

oppe i Nord-Germanien. Forfatteren får ideer lissom alle andre. Jeg har i årevis gået og ruget på en drøm om at lave filmen om (sangerinden) Grete Klitgaard (Nej, det er ikke camp!).

Med venlig hilsen  
»Filmglad«

Hans Chr. Ægidius:  
ad 1)

Skrivende folk kan vel lige så lidt som forældre eller gnier finde mennesker, de med fuld tillid tør betro deres kæreste; men der kunne måske findes et menneske, man kunne møde i et samarbejde med en positiv nervøsitet, der kunne virke inspirerende på begge parter.

Som sagerne står, og forvænt som jeg er med at arbejde med egne ideer lige fra tilblivelse til præsentation, som skribent, instruktør, billetsælger og skuespiller, tror jeg nok, jeg ville foretrække at samarbejde med en begavet fotograf. En fotograf kan være fagmand og fantasifuld uden at blive farvet af det almindelige prestigerace, som enten låser instruktører fast eller kaster dem ud i det vilde.

Som fagmand med kunstnerisk kvalitet er der Dreyer, men jeg ved ikke, om vores gemytter og vores ideer om livet og mennesker ville kunne mødes uden at slå gnister, der ville få selv den mest sikrede strimmel til at gå op i flammer. Og vores kommercielle fagmænd er for frustrerede af deres kommercialisme eller simpelthen for dårlige til, at man umiddelbart vil vove forsøget. Det er dansk teater og films store bagdel, at man aldrig får oparbejdet en stab af gode håndværkere, som man kan stole på i deres håndværk: de, der er, er for optaget af at mene noget om det, de andre på holdet laver, og for lidt orienteret og for lidt skabende på deres eget felt. Så spørgsmålet er: finder man instruktøren, finder man så også lysmanden, kostumieren, make-up'en osv.? Eller, hvis man går ud fra disse lidt homogene forudsætninger, finder man så den instruktør, som vil slække lidt på sine internationale forbilleders stil og lære af deres arbejdsmetode, som består i bevidst at organisere lemfældigheden og servere den på charmerende vis?

ad 2)

Ligesom jeg i sin tid begyndte at lave teater, fordi jeg var træt af de teoretikere, der standsede al sund teaterudvikling ved at hævde at teateret var en »vanskelig kunst-art«, og som søgte at reducere dets muligheder ved at kalde flere og flere af dets virkemidler »uddramatiske« (eller »uteatraliske«, hvis dansk ikke virkede stærkt nok i argumentationen), så ville jeg nok starte et filmarbejde ud fra den teori, at det drejer sig om at formidle en intention, en tanke, en stemning, et nummer, så modtageren oplever dem i samme ånd, som de er tænkt, og at der er noget, der hedder filmisk mode, men der er ikke noget, hverken stof eller stil, der er egentlig ufilmisk.

Fra den første dag i arbejdet med manuskriptet ville jeg have potentielle tilskuere i tankerne og som vi i sin tid startede med teater for at skabe et teater, der fortalte spændende ting i en form, vi selv kunne stå inde for, og som vi selv kunne have lyst til at se, ville jeg også ved filmeri tænke på mig selv, mine venner, min moster.

