KOSMORAMA

87

FILM
TIDSSKRIFT

Ansvarshavende redaktør: Øystein Hjort.
I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil og Henrik Stangerup.

Redaktionssekretær: Per Calum.

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 30,00. Enkeltnumre kr. 6,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.

oprøret i filmen...

Ungdomsoprør, kulturrevolutioner og mere eller mindre velgennemtænkte angreb på de etablerede er sagen for tiden. Generationerne afløser hinanden med en hæsblæsende acceleration. Filmen, der så ofte betegnes som den mest tidsbevidste kunstart, har, som Godard bl. a. har erkendt, svært ved at følge med tiden for tiden. Tingene er sandelig ikke i dag, hvad de var i går. Vi kan i år fejre 10 års jubilæum for den nye bølges gennembrud i Frankrig, det indtil da mest massive ungdomsoprør inden for filmen, og siden da har ord som *ung* og *ny* været faste slagord i enhver ny retning. Tresserne har budt på den brasilianske cinema novo, en politisk-revolutionær filmkunst, rettet mod et autoritært styre, på The New American Cinema, en formelt-eksperimenterende, såkaldt fri undergrundsfilm, rettet mod den kommercielle Hollywood-film, og på den vesttyske nye film, Bubis Kino, rettet mod Papas Kino, den merkantile underholdningsfilm.

Uden at forklejne de respektive indsatser tør man imidlertid nok sige, at hverken filmen eller produktionsformerne blev revolutioneret i de forløbne ti år. De amerikanske undergrundsfilm var vel nok det mest konsekvente forsøg på at skabe film uden for det normale produktionsmønster. Men trods udbredelsen var disse film forbeholdt de små kredse, og det traditionelle amerikanske produktionsapparat blev ikke rystet. Ny-bølge-instruktørerne lavede også deres film inden for det bestående produktionsapparat. Stort set kan man sige, at det hidtil ikke er lykkedes at bryde den kommercielle filmindustris monopol.

Først i år synes man at kunne spore en mere organiseret indsats for at skabe en front mod det gamle producentvælde. Og det er selvfølgelig atter i Frankrig, det foregår. Forårets revolution skabte også en samling af filmfolkene i Frankrig mod det bestående. I maj stiftede en lang række af de betydeligste yngre filmfolk i Paris »Les etats généraux du cinéma«, en filmens generalstab, der ikke blot vil skabe revolution i filmens verden, men som i forening med andre vil ændre det franske samfund. I augustnummeret af »Cahiers du cinéma« kan enhver sætte sig nøjere ind i, hvad generalstaben er ude på. »Cahiers du cinéma« har stillet sig på oprørernes side og erklærer i sin leder krig mod den kommercielle film, som man deler i »cinéma officiel« og »cinéma parallèle«. Man vil ikke beskæftige sig med den film, der er »underordnet og anekdotisk«, og som er den, der kan ses i biograferne. »Cahiers du cinéma« vil være talerør for generalstaben, hvis felttog er vidtstrakt. Man vil undergrave det gamle produktionsapparat, man vil totalt ændre distributionssystemet og bryde biografernes monopol på filmfremvisning. Film skal være for alle alle vegne. Alle skal kunne komme til at lave film og alle skal kunne komme til at se film, hvor de ønsker det. I kampen mod det bestående var den første sejr for generalstaben lukningen af Cannes-festivalen, der naturligvis måtte opfattes som kommercialismens symbol. Efter dette vellykkede commando raid ind i den kapitalistiske filmverden, er man nu i gang med at opstille alternativerne til det hidtidige system, som man optimistisk forudser vil kollabere. I »Cahiers du cinéma« redegøres der for nogle af de mange projekter, som nu er på bordet. Om vi inden længe skal se de gamle produktionsselskaber smuldre bort og blive afløst af nye demokratiske produktionskollektiver, kan vi ikke vide noget om nu. Men kampen er indledt, og det vil nok være klogt, om også danske producenter og etablerede filmskabere sætter sig lidt ind i, hvad der foregår. Nok er danskerne ikke skabt for mere forpligtende revolutionær indsats, men et foretagende, som det nystartede »ABCinema« er jo i hvert fald i ideen udtryk for lidt af det samme, som generalstaben repræsenterer.

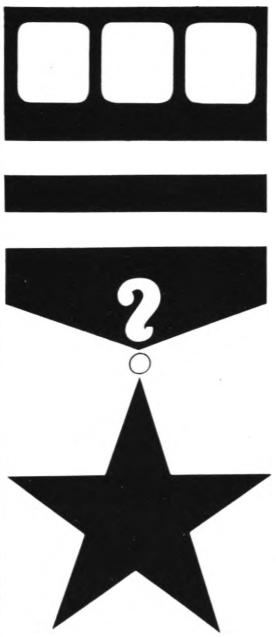
Succes'en i de nye foretagender er naturligvis først og fremmest betinget af, om det er talenter, der kommer til. Hvis man går ind for en sekterisk eksperimenterende film, når man ikke ud over inderkredsens forening til gensidig ros. De kommercielle produktionsselskabers bedste forsvar vil derfor naturligvis også være en investering i talent, og hermed når vi igen til Hollywood.

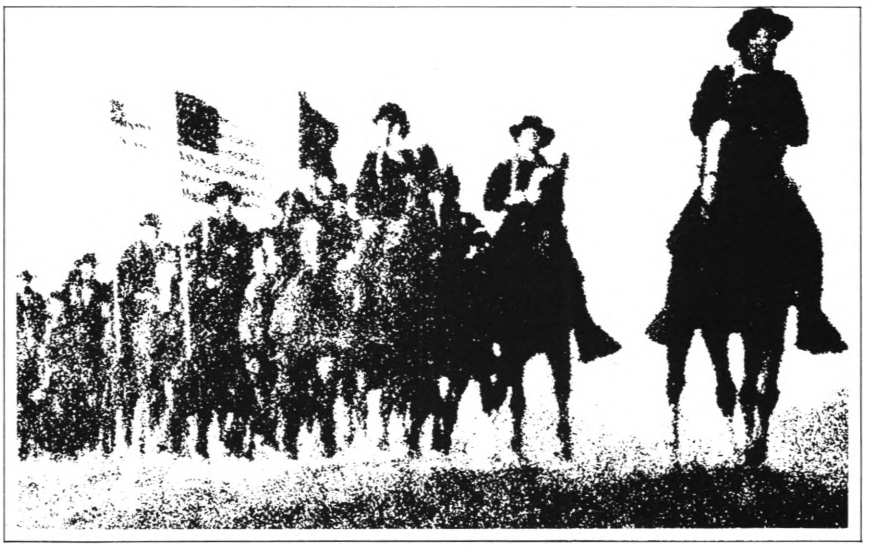
I dette og det foregående nummer har »Kosmorama« især beskæftiget sig med Hollywood. Vi nærer ikke det samme had til Hollywood-filmen, som de grupper, der nu søger et alternativ til den. Tværtimod er vi ret overbeviste om, at Hollywood også vil komme over de kriser, som nu forestår. Forklaringen herpå kan bl. a. findes i det leksikon, som vi har udarbejdet over ca. 100 nyere Hollywood-instruktører. Det kan ikke stå helt galt til med en filmindustri, der på skabersiden har en sådan tilgang af nye folk. Der gemmer sig næppe en Kubrick i dem alle, men man behøver ikke at være overdreven optimistisk for at tro, at nogle af dem kommer til at præge filmkunsten i halvfjerdserne. Hvor mange nye instruktører er det, der er kommet til herhjemme i de sidste år. Var det to? *I. M.*

KOSMORAMA

Forsidebilledet:
Fra Mike Nichols' energiske gennembrudsfilm, »The Graduate«, eller som den – misforstået – kom til at hedde på dansk: »Fagre voksne verden«. Her hypnotiseres den jomfrunalske Dustin Hoffman ind i et belastende erotisk program af den langbenede Anne Bancroft.

Bagsidebilledet:
Hitchcock er i fuld gang med optagelserne til »Topaz« efter Leon Uris' mursten af en bestseller. I slutningen af september foregik locationoptagelserne i København, og Hitchcocks effektive teknikerhold gjorde sig bemærket i gadebilledet. Her studerer han forholdene på Den kongelige Porcelainsfabrik. Foto: John Stæhr, Nordisk Pressefoto.





Kosmorama 15. årgang: Med den nye årgang træder Per Calum, Filmmuseet, ind i redaktionen som redaktionssekretær. Årgangen starter i det hele taget med at lægge sig ud. Vort leksikon: 107 Hollywood-instruktører, har krævet en kraftig udvidelse af dette nummer, der er løbet op på 60 sider i stedet for de normale 40 sider. Dette har nødvendiggjort en mindre prisforøgelse, i løssalg vil »Kosmorama 87« koste 8 kr. Abonnementsprisen forbliver dog de bebudede 30 kr., til gengæld må »Kosmorama« forbeholde sig ret til at udligne over de næste par numre, der holdes på 36 sider.

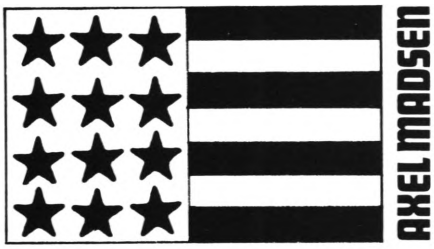
AMERICA, AMERICA
Som bebudet i nr. 86 afslutter »Kosmorama« med dette nummer sonderingerne i disse års Hollywood-film med en række konkluderende genreoversigter. Per Calum har brugt sommerferien til at udarbejde et leksikon over mellemgenerationen og den helt unge generation af Hollywood-instruktører. Oversigten er ikke fuldstændig. Helt nye instruktører har det i nogle tilfælde været umuligt at skaffe oplysninger om trods hjælp fra danske udlejere af amerikanske film. Andre og ældre instruktører – som f. eks. Stanley Kramer – hører naturligt hjemme i en oversigt over det ældre Hollywood. Endelig er der foretaget en sortering under udarbejdelsen, så helt inferiøre instruktører er gledet ud.

Små forskydninger

Omfanget af dette nummer har tvunget os til at rokere mere med stoffet end oprindeligt bebudet: Godard vil blive diskuteret i næste nummer. Af samme grund har vi også været tvunget til at gemme anmeldelsen af Jan Troells »Ole Dole Doff« til det kommende nummer. Vi beklager forsinkelsen, men regner med at vore læsere har læsestof nok i denne ombæring.

Indholdsfortegnelse

Axel Madsen: Film USA, 1968	4
Curtis Lee Hanson: Interview med Gene Kelly	6
Poul Malmkjær: Myten – Moralen – Moden Westernfilmen efter 2. verdenskrig	10
Ib Monty: 60'ernes komedie	15
Peter Nørgaard: Privatdetektiven	21
Midtersiderne: 107 Hollywood-instruktører. Et leksikon af Per Calum og Morten Piil	I-XXIV
Chr. Braad Thomsen: Portræt af Shirley Clarke	24
Filmene:	
The Odd Couple (Jørgen Stegelmann)	28
Dom kallar oss Mods (Erik Thygesen)	29
Hori ma Panenko (Anders Bodelsen)	29
L'Eclisse (Frederik G. Jungersen)	30
Premiererne	32
Polemik	35
Minikritik	35



AXEL MADSEN

FILM USA / 1968

Francis Ford Coppola, med sønnen Gian Carlo, under indspilningen af »Finian's Rainbow«.

I sommeren 1968 drejer alt sig om film i Amerika. Folk har aldrig før været så filminteresserede, siger »Life«, medens »Time« og »Newsweek« slår Godard op på dobbeltsider. »Bonnie and Clyde« er en verdenssucces, »The Graduate« får folk til at stå i meterlange køer, og små campus-filmklubber skyder op som paddehatte. Alt bliver filmet, lige fra det, der er mest hip, til det solideste underholdningsfoder fra før McLuhan. Undergrundsfilm, der ikke mere er rigtig »underground«, siver ind i det visuelle alfabet, og Hollywood forsøger at følge med. Tidernes uafvendelige gang har gjort det af med den sidste »diktator«, og de nye mænd på toppen hører ikke til de overforsigtige terningspillere: i virkeligheden ville de ikke have noget imod at se en amerikansk Godard spadsere ind gennem studiets porte. Men er der så meget at råbe hurra for?

»Hvad vi dengang kaldte avantgarde, er nu blevet mondænt,« udtalte Jean Cocteau for næsten 20 år siden. I lighed med andre kunstarter sidder filmen endnu en gang i til halsen i »the American Way«, medens den tordner i kulturmikrofonerne og bygger bro mellem eksperiment og mode. Siden optoningen i 1872, da en skægget fyr, lydende det farverige navn Edwaerd Muybridge, startede det første »camera Obscura«, har lys-og-skygge-kunsten udviklet sig en del, og i Amerika har en ny eksplosiv filmkunst delt sig i en evolutionær og en revolutionær lejr. Skønt Hollywood foretrækker at ignorere »le cinéma parallèle«, har amerikanske og udenlandske biografgængere fået fat i den rigtige ende, og Andy Warhol er bedre kendt i Stockholm og Kansas City end Mark Robson. Det er ikke længere muligt at overse den revolutionære filmkunst (ex-underground), men på den anden side er der heller ingen grund til at slå denne periferiske filmkunst så stort op. Det mest sandsynlige resultat er, at de to genrer smelter sammen, hvilket måske igen vil bringe amerikanske film frem i allerforreste linje.

Alt efter ens personlige skøn, så er Hollywood 1968 enten ved at forfalde, eller også forsøger det virkelig at komme ud af dødvandet. Sagt med hårde, økonomiske ord, så eksisterer morgendagens Hollywood ikke mere. Filmindustrien udkæmper en på forhånd tabt kamp med sin egen begærlighed, og som Jerry Lewis siger: »Fagforeningerne kan endnu nå at begrave os.« Inden for filmen i dag er situationen den, at alle ønsker at gøre brug af den amerikanske industris finansielle hjælpemidler (90 pct. af alle engelske film er finansieret af Amerika. I Frankrig bliver ingen større produktion startet uden amerikansk indblanding, medens det tidligere var Hollywood, der ønskede at gøre brug af andre landes talenter). Eftersom både penge og kunstnerisk værd taler højt og i tydeligt favør for udenlandske film, trues Los Angeles-forstaden med uddøen, og både arbejdskraft og talent graver hurtigt deres egen grav.

Indtil nu har opfordringen fra Hollywoods fag- og talentforeninger, om at tvinge amerikansk film til hjemmeproduktion, ikke givet noget resultat. En ny og grundigt gennemført kamp mod »runaway«-film, der – sikkert ikke helt utilsigtet – falder sammen med valgåret, er blevet sat i gang. Men maskinalderen indhenter Hollywood, hvor mange inden for showbusiness stadig går rundt med en far-ved-bedst-mentalitet, der hører hjemme i begyndelsen af det 20. århundrede. Hårde mænd med regnestokke betragter filmmediet med stadigt koldere øjne. Noget af grunden til den resulterende ensretning har været, at et Hollywood-studio overhovedet ikke er det vigtigste for at lave en film mere. Som en direktør sagde det rent ud her i foråret: »Hvis studiet bliver for besværligt, skiller vi os bare af med det forbandede skidt.«

At Hollywoods fag- og talentforeninger har sympatien bag sig i Washingon, kommer ikke sagen ved, og det gør – desværre – heller ikke deres hovedargument, at amerikansk film først og fremmest burde være en national beskæftigelse, en genspejling af amerikansk kultur, og en kilde til velbetalt arbejde for amerikanske borgere. Men Hollywood har med sin økonomiske linje sat sig selv ud af spillet, og den onde cirkel synes ikke at kunne standses: De høje lønninger jager filmene væk fra byen, hvilket resulterer i urimelige krav, hvilket igen resulterer i videre »running away«. Selskabernes ledere, der alle sidder i New York uden sentimentale følelser for deres West Coast-produktioner, synes, at arbejdskraften i Hollywood burde gøre nogle indrømmelser for at vedligeholde produktionen. Arbejderne siger, at det er de villige til.

Det er især den hastigt stigende økonomi, der går imod Hollywood. De stadigt højere omkostninger gør hurtigt en filmproduktion til en yderst bekostelig affære. Det i sig selv uhåndgribelige, der er ved film som handelsvare – snarere end en forkert ledelse – er anført som vigtigste grund til, at man har solgt Paramount til forsikringsselskabet Gulf & Western, United Artists til Transamerica, der er et af Bank of America's aktieselskaber, og Warner Bros til Seven Arts, et hovedsageligt canadisk investeringsselskab. Sidste år afværgede Metro-Goldwyn-Mayer med nød og næppe at blive løbet over ende af en gruppe Wall Street-mænd, der er specialister i at gøre det af med hendøende selskaber. Efterhånden som disse kræfter borede sig ind som aktionærer, kunne de have solgt studiet og MGM's mægtige filmarkiver (alene TV-rettighederne til alle Metro's film siden 1929 ville have indbragt en pæn kvart billion dollars), skummet dividenderne og solgt al råfilm til dumping-priser, medens markedet var godt. Columbia har haft de samme vanskeligheder. Sammen med Universal, der siden 1960 har været datterselskab af MCA, er Twentieth Century Fox og de familieejede Walt Disney Studios næsten de sidste produktions-selskaber, der stadig er på showbusiness-hænder.

Ironisk nok var det de frodige europæiske markeder, der var grunden til, at i hvert fald United Artists blev nødt til at slå sig sammen med Transamerica. Selv ikke de havde de 15–20 millioner dollars i hårde kontanter, som det koster at finansiere et dusin film samtidigt.

