

Peace is our profession

— den moderne politiske hjerterfri
i Hollywood
af Poul Malmkjær

Med Guds hjælp skal vi vinde sejr og fred, frihed for frygt, og vi skal bevare vor gode appetit gennem renheden og kraften i vore vitale legemsvædsker. Gud velsigne os alle.

Gen. Jack D. Ripper.

Spørgsmålet om brug af atombomber i Vietnams jungle er af ren teknisk art – en mulighed, som kan overvejes, uden at den er aktuel.

Senator Barry Goldwater.

Den 3.4. 1963 havde „Kandidaten fra Manchuriet“ danmarkspremiere. Den 22.11. 1963 blev præsident *John F. Kennedy* myrdet. Den 2.4. 1964 havde „Dr. Strangelove“ premiere. Den 16. juli blev senator *Barry Goldwater* valgt til republikanernes præsidentkandidat. Den 12.6. 1964 havde „Syv dage i maj“ premiere. Kort tid efter oplevede vi med undren Vietnam-krisen.

Velmanende venner af USA griber ofte til tankeløsheder i deres iver efter at forsvare USA's handlinger og især efter at undertrykke enhver kritisk bemærkning, der måtte være rettet mod USA. Man kan med fuld ret anklage disse redningsmænd for at savne elementær orientering om dagens debat, såvel som om historiens lære. Den skarpeste og grundigste kritik af USA er altid kommet fra USA. Den er kommet fra mange sider, og den er kommet særlig kraftigt og perspektivrigt fra det heterodokse Hollywood: *Capras* new-deal-film (bl. a. „State of the Union“), *Richard Brooks'* „Crisis“, *John Fords* „The Last Hurrah“, *Pre-mingers* „Storm over Washington“, *John Frankenheimers* „Kandidaten fra Manchuriet“ og „Syv dage i maj“, *Stanley Kubricks* „Dr. Strangelove“ og *Franklin Schaffners* „Den bedste mand“ er etaper i rækken af politiske debatindlæg fra Hollywood.

Det er bemærkelsesværdigt med hvilken kraft disse film har koncentreret sig i de seneste år – efter *McCarthy* – i netop en tid, da bevægelserne i politikken synes at tyde på en samling omkring ekstremerne, og det er bemærkelsesværdigt, at filmfolkene synes at ana-

lysere fænomenerne i ekstreme fortællinger og i ekstreme former. Den ligefremme, ofte tørt saglige og ofte lidt blindt idealistiske holdning er afløst af digternes vision. Digtere har altid været de bedste historieskrivere, ikke nøjagtigere end historikerne, men sandere. Filmdigternes visioner har derfor krav på al vor opmærksomhed; vi kan finde sandhed i dem, sandhed, der fremkommer på bekostning af akkuratesses og korrekthed, sandheder, der skabes af tilfældigheder, som til gengæld tillægges nøjagtig samme værdi som det historisk velfunderede og det statistiske prognosticerede. Disse instruktører er den ny tids moralister samtidig med at de udleverer vor tids dogmer og gør os urolige overfor det, vi synes er sikkert og redeligt. De koncentrerer sig om at stille teknik og tænkevaner overfor hinanden i et forsøg på at få os til at erkende, at netop tænkemåderne er et forsømt område i vor tid. Ideologierne har ikke kunnet følge med teknikken, man forstår ikke, man fatter ikke; man har ladet skepsis afløse af accept, man har lagt magten i hænderne på den, der fatter og forstår.

★

„The Best Man“ („Den bedste mand“), som „Cahiers“ i festivalrapporten fra Cannes i år havde grupperet under rubrikken „Les industriels“, kan kun i kraft af sit emne komme i selskab med de øvrige film. Det turde være næsten umuligt ikke at kunne forvente interesse om en sådan film i disse tider, og det har vel også stået filmens bagmænd klart. Anbring



så *Henry Fonda* i den sympatiske rolle og den er hjemme, bror. Til forskel fra de øvrige film er „*The Best Man*“ uden dybere kunstnerisk vision. Den er i høj grad brugskunst og dertil uforpligtende underholdende, men den bevæger sig forstemmende støt på overfladekrusninger af et vandløb, som i dybden skjuler anderledes voldsomme strømninger. Dens præsidentkandidat-historie er vel næppe stort mere end en modernisering af „*State of the Union*“, og dens rekonstruktion af virkelighedens vitalitet må falde igennem ved sammenligningen med TV-reportager fra de aktuelle begivenheder, for slet ikke at tale om dokumentariske registreringer som f. eks. *Leacocks* „*Primary*“. Schaffner har ikke fået fjernet teaterpræget fra historien om kandidat-nomineringen. De lange dialogstykker giver plads for skuespillernes „pragtpræstationer“ – man fornemmer næsten tæppefaldet – og kun momentvis lykkes det instruktøren at frigøre sig for bindingerne. Spøge er hans forsøg på at skabe atmosfære i eksteriørerne, og direkte pinlig er scenen med Joe Cantwells (*Cliff Robertson*) tidligere soldaterkammerat, der vil stille sin viden om Cantwells erotiske fejltrin til rådighed for modkandidaten. Man kan ikke sige sig fri for en følelse af, at „*The Best Man*“ driver rovdrift på en smuk tradition i amerikansk film. Filmen fik naturligvis en ganske net modtagelse i Danmark.

