

Kosmorama Essay

Herunder Errol Flynn i scene fra »Robin Hood«. Modsatte side fra oven og ned – Gary Cooper og Jean Arthur i »En nations helte«, Lauren Bacall og Humphrey Bogart i »The Big Sleep«, Katharine Hepburn og Bogart i »Afrikas dronning«.

Niels Jensen

De store stygge ulve



»Contes Moraux« er fællestitlen på en serie film af Eric Rohmer, der begyndte i 1967 med »Nymfomanen« og afsluttedes af »Kærlighed om Eftermiddagen« i 1972. Ifølge Joan Mellen, som året efter udsendte en bog om »Women and their Sexuality in the New Film«, handler Rohmers samlede værk om tabet af ægte følelse i det moderne menneskes livsoplevelse. Så vidt forfatterinden kan se skyldes miseren den intellektualisering af tilværelsen, der har været et af hovedmotiverne i hele den modernistiske tradition. Spaltningen mellem mennesket og verden, mellem mennesket og det selv. Den spalte der opstår når alt gøres til genstand for overvejelse, alt så vel i som udenfor den enkelte. Konflikten illustreres tydeligt i »Kærlighed om Eftermiddagen«. Frédéric har svigtet sin kone for Chloe, der nu af badet træder ham nøgen imøde som en moderne, fri Susanne. Og så meget krudt er der alligevel i den spekulative Frédéric at hans attrå vækkes. Sweateren blir trukket over hovedet, men da den slipper issen, ser han hen over dens kant sit blik i spejlet og kastes derved

både bogstaveligt og i overført betydning tilbage mod sig selv af refleksionen. Hvad er det han indlader sig på? Hvad er det han svigter? Sweateren kommer altså alligevel ikke af og mens vandet præser i Chloes badekar løber Frédéric ned ad trappen og hjem. Filmen hæver at flugten er forårsaget af loyalitetsfølelse overfor hustruen, men dette afvises af Joan Mellen som et dækningsløst postulat. Hun ser Frédéric's retræte som et udtryk for angst for spontaneiteten og for springet ud i det fremmede med alt, hvad det kan indebære af smerte og fryd. Som han står der med trøjen halvt over hovedet, er Frédéric stadig et uudviklet barn eller en seksual-infantil voksen, hvilket er samme sag.

Denne regressive type dukker også op i Joan Mellens nye bog »The Big





Bad Wolves«, hvor den maskuline erotik og specielt den amerikanske filmversion heraf tages under behandling. Og her repræsenteres regressionen overraskende nok af serievis af raske handlingsmænd. Af Gary Cooper f.eks. som han fremtræder i Cecil B. de Milles »En Nations Helte«, en af de værste film Joan Mellen mindes at have set! Til karakteristikken af Coopers figur, som er Wild Bill Hickock, hører i filmen det træk, at han altid med en senet håndryg visker Calamity Janes kys af sine læber. For Joan Mellen tegnet for en masochistisk bestemt nedvurdering



af kvinden udsprunget af en forestilling om, at kun en fjendtlig, lukket og erotisk fortrængt mand er et virkeligt mandfolk.