Da D. W. Griffith og de andre forfædre stod af toget i en støvet landsby ved navn Los Angeles, var Hollywood en fjerntliggende appelsinlund. I dag består studierne af mange kvadratmil grundejendom, der er for kostbart til filmindustriernes store ladebygninger. Fox's atelierområder, der blev solgt til Alcoa Steel for at finansiere mareridtet »Cleopatra« for fem år siden (Twentieth Century har nu på langt åremål lejet sin tidligere grund), ligger nu et stenkast væk fra Beverly Hills og er et af de rigeste, bebyggede områder i Amerika – som en overskrift i »Variety« lød: Studierne er faktisk »mere værd tomme end i fuld gang«. I lige-på-og-hårdt dollarsprog vil det sige, at atelier-områderne ville indbringe flere penge, end de gør nu, hvis de blev udstykket til beboelse. En løsning, som man har diskuteret i flere år, er at flytte væk og bygge et superstudio, der er rumalderen værdigt, i de fjerne Malibu Mountains. Men den indbyrdes rivalisering selskaberne imellem er stadig fremherskende, og ingen ønsker at tage det første skridt.

Ud fra et kunstnerisk synspunkt er Hollywood naturligvis ikke længere centrum.

Hollywood er klar over, at vinden har skiftet retning, men man tøver med at springe på hovedet ud i New Cinema – for at benytte Jonas Mekas' pompøse udtryk. Hvor absurd det end må lyde for den ukendte og ubenyttede instruktør, så har »magthaverne« intet imod »auteurs«, tværtimod ville de ikke være kede af at lade selvrådige instruktører udføre hele arbejdet for så og så mange millioner dollars, og derefter sætte sig tilbage i stolen og vente på, at det færdige produkt kommer ind ad døren. Den store periodes uafhængige – Aldrich, Wise, Preminger og Kramer – har allerede en sådan ordning. Men de er på en måde gårsdagens skabere af en »sikker«, næsten rituel filmkunst, baseret på hævdvundne traditioner med bestsellerbøger som udgangspunkt, stjernebesatte rollelister og »produktionsværdier«. Inden for denne noget forældede filmform vælges emnet ud fra dets virkningsfuldhed, medens det inden for the New Cinema snarere vælges ud fra æstetiske end litterære synspunkter.

Hvis man snakker lidt med en europæisk filmmand, finder man snart ud af, at han er tidligere filmkritiker eller drømte om at skrive bøger. Hvis det drejer sig om en amerikansk undergrundsinstruktør, viser han sig at have været maler før. Når amerikanske eksperimentalfilm er bedst, er de – ifølge François Truffauts klare opdeling – efterkommere af Méliès med deres »expanded cinema« og »mixed media environments«, hvor film, teater, musik, livfulde skulpturer og malerier bliver til én eneste overvældende oplevelse. Efter 70 års Lumière-tradition kan en Méliès-renæssance måske nok være gavnlig.

Men hvor skal den nationale Godard komme fra?

Forsigtige personer – og hvem er ikke det, når det drejer sig om at satse store summer på en nybegynder (og det uden statsstøtte) – har altid troet, at han ville komme fra fjernsynet. Efter godt og vel 15 års TV, må man nu indrømme, at den lille skærm ikke har frembragt nogen Fellini'er. Den eneste instruktør af et vist format, der er kommet fra TV, er John Frankenheimer (37 år). Listen af tidligere fjernsynsfolk – nu instruktører – er på ca. 30 navne: fra Buzz Kulik, Delbert Mann og Paul Wendkos til Arthur Hiller og Elliot Silverstein. De er alle sikre og intelligente instruktører et sted i fyrrerne, men ingen af dem er blevet berørt af »gratia cinematographica«s tryllestav. Originalitet er ikke deres stærke side, og når de endelig bryder igennem, som f. eks. Norman Jewison (41 år), excellerer de i en slags »cinéma de papa«.

Hvad der har haft temmelig stor betydning i løbet af de sidste fire år, er, at tre af de store studier er kommet på unge hænder. Richard Zanuck, der er 34 år gammel, overtog Fox for tre år siden, og har vist, at han er andet og mere end sin fars søn. For knap to år siden blev Bob Evans (39 år) studioleder hos Paramount, og for et år siden overtog Kenneth Hyman (38 år) endelig Jack L's stilling som studioleder hos Warner Bros.–Seven Arts. Måske er det heller ikke helt tilfældigt, at det netop er disse tre studier, der har vovet at tage chancen med nye instruktører.

Kvalitetsbevidsthed, kunstfeber, sans for film, masse elite – store ord om kultur opstår så let, men udviklingen er stadig pinefuld langsom. Det, der forsinker de nye kræfters overtagelse, er, at kun de store film tjener pengene ind. Robert Wises »Sound of Music« har givet en bruttoindtægt på ca. 70 millioner dollars i USA og Canada. Det er den eneste grund til, at Fox er gået i gang med endnu en kolossal musical, »Hello Dolly«, der skal instrueres af Gene Kelly.

Fremstillingen af relativt billigt udstyr, der tillader folk med flere ideer end penge at filme, ligger bag den filmproduktion, der finder sted uden for Hollywood. Arriflex og Nagra kan transporteres rundt af en enkelt mand, og resultatet forstørres og projiceres i gode farver og standardstørrelse. I Californien eksponeres der uden for Hollywood mere råfilm end inden for den samlede film- og TV-industri, og andre nyheder er på trapperne. De første video tape recorders blev introduceret af Ampex i 1956 og solgt for 75.000 dollars; i dag sælges et komplet »Sony Complex« for 1240 dollars, og »Tape Recording« siger, at et nyt udstyr til 500 dollars vil være på markedet i løbet af et år. Richard Kallenberg fra det nye »American Film Institute« forudser allerede filmbiblioteker og -forretninger, hvor man enten kan leje eller købe sine yndlingsfilm.

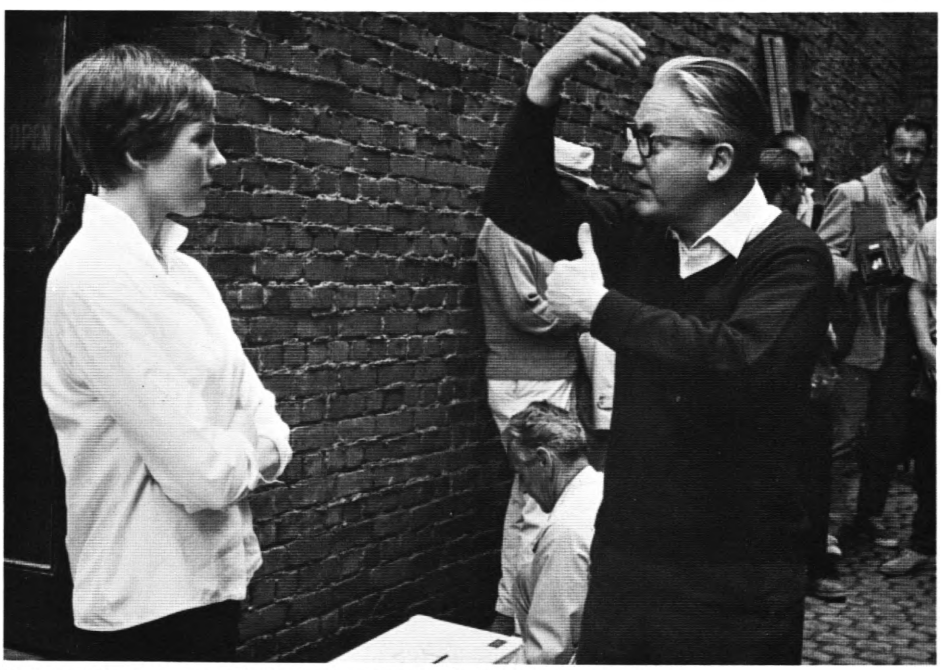
Er bunden faldet bort under, hvad vi sædvanligvis kalder film?

Hvad der højst sandsynligt bliver resultatet af overground, underground og universiteternes filmiske aktivitet er en sammensmeltning af dem alle. Påvirkningen fra »parallel« filmkunst kan allerede mærkes (mændene bag TV's reklamefilm ransager med jævne mellemrum avantgarde-film for ideer), og sammen med den stærke europæiske indflydelse gør den amerikanske »salon des refusés« en stor del af Hollywood-produktionen irrelevant.

Undergrundsfilm er lidenskabelige forsøg med noget nyt, sædvanligvis eksplosive, ufuldstændige, overraskende og ofte dårligt lavede film. Før eller senere er eksperimentatorerne imidlertid tvunget til at give sig i kast med filmens vigtigste funktion: Forståelig kommunikation, og Hollywood bliver nødt til at få øjnene op for en ny etik. En forening af de to genrer kommer sandsynligvis i form af en håndfuld nye kunstnere, der pludselig præsenterer os for film, der indfanger en uanet men med ét umiddelbart indlysende side af vore tidsalder. Derefter kan vi så roligt sætte os tilbage i stolen og slappe af, medens vi venter på den næste uoverensstemmelse en gang i 1980'erne.

I mellemtiden er der ikke sket noget nyt, undtagen at publikum har forandret sig og dermed også kravene til film. – Som påskud for indbildt »fiktion« vil film stadig udgøre denne blanding af godt og dårligt, som karakteriserer alle levende udtryksformer.

Oversat af Mette Knudsen



Robert Wise instruerer Julie Andrews under indspilningen af »Star«.

GENE KELLY

INTERVIEWET AF CURTIS LEE HANSON

OVERSAT AF METTE KNUDSEN **© CINEMA**

Skønt filmmusical'en besidder en universel tiltrækning, er den dog forblevet et klart amerikansk fænomen. Den opstod i USA, udviklede sig der, og er - på få undtagelser nær - blevet bedst udnyttet der. Forrest blandt de ansvarlige herfor står Gene Kelly. Dans, sang, koreografi og instruktion - han har prøvet det hele. Han tilhørte MGM's fantastiske flok af musical-talenter. Han har danset med Astaire og er blevet instrueret af Minnelli, Cukor, Donen og Berkeley. Til titelnummeret i „Singin' in the Rain", der er den mest lykkefyldte og livsglade af alle musicals, skabte han den fineste filmdans, der nogensinde er set.
Kelly, der i øjeblikket er i gang med at instruere „Hello Dolly", hævder, at „musical-genren er den sværeste af dem alle". Det er højst sandsynligt rigtigt, men det bedste bevis på Kelly's geni er, at hvad enten han danser på rulleskøjter, på skraldebøttelåg eller sammen med Tom og Jerry, så får han det altid til at se legende let ud.

Hanson: *I de fleste af Deres film har De fungeret både som instruktør eller koreograf og som skuespiller. Hvilken fordel synes De, der er ved at instruere sig selv i en spillefilm?*

Kelly: Jeg har aldrig brudt mig om at gøre begge dele på een gang. Derfor har jeg altid haft en assistent eller en kollega til at hjælpe mig. Koreografien bør inkluderes i instruktionen. Det at instruere dansenumre i en musical er et lige så stort arbejde som selve instruktionen. Det vanskeligste er både selv at spille med og at instruere – man har brug for en, man kan stole på, og som kan hjælpe. Den hjælp, man har i musicals, er, at stoffet er så let. Jeg tror, at dette også gælder komikere som Jerry Lewis og Chaplin. Især i sine stumfilm havde Chaplin chancen for at optage en masse og selv klippe det. Han kunne lave en masse prøver, og kunne med andre ord se sig selv på film. Hvis jeg skulle spille i – lad os vælge et virkeligt svært eksempel – „King Lear" . . . Rent skuespillermæssigt ville jeg så sandelig ikke være i stand til at spille rollen. Jeg er ikke god nok. Selvom analogien er latterlig, er den nu alligevel ikke så tosset. På grund af emnets intensitet og dybde ville jeg ikke være i stand til at instruere mig selv ordentligt. Musicals derimod er sædvanligvis lette og luftige.

– Hvilken forskel er der på at iscenesætte et dansenummer på film i modsætning til på teatret?

– Først og fremmest sætter man sig ned og finder frem til numre, der kun kan bruges på film og ingen andre steder. På film kan jeg gå ud og danse i gaderne f. eks. i regnvejr. Der er nu kommet et lidt kunstfærdigt ord, „cine-dance", hvormed menes en særlig slags dans, der kun kan udføres på film. Man kan f. eks. danse med en tegnefilmsfigur, med sit eget „jeg" o.s.v. Den styrke, der findes i dansen, kan understreges ved at danse henimod kameraet, men man er nødt til at konstruere dansen for at udnytte denne fordel. Man kan ikke bevæge sig sidelæns, baglæns, op og ned og rundt omkring, som man kan på scenen. Man må konstruere dansen, så der kan klippes i den, og således at klippene ikke bliver iøjenfaldende. Den danser, man arbejder sammen med, må kunne udføre sine numre ud fra den særlige teknik, man benytter. Mange gode dansere har ikke været vellykkede på film, fordi deres dansenumre ikke var konstruerede med dette for øje.

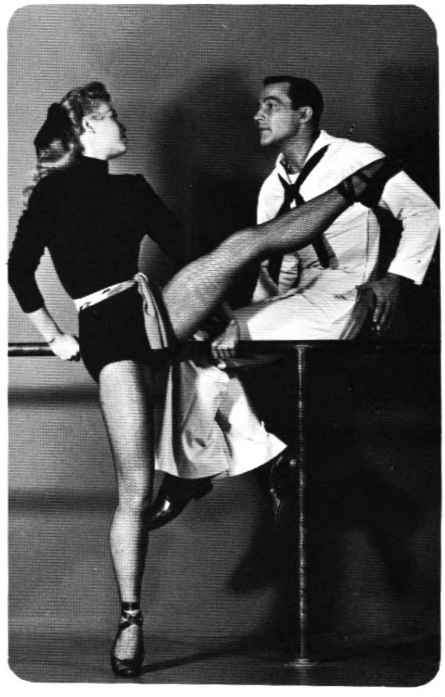
– Lad os tage et specielt nummer som f. eks. „Singin' in the Rain"-scenen. Hvorledes ville De rent umiddelbart opbygge eller konstruere den for kameraet?

– I virkeligheden var det en let dans at skabe. Vi havde først en sang, der slet og ret hed „I'm singin' in the rain". Jeg blev spurgt, hvad jeg havde tænkt mig at gøre, medens jeg sang den og svarede, at jeg havde tænkt mig at synge den ude midt under et regnskyl. Den naturlige følge var derefter, at jeg dansede i regnen. For mig har det altid været en forudsætning, at en sanger, der også er danser – vi har sædvanligvis svage stemmer – synger for at udtrykke, hvad han har på hjertet. Først siger jeg, at jeg synger ude i regnen, og derefter synger og danser jeg det. I slutningen af sangen fastslår jeg, at jeg synger og danser i regnen. Hele nummeret blev meget hurtigt lavet. Rogers Edens skabte den yderst specielle lille skomagerbas i begyndelsen, som musikalsk set er blevet meget berømt; man hører aldrig nummeret uden den. Så besluttede Stanley Donen og jeg at udnytte de filmiske muligheder i endnu højere grad, og vi blev ved med at føre dansen henimod og ind i kameraet. Jeg forlod Debbie Reynolds ved hendes hus, kyssede hende godnat, sendte min vogn hjem, og begyndte at gå ned ad gaden, rundt om hjørnet, ned ad en anden gade – med andre ord jeg havde aldrig nogle „svage" bevægelser. Hvis jeg standsede op, standsede vi kameraet, og kørte det over på siden, så jeg kom til at bevæge mig frem og tilbage. Altid ind i kameraet. Et dansenummer er det samme som en novelle, hvor man har en begyndelse, en historie og en slutning. Undertiden har man endog en prolog og en epilog. Prologen i „Singin' in the Rain" var, scenen hvor jeg talte med pigen, kyssede hende, begyndte at mærke regnen på mit ansigt og slog paraplyen ned. Epilogen var, da jeg gav paraplyen væk. En anden ting er, at man *altid* bør have en slags kommentar til scenen. En fyr, der synger midt ude i regnen, skal iagttages af andre for at virke sjov. I dette tilfælde er det politibetjenten, der ser ham. Det var vanskeligt at filme i regnen. Fotografens job var hårdere end mit. Alt, hvad jeg behøvede at gøre, var at blive våd.

– For virkelig at få en idé om bevægelserne, plejer De så at danse dem igennem på scenen og . . .

– Nej, jeg sidder i en stol eller går op og ned ad gulvet som en anden forpint forfatter. Jeg får ideen til bevægelsen, før jeg ser selve dens udførelse for mig. Når jeg har udarbejdet ideen, fylder jeg den ud med bevægelse. Hvis man er en trænet danser, og især hvis man er trænet i mere end en enkelt dansegenre, er bevægelse det letteste af alt. Det er ligesom for en maler. En maler ved, at hvis han blander blåt med gult, får han grønt. Han kender sit håndværk, og det er det samme med dansen. Man er nødt til at vide, i hvad retning man går, akkurat ligesom en forfatter er

Øverst: Gene Kelly og Cyd Charisse i »Singin' in the Rain«. Til venstre: Åbningsscenen i »On the Town«. Herunder: Vera-Ellen og Gene Kelly i deres »Main-Street«-nummer fra »On the Town«.



nødt til at være klar over retningslinierne i sin roman. Man kan ikke lige springe og begynde at shake som i „Daisy Club". Det gælder kun for amatører, og gøres for sjov om aftenen efter endt arbejde. Men når man arbejder, er det nødvendigt at sætte sig ned og med sved og tårer flikke noget sammen.

