

Favorit film W. C. Fields 1/

The Fatal Glass of Beer/ Poul Malmkjær

Favorit-film bør være et vidt begreb. Filmhistorien rummer en række sikre film, man altid kan tage op og snakke eller skrive om, og alle er lykkelige, for det er anerkendte mesterværker, respektabel kunst, og det er pr. tradition respektabelt at læse om respektabel kunst – især hvis man selv kender lidt til det i forvejen, så man har muligheden for at nikke anerkendende eller ryste opgivende på hovedet. Men filmhistorien rummer også en række mindre kendte eller mindre anerkendte værker, som på en eller anden måde har sat sig fast i ens bevidsthed. Det kan være film af mange genrer og nationaliteter, og det er vel sjældent, at man har gjort noget alvorligt ved analysen af, hvorfor netop den film har lejet sig sammen med de andre uforgængelige, men for verden i øvrigt trivielle minder. Jeg vil fremdrage en af de mest ydmyge film, man kan finde i filmhistorien. En two-reeler, der blev skabt på et tidspunkt, hvor denne filmtype var ved at forsvinde, tvunget bort fra biograferne af double-billings, serials og almindelig baisse i filmfarcen. Det var omkring tonefilmens fremkomst. Filmen er »The Fatal Glass of Beer«, produceret af Mack Sennett i marts 1933. Den var iscenesat af Clyde Bruckman, en effektiv og fornuftig instruktør af en lang række farcer, men nok så vigtigt i denne sammenhæng: Den var skrevet og spillet af W. C. Fields.

Da jeg var dreng, hændte det, at man ved børnefødselsdage hos mere velsituerede familier fik lov at se film. 16 mm stumfilm må det vel have været, og jeg husker kun én af disse film. Det var en biljagt, hvor en uniformeret, tyk mand med en stor næse foretog en halsbrækkende køretur med en af skræk besvimet røver på bagsædet. Filmen var i øvrigt helt uden historie, den var lutter handling, og

dagens højdepunkt indtraf da også, når fødselsdagsbarrets far gik med til at vise filmen baglæns.

Jeg har siden lært, at filmstumpen blev solgt under titlen »The Big Chase«, og at den er chase-slutningen fra Fields-farcen »The Bank Dick« fra 1940. Handling eller ikke handling, forlæns eller baglæns, jeg elskede filmen, som jeg siden er kommet til at elske den tykke mand med næsen og alt hans væsen.

Man kan derfor tænke sig min sorg og skuffelse, da jeg for et par år siden læste følgende udtalelse af Fields: »Man bør aldrig afprøve en vittighed på en englænder, en dansker, en nordmand eller en svensker. Når englænderen har fattet den, er de i gang med rengøringen af teatret. For de andres vedkommende er man heldig, hvis man opnår blot antydningen af et smil for sine anstrengelser. Deres ansigter er for stive af vinterkulden til at lægge sig i glade folder.«¹⁾

Nu er Fields en mester i netop verbalt tyranni, og man kan være sikker på, at han har en personlig erfaring bag den udtalelse. Han har turneret blandt Minnesota-vikingerne, og han har optrådt i Danmark²⁾. Han har bevæget sig i miljøer, der var uden fornemmelse for den tradition, han arbejdede i og videreførte; han er stødt på en kultur, som ikke så nogen værdi i nonsens, og som – da den ikke selv ejede megen ynde – havde svært ved at værdsætte, endsiges øjne, denne egenskab hos andre.

Nu skal hans udsagn sammenholdes med, at han gang på gang rejste til England med sine numre, og at han aldrig lagde skjul på, at højdepunktet var en invitation til Buckingham Palace, hvor han jonglerede og Sarah Bernhardt reciterede fra »L'Aiglon« (som Rostand havde skrevet til hende og til Verdensudstillingen 1900). Dertil ynder han at fortælle, hvem blandt publikum, han har respekt for:

»Som publikum kan jeg lide ham, der griner konstant af mine trængsler på scenen, men han er sandsynligvis lidt ondsindet, og han var den sidste, jeg ville låne penge af. Der ville jeg først gå til den ældre dame eller den ældre herre bag i salen, som hele tiden har spekuleret på, hvad der var at grine af.«³⁾

Han kunne altså godt lide os alligevel – på sin måde. Men alt omkring ham og alle omkring ham var afhængige af denne måde – »the Fields way«.

I 1932 var rygtet om Fields' mikroskopiske samarbejdsvilje nået Hollywood rundt, og Fields selv indså, at han måtte tage et initiativ. Han tilbød da Mack Sennett at han ville arbejde gratis som gag-writer, og da Sennett var i konstant talentnød, slog han til. Da Fields mødte op, var Sennett dog så uforsigtig at foreslå Fields lidt lejlighedsvis optræden.

