

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 uskadt, 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 tørt, er det nok på grund af svagheder af denne karakter. For på en anden led er filmen naturligvis mere spændende end mangan 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-

ondsksfulde 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 løsevne 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 fyrrerne 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 tredivertkomedien.

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 illusionløse manuskript og den effektive

og energiske iscenesættelse. Wilder er ingen forfinet skønånd, når han instruerer. Han kan være vulgær og smagløs, men vulgæriteten har en mening. Den befordrer pointerne, der rammes ind med kraft i billederne. I »The Fortune Cookie« samler parret sig helt om en beskrivelse (og fordømmelse) af svindel. Næsten alle svindler hinanden i denne film. Helt ud til de mindste bipersoner gennemspilles tæmte. Der svindles for millioner i de øverste etager og to arbejdere på stadion snyder hinanden, når de sorterer bluserne, der skal til vask. Den største skurk af dem alle er *Walter Matthaus* sagfører. Han er simpelthen helt skrupelløs. For ham er det at snyde de andre simpelthen blevet meningen med tilværelsen. Han har en fornemmelse af, at han snyder nogen, hvis hans børn falder og brækker benene på hospitalet i stedet for på gaden. Han har intet til overs for den klient, der er så stupid at falde foran en lille butik. I følge ham er det utiladeligt at man ikke bliver invalid foran en bank, der kan give en ordentlig skadeserstatning. Han er det moderne karriere-menneske i karikatur, men i en karikatur, der hele tiden er genkendelig. Intet er ham helligt, han hundser med familien, og han bruger ethvert middel for at få sin flinke svoger til at spille med i komedien. Da han til sidst taber spillet, kan ingen være i tvivl om, at han lynhurtigt forstår at udnytte situationen til nye manøvrer. Han er den entreprenante materialist og uudryddelig. Men de fleste af de andre personer levner Wilder og Diamond heller ikke megen ære. I dem gennemspilles svindlermotivet. Kun TV-fotografen og fodboldspilleren er de hæderlige i en gennemkorrupt verden. Dette kan man kalde sentimentalt. Men svarer disse to i grunden ikke i moderne udgave til Capras naive helte? Og i mine øjne er filmens afsluttende scene, hvor de to hæderlige finder sammen i leg på det store natteøde stadion, en smuk og sand scene. Der er trods alt mulighed for at finde menneskelig solidaritet i den fjendtlige verden.

I filmen er satiren sat ind i præcist skildrede miljøer, og atter får man det amerikanske bysamfund helt tæt ind på livet, lejligheder, kontorer, gader og urbane lokaliteter eksisterer for vore øjne med en konkret tilstedeværelse i al deres grimhed og brugthed.

Som sædvanlig har Wilder omgivet sig med professionelle medarbejdere. *Walter Matthau*, som man i de senere år har fulgt med stigende fryd, er i »The Fortune Cookie« nået til en foreløbig kulmination i sin karriere. Han kan bogstavelig talt sin korrupte sagfører på fingrene. Han har en række håndbevægelser, der perfekt karakteriserer denne smarte fyr. Han overbeviser virkelig om, at han er den type, som får en til at tælle sine fingre efter at have trykket ham i hånden for at se om de alle stadig er der. Han er ikke til at skyde igennem, og dog ved vi, at han aldrig vil nå helt op i toppen. Over for ham er placeret *Jack Lemmon*, som stadig er den bedste moderne amerikanske skuespiller, der kan give udtryk for den indespærrede følsomhed og desperate trang til kærlighed hos det forfulgte bymenneske.

At kalde »The Fortune Cookie« for en kold film tyder på en alt for indsnævret opfattelse

af, hvad der er koldt og hvad der er varmt. Man overlader gerne til enhver at sammenligne denne film med f. eks. nylige danske forsøg på at prise det legende menneske. Mens man er ved at kede sig et hul i hovedet over at se danske amatører demonstrere livsglæde i en »positiv« film går man glad og opløftet fra en »negativ« film som Wilders. Man accepterer gerne et par kompromiser, når man bliver underholdt af professionelle. Vi håber på at få endnu flere af disse hårdtslående vittighedsværker om vore dårskeer. Paradoksalt nok får de os til at elske den verden og den tid, vi lever i.

Ib Monty.

Jeg er sgu' min egen

Prod.: Nordisk Films Kompagni, 1967.
Instr.: Erik Balling. Manus.: Klaus Rifbjerg. Foto: Jørgen Skov. Klipn.: Birger Lind. Musik: Bent Fabricius Bjerre. Dekor.: Th. Sveinbjørnsson. Medv.: Daimi, Peter Steen, Cæsar, Ove Sprogøe, Poul Reichhardt, Poul Bundgaard, Kirsten Walther, Vigga Bro, Christiane Rohde, Inge Hyllested, Gyda Hansen, Lotte Hermann, Bendt Rohde, Karl Stegger, Lise Henningsen, Henrik Wiehe, Ole Monty, Bjørn Spiro, Ejnar Nørby, Else Marie, Jørgen Beck, Poul Borum, Gunnar Bigum.
Premiere: 30. 6. 1967 i Palads.

