



Hollywood

Humanisme

30'erne

Det tog sin tid, inden Hollywood kom til kræfter oven på tonefilmens ankomst. Ganske som i cinemascopealderens første dage udmattedes man omkring 1930 af de tekniske nyvindinger og misbrugte dem i de vanskelige begynderår med en vulgær grådighed, der kun sjældent gav plads for overvejelser af kunstnerisk karakter. Alt var lyd og larm, og folkekomediens rollehavende, over hvis liv og oplevelser man netop i trediverne digtede smukt og bevægende, fremvistes næsten altid kun som forstenede størrelser i skematisk opridsede omgivelser. Den amerikanske hverdag blev gengivet ad det forlornes og det demimondænes omveje – det moralske engagement var midlertidigt dræbt.

Dog naturligvis ikke konsekvent. Også i disse farlige år, da Amerika tog afsked med de larmende tyvere og depressionen stod lige på den anden side af hjørnet, meldte denne typiske tone sig, denne tone, der også senere skulle blive et kendemærke på den betydelige Hollywood-film. Netop da landet næsten sanseløst og i en hektisk opgejlet falsk tiltro til, at alt var i den skønneste orden, drev frem mod det nederlag, som fulgte af puritanismens og småborgerlighedens gennemført materialistiske idealer, netop da var der også i Hollywood folk, der tog sig ro til at beskæftige sig med mennesket og dets ganske almindelige medmenneskelige problemer. Det burde naturligvis ikke undre nogen, for Hollywood har altid haft plads til folk med sådanne viljer – selv om det jo ellers er gængs tale, at Hollywood næsten *aldrig* har plads til sådanne talenter, og at filmbyen kun producerer drømme, dette sagt i nedsættende betydning. Men sandheden er nu engang den, at amerikansk film tidligt besindede sig på en energisk humanisme og et medmenneskeligt engagement, og at denne tone ikke lod sig kvæle i tonefilmens første farlige år. Den undgik kvælningss døden, ikke blot fordi den byggede på traditioner skabt af de største i stumfilmstidens betydeligste slægtled, på kunstnere som *Griffith*,

Vidor, *Chaplin* og *Stroheim*, men også fordi det nye slægtled indeholdt talenter, der formåede at plante de gamle traditioner ind i det nye årti. Kun få af de gamle fik overhovedet noget at sige i tonefilmens år – til gengæld kan næppe nogen af den moderne periodes store instruktører frasige sig påvirkning fra disse fire store.

Og selv i overgangsårene bliver der altså tid til også at beskæftige sig med mennesket. Smukkest sker dette i *Lewis Milestones* „Intet nyt fra vestfronten“, der stadig rangerer blandt de største pacifistiske krigsfilm, filmhistorien kender. Filmen foregår blandt tyske soldater, og der har selvsagt været røster fremme, som har villet fratage filmen dens virkelige værdier, fordi den, som det påstås, ikke har mod til at placere sin historie blandt amerikanere og dermed rette angrebet direkte mod amerikansk militarisme. Indvendingen er uden gyldighed; „Intet nyt fra vestfronten“ er i alle væsentlige henseender amerikansk, amerikansk i sit tonefald, i sine angreb og først og fremmest i sin følsomt-realistiske måde at fortælle om sine mennesker på. Den er et klart vidnesbyrd om den interesse for den anonyme medborger, der blev en af hovedpersonerne i tredivernes Hollywood, og den er derfor med til i en kaotisk periode at holde en tradition fra det bedste i tiernes og tyvernes amerikanske film i live og viderebringe den til trediverne.

Der er en tydelig sammenhæng mellem *Roosevelts* overtagelse af styret i 1933 og Hollywoods vej ud af et langvarigt kaos. De glade dage kom heldigvis ikke uden ændring tilbage, krisen var ikke uden videre forbi, men en stemning af rimelig optimisme blandet med en lige så rimelig angst for, at reaktionens hæmningsløse egoisme og bagstræbets farlige initiativ på ny skulle erobre scenen, mobiliserede den amerikanske film og sendte dens kunstnere i så at sige alle genrer ud på opgaver i nær kontakt med tiden. Folkekomedien blev et demokratisk våben mod fascistiske tendenser, lystspil og komedier angreb ens-

retning og åndelig ydmygelse, de historiske film fremhævede menneskehedens modigste advokater, og en aktuel samfundskritik dukkede op i snart sagt alle genrer. Dette betyder ikke, at produktionen af dusinfilm af dusinindhold, altså af farlige og fordummende film, aldeles holdt op; men det er værd at notere, at det er de humanistisk betonedede film, der dominerer perioden.

Helten i tredivernes amerikanske film er individualisten, mennesket, der tør gå mod domme og faste meninger. Hollywood i tredivernes er antimåborgerlig, antikonventionel og antipuritansk. Det sidste gennemføres vel vanskeligst, skulle man tro; som bekendt var censuren trådt til og opstillede et sæt af regler for, hvad der var pænt og passende. Men censur betyder heldigvis ikke nær så meget, som dens venner og hidsigste modstandere tror. Hollywood måtte nok rette sig efter reglerne, men dermed er ikke sagt, at filmene blev puritanske. Adskillige af tredivernes Hollywood-

lystspil er langt mere udfordrende og frække end flertallet af de vovede europæiske film, som blev til under langt friere former.

Det antikonventionelle og det antimåborgerlige fastholdes i første række af instruktører som *Frank Capra*, *Gregory LaCava* og *William Wellman*. Capra er i det hele taget periodens største kunstner, og „En gentleman kommer til byen“, som han instruerede i 1936 (periodens rigeste år), er et hovedværk i tredivernes Hollywood. „En gentleman kommer til byen“ er en film om en individualist, om et menneske, der konsekvent lever efter sin egen sunde medmenneskelige moral, og som er nær ved at blive knust, da reaktionen, det vil sige den pæne småborgerlige mening, får fat i ham. „En gentleman kommer til byen“ indeholder en række af de scener, der tydeligst demonstrerer de nye filmkomediens fastholdelse af de gamles traditioner – foragten for pengedyrkelsen, for trædemøllen, for karriere og falske ambitioner, og heroverfor understregningen af respekten for det gode menneske, der ikke vi-

Individualisten (*William Powell*) og society-pigen (*Carole Lombard*) i *Gregory LaCavas* „My Man Godfrey“ (1936).





Humphrey Bogart og Marjorie Main i William Wylers „Dead End“ fra 1937.

ger fra sine idealer, og som netop i kraft af sit eksempel forandrer sine omgivelser.

Dette sidste, den ligefrem pædagogiske betoning af, hvor nødvendigt det er, at menneskene udvikles ved hinandens bistand, er et gennemgående tema i alle Capras store film, også i „Du kan ikke tage det med dig“, selv om man kan finde mangt og meget i denne komedie løsrevet fra den reelle baggrund. I 1939 skaber han mesterværket „Mr. Smith kommer til Washington“, et genialt og både i form og indhold fantastisk modigt indlæg for demokratiet og det enkelte menneske.

