Tyskerne i filmen er mere eller mindre karikerede. Sig Ruman er en opportunistisk kaptajn og Otto Preminger gæstespiller i nærmest selvparodierende facon som lejrens kommandant. De amerikanske fanger er det sædvanlige galleri af stock characters, og filmens eneste interessante person spilles af William Holden, hvis figur ligger i forlængelse af Joe Gillis-skikkelsen i »Sunset Boulevard«. Holden er uden for kollektivet og han spiller sit eget spil som entreprenant egoist, der søger at få det maksimale materielle udbytte ud af situationen. Han er ikke sympatisk, men unægtelig ærligere end kammeraterne i sin desillusionerede opfattelse af tilværelsen i lejren. Men han er heller ikke den forræder, som kammeraterne anser ham for. Næppe fordi hans moral forhindrer ham i at være det, men fordi han er for smart til at lade sig knytte i et ensidigt engagement. Inden for sin teatralsk-artificielle ramme kan »Stalag 17« nok siges at være mere realistisk end flertallet af film med motiv fra den anden verdenskrig, men nogen meget betydelig film kan man nu ikke kalde den. Også den næste, »Sabrina«, er en filmatisering af et skuespil, Samuel Taylors »Sabrina Fair«, bearbejdet af Wilder, Ernest Lehman og Taylor. Det er en moderne, romantisk Askepot-historie om chaufførens datter, der er forelsket i herskabets playboy-søn. Hun sendes til Paris for at glemme ham og lære den højere kogekunst og vender hjem for til sidst at gifte sig med

Stills/ Øverst: Tony Curtis og Marilyn Monroe i forførelsesscenen i »Some Like it Hot«. Derunder: Shirley MacLaine og Jack Lemmon i »The Apartment«. Nederst: James Cagney i den politiske satire »One, Two, Three«.

playboyens alvorligt arbejdende bror. Audrey Hepburn var filmens stjerne, og hun dårede sig ind hos alle med sin uskyld og charme. William Holden spillede for sidste gang hos Wilder, og leverede i afsvækket, humoristisk form et portræt af den wilderske selvoptagne egoist. Bedst spil leveredes af Humphrey Bogart som den samvittighedsfulde forretningsmand, der til sidst blæser på forretningen for sammen med pigen at indhente den forsømte romantik. »Sabrina« var velsmurt, romantisk-vittig underholdning. Ikke kompromitterende, men heller ikke viderebefordrende for Wilder.

Tredie skuespilfilmatisering var filmudgaven af George Axelrods »The Seven Year Itch«, skrevet af Wilder og Axelrod. Axelrods lystspil om græsenkemanden, hvis fantasier om sig selv i Casanova-situationer, er ved at blive til virkelighed med blondinen ovenpå, blev fikst afviklet med få dekorationsskift i Wilders iscenesættelse, men der var ikke så megen plads for Wilders egen personlighed i den givne opgave, der var hægtet op på de fortræffelige Tom Ewell og Marilyn Monroe i hovedrollerne.

Man kunne kalde Wilders næste film, »The Spirit of St. Louis« (1957) for den mest uventede film i hans produktion. I den forstand, at denne halvdokumentariske rekonstruktion af Charles Lindberghs berømte 33½ times flyvetur fra New York til Paris i maj 1927 kunne være instrueret af enhver kompetent Hollywood-professionalist. Wilder løste naturligvis opgaven kompetent, holdt sig til sagen, og havde derfor heller ikke større mulighed for at skabe noget overraskende nyt psykologisk portræt af Lindbergh, som personificeredes af James Stewart.

Samme år fulgte de sidste to film i dette afsnit af Wilders karriere. Den ene, »Love in the Afternoon«, kunne kun bekræfte en i indtrykket af, at Wilder var i hastig tilbagegang. Det er nok hans ringeste film. Historien om en ældre libertiner, der forelsker sig i en purung pige, stammer fra en roman af Claude Anet (filmet allerede i 1931 af Paul Czinner med Elisabeth Bergner). Wilder havde iscenesat i en lubitschsk stil, men filmen var en træt og ubehagelig blanding af kynisme og sentimentalitet, der understregedes af Audrey Hepburns og Gary Coopers spil. Med denne film indledte Wilder samarbejdet med I. A. L. Diamond, men det var ikke let på det tidspunkt at se, hvilke liflige resultater, dette samarbejde senere skulle føre til.

Endelig overførte Wilder Agathe Christies teatersucces »Witness for the Prosecution«, bearbejdet af Wilder og Harry Kurnitz, scene for scene til film. Filmens vægt var udelukkende lagt på det højst professionelle spil af Charles Laughton, Elsa Lanchester og Marlene Dietrich.

I 1959 begynder da Wilders tredie syvårsperiode, hvis film har et helt markant personligt præg i sammenligning med de foregående syv års film. De følgende seks film, der alle er skrevet af Wilder/I. A. L. Diamond, danner tilsammen en suite dramatiske komedier, hvori den almindelige amerikaners hverdag, forestillingsverden, vilkår, drømme og kærlighedsliv analyseres og kommenteres. Serien starter i den burleske farce »Some Like It Hot« og når sit højdepunkt i den sidste, »The Fortune Cookie«, der ikke blot er den vittigste og mest omfattende i sin menneskeskildring, men også den smukkeste. Der er således en klar udvikling at spore, og sammen synes de seks film at udgøre tyngdepunktet i hele Wilders produktion. Enkeltvis betragtet kan ingen af dem måske måle sig med »Double Indemnity« og »Sunset Boulevard« i cinéphilernes øjne, men jeg vil ikke placere »The Fortune Cookie« under disse to. Det vil dog være mere rimeligt at se de seks film som dele af en helhed, et vittigt, men også ret nuanceret signalement af tresserne. Det er ikke vanskeligt at se forbindelsen mellem Wilders film i fyrrerne og hans film i tresserne. Menneskene er de samme egoister, der søger at snyde og svindle og skyde genvej til den eftertragtede succes. Men mens filmene i fyrrerne bevægede sig i snævre og mere usædvanlige milieuer, og personerne var mere specifikke karakterer, går tressernes film i højere grad ud i en mere normal, amerikansk virkelighed, og deres hovedpersoner er oftere almindelige mennesker som alle os andre. Mens fyrrernes film var melodramer, er tressernes film komedier, omend de er det i mere eller mindre ren grad, og om f. eks. »The Apartment« og »The Fortune Cookie« har Wilder selv sagt: »Of course they aren't really comedies. We sugar-coated them with a few laughs here and there, but what I wanted to say in them finally was, human beings are human beings.« Måske kunne man bedst karakterisere dem som »human comedies«.

Måske kan man heller ikke rigtigt regne »Some Like It Hot« med til serien. Ikke blot udspilles historien i tyverne, men filmen er først og fremmest en forrygende, fræk farce, der balancerer virtuost på kanten af det lavkomiske. Wilder benytter sig af et godt gammelt lavkomisk trick som mænd i kvindeklæder, og det skyldes ikke mindst Tony Curtis' og Jack Lemmons veloplagte klovneri i rollerne som to musikere, der på flugt fra Chicagogangstere, søger optagelse i et dameorkester på vej til Florida, at det fungerer. Filmen er til overmål fyldt med penible situationer, der opstår under de utallige omklædninger, og som forstærkes af, at den ene forelsker sig i orkestrets sangerinde, mens den anden efterstræbes af en ferierende millionær. Det er den elskovssyge gamling i Joe E. Browns skikkelse, der har filmens udgangsreplik: »No one is perfect«. Filmen bar præg af et overskud af ideer, og midt i omklædningsgagsene fik den plads for en brutal satire over gangsteruvæsenet. George Raft parodierede sit eget rollefag som en gangsterleder, omgivet af en sjælden samling stupide forbryderfysiognomier. Forfriskende var også filmens åbenbare, sanselige glæde over pigernes verden, og Wilder gav Marilyn Monroe en af hendes bedste roller, som gav hende fuld lejlighed til at brillere med sin enestående blanding af erotisk naturlighed og pigelig uskyld.

I 1960 fulgte så »The Apartment«, hvori Jack Lemmon personificerede den nye udgave af Wilders helt. »The Apartment« er så afgjort bedst i første halvdel med karakteristikken af den lille kontormand i det enorme New Yorker-forsikringsselskab. Han søger at vinde sine overordnedes bevågenhed ved at udlåne sin ungkarlelejlighed til the executives, der vil holde fri fra ægteskabet med billige blondiner. Lemmons ensomhed og isolation i en vulgær verden, hvor alle kun er interesseret i at tilfredsstille sig selv, er skildret med vemodig indignation, og satiren over de grå flannels-menneskers halvsnuskede, erotiske fornøjelser er hvas. Men med Lemmons forelskelse i elevatorpigen (Shirley MacLaine) glider filmen over i det sentimentalt melodramatiske, og Wilder undgår ikke det vamle føleri, som ofte må erstatte det ægte følsomme i hans film. Filmens facile løsning skæmmer voldsomt, og der bliver derfor ingen rigtig sammenhæng i menneskeskildringen.

Året efter kom »One, Two, Three«, der ligesom »Some Like It Hot« er en farce, men denne gang med storpolitisk motiv. Ligesom »A Foreign Affair« udspilles historien i Berlin, men vi er nu nået op i en tid, hvor Berlin er blevet

et stormagtsproblem. Filmen, der som forlæg har en enakter af Ferenc Molnar, er en frivol farceagtig satire over Øst-Vest-konflikten og i mange af filmens jokes fornemmer man et ekko fra »Ninotchka«. Hvis der er noget, Wilder ikke kan udstå, er det den politiske idealist, hvis selvretfærdige umenneskelighed han afskyr mere end svindlerens menneskelighed.

James Cagney i sin mest vitale, dynamiske og hårdkogte stil er lederen af Coca Colas Berlin-afdeling. Han skal tage sig af sin chefs datter, der gør Europa. Under sit Berlin-ophold gifter hun sig med en rabiat, østberlinsk ungkommunist (Horst Buchholz i sit livs rolle). Da pigens forældre kommer til Berlin må Cagney søge at få ægteskabet omstødt. Med sin amerikanske efficiency får han først ungkommunisten anholdt i Øst-Berlin som amerikansk spion. Men da det viser sig, at pigen er »schwanger« må Cagney lige så gesvindt få ægtemanden hentet tilbage til Vest-Berlin for at få ham monteret som ærkegermansk gentleman, adopteret af en greve von Droste-Schattenburg, der nu opretholder livet som toiletpasser på »Kempinski«. Wilder udleverer groft både tyskere og russere til grinet, og får på sin egen bagvendte måde erklæret den amerikanske, uideologiske effektivitet sin kærlighed. Ligesom »A Foreign Affair« vil »One, Two, Three« ikke kunne gouteres af et seriøst publikum, som vil afvise den for dens uansvarlige frivolitet.

I 1963 vender Wilder tilbage til skuespilfilmatiseringen og delvis til sentimentaliteten med sin udgave af Alexandre Brefforts stykke »Irma La Douce«. Atter er første halvdel den bedste. Irma er den mest attraktive luder i Rue Casanova, og filmen indleder med at give os tre prøver på Irmas taktik over for kunderne. Shirley MacLaine befinder sig godt i rollen. Problemerne begynder først at opstå, da en ny nidkær betjent, Nestor (Jack Lemmon) dukker op. Han holder sig til reglementet, men bliver smidt ud af politiet, og finder sig derefter til rette som Irmas alfons. Han er forelsket i Irma og opfinder en vidunderlig engelsk lord, der giver 500 francs for blot at lægge kabale med Irma. Lemmon stjæler efterhånden billedet fra Shirley MacLaine og er med sin fundamentale menneskelighed næsten ved at retfærdiggøre den sentimentalitet, som filmen til sidst hænger fast i. Men filmen er artificiel underholdning, og Wilder har måske bevidst understreget dette ved at alludere til en række af de foregående års filmsucceser, ligesom han i starten tydeligt refererer til Chaplins »Easy Street«. »Irma La Douce« er ikke Wilder på højde med, hvad han kan yde, men man ville gerne se, hvilken anden instruktør, der kunne få så meget ud af en sådan teatertekst.

Med »Kiss Me, Stupid« (1964) er Wilder da tilbage i det Amerika, hvor han i disse år befinder sig bedst, og i denne film går han løs på hykleri, puritanisme og forloren sexmoral i en satirisk stil, der ikke kan kaldes poleret, men hvis grovhed er i overensstemmelse med den menneskelige vulgaritet, der er dens underlag.