– *Var De også koreograf på Donald O'Connor's numre i filmen?*

– Ja. Stanley Donen og jeg lavede hele filmen – instruktion og koreografi. Faktisk skulle Donald have lavet et nummer til, men han var nødt til at rejse, fordi filmen tog længere tid end beregnet, og han skulle lave en TV-serie. Der var et balletnummer tilbage, som producenten ønskede, at vi skulle udføre – et potpourri over „Broadway"-sangene. Så fik jeg fat i Cyd Charisse. Donald og jeg ville have lavet det som en slags personlig humoristisk ting. Nu måtte vi lave det næsten som en drømmesekvens. Vi var nødt til at finde ud af et eller andet. Det var meget svært, fordi det var påtvunget, og det forcerede filmen. Vi kunne ikke få det til at glide. Da nummeret endelig kom igang, blev det ligesom Topsy: det voksede. Det var begyndelsen til et dejligt samarbejde med Cyd Charisse. Hun dansede helt vidunderligt. Det er en film, som jeg er meget glad for af mange grunde.

– *Det er min foretrukne musical.*

– Betty Comden og Adolph Green, der skrev filmen, var særligt egnede til den slags satire, hvor man laver sjov med Hollywood, premiererne, Louella Parsons, der falder i trance over filmstjerner, og viser hvor panikslagne vi bliver, lige så snart der sker en forandring. Det var et vellykket samarbejde. Min yndlingsfilm er „On the Town". Den kan virke gammeldags nu, og dens tema med sømænd, der slår sig løs, er blevet brugt den ene gang efter den anden; men den havde større indvirkning på Broadway og film-musicals, end nogen anden film har haft.

– *Hvad slags indvirkning?*

– Vi tog til New York og sang og dansede i gaderne. Film var ikke før blevet brugt på den måde til en musical. Man havde haft Nelson Eddy og Jeannette MacDonald i operetter, hvor han sejlede rundt i kano og sang „Rosemarie, I love you"; men det var en stereotyp form fuld af klichéer, der passede meget bedre til teatret. Men følelsen i „On the Town", hvor vi gik i land på Brooklyn Navy Yard, og sang og dansede os frem igennem gaderne i New York City, var noget helt nyt. Ingen dekorationer. *Byen* var vores dekoration. Den film havde stor betydning for musicals. Den er ikke nær så god som „Singin' in the Rain", men jeg tror, at den på det tidspunkt betød mere for filmen.

– *Hvordan fandt De på nummeret med Deres eget „jeg" i „Cover Girl"?*

– Fuldstændig frustreret satte jeg mig en dag ned og sagde til mig selv: „Hvad kan jeg lave på film, som jeg ikke kan på en scene?" Jeg kom fra New York, og min første film var med Judy Garland, „For Me and My Gal", hvor vi var stepdansere, der prøvede at få succes. Min anden musical var med Lucille Ball. Jeg havde en natklub og var skuespiller, medens hun var sanger. Jeg tror, at den tredie var „Cover Girl", hvor jeg også var indehaver af en natklub; blot var det denne gang en lille snasket en i Brooklyn. Jeg var skuespiller, og Rita Hayworth var sanger og danser. Jeg satte mig altså ned og sagde til mig selv: „Vi laver jo det samme som på teatret i New York – vi er simpelthen nødt til at lave en dans, der er umulig på en teaterscene". På det tidspunkt havde jeg fundet ud af, at numre, der var helt rigtige i et show på Broadway, ikke duede på film. Der skete et eller andet med dem. Ikke alle er velsignede med en Fred Astaire's intime, lette stil. Han *passer* simpelthen til et hvilket som helst rum. Sæt et kamera op og film Fred Astaire, og det forekommer helt rigtigt, selv på TV. Hans stil er let at tilpasse, og det er min ikke. Jeg måtte altså finde på noget andet. En af de mest indlysende ting var at danse uden dekorationer. Så lavede jeg disse numre, hvor Phil Silvers, Rita Hayworth og jeg danser på gaden. Da Harry Cohn derefter sagde, at han også gerne ville have et nummer med mig alene, fik jeg den idé at danse sammen med mit andet „jeg" og føre en lille dialog med ham under dansen. Scenen blev altså til af ren og skær nødvendighed.

– *Var det samme tilfældet med tegnefilmdansen „Anchors Aweigh"?*

– Fuldstændigt. Jeg sad i flere nætter sammen med Stanley Donen og spekulerede på at lave noget nyt – men hvad? Vi sad som et par skribenter og led over det tomme papir. Til slut spurgte Stanley: „Kunne du ikke danse sammen med en tegnefilmfigur?" og jeg sagde: „Dér er den". De tekniske problemer var utallige, fordi det aldrig før var blevet forsøgt. Det var meget vanskeligt. Jeg var nødt til at sidde sammen med tegneren og vise ham, hvor hver eneste person bevægede sig.

– *Hvordan kom De til at arbejde sammen med Stanley Donen? Var han også danser?*

– Ja. Jeg var med i „Pal Joey" i 1939–40, og Stanley var med i koret. Da jeg instruerede og satte „Best Foot Forward" op med George Abbott, var Stanley også med i koret dér. Da han kom til Californien, arbejdede han først rundt omkring, og til sidst engagerede jeg ham som min assistent. Derefter gik jeg ind i hæren, og da jeg kom tilbage, begyndte han at arbejde for mig igen. Omkring 1947 spurgte jeg studiet, om han kunne blive min medinstruktør på „On the Town." Jeg følte, at han var klar nu, og jeg kan vist roligt sige, at jeg havde ret. Vi lavede tre film sammen. Alene lavede han ikke så få andre film for MGM.

– *Hvordan var det at arbejde for MGM på den tid?*

– Fantastisk! Sikken en flok! Minnelli, Donen, Walters, Freed, Edens og Saul Chaplin – sikke nogle fyre. Og musikerne! Folk som Connie Sallinger, Lennie Hayton og Johnnie Green. Alle var flinke mod hinanden. Alle tog fat. Det var ligesom en fasttømret skuespillerstab, når undtages at kun få af os var skuespillere, nemlig Judy, Astaire, Cyd Charisse og jeg selv. Men grunden til, at vi lavede sådan nogle fine musicals, var, at vi havde nogle dejlige mennesker sammen med os. Det var virkelig, hvad man kalder samarbejde. Da Stanley var bare 18 år gammel, var han min assistent. Han arbejdede både nat og dag, hvis en bestemt idé eller et trin ikke ville makke ret – og sådan var de alle. Vi havde det sjovt og betragtede det ikke som rigtigt arbejde. I hvert fald var det ikke et, hvor man kom kl. 9 og gik kl. 18.

– *Nu vi taler om samarbejde, hvem var det så, der fandt på Jean Hagen-rollen i „Singin' in the Rain"?*

– Den stod i manuskriptet. Hvis jeg husker ret, kom den af en gammel ting, Judy Holliday plejede at bruge i et nummer kaldet „The Reviewer" med Comden, Green, Judy og to andre fyre. Til sidst var der bare de tre første. Judy var den dumme blondine. En masse af det sneg sig også med ind i „Born Yesterday". Men Comden og Greene brugte denne prototype på pigen, på filmstjernen, der ikke kunne tale. Rent historisk set var det naturligvis sandt, med hensyn til mange stumfilmstjerner. Man tog bare historien om John Gilbert og overførte den til en kvinde. Vi prøvefilmede ca. 10 piger til den rolle. Hvis vi ikke havde fundet Jean Hagen, ville hele filmen have lidt under det. Alle de piger, der var kønne nok til at gå for at være filmstjerner, var ikke sjove nok. Vi var meget heldige at få fat i Jean Hagen.

– *Hvordan blev „It's Always Fair Weather" til?*

– Den var skrevet for Frank Sinatra og mig som en fortsættelse af „On the Town". Ligesom Dumas' „Tyve år senere". Dette var blot 10 år senere, hvor de samme to fyre mødes igen.

– *Kun de to?*

– Der var en tredie fyr, hvis rolle endnu ikke var besat, og vi vidste ikke, om studiet ville acceptere Jules Munshin, som vi ønskede. I sidste øjeblik, da alt var klar, blev Frank og studiet uenige. Studiet tog det hele meget overlegent og tromlede lige hen over Freed's, Comden's, Greene's, Stanley's og mine egne protester. Så vi måtte se os om efter en ny skuespiller. Vi fik først fat i Dan Dailey. Som den lille fyr, der kunne passe ind i de numre, vi ville lave med Frank, fik vi Michael Kidd. Sammen med Michael, der ikke var skuespiller men en mægtig god danser, kunne vi lave den til et danseshow. Vi tilføjede nummeret med skraldebøttelågene o.s.v.

– *Hvordan fandt De på det?*

– Som De husker, bliver de tre soldater fulde, før de rejser. De går rundt i gaderne og laver alle mulige dumme ting. Hvordan jeg fandt på det... jeg fantaserede mig

bare til det, det er såmænd det hele. Mange gange er det på grund af en sjov tilfældighed. Når jeg går en tur, slentrer jeg rundt og ser på alt omkring mig – biler, skarnbøtter, tennisbaner o.s.v.; men på gaden i New York er det syn, der oftest møder ens øjne, skraldebøtter. Sikken et besvær vi havde med det nummer, fordi vi både forsøgte at danse og undgå at brække benene, alt i mens vi snurrede rundt på lågene og sparkede til dem.

– Jeg har hørt, at De og Vera Ellen prøvede i seks uger på „Slaughter on Tenth Avenue"–nummeret i „Words and Music". Er det rigtigt? Bare for et syv minutter langt nummer?

– Jeg tror snarere, at det var fire uger. Men De må huske på, at det var det længste dansenummer, udført ud i en køre på den tid. Dansere har ofte arbejdet seks eller otte uger på et tre minutter langt nummer. Men syv minutter er *lang* tid. Vi prøvede i to måneder på balletten i „An American in Paris".

– Hvordan var det at arbejde sammen med Busby Berkeley?

– Det jeg lavede sammen med Buzz, var ikke i hans grandiose, klassiske stil, men jeg synes, at han var helt fantastisk i „For Me and My Gal" og i „Take Me Out to the Ball Game". Busby Berkeley vidste i sandhed, hvad der kunne gøres med et filmkamera. Meget af det gør man i dag grin med og ler af; men det var ham, der fjernede filmen fra det lukkede teaterrum, hvad musicals angår. Det er der en masse mennesker, der tager æren for, men det var nu Buzz Berkeley. Han fjernede den fra scenen, og det gjorde han med kameraet. Han gjorde alt, sendte klaverer ned ad vandfald, satte damer til at svømme formation o.s.v. Det var ikke dansenumre, men filmiske numre, så når man kritiserer ham ud fra et dansesynspunkt, er man på forkert spor. Kritikken må anlægges ud fra et filmisk og underholdningsmæssigt synspunkt. Hvis nogen ønsker at lære noget om, hvad der kan gøres med et kamera, burde de indgående studere hver eneste optagelse af Busby Berkeley. I løbet af fem år tog han alle de billeder, det overhovedet er muligt at tage, og glem ikke, at man dengang ikke havde zoom-linser og helikoptere eller noget i den stil. Han opfandt noget nyt og smart, som samtidig fik betydning.

– De har i Frankrig arbejdet sammen med Jacques Demy på „Pigerne fra Rochefort". Gik det godt?

– Jeg kunne godt lide det. Hans idé er at lade dansebevægelsen fortsætte hele tiden uden afbrydelse. Det er eventyrland, og dog er det moderne danse. Folk danser i baggrunden og taler sammen, og lige pludselig synger de dialogen ligesom i „Paraplyerne fra Cherbourg". En meget stiliseret form. Det er måske et nyt gennembrud for en ny musicalstil. Hvor populær den bliver, ved jeg endnu ikke, dertil har jeg ikke set nok af filmen, men jeg er vild med ideen.

– De har arbejdet sammen med George Cukor. Er han så pragtfuld, som alle siger?

– George er den vidunderligste fyr i verden, og jeg har endnu ikke mødt den skuespiller, der ikke bryder sig om at arbejde sammen med ham.

– Hvorfor?

– Han er så tiltalende af natur, at man simpelthen er nødt til at synes om ham. Hvis man f. eks siger: „Jeg hader denne scene. Hvad er det, du vil have mig til at gøre?", siger han: „Så, så, så, lad os nu se", hvorefter han diskuterer den med en og ler, og så gør man, hvad han vil. Han bliver aldrig vred eller mister tålmodigheden. Han *ved* virkelig, hvordan man kan hjælpe en skuespiller. Skuespillerne kan lide at arbejde med ham bare for *arbejdets* skyld. Ikke fordi han er morsom og fuld af påfund. Nej, det er noget helt andet. Det får mig imidlertid til at tænke på den gamle historie. Man nævnte en dag hos Metro en instruktør for Judy Garland. Hun sagde: „Nej, jeg kan ikke arbejde sammen med ham". "Jamen han er da sådan en rar fyr". „Ja, det ved jeg godt, men giv mig i stedet en bisse med talent". Skuespillere foretrækker at arbejde sammen med en bisse med talent i stedet for bare en rar fyr. George er både rar og har talent.

– Et af mine yndlingsnumre er dét, De laver sammen med børnene i „Living in a Big Way". Men naturligvis havde det ikke noget at gøre med resten af filmen.

– Nu må jeg komme med en meget stor tilståelse. Det var slet ikke meningen, at der skulle have været musical-numre i „Living in a Big Way". Jeg var lige kommet ud af militæret, og man havde ikke noget arbejde til mig. L. B. Mayer sagde: „Jeg har her i studiet en pige, der bliver en stor stjerne en dag, Marie MacDonald. Vi har nogle gode manuskriptforfattere, Charlie Lederer og Harry Kurnitz, og en stor instruktør, Gregory LaCava. De kommer til New York for at møde dig". Jeg trænede da min dans i Charles Weidman's studio for at komme i form efter militærtjenesten. „De kommer flyvende for at fortælle dig historien i filmen, for der foreligger endnu ikke noget manuskript". De kom så alle til New York, og der sad hele dette opbud af talenter og stirrede fuldstændigt tomt på hinanden! Historie havde vi ingen af, men igang med at lave en film gik vi. For at sige det så mildt som muligt: det blev en fiasko. De Metro så den, spurgte de mig om jeg ikke kunne lave et par få numre for ligesom at peppe den op. Jeg lavede så tre, et af dem var endog med Marie MacDonald, et med børnene i parken, og et hvor jeg danser med en stor statue og en hund. Vi puttede numrene ind sammen med de scener, der var taget om, og sådan kom de altså med i filmen.

– Akkurat som „the Dancing Cavalier" i „Singing in the Rain"?

– Fuldstændig med en undtagelse. Førstnævnte var stadig en fiasko. De to sidste numre er blandt mine favoritter, men kun ca. tre personer har set dem, og to af dem befinder sig her i værelset.

Gene Kelly i poetisk udfoldelse. Scenen er fra George Sidneys »Anchors Aweigh« (»Orlov i Hollywood« – 1945).

MYTEN/MORALEN/MODEN

eller MAKE WESTERNS NOT WAR

AF POUL MALMKJÆR

En del af overskriften kunne lyde som et budskab til John Wayne – og det er det sådan set også. Netop John Wayne er kommet til at stå for den tristeste misfortolkning af sit eget hovederhverv, idet han tilsyneladende tror på westerngenrens mytedannelser. Han virker i dag som 'manden, der skød Liberty Valance', og som er begyndt at tro på, at det virkelig *var* ham, der skød Liberty Valance. Tanken bliver lidt mere grotesk, når man erindrer, at just Wayne i Fords analyse af western-myten spillede den, der virkelig skød Liberty Valance, og som derfor var den nærmeste til at se realistisk på sammenhængen, til at skelne mellem drøm og virkelighed, mellem digt og historieskrivning. Lige så vanskeligt det er at skabe en god western med en moderne morallære, lige så vanskeligt er det at uddrage moralen af en god western og uden videre anvende den i dag. I westerngenren er myten og moralen siamesiske tvillinger. Der skal helt ekstraordinære kunstgreb til for at skille dem uden at skade dem. Er der noget værre end en konsekvent *method*-skuespiller i en western? Er der noget styggere end en tykt allegorisk western? I det første tilfælde er moralen for kompliceret og dermed dominerende, i det andet bliver myten for kompliceret og dermed dominerende. Westerngenren er vel – ideelt set – den genre, der sammen med musical'en stiller de største krav til renhed og tradition, den genre, der viser det strammeste sæt spilleregler. Disse regler er dog at ligne ved en ramme, inden for hvilken der er et ganske pænt spillerum. Jeg tror, at det forklarer både genrens popularitet og dens levedygtighed. Jeg tror derimod ikke, at det samtidig forklarer noget som helst i retning af begrænsning som kunstnerisk udtryksmiddel.

Hensigten er ikke her at gå i dybden med disse problemer – interesserede henvises bl. a. til André Bazins fortræffelige essays i „Se – det er film 2" – men det tredie tema, moden, er uundgåelig i forbindelse med en oversigt over genrens udvikling inden for de seneste årtier. Moden kommer naturligvis til udtryk gennem ydre kendetegn som kostumer og dekorationer, der har spillet en ganske dominerende rolle i de mere serie-prægede westerns, og som på afgørende punkter er indført i de mere ambitiøse 'over-westerns', for nu at anvende Bazins udtryk. Iklædningen af en western blev ret snart et spørgsål om tidens 'western-mode', og sideløbende hermed tegnede der sig så moder i form af yndlingstemaer.