LaCavas „Godfrey ordner alt“ står i første række blandt de film, der indfører den amerikanske „crazy comedy“. Helten i denne filmtype er også individualist og dertil endnu mere antismåborgerlig end Capras helte. Her er oprøret mod salontonen demonstrativt og ganske uden elskværdighed; Godfrey trækker sig fri af trædemølle og karrierefangenskab udelukkende for at fastholde sin menneskelige frihed. Han er – for nu at sige det meget fint –

på sporet af sig selv, og det er blandt filmens fortjenester, at den netop ved at placere dette overlegne menneske i et livløst snobbet gulasch-milieu understreger sammenhængen mellem kultur og frihed. „Godfrey ordner alt“ er desuden en erotisk komedie – den er således med til at angive de baner, de følgende „crazy comedies“ skulle vandre for at dyrke antydningens kunst og ikke komme i konflikt med den firkantede censur.

I Wellmans „Intet er os helligt“ optræder en samfundskritik, der kommer til orde gennem en vittig kynisme og en hårdhudet forstærkning af satiren. Filmen tager præcist sigte på tidens hyklery og kunstighed, dens trang til at lade følelser mangfoldiggøre til manges nydelse, dens dragen mod det uforpligtende massefællesskab. Wellman opnåede at skærpe det amerikanske moderne lystspils mulighed for at parodiere og revse en række af de begreber, som vi ofte fristes til uden videre at identificere med amerikanisme, og han byggede denne sin nærgående komedie på et manuskript

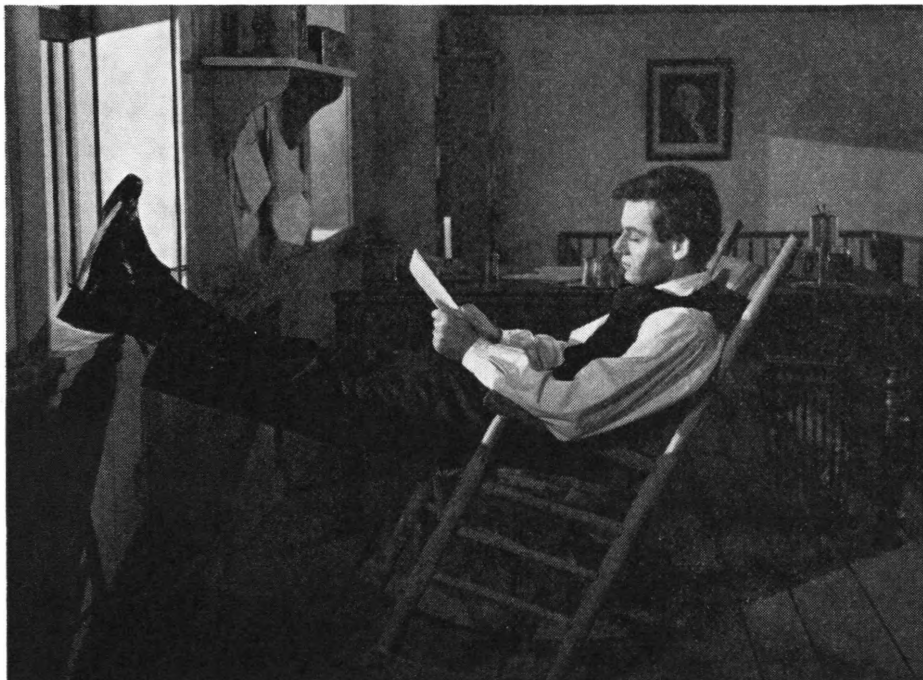
af en af tidens flittigste mænd, *Ben Hecht*, en vred intellektualist, en stadig talsmand for individualisme og frihed, en betydelig mand i amerikansk film, selv om hans arbejder ofte lider under det tørt konstruerede.

1936 er nævnt som tredivernes store år, ikke blot takket være „En gentleman kommer til byen“ og „Godfrey ordner alt“, men også fordi Hollywood i dette år kommer med film som „Moderne tider“ og „Hævneren“. Chaplin satiriserer i sin film uelskværdigt og ramrende over de farer, som truer den menneskelige frihed, og i „Hævneren“ skaber *Fritz Lang* på flugt fra tyranniet en film om menneskets ansvar over for sin samvittighed. „Hævneren“ er tredivernes modneste amerikanske film – i den indgår Hollywoods humanisme en meget lødig forbindelse med et europæisk intellekt, der tvinger det til også i kriminalmelodramaets form at stille sig ansigt til ansigt med tidens – og de følgende tiders – farligste problem: menneskets flugt fra ansvar og skyld.

„Hævneren“ – produceret af *Joseph Mankiewicz* – placerede sin dramatiske diskussion i et moderne amerikansk samfund, hvor lynchjustits og sjælelig forhærdelse slog sammen om et enkelt menneskes kamp for at komme til orden med sine følelser, med *det* rimelige ønske om hævn, der alligevel til sidst må stå også for ham selv som intet andet end blot endnu et udslag af forrælsen og ensretningen. „Hævneren“ kan forekomme misantropisk, hvis man udelukkende betragter dens billeder af lillebyens ondskab, men dens grundtone er fortrøstning til menneskets mulighed for at besejre ondskaben. Det er igen det enkelte menneske, der er den centrale skikkelse, det enkelte menneskes protest mod flokmentalitet og terror det centrale tema.

Den samme protest mod terror og ydmygelse møder man i tidens forskellige typer af gangsterfilm. I „Blindgaden“, instrueret af den fortræffelige stilkunstner *William Wyler*, er stemningen typisk nok *new deal*-optimistisk og

Henry Fonda som Lincoln i *John Fords* „Young Mr. Lincoln“ (1939)



forbitrelsen mod egoismens tyranni derfor særlig hård. „Blindgaden“ er som flere af tredivernes gangsterfilm, deriblandt *Howard Hawks'* „Scarface“, vendt mod gangsteren som det inhumane menneske, en lurvet og fej person, der i sin hysteriske angst for at lytte til sin samvittighed er nødt til at terrorisere og ødelægge. Disse film kommenterer ikke blot en farlig periode i Amerikas historie, de kommenterer samtidig fascismen i Europa og får dermed en voldsom aktualitet. I andre gangsterfilm angribes samfundet gennem en kritik af de muligheder, som depressionens Amerika overhovedet gav tyvernes unge generation: *Raoul Walshs* „De, der kom tilbage“ og *Busby Berkeley's* „De gjorde mig til forbryder“.