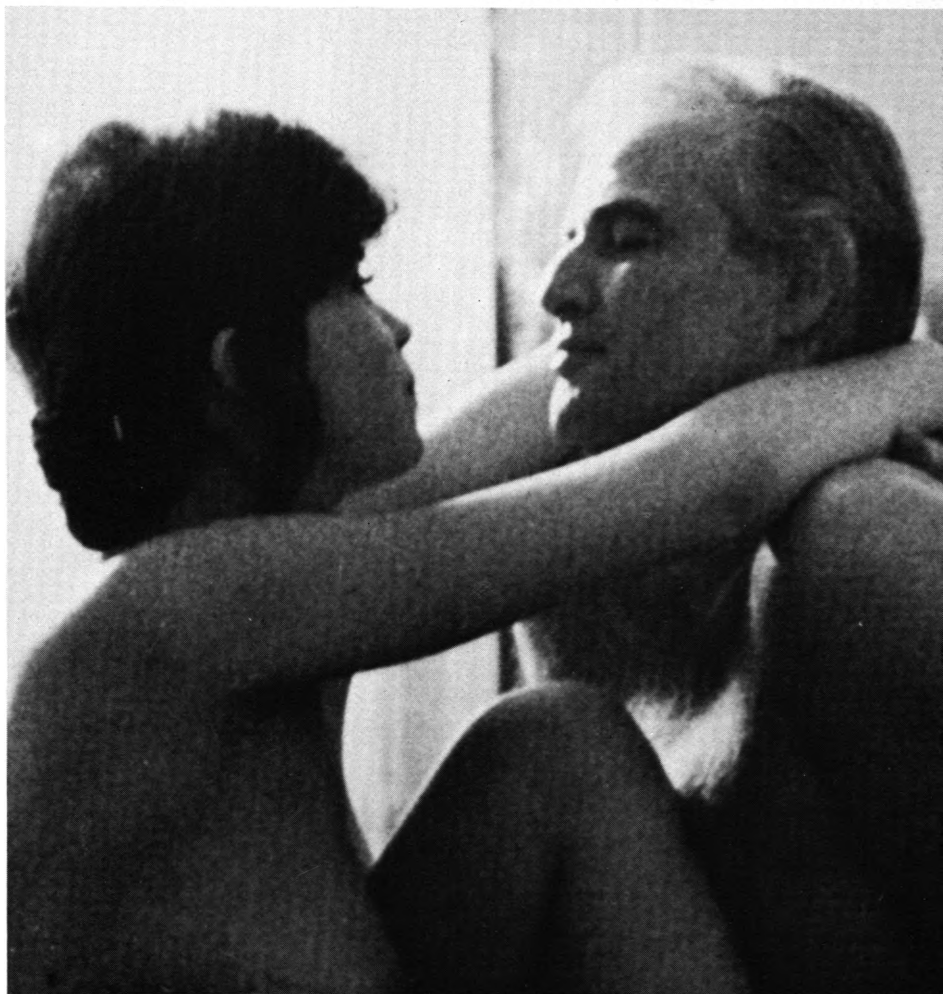
Om de Milles film iøvrigt har dette som et generelt præg får vi imidlertid ikke at vide, thi til forskel fra den tidligere af hendes sex-bøger, den om kvinderne, er hun her i mindre grad optaget af instruktørernes forestillingsverden og i højere af stjernernes billede i disse, vel sagtens ud fra den betragtning, at stereotyperne ikke ændrer sig synderligt fra film til film, hvem der så end iscenesætter dem. Her er det stjernen der bestemmer kursen, ikke kaptajnen. Vi er i Hollywood. Det holder naturligvis også et langt stykke ad vejen men dog langt fra den hele, hvorfor bogen da også bliver mindre koncentreret end den første og ofte indirekte selvreviderende. John Wayne er nu engang ikke den samme i »Heltene fra Iwo Jima« og i »Kavaleriets gule Bånd«, og der er forskel på *Humphrey Bogart* i »Afrikas Dronning« og i »Sternwood Mysteriet«. Blandt cineaster regnes sidstnævnte almindeligvis for den bedste, mens godtfolk foretrækker den første. Og Joan Mellen synes godtfolkene har ret. For hende er »Afrikas Dronning« historien om et

jævnt og muntert menneske, der netop fordi han er uden heroiske prætentioner og aggressive behov kan hæve sig op til både bravadefri heroisme og øm hengivenhed uden at stivne katatonisk derved. I denne bemærkelsesværdige film vises m.a.o. hvor mange emotionelle muligheder der frigøres i den ellers så følelsesmæssigt forkrøblede mand, når han frimodigt accepterer det modsatte køn som modsat og ligeberettiget.

Man kunne hertil spørge om ikke det er præcis den samme accept, der illustreres i en Howard Hawks film som »Sternwood Mysteriet«, men det spørgsmål rejser andre, og sagen er mere kompliceret end som så. For hvad er egentlig Hawks' kvinder andet end kvinder, der i enhver henseende har overtaget de maskuline normer og adfærdsmønstre? I »At have og ikke have« er Lauren Bacall en pige, som forstår at tage vare på sig selv. Hendes rappe tunge og blanke manér står ikke et øjeblik tilbage for Bogarts men er ikke desto mindre hele tiden ét langt sirenekald, et råb om hjælp og beskyttelse. Når det gælder at leve op til jargon og facon er Bacall til hver en tid Bogarts ligemand. Hun er så at sige hans kvindelige inkarnation og det kunne for så vidt ligeså godt være hende som ham, der fik lov at aflevere den klassiske Hawks-replik, halvt ironisk, halvt beundrende: »You're good, you're awful good.« Men netop fordi hun ser ud til at være en kvinde, der kan klare sig uden en mand, blir hendes kapitulation så erotisk som den gør. For det er altså immervæk det, der er tale om – kapitulation! Den glidende, arrogante, sensuelle Bacall er én lang appel til mandens underlæggelsesinstinkter, og hvis han er sen til at forstå med sanserne, appellerer hun gerne mere direkte: – så kom dog i gang mand! »You don't have to say anything, you don't have to do anything. Just whistle. You know how to whistle, don't you? Put your lips together and blow«.