Enkelte vil hævde, at westernfilmen i sin rene form nåede et absolut, aldrig overgået højdepunkt i slutningen af 30'erne, kulminerende med John Fords „Diligencen", og at den gennem det meste af 40'erne forgæves søgte nye veje (Wellmans „De døde ved daggry", Kazans „Prærie", Langs „Frank James vender tilbage" (og med den glamouriseringen af historiske lovløse), og dens modstykke, Wylers „En mand kom til Texas"). Ordet 'forgæves' er måske ikke helt velvalgt, for genren fandt vel en ny vej, der dog heldigvis efter 10–15 års forløb viste sig at ende blindt. Branche-betegnelsen for den var det uhyggeligt diskriminerende *adult western,* et udtryk, der skulle angive, at det altså ikke var barnemad som „Diligencen", „Wagonmaster" eller „The Texas Rangers", der 'blot' handlede om en tid, et land og en befolkning. En voksen western formodedes at beskæftige sig med 'sager, der kom vor tid ved', formodedes at rumme 'noget, at tage med hjem'. Det kunne være sex. Howard Hughes' „The Outlaw" (1943) og King Vidors „Duel i solen" (1945) indledte denne mode, og man kan sige, at sidstnævntes „Man Without a Star" („Pigtråd på Texas Ranch", 1954) afsluttede den. I modsætning til mange sætter jeg den sidste højere end den første, der led grusomt under sit litterære forlægs postulats-erotik. Men som Charlton Heston sagde det i Tom Gries' meget lovende „Will Penny", var sex et problem for ham i et land, hvor der var 30–40 mænd for hver kvinde, men problemet var privat og ikke forbundet med nogen større ydre dramatik. I hvert fald ikke nok til at begrunde en 'bølge', kunne man føje til. Det kunne også være neuroser, som Fenin & Everson fremhæver det i „The Western", Freuds *sepulcral voice* fra Boot Hill, Jungs *showdown* ved O.K. Corral og Dr. Hackenbuschs ualmindelige *interpretation of* Lily Langtry. Betegnende nok faldt denne moderetning sammen med Actors' Studios massive indtog i Hollywood. At denne mode ikke er helt død ses bl. a. af enkelte TV-serier som f. eks. „High Chaparral", og „The Virginian", hvor alle græder over de handlinger,

myterne kræver af dem, og at den generelt er grinagtig og noget af et misfoster bør ikke tilsløre, at den rummer eksempler, der er mere end forsvarlige eksperimenter, lige fra Henry Kings i sig selv modeskabende „The Gunfighter" („Farligt rygte", 1950) over Nicholas Rays „Johnny Guitar" (1954), der også var en 'sex'et' western, Anthony Manns tidlige westerns, og til Arthur Penns „The Left-Handed Gun" („Billy the Kid", 1958), Marlon Brandos „One-Eyed Jacks" (1960) eller Richard Wilsons „Invitation to a Gunfighter" (1964), men man er næppe purist, når man hævder, at nogle af de her nævnte film snarere burde behandles i instruktørsammenhæng end i genresammenhæng. Det samme må siges om lidt groteske yderpunkter i moden som Raoul Walshs „Colorado Territory" (1950), et skæbnedrama a la „Nattens porte", og Samuel Fullers „Run of the Arrow" („Kampen om fortet", 1960), der frådede sig igennem Rod Steigers masochistiske *Drang nach Westen.*

Sammy Davis Jr. er citeret for vittigheden om, at den eneste chance indianerne havde for nogensinde at vinde på film, var i en western, hvor de sloges med negre. Delmer Daves' „Den brudte pil" (1950) havde dog allerede indledt en langsommelig og besværlig korrektion til den historieforfalskning – og endnu værre, racefjendske dominans, som den brede del af westernfilmen gennem decennier havde skabt tradition for. For mig at se er det den eneste del af westernfilmens tradition, der bør nedbrydes. Det kan gøres uden fare for genrens levedygtighed eller popularitet. „Den brudte pil" var dog også meget forsigtig. James Stewart måtte ikke få sin indianske hustru, der blev dræbt på et for konventionernes opretholdelse meget passende tidspunkt, og denne løsning på interraciale kærlighedsaffærer blev da også grebet og benyttet i en række efterfølgende film, indtil man gradvist overvandt også dette 'problem' (bl. a. i Wellmans „Vest for Missouri" (1951), Fords „The Searchers" (1956) og „To mand red ud" (1961), og John Sturges' „Sidste tog fra Gun Hill" (1960)). Med størst tilfredshed erindrer man vel Robert Aldrich's „Apache" (1954) med Burt Lancaster som indianeren, der må erkende, at tider skifter og sæder mildnes, Dmytryks „The Broken Lance" (1954), der både havde 'problemet' med en indiansk hustru *og* en halvblods søn, og naturligvis senest John Fords „Cheyenne Autumn" („Indianerne", 1964), der lykkedes med en blanding af idédebat og Fords velkendte store følelser for mennesker og landskaber, lidt i modsætning til den firkantede behandling af et beslægtet problem i hans „Sergeant Rutledge" („Captain Buffalo", 1960), der fortalte om et kompagni negerkavallerister fra 1880'erne.

Disse mere eller mindre modeprægede temaer og tendenser i genren stillede i nogen grad den regulære western i skygge. Nu var sheriffen ikke kun sherif, banditten ikke kun bandit, farmerens datter var ikke kun uskyldig, saloon-pigen var ikke kun god nok på bunden og cowboy'en var ikke kun en lidt primitiv gentleman, men det synes dog i nogen grad som om man er ved at løbe tør for ideer om, hvad disse personer så er mere. Det kan måske også skyldes sundt omdømme i Hollywood, men helt afgået ved døden er denne moderetning næppe. Vi kan desværre kun i beskedent omfang gense og nyvurdere de *straight* westerns, der blev skabt i perioden, men at det er tiltrængt, er vist almindelig ønsket. Det gælder selvfølgelig *the old dependables,* men det gælder også de mange A-westerns, som på grund af moderetningerne i vide kredse blev modtaget som

B-film. Det er vel trods alt disse film, der i første række har opmuntret yngre instruktører til at fortsætte traditionen og føre den 'rene' linie videre. At Ford i 1959 skabte „The Horse Soldiers" („Kavalleriets helte"), har uden tvivl været en velkommen bekræftelse på, at hestesoldaterne stadig kunne befolke genren, og det har sikkert opmuntret Fords værdigste arvtager, Sam Peckinpah, til at give sig i kast med den ambitiøse, ulykkeligt produktionsbesværede „Major Dundee" (1965), der netop i skildringerne af kavalleriet i landskabet nåede fordske visuelt-poetiske højder.

Det er vel nok spørgsmålet, om ikke en anden *old dependable,* Howard Hawks, med „Rio Bravo" (1958) skabte genrens hovedværk i adult-western perioden (som bl. a. også er karakteriseret ved at Ford mellem 1950 og 1959 kun iscenesatte een western!), og man er vel i dag i stand til at betragte „Rio Bravo" som næsten en hårdnakket protest mod tendenserne til at lade western-filmene handle om alt andet end netop „Rio Bravo"-temaet med det klassiske persongalleri og den klassiske moralkonflikt, der underbygger og udbygger western-myterne (især er tegningen af kvindeskikkelsen en velkommen udbygning), men Hawks' gennemførte professionelle holdning til sin metier var allerede kommet til udtryk i „Red River" (1948) og i „The Big Sky" („Pelsjægerne", 1952), som den kom til udtryk efter perioden i den meget frække og charmerende „El Dorado", der var en så nær pendant til „Rio Bravo", at den kunne ses som en variation – ikke blot over et tema, men over en film.

I 50'ernes begyndelse var det ellers to westerns af instruktører, der normalt ikke arbejdede i denne genre, man talte om. Den østrigsk-fødte Fred Zinnemanns „High Noon" („Sheriffen", 1952) og George Stevens' (instruktøren, der har lavet næstenmesterværker i næsten alle genrer) „Shane" (1953). Zinnemanns film fik en besynderlig skæbne; ydre omstændigheder som tidens McCarthyisme tilførte den en mondæn opmærksomhed, og en iørefaldende melodi gjorde den bredt populær. Det gjorde bl. a., at dens ganske genretro moralske konflikt blev udsat for en større allegorisk tolkning, end godt var for nogen af parterne, og reaktionen udeblev da heller ikke i form af en ganske massiv frakendelse af kvaliteter; i dag ville man sikkert se mere nøgternt – og sikkert også mere positivt – på den. „High Noon"s basis er i hvert fald i orden, men måske har dens „renhed" og polerede billedstil yderligere ægget til allergoriske tolkninger og skræmt mytograferne. „Shane" fik en lykkeligere skæbne, trods den omstændighed, at den, der oprindelig var optaget i standardformat, blev udsendt beskåret i det netop modebestemte wide-screen. Hår og fødder blev skåret af den ensomme, tiloversblevne *gunman,* der forgæves søger ind i fællesskabet. „De andre anstrengte sig for af de underforståede myter at få højst utvetydige tendenser frem, men „Shane"s tendens . . . det er myten", siger Bazin, som i øvrigt sætter „High Noon" højere.

Raoul Walsh er – især i westerngenren – en *old dependable,* der upåvirket af den øjeblikkelige mode (bortset fra sidespringet med „Pursued") skaber værker i bedste forståelse med traditionen: „Along the Great Divide" („Vejen til Santa Loma", 1951), „Saskatchewan" („Rødjakkerne rider ud", 1954) og senest „A Distant Trumpet" („Fort Delivery", 1963), utendentiøse, detailrige, western-moralske, og derfor i dag lige så moderne, som da de blev skabt. Sandheden er vel, at de såkaldt voksne westerns i dag virker periodebundne og

direkte uaktuelle, brugskunstneriske, mens film som „Diligencen" eller „En mand kom til Texas" kan ses igen og igen; og bortset fra de uundgåelige tekniske ufuldkommenheder og de før nævnte ydre modepræg, er filmene lige så engagerede, lige så vedkommende i dag som ved 2. verdenskrigs udbrud. Den meget højtflyvende William Wellman, der i 40'erne kom til at foregribe den socialt bevidste western med „The Ox-Bow Incident" („De døde ved daggry"), skabte i 1951 to film i den kønne tradition, „Across the Wide Missouri" („Vest for Missouri") og den endnu mere påskønnede „Westward the Women" („Kvinderne drog vestpå"). Til samme generation – hvem kan opvise noget lignende: Ford, Hawks, Walsh, Vidor, King, Wellman, Wyler, Daves – hører også George Cukor, hvis enlige western, „Heller in Pink Tights" („Fra Cheyenne til Bonanza", 1960) efter manus af Dudley Nichols og Walter Bernstein, 'næsten konstant hensætter én i en mild rus af æstetisk velbehag', som Ib Monty i pagt med filmens ånd beskrev den; den er vel nærmest en Cukorkomedie henlagt til western-miljøet, men Cukors stil er sikker nok til at føje nye koloristiske og poetiske elementer til genrens tradition, hvor en mindre sikker begavelse ville have trampet sentimentalt i den.

Hollywood har to favoritgenrer for yngre talenter: kriminalfilmen og westernfilmen. Måske er de ikke favoritgenrer for debutanterne selv – mange ville sikkert foretrække at debutere med „Macbeth", hvis ord og aura i alle tilfælde formodes at være det sikkerhedsnet, der kan redde eventuelle fejltrin – men de er favoritgenrer for producenterne, som på grund af genrernes popularitet på forhånd er sikret en vis afsætning, og som derved produktionsmæssigt er i stand til at skabe ikke alt for bekostelige 'børnehaveklasser'. Det er en tradition, der desværre har medført en især i USA udbredt tendens til at betragte genrerne, og især westerngenren, som fødte B- eller C-film; og drejer det sig tilmed om traditionstro westerns, rangerer de næppe over C. Synspunktet er naturligvis ikke kun udbredt i Hollywood; det forfægtes uden videre proportionssans af amerikanske kritikere. Således kunne man f. eks. til sin forbløffelse se tidsskriftet „Film Quarterly"s efterårsnummer bruge 18 spalter på anmeldelser af Martin Ritts „Hombre" og Burt Kennedys „Welcome to Hard Times" men kun en halv spalte på Hawks' „El Dorado". Vel er Ritt en interessant instruktør, hvis japanske westerns („Hud", 1963 og „Hombre", 1966) bør studeres; det kunne jo være, at det viste sig, at det var lykkedes Ritt at låne tilbage, hvad Kurosawa havde lånt fra Hollywood. Og vel kan den myreflittige westernekspert Burt Kennedy efter så mange film på få år fortjene at blive genstand for omtale, men på mig virker det som om tidsskriftet har spist olivenen og ladet drink'en stå. Måske er det lokal filmpolitik. Næppe nogen af de gamle pålidelige *(dependables* betyder også driftsikre) behøver støtte i samme udstrækning som de yngre Ritt og Kennedy. Herhjemme er denne mani med at bedømme genrerne på forhånd vel ikke så udbredt, eller hur?

Retfærdigvis må det fremhæves, at Sam Peckinpahs debut med „Deadly Companions" („Hævneren fra Gila City", 1961) vakte almindelig opmærksomhed i opmærksomme danske filmkredse, en opmærksomhed, der med „Guns in the Afternoon"/„Ride the High Country" („De red efter guld", 1962) blev til åben begejstring over den nyfødte Ford-arving. „De red efter guld" er den smukkest tænkelige elegi over den traditionelle western-helt, en „afsluttende", afrundende skildring af motiverne 'den farefulde rejse" og 'den moralske gunfighter', altså en kombination af to klassiske temaer fra „Diligencen", „Wagonmaster", „The Gunfighter" og „Shane", for nu at nævne nogle højdepunkter. Og efter den generelle nedstemthed over „Major Dundee" var det næsten rørende at se den iver, Peckinpahs danske venner udfoldede for at fremhæve hans indsats som manuskriptforfatter på Arnold Lavens „The Glory Guys" („Indianerne går til angreb", 1966), der ellers godt kunne stå alene, hvad Lavens følgende film, „Rough Night in Jericho" („Udfordringen", 1967) vel fuldt beviste. Her var helten i øvrigt klædt i sort, et afgørende brud med moden, men et brud, der på grund af 'helten's tvetydighed ikke føltes påtrængende.

Begejstringen over en lovende yngre instruktør som Peckinpah kan godt overskygge den kendsgerning, at en række solide instruktører, aldersmæssigt placerede mellem de gamle og de seneste års debutanter, har bidraget til traditionens (og ikke mindst produktionens) opretholdelse. Fælles for dem er måske en vis træthed i det etablerede, en vis repetition, en usikker svingen med tidens moder. Ind imellem kan de dog stadig overraske positivt som den helt genretro Anthony Mann gjorde det i 1952 med „The Naked Spur" („Død eller levende") om *bounty hunters* i the Rockies, som Henry Hathaway gjorde det i 1960 med den delvise western „North to Alaska" („Kom til Alaska"), der som antologi over samtlige *stunts* i de traditionelle westernslagsmål var vittig, og som Delmer Daves gjorde det i 1956 med „Jubal"s stormende konflikter og i 1958 med „Cowboy"s beretning om Frank Harris' oplevelser som *dude* på en kvægdrift. Richard Brooks skabte i den periode én western, „The Last Hunt" (1956) – der ikke har været vist i Danmark, men som med stærk, brutal skildring af en buffalo-jæger (Robert Taylor) bragte Brooks kunstnerisk på fode igen efter et par skuffende år. Han vendte først i 1967 tilbage til genren med den professionelle „The Professionals", i hvilken alt var *bigger than west.* Robert Aldrich skabte i 1954 foruden „Apache" den 'klassiske renfærdige' „Vera Cruz" med Cooper og Lancaster som genrens bedste lykkejæger, men hans „The Last Sunset" („Storm over Rio Grande", 1961) var lidt i retning af *Peyton Place goes west.* Heller ikke „4 For Texas" (1963) bragte Aldrich tilbage til en plads blandt de stabile talenter. Dens gennemgående tone var bastant friskfyr-agtig og trættende fanden-i-voldsk. En *minor* westerninstruktør som Allan Dwan førte sig i 1954 frem med to hæderlige film som „Silver Lode" („Liv for Liv"), der nærmest var en kriminalfilm i western-kostume, og „Cattle Queen of Montana" („Præriens dronning") med Barbara Stanwyck og Ronald Reagan i Technicolor. I begge tilfælde var historierne mere end tilforladelige, men Dwan tilførte dem ikke yderligere kvaliteter.

Ingen af de her nævnte film eller instruktører blev dog overset, trods deres retfærdige placering efter de gamle mestre og deres uretfærdige placering efter diverse mode-westerns. Andre blev det. Det gjaldt til en vis grad Fritz Langs „Rancho Notorious" („Guldfuglen", 1952), der sikkert skræmte mange med sine brutale slagsmål – Lang havde anvendt 16 mm kamera for at komme tæt nok på – men det gjaldt så afgjort to film, der udnyttede CinemaScope-formatet intelligent: Otto Premingers „River of No Return" („Skæbnefloden", 1954), der skabte variation i motivet 'den farlige rejse', og som uretfærdigt er blevet betegnet som et *backwoods adventure yarn,* og ikke mindst Burt Lancasters „The Kentuckian" („De to fra Kentucky", 1955), hvis redelighed og totale afstand fra sensationalistiske gimmicks gjorde, at mange fandt den kedsommelig. Det gjaldt også en anden debuterende skuespiller-instruktør, Ray Milland, hvis „A Man Alone" („En mand alene", 1955) med en jævn, men traditionstro historie om den gode gunslinger alligevel fik føjet nye elementer af bitter humor til et kendt tema og derigennem fik åbnet nye perspektiver. Nicholas Rays „Run for Cover" („Med løkken om halsen", 1955) kom vel nok til at stå i skygge af hans foregående film, „Johnny Guitar", og man overså til en vis grad bl. a. dens formidabelt opbyggede slutning og ikke mindst en storartet anvendelse (og præstation) af James Cagney som den omvendte forbryder. For megen opmærksomhed blev derimod John Waynes svulstige „The Alamo" (1960) til del. Glem den.