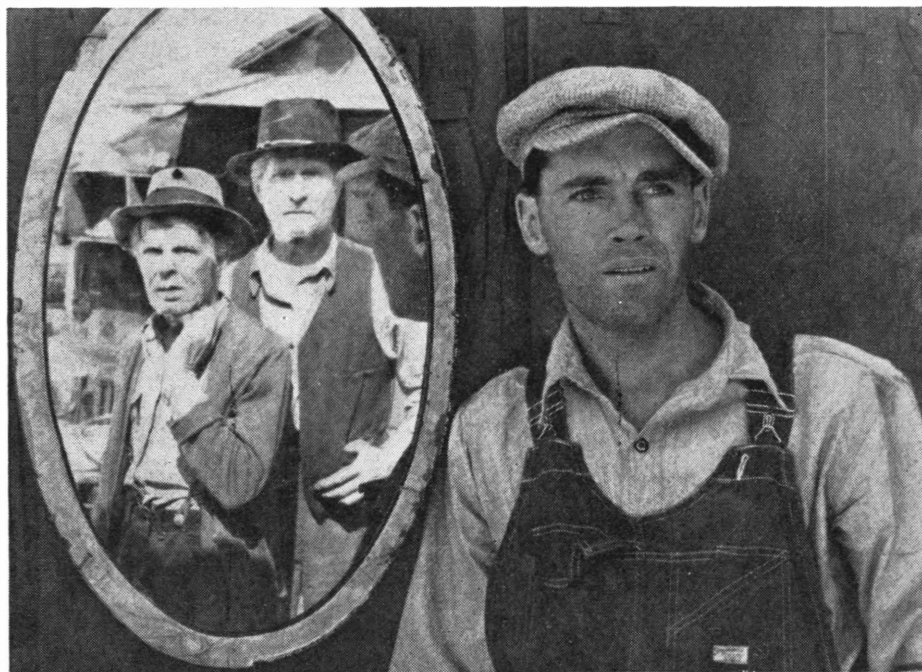
Men tredivernes Hollywood angreb ikke blot gennem de satiriske komedier og de samfundskritiske problemfilm. Angrebene på puritanismen og småborgerligheden og de farer, som følger i disse tyranners kølvand, og hyldesten til individualisten og det enkelte menneskes storhed, når det vel at mærke er bundet af ansvaret over for sin samvittighed, dukker op på alle områder. I farcen dyrkes det stærkt individualistiske og i det absurdes form det ego-centriske: *Marx Brothers* laver deres film i tredivernes Hollywood. Og det musikalske lystspil placerer som sin helt den antimåborgerlige lediggænger *Fred Astaire* og som sin heltinde *Ginger Rogers*, en af tredivernes mange bevidst moderne piger, individuelle størrelser, selvstændige temperamenter, knap så salonkultiverede som før, til gengæld ærligere og modigere. Lad os huske de betydeligste: *Carole Lombard*, *Katbarine Hepburn*, *Rosalind Russell*. Og lad os ikke glemme, at trediverne med ildhu dyrkede *Greta Garbo* i en række film, der alle var koncentreret om et menneske af en ganske særlig kvalitet, om det sjældne menneske, om den ensomme individualist.

Henimod tredivernes slutning tog Hollywood fat på de historisk-biografiske film. Betydelige var *William Dieterles* beretninger om store humanister i menneskehedens historie, i første række folk som *Pasteur* og *Zola*, hvis indsats berømmes og blev opstillet som efterlignelsesværdige for en generation, der i stadig stigende grad fik viden om krænkelse af elementære menneskerettigheder. Dieterle kæmpede i sine film for frihed og medmenneskelighed, og *John Ford*, tro mod sit geni og mod

sit temperament, fulgte efter i 1939 med „Lincoln, folkets helt“, efter alt at dømme en film, der rummer det smukkeste og det mest værdifulde i tredivernes amerikanske film-humanisme. Ford havde tidligere i det samme årti givet mange beviser på sit geni som folkekomediens største digter og var kommet næsten helt godt fra at livgive et tørt psykologisk stof i „Forræderen“. Men i 1939 kom hans geni til fuld udfoldelse, ikke blot i „Lincoln, folkets helt“, men også i den dybt engagerede demokratiske western „Diligencen“. Med mesterværker som disse to lagde han op til sin største film.

40'erne

Ved tiårets begyndelse og inden USA trådte ind i den store krig, havde Hollywood udviklet sig henimod en menneskelig modenhed, en social bevidsthed og en kunstnerisk fuldenhed, der afspejlede sig med vældig kraft i en række værker fra de frugtbare år 40–41, da den amerikanske filmkunst for alvor trådte ind i den amerikanske kulturs moderne historie. Filmene afspejlede, kommenterede eller angribende den amerikanske virkelighed, forankret i et menneskeligt engagement og en omsorg for det enkelte menneskes vilkår i pagt med den beundringsværdige, amerikanske respekt for individet. Filmene udtrykte ofte meget udtalt en kritik af bestående samfundsforhold, men var samtidig båret oppe af en sund optimisme og en tro på menneskets muligheder for at bevare sin integritet inden for et progressivt demokrati. Smukkest kom den sociale humanisme til udtryk i *John Fords* kongeniale *Steinbeck*-gendigtning, mesterværket „Vredens druer“, der er den vældige portal til tiåret. Det socialt engagerede og det menneskeligt ægte smeltede i denne film sammen til bevægende visuel poesi, ædel og enkel i sin sande folkelighed, en smuk hyldest til fællesskabet og næstekærligheden og en harmfuld protest mod brutaliteten, ligegyldigheden og umenneskeligheden. I en af de centrale replikker fra denne film, som er hentet hos *Steinbeck*, finder man det ægte amerikanske demokratiske livssyn udtrykt, som har ligget bag de fleste af de film, som vi i denne sammen-



Henry Fonda i John Fords store Steinbeck-filmatisering „The Grapes of Wrath“ fra 1940.

hæng beskæftiger os med: „... a fellow ain't got a soul of his own – just a little piece of a big soul – the one big soul that belongs to everybody.“ Samme år skildrede Ford smukt menneskelig solidaritet i „Den lange rejse hjem“ og protesterede mod krigens umenneskelighed. Året efter digtede han originalt og fængslende om *poor whites* i „Tobaksvejen“ og om waliske proletarer i „Grøn var min barndoms dal“. Hele kvartetten står som udtryk for det helt ægte folkelige, følsomme og menneskeligt nærværende, som netop gør Ford til amerikansk films største billeddiger og mest sympatiske talsmand for den humanistiske linie i amerikansk film. Hos Ford finder man klare udtrykt opfattelsen af individets enestående muligheder, hvis det bevarer sin integritet, sin selvstændighed og ikke lader sig kue af sociale eller politiske forhold. Fighterånden fra pionertiden lever i Fords film, troen på, at mennesket selv må finde sin vej, og kun er ansvarlig over for sig selv, hvis det

svigter, retsbevidstheden, følelsen af samhørighed, nonkonformismen, frihedstrangen og protesten mod brutalitet, diskriminering og misantropi, kort sagt den evige og sunde amerikanske optimisme.

Denne sociale humanisme, der smukkest kommer til udtryk i Fords fire film, ytrer sig oftere i amerikanske film i det aggressive, samfundsanklagende således som i en anden af de betydelige film fra 1941 af en af fyrrenes store instruktører, der var begyndt i trediverne, nemlig i *William Wyllers* stramme og nådeløse „De små ræve“ om menneskelighedens korrumpning i en standsbevidst sydstatsfamilie, hvor livshadet personificeredes i *Bette Davis'* iskolde, materialistiske kyniker, mens livsviljen knækkedes i den gode, men svage *Herbert Marshall*, og fortsatte i den unge pige, der var fremtiden i filmen. Filmen var en fascinerende studie i deprecation og følelsesgoldhed, fremkaldt af penge- og magtbegær og står derfor i sit tema nær ved årets opsigts-

vækkende debut, *Orson Welles'* „Den store mand“, et imponerende gennemført portræt af storkapitalisten og hans menneskelige fallit. Året efter fulgte den ikke mindre spændende „The Magnificent Ambersons“, et pragtfuldt stykke *americana*, begavet og bevægende, om brydningen mellem nyt og gammelt i det amerikanske samfund omkring århundredeskiftet. Fælles for disse film var *realismen*, ikke en grov skomagerrealisme, men nuanceret, psykologisk og social virkelighedsfornemmelse, som altid har været amerikansk films styrke. Og i alle de nævnte film var det først og fremmest karaktererne, menneskene, der var i centrum, og handlingerne udsprang af disse menneskers sjælelige konstitution.