# FILMENE

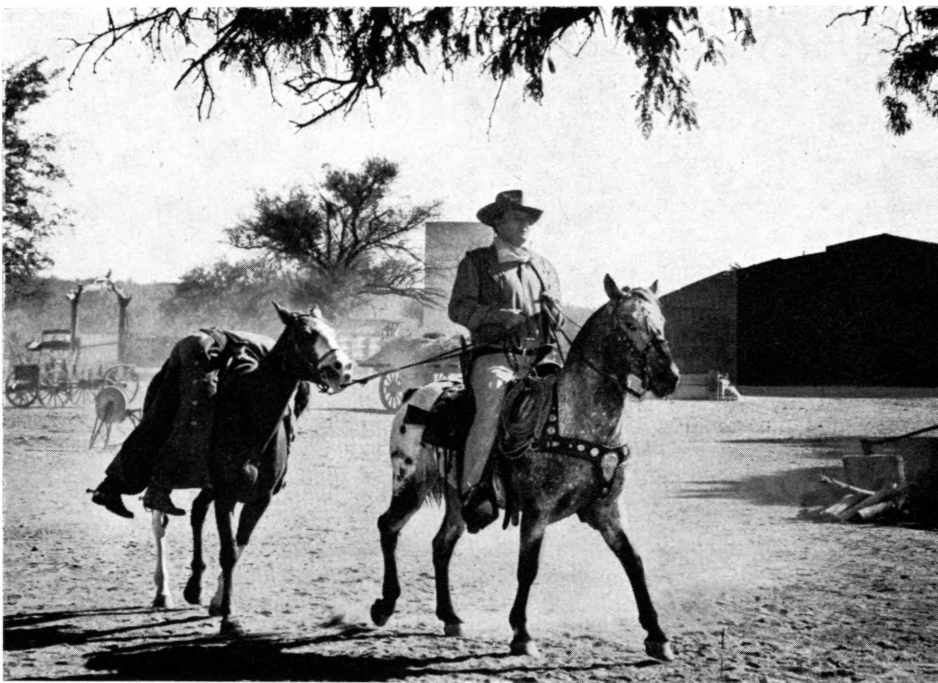
## El Dorado

Prod.: Howard Hawks/Paramount. 1967.  
Instr.: Howard Hawks. Manus.: Leigh Brackett e. Harry Brown's »The Stars in Their Courses«. Foto: Harold Rosson. Klipn.: John Woodcock. Musik: Nelson Riddle. Medv.: John Wayne, Robert Mitchum, James Caan, Charlene Holt, Michele Carey, Arthur Hunnicutt, R. G. Armstrong, Edward Asner, Paul Fix, Christopher George, Johnny Crawford, Robert Donner, John Gabriel, Marina Ghane, Ronert Rothwell, Adam Roarke, Chuck Courtney, Anne Newman, Diane Strom, Victoria George, Olaf Wieghorst.  
Dansk premiere: 12. 6. 1967 i Saga.  
Dansk distrib.: Paramount.

Howard Hawks er først i de senere år begyndt at nyde de filminteresserede intellektuelles bevågenhed her hjemme. Også i udlandet regnede man ham blot for en solid kommerciel Hollywood-håndværker, indtil Jacques Rivette i 1953 skrev sin berømte »Cahiers du Cinéma«-artikel »Génie de Howard Hawks«, der pludselig dokumenterede, at Hawks inden for Hollywoods traditionelle genrer – western, gangsterfilm, sophisticated komedie – arbejder yderst personligt både stilistisk og tematisk. Med folk som François Truffaut og Claude Chabrol i spidsen fulgte »Cahiers«-gruppen Rivettes nyvurdering op, og nu er Hawks så fast installeret på parnasset som nogen sinde – endog »Sight and Sound« er gået i sig selv og bøjer sig for en film som »El Dorado«. Den 71-årige Hawks kan ses som det tredje medlem af Hollywoods forbløffende gigant-triumvirat af stadig aktive veteraninstruktører – de to andre er den 72-årige John Ford og den 68-årige Alfred Hitch-

cock. Midt i en filmindustri, der frem for alt bejler til ungdommen, er disse tre instruktører de sidste overlevende repræsentanter for en traditionsbunden filmkunst med rødder helt tilbage i stumfilmen. Og det forunderlige er, at det kun er sporadisk, man mærker en træthed hos trio'en. Ford, Hitchcock og Hawks er stadig blandt os med en stort set usvækket vitalitet, og mange af de værker, de har skabt i det sidste tiår, står som monumenter over en klassisk filmkunst, som aldrig vil kunne erstattes, selv om den nok vil blive efterlignet.

Når man ser tilbage på Hawks' karriere, vil man opdage, at han ofte har behandlet emner, som han har et personligt, erfaringsmæssigt kendskab til. Fra han var 16 til 21 år gammel, ernærede han sig som bilvæddeløbskører og beskæftigede sig samtidig med at bygge flyvemaskiner. Disse gøremål afspejler sig i en række film om væddeløbskørere (»The Crowd Roars« (1932), »Red Line 7000« (1966) og flyvere (»The Dawn Patrol« (1930) og »Only Angels Have Wings« (1939)) og forklarer vel overhovedet Hawks' særlige interesse for modets problematik, et tema, han – som meget andet – har til fælles med Hemingway. Først som 30-årig debuterede Hawks som filminstruktør og først seks år efter fik han sit egentlige gennembrud med gangsterfilmen »Scarface«, som han skrev i samarbejde med den meget betydelige filmforfatter Ben Hecht, og som vel stadig er hans mest berømte film. Siden da har Hawks næsten tegnet sig for en film årligt – og der er franske kritikere, som mener, at han har skabt det klassiske værk inden for alle de dominerende Hollywood-genrer. Dette er svært at skrive under på, men sikkert er det, at »Bringing Up Baby«



(»Han, hun og leoparden«, 1938) og især den helt mesterlige »Twentieth Century« (»Den store scene«, 1934) er højdepunkter i den sophisticatede komedies historie; at der sjældent er skabt en så fuldendt og initieret »private eye«-film som »The Big Sleep« (»Sternwood-mysteriet« 1946); og at man ikke vil kunne komme uden om westerns som »Red River« (1948) og »Rio Bravo« (1958), når præriefilmens historie skal skrives.