En sammenligning med Mae West, som selv forstod at fløjte, og som altså ikke behøvede at opfordre andre til at gøre det for sig, vil efter Joan Mellens mening vise, hvor lidet overbevisende Bacalls version af den frigjorte kvinde er. Og selv vil jeg gerne medgive hende, at heller ikke jeg nogensinde har forstået, hvorfor det

Hawkske kvindesyn, hvorover Bacall er modeleret, uden videre har kunnet godtages af den moderne kønsrolleopfattelse, for hos Hawks sætter jo mændene helt og aldeles de betingelser hvor under han og hun mødes. Ve den pige der ikke er karl for sin hat. Den maskuline adfærdsimperialisme kunne vanskeligt være tydeligere. Det være – for denne gang – sagt som mit sidste ord i sagen!

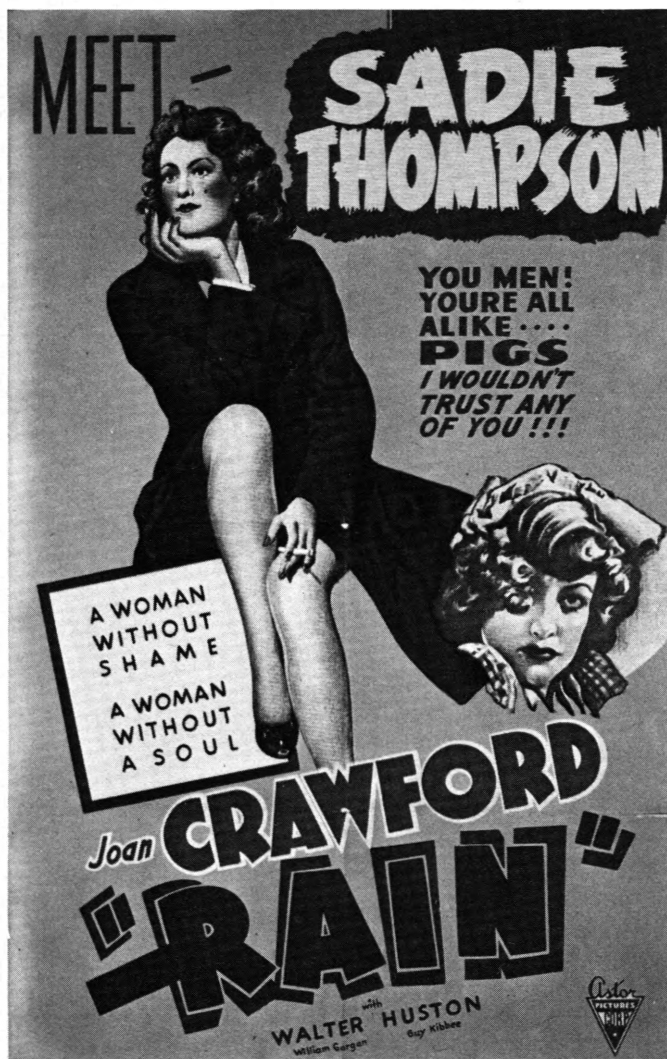


Maria Schneider og Marlon Brando i »Sidste tango i Paris«

Men ikke som Joan Mellens! Hun går videre end hertil og vender ganske spændende hele problematikken på hovedet ved at hævde, at det ikke er kvinden der vinder status ved at vise sig i stand til at leve op til de mandlige fordringer men paradoksalt nok manden selv, der blir til noget gennem dette spil. Og forfatterindens argumentation er både original og ligetil. Ved at gå med på hele det maskuline apparat af regulativer for, hvad man kan og ikke kan, og dog beholde sit køns fulde sexappeal, giver kvinden i en Hawks-film den mand, der vinder hende, en selvspekt han ikke kan være foruden. Thi først med den i behold kan han slippe erobreren og blive helt sig selv. Til