Denne menneskeligt åbne realisme var det også, der kendetegnede *John Hustons* debut inden for en traditionel genre, med kriminal-filmen „Ridderfalken“ fra 1942, et intelligent essay om amoralitet, forbløffende, vittig, men aldrig uden direkte forbindelse med virkeligheden, og med et ukonventionelt, men derfor ikke mindre tydeligt moralsk engagement.

Fra disse år i begyndelsen af fyrrerne stammer også *Chaplins* „Diktatoren“, der talte menneskets sag mod den stupide magt og menneskeforagt, med åndfuldt vid, ligesom den herhjemme næsten ukendte *Preston Sturges* i 1940 indledte sin række af begavede, menneskelige komedier og i „Sullivan's Travels“, hans femte og efter sigende bedste film, skildrede en filminstruktør, der drog ud i Amerika for at lære virkeligheden at kende.

Med Amerikas indtræden i krigen skete der naturligt nok en forandring inden for amerikansk film. Flere af de betydeligste instruktører gik ind i aktiv tjeneste, Ford, Wyler og Huston lavede dokumentariske film om krigen, men fastholdt i disse journalistiske bestillingsarbejder det menneskelige. Det ses tydeligt i den måske bedste krigsreportage, Hustons „The Battle of San Pietro“ fra 1944, hvor de egentlige helte var de indbyggere, der efter slaget vendte tilbage for at bygge deres by op igen og fortsætte tilværelsen. For amerikanerne gjaldt det på dette tidspunkt i højere grad at betone fællesskabet end at angribe sociale

Orson Welles som „the tycoon“ i sin egen „*Citizen Kane*“ (1941).



skavanker. Hvad der var brug for i disse år var beredskabsfilm, ofte religiøse, og eskapisme. Den intelligente eskapisme repræsenteredes af filmkomedien (bl. a. af europæerne *Lubitsch* og *Clair*) og af musical'en, der i begyndelsen af fyrrerne fandt sig selv som genre, først og fremmest takket være *Vincente Minnelli*, der også med „The Clock“ fra 1945 demonstrerede hvor menneskeligt ægte og naturligt sentimentalt, man kunne lave beredskabsfilm.

Der var dog nogle, som blev tilbage. Af tredivernes fremtrædende instruktører, som dyrkede det menneskelige, bør nævnes *William Wellman*, der i 1943 lavede den fremragende studie i flok-mentalitet og lynchjustits „De døde ved daggy“.

Inden for kriminalfilmen, der altid har været realistisk, psykologisk direkte og moraliserende, noterede man som smukke eksempler inden for traditionen *Billy Wilders* „Double Indemnity“ („Kvinden uden samvittighed“) fra 1944 om en almindelig mand, der kommer i ulykke og *Fritz Langs* to film med samme

tema „Kvinden i vinduet“ fra 1944 og „Gaden med de røde lygter“ fra 1945, i begge afbrydes hovedpersonens rolige borgerlige tilværelse af det uventet mystiske, amoralske.

Ligesom i den øvrige verden kom den dokumentariske praksis, som mange af filmfolkene var vant til under krigen, efter krigen til at få en afgørende indflydelse, og i USA blev den væsentligste nyskabelse den halvdokumentariske film. Dette begreb var i begyndelsen først knyttet til producenten *Louis de Rochemont*, der lagde ud med autentiske historier fra krigstiden i „Huset i 92. gade“ (1945), iscenesat af *Henry Hathaway* i en nøgtern, saglig stil med hovedvægten på begivenheden. Senere overførtes denne halvdokumentariske beretningsstil på amerikanske emner, oftest kriminalistiske *case-histories*, men altid med en meget stærk accent på det menneskelige indslag, og med en forkærlighed for at skildre dagligdagen, indfanget *on location*. Hathaway fulgte med i denne udvikling med „Ring Northside 777“ (1947), men menneskeligt mere vedkommende var *Elia Kazans* „Boomerang“ (1947),

Fredric March som en af de hjemvendte soldater i *Wylers* „The Best Years of Our Lives“ fra 1946.



der angreb retspraksis, og de to af *Mark Hellinger* producerede og af *Jules Dassin* instruerede „Brute Force“ (1947) om brutaliseringen i fængslerne, og den smukke New Yorkerfilm „Den nøgne by“ fra 1948 om politiets hverdag.

Kazan, der også havde givet en poetisk-følsom storbyskildring med „Der vokser et træ i Brooklyn“ fra 1945, gik efterhånden over til en mere samfundsanklagende linie, der tog tråden op fra trediverne, men på nye emner, som først nu kunne behandles, nemlig raceproblemerne. I „Mand og mand imellem“ fra 1947 var det den lille antisemitisme, der blev angrebet med effekt; samme år leverede *Mark Robson* et sympatisk indlæg i racedebatten med „Hemmelig mission“, men stærkest af racefilmene var *Edward Dmytryk*s hårde og skånselessø „Blindt had“ fra 1947, hvori racehadere udleveres uden omsvøb som fascist og sadist. Den mest dybsindige tolkning af race-spørgsmålet mødte man dog i den gamle *Clarence Browns* poetiske *Faulkner*-filmatisering „Intruder in the Dust“ fra 1949.

En særlig genre, som amerikansk film dyrkede med energi og slagkraft i disse år var boksefilmene. Ikke blot var de bedste af disse film heftige angreb på den professionelle boksnings brutalisering af mennesket, men netop i denne form og i dette miljø kunne man skånselessø kommentere den amerikanske drøm om succes og karriere på bekostning af menneskelige dyder. Blandt de bedste var *Robert Rossens* „Lev farligt“ („Body and Soul“) fra 1947 med den tidligt afdøde *John Garfield*, hvis skuespillerfysiognomi gjorde ham ideel som menneskeligt-realistisk fremstiller, *Robert Wisens* „Knock-out“ fra 1948, og *Mark Robsons* af *Kramer* producerede „Champion“ fra 1949. I alle filmene levede miljøerne og personerne stærkt og direkte, samtidig med at de stod for noget mere vidtrækkende.

Efter 1945 begyndte man også at betragte den overståede krig i mindre heroisk belysning. *Lewis Milestone* skabte med den koncise „Den blodige vej“ et modstykke til „Intet nyt fra vestfronten“. I *William Wellmans* „The Story of G. I. Joe“ („Krigskorrespondenten“) fra 1945 var det også den almindelige soldats tilværelse, der skildredes uden heroisk touche, krigens uhyggelige hverdag for mennesker, der ikke var skabt til at slås. Men de egent-

lige analyser af krigens helvede måtte vente til halvtredserne.

At krigen for USA kom til at betyde et politisk vendepunkt afspejledes tydeligt i filmene. Først og fremmest rejste *Wyler* i den også formelt interessante „De bedste år“ fra 1946 de hjemvendte soldaters problem. Med finhed skildredes den vanskelige omplantning fra den uiformerede tilværelse til den civile hverdag, tilbagekomsten fra det europæiske krigshelvede til det tilsyneladende uberørte Amerika. Der opstod en lang række problemer med forbindelse til krigen. *Fred Zinnemann* gjorde i „Et barn eftersøges“ opmærksom på de frygtelige problemer, som eksisterede i Europa for de børn, som var blevet berøvet forældre under krigen. I den spændende fortalte „Den fremmede“ fra 1946 anbragte *Orson Welles* en krigsforbryder i et lille provinsielt amerikansk miljø og bragte virkningsfuldt det fascistiske overmenneske i kontakt med dagligdagsamerikaneren. *Chaplins* „Monsieur Verdoux“ fra 1947 havde på en lignende måde tilknytning til den overståede kamp mod nazismen ved djævelsk-blidt at skildre en amoralist, der forsvarede sine egne mord med, at samfundet accepterer mord, når de foregår kollektivt under krig. Fascismen i det demokratiske samfund blev angrebet intelligent og virkningsfuldt af *Robert Rossen* i „Alle kongens mænd“ fra 1949, der skildrede en politisk boss' korrupte vej mod magten ved brug af samme midler, som Hitler brugte. „Force of Evil“ fra 1948 af *Abraham Polonsky* handlede om en korrupt sagførers hensynsløse kamp for at vinde indflydelse.