Hawks kan næppe kaldes nogen dybtgående psykolog, han skildrer først og fremmest mennesker i handling ud fra en ret ukomplikeret beundring for sine personers beslutsomhed og professionelle kunnen. Karakteristisk er Hawks' beretning om, hvordan han fik inspirationen til »El Dorado«s forgænger, »Rio Bravo«:

»Det begyndte med, at jeg så nogle scener i en film, der hedder »Sheriffen«, hvor titelpersonen Gary Cooper løb rundt for at prøve at få hjælp, hvilket var forgæves. Det synes jeg er noget af det dumme en mand kan gøre i den situation, ikke mindst fordi det i slutningen af filmen viser sig, at han udmærket kan ordne banditterne selv. Derfor gjorde vi det modsatte i »Rio Bravo« og anlagde et virkeligt professionelt synspunkt. Når John Wayne får tilbudt hjælp, siger han: »Hvis de er noget værd, tager jeg dem. Hvis ikke, tager jeg bare vare på dem.«

Den samme situation opstår i »El Dorado«, hvor sheriffen Robert Mitchum og hans ven John Wayne et sted i filmen tilbydes hjælp, men afviser den – dette er et job for professionelle. »El Dorado«s mange lighedspunkter med »Rio Bravo« er allerede ofte blevet påpeget – i dem begge er John Wayne det klippefaste, stoiske midtpunkt, samtidig med, at Hawks skildrer en figur (i »Rio Bravo« Dean Martin, i »El Dorado« Robert Mitchum), der har forrådt professionalismismen og er ved at gå til bunds i selvdestruktion og drikkeri. Og begge film er en upatetisk hyldest til det maskuline venskab, der sejrer over destruktive og anarkistiske elementer.

Der er god grund til netop i disse år at skønne på en instruktør som Hawks, fordi den filmstil, han har rendyrket til mesterkab, ikke har disciple af betydning – og næppe heller vil få det, idet den afspejler en livsanskuelse, som er lidt af en anakronisme i vort øjeblikkelige verdensbillede. Man kunne kalde denne stil *amerikansk filmklassicisme*. Hawks nåede allerede frem til den for fyrré år siden, efter at han i sine første film uden held havde forsøgt sig med komplicerede kamerabevægelser og andre tricks. Da disse viste sig at være uden den tilsigtede effekt, begyndte han at anvende sit nu snart berømte princip: »Kameraet i øjenhøjde«, og denne tommelfingerregel er han gået frem efter i alle sine senere film. I »El Dorado« møder man denne amerikanske filmklassicisme i afslappet renkultur – en billedstil der er vidunderlig klar og renset for alle overflødige ornamenter parret med en spillestil, som føles usædvanlig naturlig, fordi den tager sit udgangspunkt i skuespillerens personlighed i stedet for kunstigt at omforme personligheden efter rolens krav. Aktørerne i Hawks' film yder ikke det såkaldte »store«, iøjnefaldende Oscar-spil – Hawks ved, at på film er vir-

kelighedsillusionen det vigtigste og derfor bandlyses de teatraliske ture.

Et sådant stilvalg, en så konsekvent dyrkelse af det enkle og det usmykkede er naturligtvis først og fremmest et resultat af Hawks' forhold til sit stof, til sine personer og det, han vil fortælle om dem. »Kamera-bevægelser er et spørgsmål om moral«, som den store Hawks-beundrer Jean-Luc Godard engang har sagt. Når Hawks' kamera placeres i øjenhøjde, så det ser personerne lige i øjnene, er det fordi Hawks respekterer disse personer, og intet øjeblik føler trang til at anskue dem nede- eller ovenfra. Han er solidarisk med deres professionalismisme, mod, beslutsomhed og snarrådighed, men det betyder ikke, at han dermed forfalder til højstemt helte dyrkelse. Hans tonefald er maskulint lakonisk og blufærdigt, ofte djærvt ironisk, men har altid en understrøm af følsomhed. Og hans personer er ikke blot dygtige handlingmennesker – de er intelligente og i stand til at sætte deres handlinger i perspektiv takket være en højt udviklet selviironi og humor.

Nøgleordet til Hawks' univers er respekt. Følsomheden kommer frem, fordi det for personerne altid gælder om at vinde og fastholde en indbyrdes respekt eller genvinde en tabt selvrespekt. I denne overvejende maskuline verden er den professionelle kunnen synonym med en sikker selvrespekt og en deraf følgende moralsk integritet, som aldrig betvivles. Og venskabet mellem mænd er den faste, blivende værdi. Konflikten i Hawks' film opstår, når disse værdier forrådes, og denne konflikt behandles – groft skelnet – på to måder – som komedie eller som drama (i »El Dorado« går de to genrer op i en højere enhed og giver filmen et præg af et endegyldigt testamente). I en komedie som »Man's Favorite Sport« (»Ude med snøren«, 1965) vender Hawks simpelt hen sit vanlige tema om det professionelle menneske på hovedet og beskriver en mand, der udgiver sig for at være lystfisker-ekspert, men i virkeligheden kun har en teoretisk viden om sporten og kommer latterligt til kort, da han tvinges til at omsætte sine teorier i praksis.