★

Den politiske thriller nåede et foreløbigt højdepunkt med „*The Manchurian Candidate*“, John

Frankenheimers mystiske, dobbeltbundede og aldeles foruroligende fantasi over et aktuelt emne. De politiske ekstremer stilles her op som en regulær trussel mod nationens sikkerhed, og er end filmen en skræk-fantasy, så er den dog netop så realistisk i grundtonen, at den bliver forfærdende vedkommende som debatindlæg. Situationen er ikke helt utænkelig, og der er politisk og videnskabelig dækning for Frankenheimers dame uden underkrop og vilde mand fra Manchuriet; og vi tror allesammen på Dr. Strangelove.

„*The Manchurian Candidate*“, der baserer sig på en roman af *Richard Condon*, fortæller omhyggeligt og følgerigtigt historien om en gruppe amerikanske soldater, der i 1952 tages til fange af kineserne i Korea. En psykiater af de morbide morsomme, fra Pavlov-instituttet i Moskva, tager dem under behandling („man kalder det hjernevask“) og udvælger den af mandskabet ikke særligt elskede sergent Raymond Shaw (*Laurence Harvey*) til en specialopgave som fjernstyret agent. Soldaterne frigives, og Shaw vender hjem som krigshelt. Sin effektivitet beviser han ved to år efter hjemkomsten at myrde sin arbejdsgiver, en liberal redaktør. Shaw har bestået sin første prøve efter hjemsendelsen. Hans stedfar – en rabiatt mccarthyistisk politiker, senator Iselin, dirigeres af hustruen, der til gengæld viser sig at være kommunisternes top-agent i USA. Cirklen er sluttet. Shaw styres med kortet Ruder Dame, der viser sig for ham i en række situationer, og hans egentlige opgave, at myrde præsidentkandidaten under det politiske kon-

vent i Madison Square Garden, nærmer sig. Imidlertid er en tidligere medfange, kaptajn Marco (*Frank Sinatra*), der er blevet i hæren, begyndt at genvinde lidt af den hukommelse, kineserne tog fra ham i Manchuriet, og klart nok er det kammeraternes enstemmige begejstring for Shaw, der støder ham og vækker hans mistanke. For han erindrer, at Shaw ikke just var en flink fyr. Han giver sig til at investigere på egen hånd og finder lidt efter lidt frem til den frygtelige sandhed. I en klassisk *last-minute-rescue* når han frem til Shaw, der dog ikke skyder præsidentkandidaten, og vi får i stedet et billede af stråmanden, senator Iselin, og dennes hustru med hver sit lille runde, røde hul i panden.

Referatet er en voldtægt på filmen, for i Frankenheimers udformning er den en fantasiers og intellektets triumf over drømmen, en balancekunst – som senere Kubrick gentog – på kanten af den *lex artis*, som så ofte må krænkes en smule, når kunsten også vil over-

raske. I de store linier er „The Manchurian Candidate“ en trofast Hollywood-produktion med åbenbar appel og stærk regulær ydre handling, og bag den står en skabende instruktør, der kan være sammensat af bl. a. *Welles*, *Hitchcock*, *Sirk* og *von Sternberg*, men som via en intelligent udnyttelse af inspiration, eksempelvis gennem en forbillig montageteknik, skaber sit helt personlige udtryk. Frankenheimer kender sit håndværk og elsker teknikken, som han da også udnytter suverænt. Hans læretid som instruktør ved TV, hvor tempoet var næsten umenneskeligt og fejlene uigenkaldelige, giver sig udslag i et inspirerende forarbejde og en omhyggelig klipning, der ofte ligner TV-teknikken, men som adskiller sig fra denne ved at være hurtigere og mere bevægelig.

Opfindsom er et lidt dubiøst ord; det engelske *inventive* er mere dækkende som karakteristik af Frankenheimer. Hans iklædning af *George Axelrods* manuskript rummer et væld af detaljer, som vel at mærke hver for sig ejer

Leslie Parrish og Laurence Harvey i „The Manchurian Candidate“.



egenskaber ud over det dekorative. Der er tale om en dobbeltfunktion, om man tør betragte glamour som en egenskab i sig selv på trods af *Poul Henningsen* og *Broby Johansen*. Når den alkoholiske tåbe, senator Iselin, af sin hustru får opgivet tallet på „velkendte kommunister i forsvarsministeriet“ til 57, er det en psykologisk vittighed med bund i realiteterne. Enhver englænder og amerikaner kender dette tal (der tillige ofte knyttes til diverse „sjoforter“), idet konservesfirmaet Heinz' dåser er forsynede med oplysningen: 57 varieties. Identitetsproblemet, der naturligvis ligger bag hele filmen, kommer frem i variationer som under politikerens Iselins maskebal, hvor han selv optræder som Lincoln og hustruen som hyrdinde, mens Raymond Shaw er i Gaucho-kostume („Gaucho Marx“), og hans tilbedte optræder som Ruder Dame, det fatale kort. Et grotesk højdepunkt er scenen, hvor Pavlov, psykiateren, demonstrerer sine elevs tilstand for en gruppe observatører. De amerikanske soldater er anbragt på en forhøjning bag psykiateren og får at vide, at de er tilhørere ved et møde for amerikanske hortensia-fans. I magtfulde panoreringer og klip lader Frankenheimer os opleve auditoriet set med soldaternes, psykiaterens og tilskuerens øjne, så vi tilsidst næppe undgår den forveksling af tid og sted, som amerikanerne ligger under for. Hortensiadamernes hele apparition stinker af kvindende sydstatsbourgeoisi i skærende kontrast til observatørernes strenge, faglige opmærksomhed, og scenens groteske optrin kulminerer i Shaws dirigerede mord på to af sine kammerater som et bevis på lydlighed og villighed. Man klapper ad psykiateren som hortensiadamerne klapper ad plante-konsulenten. Denne scene, som viser sig i kaptajn Marcos mareridt, får en yderligere drejning, da gruppens korporal, der er neger, drømmer den. Nu er alle tilhørerne negerkvinder.