Budd Boetticher hører til samme generation som en række af de sent debuterende instruktører (Paul Wendkos, Tom Gries, Fielder Cook, Ritt, Burt Kennedy, Andrew McLaglen, Peckinpah og Laven, samt adskillige instruktører fra andre genrer), der blev født i årene 1919–26. Hans „Westbound" („De red vestpå efter guld", 1959) kom sent frem i Danmark, men i USA kunne den udmærket stå som en redelig åbningsfilm for de yngre talenters gennembrud, der set som helhed er et passende

Øverst: Selve inkarnationen af sherif-skikkelsen blev Gary Cooper i Zinnemanns »Sheriffen«, der fortjener en positiv nyvurdering. Herunder: Denise Darcel og Burt Lancaster i Aldrich's »Vera Cruz«. Til højre foroven: Earp-brødrene gør sammen med Doc Holliday klar til mødet med Clanton-familien i den hidtil sidste behandling af skudvekslingen ved O.K. Corral, Sturges' »Sekshøjerens time«. Nærmest ses James Garner og Jason Robards. T.h. i midten: Charlton Heston i Gries' »Will Penny«. T.h. nederst: Randolph Scott og Joel McCrea i Peckinpah's smukt elegiske »De red efter guld«.

Burt Lancaster i »Vera Cruz«.

svar på og en protest imod mammut-misforståelsen „Vi vandt Vesten" (1961). Trods hæderlige film (især hans Randolph Scott-westerns) er Boetticher aldrig nået videre end til at holde traditionen ved lige. Men ved nærmere eftersyn af genren må man indrømme, at selv det tilsyneladende kan være svært nok. Genren skal udformes i kancellistil, prentes i hånden og absolut med en Chr. IX-pen. Indholdet er stort set det samme fra gang til gang, men stilen varierer, og der kan være større eller mindre sving på skriften; kalligrafien betyder så meget. Det er genren for genrens skyld. Peckinpah og Laven er nævnt, og personligt sætter jeg især min lid til disse to, men Andrew V. McLaglen er den flittigste af den generation. Han debuterede med westerns midt i 50'erne efter TV-træning med bl. a. western-serier og Perry Mason, og han vakte en vis opsigt med „McLintock!" („Kom til det vilde vesten", 1963), der dog indædt søgte at følge Hathaways succes med „North to Alaska" op. „Shenandoah" („Flammer over Virginia", 1965) var imidlertid en 'logisk og naturligt opbygget' folkekomedie, som lovede betydeligt mere, end McLaglen hidtil har kunnet holde: „The Rare Breed" („Rancho Bravo", 1966), „The Way West" („Vejen mod vest", 1967, en Doris Day-western, „The Ballad of Josie" (1967) og den frygteligt ambitiøse „Bandolero!" (1968) viser ganske klart instruktørens manglende dybere engagement. En masse detaljer er i orden, men intensiteten savnes og skuespillerne får lov til at spille hver sin vej. McLaglens film er fuld af huller, som burde være fyldt ud allerede på manuskriptstadiet. Instruktøren får i hvert fald ikke øje på dem under indspilningen. Der var også huller i Tom Gries' „Will Penny" (1967), men det var først og fremmest i kontinuiteten. Filmen var meget intelligent og spændende i sin vægt på den psykologiske realisme, der virkede forbløffende ny og uopdaget, selv om starten fik mig til at tænke på „Cowboy", og den havde tilløb til poesi, som lovede godt. Jeg har en mistanke om, at Charlton Heston er en god medarbejder – også mellem optagelserne – for en urutineret instruktør. Gries var i øvrigt medproducer på Rays „The Lusty Men" („Rodeoens helte", 1952), og på TV har han arbejdet for selskabet „Four Star" (dem med bl. a. „Storsvindlerne" og den udmærkede „Burke's Law", der efter sigende skulle være for virkelighedsfjern for danske seere), og der er grund til at følge ham med opmærksomhed. Næsten så flittig som McLaglen er Burt Kennedy, der debuterede i begyndelsen af 60'erne, og som viste en vis forkærlighed for temaet: den næsten utæmmelige. Hans effektivitet kommer dog først og fremmest til udtryk i de tre film fra 1966–67: „Return of the Seven" („Syv mænd vender tilbage"), et kommercielt opkog af samurai-historien, „The War Wagon" („Panserdiligencen"), en effektiv, kontant og ind imellem meget grinagtig historie opbygget med opfindsomhed omkring et gimmick, og „Welcome to Hard Times" („Manden, der red ind i Dakota"), en noget sen neurose-western med Fonda som den bange helt overfor ondskaben i en lille, elendig mudderby (60'ernes westerns har en forkærlighed for disse opblødte småbyer). Den amerikanske kritiker Stephen Farber hævder, at den „... examines the clash of impulse and civilization that Freud considered in *Civilization and Its Discontents*". Det klareste træk i Kennedys film hidtil har nok været hans forsøg på at afheroisere heltene. Afheroiserende var også Gordon Douglas' „Chuka" („De dømtes fort", 1967) om samvittighedskonflikter i US Cavalry, og endnu stærkere (moralsk og kunstnerisk) William Hales „Journey to Shiloh" („De 7 fra Texas", 1967), der ligefrem handlede om amerikanske soldater i Vietnam, altså en allegorisk western, men et pænt eksempel på, at allegorier *kan* indføres i genren, når det gøres med respekt og ydmyge kompromis'er til fordel for genrens egenart.

Vincent McEveetys „Firecreek" („De fem desperate", 1968) var en blanding af mudderet i „Welcome to Hard Times" og sjælekvalerne i „High Noon", med Fonda som skurk og for mange klichéer i dialog og billede. Tempo og originalitet var der i Fielder Cooks „A Big Hand for a Little Lady" („Poker i Dodge City", 1966), der naturligvis var en western, men som også var en folkekomedie med sprøde allegoriske undertoner. Emnet var ikke større end en 50 min. TV-film, så midterpartiet kunne virke noget repeterende, men filmen var behagelig, velspillet og velkonstrueret som stiløvelse. Velkonstrueret var også Elliot Silversteins „Cat Ballou" (1955), men bortset fra en dejlig Jane Fonda var det filmens eneste aktiv. Resten var forsøg med rustik humor og „moderne" gammeldags tra-la-la.

Mens vi overser eller glemmer de triste oplevelser a la Hathaways „The Sons of Katie Elder" (1965) og Siodmaks „Custer of the West" (1966) med Irving Lerner som instruktør af borgerkrigssekvensen, kunne vi glæde os over bl. a. John Sturges' „Hour of the Gun" („Seksløberens time", 1967), en overraskende fortsættelse af hans egen „Gunfight at the OK Corral", men med et mere historisk sandfærdigt og bittert realistisk billede af opgøret Earp contra Clanton. Sturges havde brug for lidt prestige efter „The Hallelujah Trail" (1965). Også Sydney Pollacks „The Scalphunters" (1968) har vakt opmærksomhed med en grov, humoristisk skildring af raceproblemer og deres absurditet. Monte Hellmann, der er ukendt i Danmark, må høre til Pollacks nye generation. Hans to westerns, „The Shooting" og „Ride the Whirlwind" er efter alt at dømme noget i stil med Gries' „Will Penny". Endelig har den canadisk-engelske Silvio Narizzano – der vist er villig til at prøve alt og som aldrig lykkes med det – i Hollywood iscenesat „Blue" (et „modenavn" i de nyere westerns), der er karakteriseret som en uheldig blanding af „The Left-Handed Gun" og „Hombre". Måske kan man i denne forbindelse glæde sig til et lunt grin.

Et Bazin-citat til afslutning: „... I stedet for at jamre over western-filmens midlertidige forurening var det vel i øvrigt nok så betimeligt at forundres over dens evne til at modstå forureningen. Enhver indflydelse virker på den som en vaccine. Mikroben mister sin dødelige giftighed ved at komme i kontakt med den... Westernfilmen må følgelig i sig rumme noget hemmelighedsfuldt, som er endnu bedre end evig ungdom; noget, der i en vis forstand er identisk med selve filmkunstens inderste væsen".

Hvoraf jeg så vil tillade mig at udlede, at den, der ikke føler noget for westerngenren, kan ikke nære videre seriøse følelser for filmen som kunst.

60'ernes komedie

IB MONTY

Jane Fonda og Robert Redford i Gene Saks' »Barefoot in the Park«.

At Hollywood-komedien nåede et højdepunkt i trediverne med instruktører som Lubitsch, Capra, LaCava, McCarey og Hawks kan man vanskeligt bestride. At den amerikanske filmkomedie aldrig siden har nået de samme højder er nok et mere diskutabelt synspunkt. I det følgende skal jeg ikke indlade mig på indgående polemiske sammenligninger mellem tredivernes og tressernes komedier. Det er evident, at de nye komedier ikke ligner de gamle, også verden har jo forvandlet sig i de sidste 30 år, men det bedste forsvar for de komedier, der er blevet skabt i de sidste 7–8 år, er først og fremmest en registrering af, hvad Hollywood har ydet i komedie-genren. Alt for ofte mangler der tilstrækkelig dokumentation i de filmkritiske komparatisters slagsmål.

Når man taler om tredivernes amerikanske filmkomedie kan man med en vis ret tale om en genre, der, skønt dyrket af en række individuelt originale instruktører, har visse fællestræk, og nøgleordet er naturligvis *sophisticated*. Det er vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at finde en lignende fællesnævner for tressernes amerikanske komedie. På mange måder forekommer den moderne komedie meget mere uoverskuelig, og man skal være uhyre varsom med at sætte den nye amerikanske komedie på bestemte formler, anbringe den i skuffer og etikettere den. Man kan måske nok føle sig fristet til at sige, at tressernes komedier i mere udpræget grad end tredivernes beskæftiger sig med det ganske almindelige hverdagsmenneske. I trediverne var komediens personer ofte ekscentriske individualister på tilværelsens solside, mens komedien i dag henter sine personer fra mange miljøer og ikke mindst behandler vores forhold til koner, kærester, arbejde og samfund. Men allerede nu er vi på vej ind i sammenligningerne. Lad os hellere se på filmene selv og på de instruktører, der har skabt dem.

Af de instruktører, der i tresserne har dyrket komedien, er Billy Wilder den, som har den mest markante profil. Sammen med sin manuskriptforfatter I. A. L. Diamond har han frembragt en suite komedier om den moderne amerikaner og hans tilpasningsvanskeligheder i et samfund og en verden, der bliver stedse mere indviklet at finde sig til rette i, og Wilder/Diamonds komedier er vel nok den mest konsekvente pendant til f. eks. Capra/Riskins komedier fra trediverne. I de bedste af disse komedier, „The Apartment" („Nøglen under måtten", 1960), „One, Two, Three" („En, to, tre og et lillebitte hop", 1961), „Kiss Me Stupid" („Kys mig fjols", 1964) og „The Fortune Cookie" („Knald eller fald" 1966) har Wilder leveret vittige, ofte vrængende karakteristikker af det moderne Amerika, men han har også bag en kynisk facade vist megen medfølelse med den lille mand, fortabt i den moderne verdens evigt malende succesmølle, og Wilders film må nok siges at være dem, der kommer nær-

mest i retning af det hverdagsrealistiske, trods deres ofte groteske overdrivelser, deres barske sarkasme og nådeløse satire. Der er meget af den moderne verdens grumhed og menneskeforagt i disse sorte komedier, hvor der sjældent er langt fra det komiske til det tragiske, og i deres vulgære og brutale form, deres hårdtslående stil er de så langt fjernet fra den elegante sophistication, som tænkes kan.

Den samme komiske grumhed finder man i grunden kun hos Jerry Lewis og Stanley Kubrick. Jerry Lewis' farcer blev indgående behandlet i sidste nummer af „Kosmorama" og skal ikke her yderligere kommenteres. Kubrick skabte med „Dr. Strangelove" (1963) et højdepunkt ikke blot inden for den sorte komedie, men inden for tressernes film i det hele taget, efter at han allerede i „Lolita" (1962) kan siges at have forsøgt en sprængning af komedien som genre. „Dr. Strangelove" er naturligvis en film, der skaber sin egen genre, et rystende satirisk og satanisk værk om den store trussel mod hele vor eksistens. En komedie kan vanskeligt vælge sig et mere overvældende „big subject", men det er samtidig et bevis på komediens utrolige spændvidde, at man næppe kunne forestille sig emnet angrebet kunstnerisk tilfredsstillende fra nogen anden vinkel end den Kubrick havde valgt.

Der er unægtelig et spring fra disse komedier til de fleste andre fra tressernes begyndelse af instruktører, der allerede havde etableret sig i halvtredserne og tidligere. Det var betegnende, at mange af disse komedier befandt sig på et forholdsvist artificielt plan. Richard Quine havde en række vellykkede komedier bag sig inden man i tresserne sporede en stedse stigende mathed hos ham. „The Notorious Landlady" („Den mistænkte værtinde", 1961) med Jack Lemmon og Kim Novak viste, at han forstod at lave en vittig og opfindsom gyserfarce, der bl. a. udmærkede sig ved en smidigt og elegant instrueret forfølgelsesslutning. „Paris When It Sizzles" („Pigen, der stjal Eiffeltårnet", 1963) var en remake af Duviviers „Henriettes festdag" og morsommere end forlægget, især i sine parodier på filmgenrer. Dialogen var vittig, iscenesættelsen flydende, men meget prægnant kan man ikke kalde den. I 1964 lavede Quine to komedier om sex-problemer, „Sex and the Single Girl" („Ikke en lyd om dyd") der ikke var ophidsende og den betydeligt vittigere „How to Murder Your Wife" („Hvordan man myrder sin kone") med Jack Lemmon som en ungkarl, der pludselig en dag ser sig fængslet i ægteskab. Begge filmene byggede på det traditionelle mønster for mange amerikanske komedier om forholdet mellem kønnene. Grundlaget var den kendsgerning, eller det postulat, om man vil, at moderne mænd og kvinder i deres forhold til hinanden er lige så romantiske, fordomsfulde og gammeldags som de altid har været, men den sidste argumenterede vittigere for påstanden end den første. Men det var film som disse to Quine-komedier, der fik avancerede og frigjorte sexmoralister til at hade den amerikanske komedie, og betragte den som en farlig opretholder af en reaktionær kønsmoral. Senest er Quine endt i det helt interesseløse med sin kedsommelige filmatisering af Arthur L. Kopits anstrengte komedie „Oh Dad! Poor Dad! Mother Has Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad" („Åh far, stakkels far . . .") fra 1967.

En anden af de instruktører, som det er gået sørgeligt tilbage for, er Blake Edwards, der i 1961 kun fik et mondænt lystspil med visse satirisk vellykkede scener ud af Truman Capotes „Breakfast at Tiffany's" („Pigen Holly"), men som i 1963 lavede den næsten perfekte thriller-komedie „The Pink Panther" („Den lyserøde panter") omkring Peter Sellers som den håbløst klodsede politimand. Sellers varierede over et klassisk tema i filmkomikken, den håbløse kamp med tingene, og med et væld af små fine gags skabte han en næsten tragikomisk moderne helt, et menneske, for hvem det simpelthen aldrig lykkes at besejre sin egen utilstrækkelighed. Edwards søgte uden held at forfølge succes'en i 1964 med „A Shot in the Dark" („Et skud i mørket"), og året efter lavede han „The Great Race" („Alle tiders race"), der var dediceret til Mr. Laurel and Mr. Hardy og et forsøg på at genoplive farceformen. Skønt filmen varede 2½ time lykkedes det Edwards at holde tempoet og uden at nå op på siden af den klassiske filmfarce var filmen dog noget af en tour de force, og ofte vellykket i sine pasticher på de gamle farcer. Men siden da har Edwards ikke ydet noget bemærkelsesværdigt i komediegenren.

Frank Tashlin, der vel nok var halvtredsernes betydeligste komedieinstruktør, og som inspireret af tegneserien fandt frem til en meget personlig komediestil, skabte i dette tiår en række meget vittige og satiriske komedier, der især gik løs på amerikanske succesdrømme og erotiske myter, men han har i tresserne ikke markeret sig uden for samarbejdet med Jerry Lewis, i „It's Only Money" („Jerry som universalarving", 1962) og „Who's Minding the Store?" („Hvem passer butikken", 1963).

To af Hollywoods store gamle instruktører, John Ford og Howard Hawks, der begge tidligere har skabt fremragende komedier, har i tresserne kun bidraget hver med en film til genren. Begge film er fra 1963. „Donovan's Reef" („Her kommer Donovan") var fra Fords side en ny variation over Trold kan tæmmes-motivet, og filmen havde den særlige robuste fordske humor, og bag dens ekscentriske komik lå en pragtfuld *joie de vivre*. I visse scener havde den en uforlignelig absurd humor. Hawks' „Man's Favorite Sport" („Ude med snøren") var en lige så afslappet og ukrukket film over et af Hawks' yndlingsmotiver: Pige jager mand. Filmen havde en indtagende moderne saglighed i indstillingen til det erotiske samtidig med at den alluderede til tidligere Hawks-film. Paula Prentiss ydede en af sine bedste præstationer som den djærvt-antiromantiske og praktiske heltinde.

