



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 tekømmelighed 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 parallellerne 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 flokinstinkt.

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 stadig 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 cinéphilernerne, 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

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 bedragerere, der boede i et forladt teater, til Columbia, men historien blev aldrig filmet. Wilder huttede 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 berømte 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 »Trolde 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 kønnes kamp, som Lubitsch så sofistikeret og elegant forsirede sine komedier over, havde her fået en mere grell 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 kommiser-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 bedviste.

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 Leisen-film 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 natklub-sangerinde) 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 manuskript-samarbejdet. 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-underholdnings-films rammer. At den ikke er helt forsvundet i glemlsen, 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 kostumeprovve, 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. Bågen 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 Tatum's 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 dømt, 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 overdivelse. 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 ægte mand, 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 velhaverefund. 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 omverdens 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 overflødig, 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 lidelses-

vandring 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, skråriskre, 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 provinssielle amerikanske presse-moral 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 lynchingstrang. 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 pegefingerragtigt 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 nærredes 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 teatralisk-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 cinéphileres 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 kvindekjæder, 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. Filmene 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«. Filmene har præget 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-forsikrings-selskab. Han søger at vinde sine overordnede bevågenhed ved at udlåne sin ungarlelejlighed 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 halvsuskede, erotiske fornøjelser er hvas. Men med Lemmons forelskelse i elevatortpigen (Shirley MacLaine) glider filmen over i det sentimentalt melodramatiske, og Wilder undgår ikke det vandle føleri, som ofte må erstatte det ægte følsomme i hans film. Filmens facile løsning skæmmes 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 svindlernes 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 rabiater, 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 slagere 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 pige-gale 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 luderens, 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 luderens 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 forsvæget 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 ynkligere 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 berøgtet for.

»The Fortune Cookie« er efter min mening Wilders både indholdsmæssigt og formelt mest modne film. Svindelmotiv, 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 komple-

mentaritet. 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.