I årene efter krigen tog den realistiske amerikanske film stadig nye områder ind under sin behandling og den psykologiske realisme blev mere og mere rensat for klichéer. I „Forspildte dage“ fra 1945 gav *Billy Wilder* et rystende billede af en alkoholistes fortvivlede menneskelige isolation, og *John Hustons* „Tre mand søger guld“ fra 1947 var et nuanceret realistisk drama om guldtørsten og pengebegæret, fortsættende linien fra *Stroheim*s „Greed“. Gangsterfilmen fik en effektiv fortsættelse i *Robert Siodmaks* „Den, der hævner“ fra 1946.

Af de franske instruktører, der kom til USA under krigen var det *Renoir*, der ydede den betydeligste indsats, og med „De ukuelige“ fra 1945 var det i forbløffende grad lykkedes

for Renoir at finde ind til den social-patetiske, engagerede og samfundsrevsende tone i amerikansk film i sin skildring af et sydstatsægte-pars kamp med jorden, en film, der på mange måder kunne minde om „Vredens druer“.

Den kritiske *Joseph Mankiewicz* skabte med „Husveninden“ i 1949 en fin satirisk film om sladder i lillebyen, og i 1948 skabte veteranen *Frank Borzage* med „Moonrise“ sin bedste film, et kompliceret realistisk melodrama om en eftersøgt sjælekamp og hobens mordtørst.

I slutningen af fyrrerne indledte John Ford sin række af poetiske realistiske westerns, hvor han efterhånden i højere og højere grad trængte ind i ånden fra pionertiden. Mesterlig var „My Darling Clementine“ fra 1946.

En anden af de gamle, *Frank Capra*, forsøgte efter krigen at tage linien op fra de store komedier. „Det er herligt at leve“ fra 1947 var en charmerende hverdagskomedie, men mere spændende var den ærkedemokratiske „State of the Union“ fra 1948, hvor New Deal-tankerne brødes med den nye, mindre klare efterkrigstid.

Af stor betydning for den amerikanske film i fyrrerne var en række producere, der havde idéer, og som når de ydede deres bedste alle arbejdede på den engagerede, realistiske linie. Betydeligere i denne henseende var *Mark Hellinger*, *Dore Schary*, *Hal B. Wallis* og den nye *Stanley Kramer*, der vel nok er den af dem, der havde den mest tydelige og klare linie i sine produktioner.

Med dette hastige rids over den amerikanske film i fyrrerne er ikke søgt at give et dækkende billede af produktionen, men det vil næppe være for meget at sige, at i al væsentlighed tegner disse her nævnte film billedet af amerikansk filmkunst i denne periode. Thi næsten alle betydelige amerikanske film har været præget af et menneskeligt engagement, en positiv humanisme, en klar stillingtagen til samfundet, baseret på en demokratisk liberalisme og en grundlæggende respekt for individet, støbt i en klar realistisk og fast form, en filmkunst der i første række har interesseret sig for mennesket og dets forhold til omverdenen, konkret, klart retningsbestemt og med

Clarence Browns Faulkner-filmatisering „Intruder in the Dust“ fra 1949.



en i bedste forstand social funktion. Det er en linie, som det i tilsvarende konsekvent grad, ikke er muligt at finde i nogen anden national filmproduktion. I slutningen af fyrerne truedes denne linie alvorligt, da det politiske hysteri også nåede Hollywood og de uværdige hekseprocesser indledtes i 1947, men også dette angreb blev i længden modstået.

50'erne

De rystende hekseprocesser i 1947 og 1951-54 kom naturligvis til afgørende at præge den amerikanske filmproduktions holdning. Politiserende nulliteter svang sig ved hjælp af intolerancens døtre og sønner i sadlen og red over landet efterladende kommunistkræk, hvor de havde talt. Sladder og bagtalelse havde store dage, og mange film- og radiofolk blev frataget deres stilling på grund af rygter og mistanker. Forbløffelsen over, at sådanne processer overhovedet kunne finde sted i vore dages USA blandedes med skammen over visse vidners optræden.

Decenniumskiftet viste ellers et Hollywood, om hvilket man mindst af alt ville have troet, at det havde været hjemsogt af et intolerancens korstog. 1950 blev et år med vitalitet og optimisme i produktionen. Lovende instruktører slog delvist eller helt igennem med teknisk velgjorte arbejder, der netop rummede så meget snert af samfundskritik, at man indstillede sig på en spændende og engagerende fremtid. Tendensen var klar: bort fra den ligegyldige underholdning tilbage til den realistiske, liberalt debatterende, aktive filmkunst. Samtidig viste de unge instruktører mod til at eksperimentere med udtryksformen, man arbejdede videre med den halvdokumentariske linie fra midten af 40'erne. Man lagde større vægt på at udtrykke ideer gennem dekorationerne, og man afslørede spændende forsøg med persongrupperinger inden for billedfladen, grupperinger, der hyppigt befordrede ideer og symboler af vital betydning for karakteristikken. Fælles for disse film var deres uprætentjære ydre form. De baserede sig på jævne historier, uden storladne snakken, om enkeltpersoner, der af en eller anden grund pludselig befinder sig i en vanskelig situation, men som i stedet for umiddelbart at redde sig ud af

denne, graver videre og gør det vanskeligere eller farligere for sig selv, for derigennem at komme til en løsning på et ydre eller indre problem af betydning.

Den kvalitetsmæssigt opadgående linie understregedes desuden af de „gamle“ instruktører, der arbejdede med idé, variation og ikke mindst tradition. *John Fords* „Wagonmaster“ („Karavanen“) fra 1950 kan betragtes som et af mesterens smukkeste poetiske arbejder, og filmens tilblivelseshistorie berettiger ikke til at hensætte den i kategorien „kleinkunst“. Den er ikke helt så socialt engageret, som flere af 40'ernes Ford-film, men den er fra ende til anden ren og skær poesi, et digt om pionertidens karavanerejser, om det jomfruelige lands primitive betvingere.