Fra starten økonomiserer Frankenheimer overlegent. I to korte scener får vi Raymond Shaws skudsmål: Kaptajn Marco ryster lidt på hovedet af Shaw inden denne laver sit personlige *raid* på det koreanske soldaterbordel. Derefter er vi straks ovre i handlingen. På samme måde karakteriseres Shaws mor og stedfar kort og præcist. Shaw foragter stedfaderens opblæste publicity-jagt og hader moderen, der kalder ham og stedfaderen „*My boys, my two little boys*“, og som er formand for 15 patrio-

tiske organisationer. Portrættet af moderen, der gives af *Angela Lansbury* i en forrygende præstation, er det ondeste billede af den amerikanske kvinde, der endnu er set. Hun er ikke blot i hver eneste scene bag sin mand, dirigerende ham, planlæggende og intrigerende, strategen og dukkeføreren, hun er det farligste element i hele mønstret. Hun er den, der styrer Shaws handlinger, og som skal slå kommunismens største breche i USA. At man valgte hendes egen søn til jobbet, kan hun forklare og godtage. Hendes judaskys for hun sender ham ud på den endelige opgave, mordet på præsidentkandidaten, er et blik ind i helvede. Og hun sender Shaw til opgaven forklædt som præst.

Shaw selv er gennem sin opdragelse blevet det ideelle emne til jobbet som fjernstyret agent. Han afskyr sin familie og må erkende, at han ikke er stærk nok til at besejre moderen. Hun ødelagde hans liv ved at skille ham fra Jocie (*Leslie Parrish*), datter af en af stedfaderens politiske fjender. I en flåbende julenatsbrandert fortæller Shaw Marco om sit livs tragedie, der gjorde, at han, der aldrig var særlig „*lovable*“, blev som han blev og flygtede ind i hæren. I en meget smuk og blød overtoning får vi historien om Shaws og Jocies kærlighed og moderens sejr over denne kærlighed. Kaptajn Marco, der er kommet på sporet af denne mystiske affære ved til sin forbavselse at høre sig selv sige, at „*Raymond Shaw is the bravest, kindest, warmest, most wonderful human being I've known in my whole life*“ – sætningen gentages senere ord til andet af korporalen – er ved at gå i stykker på sine drømme og uartikulerede formodninger. I en påhængt – men absolut ikke uinteressant – historie, møder han Rosie (*Janet Leigh*), der hjælper ham lidt på fode. Hans fortvivlelse er glimrende illustreret, bl. a. gennem hans paniske læsning af værker om sygdomme hos heste, moderne bankvæsen, arabiske grænseproblemer etc. Forløsningen finder han ved mødet med den koreanske tolv, som i sin tid lokkede patruljen i kinesernes fælde, og som nu er Shaws butler. I et forrygende råt slagsmål mellem de to kommer en del af erindringen tilbage, og han får for første gang et reelt udgangspunkt, der kan begrunde en militær undersøgelse af sagen Raymond Shaw. En tilfældighed bringer ham videre. En bartenders



Angela Lansbury og James Gregory som Hyrdinden og Lincoln i "The Manchurian Candidate".

snak udløser til Marcos forbløffelse Ruder Dame-koden hos Shaw, og da bartenderen derefter siger noget om *"go jump in the lake"*, styrer Shaw mod Central Park og hopper i vandet. En anden tilfældighed er ved at ødelægge konspiratorernes planer. Under Iselins fest planlægger hustruen mordet på Jocies far, og Shaw er igen via Ruder Dame under hendes indflydelse. Da Jocie viser sig ved festen udklædt som netop Ruder Dame, overtager hun automatisk herredømmet over Shaw, som flygter med hende. De dukker op i New York, nygifte og lykkelige, og Marco, der vil have Shaw under opsyn, begår den fejltagelse, at lade dem tage på bryllupsrejse. Moderen får igen fat i ham, og resultatet er, at han myrder både sin svigerfader og sin hustru.

