

THE RUNNING, JUMPING AND

At skrive om *Richard Lester* er nærmest som at forsøge at fange en sommerfugl med de bare hænder. Netop som man tror, at nu sætter han sig til ro på den ene ting, så er han allerede på vej til den næste, og hele vitaliteten ligger i dette flakseri: Måske vil det lykkes at spidde ham, men det vil sikkert blive på bekostning af sommerfuglens liv, og tilbage vil man finde et trist og afkrækket insekt.

I „Help!“ klør kameraet – endog mere end i de tidligere film – efter at komme videre til næste scene, tilsyneladende stiv af kedsomhed over den første, endnu før skuespillerne har haft tid til at sige deres replikker. Alt foretages i et stakåndet hastværk, intrigen er mere eller mindre irrelevant, og selv de individuelle vittigheder betyder ikke ret meget, for der er altid en ny, der er i færd med at mase sig ind: man kunne gå fra „Help!“ nårsomhelst og komme tilbage 10 minutter senere uden at ane forskellen. Virkningen ligner ofte i forbløffende grad det at se film på kommercielt TV, hvor man lige når at komme ind i intrigen, da der kommer en „naturlig afbrydelse“, i hvilken annoncører lokker, bearbejder, opmuntrer eller på anden måde forfører tilskueren til at tro på, at deres produkter er enestående og vidunderligt ønskværdige. Det er ingen hemmelighed, at Dick Lester er en produktiv instruktør af TV-reklamer, og at han langt fra skammer sig over denne håndtering; tværtimod nyder han arbejdet takket være de muligheder for eksperimenter og friheder, det giver ham. Og hans erfaringer på dette felt er så åbenbart af betydning for hans arbejde i filmen, for hans iscenesættelse er først og fremmest et umådeligt bondefangerkneb, der skal skjule den sande natur af indholdet i hans film.

Der findes en engelsk TV-reklame, som har held til at bibringe endog toiletteipapir en vis glamour ved at vise en lille pige, fotograferet i tåget soft focus, som leger med en stabel ruller i idylliske, sommerlige omgivelser. På samme måde bruger „Help!“ farver, kamera-vinkler og frenetiske kamera-tricks til at skjule den ufortryllende sandhed, at *The Beatles* ikke aner, hvordan man afleverer en replik med

blot et minimum af vid eller professionel kompetence, og at manuskriptet hovedsagelig er sammenflippet af en samling forhistoriske vittigheder og ordspil. Det siger en hel del om Lesters talent, at bondefangerknebet for størstedelens vedkommende lykkes i en sådan grad, at „Help!“ virkelig synes frisk, vittig og spændende. Uheldigvis kan taskenspillerkunster virke i to retninger, og samtidig med at de har travlt med at skjule filmens fejl, er de ved at tilhulle filmens dyder på en sådan måde, at mange af de bedste øjeblikke glider forbi næsten ubemærkede. Alle de store komikere fra *Buster Keaton* og fremefter kendte betydningen af *timing*, af at skabe mellemrum mellem vittighederne og af at opbygge tilskuernes forventning på en sådan måde, at det enkelte gag ville få størst muligt eftertryk. I Lesters film kan man imidlertid se en stor vittighed blive efterfulgt af en lille samtidig med, at gode og dårlige gags får nøjagtig den samme behandling: de kastes i hovedet på publikum, som så efter evne må gribe dem i luften eller gå glip af dem.

Lesters film er mere en kæde af gags, end de er film, og disse gags er uden sammenhæng med hinanden og med historien; de er nærmest samlet tilfældigt og bundet sammen med kønne sløjfer af teknik. Her skulle man måske kaste et hastigt blik på en af de påvirkninger, der har haft størst betydning for hans karriere. Han blev født i Philadelphia i 1932, var vidunderbarn, kom på University of Pennsylvania som 15-årig og tog eksamen i klinisk psykologi. Derefter dannede han en kortvarig sanggruppe, arbejdede i amerikansk TV som alt lige fra scenearbejder til instruktør, turnerede i Europa som café-pianist og guitarist og endte i engelsk TV, hvor han skrev en musical, „Curtains for Harry“, og medvirkede (sammen med *Alun Owen*, som senere skrev „A Hard Day's Night“) i sit eget show, „The Dick Lester Show“. Efter dette blev han knyttet til „The Goons“ – *Peter Sellers*, *Spike Milligan* og *Harry Secombe* – og iscenesatte deres forskellige TV-serier, „Idiot's Weekly, Price 2d“, „A Show Called Fred“ og „Son of Fred“.