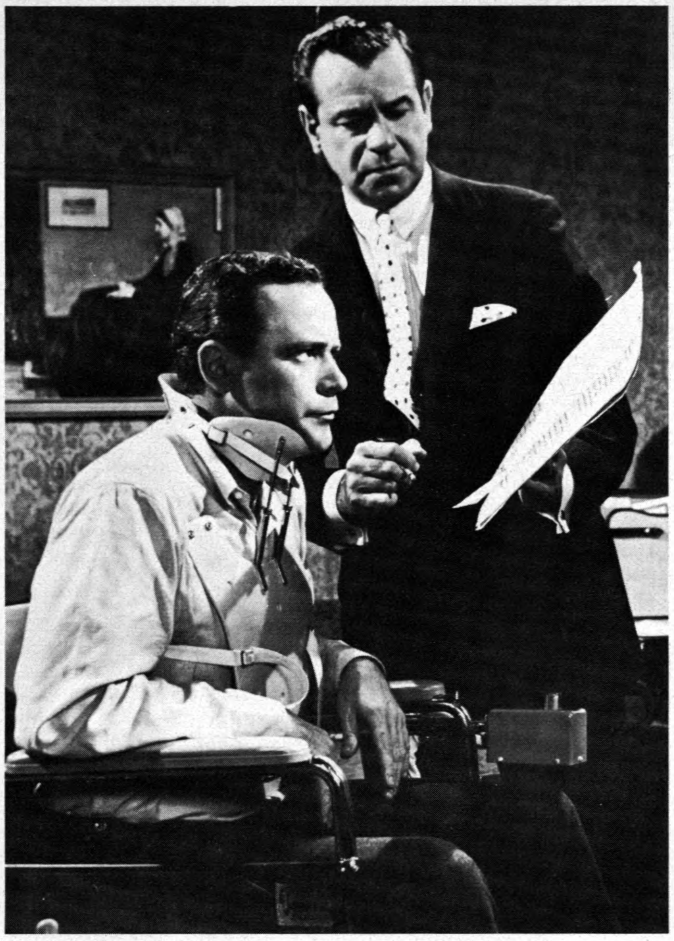
Der blændes under forteksterne op på en medrivende scene, 100 % Wilder, på en gang smuk og ironisk. Vi ser popsangeren Dino (Dean Martin) foran et publikum i Las Vegas, syngende »S'Wonderful« på en baggrund af foruroligende attraktive korpiger i lette, bølgende bevægelser. Derefter følger vi den sexgale popsanger på vej til Hollywood. Han gør holdt i den lille by, Climax. En tankpasser og en spillelærer, der skriver schlagere til skrivebordsskuffen, men som drømmer om det store gennembrud, øjner deres chance. De skal få Dino gjort interesseret i deres kunst, og for at holde den pigegale sanger fast, indforskriver de en lokal luder, der skal udgive sig for spillelærerens kone og forlyste sangeren. Filmens højdepunkt er en middag med efterfølgende samvær, hvor Dino uden megen finesse søger at komme i kassen med pigen, mens komponisten hamrer i klaveret. Men ikke alt går som planlagt. Det er spillelæreren, der kommer i seng med luderen, mens Dino ender i den rigtige hustrus arme.

Her har vi de karakteristiske wilderske personer for fuldt drøn: Spillelæreren (Ray Walston), der er villig til at ofre alt i sit privatliv for at komme i projektørlyset, sangeren, der er villig til at love alt (uden at drømme om at holde det) for at få endnu en pige i sengen, og luderen med sin drøm om småborgerlig, ægteskabelig lykke. Man kan nok være i tvivl om »Kiss Me, Stupid« kan kaldes en komedie. I så fald er det i den stroheimske betydning. De mange wisecracks i filmen og dens effektfulde situationskomik kan ikke dække over den fortvivlelse, der er filmens sangbund, denne konstante villighed til at købe sig frem i tilværelsen. Og trods filmens uegale helhedspræg er »Kiss Me, Stupid« en af Wilders mest personlige film, en af hans ærligste.

ET HØJDEPUNKT

I 1966 skaber Wilder da den film, der på den mest overbevisende måde sammenfatter hans syn på det amerikanske nutidsmenneske. Filmen er et af højdepunkterne i hans produktion, og en af hans mest modne. I »The Fortune Cookie« kommer der endelig balance mellem angreb og forsvar i den menneskelige komedie. Jeg skal her tillade mig at henvise til min anmeldelse af filmen i »Kosmorama 81« (oktober 1967). Det grundlæggende tema i »The Fortune Cookie« er svindel. Svindel-temaet gennemspilles i filmen på mange planer. Motoren i historien er forsøget på at gennemføre forsikringssvindel (ligesom i »Double Indemnity«). Den utroligt korrupte advokat William Gingrich, kaldet Whiplash Willie (Fidus-Willie), søger at få det maksimale udbytte af et uheld, som hans svoger, Harry Hinkle, der er tv-fotograf, kommer ud for, da han er ved at dække en professionel football-match på Cleveland stadion. Harry er ikke kommet noget til, men Willie får ham med på at simulere hårdt skadet for at kunne rejse et erstatningskrav på 200.000 dollars over for Stadion og CBS. Harry lader sig fuppe ind i svindelen af sin entreprenante svoger, men Harry er i bund og grund et hæderligt menneske, og han føler sig dårligere og dårligere tilpas efterhånden som Willie stabler det ene falske alibi på benene efter det andet. Willie får assistance af Harrys fraskilte kone, der vender tilbage til sin tidligere ægtemand, fordi hun nu øjner en chance for en del i skadeserstatningens kontanter. Også af hende lader Harry sig fuppe til at tro, at hun vender tilbage til ham for hans egen skyld. For os andre er det tydeligt at se, hvorledes Harry bliver taget ved næsen. Men verden vil bedrages. Harry kan i hvert fald ikke gennemskue eller rejse sig mod den svindel, der manipulerer med ham. Hans stigende lede ved sig selv skyldes, at han selv er med til at fuppe et andet menneske. Den spiller, Boom Boom Jackson, som var årsag til Harrys uheld, er nemlig ude af sig selv af skyldfølelse over for Harry, og han prøver på enhver måde at lette tilværelsen for ham. Jo mere Harry lærer Boom Boom at kende, jo ynkeligere føler han sin egen rolle. Og til sidst afslører Harry svindelen.

Det er en øjeblikkelig knock out for Willie, der har svært ved simpelthen at forstå en sådan mangel på reali-



Still/ Jack Lemmon og Walter Matthau (i dennes gennembrudsfilm) i Wilders måske mest personlige film, »The Fortune Cookie«.

tetssans. Men Willie, for hvem svindel er blevet livets mening, kommer hurtigt på benene, og han er klar med et nyt klagemål. Han vil sagsøge sine advokatmodstandere for krænkelse af privatlivets fred, fordi de har brugt detektiver med kamera og båndoptager for at afsløre svindelen. Willie kender intet mådehold og erkender intet nederlag.

Men filmen toner ikke ud på Willie, dette skrupelløst materialistiske karrieremenneske i alt for menneskelig karikatur. Filmens sidste scene, der nok er den smukkeste scene, Wilder nogen sinde har skabt, lader os se Harry og Boom Boom, filmens eneste hæderlige mennesker, finde sammen i leg på det store, forladte og nattemørke stadion. To små mennesker i en kold og tom verden finder sammen i legende solidaritet. Og denne scene opvejer det meste af den hensynsløse udlevering af menneskene, som Wilder ellers i første række er blevet berømt og berygtet for.

»The Fortune Cookie« er efter min mening Wilders både indholdsmæssigt og formelt mest modne film. Svindelmotivet, der gennemspilles i stort og i småt, fra det elegante advokatfirma til de to vaskerimænd, der snyder hinanden for en dollar i spillet om lige eller ulige på fodboldtrøjerne, får en modstandsdygtig kontrast i solidaritetstemaet. Og i spillet mellem Walter Matthau og Jack Lemmon som Willie og Harry har vi den samme komplementaritet. Matthau/Lemmon er tressernes uovertrufne team, og de har måske aldrig været mere vedkommende end i »The Fortune Cookie«.

Heller ikke »The Fortune Cookie« kan uden videre kaldes en komedie. I de sort/hvide CinemaScope-billeder har Wilder med illusionsløs realisme karakteriseret det moderne bysamfunds neurotiske tristesse. Der er støv og skidt i luften i Willies lille rodede kontor, der er nedslidte nerver i forholdet mellem menneskene. Moderen, der ustandselig klynker, og som groft vises af og ekspederes til Florida, de irriterende børn, der ubekymret økser af sted på rulleskøjter i hospitalsgange, hvor ingen tænker på at stoppe dem. Den fraskilte kone, der i telefonen indsmigrer sig hos Harry, efter lige at være hoppet ud af den varme seng med elskeren, og Willie, der spiller på alle strenge, fra det arrogante til det forlorent patetiske (»83.000 tændte tændstikker på det mørke stadion«). Men hertil kommer, at »The Fortune Cookie« har eksempler på den vittigste dialog i Wilder/Diamonds karriere. Blot et eksempel: Da Willie udmaler for Harry og Boom Boom, hvad lægevidenskaben formår i retning af at skabe kunstige ryghvirvler i glasfiber etc. fortsætter han: »You can read about it every week in Time Magazine. Don't you think doctors read Time Magazine?« Denne joke er god nok i sig selv, men den toppes lidt senere, da specialisterne har undersøgt Harrys tilfælde, og en af dem eftertænksomt udtaler: »I read in Time Magazine ...«

Wilder har selv brugt det tidligere anførte citat om folk, der vil gøre alt for penge, i forbindelse med »The Fortune Cookie«. Alligevel lever filmen til slut op til det flere gange anvendte citat af Lincoln (»a good president – but a lousy lawyer«, som Willie karakteriserer ham): »You can cheat some of the people all the time – you can even cheat all of the people some of the time – but you cannot cheat all of the people all of the time«. Harry Hinkle vrænger ad citatet i starten, men bliver til sidst selv en eksemplificering af det. Hvis dette er sentimentalitet, har jeg intet at indvende mod sentimentaliteten.

EN NY WILDER?

Med »The Fortune Cookie« har Wilder foreløbig sat punktum for en serie. Og med sin herhjemme senest udsendte film, »The Private Life of Sherlock Holmes« fra 1970, er det på mange måder en anden Wilder, vi møder. Man kunne måske have ventet sig en film fra Wilder/Diamond, der vendte vrangen ud af den viktorianske Master Mind. I stedet fik vi en overraskende følsom film, der nok var vittig, men som måske især var en næsten melankolsk skildring af detektivens møde med kærligheden. Det var en meget menneskelig Sherlock Holmes, vi blev præsenteret for, et intelligensmenneske, der bag sin kølige og kontrollerede overflade rummede irrationelle modsætninger, og som var ikke så lidt besværet over det image, som ikke mindst hans flittige og jordbundne Boswell, dr. Watson byggede op. Uden demonstrativ æsteticisme var »The Private Life of Sherlock Holmes« et stilfærdigt, ironisk period piece, der omhyggeligt anbragte Holmes og Watson i deres samtid.

»Sherlock Holmes« er en film, som man roligt nyder fra start til slut for dens vid, intelligens, skønhed og ikke mindst følelse, uden hvilket alt det andet ikke kunne fungere. Og man skal være blind, hvis man ikke i dens vemodige udgang kan se, at der bag Wilders tilsyneladende så desillusionerede vid findes megen stærk medfølelse med menneskene.

Set i TV

HVIDGLØDENDE

Fra toget damper frem bag de svindende fortekster til Cody sprænger sig selv i luften on top of the world, der hvorhen hans mor altid har ønsket ham, er »White Heat« ét uafbrudt dynamisk træk, som enhver ved hvortil vil føre, men som ingen kan vriste sig fri af, hverken på eller foran lærredet.

»White Heat« – filmen med filmhistoriens største ødipuskompleks har man sagt, og det kan vel være. Af den grund skal man dog ikke lade sig forlede til at tro, at der er tale om et psykologisk studie. Hvad da? En politisk analyse? Næppe, for »White Heat« undersøger ingen sociale tilstande og færdes ikke i magtens korridorer. Den er ikke en film om Amerika, men den er måske et billede på Amerika, som alle store gangsterfilm er det. For det er den i alt fald: En stor gangsterfilm. Kvaliteten er usædvanlig, men filmen ikke. Den er genrens prototype. Her er alle konventionens ingredienser samlet i traditionel rækkefølge: Røveriet, drabene, jagten. Mænd med hatte ind og ud af biler. Den psykopatiske gangster og hans pyntesyge, svigagtige dulle. Højrehånden, jaloux og blød – kædens svage led. Den fordækte politimand med retten men ikke sympatien på sin side. Det store moderdyr. Den tørre vind, de gjaldende fængsler, de hvinende bildæk, strisserne og den endelige destruktion fuld af pompøs og symbolsk gestus. Den teatralske sortie. Hele ikonografien er mobiliseret og samlet til en historie, der i den grad har underordnet sig genrens regler, at den selv er blevet et stykke ikonografi. »White Head« skal ikke forstås på denne eller hin måde. Den skal ikke udlægges, ikke forklares. Den skal ikke diskuteres for den vil ingenting bekræfte. Den er simpelthen – som et tegn. Anonym, sluttet og ikke til at tage fejl af.

»I dag er vi i den ulykkelige situation ikke at have nogen orden eller canon, hvorefter al kunstnerisk produktion kan underkastes regler. Grækerne, romerne, ægypterne havde det. Deres canon var ikke til at komme uden om, fordi skønhedsbegrebet pr. definition indeholdtes netop i de fastlagte regler«, sukker Picasso, der blev kubist i et forsøg på at drive kunsten tilbage til en før-individualistisk tilstand.

Det lykkedes ham og hans kammerater for en kort tid, som det en overgang i trediverne og fyrrerne lykkedes bestemte amerikanske instruktører at rendyrke en genre i den grad, at alle andre præg end genrens vedtagne vaskedes ud af de enkelte værker. Man skulle være mere end kender for at se, hvem der havde gjort hvad. »White Heat« er blandt de sidste af disse film. Ikke et værk af en stor instruktør på den måde at forstå, at den er skabt af en auteur, for den er personlighedsløs.

Still/ James Cagney »on top of the world« i gangstermelodramaet »Hvidglødende«.

Raoul Walsh: signaturen slår ikke igennem. Men hans film kan få én til at tænke på den definition, der hævder, at det fuldkomne drama møder os, hvor »kunstneren forbliver ligesom Skabelsens Gud i eller bag eller hinsides sit skaberværk, usynlig, selvudslettet, ligegyldig og sidder og filer negle«. Æstetikkens mysterium fuldbyrdet.

»White Heat«. Et tikkende ur, en funktion der ophører at være i samme øjeblik, skyggerne ikke mere er på lærredet. Den har intet liv i erindringen, er ren form. Uden alle de karakteristika, der ellers tegner vor forestilling om en betydelig film – personlighed, psykologi, perspektiv – er den en pågående kunstnerisk oplevelse. Raoul Walsh realiserede Flauberts ideal for skabende virksomhed ved at indrette sig på en sådan måde, at han fik samtiden til at tro, at han aldrig havde levet. Lad os da ikke forråde denne stræben ved at give ham påtegninger eller plage med sammenligninger. Jo mindre han ses jo større forekommer han.