»Act, eh?« drævede Fields, mens hans i forvejen smalle øjne blev til sprækker, »Well, in that case we'd better talk salary.«

Fields fik \$ 5000 om ugen, og resultatet af samarbejdet blev fire two-reelers: »The Dentist« (1932) og »The Fatal Glass of Beer«, »The Pharmacist« og »The Barber Shop«, alle fra 1933. De kan ses som en antologi over Fields' verden, som forkortede klassikere.

I »The Dentist« (instr.: Leslie Pierce) optræder Fields som tandlæge med forelsket datter og bl. a. en meget urolig patient (Elise Cavanna), der under et tandudtrækning med Fields gennemgår en række stillinger, som »Den duftende have« ikke fik med (Sheik Nefzaoui kendte ikke tandlægestolen). Hays' Office fjernede da også scenen, men den er med i de nu cirkulerende kopier⁴⁾. I øvrigt rummer filmen en variation på Fields' golf-routine«.

I »The Pharmacist« (instr.: Arthur Ripley) gennemspiller

Fields som Dr. Dilweg en række af sine hjem- og forretnings-gags (udbyggede i bl. a. »It's a Gift«), men filmens lukkede miljø og jævne forløb gør den til seriens mindst interessante film.

Mærkeligt nok står Ripley også for den langt rigere »The Barber Shop«, der er i familie med »The Bank Dick«. Fields som den underkuede barber, O'Hair, nærmer sig her ofte det guddommelige nonsens i forholdet til barberknive (som han afprøver på sin tunge), en kontrabas, et dampbad, en manicuredame, grøntsager og en pistol-bevæbnet røver.

Sennett-seriens højdepunkt er dog i alle måder »The Fatal Glass of Beer«, der oven i købet tematisk falder udenfor Fields' øvrige produktion. Den kan måske sammenlignes med »The Old-Fashioned Way«, d. v. s. med den teaterforestilling (»The Drunkard«), der spilles i filmen, og hvor Fields udvikler en komisk parodi på den dramaform, han lærte at kende i de tidlige road-shows.

20'ernes korte amerikanske filmfarce havde som et af sine temaer parodien på samtidige, populære seriøse film. Sennett producerede mange af dem, og mesteren var nok Ben Turpin med respektløse drab på alt fra Stroheim og Elinor Glyn (»Three and a Half Weeks«) til Valentino (»The Shriek of Araby«); men også andre komikere arbejdede med held indenfor genren, f. eks. Stan Laurel, der før makkerskabet med Oliver Hardy tog livet af Valentino med »Mud and Sand« og af Milton Sills (og den klassiske nævekamp i det hele taget) med »The Soilers«.

»The Fatal Glass of Beer« adskiller sig fra disse film ved ikke at lægge sig op ad én bestemt film. Den tager hele genren under behandling (guldgraver-dramaet), og den indfletter elementer fra de rustikke dramaer som ungdommens flugt fra land til by og storbyens fristelser for en naiv bondeknøs.

HANDLINGEN

Guldgraveren Mr. Snavely pakker sit grej i en bjælkehytte, da han får besøg af en betjent fra The Royal Canadian Mounted Police. De kommer til at tale om Snavelys søn, Chester, der rejste til storbyen. Betjenten beder Snavely synge sangen om sønnen, og Snavely afsynger til eget cither-akkompagnement en sørgelig vise om den unge mand, der kom til storbyen, faldt i dårligt selskab og drak det skæbnesvangre glas øl. Med delirium tremens vaklede han ud på gaden og ødelagde en frelserpiges tambourin. Til gengæld sparkede hun ham i hovedet. Betjenten bryder hulkende sammen og sangen afbrydes.

Snavely drager pr. hundeslæde mod hjemmet.

Her venter Ma med suppen, og Snavely afleverer en guldklump på størrelse med et hvidkålshoved. De bliver afbrudt i middagsmaden af sønnen Chester, der kommer hjem efter tre år i fængsel. Han modtages med hulkende glæde.

Mr. Snavely går ud for at malke elsdyret Lena.

Imens får Ma ud af Chester, at han virkelig stjal værdipapirer og penge fra banken, og han må love aldrig at sige det til Pa. Det ville knuse hans gamle hjerte, siger Ma. Mens Ma er i køkkenet, får Snavely så sandheden ud af Chester, der må love ikke at sige det til Ma. Det ville knuse hendes gamle hjerte. Kort efter kommer det frem, at Chester forlængst har kastet såvel værdipapirer som penge bort, og Ma og Pa falder over ham og smider ham ud af hytten, ud i den rasende snestorm. The end.