Det er muligt, at Lester kan have haft ind-

STANDING STILL MAN

flydelse på The Goons, men der kan ikke være tvivl om, at disses yderst individuelle form for surrealistisk humor (hovedbestanddele: bizarrerie, uærbødighed, inkonsekvens) påvirkede ham. Et af disse shows begyndte med et brilliant gag, som er kvintessensen af Lester-Goon-humor. Publikum sidder i et teater, snakker, læser programmer og sætter sig godt til rette i venten på, at stykket skal begynde; en forventningsfuld hyssen, og tæppet går op; det afslører et andet publikum i en anden teater-sal; de to tilskuerskarer stirrer på hinanden et øjeblik, så begynder de tøvende at klappe ad hinanden. Gag'et er perfekt, helt og fuldt i sig selv; og som de fleste af „The Goon Show“'s gags har det intet med noget i showet at gøre.

En film må uheldigvis hænge sammen; ellers bliver den (som „Help!“) lige så trættende og kedelig som den mand, der klæber sig op ad én ved et selskab og fortæller én en morsom historie, som minder ham om en anden historie, som minder ham om en tredje... Selv disse uforlignelige anarkister, *Marx Brothers*, vidste, at en film måtte have en eller anden form: derfor disse mellemspill med *Margaret Dumont*, de forelskede unge, Harpo med harpen eller Chico med klaveret, der ikke blot tjente som ramme, men som gav publikum lejlighed til at trække vejret.

Paul, John og Ringo 'standing still' i „Help!“



I Lesters tidlige film var denne mangel på ryggrad ikke umiddelbart synlig: „The Running, Jumping and Standing Still Film“ (1959) var en slags amatør-kortfilm, hvor det intet gjorde, mens „It's Trad, Dad“ („Jazz, Humør og Pep“) (1962) og „The Mouse on the Moon“ („Fut i Raketten“) (1963) var konventionelle kommercielle arbejder, der havde fået nogle ukonventionelle indslag og en hel del vitalitet i instruktionen. Men efter „A Hard Day's Night“, hvor hele filmen var Lesters stil, begyndte det at få en hel del betydning. Hans tre seneste film er overstrømmende og yderst fornøjelige, men i grunden utilfredsstillende, fordi de mangler et egentligt grundlag.

Det er karakteristisk for Lester, at han tager *Ann Jellicoe*s smukt konstruerede skuespil, engagerer en anden forfatter til at skrive manuskriptet og systematisk nedbryder hele dets logik. Hvor *Ann Jellicoe*s stykke kan beskrives som en sonate for fire stemmer, i hvilken fire unge mennesker udelukkende ved hjælp af deres sprog skaber en fantasiverden, som de efter behag kan forme og ændre, men som altid slår tilbage og konfronterer dem med virkeligheden, dér er filmen en tilfældig samling brudstykker. Der er smuler af *cinéma-vérité* (gadeinterviewene), smuler af ufordøjet *Godard* (brugen af tekster), smuler af *Truffaut* (denne stejlen rundt i gaderne), smuler af *Fellini* (begyndelsens drømmesekvens), smuler af så at sige alt og dertil nogle strålende vittigheder.

Midt i alt dette kommer det som noget af en overraskelse pludselig at finde et stykke af *Ann Jellicoe*s skuespil næsten intakt – „løvetæmmer“-afsnittet i det helt hvide værelse, i hvilket Colin opdager, at en papirpose over hovedet tillader én at brøle mere erotisk, hvor Tolen opdager, at det er dejligt at bruge en pisk, hvor Nancy ser på i lykkelig forventning, og Tom laver the. Herfra og næsten til filmens slutning arbejder Lester med en kontrol og en følsomhed, som man ikke finder andetsteds i hans arbejder.

Det er et opmuntrende tegn. Det antyder, at hvis en eller anden binder Lester fast med et godt manuskript i stedet for at tillade ham at overgive sig til sine indfald, så kan han levere et virkelig godt måltid og ikke blot en række fristende hors d'œuvres.