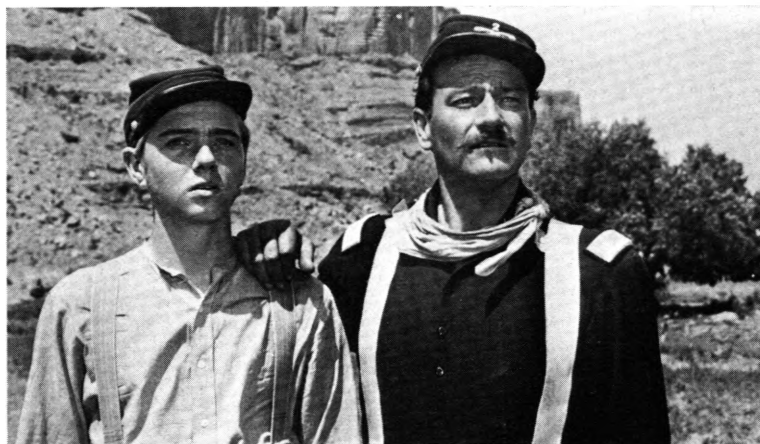
slut i »Sternwood Mysteriet« spørger Bogart: »Hvad er der i vejen?« Og Bacall svarer: »Ikke noget du ikke kan ordne«. Og det har hun i enhver henseende ret i. Dialogen mellem de to udspringer af fælles agtelse, og de kan se på hinanden uden at måtte ty til det traditionelle punktum-kys. For Bogart & Bacall lykkes den øjeblikkelige fuldbyrdelse, der ikke er hæmmet hverken af personlige eller sociale

undertrykkelsesmekanismer, alt det der ellers stækker og forvrider folk; alt det der spærrer vejen for et moderne par som Marlon Brando og Maria Schneider, som ellers i »Sidste Tango i Paris« stræber så bevidst efter netop det overrumplende og ikke reflekterede. Bogart og Bacall formår, hvad tangoparret kun kan drømme om: to come without touching! På trods af kulde og kaos i efterkrigens verden er de heroiske nok til at forenes om de så skal drage til Latinamerika før det lykkes, sådan som de måtte det i Delmer Daves' »Dark Passage«. Men heroismen funderes altså i nogle traditionelt maskuline



Karakteristisk eksempel på, hvad en filmplakat kan fortælle. Herunder: John Wayne i »Rio Grande«, Nederst Wayne og Maureen O'Hara i »Den tavse mand«

John Wayne er manden som handler uden anfægtelse, overvejelse eller spekulationer, fordi han alene dirigeres af sine ufejlbare instinkter og reflekser, der fortæller ham, hvordan han rettelig bør optræde. Mens hans karton-eftersligning Burt Reynolds hele tiden må manifestere sig som et gevaldigt handyr, klarer Wayne sig uden potensforlænger-af nogen art. I det nummer af »Time magazine« der udkom den 13. november blir Reynolds interviewet om, hvordan det føles at have fået skægget barberet af, og han svarer: »Jeg ser ikke så sexet ud mere. Nu ligner jeg en der bedriver elskov i sengen og ikke som før en, der elsker på gulvet«. Replikkens selvironi er der selvfølgelig udelukkende råd til fordi læseren udmærket godt ved, at Burt stadig kan på gulvet.



forestillinger. Forestillinger som parret i »Afrikas Dronning« formår at klare sig uden. Fra start til slut er de sig selv i vedkendt skrøbelighed. Og det er alligevel nok så stærkt. Måske er intet stærkere.

Den der tydeligst i sit spil kommer til at demonstrere, at de maskuline attituder er forsvarsmekanismer, ikke magtens men afmagtens udslag, er naturligvis Marlon Brando. Men han er ikke den første, for det var Kirk Douglas i William Wyllers »Detective Story« fra 1951. Her udnyttes skuespillerens talent for det neurotiske i portrættering af en honest cop, der projicerer sit eget mindreværds-kompleks ud på omverdenen, som han gør til en svinesti, det blir hans opgave at rense. Typen dukker op femogtyve år senere i Scorseses »Taxi Driver« men med den forskel, at verden i den nye film ikke bare af hovedpersonen men også af filmen selv opleves som det totale fordærv og forfald, mens sammenbruddet hos Wyler tydeligt finder sted eksklusivt inde

i manden. Han er et kaos af ideelle fordringer, personlig forfængelighed og forfærdende umodenhed, og de mange modsætninger finder hele tiden overbevisende udtryk. De begrænsninger der alligevel er i »Detective Story« ligger udelukkende i dens kvindeskildring. Sammenhængen mellem det frossent maskuline og det vegetativt feminine overses. Filmen forstår ikke at det passive ved politibetjentens kone, Eleanor Parker, er en konsekvens af det fossile ved ham, men oplever det som noget naturgivet og bliver derfor stikkende i jomfrudyrkelsen. Mens manden martres af indre smerter venter kvinden tålmodigt, tilgivende og tanketom...

Hvis hun da ikke ligefrem er en ilter Mary Kate Danaher, som til hver en tid vil forbeholde sig ret til at anfægte den maskuline overlegenhed selvom hendes modpol – i den to år senere »Den tavse Mand« af John Ford – er selveste John Wayne; Joan Mellens bête noir og hendes bogs bestandige referencepunkt og pejlemærke.