»You won't consider me rude if I play with my mitts on, will you?«



»Tastes more like corn flakes«



»And it's been stormin' for almost a fortnit«



»Pa, it's just three years to-day since ...«



»... but the clothes do not always make the gentleman«



»And it ain't a fit night out for man or beast!«



»... and I got mighty hungry«



»Our Chester never stole nothing from nobody«

SAGT OM FILMEN

»Fjøllet, men samtidig ganske underholdende ... en overraskelse til slut er ret morsom. Som helhed er farcen næppe mere end nogenlunde underholdende.«

(Motion Picture Herald)

»To ruller film og 20 minutter spildt.«

(J. E. Weber, Princess Theatre, Michigan)

»Dette er den værste farce, vi har fået tilbudt fra noget selskab i denne sæson. Ingen historie, intet spil og som helhed uden noget som helst.«

(J. J. Medford, Orpheum Theatre, Oxford, N.C.)

»Måske er »The Fatal Glass of Beer« den bedst kendte af de two-reelers, de lavede. Komikeren var i topform; han fik sin vilje med mange detaljer i plot'et, som var enestående magert.«

(Robert Lewis Taylor)

»Det lykkes dem (Sennett og Fields) at skabe ... nogle af Fields' bedste præstationer. En af disse, »The Fatal Glass of Beer«, synes at støtte Fields' opfattelse af at farcer – i modsætning til jonglørnumre – ikke behøver den hårfine konstruktion for at lykkes ... Kvalificerede kritikere regner dette stykke idioti blandt de bedste two-reelers overhovedet – med eller uden hårfin konstruktion ...«

(Jan Kindler)

STRUKTUR: PFFFFFT!

Filmen falder klart i fem dele: Bjælkehytten, Slædeturen, Chesters hjemkomst, Malkningen og Moralen, men Slædeturen og Malkningen adskiller sig så markant fra de andre tre afsnit, at de kommer til at virke som pauser, vignetter, skillebilleder. Fields har i andre film afbrudt scener, der blev for lange, eller miljøer, der blev for ensformige, med afstikkere (golfspillet i »The Dentist«, dampmaskinen Elvira i »The Barber Shop«), men mens Slædeturen forbinder to scener og fører handlingen logisk videre, indskrænker Malkturen sig til at være en svag undskyldning for at få Ma og Chester alene i hytten. Under Slædeturen blandes real-optagelser af en hundeslæde med halvnære klip af Fields løbende bag slæden og foran en bagprojektion af et snelandskab. Hans eneste bemærkning udover råb til hundene affødes af, at han får noget af studie-sneen i munden. »Tastes more like cornflakes!« mumler han (cornflakes/snowflakes) og bryder illusionen af vildmark-eksterior. Afsnittets eneste visuelle gag er indklippede scener med tre umage »slædehunde«, hvoraf den midterste er en gravhund, der ikke kan nå jorden med benene. Senere hænger den i bagbenene og løber på forbenene.

Malkturen er lige så tynd. Dens væsentligste indhold er Snavelys snak til en bagprojektion af forbipasserende rensdyr. Han råber forgæves på »Lena«, der skal malkes, og da hun ikke kommer, spørger han en vis »Elmer«, om denne har set Lena. Vittigheden ligger blot i den menneskelige henvendelse til dyrene. Afsnittets visuelle gag er en portion isklumper, der bumser ned i Snavelys spand, da han bruger vandpumpen i gården.

De to afsnit virker tilfældigt konstrueret, og deres indhold af humor er så begrænset, at man blot holder smilet gående under dem. De er pauserne, man altid finder i længere farcer (musiknumrene hos Marx Bros., romanterne hos Gøg og Gokke), de er de små klovners entré, mens der skiftes rekvisitter eller dekorationer.

Både Taylor og Carlotta Monti refererer i deres bøger til en episode, hvor Fields og Sennett kom i heftig diskus-

sion om den ideelle farce. Fields, der som en anden dansker ikke kunne diskutere uden at udstøde fornærmelser, kaldte Sennett »a dumb Irishman«, hvis eneste bidrag til kunsten var at have »dressed up a bunch of big-busted floosies in tights and called them bathing beauties«. Sennett hævdede, at slapstick skulle forberedes omhyggeligt: »Der må være en årsag-og-virkning motivation. Man kan ikke bare komme frem med det uden videre; det må bygges op.«

Fields: »Pfffffft!«

Sennett argumenterede yderligere, forklarede, at man kun kan gå til yderligheder, kun blive absurd, kun tage sig friheder, hvis det forudgående er bygget omhyggeligt op. På en stigende latterbølge kan det absurde klimax blive tilforladeligt, acceptabelt.