Frankenheimer benytter ofte sin dygtige klipning med omtanke og opnår en formidabel deskriptiv virkning. På et tidspunkt taler Marco med en psykiater, og han erindrer, at Pavlov-lærlingen i Manchuriet talte noget om Shaws mor i forbindelse med Ruder Dame. Sætningen er næppe udtalt før der klippes til Mrs. Shaw, der præsenteres i en aggressiv bevægelse og næsten midt i en aggressiv sætning. Senere følger vi Marco i det kontor, hvorfra efterforskningen i Shaw-sagen ledes. Hans arbejde synes at være mislykket, partikonventet er i fuld gang og han har mistet kontakten med Shaw. Marco opgiver ventetiden og siger resolut: *"Let's get the hell out of here!"* Heller ikke her er sætningen fuldført, før der klippes til et veritabelt inferno af trafiklarm,

lys og konvent-kaos. Shaw bliver på et tidspunkt indlagt på en privatklinik for at russerne kan kontrollere, om han nu også to år efter Manchuriet er egnet til at blive sat ind på opgaven. To videnskabsmænd er uenige om resultatet af undersøgelserne, og de diskuterer de mest hårdtsindede problemer tværs over den lyttende, men aldeles ureflekterede, Shaws seng. Det er på sin vis en verbal gentagelse af horensia-mødet fra kaptajn Marcos drømme, men her virker det måske endnu stærkere gennem den illusion af virkelighed, som er knyttet til scenen, og den forklaring på Shaws tilstand, som en af russerne giver. Shaw er blevet renset for skyldfølelse og dermed for frygt for opdagelse, og som en zombie deltager han med øjnene i den samtale, der finder sted høvet over hans morals fattetevne.

Frankenheimer undser sig ikke for at benytte symbolik. Ruder Dame er på engelsk (*queen of diamonds*) et tydeligt mom-symbol, som den militære efterretningsstjeneste derfor straks genkender; den opløste senator Iselin spejles ironisk/symbolsk i et billede af Lincoln, kaptajn Marco standses på et afgørende og fatalt tidspunkt i jagten på Shaw af politikernes hastemte afsøgning af nationalsangen, dragterne fra den forømtalte kostymefest etc. Og man kan sluttelig opfatte hele filmen symbolsk. For den handler jo *ikke* om at USSR planlægger et angreb på USA, den handler ikke om, hvorledes man kan fragte mennesket dets „sjæl“ og fornuft. Den handler om ultrakonservatismens farlighed og den handler om moderskikkelsen i det amerikanske system. Den beskæftiger sig kun perifert med begreber som kold krig og brændende udenrigspolitik til fordel for en analyse af alvorlige, aktuelle indenrigsproblemer. Frankenheimer siger klart, at faren ikke truer udefra – det har bomben umuliggjort – men at en ligeså stor fare, som den man hidtil har indbildt folk, truer indefra. Kaptajn Marco tilkender i sidste gråd-kvalte scene Shaw tapperhedsmedaljen, fordi det lykkedes ham at hæve sig op over de sørgelige rester, psykiaterne havde levnet ham, og sejre. Marcos sidste ord er: „Hell! hell!“, en fortvivlet, sorgens reaktion over den næsten klassiske tragedie, han har set udspille sig i et moderne milieu, en tragedie af format som „Elektra“ eller „Ødipus“, men med en ballast

af videnskab og teknik, der så rigeligt opvejer de klassiske tragediers metafysik.



Stanley Kubrick er også digter og moralist, men i højere grad end Frankenheimer er han fabulist. Hans moderne fabel „Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“ er som „The Birds“ en dommedagsvision og dertil en „sick joke“ så grum og så tidstypisk som nogen.

Forfatteren *Terry Southern*, der bl. a. står bag den kontroversielle, erotiske roman „Candy“, Kubrick selv og *Peter George* har bearbejdet sidstnævntes roman „Red Alert“ for film, og det må siges at være sket med samme kompromisløse konsekvens som i tilfældet „Paths of Glory“. Humbert Humberts frygt i „Lolita“ er her genspejlet i kollektiv form.

General Jack D. Ripper (*Sterling Hayden*), der har kommandoen over den amerikanske Burpelson Air Base („*Peace is our profession*“), er overbevist om, at kommunisterne konspirerer mod den frie verden ved at forgifte dens „vital vædske“. Han sender følgelig på egen hånd sine B-52'ere mod Sovjetunionen og lukker sin base for omverdenen. USA's præsident Muffley (*Peter Sellers*) samler sine civile og militære rådgivere, kontakter den sovjetiske ambassadør de Sadesky (*Peter Bull*) og meddeler ham nyheden. Præsidenten kan kun kalde bombemaskinerne tilbage ved hjælp af en kode, som den gale Ripper er i besiddelse af. Via „*the hot line*“ giver præsidenten nyheden videre til sin kollega i den anden ende, premierminister Kissov, og han tilbyder at gøre alt, hvad der står i hans magt for at afværge katastrofen. Hans stabschef, general „Buck“ Turgidson (*George C. Scott*), fraråder det og mener, at man bør søge at få det bedste ud af overraskelsen. Imidlertid afsløres det, at russerne er i besiddelse af et system, som ved angreb med atomvåben på Sovjetunionen automatisk udløser et dommedagsvåben af altødelæggende virkning. I mellemtiden lykkes det amerikanske tropper at nedkæmpe Burpelson-basen (som tror, at det er forklædte russere, der angriber), men Ripper begår selvmord. En derværende britisk udvekslingsofficer Lionel Mandrake (*Peter Sellers*) får løst koden, der kan kalde maskinerne tilbage. En maskine når dog igennem. Dens radioanlæg er ødelagt, og dens

pilot, major T. J. „King“ Kong (*Slim Pickens*) forfølger blindt sit mål. Præsident Muffley tilkaller endnu en ekspert, den tyskfødte Dr. Strangelove (Peter Sellers) – han hed egentlig Merkwürdigliebe – som straks er villig til at udtænke en katastrofe-løsning, hvis blot tiden tillader det, der vil kunne gøre det muligt for en udvalgt skare at overleve i minerne og føre slægten videre dernede i et par generationer, indtil det igen vil være muligt at opholde sig på jordens overflade. Men den tapre Texas-pilot i den nu faldefærdige B-52'er må bruge håndkraft for at få sin bombe „Hi there!“ til at udløse det sovjetiske „dommedagsvåben“.