I begyndelsen af tresserne skabtes nogle lystspil og komedier af mindre fremtrædende og ofte ældre instruktører. Den flittigste lystspilinstruktør var nok Michael Gordon, der i 1959 i „Pillow Talk" („Løs på tråden") havde bragt Doris Day og Rock Hudson sammen som par og som tydeligt stræbte efter at genskabe den elegante og raffinerede erotiske komedie, som så stærkt var blevet efterlyst siden trediverne. Den erotiske forviklingskomedie havde en rap new yorker-tone og rummede en storbyforelskelse, der i forbindelse med det oplagte spil, en ret vittig dialog og en velsmurt iscenesættelse nok kunne fornøje. Gordon fortsatte i 1962 med „Boy's Night Out" („Mænd er jo kun mænd"), der i humoristisk udformning beskæftigede sig med den mandlige gennemsnitsamerikaners seksuelle adfærd. En ugkarl og tre ægtemænd „lejer" en pige (Kim Novak), der skal forsøde deres mandfolkeaftener. Det ender ærbart, og filmen bliver aldrig virkelig farlig komedie, men var dog fuld af vittige observationer. I 1963 lavede Gordon en remake af Garson Kanins „My Favorite Wife" fra 1940 under titlen „Move Over Darling" („Hjælp – jeg har to koner") og Gordons rappe og vittige film var ikke mindre morsom end Kanins. Der spilledes godt af trioen Doris Day – James Garner – Polly Bergen. Michael Gordon syntes at være godt på vej til at blive en fremragende komedieinstruktør, men i de senere år har han ikke vist sig fra sin bedste side. „A Very Special Favor" („Gør mig lige en tjeneste") fra 1965 var en meget mat komedie, atter om amerikansk sexliv, men den flirtede kun med satiren, og dens konservative holdning til kønsforholdene blev pinlig, fordi den var fattig på vid.

Amerikanske familieproblemer behandledes i Henry Kosters venlige og ironiske filmkomedie i en lidt gammeldags stil „Mr. Hobbs Takes a Vacation" („Mr. Hobbs ta'r på ferie", 1962). Den amerikanske komedie var i disse år uhyre optaget af, på en næsten sociologisk facon, at kortlægge den amerikanske hverdag, og typisk var Jack Arnolds Bob Hope-film „Bachelor in Paradise" („Ungkarl i Paradis", 1961), der næsten gik helt teoretisk frem i sin satire. Hope var en forfatter, der blev sat til at beskrive et sovebymiljø. I starten kommenterede filmen veloplagt-satirisk de sociale forekomster i et ideelt amerikansk familiesamfund, hvor konerne går hjemme og keder sig i hjemmene (i „Early Disneyland"-stil), men den mistede hurtigt pusten.

En fremragende grotesk farcekomedie fra 1961 fortjener at huskes, nemlig Irving Brechers „Sail a Crooked Ship" („Gangstere til søs"), der bl. a. gjorde grin med andre filmgenrer, og hvori bl. a. Ernie

Cary Grant og Jim Hutton har problemer med dameundertøjet i »Walk, Don't Run«.

Kovacs og Frank Gorshin spillede perfekt komedie.

Men det blev mere og mere klart, at den amerikanske komedie havde mistet meget af sin vitalitet, og man sporede tydelige tegn på fantasiløshed hos de instruktører, der gennem flere år havde dyrket komediegenren. En fornyelse var tiltrængt og den lod da heller ikke vente på sig. I midten af tresserne dukkede flere og flere nye instruktører op, der syntes at have vældig lyst til at videreføre det amerikanske lystspils traditioner, og som samtidig tilførte komedien nye toner. Det er disse instruktører, som man først og fremmest stadig sætter sin lid til.

I 1963 lavede Bud Yorkin „Come Blow Your Horn" („Pas på ungkarlene") med Frank Sinatra som en glad ungkarl, hvem familien helst ser sikret i et ægteskab. Allerede i denne film, der ikke var opsigtsvækkende morsom, viste Bud Yorkin imidlertid, at hans emne inden for komedien først og fremmest skulle være den amerikanske familie. Der var et mægtigt fremskridt fra denne film til „Never Too Late" („Hvem venter sig hvor?") fra 1965 om den ravage, der opstår, da en sat og værdig midaldrende mand med voksne børn pludselig igen skal være far. Med Paul Ford i centrum og med den unge Jim Hutton som svigersønnen i familien var Yorkins film en venligt-ironisk sædekomedie. Det helt ypperlige i retning af den humoristiske skildring af amerikanernes ægteskabelige tilværelse nåede Yorkin i den hidtil sidste af sine film, som vi har set, „Divorce American Style" („Skilsmisse på amerikansk") fra 1967. Filmen er et godt eksempel på den amerikanske moderne komedies særpræg og styrke, dette at kunne kombinere det morsomme med det realistiske og at kunne ironisere over menneskenes dårskaber, fordomme og illusioner uden at lade menneskene i stikken. Yorkins film om nogle smuldrende ægteskaber er hele tiden på personernes parti, og den fortæller vittigt om absurditeter på sex- og ægteskabsområdet i den amerikanske velsituerede middelstand, hvis medlemmer ofte plages uhyrligt af de populære forestillinger om forholdet mellem kønnene, som de føler, at de bør leve op til. Bud Yorkin er en komedieinstruktør, som man følger i spænding. Han og Gene Saks er vel nok de mest lovende instruktører i genren netop nu.

Gene Saks har foreløbig gjort sig bemærket med to Neil Simon-skuespilfilmatiseringer. I 1967 lavede han „Barefoot in the Park" („På bare tæer i parken") med Jane Fonda og Robert Redford som et ungt nygift par, der ikke rigtig kunne finde ud af det med hinanden. Det var en køn hverdagskomedie, men den overstråles dog ganske af Saks' næste film „The Odd Couple" („Hvem støver af?"), som vi netop har fået hertil, og som man er lige ved at kalde tressernes hidtil morsomste komedie. Jeg skal ikke gå nøjere ind på filmen, der andetsteds i nummeret anmeldes af Jørgen Stegelmann. I de to nævnte komedier synes Saks ligesom Yorkin at ville bruge komediestilen til en beskrivelse af og en karakteristik af moderne amerikanere, set i forhold til deres daglige tilværelse. Vi er både i stil og i emne fjernet langt fra den sophistikerede komedies vittige arrogance og spirituelle åndfuldhed. Filmene handler om almindelige mennesker, der kludrer rundt i deres hverdag.

Det er betegnende, at den uafhængige individualist, den asociale outsider, oprøreren mod det etablerede samfunds konventioner, som var helten i mange af trediverne's komedier, i dag er ved at blive en næsten tragikomisk helt. I et par fine komedier har Irvin Kershner taget skikkelsen op, men det er karakteristisk, at outsideren i dem begge kommer til kort over for den tilværelse, som han ikke vil tilpasse sig. I „A Fine Madness" („Altid i stødet", 1966) var hovedpersonen en meget uregerlig kunstner, i hvis oprør der var ikke så lidt umodenhed. I „The Flim-Flam Man" („Fidusmageren", 1967) er hovedpersonen i endnu mere udpræget forstand en outsider. Han er blevet en svindler, der nok er meget charmerende og som man kan have megen sympati for, men som filmens unge mand dog til sidst frigør sig for, fordi han hellere vil engagere sig i en regelmæssig

borgerlig tilværelse end leve som et tilsyneladende frit menneske i en verden af fantasteri og bedrag.

Mange af de nye komedier handler overhovedet om det moderne menneskes tilpasningsproblemer og om konflikten mellem drøm og virkelighed. Ved hjælp af humoren prøver disse komedier, der som næsten alle komedier i verdensdramtikken er på fornuftens parti, at få sine personer og os andre til at se virkeligheden i øjnene. *Face the reality* er en tilbagevendende opfordring i mange af disse komedier, der ikke er ude på at revolutionere verden, men som opfordrer os til at få det bedste ud af den tilværelse, som vi har fået udleveret. De moderne komedier er nok vidende om, at verden ikke er som den burde være, men de er også så realistiske, at de er klare over, at verden ikke laves om så let, og de prøver derfor gang på gang at vise os, at det i høj grad er et spørgsmål om på hvilken måde, vi forholder os til vore problemer og vor omverden, der bestemmer om vi skal gå til i neuroser og desperation eller om vi skal kunne opnå den højst mulige personlige lykke. Er det til syvende og sidst ikke humoren, der får os til at overleve? Ligesom alle gode komedier altid har gjort det, holder også den moderne filmkomedie, når den er bedst, det berømte spejl op for vore øjne. Måske bliver vi ikke bedre mennesker af at se vore dårskaber, fordomme, selvhøjtidelighed og egoisme udleveret, men måske er komedierne med til at gøre os lidt mere kritiske over for os selv og lidt mere overbærende over for andre.

At så mange af de nye amerikanske komedier behandler ægteskabet er karakteristisk. Det er først og fremmest i ægteskabet, at mennesker bliver stillet over for det problem, at de skal tilpasse sig hinanden. En af de fineste ægteskabelige hverdagskomedier fra tresserne er George Roy Hills Tennessee Williams-filmatisering „A Period of Adjustment" („Vildfaren i Paradis") fra 1962 om to par, hvoraf det ene netop er begyndt på ægteskabet, mens det andet par er færdig med det. Jane Fonda og Jim Hutton var fremragende i en moderne realistisk komisk stil som de nygifte, og Hills smidige iscenesættelse gjorde filmen til den måske bedste Williams-filmatisering. I New Yorker-komedien „The World of Henry Orient" („Peter Sellers i dur og mol") fra 1964 kombineredes flere temaer smukt og meningsfyldt. Først og fremmest var det en poetisk og køn hverdagskomedie om to teenagerpigers vej ud af puberteten, deres forsøg på at tilpasse sig en voksen verden og deres opgiven af dagdrømmene. Men filmen blev også en satirisk komedie om forholdet mellem drøm og virkelighed, personificeret i Peter Sellers' tragikomiske figur, af pigerne opfattet som en genial musiker, udi egen indbildning en morderisk kvindebetvinger, men i virkeligheden en nar, en elendig og fej forfører og en pianist i Liberace-klassen. George Roy Hill, der også i musical'en „Thoroughly Modern Millie" („Millie") viste oplagt talent for komedien, er en anden af de instruktører, som man har lov at vente sig noget af.

Også Francis Ford Coppolas „You're a Big Boy Now" („Big Boy", 1966) var, omend i en lidt hektisk stil, en satirisk-følsom hverdagskomedie om vanskelighederne ved at blive voksen og ved at få seksualdrømmene konfronteret med virkeligheden.

I Fred Coes „A Thousand Clowns" („1000 klovner", 1966) var hovedpersonen, spillet fremragende af Jason Robards, et voksent menneske, der nægtede at tilpasse sig det konforme successamfund. Filmen er vel nok en af de nyere komedier, der især knytter sig tilbage til traditionen fra trediverne, og den individualistiske hovedperson var i slægt med Capras helte.

I David Swifts „Good Neighbor Sam" („Lån mig din mand", 1964) var hovedpersonen (Jack Lemmon) en mand, der ikke kunne melde sig ud af samfundet, fordi han var forpligtet i et familieliv, men som af og til kunne blive grebet af en stille desperation, når han så i øjnene, hvad det egentlig var for en tilværelse, han levede. Komedien var ikke meget spændende og perspektivrig i andet end det fremragende spil. Swift tog sig senere atter af den amerikanske drøm om succes i musical'en „How To Succeed in Business Without Really Trying" fra 1966.

De ovennævnte film er vel nok dem, der på den mest karakteristiske og mest vellykkede måde har tegnet den nye amerikanske komedie, som man af og til kan se benævnet som en mere realistisk komedie end tredivernes. Det er dog nok farligt at udtale sig om, hvor vidt den nye komedie går mere tæt på virkeligheden end den gamle gjorde det. Man må jo erindre, at komedierne hver på deres måde skildrer den tid, de er lavet i.

Ved siden af de udpræget hverdagsrealistiske komedier findes de mere artificielle komedier, der ikke nødvendigvis behøver at være mindre væsentlige, men hvor afstanden til en mere genkendelig hverdag er længere. Det er ofte komedier, der prøver at forny situationskomikken, og som hele tiden anstrenger sig for at finde på, at konstruere lattervækkende intriger, hvor det usandsynlige måske ikke ligefrem skal gøres sandsynligt, men hvor det i hvert fald skal gøres logisk, og hvor det heldige resultat i høj grad afhænger af, hvor fikst situationerne er turneret, hvor vittig dialogen er, og hvor professionelt overlegne skuespillerne er. Det er film, der i høj grad dyrker komedien for komediens egen skyld.

Norman Panamas „Not With My Wife" („Ikke med min kone", 1966) var en sådan kunstfærdig komedie om to mænd, der hele tiden stjæler hinandens piger. Den havde ikke meget med virkeligheden at gøre, men blev spillet af George C. Scott og Tony Curtis så man næsten glemte usandsynlighederne. Det samme var tilfældet i John Richs „Boeing Boeing" („En pige i sengen er bedre end tre i luften", 1965), hvor det var Curtis og Jerry Lewis (i sin første lystspilrolle), der gang på gang fik usandsynlige situationer vendt til acceptable komiske scener.

Jane Fonda har illumineret nogle komedier, som uden hende næppe ville have været meget værd. I Peter Tewksburys filmatisering af Norman Krasnas lystspil „Sunday in New York" („Søndag i New York", 1963) forsvarede hun charmerende i sit spil en pige, der på god gammel amerikansk facon forsvarede sin dyd. Og i Elliott Silversteins ikke altid lige præcise western-parodi „Cat Ballou" fra 1965 var hun også et charmerende midtpunkt.

Parret Doris Day–Rock Hudson havde

Peter Sellers som den miserable pianist i »The World of Henry Orient«.

Tresserkomediens bedste makkerpar: Jack Lemmon og Walter Matthau. Her i »The Odd Couple«.

nogle sjove situationer sammen i Norman Jewisons ellers ret pjattede „Send Me No Flowers" („Når enken er go'", 1964) og Jewison overtydede heller ikke i „The Russians Are Coming" („Russerne kommer", 1965) om, at han er nogen særlig opfindsom komedieinstruktør. Filmen var lidt i Ealing-stilen, men kunne ikke rigtig beslutte sig til, om den ville være storpolitisk farce eller lillebykomedie. Bedst var spillet af Alan Arkin og Paul Ford.

Den mest artificielle form for filmkomedie er svindlerkomedien, der bevidst dyrker det sofistikerede og som i stedet for at punktere vore ønskedrømme nærer sig af dem. Fielder Cook gjorde sig fordelagtigt bemærket med den lifligt ironiske spillerkomedie i western-miljø, „A Big Hand for the Little Lady" („Poker i Dodge City", 1966), der især udmærkede sig ved et kønt skildret tidsbillede og ved suverænt spil på det indforståede plan af Henry Fonda, Jason Robards, Paul Ford og Joanne Woodward. Fielder Cook indfriede ikke forventningerne i den ualmindeligt sløje „Prudence and the Pill" („Det begyndte med P-pillen", 1968).

Bernard Girard har foreløbig lavet en komedie, som der er grund til at gøre opmærksom på, „Dead Heat on a Merry-Go-Round" („Storeslem i Los Angeles", 1966), der bl. a. gav James Coburn lejlighed til at demonstrere sit talent for den hårdkogte effektivitet i humoristisk belysning.

Men ellers er det nok hidtil Jack Smight, der har vist de største evner for svindlerkomedien, selvom ingen af hans film endnu har været helt tilfredsstillende. „Kaleidoscope" („Sådan laver man penge", 1966) var i passager elegant, og også „The Secret War of Harry Frigg" („Frække Frigg", 1968) havde sine gode øjeblikke imellem trivialiteterne, men mest vid og mening har der været i hans hidtil sidste film „No Way to Treat a Lady" („Sådan behandler man ikke damer", 1968), en sort komedie med god balance mellem Rod Steigers virtuose præstation som massemorder og George Segals portræt af en lidt fummelfingret detektiv. Komedien var et nyt angreb blandt mange i disse år på *the American Mom.*

Satiren fandt man i englænderen Tony Richardsons Evelyn Waugh-filmatisering „The Loved One" („Stemningsfuld begravelse", 1965), der bl. a. også gik løs på *Mom,* men som trods fremragende enkeltheder aldrig blev nogen rigtig konsekvent satire. Men også i denne film bidrog Rod Steiger til at forstærke satiren.

Stanley Kramer, der tidligere uden held forsøgte at genoplive filmfarcen (i „It's a Mad, Mad, Mad, Mad World" („Hopla vi lever", 1963), havde heller ikke meget held med problemkomedien „Guess Who Is Coming to Dinner" („Gæt hvem der kommer til middag", 1967), hvori han end ikke formåede at udnytte komedieveteranparret Tracy/Hepburn med mening.

Derimod forstod den erfarne Charles Walters at få det maksimale ud af en anden komedieveteran, Cary Grant, i „Walk, Don't Run" („Skynd dig langsomt, mand!", 1966), en remake af George Stevens' „Jo mere vi er sammen" fra 1943. Komedien var i den konstruerede stil, og ikke uden svage passager, men Grants og den unge James Stewart-lignende Jim Huttons spil var en konstant nydelse.

Gene Kellys „A Guide for the Married Man" („Vejledning i sidespring for ægtemænd", 1967) var kun en mat række sketchagtige situationer, og huskes kun på grund af Walter Matthau, Robert Morse og Terry-Thomas.

Et karakteristisk træk ved den moderne komedie er, at den sjældnere er ren komedie. Af og til bliver filmene ligefrem tragikomiske, især i deres skildring af visse af personerne, men oftere blander de en ret nærgående virkelighedsbeskrivelse med det komiske. De svinger tit mellem en medfølelse og solidaritet med personerne og en satirisk distancerende udlevering af dem. De har ofte et skarpt blik for, hvorledes det komiske og det problemfyldte er forbundet i det moderne menneskes tilværelse.