John Hustons „The Red Badge of Courage“ karakteriserer på udmærket måde hekseprocessernes genoptagelse i 1951. Hustons drøm om at filmatisere *Stephen Cranes* roman om modets vilkårlighed, om krigens indvirken på menneskesindet, var efter svære forhandlinger og meget modstand bragt til ende, da „M.G.M.“ af frygt klippede filmen sønder og sammen og „drev“ Huston i frivillig landflygtighed i næsten 10 år. Det mumledes i krogene, at der var noget uamerikansk ved ham. *Joseph Losey* var udvandet til England, og adskillige skuespillere, instruktører og manuskriptforfattere måtte vandre i fængsel som følge af de parodiske undersøgelser og retssager. At der under disse vilkår kunne arbejdes seriøst i Hollywood, kan kun aftvinge beundring. *George Stevens' chef-d'oeuvre* „A place in the Sun“, der mere tog sig af den romantiske drøm om kærligheden end af den amerikanske drøm om succes'en „just around the corner“, som *Dreisers* roman behandlede, står som 50'ernes store værk om en tragisk og umulig kærlighed, en moderne, fængslende, psykologisk nuanceret amerikansk tragedie. Den amerikanske drøm om den materielle lykke behandlede Stevens intelligent og overordentlig ambitiøst i „Giganten“ (1956), hvortil *Edna Ferbers* formelt uinteressante roman dannede oplæg. Stilen er her bred og episk, svarende til milieuet og personerne, der befolker det, og selv om filmen skæmmedes af adskillige mindre heldige passager, bl.a. den mislykkede epilog, så står hovedtanken klar og ren tilbage, banal og sentimental og eviggyldig: den



James Dean, Mercedes McCambridge, Elizabeth Taylor og Rock Hudson i George Stevens' ambitiøse „The Giant“ fra 1956.

golde, materialistiske succes er ingen succes, når kontakten med den indre, menneskelige lykke og harmoni er ødelagt eller blot svækket. Det gælder for det enkelte individ og det gælder for et samfund, vort samfund. Mellem disse to film kom Stevens' tredje væsentlige film i denne hans rigeste periode, den romantiske western „Shane“ fra 1953, der må betragtes som den anden store western i den gruppe, man har kaldt „den ideologiske western“ eller „the adult western“, der indledtes med Fred Zinnemanns „High Noon“ („Sheriffen“). Hvor Zinnemann i „High Noon“ leverer, hvad man kan kalde en kunstnerisk manifestation – filmen kom frem i krise- og hekseåret 1952 – en allegorisk fremstilling af situationen USA, af borgerskabets selvgodhed, af samvittighedens krav til eneren, af faren, der kun bliver akut, fordi borgerskabet svigter den ene, der hører sin samvittighed, dér tager Stevens fat på endnu en amerikansk myte: den ensomme, hårde, af fortiden forfulgte prærieulv, gunman'en, der længes efter at komme til ro, men som ikke kan opnå en ligestilling i samfundet af bønder, der i ham ser et overmenneske. Han er dømt til evig udelukkelse fra fællesskabet, han lærer aldrig samhørighedsfølelsen at ken-

de. Hans position er så ynkværdig, at kun barnets naive drømme kan handle om ham.

Hollywood-processerne formåede atter for en tid at stække debatten i amerikansk film. De kunstnere, der ikke var flyttet til udlandet, arbejdede under pseudonym eller ventede på *McCarthys* fald. I mellemtiden søgte Hollywood at klare sig med „harmløse“ underholdningsfilm, eller tandløse problemfilm, der med talent fremdrog en række skinproblemer og behandlede dem „voksent“ – de fremstilles uheldigvis stadig. Det officielle Hollywood dyrkede det middelmådige og ufarlige, men iagttagere ville alligevel kunne fornemme tendenserne bag den glatte og problemfri produktion. Instruktørerne, der havde noget på hjerte, gik en anden vej og koncentrerede sig om gangsterfilm og westerns, der var og er velegnede talerør for kontroversielle meninger. Disse genres traditionelle skemaer giver plads og dække for allegori og symbolik, og det bornerte publikum går, ved afvisningen af disse film, ofte glip af væsentlige indlæg i tidens debat, af fremlæggelser af ideer og tanker, som måske først langt senere kan komme til endeligt udtryk i film af den kategori, som også det bornerte publikum finder *en vogue*. Der kræ-

ves ikke nødvendigvis subtile fortolkninger for at aflokke disse film en dybere mening, de store linier, perspektiverne, af forskellige samfundsmæssige arter, står hyppigt klare og entydige for tilskueren. Naturligvis rensede McCarthy-gutterne ud blandt kriminal- og westerninstruktørerne – *Abraham Polonsky* kom aldrig på fode igen – men der dukker hele tiden nye folk op, nye talenter, der prøver deres kræfter og ideer i disse gener. *Richard Quines* „Drive a Crooked Road“, der aldrig har været i Danmark, nævnes som værende endnu bedre end „Pushover“ („Politi-Forræderen“) fra 1954, der imponerede ved sin „glatte“ skildring af en erotisk betagelse og en politimands korrumpning. Under det senere, mildere klima har Quine holdt sig til de elskværdigere gener, lystspil og musicals.

Den hårde, kompromisløse, pågående filmkunst savner man kun i 1952. Allerede i 1951 kom *William Wylers* sobre „Detective Story“ („Politistation 21“) og *Billy Wilders* rystende „Ace in the Hole“ („Forsidesensation“), der skånseløst blotlagde vrangsider af det amerikanske samfund, den økonomiske udnyttelse af sensationshunger, den udvendige sentimentalitet, der altid er menneskefjendsk og farlig. Også Wilder kunne fortælle om mennesket, der forgæves søger at overhøre sin samvittighed. Men heller ikke Wilder kunne klare de vanskelige år 1951–54, og hans senere film viste en tæmmet mand, der udviklede en perfekt stil i komediefaget. Man skal dog ikke udelukke muligheden af, at han også i denne genre kan yde en indsats ud over den meget underholdende; tendenserne i hans seneste, bitersede komedie „The Apartment“ („Nøglen under måtten“) giver lyst til gensyn med denne instruktør.

Tydeligvis under indtryk af det pres, der blev lagt på de enkelte kunstnere i begyndelsen af 50'erne, fremkom en række film, der behandlede eneren i modsætningsforhold til sine omgivelser, „den fremmede“ i et lukket samfund, kunstneren, der må stå alene, pariaen i det lunkne og selvgode borgerskab, eneren, hvis ideologi ikke formår at holde ham oprejst, og eneren, der, som i de gamle *Capra*-film, ved sin optræden og stædige kamp formår at vinde gehør hos massen, forstår at føre sine ideer igennem. Foruden de ældre instruktørers indsats på dette felt – Hollywoods

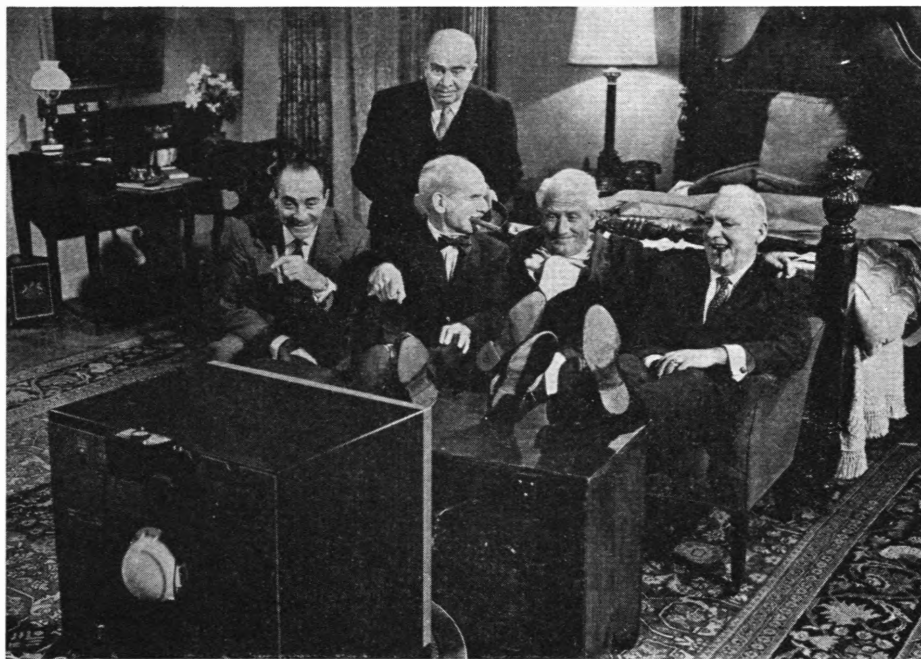
gamle generation har på forunderlig vis formået at holde sig „ung med de unge“, når det ikke ligefrem var *den*, der var toneangivende – var det bl. a. i første række producenter som den ærgerrige og intelligente *Stanley Kramer*, og *John Houseman*, der i sin alsidighed og despekt for konventionerne nærmer sig idealet af en producer, som gav plads for yngre instruktører med væsentlige argumenter i debatten. Kramers to film fra 1954 „The Wild One“ („Vild Ungdom“) i *Laslo Benedeks* instruktion efter et dialogstærkt manuskript af *John Paxton*, og „Mytteriet på Caine“ i *Edward Dmytryk*s iscenesættelse var dristige eksperimenter, ikke ubetinget helstøbte værker, men intelligente og ofte snerrende indlæg i den standende debat om menneskerettighederne. Siden 1955 har Kramer desuden selv iscenesat film, og hans „Dommen i Nürnberg“ fra 1960 har sikkert fået adskillige til at tage hans mellemtilgende film op til fornyet overvejelse.