Det er konsekvens og det er et mareridt på et plan, der ligger over betragtninger som „det er ikke noget at gøre grin med, det er det for alvorligt til“; for det er netop for alvorligt til blot at blive taget alvorligt. For at begynde med personnavnene: Jack D. Ripper, hvor „D.“ står for en almindelig amerikansk dialekt af „the“. General Ripper er som sin navnefælle ude i en sygelig, erotisk tilstand. Han forestiller sig bl. a., at kvinderne gennem samleje ønsker at berøve ham hans „vitale legemsvædsker“, han er besat af tanken om vædskerne i og uden for legemet, hvad der altså har resulteret i en sygelig „renhed“ hos ham. Hans virilitetssymbol er en kæmpecigar, og hans seksualskræk giver et afsindigt resultat. Moralen er tydelig nok. Præsident Muffley (*to muffle* = dæmpe, indhulle), er en redelig og lidt borgerlig, kortsynet mand, der ikke kan undslå sig for at spille fornærmet midt i katastrofen. Fortvivlede er hans forsøg på at give sine spørgsmål til militærrådgiverne en ironisk drejning, komiske er hans venskabelige meningsudvekslinger med ministerpræsidenten: „But Dmitri, Dmitri listen, how do you think I feel?“ Patetisk er hans konstatering af, at han alligevel ikke havde den fulde magt. General „Buck“ Turgidson (*Buck* = handyr, buk. *Turgid* = hævet, opsvulmet) er modsat kollegaen Ripper en hedonist af de avancerede. Uden for sovekammeret holder uniformen ham oppe. Han kompenserer for sin manglende intelligens med noget, han selv tror er snedighed og sikre systemer. Han er lige så overrasket som præsidenten, for som denne mente han at være i besiddelse af den fulde magt og det store overblik. Hans kontroverser med den rus-

siske ambassadør er infantile styrkeprøver af typen: Min far er stærkere end din far. Ambassadør de Sadesky (fjern „sky“ fra hans navn) leger diplomat med smil på læben og kniv i ærmet til det sidste. Vi må tænke os til hans forbindelse med sin store, afdøde navnefælle, for han er tydelig generet af den omstændighed, at hans ministerpræsident er på pigesjov, da præsident Muffley skal meddele den skæbnesvangre nyhed. Han er Turgidsons ligemand i manuel argumentation, men han er intelligent nok til at indse, at præsident Muffley er manden, der har en chance for at stoppe galskaben. Hans stolthed er slet dulgt, da han afslører sit lands „dommedags-våben“. R.A.F.-officeren Lionel Mandrake (*Lion* = løve, den engelske *Mandrake* = alrune og tegneseriefiguren af samme navn) er et fremmedlegeme på Birmington Air Base. Han er den imødekomende, korrekte karriereofficer, der er bekymret for sin foresatte og bekymret over hans handlinger, som han har vanskeligt ved at forklare. For forklares må de, før Mandrake kan tage aktiv stilling. Hans dæmrende forståelse af sagens forkerte sammenhæng og hans derpå følgende forsøg på indgreb er en parallel til hans lands førkrigspolitik, mere end det er et udtryk for nationale karakteregenskaber. Mandrakes opfattelse af krigens væsen synes at afvige væsentligt fra amerikanernes. Under alle omstændigheder er denne konflikt en konflikt, der aldrig kan berøre England. Texas-piloten, major T. J. „King“ Kong, er efter alt at dømme oprindeligt trænet og dresseret blandt sine bananspisende kolleger på Cape Canaveral. I kraft af evnen til at tale er han avanceret fra rumabe til chef på en B-52'er. Intet udvortes kan gribe forstyrrende ind i hans én gang indstillede reaktions-mekanisme. Hans *ten-gallon-bat* beskytter ham mod fristelser til at ændre kurs. Hans oprindelige bestemmelse realiseres omsider, da bomben bærer ham afsted. Hatten er hans tegn på menneskelighed.

Kubrick har selv kaldt sin film for en „nightmare comedy“. Det forfærdende emne afskrækker naturligt mindre begavede kunstnere, og Kubrick har lykkeligvis fundet den tone og den form, der kan bære det. Bestandig veksler han mellem uhyggelig realisme og inspireret farce. Næppe er vi begyndt at le, før vi erindres om truslen og mærker den rysten, den angst, der ligger bag vor egen latter. Til sidst



Muffley.



Mandrake.