»Jeg tror, jeg vil lægge mit golf-nummer ind i »The Dentist,« svarede Fields.

Og de havde begge ret. Sennett skabte mesterlige farcer, men farcen lader sig ikke spærre inde i Sennetts teori, og den omstændighed, at Fields faktisk indlagde sit golf-nummer i »The Dentist« og slap fra det med en glimrende farce i behold, beviser det. »The Fatal Glass of Beer« er dog den bedste demonstration af Fields' holdning, der tager sig helt anarkistisk ud sammenlignet med f. eks. en Chaplin- eller en Buster Keaton-two-reeler. Film som »Easy Street« eller »The Boat« gennemspiller et tema med variationer (hhv. Chaplins genvordigheder som politibetjent og Keatons ditto med en selvbygger-yacht), og variationerne på hovedtemaet leverer gag-mulighederne. Hovedtemaet i »The Fatal Glass of Beer« er – som titlen angiver det – sangen om ham, der gik til bunds i storbyen. På den anden side kan det også være parafrasen i sig selv, der er hovedtemaet; eller det kan være historien om den unge Chester, der vender hjem, og hvis historie faktisk ikke har så meget at gøre med indholdet af sangen (skønt sangen illustreres med scener fra Chesters skæbnesvangre pilsner). Man kan måske sige, at Chesters bankrøveri er den uundgåelige konsekvens af øllet og det uprovokerede overfald på tambourinen, men dramatisk er der ikke gjort meget for at få tingene til at hænge plausibelt sammen. Det er og bliver tynd litteratur, men det er en mesterlig farce.

Første afsnit (i jagthyttten) er et scenisk nummer for sig. Det har sit forlæg i de moraliserende skuespil fra århundredeskiftet af typen »The Face on the Bar-Room Floor« eller nickelodeon-sange med filmillustrationer som »Hello, Central, Give Me Heaven« og »Trust Him Not, the Gipsy Fortune Teller Said«, og det leveres frontalt som på en scene. Der veksles meget behersket mellem medium long shots og medium shots, og de filmtekniske »højdepunkter« er tre overtoninger til Chesters tur ned ad skråplanet. Resten af indholdet er verbal humor. Der er naturligvis et par små visuelle gags, men de hænger begge sammen med det talte ord, som da betjenten ryster sne af sig og erklærer, at han ikke så efter om det sneede, eller Fields, der efter at have undskyldt overfor betjenten spiller cither med bælguanter på.

Det frontale spil er det eneste mulige i en sådan scene, der skal leve på de alvorlige overdrivelser af et sentimentalt drama, som netop blev spillet demonstrativt frontalt. Den skal leve på en overdrevet mimik, overdrevet gestus og overdrevet diktion. Suset fra århundredeskiftet skal være til stede med en kraft, der besejrer årtiers naturalisme – og sentimentalitet.

Det sidste afsnit (hjemmet) er det længste. Det består af Snavelys hjemkomst, Chesters hjemkomst og Moralen



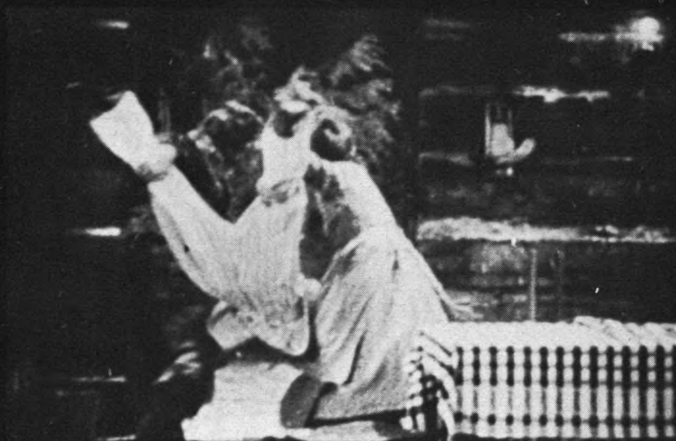
»Don't cry, ma!«



»Dad, I ain't never gonna leave the old farm again ...«



»Yes, Ma, I stole them bonds ...«



»Once the city gets into a bohoy's syhystem ...«

»I feel so tires I think I'll go to bed«

»You mumbskull!