Atter *Henry Fonda* som menneskelighedens fortaler, her i *Sidney Lumets* „Twelve Angry Men“ fra 1957.



Hans ærgerrighed byder ham at påtage sig de største opgaver og behandle dem tro mod sin overbevisning. Han er absolut ikke stilsikker, og hans argumentation kan til tider synes mindre velfunderet, men man følger med spænding og interesse hans udvikling, der efterhånden har bragt ham i stillingen som en af grundpillerne i vor tids Hollywood. John Houseman producerede året for to nøglefilm, *Vincente Minnellis* „The Bad and the Beautiful“ („Illusionernes by“), et skarpt satirisk Hollywood-billede, og *Joseph L. Mankiewicz*’ „Julius Cæsar“, der afslørede kunstnerisk vitalitet og dristighed i form og „casting“. Minnellis „Cobweb“, der ikke har været vist i Danmark, og den uegale Van Gogh-film „Lust for Life“ danner desværre begyndelsen til en nedgangsperiode for denne sympatiske instruktør, hvis eminente sans for detaljernes betydning, for naragtighedernes karakteriserende værdi, for timingens og elegancens indbyrdes afhængighed, tilsyneladende har fort over i en indtil videre mindre frugtbar interesse for mentalhygiejnen. Mankiewicz overraskede positivt med den intelligente polemiserende „The Quiet American“, der i kraft af sin „amerikanske“ styrke faldt *Graham Greene* for brystet – og det ganske voldsomt. I producentrækken må også *Jerry Wald* nævnes, chancerytteren, der savner linie i sit arbejde, men som dog stod bag *Nicholas Ray*, da denne iscenesatte sit lille, spændende stildrama „The Lusty Men“ („Rodeoens Helte“) fra 1952. Rays afgørende indsats i filmkunsten kom i 1955 med ungdomsproblem-filmen „Rebel Without a Cause“ („Vildt blod“), der var en temperaments- og effektfuld anklage mod forældrene, der skildredes som et dyrepår i en zoologisk have, noget sønnen gik hen og så på et par gange om dagen, noget han ikke var en del af. Filmen kom frem på et tidspunkt, hvor den traditionelle „ener“ i amerikansk film langsomt og sikkert blev yngre og yngre. Baggrunden for denne udvikling er at søge i TV, der på det tidspunkt var skueplads for en hidsig, dramatisk debat om dagens USA. En „bølge“ af unge, engagerede talenter kom frem via TV, og det af samme medium på den tid kraftigt truede Hollywood svigtede ikke sin sans for det aktuelle, og bragte en lang række af de bedste navne til Californien. En anden, samtidig indvirkende, årsag var en direkte følge af

anti-trust-lovene fra 1948, der forbød et producerende selskab at fremvise filmene på egne biografkæder. Derved fremkom muligheden for rentable, uafhængige produktioner, og en række selskaber indstillede sig på denne forretningsgang, der naturligvis medførte, at selskabernes kontrol indskrænkedes til det mindst mulige. „Hecht-Lancaster Prod.“ (senere udvidet med producenten *James Hill*) indledte en ny tid med *Delbert Manns Chayefsky*-filmatisering „Marty“ (1955), der oprindeligt havde været opført som TV-skuespil, og som det officielle Hollywood først fik øje på, da den økonomiske succes var sikret. „Marty“ åbnede med sit nye, afglorificerende syn på amerikanske gennemsnitsborgere og deres hverdagsproblemer Hollywood for en række unge, ofte umodne, kunstnere, der i løbet af et par år nåede at sætte et afgørende præg på filmbyens status som kulturel faktor. Længst nåede ovennævnte par i deres næste film „The Bachelor Party“ („Mens Bruden venter“) fra 1957, der er en overordentlig fængslende skildring af menneskets vilkår i storbyen, aldeles uden moraliserende eller sentimentalt/imponeerende „afsløringer“, men med en spændt poesi undfanget ved en kombination af stemninger og ydre påvirkninger hos fem kontormænd, der fejrer en polterabend. Blandt „bølgens“ øvrige medlemmer hæfter man sig ved *Martin Ritt*, *John Frankenheimer*, *Robert Mulligan* og *Sidney Lumet*, der ikke alle i dag står lige entydigt klart som kunstnere, men for hvem det gælder, at de i midten af halvtredserne formåede at give filmproduktionen en drejning hen mod det kammerspil-agtige, det intime, det nære drama blandt helt unge, moderne mennesker. Den voldsomt ekspanderende – og eksploderende – „østkyst-bevægelse“, der grupper sig omkring de spændende *Morris Engel* & *Ruth Orkin* („Den lille flygtning“ og „Lovers and Lollipops“), *Lionel Rogosin*, *John Cassavetes* og *Shirley Clarke* står med deres improviserende søgen efter de oprindelige, de enkle, rå billeder af menneskenes forhold til hinanden og til miljøet, de færdes i, i stor gæld til TV-gruppen. Der er dog i denne forbindelse ingen grund til at antage at New York-gruppen på noget tidspunkt vil overtage Hollywoods stilling som toneangivende amerikansk kulturspreder. Thi baggrunden for denne gevaldige strøm af nye navne med nye



Spencer Tracy som den aldrende politiker mellem venner i Fords „The Last Hurrah“ fra 1957.

ideer og nye tanker der kun kan udtrykkes i film, er stadigvæk den jævnt flydende produktion af kunstnerisk inspirerede film fra Hollywoods gamle instruktører, de, der var med i 40'erne og 30'erne og som for manges vedkommende havde rod i stumfilmen. Det er John Ford, der stilsikkert, men ideologisk mindre nøjeregnende, år efter år fremlægger sine poetiske lovprisninger af den enkle og primitive amerikaner – og irer. Fabelen „Den tavse mand“ (1952), den overordentlig bevægende og smukke „Hvor solen skinner“ (1953) og den ikke her viste „The Last Hurrah“ (1957), der lige som „Hvor solen skinner“ skildrer en aldrende politiker af den patriarkalske og noget utidssvarende skole, danner højdepunkterne i denne rige naturbegavelses omfattende produktion fra tiåret. Det er *George Cukor*, der med variation og større lyst til eksperimenter, men sjældent med samme poetiske varme som Ford, har bidraget til den moderne komedie og inspireret folk som *Frank Tashlin* og *Richard Quine*. Hans „En stjerne fødes“ fra 1955 er især i Frankrig hævet til mester-

værkernes tinder, og vi har med stor glæde set hans dejlige, romantiske eventyr „Heller in Pink Tights“ („Fra Cheyenne til Bonanza“).