Strangelove.

er man tilbøjelig til at skjule sig helt bag latteren. „Når alle Kubricks film ender med nederlag, er det ikke så meget, fordi Kubrick er kynisk eller pessimistisk, som fordi den menneskelige naturs mekanisme, underlagt vort samfunds struktur, skaber en ond cirkel, som ikke tillader nogen anden løsning“, siger *Tom Milne*. Det er muligt nok en forklaring. I tilfældet „Dr. Strangelove“ kunne man dog ikke i sin vildeste fantasi forestille sig nogen anden løsning.

Formen er interessant. Man har beskyldt filmen for at være kluntest og med for iøjnefaldende stilbrud. Kubrick veksler mellem klare, rolige indstillinger med omhyggelig komposition og modellering med lysvirkninger, og hurtige, spontane sekvenser af news-reel-karakter. Det er vel især faldet for brystet, at han veksler inden for samme lokalitet, som i en række scener fra Pentagons *war-room*, hvor vi dels får en ligefrem, filmisk udformning af dialog-afsnit, af og til afbrudt af disse improviserede „skud“, hvor man kun lige skimter præsidentens ansigt bag et par medarbejdere, og hvor den logiske *continuity* er brudt. Stilbruddene er naturligvis ganske bevidste, og de er en ironisk kommentar til situationerne. Klarest fremgår det af sekvensen fra slaget om Burpelson-basen. Det er skildret med en voldsomhed og en autenticitet, som var det „The Battle of San Pietro“, vi så. Kampen mellem amerikanere og amerikanere afsluttes med, at Ripper låser sig inde på badeværelset og tager sit eget liv, for

at koden ikke skal falde i „fjenden“s hænder. Stakkels Mandrake er i vildrede med sin stilling, da døren til kontoret sparkes op og oberst Bat Guano (*Keenan Wynn*) braser ind med faldskærmsjægermæssig effektivitet. I ét blik har han dannet sig sin mening om situationen: „*deviated preverts!*“ Hele sekvensen afsluttes med, at han må skyde en coca-cola-automat op, for at Mandrake kan få småpenge til telefonboksen, så han kan videregive koden til præsidenten. Det klistrede sodavand står i stråler ud i hovedet på ham. Er det for stærkt? Er det for stærkt til emnet! Det er dramatisk uklogt at lade Dr. Strangelove overdrive gag'et med den kunstige arm, der sidder ved ord som „dræbte“ og „seksuel“, og som farer op i vandret stilling ved ordene „Mein Führer“, men det er ikke for stærkt. Kongelig grotesk er den dramatiske udvikling af handlingen i Pentagon, hvor ambassadør de Sadesky begejstret håndterer sit spionkamera, mens Turgidson ustandselig må søge at dæmpe sin begejstring over sit flyvevåben og sine strategiske systemer: „*I don't think it's fair to condemn a whole programme because of a single slip-up, mr. president*“. Et højdepunkt nås under begejstringen over, at man har nået at hjemkalde maskinerne. Tidspunktet er inde til, at Buck Turgidson af alle skal foreslå en fælles takkebøn. Han forstår endog at bede mandigt. Scenen er vellykket: rolig vekslen mellem halvtotale af Turgidson og totale af sceneriet, hvor man fra frøperspektiv ser Turgidson foran de øv-

rige tilstedeværende. Baggrunden er et kæmpe-mæssigt verdenskort, på hvilket bombeflyver-nes position er markerede med lysende striber, der går i retning af de strategiske mål. „*Thank you, Lord*“.

Konstruktionen er, hvad man kunne kalde „*last-minute-defeat*“, og den er såpas stram, at spændingen vedligeholdes og intensiveres mod slutningen. Til det sidste opretholdes håbet, der nu formuleres af den gale Dr. Strange-love. Det skal og må gå galt, men miraklet udebliver ikke. Den forkroblede tysker har i eksaltation rejst sig fra sin rullestol og tager et par skridt. „*Mein Führer! I can walk!*“ skriger han, og lyden af hans stemme glider over i den første bombeeksplosion.



„*Seven Days in May*“, der baserer sig på en roman af de to politiske korrespondenter *Fletcher Knebel* og *Charles W. Bailey II*, er en mere direkte politisk thriller. Mere direkte, bl. a. fordi visionen er skudt i baggrunden til fordel for en indgående rekonstruktion. I modsætning til „*Kandidaten fra Manchuriet*“ foregår „*Syv dage i maj*“ i et milieu, vi kender fra andre film, og den egentlige vision er i realiteten blot, at det er i det politisk ret så stabile USA, dette irrationelle sker: Efter en atomaf-rustningsaftale mellem USSR og USA møder præsident Lyman (*Fredric March*) voldsom modstand fra officerskredse i Pentagon, som mener, at præsidenten er i færd med at lægge USA åbent for landets fjender. Lymans voldsomste modstander i denne sag er stabschefen, general Scott (*Burt Lancaster*). Dennes adjutant, oberst Casey (*Kirk Douglas*), kommer ved en tilfældighed på sporet af noget, der kan minde om en sammensværgelse, og da han graver dybere ned i den, finder han, at en gruppe højtstående officerer planlægger et statskup under en atomforsvarsøvelse uden se-nere. Oberst Casey går til præsidenten med sin viden, men denne nægter først at fæste lid til oplysningerne. Mønsteret samler sig dog snart til en helhed, og Lyman må sammenkalde sine få, fortrolige medarbejdere i et forsøg på at afværge, hvad der for ham synes at være en katastrofe for USA og dermed for verden som helhed. En håndfuld civile, politikere og embedsmænd, tager så kampen op mod den vel-organiserede militærgruppe, og trods mord og

kidnapping lykkes det Lyman at ride stormen af uden offentlig uro og uden tab af prestige i udlandet.