Få instruktører har en så udpræget følelse for menneskelig værdighed som Hawks. I hans forenklede verden med dens klare, faste værdier føles enhver form for nedværdigelse dobbelt grov og ydmygende. Man vil sent glemme den mageløst stærke og koncise indledning i »Rio Bravo«, hvor den whisky-tørstende Dean Martin bøjer sig ned for at samle en mønt op, som en skadefro, rå børste har kastet ned i en krukke. Og i »El Dorado« er der en tilsvarende scene, hvor Robert Mitchum grines ud i saloonen, mens han famler efter en revolver, han ikke har. Et usædvanlig pinefuldt udtryk for ydmygelse, netop fordi værdighed og selvrespekt er så væsentlige begreber for Hawks og hans personer. Uden selvrespekt går hele personlighedens bygningsværk i forfald, og kun venen John Wayne kan genrejse ruinen.

Der kunne overhovedet nok være grund til at opholde sig lidt ved John Waynes figur i »Rio Bravo« og »El Dorado«. Wayne fremstiller praktisk talt den samme skikkelse i de to film, og i begge giver han smukke og diskrete udtryk for Hawks' indirekte humanisme (der er langt mindre demonstrativ

– og derfor også mindre bemærket – end John Fords). Alt ved denne person – hans gang, hans mimik, hans bevægelser, hans stemmeføring, ja selv hans klædedragt – rører en mand i sjælden harmoni med sig selv, præget af en sindsro, der ikke er tilkæmpet, men medfødt. Hawks kan gøre den ellers så tunge John Wayne elegant i de sindige bevægelser – og vel at mærke lade denne elegance afspejle en sjælelig balance, der både giver sig udtryk i stoicisme og humor. Det er en helt, der er bemærkelsesværdigt fri for helte-attituder – han gør sit job så godt og professionelt han kan, ud fra en sikker fornemmelse for, hvor og hvornår hans indsats kræves. Samtidig anskues hans soliditet og ubestikkelighed ofte med en vis ironi – ikke mindst i forbindelse med hans chevalereske og meget gammeldags forhold til kvinderne. Hawks' helt er for blufærdig, i for høj grad et inventar i sin mandsværdi, til at være særlig initiativrig på det erotiske område – han lader kvinden tage tæten, hvilket ofte giver anledning til kostelige scener. Og i »El Dorado« får denne figur yderligere en bevægende dimension: alderdommens. Den kugle, der periodisk lammer Waynes højre arm, er et tydeligt alderdoms-symbol, som Wayne dog overvinde lige så smukt som Hawks selv gør sin alderdom til skamme ved at skabe en så ung og vital film som »El Dorado«.

Morten Piil.

### Accident (Ulykkesnatten)

Prod.: Royal Avenue Chelsea/Priggen, Losey (England). 1967. Instr.: Joseph Losey. Manus.: Harold Pinter e. Nicholas Mosley roman. Foto: Gerry Fisher. Klipn.: Reginald Beck. Musik: John Dankworth. Dekor.: Carmen Dillon. Medv.: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Michael York, Vivien Merchant, Delphine Seyrig, Alexander Knox, Ann Firbank, Brian Phelan, Terence Rigby, Jane Hillary, Harold Pinter, Freddie Jones, Nicholas Mosley. Dansk premiere: 22. 6. 1967. Dansk distrib.: F-C Palladium.

For den, der aldrig har været en stor beundrer af *Harold Pinters* teaterstykker og filmmanuskripter, er *Joseph Loseys* ny farvefilm en ganske stimulerende oplevelse: Pinters uomtvisteligt fremragende replikkunst har her endelig fået en funktion udover den tidligere noget skematiske understregning af, at ethvert udsagn kan rumme en trussel, kan bruges til terrorisering. I »Accident« forekommer enhver replik og enhver gestus virkeligt flertydig, ikke blot tvetydig; hele tiden tvinges man til at spørge sig selv, hvad egentlig personerne mener med det, de siger og gør – og om de overhovedet mener mere, end hvad de rent overfladisk set udtrykker.

Nu mangler Pinter blot at finde noget virkeligt væsentligt at bruge sin replikkunst til, thi noget lignende tvinges man til at fundere over angående hele filmen: Hvad skal alle disse mystifikationer, alle disse antydninger af, at noget stikker under de banale, dagligdags hændelser tjene til? På den ene side synes Losey og Pinter – som Charlie på græsplænen – at ville fortælle noget