The End

– med Malleturen ind imellem som dramatisk hjælpemotor. Også det er opbygget og spillet frontalt. Stuen er centrum, til højre er en dør ud til køkkenet (som ikke ses), til venstre en dør ind til Chesters værelse (som ses kort i den afsluttende samtale mellem Ma og Chester). I baggrunden er hoveddøren. Yderligere koncentrerer handlingen her omkring et bord midt i stuen, hvor familien prøver at indtage et aftensmåltid af suppe og brød. Hele afsnittet er bygget på vekslen mellem medium long shots og medium shots, hvor de sidste ofte anvendes ved klip ind på Fields' aktion eller reaktion i forholdet til en af de to andre personer i scenen eller til ting (brødet, vinduet, døren). Der klippes og skiftes kameraindstilling efter vor nysgerrighed, og teknikken er derfor nærmest usynlig. Man kan koncentrere sig om ord, bevægelser og lyde, om skuespillerne, og det kan man – med en uvenlig hilsen til Warhol – unægtelig bedst, når teknikken giver ro til det. Det var også Chaplins ideal, men hans ambitioner kom jo hele tiden i vejen. Fields drømte aldrig om at iscenesætte. Han klarede at blive den centrale figur i filmens tilblivelse med andre midler.

Mod slutningen af sidste afsnit skal Snavely have Chester på tomandshånd for at udsørge ham om bankrøveri. Konen har netop spurgt Chester ud om det samme, så Snavelys scene vil blive en gentagelse på det indholdsmæssige plan. Men Fields kører sit bedste våben frem, lærdommen fra the road show, og han varierer scenen med en dramatisk overdivelse af forsigtigheden. Som en listig ligo sniger han sig frem og tilbage mellem kammer og køkken for at forsikre sig om, at Ma ikke opdager noget. På lydsiden sætter klaveret ind med en dyster tremolo, der afbrydes af dramatiske akkorder, hver gang han standser. Dramatikken føres videre, da han kalder på Chester:

S: »Chester!«

(akkord)

C: (off) »Yes, Pa?«

(akkord)

S: »Can I speak to you a minute, son?«

(akkord)

C: (off) »Yes, Pa!«

(tre akkorder i hastig rækkefølge).

Kameraet leverer et diagonalt medium shot af stuen, og Fields bevæger sig ad den samme diagonale linie fra forgrund til baggrund og ender i forgrunden under ovenstående samtale. Der klippes til frontalt medium shot af stuen, Chester kommer ind og sætter sig, Snavely står, og musikken slår over i en lys og idyllisk version af sangen »The Fatal Glass of Beer«.

Det er grotesk humor. Der er ingen rimelig grund til de voldsomme bevægelser, den drabelige kameravinkel eller den dramatiske musik. Scenen er en trivialitet sat op med vaudevillens største bonderoser, og det er roserne, vi skal falde for, ligesom vi skal falde for violerne i den efterfølgende scene med far og søn i fortrolig samtale, båret følelsesmæssigt op og ind i vore svulmende hjerter af det ubarmhjertigt gribende klaver.

Jeg kan godt lide at blive voldført på den skamløst selvafslørende og åbenlyst bedrageriske måde. Det er kontant nonsens, og som sådan det bedste middel mod den tiltagende hverdagssarkasme, der ellers let kan blive éns foretrukne middel til neutralisering af tilværelsens tåbeligheder.

Jeg må dertil imponeres af Fields' mod til at bekæmpe også de filmiske konventioner jfr. f. eks. resultatet af diskussionen med Sennett), til at give en god dag i god

smag, til at massakrere gode manerer, så længe det tjener hans humor og hans satire, og til – med en sand auteurs stædighed – at gennemspille sit tema med variationer i en enkel two-reeler som »The Fatal Glass of Beer« såvel som i hele sin skabende tilværelse. Og jeg må beundre Fields for hans mod og evne til at betragte verden som værende til for hans skyld og ikke omvendt. Og viser det sig, at verden ikke er klar over denne fordeling af pligterne, så ejer han evnen til at ændre verden eller om fornødent skabe sin helt egen. Det er den store komikers styrke, der naturligvis også kan være hans store tragedie. Men den store komiker bevæger sig på et plan højt hævet over den trivielle tragiker. Hvorfor hylder vi da gang på gang den trivielle Hamlet-fremstillere, mens vi byder komikeren på endnu en martini. Tror vi, tragikeren kan lære os mere end komikeren, eller er det bare finere at græde end at le. Hvilke følelsesudbrud er mest ægte?

Man må se i øjnene, at i en valgsituation ville folk ud-råbe tragikeren til præsident, men skønt Fields i 1939 skrev en bog med titlen »Fields for President«, så var han uden tvivl kun tilfreds i rollen som den evigt skeptiske opposition.