Filmen er så ganske tydeligt et angreb på den idé, at militæret skulle have adgang til at råde frit i spørgsmålet om atombevæbningen, lige-som den polemiserer skarpt imod politiserende generaler. Den er vel overhovedet et indlæg mod begrebet atombevæbning i det hele taget. Filmen ejer styrke i argumentationen bl. a. derved, at den lægger vægt på at tilskrive generalerne, hvad generalernes er. Den klare in-telligens, de slående argumenter, det følgerig-tige ræsonnement – set fra et militært syns-punkt, ja måske endog set fra et alment for-svarsmæssigt synspunkt. Men modstanden mod generalernes synspunkter bunder først og frem-mest i den omstændighed, at generalerne over-ser en række menneskelige faktorer i det kom-plexerede spil, overser det, der bliver virkelig-hed i Kubricks film. Præsident Lyman er bange for, at „en krigsgal tåbe en dag vil trykke på knappen, så hele verden ryger i luften“. End-videre savner han med god grund tillid til generalernes dømmekraft i de ikke-militære si-der af spørgsmålet om atombevæbningen, og han skræmmes af strategernes kolde kalkuler over tab af menneskeliv.

Frankenheimer lader dette drama udspille i et milieu, vi kender fra andre film om politik og militærvæsen, men milieuet viser sig i hans udformning at rumme mere, end vi troede. Præsidenten følges overalt af en yngre officer med en sort mappe lænket til håndledet. Map-pen rummer den afgørende, den fatale kode. Officeren er der blot, tålmodigt ventende i bag-grunden af hver scene, en stiltærdig og evig trussel, en utilsigtet omvandrende advarsel for præsidenten.

Pentagons kontorer fremstår som en skræm-mende og fascinerende demonstration af viden-skabens seneste fremskridt inden for kommuni-kation. TV-apparater afslører, hvem der bevæ-ger sig i korridorerne, lystavler viser militær-forlægningernes placering og bevægelser. Sig-nalsystemer, generalstabskort og TV-monitorer er Pentagons malerier og kobberstik. Voksne mænds legetøj. Modsætningen er naturligvis Det hvide Hus, hvis diskretion kun brydes af førortalte officer og diverse FBI-folk. Det endelige opgør mellem Lyman og general Scott finder sted her, i et af præsidentens uformelt



Kubrick (stående) under optagelserne til „Dr. Strangelove“. I midten George C. Scott som Turgidson.

udstyrede arbejdsværelser. Den afgørende ord-duel mellem de to modstandere finder sted på en baggrund af amerikansk renaissance og en væg med rolige, amerikanske landskaber. Et venligt rum i lyse farver er rammen om op-gøret, hvor præsidentens civile vaklen mellem beherskelse og pludselige udbrud af harme og vrede kontrasteres med Scotts umærkelige erkendelse af at spillet er tabt.

Som i „The Manchurian Candidate“ veksler Frankenheimer også her livligt mellem miljøer og lokaliteter, og han lader i endnu højere grad sin teknik følge denne vekslen. Som i sin foregående film har han også her en officiel pressekonference, der vises i en kombination af medierne TV og film. Filmkameraerne er bevægelige som news-reel-fotografens håndholdte Arriflex og bidrager under de dramatiske sekvenser til en understregning af det journalistiske begreb: Nyhed. Det er her og nu, det sker; det er uforudset og spændende nyt, og de tilstedeværende må improvisere. I „The Man-

churian Candidate“ var det senator Iselins provokerende afbrydelser, der tvang publikums, journalisters og kameraers opmærksomhed bort fra det først fokuserede. I „Seven Days in May“ er det den fra TV velkendte pressekonference, hvor præsidenten opsummerer den forløbne tids udvikling, der pludselig får en hel anden betydning ved præsidentens meddelelse om generalernes tilbagetræden. Journalisterne aner dramaet, men de vil aldrig være i stand til at fatte hele baggrunden for denne lakoniske meddelelse. Frankenheimer bruger hele teknikken i denne scene, som er udførligt beskrevet i *Axel Madsens* artikel i „Kosmorama 63“, og han bruger den for at overbevise, for at understrege, for at skabe autenticitet; ikke for at demonstrere og imponere.

Denne beskrivende autenticitet benyttes gang på gang med udsøgt smag og intelligens. Højt, højt oppe fra en bjergside skuer vi med observatørerne ned over Pentagons spioner, der holder øje med Blue Lake, hvor præsiden-



„Seven Days in May“ — præsentationen af Scott.

ten holder møde. Langt borte fra ser vi en helikopter lande i ørkenen ved senator Clarks bil. Afstanden gør den på størrelse med en guldsmed – eller måske skulle den sammenlignes med et farligere insekt. I „The Manchurian Candidate“ vises helikoptererne først i et nærbillede, der ikke umiddelbart fortæller os, hvad vi står overfor, men som præparerer os for det efterfølgende totalbilledes fulde betydning. Ørkenbilledet har to funktioner: Først at give udtryk for en lettelse over, at senator Clark endelig har kontaktet den hemmelige militærforlægning, han var draget ud for at finde i ørkenen ved El Paso, og dernæst at give indtryk af, at senatoren er blevet overvåget på turen derud, og at han i øvrigt ikke er velkommen.