Men John Wayne behøver altså slet ikke den slags forsikringer. Alt hvad han behøver er blot at komme til syne med eller uden skæg, for han er og blir og kan aldrig være andet end... o.s.v. o.s.v. Et forbillede for andre, et eksempel til efterfølgelse ikke mindst i John Fords paternalistiske film. »Du har valgt min form for tilværelse«, siger Fader Wayne i »Rio Grande« til sin søn. »Nu håber jeg bare du kan holde til det!« Det kan drengen,

selvom han nær var faldet i klørne på alle raske drenges værste fjende, det store moderdyr, der ikke har sans for hverken de prøvelser der skal til for at forvandle en dreng til mand endsige for de kvaliteter, han blir levendegørelsen af, hvis han ellers kommer levende igennem. Kvinden har nu engang forargeligt ringe forståelse for ilddåbens adling. Hun er farlig, fordi hun vil kastrere og femininisere manden. Alligevel blir hun aldrig genstand for maskulin ydmygelse, når manden hedder Wayne. Det er ikke på hende han skal måle sine kræfter, sådan som det er det for de virkelige chauvinister, hvortil Reynolds hører og blandt hvilke *James Bond* er særlig gennemskuelig. En plasticfigur, hvis tiltrækning på masserne måske skal søges i dens hjælpeløshed og følgetagthed.

Mens de klassiske filmhelte udførte deres bedrifter fordi moral og selvagtelse bød dem at gøre det, er Bonds verden uden etik af nogen art. Bond slås ene og alene for at vinde og uden tanke på sejrpris eller konsekvens. Og så mekanisk formår han at handle, fordi han dybest set ikke er noget i sig selv. Ikke bare kæmper han ved hjælp af en højt udviklet teknik, men han er selv blot et større magtapparats forlængede arm. For en generation af biografgængere der for længst har mistet troen på individuel indsats eller nogen form for moralsk engagement i storpolitiske anliggender blir *James Bond* det naturlige identifikationsobjekt, den eneste antagelige form for supermand.

Den lighed er der mellem ham og periodens andet idol, *Clint Eastwood*, at de begge er totalt fremmedgjorte. Uden binding til en bestemt lokalitet, en given gruppe mennesker eller til nogen tradition drager de gennem et fjendtligt og umenneskeligt landskab, hvis topografi i Bonds tilfælde er bestemt af et højt udviklet teknisk apparatur og i Eastwoods af morbide storby-karakteristika. Men der er alligevel en forskel på de to. Mens Bond er umiskendelig establishment, systemets mand i nålestribet, er Eastwood en rod. Han appellerer til læderjakker og læredrenge men også til de mindre bevidste af ungdomsoprørers repræsentanter. Til alle de, der i tresserne blev besværlige ikke så meget på grund af overbevisning som fordi de havde en instinktiv fornemmelse

Clint Eastwood i scene fra
»Dirty Harry«



af at blive røvendt af magthaverne. Det vil sige af administratorene, værgerne, pædagogerne – alle selvgede formyndere med deres på det tørre. I Clint Eastwood, manden med det ubevægelige, udtryksløse og følelsesdrænede ansigt, fandt de umyndiggjorte en sælsom allieret. Joan Mellen ser i figurens tavshed et slægtskab både med læderjakkernes antiintellektuelle fjendtlighed og zen-kulturen, som denne blev forstået af tidens undergrundsgrupperinger. Det var ikke mindst den stadig mere udbredte verbale korruption under Vietnamkrigen man vendte sig imod. Selve ordenes værdi betvivledes. Anstændig var alene ordløs. Men den igen var jo blot afmagtens stumme råb, der altid og uafvendeligt på et givet tidspunkt slår over i larmende vold. Der kommer en dag da de ordløse, hvad enten de tilhører et tavst flertal eller en skeptisk ungdom, kræver selvagtelsen genoprettet og identiteten bekræftet. Man har talt om den tabte betydningskrise og om tillidskløften mellem statens borgere og statens ledere. Lige præcis den kløft Clint Eastwood kommer ridende op igennem.

De konsekvenser blomsterbørnene, læderjakkene og mellemborgerskabet drog af deres mistillid var naturligvis ofte modsat rettede. Nogle affærdigede verden, andre udfordrede den. Nogen mente at alt måtte forandres, andre at intet måtte det. Nogen gik til højre, andre til venstre. Men i svælget mellem dem får det smilløse overmenneske, til lede kvalmet af verdens korruption og fordærv en farlig chance. Farlig fordi han ikke her skildres som psykisk ustabil, sådan som han blev det i sin tid i »Detective Story« eller for den sags skyld i »Taxi Driver«, men tværtimod synes at være den eneste troværdige i en utrolig verden. Og farlig fordi det, han gør op med, hele tiden er tilstandens symptomer og aldrig dens årsager. Det forhold gælder naturligvis for næsten al amerikansk film, det er nok achilleshælen simpelthen, men her er tankegangen og formuleringen usædvanlig kynisk. Eastwoods smiløse St. Georg har ikke tid til kærtegn men hans Magnum er til hver en tid parat til at møde vold med mere vold. Og volden er overalt, om det så er midt i selve velstandssamfundets glitrende symbol svømmepølen. Der ligger de – i »Dirty Harry« eller »Magnum Force« – de blonde, rige kvinder skændet og myrdet af indbrydere, der altid kommer ude fra de skumrende