STEMMEN OG FIGUREN

I sit essay om Fred Stone og Fields i »Vanity Fair« (1924)⁵ siger Gilbert Seldes om Fields bl. a.: »Stemmen strømmer ud fra ham, og han synes lige så overrasket som vi andre ved at opdage, at han har en, at det virkelig er fra hans egen mund, lydene kommer, og at de er gode hjælpemidler for hænder, fødder, øjenbryn og albuer, når det gælder om at udtrykke sig«. Fields' arbejde med sprog og stemme var suverænt. De to stumfilm jeg har set (»The Pool Shark« og »Sally of the Sawdust«), er da også så langt fra selv de ringere tonefilms kvalitet, at man må sige, at Fields uden stemmen var som Keaton uden pantomimen. Hvor Keaton ikke vidste, hvad han skulle stille op med de pauser, tonefilmen påtvang ham (jfr. »Dough-boys«), der boltrede Fields sig med sproglige arabesker, med pauser og pointeringer og med fonetiske falbelader, som ville have frydet enhver fransk borgmester. Og når han så er færdig, blev der klippet – og ofte til en ny, elaboreret replik.

I første del af »The Fatal Glass of Beer« er betjenten brudt helt sammen i gråd over den sørgelige vise, og Fields benytter lejligheden til at aflevere en serie omhyggeligt udarbejdede og udtalte replikker, der bliver det væsentligste i scenen, skønt betjentens store bevægelser burde holde på vor interesse:

»Don't cry, constable.
It is a sad song.
My uncle Ichabod said – speaking of the city:
It ain't no place for women, gal –
but pretty men go there.
Always said something that would make you
split your sides a'laughin'.
Colorful old gentleman he were.«

Replikkerne bliver sagt med ro og med en intens for-elskelse i enkeltlyde og lydbilleder. Onkel-citatet deklameres med fremskudt bryst og hævet hage, i ordet »gal« trækkes l'et retorisk, og »there« bliver til det pompøse »thar«. Den sidste sætning før klippet mumles frem, nærmest som om Fields talte med sig selv. Og efter klippet og en afskedsreplik ser Fields ud i stestormen og udtaler

den replik, der efterhånden som den gentages filmen igennem bliver et storslået monument til nonsens-humors ære:

»And it ain't a fit night out for man or beast!«

Hvorefter han får en håndfuld studiesne smidt i hovedet. Handlingen og replikken kommer hver gang, han omgås døre – det sker ofte – og situationen, der kun kan vække forundring i et referat som dette (med mindre man har set filmen), passerer i overdrivelse og gentagelser langt den gode smag og »alt-med-måde«-stadiet og trænger dybt ind i den hysteriske monomani. Til sidst må man indrømme, at Fields' bævrede patetiske stemme formår at kanonisere en ellers forlængst død kliché fra århundredskiftets absolut mindre melodramaer.

Filmen igennem strør han om sig med disse klichéer, der i melodramaerne skulle være poesien rosenrøde ranker, og som i Fields' version bliver håndfulde af vis-sent løv, der kastes i hovedet på tilskueren med samme logik og effekt som sneklumpen, der kastes i hovedet på Fields (»I ain't a-heard from Chester it'll be a year come Michaelmass«). På samme måde indlægger han ord, der er gode at smage på, som »fortnit« eller »embouchure«, eller ranker af ord som »I reckon, guess and calculate he will, Ma!«. Mesterværket i så henseende er dog replikken fra Fields da sønnen er kommet hjem, og han som fader ikke tør håbe for meget, næppe tør tro, at de får lov at beholde deres elskede Chester ret længe. Fields stiller sig i positur med den ene fod på en stol, en arm på knæet og en hånd i siden. Stillingen underbygger det patetiske svung i retorikken:

»Once the city gets into a bohoy's syhystem –
he a-looses his a-hankering for the cohountry!«

Læseren bør forsøgsvis deklamere replikken for at fornemme den hastemte rytme, der fremkommer ved den kunstige forlængelse af ordene »boy«, »system« og »country«.

Replikken adresseres direkte til publikum. Fields kan, ligesom Groucho Marx, henvende sig til publikum uden dog, som Gøg og Gokke, at inddrage publikum, uden at gøre dem til fortrolige, medvidere. Hos Fields er der stadig teaterrampen mellem ham og hoben.

PANTOMIME OG SPIL

Griffith og Mayer beskriver Fields figur⁶): »Originated on the stage in dialogue, Fields extended it by inspired pantomime on the screen into one of the inimitable figures of our time.« Man forstår godt karakteristikken, selv om Fields faktisk begyndte med bevægelserne og pantomimen og siden føjede dialogen til, for tonefilmene viser klart, at Fields lader pantomimen understrege dialogen, hjælpe den videre frem. Gilbert Seldes' tidligere citerede udtalelse om Fields' stemme blev jo fremsat længe før tonefilmens fremkomst.