Frankenheimer benytter sig i denne film af et renere billede end i den foregående. Nøgetern planmæssighed karakteriserer de fleste interiører, der hyppigt er dominerede af rette linier – nøjagtigt som intrigen. Der redegøres økonomisk og klart for arkitektur og lokaltiteter på samme måde som Frankenheimer også her lykkes med den korte, præcise karakteristik af de medvirkende. Præsidenten præsenteres eksempelvis først gennem en avisopsats om hans dalende popularitet i befolkningen – en popularitet, der er nok så betydningsfuld for ham på netop det tidspunkt i hans karriere. Modsat lærer vi general Scotts ansigt og politiske holdning at kende via de skilte, som demonstranterne bærer foran Det hvide Hus, og hans position i intrigen er klar for os endnu før vi præsenteres for hans rolige, tillukkede ansigt ved den første konference. Til gengæld lades vi indtil da i uvidenhed om spillets sorte hest, oberst Caseys indstilling og placering i den forestående konflikt.

Frankenheimer's personskildring er ofte mystificerende. Pavlov-psykiateren i „The Manchurian Candidate“ er ikke egentlig usympatisk; den virkelige helt, Raymond Shaw, er et svin af et menneske, hans svigerfar, den antifascistiske senator, forfalder til ordskvalder og ganske infantile *statements*, den amerikanske militær-psykiater ligner sin orientalske kollega i såvel udseende som intelligens. I „Seven Days in May“ er præsidenten – trods sin humanistiske indstilling – en snu ræv, der forfalder til den opfattelse, at hensigten helliger midlet. Oberst Casey må i den foreliggende situation betragtes som stikker og spion, der fristes til at gå til yderligheder i sit arbejde. Senator Clark (*Edmond O'Brien*) er en fordrunken sydstatspolitiker, der nærmest lever af præsidentens good-will, og senatorens rådgiver, Todd (*George MacReady*), er i sin kolde og beregnende holdning nært knyttet til den general, han fremstillede i Kubricks „Paths of Glory“. Vore helte er temmelig tvivlsomme, og alligevel ser vi os i stand til at acceptere dem i de foreliggende konfliktsituationer.

Rod Serlings manuskript er tilsyneladende en klog bearbejdelse af en ikke ubetinget vellykket roman. Også i denne film kommer en enkelt kvinde ind i en historien let uvedkommende – men heller ikke her mislykket – sidebemærkning. Hun (*Ava Gardner*) er general Scotts tid-

ligere elskerinde, og hans breve til hende vil af præsidenten blive brugt som sidste middel til at standse generalen, om alt andet skulle mislykkes. Lad det være sagt, at Frankenheimer trods alt, hvad han har lagt af kunnen i disse kvindeskildringer, ikke på noget tidspunkt synes at interessere sig dybt for dem. Og han har jo ret og bør ikke derfor udskældes for misogyni.

Der ligger noget karakteristisk i de to films brug af tilfældighederne. En lang række tilfældigheder løste op for intrigen i „The Manchurian Candidate“, og „Seven Days in May“ hviler på den tilfældighed, at en ambassade-sekretær finder den tilståelse, som admiralen for den amerikanske Middelhavsflåde (spillet af producenten *John Houseman*, som Frankenheimer type-valgte til rollen) havde skrevet. En tilfældighed er det, at oberst Casey møder en gammel bekendt, som med et par bemærkninger kan røbe affæren omkring den hemmelige træningslejr ved El Paso, en tilfældighed er det, som får Casey til at interessere sig for generalernes væddeløbspulje, der viser sig at være deres kode, det er en tilfældighed at han opdager, at senator Prentice (*Whit Bissell*) mødes med general Scott. Tilfældighederne

dynges i hovedet på os i den sikre formodning, at vi accepterer dem som gyldige dramatiske virkemidler. Og vi accepterer dem, fordi de er tidstypiske – de er filmisk godkendte – men er de ikke dertil nok så relevante i en samtids-skildring i *fiction*-formen? Vi ofrer næppe noget på værdinihilismens alter ved at godtage Frankenheimers argumentation. Tilværelsen er absurd.

★

John Frankenheimer og Stanley Kubrick er to af amerikansk films mest spændende samfundsanalytikere. Frankenheimer er den klare, intelligente iscenesætter, der af et godt manuskript kan skabe artistisk vital og sympatisk argumenterende kunst. Kubrick er den mindre regelrette, mere fabulerende filminstruktør, hvis temperament tvinger ham til at formulere alvoren gennem viddet. Begge er de billedskabere af eksceptionel karakter, og begge ynder at eksperimentere med det tekniske apparatur, at søge nye udtryksmuligheder, skabe nye love for filmen. Og begge er de endnu ved begyndelsen af deres karriere.

„Seven Days in May“ – ørkenen ved El Paso.