Niels Jensen

■ **HVIDGLØDENDE**

White Heat. USA 1949. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Louis F. Edelman. **Instr:** Raoul Walsh. **Instr-ass:** Russell Saunders. **Manus:** Ivan Goff, Ben Roberts. **Efter:** fortælling af Virginia Kellogg. **Foto:** Sid Hickox. **Kamera:** Mike Joyce. **Stills:** Frank Bjerring. **Klip:** Owen Marks. **Ark:** Edward Carrere. **Dekor:** Fred M. MacLean. **Kost:** Leah Rhodes. **Komp:** Max Steiner. **Arr:** Murray Cutter. **Tone:** Leslie Hewitt. **Sp-E:** Roy Davidson, H. F. Koenekamp. **Makeup:** Perc Westmore, Eddie Allen. **Frisurer:** Gertrude Wheeler. **Medv:** James Cagney (Cody Jarrett), Virginia Mayo (Verna), Edmond O'Brien (Hank Fallon/Vic Pardo), Margaret Wycherly (Ma Jarrett), Steve Cochran (»Big Ed« Somers), John Archer (Philip Evans), Wally Cassell (Cotton Valetti), Mickey Knox (Het Kohler), Ian MacDonald (Bo Creel), Paul Guilfoyle (Roy Parker), Fred Coby (»Happy« Taylor), Ford Rainey (Zuckie Hommell), Robert Osterloh (Tommy Ryley), Fred Clark (Handelsmanden), G. Pat Collins (Læseren). **Længde:** 114 min. **Prem:** TV 14.6.73.

MIT HJEM ER MIT SLOT

I de forskellige filmhistorier finder man, hvis overhovedet, instruktøren Frank Borzage i skuffen for solide håndværkere med hang til det romantiske og sentimentale. I sin karrieres efterår sagde Borzage i The New York World-Telegram (1937): »Det gale ved de fleste instruktører er, at de tager det hele for alvorligt... at lave film består hovedsagelig i at gå ind i studiet, rette kameraet mod kompetente skuespillere og lade dem gennemspille et godt manuskript.« Med denne nøgterne vurdering – så karakteristisk for Borzages generation, men som regel modsagt af filmene – forsvandt han mere eller mindre ud i mørket, men den gamle Fox-serie, der gik museerne rundt sidste år, har genvakt interessen for ham. Selv om »Man's Castle« er fra Columbia, er også den blevet genstand for nyvurdering, men nogen plads som overset mesterværk kan jeg dog ikke finde til den.

Det hænger først og fremmest sammen med, at den er for tidsbundet uden samtidig at være et tidsdokument. Depressionen var frem til 1933 »Hands-Off«-emne i Hollywood, og i »Man's Castle«s produktionsår var det første gang, at depressionen som socialt emne fik lov at blive indlagt i handlingen, oftest netop som i Borzages film: som udgangspunkt for at fortælle en helt anden historie. Men depressionen er alligevel forudsætnnigen for denne film, forudsætningen for dens atmosfære og forudsætningen for, at filmens to hovedpersoner med publikums accept uden videre kan præsenteres uden forhistorie han som herre i kjole og hvidt med lysende reklameskilt på brystet til 2 dollar om dagen, hun besvimelsen nær, fordi hun ikke har spist i to dage. Da dette er forstået, og Tracy har holdt sin korte tale i restauranten, fristedet for dem deders afbetaling er opfyldelsen af Lorettas sentimentale ønskedrøm.

Men Borzage redder denne scene, som han redder mange andre, og når »Man's Castle« stadig kan ses, skyldes det primært hans diskrete behandling og den behændighed, hvormed han kommer igennem de litterære symboler og bryder af, når sentimentaliteten truer med at tage overhånd. I den humoristisk følsomme instruktion af Tracy-Young og især i de forelskede nærbilleder af hende er der mindelser om Griffiths sene arbejder, og i miljøskildringen med dens douce belysning peger filmen frem mod den poetiske realisme uden dog at være tynget af dens defaitisme.

Still/ Spencer Tracey og Loretta Young i restaurantscenen fra »Man's Castle«.

pressionen gik forbi, kan Borzage trække sig tilbage fra samfundet for at fortælle sin kærlighedshistorie. Borzage var primært romantiker, og vi er ikke i tvivl om, at Tracy-Young kun har overlevelseschancer i kraft af deres ukuelighed.

Når »Man's Castle« med mellemrum virker for forældet, hænger det sammen med Lawrence Hazards teaterlitterære forlæg, som filmen bygger på – et forlæg, der både betjener sig af en symbolisme, der ikke er rigtig gangbar i dag (lossepladsen som oasen i skoven, paradiset for samfundets bumser, fordi folk uden penge er de eneste rigtige mennesker etc. etc.), og som får sit »budskab« igennem en slags opbyggelighedens poesi i skildringen af Spencer Tracy og Loretta Young. Det er kun ved Borzages yderst beherskede instruktion, at filmen kan slippe over en scene som den, hvor et lille skinnende komfur på ni måne-

»Man's Castle« er en optimistisk film, trods alt, som det også understreges af spillet og rollebesætningen. Det romantiske og persende er fra starten tempereret ved at lade Tracy spille den mandlige hovedrolle. Af temperament og type er han ikke romantisk, men han får i genspejlingen fra Loretta Young en varme, der vittigt afbøder hans forstilte kynisme. De to forelskede sig i hinanden under optagelserne, og det smitter positivt af på samspillet.

Birollerne har Borzage til gengæld ikke gjort meget for. Med Majorie Rambeaus ginberusede Flossie i spidsen er det dickenske personer fra en litterær verden, der melodramatisk kulminerer i Flossies ædelmodige mord på Arthur Hohls Bragg. Men udskudsgalleriet understreger det moderne og for sin tid ret vovede i forholdet mellem Tracy og Young: de bor sammen, de bader nøgne sammen om aftenen (i det erotiske er

filmen direkte og ukrukket), og hun venter et barn. Det får Borzage skildret uden sensation, men med betoning af det væsentlige, så meget realist er han dog: for de to gælder det om at klare sig igennem på de vilkår, der eksisterer.

Og på de præmisser kan Borzage overbevisende lade sin film klinge ud på en moderat optimistisk tone, da Tracy stryger Loretta på maven og siger »Det (barnet) skal du ikke bekymre dig om, skinny«. Et advarende hyl fra togfløjten lader ane, at der er problemer nok forude. I god Hollywood-tradition bevarer filmen en tro på livet uden at have bind for øjnene.

Michael Blædel

■ **MIT HJEM ER MIT SLOT**

Man's Castle. USA 1933. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Columbia. En Frank Borzage Produktion. **P/Instr:** Frank Borzage. **Instr-ass:** Lew Borzage. **Manus:** Jo Swerling. **Efter:** skuespil af Lawrence Hazard. **Foto:** Joseph August. **Klip:** Viola Lawrence. **Ark:** Stephen Gooson (?). **Komp:** Franke Harling. **Supplerende musik:** »Kejservalsen« af Johann Strauss, Jr. (Restaurantscenen); »Yankee Doodle Dandy« (fløjtes af den mekaniske dukke). **Dir:** Bakaleinikoff. **Tone:** Wilbur Brown. **Medv:** Spencer Tracy (Bill), Loretta Young (Trina), Glenda Farrell (Fay La Rue), Walter Connolly (Ira), Arthur Hohl (Bragg), Marjorie Rambeau (Flossie), Dickie Moore (Joie, den invalide dreng), Helen Jerome Eddy (hans mor), Harvey Clark, Robert Grey, Tony Merlo, Kendall McComas, Harry Watson, Henry Roquemore. **Længde:** 75 min., 2055 m. **Re-prem:** TV 25.5.73. **Oprindelig prem:** Colosseum 30.4.34 under titlen: »Livet kalder –!«, med undertitlen »New Yorks underverden« og distribueret af Columbia. **Censur:** Rød.

EN SUND SJÆL

Er det biografblokadens skyld, at »Fear Strikes Out« aldrig er blevet vist herhjemme? eller er forklaringen, at filmen handlede om baseball, som ingen danskere kender noget til? eller at den handler om psykiatri, som ingen danskere formodes at interessere sig for? Eller er det blot en tilfældighed (filmen handler nemlig ikke primært om hverken baseball eller psykiatrfi), at det er fjernsynet, der med 16 års forsinkelse har haft danmarkspremiere på »Fear Strikes Out«. Filmen burde selvfølgelig have været vist den gang. Ikke fordi den nu opleves som en dårlig film (det er den nemlig ikke), men dens umiddelbare tilhørsforhold ville da have været klart for enhver. Filmen er en respektabel udløber af »Marty« og de små, hverdagsrealistiske TV-film, som »Marty« udsprang af og som en kort overgang blev vurderet som fornem kunst, skønt »Marty« næppe er mere end »middlebrow entertainment«.

Men hvis det i dag er svært at få øje på det historiske perspektiv, så har den forsinkede premiere i hvert fald gjort det muligt at finde et andet perspektiv – foruden filmens umiddelbare kvaliteter. Foruden at være Robert Mulligans yderst respektable debut (efter en længere karriere indenfor amerikansk TV) er filmen også en debut for produceren Alan J. Pakula. Mulligans og Pakulas samarbejde fortsatte i tresserne og blev til ialt syv film. Det har hele tiden været åbenbart, at Mulligan har ydet sit bedste indenfor dette samarbejde (filmene er bl. a. »Love With the Proper Stranger« – 1963, »Baby, the Rain Must Fall« – 1965, og »The Stalking Moon« – 1968), men for den udelukkende instruktør-som-auteur orienterede kritiker har dette faktum næppe spillet nogen væsentlig rolle i vurderingen af Mulligans indsats. En producer – sådan er i hvert fald den dominerende opfattelse, og der er selvfølgelig eksempler at underbygge teorien med – er i bedste fald den mand, der skaffer penge til et filmprojekt og derefter lader instruktøren, kunstneren, alene. I værste fald er producenten det grimme dyr i åbenbaringen, manden, der skamløst koster rundt med den idealistiske kunstner, og manden der til slut ødelægger det færdige værk af underordnede pekuniære hensyn. At opfatte produceren som auteur er ikke god tone. Ikke desto mindre er det nok rimeligt at benytte dette som udgangspunkt i en vurdering af Mulligan–Pakula filmene.

Det er ikke svært at finde en tematisk linie i de film, som Pakula har produceret, og som Mulligan har fået æren for alene, en tematisk linie som genfindes i de to film, som Pakula har lavet, efter at han selv begyndte at instruere (»Pookie«, »Klute«), om end det selvfølgelig er muligt at Mulligan også har affinition for temaet, men blot ikke er så god en iscenesætter som Pakula. Ganske vist er der en anden kønsfordeling i Pakulas film som instruktør, end der i »Fear Strikes Out«, men selv om kvinden umiddelbart står i centrum i både »Pookie« og »Klute«, så har Pakula alligevel med rimelighed kunnet erklære om disse film, at »Halfway through I suddenly realised ... that in both films I was dealing with a rather repressed male who seem organised and orderly ...«, noget der også i høj grad gælder for hovedpersonen, baseballspilleren Jim Piersall i »Fear Strikes Out«. Med eftertryk på synes.

Med en facade uden revner er Jim Piersall den velopdragne, ordentlige, pertentlige unge mand, men under pres krakelerer facaden, og da sammenbruddet kommer, kan man formelig høre klikket. Han er af faderen pacet frem til en karriere som baseballstjerne, en karriere som faderen hele sit liv har drømt om, men aldrig selv oplevede, hvorfor han har overført alle sine drømme og ambitioner på sønnen. Både far og søn har levet på lånte betingelser, og filmen er, som også Pakulas egne iscenesættelser, først og fremmest et drama om at finde sin egen identitet.

Som psykiatrisk tilfælde er historien næppe usædvanlig (heller ikke deri, at filmen kan slutte rimeligt optimistisk med sønnens helbredelse og tilbagevenden som stjerne på baseballbanen og med et afklaret forhold til faderen), hvad der trods alt får filmen til at leve sit eget upretentiøse liv, trods stilistisk anonymitet og 16 år fjert fra sit subgenre tilhørsforhold er en ægthed i konstruktion, dialog og spil. Karl Malden, der sjældent misbruger en chance til at yde bemærkelsesværdigt autentiske præstationer er helt fremragende som faderen, så god, at hans præstation forrykker balancen en smule, for egentlig er det jo Anthony Perkins' unge baseballspiller, der er den skikkelse, det hele drejer sig om, og selv om Perkins er god, måske endda lige så god som Malden, så er der efter denne film drevet rovdrift på hans talent for at fremstille neurotiske unge, og det falder tilbage på præstationen her, hvor han i et par scener fornemmes som en parodi på Anthony Perkins. Men generelt er han mere end dækkende, en pervers illustration på alle virkelighedens Frankenstein-drømme. Faderen har uden at ville det og uden at vide det kreeret et uhyre, der er lige så skræmmende som omverdenen opfattede Baron Frankensteins monster. Det er faderens løn som forskyldt, thi sønnen er formet efter ham, efter hans drømme om penge og, først og fremmest, position. Det rummes allerede i åbningsscenen, hvor faderen kommer hjem fra arbejde efter en strid med arbejdslederen, der formentlig tvinger ham (faderen) til at søge nyt job. Ved at spille baseball med sønnen (men på faderens hårde betingelser) får han på en gang afreageret sin øjeblikkelige sindstilstand af frygt og had og samtidig næret sine drømme, der jo blot er den anden side af hadet og frygten.