En lettelse af „The Production Code“ i midten af halvtredserne kan meget vel have været en direkte følge af de mange omgælder og overtrædelser af den, man kunne opleve umiddelbart forinden. *Otto Preminger*, der havde udviklet sig til en lidt mere end habil håndværker med ikke så forfærdelig meget på hjerte, gav med „Månen er blå“ fra 1953 en overraskende moderne og vittig erotisk komedie i et frispog, man siden skulle møde til trivialitet i hans film. Den vellykkede og vitale „Carmen Jones“ (1954) lovede mere, end hans senere film har kunnet holde. Det mondæne hos *Elia Kazan* dukkede op på et tidspunkt, hvor alvorlige kræfter arbejdede på at skabe bund for en moderne, engageret filmkunst i USA. Kazan, der havde optrådt som den angrende synder under processerne, kastede sig over *Tennessee Williams'* skuespil. Det er ikke uamerikansk at pille ved sexual-tabuerne, og tendensen til at engagere sig i sexual-psy-

kologiske kurioser, og derved chokere det „dannede“ publikum, der elsker at blive chokeret, er kun en ringe og ret beset billig omgæelse af den kunstneriske frustrering, der foruden Kazan præger enkelte af 40'ernes lovende navne.

Gyset har altid været en folkekær del af Hollywoods produktion, og 50'erne har vist en udvikling, der er værd at følge nøjere. De traditionelle emner, der hyppigt tangerede skrækgrenen, blev væsentligst gennem *Hitchcock* afløst af moderne, psykologisk funderede beretninger om personen, der midt i sin hverdag pludselig ser sig inddraget i en skrækfyldt ringdans, som han ikke kan springe ud af. Han må følge de baner, den ydre påvirkning byder ham og søge at klare for sig undervejs indtil dette mareridt ved højlys dag – thi et sådant må han hele tiden sammenligne det med – tager en ende. Den tydelige linie i tiårets produktion går over højdepunkterne „Strangers on a Train“ („Farligt møde“) 1951, „The Wrong Man“ („Den forkerte Mand“) 1956,

Kirk Douglas og Adolphe Menjou i Stanley Kubricks rystende antikrigsfilm „Paths of Glory“ (1957).



og „North by Northwest“ („Menneskejagt“) fra 1959, hvoraf måske den midterste giver nøgleordet klart: katolikkens forklarede indstilling til uforklarlige og ubegrundede påvirkninger, hans erkendelse af sin skyld under alle forhold og hans derigennem erhvervede åndelige styrke. Gysets poesi dyrkedes med voldsom grusomhed i *Orson Welles'* få film, ligesom *Fritz Lang* inden sin hjemrejse til Tyskland viste kærlighed til stilen i den rigt forsirede „Moonfleet“ („Mens bøddelen ventede“) fra 1955. Alene står *Charles Laughtons* forunderligt bizarre gyser „Night of the Hunter“ („Kludedukken“) fra 1955, skabt i en „gammeldags“, ekspressionistisk form, men i kraft af sit indhold – en „gammeldags“ kamp mellem det onde og det gode indlagt i en psykologisk fabel – alligevel et levende og intelligent kunstværk.

I midten af halvtredserne sporede i visse film en tendens til at ville chokere, til bevidst at provokere tilskuerne, til at slynge rå fakta ud i hovedet på folk i et forsøg på derigennem at modarbejde den omsiggribende tilskuermentalitet hos det brede publikum, få dem til at engagere sig alvorligt, få dem rystet ud af „underholdnings-trædemøllen“. Gangsterfilm og westerns dannede indledningen med *Stanley Kubricks* spændstige *thrillers*, og *Robert Aldrichs* arbejder inden for begge kategorier. Igen nærmer man sig ad denne vej den skarpt formulerede sociale anklage, og igen var det de uafhængige producenter, der gav den økonomiske og moralske støtte. Aldrichs „Angreb“ (1956) var en hidsig og snerrende fortælling om en uduelig amerikansk officer, der på grund af umodenhed og fejhed sender sine mænd i døden. Dens outrerede, nærmest konvulsiviske form gjorde, at den næsten skød over målet, men holdningen var sympatisk og vel gennemført. Krigens destruktion af de almindeligste menneskerettigheder, dens bizarre, selvskabte regler, der går på tværs af al fornuft og al menneskelighed var også emnet for Kubricks foreløbige hovedværk „Ærens Vej“ (1957). Her skildredes med forbløffende modenhed og styrke, hvorledes krigen danner en ideel baggrund for officersambitioner på bekostning af „de små fisk“, der må lade sig kommandere med efter strategernes personlige lyst og tarv. Den farlige kynisme dækker sig bag patriotismen, der naturligvis skildres som

en slyngels sidste tilflugtssted. „Ærens vej“ er et af 50'ernes betydeligste idédramaer, og blandt Hollywoods unge instruktører er Kubrick med sin ubændige lyst til at bekæmpe og nedbryde konventioner, til at slynge os karske og upyntede sandheder i ansigtet, til at forsvare de underkuede, til at angribe de bestående systemer uden at levere patentløsninger og idealfordringer, den mest lovende, den mest spændende.

For den kritiske biografgænger er Hollywood ved overgangen til 1960 stadig fuld af vitalitet og skaberlyst. De store, gamle instruktører har vist evner til at forny sig. Enkelte som *Frank Capra*, *Robert Rossen* og *Howard Hawks* har triumferet med hver sit lykkelige come back, og meget tyder på, at de under deres lange fravær ikke har mistet evnen til at skabe rig og nuanceret kunst. Ungdommen er rigt repræsenteret i produktionen. Dens udvikling er den klassiske: lærlingetid og svendestykke inden for gangster- eller western-filmen inden den får lov at udfolde ide og talent i de af navn finere gener.

Vi vil vove at spå. Interessen vil i de kommende år samle sig om, foruden de allerede nævnte, navne som *Irving Lerner*, *Irvin Kershner*, *Budd Boetticher*, *Hubert Cornfield*, *Terry* og *Denis Sanders*, og *Alexander Singer*. De skal føre de store, forpligtende, liberale traditioner videre, de skal modstå de angreb, Hollywood med jævne mellemrum udsættes for, og de skal ikke mindst udstå bigotterierne fra den kulturelle halvverden, der i Hollywood udelukkende ser en kulturfare, en skræmmende, enorm trussel mod de øvrige kunstarter, ja mod selve folkesundheden. Ikke sjældent løftes røster med denne idiosynkrasi, og ikke sjældent viser de sig at stamme fra verdensrevsere, der overser det faktum, at kun et lands fundamentale, sunde liberalisme kan danne baggrunden for en kunstnerisk holdning som den, Hollywood i årtier har vist. Landet skabte Hollywood, og Hollywood var og er med til at forme landet, at lutre tanker og ideer i den aktuelle debat, at udvikle denne liberalisme, at stille mennesket og dets problemer i centrum af enhver social og demokratisk debat.