slumkvarterer i den kogende by. For det er hele tiden de fattige der er fjenden. Det er fra dybet at faren lur.

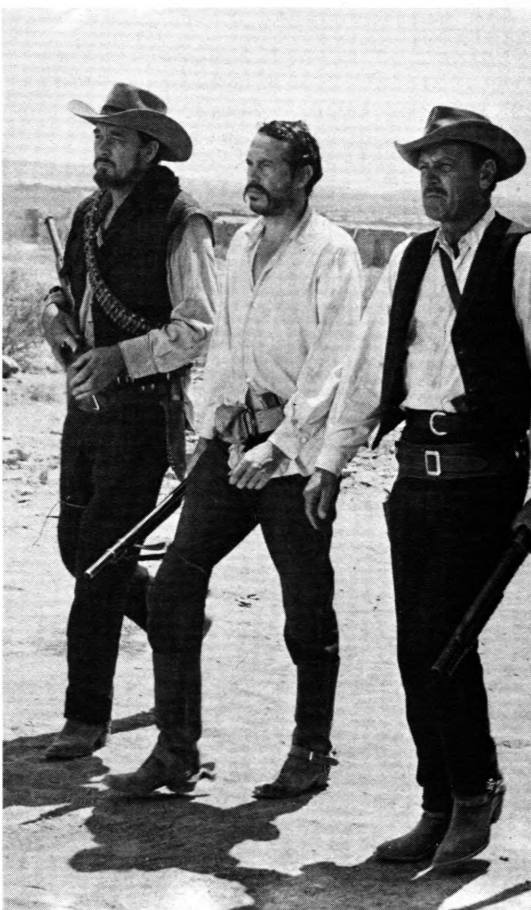
Som det også er det i »Dødens Gab«, hvad enten man nu vil opfatte den store, hvide haj som et socialt eller psykologisk symbol eller slet og ret som voldens apoteose, hvad den i alt fald er. Hajen bekæmpes af tre personer. Af en politimand, der efterhånden kommer til erkendelse af at vold nødvendigvis må mødes af mere vold, af en snu og handlekraftig enegænger med jagt som profession og af en forvirret intellektuel, der støtter sig til de to andre. Man kunne også sige, at de tre hajdræbere er de egenskaber fordelt over flere, der plejer at konstituere *Charles Bronson*.

Prototypiske Bronson-film er »Mr. Majestyk« og »En Mand ser Rødt«. De fortæller om, hvorledes en fredssommelig, godmodig og arbejdsom mand efter at have været offer for bølleterror forvandles til en målbevidst og nådeløs hævner. Dyrisk alvor præger ham og dyrisk er han. Som en kat i natten. Opgøret i »Mr. Majestyk« er Bronson in extremis. Mens de skræmte volds mænd har søgt ly i deres luxuriøse jagthytte smyger Bronsons skikkelse sig gennem buskadset udenfor. Usynlig, kun øjet glimter bag løvet før et blads sitren varsler, at nu kommer springet. Her er forstand og ræsonnement overflødig, blodet har sine love.

Og Bronson kender dem som ingen anden. Det skulle da lige være *Samuel Peckinpah*!

Mens Jesse James i trediverne bestjal banker for at hjælpe de fattige jordfordrevne, så røver og plyndrer »Den vilde Bande« simpelthen fordi den har testikler! Aggressionen er dens væsen og Robin Hoodsk altruisme en by i Rusland, som Sam Peckinpah aldrig har hørt om.

»Manden glæder sig mere over sine våben end sine kvinder. Fra øksen til brintbomben har han anstrengt sig stærkere for at fuldkommengøre våbnet end noget andet,« skriver Robert Ardrey, som er Peckinpahs mentor og i »African Genesis« hævder han at, »Hollywood, når det gælder selve artens beskaffenhed ved mere om Homo Sapiens end nogen filosofisk, politisk eller videnskabelig skole på kloden«. Og det filmbyen ved er så, at menneskene er efterkommere af urtidens dræber-aber. Vi er Kains børn med instinkt for drab med våben. Dét først og fremmest.