Fields ynder at arbejde med de meget små pantomimiske midler under sine dialoger eller monologer. I scenen med betjenten i starten sker der ikke andet, end at Snavey pakker sit grej, og pantomimen indskrænker sig til at Fields lader hænderne hvile på steder i samtalen, hvor følelserne kommer op til overfladen. I en senere lang scene ved middagsbordet er hans eneste handling at brække et stykke flute i to umage stykker og få dem til at se lige store ud, før han giver Ma det mindste, samt at skulle til at tage en bid af det brød, som han adskillige gange når at dyppe i suppen, men som han aldrig får bidt

af. Den enormt ligegyldige samtale af stor interesse kræver hele tiden hans reaktion og kommentar.

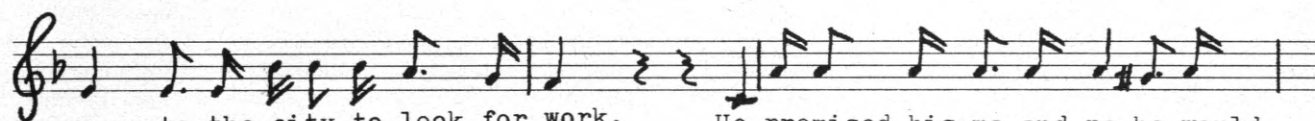
»The Fatal Glass of Beer« rummer dog et rent pantomimisk nummer, nemlig de ialt tre flash-backs til Chesters fatale glas øl under Snavelys sang. De kommer i bløde overtoninger og står som ren, stum pantomime, ledsaget af Snavelys sang og betjentens grådkvalte, sentimentale rørelse. Imellem de tre flash-backs får Snavely og betjenten lejlighed til at kommentere sangens tekst, som ved »... but the clothes do not always make the gentleman«,

hvor de ser på hinanden i samstemmende erkendelse af den dybe sandhed i disse ord.

»The Fatal Glass of Beer« er en outsider i Fields' produktion også derved, at den viser et overraskende velkontrolleret og velafstemt ensemblespil med Fields som det selvfølgelige centrum, men med adækvate indsatser i de tre øvrige roller, Rosemary Theby som Ma, Rychard Cramer som betjenten og ikke mindst George Chandler som sønnen Chester, der får lov at demonstrere sit talent i såvel pantomimen som i den særprægede parodi, hvis

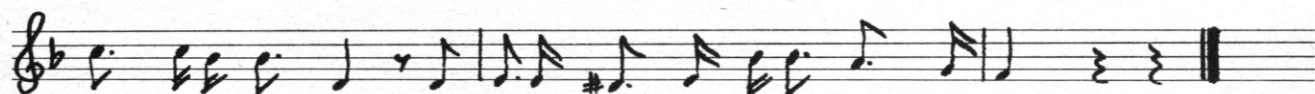


There was once a poor boy, and he left his country home, and he



came to the city to look for work.

He promised his ma and pa he would



lead a sinless life, and always shun the fatal curse of drink.

form Fields helt dikterer. De tre familiemedlemmer får på forbilledlig måde lov til at supplere hinanden, som i en godnat-sekvens, hvis ligegyldighed på indholdsplanet man ikke ser magen til. Chester, der er overvældet af hjemkomsten, vil i seng, hvad der får Snavelly (navnet Chester Snavelly tilhørte en bedemand, Fields kendte i sin ungdom) til at foreslå ham at hvile sig lidt først. Chester siger godnat, og den uskyldige bemærkning afstedkommer ialt 22 replikker, der blot rummer trivielle udtryk for den midlertidige afsked. Blodets bånd bliver til et strikketøj.

Selv ikke Laurel & Hardy er gået så langt i deres »good-bye«-dialoger.