Scenen, og filmen som helhed, bekræfter Robert Mulligans talent som iscenesætter af skuespillere, og filmen bekræfter talentets begrænsning, idet de »små« scener er skabt på stock characters, som Mulligan ikke har evnet at livgive ud over det typepræg, som manuskriptforfatteren allerede har givet dem. Det er næppe forkert at betegne filmen som i bedste forstand en producers lidt usikre første film, som Alan J. Pakulas.

Per Calum

■ **EN SUND SJÆL**

Fear Strikes Out. **Arb.titel:** The Jim Piersall Story. USA 1957. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P:** Alan J. Pakula. **Instr:** Robert Mulligan. **Instr-ass:** Richard Caffey. **Manus:** Ted Berkman, Raphael Blau. **Efter:** James A. Piersalls biografi, skrevet af James A. Piersall og Albert »Al« S. Hirschberg*. **Foto:** Haskell Boggs. **Format:** VistaVision. **Sp-foto-E:** John P. Fulton. **Klip:** Aaron Stell. **Ark:** Hal Pereira, Hilyard Brown. **Dekor:** Sam Comer, Grace Gregory. **Kost:** Edith Head. **Musik:** Elmer Bernstein. **Tone:** Paul Franz, Charles Grenzbach. **Frisurer:** Nellie Manley. **Makeup:** Wally Westmore. **Medv:** Anthony Perkins (James »Jim« Piersall), Karl Malden (John Piersall), Norma Moore (Mary Teevan), Adam Williams (Dr. Brown), Perry Wilson (Mrs. John Piersall), Peter J. Votrian (Jim Piersall som dreng), Dennis McMullen (Phil), Gail Land (Alice), Brian G. Hutton (Bernie Sherwill), Bart Burns (Joe Cronin), Rand Harper (Speaker), Howard Price (Bill Tracy), Morgan Jones (Sandy Allen), George Pembroke, Bing Russell, James McNally, Edward Byrnes, Ralph Montgomery, Robert Victor Stern, June Jocelyn, Wade Cagle, Courtland Shepard, Heather Hopper, Mary Benoit, Don Brodie, Richard Bull, Gene Craft, John Benson, Eric Alden, Don McGuire, Marilyn Malloy. **Længde:** 100 min. **Prem:** TV 24.4.73.

Indspilningen startet den 10. juli 1956 i Paramounts studier i Hollywood.

* Albert S. Hirschberg, der skrev bogen om James A. Piersalls liv, døde den 11. april 1973, 63 år gammel. Hirschberg var først og fremmest kendt i USA som en fremtrædende sportsjournalist med virke i Boston.

Filmene

DET BLODRØDE BRYLLUP

Lad os ikke blive længe ved det politiske, selvom denne nye Chabrol udspiller sig i en kulisse af kommunalpolitik og nærmest tager korruptionen og magtmisbruget for en given sag: I ly af embedet fører borgmesteren sig frem som grundspekulant, sager dysses ned og op efter behag og besked fra politikerne – og ovenover det hele lyser Pompidous portræt.

Men Chabrol er ikke den, der ønsker at »afsløre« samfundsproblemerne, for at alting kan blive meget bedre. (Ideologisk er han et usikkert papir: Husk hvordan han ville have os til at muntre os over pigen i »Dr. Popaul«, bare fordi hun var tudegrim). Snarere finder han en satanisk fornøjelse i at fremholde skæbnen som en mærkelig og uberegnelig rad – og livet som et puslespil, der er dømt til aldrig at gå op, fordi en af brikkerne ikke passer.

To gange f. eks. er vejen banet for den forening, som borgmesterens kone Lucienne Delamare (Stéphane Audran) og viceborgmesteren Pierre Maury (Michel Piccoli) stræber efter at opnå, så deres stakåndede samlejer kan blive lidt mindre stakåndede. Men regnestykket vil ikke gå op.

Da borgmester Delamare (Claude Pieplu) opdager, at hans kone har en affære med viceborgmesteren og vennen, udebliver det dramatiske opgør, som man ellers kunne forvente. I en effektfuld »nøgen« scene mødes de tre parter på åben mark, og borgmesteren forelægger sit overraskende forslag til en ordning: At de to elskende kan mødes frit, blot forholdet holdes skjult for offentligheden! Dette, hævder han, vil passe ham fint. Han er alligevel mest interesseret i politik og magt og har, det ved han, forsømt sin kone. Al skandale vil således kunne undgås. Der er også det, at han på den måde får en »klemme« på viceborgmesteren, der er en farlig medvider om spekulationsforretningerne.

Denne rummelighed og dette overblik, der er af samme store format som den pejsetændstik, borgmesteren tænder sin cigar med, er så stort et modstykke til den ildfuldhed, som mere følelsesladede personer formodentlig ville have lagt for dagen i samme situation.

Borgmesteren vender det, der kunne have været en ydmygelse, til sin egen fordel og tilbyder de øvrige parter en ordning, de kunne have slået sig til tåls med. Det er da statsmandskunst, så det batter!

Men Lucienne føler sig krænket. Pludselig opfatter hun ægtemanden som foragtelig og kan ikke mere udholde tanken om fortsat at skulle bo sammen med ham, end ikke på de nye betingelser. Hun og Pierre Maury beslutter sig for at rydde ham af vejen.

Og ligesom Maury tidligere har giftmyrdet sin syge kone, uden at nogen opdagede noget, lykkes også mordet på borgmester Delamare. Indtil ..... og her er vi ved et andet centralt sted ..... Luciennes lille datter, der har fornemmet sagens sammenhæng, forlanger at få ren besked af moderen. Det er meget vigtigt, at du siger sandheden, siger hun dybt alvorligt. Lucienne betænker sig, før hun vælger at lyve, og det ligger i luften, at havde hun sagt sandheden, kunne hun måske have regnet med datterens fortrolighed. Nu sender datteren i stedet et brev til politiet, og det omhyggeligt funderede korthus styrter sammen.

Sådan noget elsker Chabrol at vise. Hvordan tilfældigheder og detaljer får afgørende indflydelse og ændrer forløb. Og undervejs har Chabrol utvivlsomt også fundet nydelse i at vise, hvordan den succesrige borgerlige borgmester udnytter de mennesker, der så tillidsfuldt vælger ham. Og hvordan den venstreorienterede viceborgmester ikke er et hak bedre, men sætter de privatpersonlige interesser over de samfundsmæssige.

Menneskene, hvad de end giver sig ud for, tænker på sig selv først og fremmest.

Med »Det blodrøde bryllup« er vi på Chabrols hjemmebane, den franske provinsby hvor de små børn opdrages til at tro på skolen og kirken og de øvrige autoriteter, der ofte er lige så hule som grotterne i omegnen, og hvor vildskaben med mellemrum krakelerer idyllen som pludselig lynnedslag. Stedet, hvor også »Slagteren« foregik.

Også på anden måde er filmen instruktørens tilbagevenden til »Slagteren«. Efter et par mislykkede forsøg på at forny sig har Chabrol øjensynligt satset på det velkendte, der tidligere har vist sig bæredygtigt. Mange af elementerne har været benyttet før. Et enkelt lille eksempel: I »Slagteren« var det skolebørn på skovtur, der fandt liget, og der opstod en slags Rødhætte og ulvenstemning. Også i »Det blodrøde bryllup« er der en scene med skolebørn. Her spiller de komedie og er ikke direkte involveret i mordhistorierne. Men stemningen er den samme.

Er der således meget, der bærer præg af anden ombæring, så er det dog ikke desto mindre en fornøjelse at opleve den perfektion og professionalisme, der

har bragt filmens forskellige elementer sammen i en høj enhed, der holder fra først til sidst. Man er med hele tiden.

Og her er vi måske ved Chabrols egentlige styrke, der – i hvert fald i denne anmelders øjne – langt overskygger, hvad der måtte være af tilløb til filosofisk diskussion i historien: Evnen til at »lade« hvert eneste billede med en knitrende, ildevarslende spænding, der kalder på sin forløsning, men aldrig får den helt.

Selvfølgelig hænger det sammen med, at man har visse forventninger om noget kriminelt, når man har set nogle stykker af Chabrol. Hvornår kommer det? Hvornår sker det? Og hvad sker ?

Men det er ikke kun det. Over »Slagteren«, som jeg så uden nogensinde før at have set nogetsomhelst af Chabrol og uden i forvejen at vide noget om filmen, rugede den samme let dystre stemning af noget skæbnesvangert, der nårsomhelst kunne gribe ind, slå ned. En mærkelig genreubestemmelighed, om man må sige sådan. Trods det kriminalistiske er Chabrols film ikke garnerede som sædvanlige kriminalfilm.

Men nogle enkle manøvrer benyttes til at fremkalde fornemmelsen af, at drab, død og katastrofe lurer lige om hjørnet. En scene i begyndelsen af »Det blodrøde bryllup« viser de to elskende mødes i smug ved en flodbred. Overfladen er lutter solskin og idyl. Pludselig brydes den af en båd med lystfiskere. I denne lille sekvens er der alene tre spændingsmomenter: 1. Kameraet koncentrerer sig om noget budskads i nærheden. Det er dels et muligt tilflugtssted, dels kan en evt. morder stå skjult mellem buskene. 2. Fiskeren »kaster« en gang med sin stang, og krogen kommer forurolige nær på vore to forelskedes tøj, der endnu ligger på strandbredden. 3. Endelig er der naturligvis faren for at blive opdaget og afsløret.

Men ingenting sker, og spillet går videre og fortsættes. Bare en detalje, men én af mange, der skærper spændingen.

Nej, det er ikke snakken om frihed og skyld, der er så interessant – efter min mening – at Chabrols film bliver yderst seværdige, hører til de bedste for tiden. (»Slagteren«, »Dyret skal dø« og »Det blodrøde bryllup«). Det er helt enkelt det specielle atmosfærefyldte univers, som det i disse titler er lykkedes Chabrol så formfuldendt at bygge op. Nogen egentlig opbyggelighed eller nogen særlig varme er der ikke at hente, omend der er forsonlige humoristiske træk. Skuespillerne er brikker mere end troværdige personer. Men selvom den udenforstående satanisk iagttagende holdning til livets skæbnespil forekommer temmelig primitiv, så er der dog noget besnærende i at se Chabrol få sit puslespil til at gå op.

Det, der altså skal anskueliggøre spillet, der aldrig går op.

Kristen Bjørnkjær

■ **DET BLODRØDE BRYLLUP**

Les noces rouges. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Les Films la Boetic (Paris)/Canaria Films (Rom) – Italian International Film (Rom). **Ex-P:** André Genoves. **P:** Guy Azzi. **P-leder:** Pierre Gauchet. **I-leder:** Patrick Delauneux. **Instr/Manus:** Claude Chabrol. **Instr-ass:** Michel Dupuy, Alain Wermus. **Foto:** Jean Rabier. **Kamera:** Alain Douarinou/**Ass:** Raymond Menvielle, André Marquette. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard, Monique Gaillard. **Ark/Dekor:** Guy Littaye. **Kost:** Karl Lagerfeld/**Ass:** Gilles Dufour. **Komp:** Pierre Jansen. **Dir:** André Girard. **Tone:** Guy Chichignoud, Alex Pront/**Ass:** Gérard Dacquay. **Lyd-E:** Louis Devaivre. **Makeup:** Alexandre Marcus. **Frisurer:** Simone Knapp. **Medv:** Michel Piccoli (Pierre Maury, viceborgmester), Stéphane Audran (Lucienne Delamare), Clotilde Joano (Clotilde Maury), Eliane de Santis (Hélène, Luciennes datter), Daniel Lecourtois (Politimand), Pippo Marisi (Berthier), François Robert (Auriol, Politimand), Claude Pieplu (Paul Delamare), Ermano Casanova (Embedsmand). **Længde:** 90 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Alexandra 26.7.73.

Indspilningen startet den 17. oktober 1972 med eksteriøroptagelser i Valençay.

JUDGE ROY BEAN – VESTENS BLODIGE DOMMER

Der er ikke noget at sige til, at John Huston efter »Fat City« har villet lave en morsom underholdningsfilm. Men man kan nok undre sig over den form for humor, han har valgt at satse på.

Helt undtagelsesvis forekommer den danske titel rimeligere end den originale: Vestens blodigste dommer. Nok anvendes der ganske vist et minimum af synligt blod i filmen. Men dommer Roy Bean er en nådesløs dommer, og det er en del af spøgen. Historien begynder som en hævnhistorie; midterpartiet har mere idyllens karakter; men i den sære 'epilog' gentages hævnmotivet med en styrke, så man ikke er i tvivl om, at der er tale om en meget bevidst omend forvirrende motivisk afrunding.

Roy Bean ankommer til en lovløs flække, hvor han behandles så dårligt – i sin gavmildhed efter et vel gennemført bankkup – at han senere udrydder alle flækkens slyngler. Nok rammes de hovedsageligt i enden, men de dør. Derpå opretter Roy Bean en kombineret saloon og domstol, hvor han udøver loven, som han er i humør til. Det udvikler sig til en sær idyl med jævnligt tilbagevendende hængninger, ublodige og ikke-udpenslede, men hængninger er nu en gang hængninger.

Filmen falder i dette midterafsnit uhyre episodisk ud, man aner romanforlægget kapitel for kapitel. Der er episoden om slynglerne, der forvandles til marshall'er; luderne der forvandles til deres glade koner; og den sagnomspundne 'bad man' som Roy Bean er så fornuftig at plaffe ned bagfra. Og der er den ultra-tuttenuttede episode, hvor instruktøren selv forærer Roy Bean og hans meksikanske veninde en bjørn, som de hygger sig med i en montage med servering af filmens indlagte sang: Telebilleder af ung lykke plus sød bjørn, der vipper med hinanden i den uberørte texas-natur, et meget lidt vellykket og meget lidt Hustonsk forsøg på at gentage cykelturen i »Butch Cassidy and the Sundance Kid«.