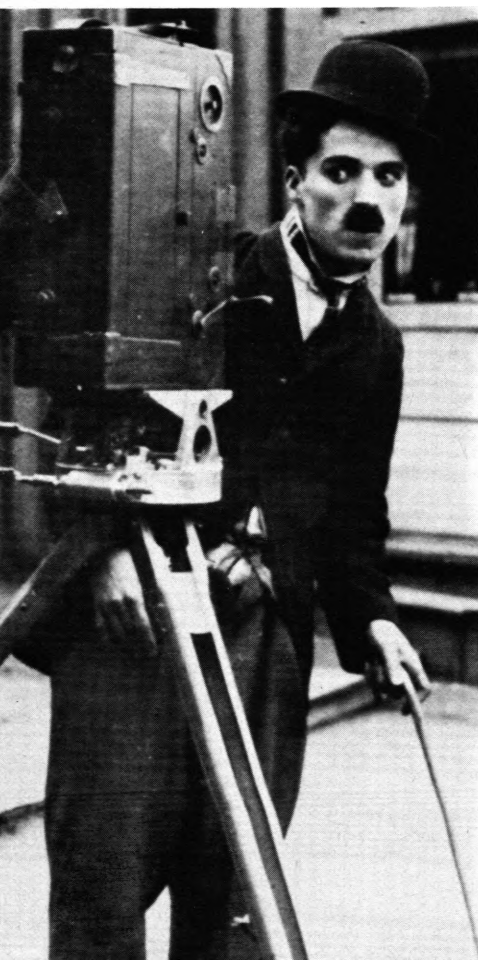
Scener fra 3 »Buddy-film«: øverst Louise Fletcher og Jack Nicholson i »Gøgereden«, derunder Robert Redford og Paul Newman i »Sidste stik«. Nederst en scene fra Peckinpahs »Den vilde bande«

Når Den vilde Bande alligevel tar pigerne med i købet er det heller ikke så meget for deres skyld eller for de glæder, der kunne hentes hos dem, som det er fordi rovet af dem tilbyder endnu en fælles jagtoplevelse.

Dybest set har banden ikke brug for pigerne. Den har nok i sig selv. Og den vilde bande er, når alt kommer til alt, en homoseksuel love-story. En *buddy film*. Og dem har der i følge Joan Mellen altid været mange af i den amerikanske strøm af levende billeder. Mænd uden – og uden ønske om – kvinder er et vedholdende motiv. En af dem, der har dyrket det, er igen Hawks, bl.a. i »Red River«. Den blev skrevet af Borden Chase, der regner had-kærlighedsforhold mellem stærke mænd som det største af alle kærlighedsmotiver. I et interview med Jim Kitses, sagde Chase engang, at han altid havde holdt på, »at en mand kan nære større kærlighed til en anden mand end til en kvinde«.

Og der findes kvinder af samme formening. Næppe Joan Mellen men hun citerer sin navnesøster Joan Woodward for følgende betragtning: »Jo, Bob og Paul er virkelig et par. En dag stikker de nok af sammen. Og så kan jeg sidde tilbage med Lola Redford!« Måske ved hun ikke selv hvad hun siger, men det gør til gengæld søster Mellen, der ikke er i tvivl om, at her afdækkes den samme skjulte homoseksualitet, som dirrer i så mange film. I »Sidste Stik« f.eks.: Paul (Newman) og Bob (Redford) ser på hinanden hen over det stuede casino. Og Newmans lysende blå øjne fyldes af tårer, da det går op for ham at det vitterlig er Redford, han ser, og at det betyder, at kammeraten er undsluppet en dødelig fare. En vens blik dugges, og tilskueren røres, hvis han da ikke som Joan Mellen ser dybere ned til den egentlige følelse, homoseksualitetens. Et maskulint kærlighedsforhold, der ikke var noget i vejen med, hvis det ikke var opstået af en dyb angst, som er den mørkeste og bedst bevarede hemmelighed i hele den amerikanske kultur, og som kan fortælle, at mænd frygter deres egen mangelfuldhed i en sådan grad, at de kun tør folde sig ud sammen med andre mænd. Argumentationen er ikke i »The Big Bad Wolves« meget grundigere eller mere holdbar end her antydtes, men forfatterinden ser »Gøgere« som det seneste og særdeles slående eksempel på Buddy-filmen. Også her hjemme er denne formidabelt populære film blevet anklaget for at være kvindefjendsk og sentimental





af kritikere for hvem, det har været naturliggere at identificere sig med Louise Fletchers sygeplejerske end med den aggressive Jack Nicholson og hans indianerbuddy.