U-MORALE

Fields bruger hæmningsløs alle former for gags, puns, verbale og visuelle vittigheder, excentriske indfald, der måske kun fungerer på et forud indtaget publikum (det er osse mig), rekvisitter og statister. At spille cither med vanter på er vanvittigt; altså gør han det i første scene. »To keep something under one's hat« betyder at holde noget for sig selv, men da Ma fortæller Snavelly, at en Canadian Mounted har smuglet en politihund over grænsen til ham men »keep it under your hat«, spørger Snavelly hvor stor den er og må derefter udbryde: »He's crazy!« Da snavelly kommer hjem og træder ind i hytten, kalder han »Hello, there!« Ingen svarer, og han kalder igen. Ved lyden af sin egen stemme tager han telefonen og svarer med telefonstemme: »Hello!« Umiddelbart derefter jager han et par indianere, der har lunet sig ved hans kamin, ud i kulden. De er tilsyneladende kun anbragt i filmen for at sige »How«, så han kan svare »And How!« og kommandere dem ud med hårde ord. Filmen igennem har han stirret ud i snestormen og udtalt de uforglemmelige ord: »And it ain't a fit night out for man or beast!« og fået en klump sne i ansigtet. På et tidspunkt ser han ud gennem et lille hul i vinduesruden, og han får øjeblikkelig en klump sne i hovedet. Til gengæld topper han gag'et i slutningen, hvor han og Ma med slag og skældsord har jaget Chester ud i sneen, fordi han ikke havde gemt de stjålne penge. De to gamle står i døren og ser ud i stormen. Snavelly lægger fortroligt og lidt beskyttende armen om Ma's skulder, hvorefter han fremsiger sin store replik. De ser ængsteligt ud i mørket, og det giver et lille ryk i dem, men sneklumpen udebliver. Klaveret lader kendingsmelodien bruse op og skifte toneart, og et drama er til ende, et drama om storbyens fristelser, om spiritussens farer, om de store, enkle følelser, om blodets bånd og om det vigtigste her i livet, det, der kan få alt andet til at blegne, vige eller helt forsvinde: penge.

Bebrejdt ikke mig, at jeg fremhæver det, og bebrejdt ikke Fields, at han vover at sige det og vise det i »The Fatal Glass of Beer«.

Som André Sennwald sagde det i »The New York Times« så tidligt som i 1935: »To be of the belief that Mr. Fields is no more than a funny man is to hold the opinion that »Gulliver's Travels« is a book for children.«

■ ET GLAS ØL

The Fatal Glass of Beer. USA 1933. Dist: Paramount. P-selskab: Mack Sennett Studios. Ex-P: Mack Sennett. Instr: Clyde Bruckman. Manus: W. C. Fields. Klip: Evt. William Hornbeck *. Ark: Evt. Paul Guerin *. Kost: Evt. Florence Lyons *. Tone: Evt. E. C. Sullivan *. Medv: W. C. Fields (Mr. Snavelly), Rosemary Theby (Mrs. Snavelly), George Chandler (Chester Snavelly), Rychard Cramer (Røddjakken). Længde: 21 min. Prem: Camera 19.12.73 - samt TV 23.12.73 under titlen »Øllet blev hans skæbne«.

* Eksakte oplysninger om, hvem der har lavet hvad, er ofte meget mangelfulde på tidlige film, men de med * mærkede navne var alle fastansatte hos Mack Sennett som chefer for de respektive afdelinger, og har de ikke direkte stået for klipning, lydoptagelse, etc., så har de formentlig fungeret som supervisere.

Favorit film W. C. Fields 2/

En subjektiv biografi/
Poul Malmkjær

William Claude Dukinfield blev født 1879 i Philadelphia, USA, som søn af en indvandret cockney, James Dukinfield, og Kate Felton. Familien levede under meget beskedne forhold, og William Claude løb hjemmefra i 1890 efter et meget voldsomt slagsmål med faderen; dermed var samtidig hans skolegang afsluttet. Han hutlede sig gennem tilværelsen og opøvede en betydelig fingerfærdighed ved frugtvogne, fødevarerforretninger og kasseapparater. Det skulle komme ham til gode, da ambitionen om at blive verdens største jonglør voksede frem. I 1892 arbejdede han en tid i en billardsalon, hvad der lagde grunden til hans senere så berømte billard-»routine«. I øvrigt trænede han med de remedier, han kunne få fat på. Et af hans senere standardnumre udførtes med cigarkasser, en rekvisit han dengang kunne få gratis på billardsalonen. Han trænede meget hårdt, og som 14-årig fik han sit første engagement ved mindre shows i Philadelphia og Atlantic City. Herefter drog han ud med de meget populære Road Shows, den særlige, dramatiske foreteelse i det 19. årh.s USA, hvor melodrama, varieté og vaudeville blandedes på en måde, så enhver smag blev tilgodeset. Det var her han lærte at spille komedie, alle former for komedie, eller det var måske snarere sådan, at han lærte at klare sig indenfor alle former for komedie, for W. C. Fields (som han allerede da kaldte sig), spillede vel aldrig »rigtig« komedie (bortset fra i »David Copperfield«, hvor han tilmed blev type-cast'ed som Micawber), når han optrådte.

Det var også på den tid, han lærte at lægge humor ind i jonglørnumrene; vittigheder og tilsyneladende klodsethed var en god kontrast til den faktiske adræthed, og publikum lagde mærke til ham blandt mængden af dygtige