Langt mere Hustonsk er de mange pudsige 'tall tales', der hylder mandfolkefornuften på idealismens bekostning og ikke tager for tungt på et par skurkes død. Der er en klart nostalgisk stemning omkring de gode gamle selvtægtstider, som måske skal være svær at sluge: det er denne tvetydighed, som jeg ikke synes Huston på nogen måde gør rede for. Paul Newman vælger brøsigt at gå ind på hyggeplanet i filmen og let hen over de paraleller, som let kunne være trukket til nutidig amerikansk selvtægt. Måske filmen er tænkt som et 'svar' på de moderne ansvarstunge western med indbygget Vietnamtematik? Holdningsmæssigt falder den noget fjoget ud, god for en masse hurtige grin og parat til et par små sentimentale sidespring.

Sentimentaliteten, brutaliteten og den tematiske forvirring smelter sammen i filmens epilog som Nogen ganske bestemt må have ment Noget med. Efter venindens barselsdød trækker den mere og mere 'mystiske' Roy Bean sig tilbage og hans ærkerival bliver magtmennesket i den lille by, hvor der findes olie. Men da Roy Beans datter er tyve år gammel, dukker Bean op en sidste gang og sætter ild på hele byen sammen med de fire gamle marshaller og sin skydeglade datter, hvorpå Huston vender tilbage til den oprindelige dekoration for at afvikle en endnu mere definitiv epilog: Som Lily Langtry dukker Ava Gardner op, siger kønne mindeord og manifesterer sig som den drøm om kvindelig poesi, som hele Beans lille mandssamfund var bygget på. Meget kunne måske være reddet, hvis ikke denne epilog havde fået lov at stivne i sentimentalitet og ende i et frossent billede af den yderst selvtilfredse Gardner, mens Maurice Jarres gennemførte klistrede musik sætter ind for fuldt drøn.

Filmen er ellers ganske smukt håndværk, og vist er der her præserveret sjove episoder fra et hjørne af Amerika hvor pionertiden sluttede sent. Men som gennemført nostalgi er filmen svær at sluge – og måske skal det tjene Huston til ære, at han selv har følt sig tvunget til at give brutaliteten en vis realitet i historien. Idyllens tvetydighed er dog et tema han nøjes med at spøge med, og på det punkt undervurderer han både sin egen evne – og et nutidigt publikums evne – til at engagere sig i en problematik som må glemmes hver gang, der skal være skæg i gaden.

Anders Bodelsen

■ **JUDGE ROY BEAN – VESTENS BLODIGE DOMMER**

The Life and Times of Judge Roy Bean. **Altern.-titel:** The Hanging Judge. USA 1972. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** First Artists Productions. **P:** John Foreman. **As-P:** Frank Caffey. **Instr:** John Huston. **Instr-ass:** Mickey McCardle. **Manus:** John Milius. **Foto:** Richard Moore. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Sp-foto-E:** Butler-Glouner. **Klip:** Hugh S. Fowler. **Ark:** Tambi Larsen. **Dekor:** Robert Benton. **Musik:** Maurice Jarre. **Sang:**

»Marmelade, Molasses and Honey« af Maurice Jarre (musik), Marilyn & Alan Bergman (tekst). **Sunget af:** Andy Williams. **Tone:** Larry Jost, Richard Portman, Keith Stafford. **Medv:** Paul Newman (Dommer Roy Bean), Jacqueline Bisset (Rose Bean), Ava Gardner (Lily Langtry), Tab Hunter (Sam Dodd), John Huston (Grizzly Adams), Stacy Keach (»Bad Bob«), Roddy McDowall (Frank Gass), Anthony Perkins (Præsten LaSalle), Victoria Principal (Maria Elena), Ned Beatty (Tector Crites), Anthony Zerbe (Svindler), Jim Burk (Bart Jackson), Matt Clark (Nick the Grub), Dolores Clark (Mrs. Whorehouse Jim), Steve Kanaly (Whorehouse Jim), Bill McKinney (Fermel Parlee), Francesca Jarvis (Mrs. Jackson), Karen Carr (Mrs. Grubb), Lee Meza (Mrs. Parlee), Neil Summers (Snake River Rufus Krile), Jack Colvin (Alfons), Howard Morton (Fotograf), Billy Pearson (Minearbejder/Stationsforstander), Stan Barrett (Mordet), Don Starr (Opera-direktør), Alfred G. Bosnos (hans hjælper), John Hudkins (mand ved sceneindgang), David Sharpe (Læge), Barbara J. Longo (Fed dame), Frank Soto (Meksikansk leder), Roy Jenson, Gary Combs, Fred Brookfield, Ben Dobbins, Dick Farnsworth, LeRoy Johnson, Fred Krone, Terry Leonard og Dean Smith (Fredløse), Margo Epper, Jeannie Epper, Stephanie Epper (Ludere), Michael Sarrazin (Ung mand på fotografi). **Org.-længde:** 124 min. **Længde:** 110 min., 3020 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Palladium. **Prem:** Palladium 18.5.73.

Indspilningen startet den 11. oktober 1971 med eksteriøroptagelser i Tucson under arbejdstitlen »Law and Order«. Tidligere er den legendariske dommer Roy Bean blevet portrætteret på film af Walter Brennan i William Wylers »The Westerner« (En mand kom til Texas), 1940.

MIN UTÆMMELIGE TANTE

Det er den aldrende Graham Greenes roman »Travels with My Aunt«, den aldrende George Cukor har filmatiseret. Bogen er Graham Greenes besvarelse af en konkurrence: »Skriv en parodi på Graham Greene«. Han vandt ikke. Den løst flagrende anekdote-samling, som bogen egentlig er, er da også meget ubeslutsom i sin satire. Lige fra begyndelsen hylder Greene den gamle, vidtløftige tante Augusta i tilslørende sympati.

Det er denne mytomane og erotomane rejsende i sex og hård valuta, George Cukor har gjort alt for håndgribelig i Maggie Smiths skikkelse. Hvor Greene antyder, demonstrerer Cukor. Hvor bogens tante Augusta smutter fabulerende fra miljø til miljø, grimasserer den fedt sminkede Maggie Smith sig igennem en operetteverden.

Cukor har ændret en parodi – ganske vist en svag og elskværdig parodi, men dog en parodi – til en komedie. Det er det lystige og ikke det absurde, det farverige og ikke det betændte, det underholdende og ikke det forklarende, Cukor henter ud af bogen. Og romanens bredt anlagte anden halvdel, der foregår blandt mismodige, fallerende vesterlændinge i en sydamerikansk provins, har Cukor erstattet med en brat afsnuppet agentfilm-agtig slutning i Spanien og Nordafrika. Som om det var ligegyldigt, hvordan og hvor i verden personer møder hinanden og deres skæbne.

Filmen koncentrerer sig om den dydige og kedsommelige bankmand Henry Pullings første rejse med sin tante fra London til Paris og videre med Orientekspressen til Istanbul. Tanten skal smugle store penge til en fængslet tyrkisk oprørs-general for selv at tjene til at redde sin tidligere elsker, Visconti, ud af kløerne på nogle pengeafpressere. Undervejs fortæller hun Henry om sit liv som rejsende demimonde og kunstnermodel. I flash-backs ser vi hende (den nu mere flatterende sminkede Maggie Smith) kaste sig ud i det første eventyr med Visconti. Vi ser hende som veltilfreds luder på et luksus-bordel i kontinental-victoriansk stil. Vi oplever hende som en parisisk forretningsmands tolerante elskerinde.

Indimellem disse fortællinger gennemlever Henry på toget – i en ufrivillig hash-rus – sin første, blufærdige flirt, med den unge Tooley – en velopdragen hippie-pige på vej mod Indien. Hun på sin side bruger Henry som trøster, skriftefar og tidsfordriv.

Men modsætningen mellem de to verdener – den aktuelle i og omkring toget og den fortidige, som tante Augusta er et levende produkt af – bevidstgøres knapt og benyttes da slet ikke til at fortælle den pointe, som trods alt ligger i Greenes bog; nemlig at den, der har gået i hård skole i den hensygnende victorianismes halvverden, også er den, der er mest indforstået med og bedst i stand til at lukrere af nutidens pseudopolitiske gangsterbander. Kun Greenes anden pointe: hyldesten til den bomstærke og uudryddelige Kamelia-dame Augusta, den luksuøse Mutter Courage, som søger næring til sig og sine spredte børn i de kolde konflikters omkreds, lægger Cukor frem. Uden den brede baggrund og den sarkastiske indsigt i Augustas internationale vækstbetingelser og overlevelsesvilkår, kan hun imidlertid kun gøres acceptabel – eller om muligt paradoksalt elskelig – gennem skuespillerens fremstilling.

Men både med og uden sminke karikerer Maggie Smith blot en anekdotisk figur frem. I de yngre udgaver af Augusta: en kølig kokotte, der ikke overbeviser om sin kærligheds integritet. I den ældre udgave – der forøvrigt i filmens løb sminkes yngre og yngre –: et halstarrigt boulevardteater-fruentimmer uden varm humor eller hjertelig omsorg.

Alec McCoven har som Henry bedre forudsætninger for at fremstille bankmandens ruelse og sjælekvaler, inden han optages i tantens verden. Til gengæld er hans kvaler i filmen knap så perspektivrige som i bogen, og tilbage bliver af denne Sancho Panza-skikkelse en elskværdig medpassager, som på vore vegne kan stille tante Augusta de nødvendige spørgsmål og uden altfor afvisende en forargelse lytte til hendes svar.

Mest i pagt med Greenes mildt misantropiske og generøst tolerante menneskefremstilling er Lou Gossett som tante Augustas sorte elsker Wordsworth. Figuren er drilagtigt sat ind som en krydsning fra to slags trivial-litteratur (og -film): den sorte tjener og dummepeter, som Jules Vernes hvide mennesker rendte om hjørner med, og pornoens uopslidelige potente mørkhudede elsker. Den sorte Lou Gossett forener uden malice og uden at nogens stolthed krænkes, de to ufuldkomne figurer i én fuldt belyst charmerende slyngel, der antyder, hvad hele filmkomedien kunne have rummet.

Fortællerytmen er i begyndelsen af filmen mærkværdigt usikker. I den første sekvens, hvor Henry og tante Augusta mødes ved en begravelse, er kluntet klippet. Geografien i kapellet og på kirkegården er uklart eller direkte misvisende fremstillet. Senere slår Cukors rutine igennem, men når aldrig den elegance, flere af hans tidligere film har besiddet. Det er en jævnt henskridende billedbog i en til tider flot, men aldrig overraskende fotografering. Der trænges ikke længere ind i de forskellige europæiske miljøer, end der gøres i en rejsebrochure.

Det hele er et uvittigt, forceret og køligt divertissement.

Stig Krabbe Barfoed

■ **MIN UTÆMMELIGE TANTE**

Travels With My Aunt. USA 1972. **Dist:** MGM. **P-selskab:** MGM. En George Cukor-Robert Fryer/James Cresson Produktion. **P:** Robert Fryer, James Cresson. **As-P:** Russell Thatcher. **P-leder:** Lloyd Anderson, Luis Roberts. **Spansk P-sup:** Miguel Angel Gil. **Instr:** George Cukor. **Instr-ass:** Miguel Angel Gil, Jr. **2nd Unit Instr:** John Box. **Manus:** Jay Presson Allen, Hugh Wheeler. **Efter:** roman af Graham Greene (1969). **Foto:** Douglas Slocombe. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** John Bloom. **P-tegn:** John Box. **Ark:** Gil Parrondo, Robert W. Laing. **Dekor:** Dario Simoni. **Kost:** Anthony Powell (design), Betty Adamson (garderobe). **Musik:** Tony Hatch. **Sang:** »Serenade of Love« af Jackie Trent & Tony Hatch. **Tone:** Derek Ball, Harry W. Tetrick. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Makeup:** Jose Antonio Sanchez. **Frisurer:** Carmen Sanchez. **Medv:** Maggie Smith (Tante Augusta), Alec McCowen (Henry Pulling), Lou Gossett (Wordsworth), Robert Stephens (Visconti), Cindy Williams (Tooley), Robert Flemyng (Crowder), Jose Luis Lopez Vazquez (Dambreuse), Raymond Gerôme (Mario), Daniel Emilfork (Hakim), Corinne Marchand (Louise), John Hamill (Crowders assistent), David Swift (Detektiv), Bernard Holley (Bobby), Valerie White (Madame Dambreuse), Antonio Pica (Elegant herre), Alex Savage (Præst), Olive Behrendt (Madame), Nora Norman (Stripper), Javier Escriva (Danser i »Messagero«), Aldo Sanbrell (Hakims assistent), Charlie Bravo (Politibetjent), Cass Martin (Skibskaptajn), Dennis Vaughan (Præst i krematorium), William Layton (Kunstkender), Julio Peña (Alexandre). **Længde:** 109 min., 3000 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Imperial 20.7.73.

Indspilningen startet den 13. marts 1972. Eksteriørscener optaget i England, Frankrig, Italien, Spanien, Tyrkiet, Marokko og Jugoslavien.

BUSTER SOM SPORTSIDIOT

Sportsudøvelse og sportskonkurrencer har spillet en central rolle ved de amerikanske universiteter; i 1910'rne og 1920'rne var det almindeligt, at de mandlige studerende brugte de første to år ved universitetet til at skabe sig en status i det stedlige sportsliv; det var især fodbold som – ifølge beskrivelser af perioden – »was a deadly serious affair«. Sportens indflydelse var så stor, at forfatteren Scott Fitzgerald aldrig forvandt skuffelsen over ikke at blive optaget på Princetons fodboldhold, og det var denne fiasko som stimulerede ham til at søge kompensation i litteraturen.