På grund af denne tematiske blanding er det ikke underligt, at de moderne komedier heller ikke i deres stil er så rene som f. eks. tredivernes. I trediverne kunne man rendyrke en bestemt komediestil, screwballstilen f. eks. I dag svinger instruktørerne meget mere mellem f. eks. det komiske og det sentimentale. Man kan derfor nok af og til finde, at de moderne instruktører, i hvert fald tilsyneladende, ikke er så stilbevidste som deres forgængere. De er i hvert fald ikke filmiske purister. Mange af de nye komedier er baseret på skuespil, og instruktørerne gør sjældent meget for at „åbne" komedierne, gøre dem filmiske i gammeldags forstand. De holder sig til den fastlagte scenefølge og til de givne rum. De „åbner" komedierne som film ved at lade kameraet spille med som usynlig person, ved at lade det accentuere og uddybe dialog og spil. Et mesterligt eksempel herpå er Gene Saks' „The Odd Couple", hvor dialog og spil er hovedsagen og hvor man først ved det andet gennemsyn får øje på, hvor aktivt medskabende kameraet er, og hvorledes det er med til at gøre perspektivet i komedien langt større end den konkrete historie indbyder til.

Thi det er jo indlysende, at det ikke blot er instruktørerne, der skaber komedierne. Først kræves der intelligente og vittige manuskriptforfattere. Vi har allerede nævnt I. A. L. Diamond og Neil Simon, der i hvert fald er uovertrufne dialogforfattere. Men udover Diamond, George Axelrod og Norman Panama har endnu ikke nogen placeret sig i vor bevidsthed på samme måde som tredivernes store navne.

Sidst men ikke mindst er komediernes succes et spørgsmål om skuespillere. I trediverne havde man Gary Cooper, William Powell, Clark Gable, Maurice Chevalier, James Stewart, Cary Grant og mange andre, og i de utrolige vigtige biroller havde man folk som Edward Everett Horton, Eugene Pallette, Charlie Ruggles, Ronald Young, Eric Blore, Alan Mowbray og mange andre, og så havde man Irene Dunne, Joan Blondell, Katharine Hepburn, Carole Lombard. Har vi i dag komedieaktører, der kan måle sig med disse? Ringest er det nok på kvindesiden. Tresserne venter stadig på sin Carole Lombard. De mest lovende talenter er nok Jane Fonda og Paula Prentiss, men i hvert fald den sidste er endnu ikke nået op i stjerneklassen. Men hverken den forcerede Shirley MacLaine, den hektiske Natalie Wood eller den selvoptagne Audrey Hepburn er i besiddelse af den blanding af erotisk charme, intelligens, vid og nonchalance, som man kan kræve af en comedienne. Kim Novak er for lukket, Doris Day måske for åben med al sin friske butterdejscharme. I „Big Hand for the Little Lady" og „A Fine Madness" har Joanne Woodward vist et indtagende talent for komedien.

I andet plan synes komedien imidlertid ikke at være ringere stillet i dag end for 30 år siden. Gang på gang er det andetplans- og birolleskuespillerne, der redder vores liv med vittige portrætter i ellers matte lystspil. Aldo Ray, Ray Walston, Tony Randall har ofte været billedstjælere, og det er aldrig helt spildt ulejlighed at se film, hvor man i birollerne kan se John McGiver, Fred Clark, Lionel Jeffries, Terry-Thomas, Paul Ford, Keenan Wynn, Henry Jones, Phil Silvers, Zero Mostel, Victor Buono, Alan Arkin, Peter Falk eller Milton Berle. Og i første plan kan man da opvise en ganske imponerende række. Foruden de gamle, men stadig aktive Cary Grant, James Stewart, Henry Fonda, Bob Hope har vi i dag Jerry Lewis, Peter Sellers, Jack Lemmon (måske den bedste af alle moderne lystspilskuespillere) og Walter Matthau (der nu i to film har været Lemmons kongeniale modspiller). Foruden disse specialister i komedien har George C. Scott, Rod Steiger, Jason Robards, Lee Marvin og Paul Newman, der ikke er født til komedien, gjort sig fremragende bemærket. I begyndelsen af tresserne satte man stor lid til den desværre alt for tidlige afdøde Ernie Kovacs. Og som komediernes elskere er Rock Hudson og især Tony Curtis glimrende. Og mon ikke Jim Hutton, Robert Morse og James Coburn vil føre linien videre. Desværre synes Frank Gorshin, der i 1960 sammen med Jim Hutton og Paula Prentiss prydede Henry Levins „Where the Boys Are" („Sex, solskin og studiner") at være gledet tilbage i ubemærketheden. Denne trio viste ellers i den film en ung og moderne komediestil, som man nok kunne have videreudviklet.

Men mon ikke denne rapport om komediens tilstand i tresserne viser, at Hollywood fortsat vil leve op til sit ry også på komediens område. Hollywood vil sikkert stadig producere mange kedelige komedier, men det er til at komme over, hvis de stadig også vil lave verdens bedste.

privatdetektiven

PETER NØRGAARD

Humphrey Bogart tager et kig på Peter Lorre i »The Maltese Falcon«.

Det er efterhånden helt klart, at der er opstået en fornyet interesse for den genre indenfor den amerikanske kriminalfilm, der har den professionelle privatdetektiv som centralfigur. Således har vi i løbet af det sidste års tid herhjemme kunne se (i kronologisk rækkefølge) Jack Smight's „Harper", Gordon Douglas' „Tony Rome", John Guillermin's „Sidste advarsel" og Blake Edwards' „Gunn", og der er mere i vente.

Denne underholdende og sommetider perspektivrige genres første blomstringstid var årene 1940–50, hvor den udgjorde en væsentlig bestanddel af det, man har kaldt „Den sorte amerikanske film" – en serie gysere, melodramaer, kriminal- og gangsterfilm, der besidder iøjnefaldende stilistiske fællestræk og alle er præget af – og beskriver – moralsk ambivalens, misogyni og fatalisme.

Privatdetektiven, „the private investigator", „private eye", „shamus" eller „gumshoe", er et helt igennem amerikansk fænomen, og forsøg på at få figuren til at ekspatriere har kun haft pastiche eller ren imitation til resultat. Denne den mest litterære af filmskikkelser dukkede første gang op i uudviklet form i John Huston's „Ridderfalken" fra 1941 – men da var det elleve år siden, at Dashiell Hammett havde udgivet den bog, filmen var bygget over – „The Maltese Falcon". Ejendommeligt nok synes det som om man i Hollywood først fik øjnene op for de filmiske kvaliteter, skikkelsen rummede, da Hammett-eleven Raymond Chandler begyndte at få succes med *sine* romaner. Det var nu ikke første gang, at en af Hammett's bøger blev brugt som filmforlæg – tværtimod havde han i midten af trediverne haft stort held med en række film bygget over „The Thin Man", hvor den urbane William Powell spillede hovedrollen. Denne serie havde dog kun lidet at gøre med genren, som den manifesterede sig i krigsårene. Snarere var den en udløber af 30'er-lystspillet med dets vittige dialog og nedtonede kammerspil, og „gentleman-detektiven" uden pekuniære bekymringer virkede mest som et levn fra den angelsaksiske tradition – helt uden forbindelse med den amerikanske *brutto stil nuovo,* hvor realisme og spænding afløste den pertentlige deduktion. Den økonomiske afhængighed af omverdenen er et vigtigt træk i „private eye"–romanen og anvendes blandt andet til at understrege detektivens selvstændighedstrang og retfærdighedssans, når han – uden en øre på lommen – må sige nej til et job, der forekommer ham nedværdigende eller mistænkeligt.

Netop forfatterne Hammett og Chandler har betydet mest for den definitive udformning af „private eye"-romanens og -filmens typegalleri og etiske normsystem. Næsten alle deres romaner er filmatiserede, og de har begge virket som manuskriptforfattere i Hollywood. Hammett var den første, der gjorde den „hårdkogte" kriminalroman til kunst, og Chandler var den

første, der gjorde den respektabel. Udviklingen fra Hammett til Chandler er en bevægelse fra det fænomenologisk beskrivende til det psykologisk analyserende – dvs., det er ikke detektiven, der i større grad end tidligere anvender psykologisk indsigt, men læseren, der får indsigt i detektivens psyke, specielt ved hjælp af den metaforiske stil, der efterhånden mere beskriver detektivens „jeg" end de fysiske forhold, der skulle gives oplysninger om. Lykkeligvis følges denne udvikling ikke op af filmen som helhed – og hvor det sker, ligger der et manuskript over en Chandler-roman til grund for det; det er således tilfældet med Edward Dmytryk's „Murder, My Sweet" (1944), hvor ekspressionismen florerer, og „montagen" stikker sit Medusahovede frem, og med Robert Montgomery's „Lady in the Lake" (1946), der udelukkende betjener sig af subjektivt kamera.

De mest interessante privatdetektiv-film fra den store periode er sikkert føromtalte John Huston's „Ridderfalken" og Howard Hawks' „Sternwood-mysteriet" fra 1946 (efter Chandler's „The Big Sleep"), der begge har det fælles træk, og det store plus, at detektiven inkarneres af den uovertræffelige Humphrey Bogart, hvorved den filmiske udformning af den centrale skikkelse i genrens personregister straks kom til at ligge fast. Detektiven er altid af hankøn, hvid og omkring 40 år gammel. (Er han af anden hudfarve, skyldes det i hvert fald i genrens første tid ikke så meget interraciale hensyn som et ønske om at give handlingen et stænk eksotisme – f. eks. kan nævnes „Mr. Moto" og „Charlie Chan"). Endvidere er han – med Raymond Chandler's ord – „en mand af ære, instinktivt, uundgåeligt, uden tanke på det, og naturligvis uden at sige det". Han er ensom og stolt, har humor og psykologisk sans, foragter prætention og lever for retfærdighed. Ofte har han været politimand eller tilknyttet en „district attorney", men, som det hedder i „Lady in the Lake": „Politi-arbejdet minder en hel del om politik. Det kræver den højeste menneske-type, og der er intet i det, der kan tiltrække den højeste menneske-type". I det hele taget skildres politiet i den „sorte" film som korrupt og brutalt, således at detektiven må føre kampen på to fronter på en gang: mod forbryderne og lovens håndhævere. Fra samfundets side i øvrigt kan han ikke vente nogen hjælp. „He is the hero, he is everything" (Chandler). Han er en gralsridder, og hans placering i et realistisk miljø understreger netop hans mytiske karakter.

Grupperet omkring denne figur står som regel følgende: En krøsus-skikkelse – en *tycoon,* der er opgavens formidler eller genstand, indtil mordet bliver begået, og detektiven kun adlyder den abstrakte retfærdigheds bud, rigmandens familie og bekendte og disses familie og bekendte, en samling pittoreske gangstere og korrupte politifolk (måske med en enkelt ærlig undtagelse). Birolle-besætningen i de klassiske detektiv-film er af uvurderlig betydning; hvad ville de vel være uden den overmåde fede og høflige Sydney Greenstreet, den neurotiske Peter Lorre med det pludselige, smukke smil og øjne som pocherede æg, og den evige prügelknabe Elisha Cook Jr.

Det ovennævnte persongalleri går igen fra den klassiske „Sternwood-mysteriet" til de tre nye „private eye"-film, der skal behandles i det følgende: „Harper", „Tony Rome" og „Sidste advarsel". De er alle film på et pænt budget, i farver og bredformat og med anerkendte stjerner i hovedrollerne. En detektivfilm bliver vel næppe mindre detektivfilm af at være i farver frem for sort-hvid, men det synes dog som om det klæder genren bedre at være grafisk end koloristisk. Den klassiske detektivfilms clair-obscur må man i nogen grad give afkald på; selv i dag kan farvefilmen ikke klare de samme belysningskontraster som sort-hvid uden at misfarves, og der opstår det blålige mørke, som man kender så godt fra de tidlige Technicolor-film. Endvidere betyder bredformatet, at den dynamiske klipning fra genrens første tid må sættes væsentlig ned i tempo for ikke at give tilskueren hovedpine; desuden er denne form for klipning ikke længere så nødvendig, da den optimale dybdeskarphed er fremherskende i dagens realistisk orienterede film. På det formelle plan har genren da allerede ændret sig en del. Hvordan står det så til på det indholdsmæssige? Hvis man betragter „Harper", instrueret af den unge Jack Smight, kan man først fristes til at tro, at alt er ved det gamle; filmen er næsten en studie i nostalgi. Foruden at være bygget over Ross Macdonald's roman „The Moving Target" fra den klassiske tid – 1949 – har den Lauren Bacall (fra bl. a. „Sternwood-mysteriet") i en vigtig rolle. I den gode tradition er også birollernes fordeling: Her finder vi navne som Julie Harris, Janet Leigh og Shelley Winters. Men trods alt beror, ifølge genrens karakter, det meste på detektiven, der i dette tilfælde spilles af Paul Newman. Omend han virker lidt grøn til rollen, og hans ironi snarere er en ungdommelig vrængen end udtryk for en erfaren mands skepsis, har han dog indlevet sig i rollens ånd, og specielt giver han godt udtryk for en tyggegummi-tyggende, underlæbehængende nonchalance. De fejl, der måske kan spores i rollen, ser snarere ud til at stamme fra manuskriptet. Således får vi straks i filmens indledningssekvens særdeles håndfast demonstreret, at detektiven skal skildres som *menneske:* Vi ser ham med alle tegn på afsky gå hen og samle gårsdagens filterkaffepose op af skraldespanden til endnu et opkog. Denne bastanthed får endda være. Men slutningen forekommer katastrofalt fejlplaceret: Harper har fundet ud af, at det er hans bedste ven, sagføreren Graves, der har myrdet den forsvundne millionær, Sampson. Han vil holde ham tilbage, men Graves går blot sin vej, og vil Harper standse ham, må han skyde ham i ryggen. Det gør han ikke. Sampson var en meget ubehagelig person, morderen er hans ven ... Paul Newman trækker tvivlrådig på skuldrene og billedet fryses.

Vælger man at udtrykke sig indenfor en veldefineret genre, må man enten overholde de gældende regler, eller besidde et så stort talent, at man med de fornyelser, man måtte være i stand til at føje til genren, kan skabe et overbevisende, nyt sæt regler.

I det foreliggende tilfælde forekommer det ikke velmotiveret med en sådan afvigelse fra privatdetektivens fastlagte etiske normer, som „Harper"s slutning er udtryk for. Man tænke blot på „Ridderfalken", hvor situationen er meget nær den samme: Sam Spade opdager, at den kvinde, han elsker, har myrdet hans kompagnon i detektivbureauet. Men „when a man's partner is killed he's supposed to do something about it. It doesn't make any difference what you thought of him". Og Spade overgiver Brigid O'Shaughnessy til politiet og straffen. Det hører til figurens karakter, at den jordiske retfærdighed betyder mere for ham end et venskab, og hvis dette forhold ændres, ændres hele figuren. Så har vi ikke længere en ufejlbarlig, mytisk skikkelse foran os, men et almindeligt menneske, behæftet med dettes fejl, og vi forventer en hel anden behandling af figuren, når den opfattes udelukkende på det realistiske plan. Så må man kræve en langt større psykologisk nuancering, end rollen ellers bliver gjort til genstand for, og så må handlingens og typegalleriets skematik ophæves – og vi befinder os i et helt andet univers.

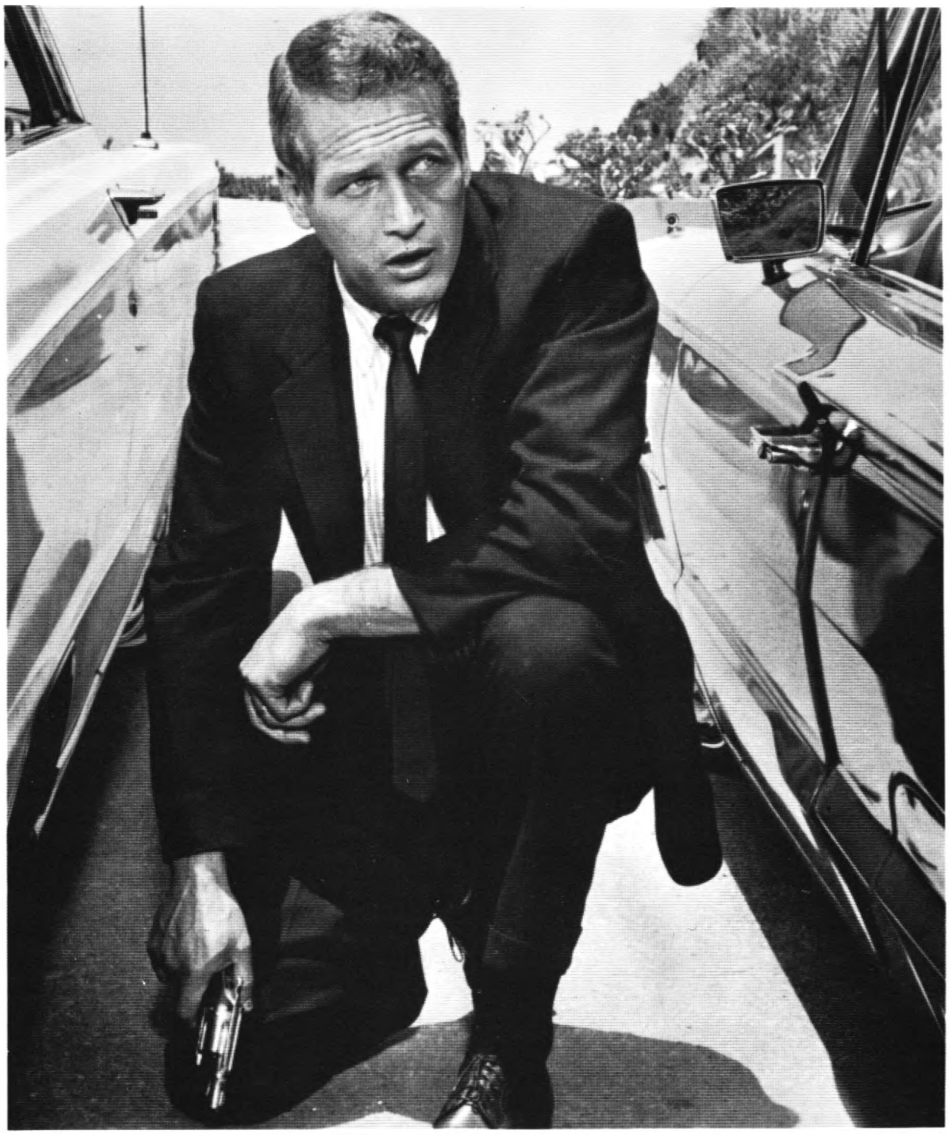
Gordon Douglas' „Tony Rome" med Frank Sinatra i titelrollen vækker ikke de samme bekymringer som „Harper" og heller ikke de samme forhåbninger, hvad angår instruktøren. Douglas er en erfaren, habil håndværker og har også før instrueret film i den „sorte" genre, således „Kiss Tomorrow Goodbye" fra 1950 og „Come Fill the Cup" fra 1951, begge med James Cagney. Der er et par nye træk: Handlingen foregår i det solbeskinnede Miami, og detektiven er ivrig sejlsportsmand. Endvidere er der et rart afslappet forhold mellem detektiven og hans udvalgte dame, Jill St. John, hvad der får en scene, hvor Sinatra intolerant spotter et par lesbiske piger, til at synes endnu mere malplaceret. Filmens største fejl er Sinatra's totalt uengagerede spil: Det synes som om rollens nonchalance har smittet af på ham selv.

