

(»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 ukompliceret 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 professionalismen 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 følges usædvanlig naturligt, 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 naturligvis først og fremmest et resultat af Hawks' forhold til sit stof, til sine personer og det, han vil fortælle om dem. »Kamerabevægelser 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 professionalisme, 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 handlingsmennesker – de er intelligente og i stand til at sætte deres handlinger i perspektiv takket være en højt udviklet selvironi 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 følges 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 ruinene.

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 ansues 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 mandsverden, 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 overvin-der 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. Klipp.: 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

pseudo-dybsindigt om, at selv den mest banale hverdag er fyldt med dramatik; på den anden side er udgangspunktet for filmen netop ikke den dagligdags græsplæne-situation, men en automobil-ulykke med dødelig udgang, der forekommer noget for ubanal, noget for usædvanlig til at denne banale pointe kommer klart frem.

Dette hænger igen sammen med sandsynligheden af mystifikationens kerne, spørgsmålet om Anna kørte eller ikke kørte bilen, da ulykken skete, – det spørgsmål, der i det hele taget får Stephen til i erindringen at gennemgå begivenhederne i den tid, han har kendt Michael og Anna, og til i denne gennemgang, det meste af filmen, i særlig grad at betone de ting, der i deres flertydighed kunne give en forklaring på det skete. For Stephen, der hjælper Anna ud af den væltede vogn, må det være helt klart, om hun kørte eller ej – ikke blot overvejende sandsynligt, at hun gjorde det. Selv af de spredte og forvirrende billeder, tilskueren får at se, synes det at fremgå, at Anna må have siddet i bilens venstre side, og at hun følgelig ikke kan have siddet bag rattet i den (formodentlig) højrestyrede engelske vogn. Men har hun ikke kørt, bliver det naturligvis mystisk, hvorledes hun, passageren, er uskadet, mens vognens fører, Michael, tilsyneladende var dræbt på stedet.

Overfor indvendinger af denne type, vil Losey og Pinter måske replicere, som *Resnais*, *Robbe-Grillet* og *Antonioni* har gjort om »Marienbad«, »L'Avventura« og »Blow-up« at de blot har villet fortælle en historie og da så sandelig heller ikke selv ved, hvad der »egentlig« skete; det er netop pointen, at vi skal fundere over disse ting. Men her til er naturligvis blot at svare, at mens det kan være fornøjeligt at løse gåder, hvortil der eksisterer løsninger, er fornøjelsen ved at løse gåder uden løsninger temmelig begrænset. Disse kunstnere synes at have misforstået noget af teorien om kunstværkets eksistens uafhængigt af kunstneren, thi mens det er klart, at et kunstværk kan indeholde facetter, som kunstneren ikke bevidst har puttet ind i det, vil det næppe indeholde enkeltheder, han bevidst har holdt ude. I virkelighedens verden kan vi stå overfor tilfælde, hvor vi ikke har indicier nok til at fastslå, om det og det betyder sådan og sådan eller ej; men når vi i et kunstværk mangler disse indicier, skyldes det, at kunstneren ikke har villet give dem.

Når »Accident« forekommer lettere utilfredsstillende og noget tør, er det nok på grund af svagheder af denne karakter. For på den anden led er filmen naturligvis mere spændende end mangen spændingsfilm og først og fremmest et eksempel på en eminent sikker filmisk fortælling. Losey har her nærmet sig sin tidligere, mere ligefremme fortællestil, som han dog lader farve af en del elementer fra de senere, mere barokke film – og hver en enkelthed, hver en betoning, hvert et klip sidder imponerende præcist. Også fiktionen, at det meste af filmen foregår i Stephens erindring, er usædvanligt, men ikke påtrængende konsekvent fastholdt; i praktisk talt enhver scene er Stephen tilstede, og de forskellige figurer har, midt i flertydigheden, temmelig enstrengede karakterer, der peger i den retning, Stephen tolker begivenhederne: den evigt optimistiske Rosalind, den evigt halv-

ondskabsfulde Charlie, den evigt mystisk provokerende Anna og den evigt frækt friskfyragtige William. Kun scenen med TV-folkene forekommer mislykket i sin grove karikatur, mens den anden påfaldende scene, med Francesca, nok falder noget ud af sammenhængen, men dog har sin egen spænding med den løse dialog, de blødere fokuserede billeder og de svævende klange fra de to harper, der ellers i filmen akkompagnerer en klarinetts mere jazz-agtige toner.

Også skuespillerne er gennemgående sikkert placeret og udnyttet, og *Stanley Baker* får ligefrem lejlighed til at føje helt ny facetter til sin skuespillerpersonlighed. Kun *Jacqueline Sassard* føles fejlplaceret i rollen som Anna; hun har – for mig, i hvert fald – langt fra den erotiske udstråling, der kan gøre det rimeligt, at alle tre mænd i forskellige grader er besat af hende. Når »Accident« aldrig bliver helt vedkommende, er en af grundene måske også at søge heri.

Søren Kjörup.

The Fortune Cookie (Knald eller Fald).