Udgangspunktet i Keatons farce om

sport og universitetsliv, »College«, er da også konflikten: bogen kontra sporten. Keaton spiller rollen som bogormen Ronald, der bliver student og brillerer ved afslutningen med en forelæsning om »The Curse of Athletics«; det går op for Ronald, at man øjensynlig ikke både kan være populær hos lærere og elever. Ronalds pige, Mary, og en atletisk rival skal begge på college bagefter, så Ronald finder det klogest at gøre ligeså, selv om han bliver nødt til at skaffe sig midler ved at tage småjobs i universitetsbyen. På college går det efterhånden op for Ronald, at hans boglige kvalifikationer ikke er nok, han bliver nødt til at hellige sig sporten og dyrke noget »fizzical exercize«, hvis pigen ikke skal miste interessen for ham. Ronald forsøger sig nu i alle atletikgrene, men med lige katastrofalt resultat hvad enten han løber hækkeløb, kaster diskos eller springer højdespring. Først da Mary til slut er blevet låst inde og trængt op i en krog af den sportslige rival, der såmænd bare vil giftes med hende, lykkes det for Ronald at udfolde sig i en redningsaktion af mesterlige sportspræstationer, og i en dynamisk slutspurt undsætter han den nødstedte heltinde. Filmens sidste sekvens – Keatons besynderligste filmslutning – består af fem korte indstillinger (ikke, som hævdet, »stills«), der synes tænkt som en visualisering af det sproglige udsagn: »De blev gift og levede lykkeligt til deres dages ende«. Man ser Ronald og Mary gå ind i kirken og forlade den som ægtefolk; man ser dem med små børn; som gamle, og til sidst gravstedet med to sten.

»College« er lavet i 1927, altså i året mellem mesterværker som »The General« og »Steamboat Bill Jr.«, med Laurel & og Hardy-instruktøren James W. Horne som instruktør; men den hører blandt Keatons svageste langfilm. David Robinson oplyser i sin bog om Keaton, at det sluttelige stangspring var den eneste gang i sin karriere Keaton anvendte stuntman; det er måske symptomatisk for filmen, for Keatons fysiske udfoldelse er væsentlig mindre fantasifuld end den plejer. Intrigen holder ikke tilstrækkeligt sammen på de enkelte optrin, det fremstår som en samling løsrevne farcesituationer, nogle gode – som når Ronald bag disken i isbaren prøver at få det rette professionelle tag på tilberedelsen og serveringen af en ice cream soda – men især mindre gode som hele rækken af de ret mekaniske sports-gags, der afleveres i en monoton montagesekvens. Temaerne forekommer heller ikke helt gennemspillet, f. eks. kommer der ikke rigtig noget ud af den konflikt der antydes i Ronald mellem afhængigheden af moderen og interessen for pigen; visuelt er det glimrende fremstillet i en kort scene, hvor han står imellem de to kvinder og ikke kan beslutte sig til, hvem han skal holde paraplyen over, men derved bliver det.

»College« er ikke hvad angår det plotmæssige og det gag-tekniske på højde med den to år tidligere Harold Lloyd-farce over samme emne, »The Freshman« (som Fred Newmeyer og Sam Taylor instruerede), men selv i sine svage værker er den melankolske Keaton mere menneskeligt vedkommende end den ukueligt optimistiske Lloyd.

Peter Schepelern

■ **BUSTER SOM SPORTSIDIOT**

College. USA 1927. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Buster Keaton Productions Inc./Joseph M. Schenck Productions Inc. **P:** Joseph M. Schenck. **P-sup:** Harry Brand. **Instr:** James W. Horne. **Manus:** Carl Harbaugh, Bryan Foy. **Efter:** egen fortælling. **Foto:** J. Devereux Jennings, Bert Haines. **Klip:** J. S. Kell. **Ark:** Fred Gabourie. **Medv:** Buster Keaton (Ronald), Anne Cornwall (Mary Haines), Harold Goodwin (Jeff Brown), Snitz Edwards (Edwards, rektor), Florence Turner (Ronalds mor), Flora Bramley (Marys veninde), Buddy Mason, Grant Withers (Jeffs venner), Carl Harbaugh (Rotræner), Sam Brawford (Baseballtræner), Lee Barnes, Paul Goldsmith, Morton Kaer, Bud Houser, Kenneth Grumbles, Charles Borah, Leighton Dye, »Shorty« Worden, Robert Boling, Erick Mack samt University of Southern California Baseball Team. **Længde:** 65 min. ca. 1800 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Camera. **Re-prem:** Camera 18.4.73. **Oprindelig prem:** Grand 17.11.27., dengang distribueret af United Artists. **Oprindelig prem-titel:** Buster Keaton som gå-gængermand.

MIN YNDLINGS-PERVERSION

Det hænder ikke sjældent, når man står overfor noget, der skal være morsomt, at man gribes af en fornemmelse af, at detteher uden tvivl har været vældigt fornøjeligt at lave, manuskriptet har været den rene spas, og der er blevet klasket en hel del venskabeligt og indforstået på lårene under tilblivelsen. Det er i hvert fald morsomt tænkt, kan man forstå. Fornemmelsen opstår naturligvis, når man er positivt stemt (og det er jeg som bekendt altid) overfor værket, samt når værket altså ikke indfrier forventningerne eller opfylder intentionerne men på den anden side undgår det reaktionære og det bagstræveriske.

Jeg havde den fornemmelse under størstedelen af Woody Allens »Min yndlingsperversion« (en uforståelig dansk titel). Kun den sidste sketch virkede befriende harmonisk og original.

Woody Allen er en omkringfarende komiker, der ikke mindst støtter sig til den evige talestrøm, ordenes og sætningernes tætflettede hegn mod neurosernes blomstring og værn mod sansernes sammenbrud. Og det har altsammen noget med hans erotiske liv (eller mangel på samme trods heftige ønsker) at gøre. »The quack from Vienna« er usynlig tilstede, hvor Woody Allen end går, og han er ikke ubetinget nogen skæg sengekammerat. Resultaterne af de introversioner, han forårsager, kan blive pinligt private, hvis de ikke anskues på en sådan måde, at de bliver symptomer på almene tilstande, tendenser i tiden, mærkelige moder. Det er det sædvanlige. (Se i øvrigt Ib Lindbergs »Woody Allen – en introduktion« i Kosmorama 113).

I »Min Yndlingsperversion« forekommer det mig, at forfatterens verbale fantasier har fået lov til at dominere instruktørens billedsyner, og en række scener i f. eks. sketchen om Dr. Bernardos sexklinik og kæmpebrystet forekommer inderligt overflødige og småsludrende: middagssamtalerne om de fantastiske eksperimenter, Allen og pigens snak om det fantastiske kæmpebryst running loose, betjentens replikker. Det hele tjener til at trække sketchen i langdrag, og det oprindelige formål – at lade os op til mødet med billederne af det, der har været talt så meget om, er spildt. Den omvendte teknik forekommer mig mere givende, når man vil chokere grinagtigt. Men Allen bruger samme teknik i zooerastisketchen – der overlever et godt stykke af vejen takket være Gene Wilders ultra-slow camera-look og et underspil, der må gøre en John Mills grøn af misundelse, og han bruger den i sketchen med kyskhedsbæltet (og afrodisiaka), så man rigtig kan få tid til at fordybe sig i det anekdotiske. Det er ikke veloovervejet.

Afslutningens gigantiske gimmick redder meget. Woody Allen har forestillet sig kroppens kemiske funktion som et enormt teknisk anlæg, et kontrolcenter i stil med Cape Kennedy, hvor effektive teknikere sætter alle kræfter, al viden og al teknik ind, hver gang personen stiller krav til sin krop. Og det gør han altså her især i seksuel henseende, og Allen sidder sammen med utallige andre spermatozoer og venter på – som faldskærmsjægere i en kæmpekabine – at blive fyret af. Problemet er så, om det lykkes, for der er mange odds imod kontrolcentrets anstrengelser.

Sketchen lykkes vidunderligt. Dels er den groteske demonstration af knaldets kemi umiddelbart grinagtig, og dels spiller sketchen på vort kendskab til Apollo-projekternes kittelklædte kontrolrumsaktivitet, og det må være kombinationen af de to elementer, der har fået Allen til at begrænse de verbale vittigheder til et for ham hidtil ukendt minimum. Tempoet er afpasset efter handlingen – og det vil sige, at det accellererer sjofelt, og rekvisitterne indgår – modsat sexklinik-sketchen – naturligt og ubesværet i helheden.

Jeg skal vogte mig for at frakende Allen instruktørtalent, men foreløbig synes han for begejstret for sine ideer, for skånsom overfor det skrevne og for glad for det talte. Det er måske for uentusiastisk at ønske ham en lugekone-instruktør, der ejede den nødvendige afstand til stoffet, men »Min Yndlingsperversion« kunne være blevet langt bedre af det. Den kunne frem for alt være blevet til en række kapitler, essays, i stedet for som nu en række tilfældige sketches om tilfældige erotiske emner.

Poul Malmkjær

Credits til filmen findes i Woody Allen-filmografien i Kosmorama nr. 113.

Kort sagt

Filmene set af
Henrik Lundgren (H.L.)
Ib Lindberg (I.L.)
Peter Schepelern (P.S.)

ET DUKKEHJEM

Instruktør: PATRICK GARLAND

Claire Blooms scenefortolkning af Nora er en stramt logisk, imponerende veldisponeret præstation, som kulminerer med nærmest magisk intensitet i andenaktens tarantel, hvor Dr. Ranks advarsel til Helmer om ikke at sige hende imod får den truende undertone af et opsejlende nervesammenbrud. Af dette resterer i filmversionen ene den ydre opbygning. Claire Bloom har – som i sin tid Tora Segelcke – evnen til at »gennemlyse« rollens første fase og afsløre »egernet« og »lærkefuglen« som desperate roller, anlagt til benefice for ægtemanden. Herved opnår slutopgøret med Helmer den fulde vægt: Denne Nora forlader ikke mand og børn af pludselige nykker, men som følge af moden overvejelse over dukkerollens ydmygende utilstrækkelighed. I Patrick Garlands usikkert splittede realisation af Christopher Hamptons tekstbearbejdelse står skuespillerinden imidlertid uden mulighed for at fylde denne dygtigt skabte sammenhæng med indre liv – ikke mindst da hun er berøvet London-opførelsens erotiske modspil (fra Anton Rodgers' Dr. Rank og Colin Blakelys Helmer): Ralph Richardson er senilt selvhøjtidelig, mens Anthony Blake forliser sit »forsvar« for ægtemanden allerede i forklaringen af sin modvilje mod Krogstad. Denholm Elliotts fremstilling af sidstnævnte er for sentimental til at tåle filmudgavens fremskudte position. (A Doll's House – Canada 1972).

H.L.

ELVIS PÅ TURNÉ

Instr.: PIERRE ADIGE & ROBERT ABEL

Uanset hvad man i øvrigt synes om Elvis Presley, kan man dårligt komme uden om ham som det varigste fænomen i vor tids pop-kultur. Pierre Adige og Robert Abels reportagefilm fra en 14 dages Elvis-turné stiller sig last og brast med fænomenet og viser ham, sådan som Elvis' PR-afdeling selvfølgelig selv har ønsket ham portrætteret. Filmen bliver derfor ikke på sit umiddelbare plan nogen analyse af et fænomen, men snarere en udbygning af myten omkring dette fænomen, altså en slags reklamefilm, men vel at mærke en reklamefilm, der er beregnet for dem, der allerede er aftagere. Den kitsch, der ligger i Elvis' egen apparition, oser ud af filmen. Det er nemlig en utrolig følt film, der i sin reklamefilm-facon giver øjeblikke af en – sikkert ufrivillig – tæthed og intensitet, og som tværs gennem sin næsten ubegribeligt elegante splitscreen-teknik får transmitteret et portræt, der er både menneskeligt, latterligt og fantastisk fascinerende. (Elvis on Tour – USA 1972).

I.L.

KONGE DAME KNÆGT

Instruktør: JERZY SKOLIMOWSKI

Forholdet mellem filmmediet og forfatteren Vladimir Nabokov er ikke videre lykkeligt. Kubricks »Lolita« var en respektabel adaption, men ikke meget mere, og Tony Richardsons filmatisering af »Latter i mørket« var i alle henseender en fadæse. Skolimowski, der nu har filmatiseret »Konge Dame Knægt«, Nabokovs anden roman fra 1928, synes umiddelbart at være velegnet til at realisere Nabokov på film. Både »Starten« og »Badeanstalten« ejer så meget af den sarkasme, det stilmæssige raffinement og den lidt kuldslåede distance, som må være en forudsætning. Problemet ved at filmatisere Nabokov ligger nok i at finde en billedstil som kompenserer for tabet af Nabokovs virtuose og genialske stil; filmene nøjes med at gengive det mere eller mindre kyniske plot som de imponerende sproglige guirlander var hængt op på. Historien drejer sig om kongen, damen og knægten, d. v. s. om industrimagnaten Dreyer (David Niven), hans yngre kone (Gina Lollobrigida) og hans fattige nevø (John Moulder Brown). Nevøen, en usikker, famlende ung mand som forelsker sig i sin smukke tante og snart efter også forføres af hende, er en typisk Skolimowski'sk helt; ligesom for hovedpersonerne i »Starten« og »Badeanstalten« drejer det sig om vanskelighederne ved at overvinde pubertetshæmningerne, at blive voksen. Men Skolimowski får skuffende lidt ud af historien; handlingen er ført up to date (det er jo det billigste) og foregår i et atmosfæreforladt moderne Tyskland. Det er blevet en lidt pjattet sex-farce, lidt stilløs, lidt meningsløs, men ganske skæg underholdning. (Herzbube/King Queen Knave – Vesttyskland/USA 1972).