Der er grund til at se med al mulig sympati på parret Rifbjerg-Ballings forsøg på at lade sig inspirere af andet udenlandsk end den fladeste commercialisme (Fredesfilmene) og de mondæne Antonioni-neuroser (»Historien om Barbara«). Og det kan synes uretfærdigt at falde over det nye team, fordi det ikke har mestret den vanskelige og krævede musical-stil i første forsøg. Men »Jeg er sgu min egen« er på den anden side blevet så ekstatiske rost af en – næsten – enstemmig presse, og Rifbjerg har selv udtalt sig om filmen i så tilfredse vendinger, at en nærmere undersøgelse af denne »succes« nok er værd at forsøge.

Vidnesbyrd fra musical-genrens mestre, Gene Kelly og Stanley Donen, tyder på, at musicalen er den filmiske kunstform, der kræver det største forarbejde, det tætteste team-work og måske også den sikreste formans. Rifbjergs manuskript er stort set kun en skitse til en musical, og Ballings instruktion er stort set kun et famlende og klunget forsøg på at få samling på tropperne. Manuskriptet har afgjorte muligheder, men er især i første halvdel håbløst episodisk og tilfældigt organiseret. Daimi møder en række mere eller mindre interessante personer, og disse enkelt-scener klistres sammen, uden at hovedpersonen uddybes nævneværdigt eller involveres i en egentlig fortløbende handling. Rifbjergs begrænsning som manuskriptforfatter er her – som ofte før – det statiske. Det kræver et usædvanligt overlegent mesterskab, hvis man helt vil give afkald på en pointerende intrige i en musical, og Balling er ikke den instruktør, der formår at fylde en situation ud dramatisk og visuelt.

I anden halvdel tilspidser handlingsgangen noget, og filmen tager sig lidt op. Der er endda to charmerende numre: Ove Sprogøes

og Poul Bundgaards dans og Cæsars og Daimis »Stilleleg for voksne« i sengen. Men også her falder filmen fra hinanden – Daimis »Ligeglad«-sang i Tivoli hensætter således katastrofalt tilskueren i samme tilstand af ligegladhed. – Bortset fra tilfældighedspræget har manuskriptet kvaliteter, som nok fortjener at fremhæves – et par velskrevne sange (især den om brevene), pudsige småscener som episoden i retten og naturligvis en mere sympatisk grundholdning end vanligt i dansk folkekomedie. Men alligevel gør de Rifbjergske tydeliggørelser sig ofte uheldigt gældende (sandsynligvis accentueret af instruktionen og spillet). Poul Bundgaards lumre tilnærmelser på Daimis sengekant er mindre morsomme end pinlige, og det samme gælder Daimis grove punktering af en opløst tjener. Disse to afsnit er gennemført udleverende, taktløse og ubehagelige og stiller desværre dyrkelsen af den sunde ungpige-uafhængighed i et noget suspent lys (jævnfør med en lignende skævhed i sympatfordelingen i »Historien om Barbara«, hvor Barbaras ikke altid lige behagelige uafhængighed »dyrkes« uforholdsmæssigt på de stakkels bifigurers bekostning).

Ballings instruktion er – bortset fra de to ovennævnte vellykkede numre – blot for musical-genren. Det første afsnit på optagelseshjemmet indledes både uskønt og ulogisk med næroptagelser af de syngende, og først langt henne i nummeret får vi gennem et totalbillede den stedsfornemmelse, der er nødvendig for at orientere tilskueren og derved drage ham ind i scenen. Når Daimi er ude at gå i den fri natur, ses hun i hæslige teletelise-billeder, så det virker som om hun ikke kommer ud af stedet. Ligesom i Fredesfilmene er Ballings sans for timing overordentlig usikker – en række sceneindledende totalbilleder holdes for eksempel dræbende længe, så dekorationerne får et stift tableau-præg. Hvad angår afsnittet med Poul Reichhardt og sømændene, er kommentarer vist overflødige. Blot trist, at en heltinde må se sig påduttet en så på alle måder *pauvre* fan-tasi.

Hvor modtagelig man er for Daimis specielle butterdejs-charme, er vel i første række et spørgsmål om smagsløghed. Personligt finder jeg hende sød, rørende og velsyngende i et nummer som »brev«-sangen, men pinligt utilstrækkelig, når hun skal betage Peter Steen med – det må da vist formodes – en vis form for erotisk udstråling. Blandt andet derfor falder det kombinerede sang- og dansenummer »Jeg sætter min hat som jeg vil« i mine øjne helt til jorden.

Klaus Rifbjergs spændende og stimulerende virke som manuskriptforfatter ville vokse i betydning, hvis vore instruktører i højere grad kunne engagere sig skabende og ordnende i det råstof, han leverer. Det lykkedes for Palle Kjørulff-Schmidt i »Der var engang en krig«, men i »Historien om Barbara« og »Jeg er sgu min egen« synes instruktørerne helt at have givet op over for forlæggets skitsepræg. Dansk films »redning« vil aldrig kunne ske på manuskriptplanet, og nu som før er det først og fremmest instruktørerne af format, vi savner.

Morten Piil.