Prod.: The Mirisch Corporation/Phalanx/Jalem (Billy Wilder, I. A. L. Diamond og Doane Harrison, 1966. Instr.: Billy Wilder. Manus.: Billy Wilder og I. A. L. Diamond. Foto: Joseph LaSelle (Panavision). Klipn.: Daniel Mandell. Arkitekt: Robert Luthardt. Dekor.: Edward G. Boyle. Specielle effekter: Sass Bedig. Musik: Andre Previn. Medv.: Jack Lemmon (Harry Hinkle), Walter Matthau (Willie Gingrich), Ron Rich (Boom Boom Jackson), Cliff Osmond (Mr. Purkey), Judi West (Sandy), Lurene Tuttle (Mother Hinkle), Harry Holcombe (O'Brien), Les Tremayne (Thompson), Marge Redmond (Charlotte Gingrich), Noam Pitlik (Max), Harry Davis (Dr. Krugman), Sig Ruman (Professor Winterhalter), Ann Shoemaker (Søster Veronica).

Dansk premiere: 19. 6. 1967, Bellevue.
Dansk distrib.: United Artists.

Hollywood-komedien er ikke, hvad den har været. Det er en af de anmelderfraser, man hyppigst støder på. I kontrast til den almindelige overvurdering af den europæiske film må vi stadig døje med den lige så almindelige arrogance over for den såkaldt kommercielle amerikanske film. Hvis man f. eks. ikke kan sige andet grimt om de moderne Hollywood-lystspil kan man da altid gøre indtryk af at være meget initieret, hvis man påstår, at de ikke er nær så morsomme, intelligente eller elegante som lystspillene fra trediverne. At finde dette synspunkt hos de ældre anmeldere er måske ikke så uforklarligt, omend ikke derfor tilgiveligt. Fortiden står jo altid i et særligt forklaret lys. Til gengæld kunne man af de ældre forvente et større overblik. Mere deprimerende er det at se unge kritikere plapre ud med fraserne, al den stund de ikke har set så forfærdelig mange af tredivernes amerikanske film.

Hvis man synes om de moderne amerikanske komedier skulle man i følge gængs filmkritikerpraksis hævde, at de tværtimod er meget bedre end de gamle. Noget sådant følger jeg ikke den mindste lyst til. Jeg holder

lige meget af den amerikanske filmkomedie i trediverne og i fyrterne og i halvtredserne og i tresserne. Jeg har ikke svært ved at se, at *Billy Wilders* film er anderledes end *Capras*, men jeg har vanskeligt ved at se, at de er så meget dårligere, som man vil påstå. Tværtimod finder jeg, at parret *I. A. L. Diamond/Billy Wilder* tegner den moderne amerikanske komedie lige så veloplagt og intelligent som *Riskin/Capra* tegnede tredivekomedien.

I *Capras* socialt-optimistiske komedier levede New Deal-perioden, og når vi ser dem nu får vi de mest indviende indtryk af den tids stemning, håb, menneskesyn og demokratiske tro på fremskridt. *Capras* komedier opfattes som varme, kønt-sentimentale og solidariske med John Doe – gennemsnitsamerikaneren – som vi mødte i dem alle.

Det er også gennemsnitsamerikaneren vi møder i de fleste af *Wilder's* film, der til gengæld ofte betegnes som kolde, kyniske og misantropiske. *Wilder* og hans faste manuskriptforfatter *I. A. L. Diamond* er tydeligvis ikke demokratiske utopister som *Capra* og *Riskin* måske var det. Men sandt at sige indbyder tiden vel næppe heller til at være det. I trediverne kunne man skabe kunstnerisk tilfredsstillende komedier på idealer. I tresserne har man overladt de store og uforpligtende ideale politiske fordringer til de marcherende protestanter, der kan finde åndelig selvtilfredsstillelse (og ikke meget andet) i at svinge med transparenterne hver gang, der opstår tilstrækkelig stort et politisk problem til at man kan vælge det »rigtige« standpunkt og forfægte det uden personlige omkostninger. Idealismen er kort sagt ikke mere så morsom, og den er i hvert fald ikke særlig velegnet for komedien.

Der er ingen grund til at hævde, at *Wilder* er en mere realistisk komedieinstruktør end *Capra* var det. *Capras* film havde absolut forbindelse med den virkelighed, de opstod i. Ligesom *Wilder's* komedier er i nøje kontakt med den barske verden, vi lever i i dag. Jeg er derfor også overbevist om, at man om tyve år vil kunne opleve lige så meget af tressernes atmosfære ved at se *Wilder's* film som vi i dag oplever tredivernes gennem *Capras* film.

I en række bittert-vittige komedier (»Some Like It Hot«, 1959, »The Apartment«, 1960, »One, Two, Three«, 1961 og »Kiss Me, Stupid«, 1964) har *Diamond/Wilder* kommenteret og analyseret den almindelige amerikaners hverdag, forestillingsverden, drømme, symboler og betingelser. De har skildret forskellige miljøer, de har vist os amerikaneren i New York, i provinsen og i udlandet. De har konfronteret ham med de daglige problemer over for kvinderne, i hans ægteskab, i hans erotiske »vildfarelser«. Og selv om nogle har haft svært ved at finde den, har de dog ofte haft en god del sympati til overs for den lille rådvilde og gode mand i den kolde verden.

»The Fortune Cookie« følger sig smukt ind i den suite af ironiske samtidsbeskrivelser, som parret heldigvis fortsat arbejder på. Engang bør disse film vises samlet i en serie. Atter er grundlaget et manuskript med replikker og dialog, der ikke skrives vittigere af nogen i dag, og atter beundrer man den overensstemmelse, der er mellem det vittige og illusionsløse manuskript og den effektive