P.S.

KVINDEN I BLÅT

Instruktør: MICHEL DEVILLE

I 1963 skrev Morten Piil (i KOS 61), at Michel Devilles film tilførte »den hensygnende franske filmkomedie ny friskhed og vitalitet«. Det kan måske diskuteres om en film som »Ce soir ou jamais« holder; men i de senere år er det gået stød tilbage. Film som »Bye bye Barbara« og den nye »Kvinden i blåt« er umiskendeligt præget af en vis blodløs, mondænt fattigmandsfilosoferende tendens i fransk film. »Kvinden i blåt« er ligesom »Bye bye Barbara« en tynd omgang med lidt fidus-mystifikation til at skabe spænding i den ørkesløse historie om den livstrætte musikanmelder Michel Piccoli (hvem ellers?), som ikke rigtig kan samle interessen om sin elskerinde (Lea Massari), men i stedet begynder efterforskningen af en gådefuld, blåklædt kvinde (som – det er raffinementet – også er Lea Massari) som han har set et par glimt af på gaden. Hun er vistnok et dødssymbol, og Piccoli vælger da også til sidst selvmordet. Billederne er i den slikkede Bo Bedre-stil, og der er de moderigtige fortællemæssige effekter, mange kronologi-brud, osv., som hos Lelouch og Sautet.

P.S.

MAX OG LILY

Instruktør: CLAUDE SAUTET

I pæn kontrast til Claude Sautets senere formelt maniererede overfladehistorier står »Max og Lily« som en redelig, regulært fortalt kriminalfilm, der med karakteristisk fransk fornemmelse for denne genres muligheder lidt efter lidt udvikler sig til en beretning om en umulig kærlighed. Sautet klarer fint balancen mellem de to elementer i historien, og det lykkes ham at få en række utroligt renfærdige figurer ud af filmens småsnuskede karakterer. Det sker selvfølgelig ikke uden hjælp fra filmens fortrinlige skuespillere, hvor især den utrættelige og altid pålidelige Michel Piccoli får tegnet et nuanceret og troværdigt portræt af sin i bund og grund utiltalende panser, der kun jagter prestige i sin paniske søgen efter selv de mindste lovovertrædere.

I selve sin ansats er »Max og Lily« måske ikke nogen stor film, men den positive påvirkning fra Sautets gamle kælebarn, Hollywoods B-film, har givet den lille film en redelig og uprætentiøs indpakning. (Max et les ferrailleurs – Frankrig/Italien 1972).

I.L.

Bøger

Læst af
Peter Schepelern (P.S.)
Enrico Juhl (E.J.)
Jørgen Oldenburg (J.O.)
Per Calum (P.C.)

MURNAU

Lotte H. Eisners bog om Murnau kom første gang i en fransk udgave 1964, derpå i en ændret og forøget udgave på tysk 1967 og foreligger nu i en definitiv engelsk udgave. Ændringerne i forhold til de tidligere udgaver består i omgruppering af stoffet, en smule nyt materiale og især en mængde nye illustrationer (184 imod den tyske udgaves 44), og desuden bringes hele originalmanuskriptet til »Nosferatu«, som man dog havde foretrukket på originalsproget. Lotte Eisners bog hører til den traditionelle liv-og-værk-genre à la Marie Setons Eisenstein- og Ray-biografier; man får udførlige oplysninger om Murnaus liv og levned som supplement til beskrivelserne af hans film. Lotte Eisner er glimrende som historiker: hun benytter sig i vid udstrækning af simpelthen at fremlægge sit kildemateriale (udsagn fra Murnaus familie, venner og medarbejdere) og er til stadighed meget omhyggelig med kildeangivelser og dokumentation. Undertiden svinger hun sig nok rigeligt højt op i den patetiske biografi-stil i afsnittet om Murnaus bratte død, hvor Murnaus homoseksualitet, skæbnesvangre spådomme og græsk mytologi går op i en højere enhed, og Eisner har nok i det hele taget en svaghed for det sensationelle og ikke altid lige relevante, som f. eks. oplysningen om at Murnau »once had a very handsome Malay servant when he lived in the Douglas-Strasse, Berlin-Grünewald, who had run amok and killed a chambermaid while his employer was absent. The police had to break down part of the house to get at him«. Bogens svaghed er dog især analyserne eller rettere beskrivelserne af filmene; Eisner er uforholdsmæssigt meget optaget af lyssætning og ekspressionistisk sprogbrug i manuskripterne på bekostning af det idémæssige og tematiske i filmene. Beskrivelserne indeholder lidt for ofte udsagn af typen: »The flounces of a crinoline glide like a Mozart melody down the curves of the grand staircase, which is alive with the movement of intrigues«. Eisner er især optaget af at forfølge de ekspressionistiske stilelementer, som hendes bog »The Haunted Screen« også behandlede; men det må også indrømmes, at Murnau-bogen faktisk giver imponerende god besked om filmenes billedeffekter og deres afhængighed af manuskript og tekniske vilkår, om manuskriptforfatteres, arkitekters, fotografers, skuespilleres og instruktørs arbejdsmetode. Bogen er et glimrende dokumentationsværk om en af stumfilmens største instruktører, men den er altså ikke blevet det definitive værk om Murnaus kunst. P.S.

Lotte H. Eisner: Murnau. Secker & Warburg, London 1973. 287 sider. £ 4.00 (hardcover) og £ 2.10 (paperback). Tilsendt fra Arnold Busck.

SØN AF GROUCHO

Denne bogsæson står i Marx Brothers' tegn; foruden den af Malmkjær omtalte »Why a Duck?« er flere af deres filmmanuskripter udkommet i bogform, rygterne svirrer om en vis »Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo«s snarlige udgivelse, og endelig har Arthur Marx skrevet en ny biografi over sin far, 20 år efter den første »Life with Groucho«. Bogen kunne ha' fyldt (og kostet!) det halve, der er for meget om Arthur selv, hans komplekser over at have en berømt far og om hans lange vej til at blive dem kvit.

Hvad Groucho angår, får man det indtryk, at han er den samme derhjemme som på scenen: hans tre koner er øjensynligt blevet behandlet på samme måde som Margaret Dumont, men har næppe haft den samme tålmodighed! Da hans første kone, som han var gift med i 22 år, forlod ham, var hans afskedsord 'Well, it was nice knowing you, and if you're ever in the neighborhood again, drop in'. Grouchos vittige form er simpelthen en del af ham selv, og forfatteren beskriver ham som en i bund og grund kærlig fader, der har svært ved at vise naturlige følelser og gemmer sig bag et røgslør af gags. Han er præget af sin fattige opvækst, og når han ikke opdrager sine børn ved hjælp af vitser, kritiserer han dem for at vænne dem til den 'tough'e verden, hvor man ikke kommer let til penge.

Når Arthur fortæller om sig selv, skrider 'handlingen' kronologisk frem, mens beskrivelsen af faderen er temmelig løst struktureret; den bygger fortrinsvis på vittigheder, kyniske bemærkninger og anekdoter, som ikke alle stemmer overens med Grouchos egne versioner!

Bogen giver et livligt billede af Hollywood-miljøet i trediverne, og et væld af kendte navne bliver omtalt; dog synes jeg, man hører for lidt om de andre brødre, og om hvorfor de ikke følte sig inspirerede til at arbejde sammen mere i slutningen af fyrrerne.

Mest interessant er Harpos og Grouchos barske kommentarer ved Chicos begravelse (nedfældet af Arthur): 'Nobody could know Chico unless he was a card hustler,' Harpo said, 'Or a madam in a whorehouse,' added father ... 'But he was kind to his family and good to his kids,' said Harpo. 'Sure, he was cheating on Betty from the first day he married her!' E.J.

Arthur Marx: Son of Groucho. David McKay, New York 1972. Kr. 77,00.

MANUSKRIPTER

Det amerikanske tidsskrift »Film Comment« står bag udgivelsen af en nyttig og underholdende, men også ret usystematisk og kvalitetsmæssig svingende antologi, »The Hollywood Screenwriters«. Efter de sidste 20 års intense focusering på instruktørerne er den kritiske opmærksomhed rundt omkring ved at blive rettet mod andre Hollywood-pro's, og Film Comment-folkene har i denne sammenhæng polemisk valgt at anskue manuskriptforfatterne som de egentlige auteurs. Udgangspunktet kan selvfølgelig debatteres, men det er nok pædagogisk rigtigt og under alle omstændigheder meget spændende at se tingene fra en helt anden vinkel end den sædvanlige. Jules Furthman, der skrev så karakteristiske Sternberg-film som »Shanghai Express« og »Marocco« og så Hawks'ske historier som »To Have and Have Not« og »Rio Bravo«, gøres således i en artikel af Richard Koszarski til den egentlige ophavsmand til de selvbevidste, kølige, sensuelle kvindeskikkelser og til de tætte, detaljemættede plots, man finder hos de to instruktører, der jo ellers ikke normalt placeres i samme bås.

I øvrigt består bogen dels af kritiske essays om enkelte fremtrædende forfattere, dels af mere grundige interviews med andre, nyere folk, endelig af en lidt tilfældig enquete, spændende fra Delmer Daves til George Zuckerman. Nogle af artiklerne er glimrende (Richard Korliss om Ben Hecht, Sarris om Preston Sturges) andre kunne undværes, som det må blive tilfældet, når en bog stykkes sammen af materiale fra mange forskellige mennesker, og udgiveren ikke er hårdhændet nok.

Men har man bare lidt tiltro til tesen om manuskriptforfatteren som auteur, har bogen sin egentlige værdi i de filmografier, den rummer: 75 opgørelser

over de vigtigste forfattere fra stumfilmstiden til nu. Disse indekser kunne være mere udførlige, men det er mindre væsentligt i forhold til den omstændighed, at oplysningerne er samlet. Og når man oven i købet får et par udmærkede artikler og nogle afslørende interviews med i købet, kan jeg kun anbefale denne antologi, måske især som supplement til Sarris' auteur-holdning til instruktørerne i »The American Cinema«. J.O.

The Hollywood Screenwriters. New York 1972. Discus Book, Avon Publ. ca. 26,00 kr.

SVENSKE SKUESPILLERE

Så er der ny næring at hente til det danske mindreværdskompleks overfor svenskerne, der jo gang på gang har vist deres evne til først at indhente og derefter overgå os, ikke blot i Idrætsparken men også på andre områder, f. eks. filmleksika. I nogle år har vi med rimelighed kunnet kro os, for hvilket andet land ejede et værk i lighed med Bjørn Rasmussens »Filmens H-H-H«, der – alle de forlagsbestemte begrænsninger til trods – er noget enestående i filmlitteraturen. Men med Sven G. Winquists »Svenskt filmskådespelarlexikon« (og det tidligere udgivne værk om filmforfattere i Sverige samt fortegnelsen over samtlige svenske spillefilm) har man fået et næsten ideelt værk. Med den øjeblikkelige begrænsning at værket kun rummer informationer om skuespillere, er bogen som helhed et formidabelt stykke arbejde. På knap 1000 sider bringes der udførlige, tilsyneladende komplette, checklister på næsten 5600 skuespilleres ca. 33.000 roller i knap 1600 svenske film lavet i årene 1902–1972. Og hvert opslag synes fejlfrit, både direkte – i den forstand, at der ikke synes at være fejl i de angivne oplysninger – og indirekte, i den forstand, at der ikke synes at være mangler i antallet af informationer om hvilke film hver enkelt skuespiller har medvirket i. Den endelige vurdering af værkets pålidelighed må flittig brug af værket betinge.

Når opslagsværket alligevel ikke er helt tilfredsstillende, skyldes det først og fremmest, at man bevidst (af pladshensyn) har nøjedes med at bringe biografiske data til omtrent 200 skuespillere, mens de øvrige 5400 opslag kun rummer titlen på hvilke film, den pågældende har medvirket i. Et minus er også bogens uhåndterlige format, der forudsætter en solid bordplade. En deling i to bind samt et mere handy format havde lettet brugen. En slags kompensation er det, at bogen er fremragende illustreret, ikke blot med mange stills (ca. 400) fra de 70 års svenske film, men også med en mængde portrætter (ca. 1800) af skuespillere.

Hvornår bevilger Det danske filminstitut i øvrigt de nødvendige penge til en omfattende dansk filmhistorie? P.C.

Sven G. Winquist & Torsten Jungstedt: Svenskt filmskådespelarlexikon. Forum, Stockholm 1973. 946 sider 145 sv. kr. Tilsendt fra forlaget.

Musik

Hørt af
Ib Monty (I.M.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Peter Schepelern (P.S.)

LAUREL & HARDY: NATURALLY HIGH

For Gøg og Gokke-fans er der her en plade, som har sin naturlige plads i samlingen med Stan & Ollie-minder. Den indeholder dialoger og sange fra 8 af parrets film. Og selv om man naturligvis straks kan blive meget uenige om udvalget, og lede forgæves efter egne favoritscener, så kan man sagtens glæde sig over, hvad man får at høre, bl. a. vrøvledialogen »I Gave It to Him« fra »Thicker Than Water«, hvor Daphne Pollard og James Finlayson assisterer i forvirringen, eller »A Dog Bit Me« fra »Helpmates«, hvor man har et smukt eksempel på Laurels forbløffende evne til i næste sætning at glemme, hvad han sagde i den foregående. Men pladens egentlige raison d'être må naturligvis være sangene, som man kan have en tilbøjelighed til ikke at nyde fuldt ud, når man også ser parret. Ved at lytte forbløffes man over Ollies smægtende trediverstemme, der til forveksling kan minde om Carl Brissons. Bag dialogerne fornemmer man af og til den hidsigt afspillede cafemusik, som spillet under en dyne, der er uløseligt forbundet med parrets tonefilm. Selve pladens lydkvalitet er desværre ikke den bedste. Det er ikke de bedste kopier, man har brugt at afspille efter. (Douglas Recording Corp.-Douglas 10).