For kvindeskildringernes vedkommende i tidens film mener Joan Mellen iøvrigt ikke, at de nyere heltindehistorier har bidraget til bedring. De vender blot op og ned på det gamle mønster. Er skræddersyet til nogle bestemte stjerner, der bærer de roller til skue, som tidligere var overladt mændene. Disse er til gengæld ikke reviderede i alvor men blot reducerede til det betydningsløse. Ikke engang *Woody Allens* opgør med Bogart-myten er radikalt nok til at blive taget alvorligt. For »Mig og Bogart« er jo blot endnu en historie om the buddy, der overlader pigen til den, der behøver hende mere, og det filmen siger er altså ikke, at ingen kan leve op til Hollywoods mandsideal men tværtimod, at vi alle i alt fald en enkelt gang i livet kan være Humphrey Bogart!

Nu hjælper det naturligvis på Allens kredit, at han er morsom og uden selvhøjtidelighed, for det førstnævnte er der ikke meget af i moderne film, som i alvorlig grad lider af det sidste. Hawks havde humor, og Ford. Og engang var heltene langt fra den misogynie og fascistiske overmandstavs. De kunne være milde og ridderlige som *Errol Flynn*, der knælede ikke alene for kongen men også for Lady Marian, som til hver en tid var et stærkere mål for hans attrå end alle Sherwoodskovens mænd. Sådan en er der næsten aldrig nu om stunder. Til gengæld dog, hvad umuligt kunne skaffes i de gode gamle dage, en *Al Pacino* i »En skæv Eftermiddag« som en lille og sympatisk homoseksuel aldeles uden sans for John Waynes maskuline mystik.

Det har til gengæld Joan Mellen selv. Bogen igennem kæmper hun med et love-hate forhold til dette fænomen, der på trods af alle ambitioner nok altid har ydet det bedste i film, hvor det var mest sårbart og ramt, senest således i »Seksloberen, der blev tavs«. Underlig at forfatterinden slet ikke har blik herfor, når hun iøvrigt værdsætter netop dette. I supermands-modsætningen *Charlie Chaplin* f.eks. som hun vier sin rene og udelte kærlighed. Altid på kanten af katastrofen er Chaplin præcis der, hvor tilskueren finder sig. Han er manden, der værdsætter ømhed og kærlighed, men som også ved, at det

er det, der gør ham til outsider. For ham er selvopofrelsen det naturlige, og han fornægter Hollywoods John Wayne-syndrom, glorificeringen af det aggressivt maskuline. Voldssomme og dominerende mænd er i Chaplins univers det modsatte af, hvad de er i Hollywoods. De er patologiske figurer, der var al mulig grund til at have ondt af, hvis ikke deres dominans gjorde dem så modbydelige.

Men så er de altså heller ikke værre og havde de været det, havde bogen om dem også været ulæselig. Som den er, er den skrevet med klap for øjet men også med indsigtfuldhed og en rimelighed på trods. Betoninger og fortolkninger kan være andre end læserens men på bogens præmisser kan de for det meste følges. Hist og her glipper det dog. Hvorfra f.eks. ved Joan Mellen, at Hollywood i 1945 ene og alene tillod en film som »Mildred Pierce«, fordi man var i krig og mændene så smukt placeret i det nationale billede, at der ikke ville være noget risikabelt ved at tildele de selv-erhvervende kvinder det lille point, som denne film var?

For er det nu så givet, at det var spekulationer eller indtryk i den retning, der gav grønt lys for en film som »Mildred Pierce«? Og hvad med homoseksualiteten som »den bedst skjulte og mest ængstende hemmelighed i amerikansk kultur«? Er en sådan påstand ikke en ligeså stor kliché som de klichéer bogen er ude efter? Blandt dem iøvrigt glorificeringen af the Hollywood Ten, de McCarthy-forfulgte kommunister. Her reduceres de til en samling dobbelt-moralister og vindbøjtler.

Joan Mellen selv skal nok nærmest karakteriseres som en amerikansk venstre-intellektuel med aversion mod de yderste fløje og mest for højre som har mest indflydelse. Hun er ikke i tvivl om hvilke kræfter det er, der årti efter årti har været stærke nok til at fastholde det amerikanske publikum i anakronistiske myter og nægte dem andet ideal for forholdet mellem kønnene end det, der glattes af de store stygge ulve, eller rettere – de små, skræmte drenge.

Modsatte side (øverst) Olivia De Havilland og Errol Flynn i »Kaptajn Blod« og John Cazale og Al Pacino i »En skæv eftermiddag«. Denne side: øverst scene fra Woody Allens »Mig og Bogart«, derunder Charlie Chaplin