I.M.

GREAT BALLS OF FIRE

Det var lidt af en kuriøs sensation for den snævre fan-kreds, da Mae West for ca. 5 år siden vamp'ede sig ud i rock'en med »Way Out West«, en LP med numre som en dødsforagtende udgave af »Twist and Shout« og en rørende »When a Man Loves a Woman«, og med en meget jævnt spillende gruppe. Trods alt er hun nu kommet igen med en ny LP med vægten på hård rock (så hård som stemmen tillader det) og med en svagelig gruppe, »The Hot Rockers«, som man kunne unde lidt af Mae Wests vovemod. De fem mellemliggende år høres næppe på den nu 81-årige entertainers »Great Balls of Fire«, der har taget sin titel efter side 1's åbningsnummer, og hvis utvetydige 'tvetydigheder' er karakteristiske for en stor del af teksterne. »Men« handler således om nårsomhelst, hvorsomhelst og med hvemsomhelst, »The Naked Ape« er en grotesk affære med Mae West som skolepigen (!), der gør sin lærer til vor lådne forfader under fnis og abegrynt. »Happy Birthday Sweet 21« er en parafrase over Chuck Berrys gamle glansnummer »Sweet Sixteen«, her udformet som den voksne dames hyldest til drengen, der endelig er blevet gammel nok. Mere heftige numre som »Light my Fire« bakkes op af et kraftigt kor, og intet mindre end »Rock Around the Clock« danner en noget stakåndet afslutning på, hvad jeg med fare for at være ugalant må betegne som elefant-rock'ens Sarah Bernhardt – altså kagen, ikke skuespillerinden. Pladen bør naturligvis indgå i ethvert uanstændigt diskotek, alene for damens talte indslag, hvoraf en del er repetitioner fra filmene, men hvor man også finder nyere. I »How Miss West Won World Peace« erklærer hun om politikerne og andre, som starter krige: »I'll give them the casual conversation!«. Hun lægger hele FN ned, og freden er sikret. Nummeret fik mig til at mindes en indspillet, men af sædelighedsgrunde aldrig udsendt TV-udsendelse med Mae West, hvori hun på Charles Collingwoods spørgsmål om hendes syn på udenrigspolitikken svarede: »I've always had a weakness for foreign affairs«. (MGM 2315 207).

P.M.

THE GREAT WALTZ

Robert Craig Wright og George Forrest, som for nogle år siden bearbejdede Grieg-musik til »Song of Norway«, har nu udsat Strauss-familiens musik og historie for en lignende musicalisering, som i Andrew L. Stones instruktion er blevet en ucharmerende musikfilm. Det er en slags remake af Duviviers film fra 1938 med samme titel og den Disney-producerede »The Waltz King«, 1963. Og ligesom i Duviviers film er de strauss'ske valse lempet til så de kan synges som amerikanske musical-songs; og resulta-

tet er ret besynderligt f. eks. i de numre hvor den syngende fortæller, på melodien til »Den blå Donau«, giver ordrige skildringer af 1840'rnes Wien. Musikken forsøger at kombinere originale musicalmelodier i Richard Rodgers-stil med Strauss'ernes spirituelle valse og Offenbachs (!) polkaer, mest elegant i nummeret »Six Drinks« med de raffinerede pauke-glissader. Det er rigtig skægt som musikalsk kitsch betragtet, men hverken musical- eller Strauss-fans vil nok være tilfredse. Der er noget principielt tvivlsomt ved disse populæradaptioner af musik som er fuldt tilstrækkelig populær i forvejen; men det er selvfølgelig fristende at (mis)bruge den klassiske underholdningsmusiks melodiske ressourcer, når nu Loewe og Rodgers og alle de andre forlængst *har* skrevet de gode musical-melodier.
(MGM Records 2315 130).

P.S.

Debat

PROTEST MOD EN ANMELDELSE

Det kan med føje diskuteres om bedømmelse af filmteoretiske værkers videnskabelige værdi overhovedet hører hjemme i Kosmoramas spalter – men når en sådan vurdering nu engang er foretaget, som i Søren Kjørups anmeldelse af Peter Schepelerns: »Den fortællende film« i nr. 113, må den fremføres på en sådan måde, at tidsskriftets vante høje standard af gedigen almen orientering (som netop Søren Kjørup i vid udstrækning ellers er med til at opretholde) tilgodeses også på det videnskabelige område.

Men fordi bogen ikke placeres i forhold til de filmvidenskabelige traditioner, der faktisk allerede findes internationalt, får anmeldelsen karakter af inside-talk for humaniorastuderende i al almindelighed, og hvad værre er: for den almindelige læser, som er helt ladt i stikken, må den fremtræde som inkonsekvent.

For den som uden andre forudsætninger end interesse for film godtager anvendelsen af ordet »videnskabelig« i indledningens »Første publicerede originale større videnskabelige arbejde« må det virke mildt sagt forvirrende først at erfare, at »den som helhed bliver noget skuffende«, for dernæst at blive oplyst om, at »de to hovedpointer i bogen faktisk er gode selvstændige bidrag til filmteorien«.

Han/hun kan med god ret spørge, hvordan de to udsagn kan fremsættes inden for samme anmeldelse!

Måske skal svaret søges i den omstændighed, at Schepelern og Kjørup hver på sin vis repræsenterer to afvigende stømninger, der gør sig gældende inden for filmvidenskaben i dag: Schepelern arbejder ud fra – og videreudbygger en metode, der tilsigter en systematisering af konkret materiale, og som til en vis grad har sin rod i naturvidenskaberne, mens Kjørup kritiserer ud fra anvendelse af mere abstrakte, generelle betragtninger over mediet i almindelighed, og altså er mere filosofisk orienteret. Det kan næppe siges tydeligere, end Kjørup selv gør det: »At lave videnskab om filmen som fortællemedium er for Schepelern ikke noget med at reflektere generelt over, hvilke typer indhold det vil være muligt at udtrykke på hvilke måder ved hjælp af filmens udtryksmidler, men noget med at indsamle og klassificere en uendelighed af konkrete eksempler på, hvad man faktisk har gjort«.

Rent bortset fra, at det er kunstnerne alene, der kan finde ud af »hvad det vil være muligt (!) at udtrykke«, og at sådanne bøger er skrevet, men kun for at komme til kort (Kracauers »Nature of film« som et afskrækkende eksempel), så skylder Kjørup læseren at gøre opmærksom på, at også Schepelerns metode er relevant for en vis type undersøgelser – for han mener da vel ikke for alvor, at kun hans eget udgangspunkt er anvendeligt inden for filmforskningen?

Denne undladelse er så meget mere graverende, som Schepelerns bog udtrykkelig ikke tilsigter at gå videre, end dens valgte (netop valgte) grundlag tillader.

At bebrejde ham, at hans filmudvalg er begrænset til film og filmtyper, han kender særdeles grundigt (begrænser sit synspunkt til biografstolens) må vist være en lapsus: forordets linie 3 (!) angiver, at undersøgelsen er begrænset til fiktionsfilmen. Uforståeligt. Ud fra samme betragtninger er det direkte urimeligt at anke over, at Schepelern ikke har medtaget de få og muligvis ikke repræsentative kinesiske film, der har været fremme herhjemme. Det mindste, der kan forlanges af en videnskabelig undersøgelse, er, at den holder sig til sit emne, og det kan derfor ikke med nogen ret bebrejdes Schepelern, at han overholder denne videnskabelige grundregel.

Lige så irrelevant er det at klandre ham for ikke at tage del i de filmsemiologiske drøftelser, som netop tilhører den abstrakt-analytiske gren af filmvidenskaben, som Søren Kjørup står for. (Noget andet er, at Schepelern burde have afholdt sig fra sine ikke særlig fyldestgørende betragtninger over filmen som »sprog«).

Groft sagt har filmvidenskabens hovedproblem altid været at etablere en metode, der på en gang var håndfast nok til at sikre, at analyser af dette flygtige mediums frembringelser blev forankret i verificerbare iagttagelser, og som samtidig var tilstrækkelig smidig til at omfatte det umådelige antal variationer, som forekom i praksis.

Kjørups behandling af Schepelerns betragtninger over forholdet mellem objektivt materiale og tolkningen heraf (Rundetårn og højden af et skrig kan ikke måles med samme instrumenter) er ikke alene upassende overlegen i sig selv – men netop det »pædagogiske« eksempel afslører, at Kjørup, der fra sine udmærkede betragtninger over begreberne struktur og tekstur i filmbilledet her i bladet udmærket kender problemerne indefra, ikke har ulejliget sig med at underrette læserne om, at filmvidenskaben endnu ikke er i besiddelse af »instrumenter til måling« – den er først i dag ved at etablere en nogenlunde holdbar forbindelse mellem det konkrete og det abstrakte.

De første teoretikere sprang simpelthen problemet over: de generaliserede vidt, bredt og ofte så subjektivt, at kun få bygger videre på dem i dag.

Det samme gælder de, som tog helt konkrete udgangspunkter (som Spottiswoode f. eks.), men med tiden er der inden for begge områder opnået brugbare resultater.

Den nylig udkomne »Filmens Æstetik« af Henri Agel giver et godt overblik over tidlig abstrakt filmteori; Arnheim, Kracauer og Spottiswoode er eksempler på forfattere, som tog konkret udgangspunkt, men som i ret stor udstrækning drog for vidtgående slutninder herudfra, og Karel Reisz' fremragende »The technique of film Editing« og Stephenson og Debrix' »Filmen som Kunstart« er eksempler på værker, hvor

de konkrete iagttagelser blev basis for brugbare analytiske metoder.

Til disse sidstnævnte slutter Schepelerns bog sig. Den er, vurderet på baggrund af den metode den benytter, fremragende – også bedømt ud fra international målestok!

Læs på dansk »Filmen som kunstart« og derefter Schepelerns bog i den nævnte rækkefølge – så er der lagt det grundlag af konkret viden, som er nødvendigt for forståelsen af f. eks. Chr. Metz' helt suveræne artikel »Nogle træk af filmens semiologi« (Kosmorama 97) – og det vil fremgå, at de to filmvidenskabelige strømninger supplerer hinanden. Bøger med konkret udgangspunkt, som Schepelerns, giver materiale i hænde, der kan benyttes i analysen af den enkelte film, og som er uomgængelig basis for overhovedet at fatte mere generelle betragtninger over filmmediet.

Det skylder Søren Kjørup at gøre opmærksom på.

Havde han gjort det, ville anmeldelsen have fremtrådt som anvendelig og påkrævet forbrugerinformation, og de fejl og mangler, som også findes i bogen og som fremdrages i anmeldelsen, havde i højere grad fået karakter af kvalificeret kritik.

Det fortjente bogen – og filmvidenskaben.

Niels Hougaard

MISFORSTÅELSER

Følgende for at rette en misforståelse (af de mange) i Ole D. Clarrboms indlæg i Kosmorama 114. Når jeg skriver en analyse af »Frenzy«, sådan som jeg gør, skyldes det ikke naivitet, men et helt bevidst valg udfra mit faste princip, at enhver film først og fremmest skal behandles på sine egne betingelser. Det ville således være i uoverensstemmelse hermed at gøre analysen af »Frenzy«, der jo ikke handler specielt om samfundsforhold, til et pausekomma i en større samfundsanalyse.

Selvfølgelig eksisterer film i en social sammenhæng, det er blot i hvert enkelt tilfælde et spørgsmål, om man finder denne sammenhæng relevant nok til at ofre spalteplads på den. At en films – og i øvrigt alle films – eksistensberettigelse ligger i den sociale sammenhæng, er for mig blot en selvfølge, som jeg ikke føler trang til at tærske langhalm på, mens denne selvindlysende forbindelse stadig synes at forundre og fascinere Clarrbom i den grad, at han kunne læse herom i det uendelige.

Tonen og holdningen, der kommer til udtryk i Clarrboms brev, gør det forståeligt, at han savner det gamle Kosmorama, hvor det at skrive om film jo nærmest var noget illegalt. Det er vel denne meningsfrelste holdning, det nye Kosmorama er et alternativ til, og de hidtidige abonnementstal tyder da også på, at der stadig er flere almindeligt all round filminteresserede end specialiserede filmsociologer.

Clarrbom nævner både »Film 73« og »Spotlight«, men kender måske ikke til eksistensen af »Kinok«, et filmblad der – i hvert fald i egen overbevisning – kan tilfredsstille ethvert behov for samfundsrelevans. Skønt jeg normalt ikke arbejder for udbredelsen af dette blad, vil jeg alligevel henlede Clarrboms opmærksomhed herpå. Skulle han imidlertid efter et stykke tids læsning af »Kinok« have fået nok af samfundsrelevans og have fået lyst til igen at læse om film, udkommer Kosmorama igen til oktober. Jeg tør ikke love, at jeg selv har et bidrag med, men der skulle da være chancer for at finde artikler af Kjørup, Malmkjær, Bodelsen eller et par af de andre kritikere, jeg er meget smigret over at være placeret på losseplads sammen med.

Peter Hirsch

ENGANG PRODUCEREDE DANMARK FORHOLDSMÆSSIGT FLEST FILM I VERDEN –
I DAG PRODUCERES DER NÆSTEN INGEN FILM –
TIL GENGÆLD HAR VI NU REKORDEN I FILMTIDSSKRIFTER !

I kommende numre:
Irvin Kershner
Alain Jessua
Martin Ritt
Costa-Gavras
W. C. Fields
Jacques Demy
Lindsay Anderson
Andrej Tarkovskij
Sam Peckinpah
Walt Disney