Med de westerns, europæiske instruktører har lavet i USA in mente, går man med de værste forudanelser til den engelske John Guillermin's „Sidste advarsel". Man bliver da heller ikke skuffet: Resultatet er så slet, at det ikke ville være værd at inkludere filmen her, hvis det ikke var for det perspektiv for genren, der ligger skjult i filmens slutning. Detektiven får nemlig kvalme af sit job og opgiver det. Alt i alt

ikke så mærkeligt, efter den behandling, han har været igennem under manuskriptforfatterens hænder. Selv de mest lumre skilsmissesager har han måtte tage, en ting, der var anathema for Chandler's Philip Marlowe. Hele filmen er primitivt antiamerikansk, og man må vel formode, at instruktøren har fundet det logisk at lade selv den mytiske helt give op over for det amerikanske samfunds vildnis. Imidlertid lever filmen slet ikke op til den slags spekulationer, da både instruktion og spil er helt uden indfølingsevne.

Guillermin burde nok have kastet et blik på sin landsmand, John Boorman's „Point Blank", hvor en anden af den „sorte" films genrer, gangsterfilmen, bliver pudset op på udmærket vis – specielt er Lee Marvins figur som den hævnende gangster godt tegnet fra både manuskriptforfatters og skuespillers side: Helt uden forståelse for, at tiderne har ændret sig, og at hans gangsterkolleger nu er pæne forretningsmænd med fast kontortid og tegnebogen fuld af kredit-kort i stedet for de kontanter, han efterstræber. Måske kunne også detektivfilmen nyde godt af denne måde at betragte helten på: Som en mand, hvis principper ikke længere er i overensstemmelse med den tid, han lever i; ikke en gralsridder, men ridderen af den bedrøvelige skikkelse.

Efter denne første opblussen af en glemt genre kan man stadigvæk sige, som forfatteren til „Panorama du film noir américain" gjorde det i 1955: „Man kan sige, at den sorte film i dag er død, helt død; den giver nu kun matte resultater".



Øverst: Paul Newman som »Harper, privatdetektiv«. Nederst: Frank Sinatra alias »Tony Rome« i afslappet konversation med Jill St. John på Miami Beach.

SHIRLEY CLARKE'S USA

»Den officielle film er over hele verden ved at miste pusten. Den er moralsk korrupt, æstetisk forældet, tematisk overfladisk, temperamentsmæssigt kedsommelig . . . Vi er ikke blot for den nye film, men også for Det nye Menneske. Vi er for kunst, men ikke på bekostning af liv. Vi ønsker ikke falske, polerede, lækre film, – vi foretrækker dem rå, upolerede, levende. Vi ønsker ikke rosenrøde film, – vi ønsker dem i blodets farve«.

(»First Statement of the New American Cinema Group«, 30. september 1960).

CHR. BRAAD THOMSEN

»The Connection«.

Shirley Clarke er et af de mest udadvendte medlemmer af The New American Cinema, en af de meget få, hvis film er beregnet til almindelig kommerciel fremvisning i biograferne. Herhjemme har desværre kun Filmmuseets medlemmer haft lejlighed til at se hendes tre spillefilm »The Connection« (1960), »The Cool World« (1963) og »Portrait of Jason« (1967).

»The Connection« er en filmversion af Jack Gelbers teaterstykke og stort set med de samme personer i rollerne, som opførte stykket på »The Living Theatre«. Clarkes film er på én gang vision og realitet: en gruppe mennesker venter i et lukket rum på Cowboy, som skal bringe dem deres næste forsyning af narkotika. En »corny« cinèma vérité-instruktør er også til stede i rummet for at lave en film om narkomanernes liv, idet han muligvis tror, at de har set og oplevet ting, som almindelige mennesker ikke har oplevet. Det er hans film, vi ser i biografen, og det ville afgjort have været mest konsekvent, om Shirley Clarke selv havde spillet hans rolle. Filmens pointe er selvfølgelig, at narkomanerne ikke ved mere om tilværelsens gåder end vi andre, at der ikke er nogen reel forskel på deres tilværelse og vores, at vi alle venter på Godot eller Cowboy, eller hvad det nu er.

»The Connection« er både en desperat og morsom film. Den handler bl. a. om sin egen tilblivelse og dermed om voyeurismens problem. Kameraet er hele tiden bevidst til stede som en person. Undertiden spilles der til kameraet, undertiden skjuler skuespillerne sig for det, irriteres over projektøren og nægter at lade sig udlevere eller driller fotografen.

»Portrait of Jason« er – som Shirley Clarke selv er inde på – en direkte fortsættelse af »The Connection« og den mest stædigt konsekvente cinéma vérité-film, man har set. I samtlige 90 minutter er kameraet placeret foran Jason Holliday, der taler til det, snakker, lyver, klovner og græder. Jason er en mislykket negerskuespiller, der lever som homoseksuel prostitueret og drømmer om at få lov at stå på en scene. Dette er hans livs store øjeblik: nu bliver han filmet, nu præsterer han noget, som vil blive bevaret for eftertiden, og det er skønt. Jason taler om alt muligt og om intet. Han er psykopat og ofte på grænsen til et sammenbrud, – i latter eller gråd, men han synes at klare sig igennem på sin humor, sin selvironi og sine løgne: »I think I am losing my mind, but nevertheless, it serves the purpose«. Portrættet af Jason er ofte overordentlig morsomt, og for endnu en gang at sammenligne med Samuel Beckett, så minder Jason om Bodil Udsen i »Glade dage«.

I sin form er »Portrait of Jason« stærkt udfordrende og meget besværlig at se. I lange perioder må man simpelt hen lukke af for mandens monolog, fordi den bliver for uudholdelig, og af samme grund er det nødvendigt at se filmen flere gange. Filmen er optaget på én nat, og hvert 10. minut løber filmrullen ud og må skiftes, mens båndoptageren fortsætter med at køre, og lærredet er hvidt. Billedet bringes sædvanligvis ud af fokus, når filmen løber ud, og Shirley Clarke blev glædeligt overrasket, da hun ved at se prøverne opdagede, at Jason i uskarp tilstand kommer til at ligne det dødningehoved, som hun altid placerer et eller andet sted i sine film som en slags talisman.

»The Cool World« er formentlig den af Shirley Clarkes film, der har haft den største kommercielle udbredelse, men uden på nogen måde at være kommerciel, er den også hendes svageste film. Samtidig er den en af de overordentlig få ærlige amerikanske film om landets største indenrigspolitiske problem: raceproblemet. Den er ærlig og realistisk i sin holdning til problemet, men svagere i dialogen, som ofte bliver teatralsk, og i personinstruktionen, som er for løs. Shirley Clarke skildrer en gruppe negerdrenge på 14–15 år i Harlem, og filmen er bedst i de rene reportage-afsnit fra Harlem, som er overordentlig smukke.

I den kopi, som Filmmuseet viste tidligere på året, manglede desværre de første 10 minutter af filmen. Den indledes på et gadehjørne i Harlem, hvor en sort nationalist tordner mod det hvide USA. Derefter følger vi negerbørnene på en bustur, der ender foran George Washingtons statue, hvor den hvide guide bliver andægtig og mindes Washingtons frihedsidealer: »Think about it!« Derpå opruller filmen børnenes hverdag i Harlems ghetto-miljø på grænsen til kriminalitet, og den slutter stærkt og desperat med, at det hvide politi kommer og fjerner en sort dreng i stedet for at fjerne de vilkår, der har formet ham. Kort forinden har drengen reflekteret: »There comes a time where there ain't nothing to do but what you have to do, – whether you like it or not.« Black Power er lige om hjørnet. Lunten til krudttønden er tændt.

I »The Cool World« arbejder Shirley Clarke fortrinsvis med amatører – drenge, som er fundet på gadehjørnerne i Harlem, og som ikke altid slår til, når der skal siges replikker. Personinstruktionen synes umiddelbart at være Shirley Clarkes største problem. I »The Connection« kom hun om ved det ved at benytte professionelle skuespillere, der fra teatret var meget fortrolige med deres roller, og i »Portrait of Jason« ved at placere kameraet foran Jason og filme, hvad der skete.

Det er beklageligt, at danske filmudlejere ikke har vist Shirley Clarkes film interesse. Hun indtager en særstilling i amerikansk film alene ved sin stædige vilje til at beskæftige sig med USA i dag.

»Jeg tror, at revolutionen er kommet til USA, og at den kan blive frygtelig, men den lader sig heldigvis ikke standse.«

Hvis De tror, at en pige på 42 ikke kan gå i lårkort, er det, fordi De aldrig har truffet Shirley Clarke – eller fordi De er tjener på Restaurant Glyptoteket. Da vi en aften ville spise til middag der under miss Clarkes ophold i København, fik vi af en lidt usikker tjener at vide, at alt desværre var optaget, for der skulle være selskab. Mærkeligt, at man ikke havde fortalt os det i garderoben, da vi stod med alt overtøjet på. For en sikkerheds skyld kørte vi lige forbi Restaurant Glyptoteket en time senere, og der var selvfølgelig ikke selskab.

Hvad kommer det sagen ved? Shirley Clarkes dragter kommer i høj grad sagen ved. Lårkort den ene dag, buksedragt af maoistisk tilsnit den næste, sort jakkesæt med kniplinger den tredje og forskellige bowlerhatte hver dag. Men altid en »button«, der opfordrer Johnson til at skrubbe ud af Vietnam, samt en anden, der på afstand ligner Malcolm X, og som først på nært hold viser sig at være et portræt af Jason.

Og Shirley Clarke på nært hold: et klogt og modent ansigt, og en figur, som en 20-årig kunne misunde hende. Lattermild og snakkesalig. Hun kan snakke Fanden et øre af, hvadenten emnet er The New American Cinema, LSD eller avantgarde-jazzen. Og hun nøjes ikke med at bruge de berømte four-letter-words i sine film. Blandt sine venner tæller hun Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman og Jean-Luc Godard (»fordi han altid siger til amerikanerne: »Hvorfor helvede gi'r I ikke Shirley Clarke penge til at lave nogle flere film for!«). Blandt sine værste fjender præsident Johnson, som hun betragter som lige så stor en fascist som Goldwater. USAs tragedie er, at Johnson er i live og Malcolm X myrdet, mener Shirley Clarke, der er stærkt politisk engageret i sin filmkunst.

– Uden at have villet det, føler jeg i dag en tæt forbindelse mellem »The Connection« og »Portrait of Jason«, siger Shirley Clarke. Og det ikke blot artistisk i den forstand, at begge film bl. a. handler om selve filmoptagelsen, og at der spilles direkte til kameraet. I begge tilfælde skildrer jeg en verden i opløsning: narkomanerne, som venter på, at Cowboy skal bringe dem endnu en forsyning til at opretholde en håbløs eksistens med, og Jason, der forgæves venter på at få lov til at optræde i en natklub med sit show. Jasons neger-skikkelse er ved at være død i USA. Han er den Onkel Tom-agtige neger, der mister sin personlighed i forsøget på at tilpasse sig det hvide USA, og over for ham står i dag den nye, stolte, selvbevidste neger, der siger »fuck off« til den hvide verden og nok skal klare sig selv.

VOYEUR-PROBLEMET

– *Mange mennesker føler sig frastødt af »Portrait of Jason«, fordi de mener, De er gået for tæt på ham med kameraet og udnytter hans tragedie.*

– Det kan kun betyde, at Jason ikke trængte ind til dem som menneske. De kan kun overfladisk have set alle hans særheder, – at han er homoseksuel, at han taler om sex og praler af alle de forfærdelige ting, han har gjort, at han er »freaky«. Men de kan ikke have set mennesket Jason Holliday, hvis de har følt sådan, og jeg mener, det må være deres fejl. Jeg ville mistænke deres motiver og ikke mine. Har de et eller andet romantisk billede af den amerikanske neger, som jeg har ødelagt? Ville de have følt det samme, hvis Jason var hvid? Tror de, at alle negre er rene, smukke og guddommelige? Nå, måske har de andre grunde, men de kan i hvert fald ikke have forstået filmen ret godt, hvis de tror, jeg kommer meget tæt ind på Jason, for det lader sig ikke gøre at komme tæt ind på ham. Det er en af hans tragedier, – han kan ikke åbne sig. Og hvis nogen vil spille amatørpsykiater, og sige, at jeg er kommet ublufærdigt tæt ind på ham, så værs'go, men det er ikke tilfældet. Det bedste eksempel er, da Jason græder, og Carl*) bag kameraet siger til ham: Hold

*) Carl Lee, der spiller Cowboy i »The Connection« og Priest i »The Cool World«, på hvis manuskript han også var medarbejder.

op med det pjat, du spiller bare komedie. Og Jason svarer: Ja, du har ret. Selvfølgelig kommer Jason indirekte til at røbe meget om sig selv, og som et menneske splittet op i en masse forskellige jeg'er, tror jeg, at Jason har en masse at sige os alle. Men især handler hans tragedie om det hvide og det sorte USAs tragedie. Jeg tvivler på, at filmen helt vil kunne forstås uden for USA, og uden for USA er det i orden for mig, hvis filmen ikke forstås af andre end filmkunstnere og -skribenter. Hjemme i USA rejser jeg derimod rundt på alle universiteter og læreanstalter med filmen, fordi den handler om et frygteligt amerikansk problem, som alle må konfronteres med.

– *De synes ikke blot at mene, at Jasons problem er psykisk: et forsøg på at gøre sin sorte sjæl hvid. Mener De også, at hans seksuelle splittelse udspringer af raceproblemet?*

– Absolut ja. Det eneste ærlige ved Jason er, at han er uærlig i alt, hvad han foretager sig – selv når han græder eller elsker. Det er væsentligt, det afsnit, hvor han taler om at blive accepteret af den hvide verden. Han fandt ud af, at når blot de hvide kunne være sikre på, at han lod deres piger være i fred, så syntes de egentlig, han var en meget sjov fyr. Og på den måde valgte han så at sige at blive bøsse – en slags frivillig skizofreni, i hvert fald i begyndelsen.

– *Opfatter De det overhovedet som et problem, hvor tæt De har lov at gå ind på et menneske, når De arbejder i en cinéma vérité-agtig genre? Fornemmer De en grænse til det private, som ikke bør overskrides?*

– Det moralske problem er der, men jeg tror, man kan filme næsten hvad det skal være, når man bare bruger det rigtigt. Det er ikke, *hvad* du filmer, men hvordan du til sidst bruger det, som er afgørende. Alt kommer an på intentionerne. Hvis jeg virkelig anstrengte mig for at lære dig at kende så godt som muligt og en dag brugte materialet, så ville du ikke anklage mig for at belure dig – du ville tværtimod sige: Se, er det ikke skønt, hvor godt hun lærte mig at kende! Og hvorfor skulle det være mere risikabelt, om jeg brugte en anden metode til at lære dig at kende på – f. eks. udspionerede dig med et kamera og en båndoptager. Det kommer an på formålet: Jeg kunne måske få noget smukt ud af det, og det ville være i orden. Andre ville bruge det imod dig, og det ville ikke være i orden. Jeg vil stille spørgsmålstegn ved alle, som udnytter andres sygdomme og særheder – og man kan altid lugte, når det sker. Som smudsbladene med alle mordene og voldtægterne, som udnyttes groft. Hvis nogen lavede en film på det samme mord, som udnyttes af pressen, og filmen blev skabt ud af en ægte optagethed af historiens mennesker, så ville det også være i orden.

Men dette her voyeur-problem var et langt større problem, da jeg begyndte at lave film, end det er nu. Og det var selvfølgelig derfor, jeg i »The Connection« gjorde så meget ud af filminstruktøren i filmen – ham, der går rundt og gør sig til grin ved at udspionere narkomanerne med sit kamera, samtidig med at han er placeret langt uden for deres verden. Jeg var selv i nogen grad denne instruktør, samtidig med at han også var et portræt af en af mine kolleger i New York. Men det var desuden meningen, at publikum skulle identificere sig med ham og spørge sig selv: Hvad gør jeg egentlig her? Hvem er jeg, der sidder og betragter, ja, måske nyder andres håbløshed?

Et beslægtet problem er, at man selvfølgelig får et ansvar over for de mennesker, hvis liv man griber ind i med sit filmkamera. Det ville være dejligt, hvis filmen om Jason kunne ændre hans liv og give ham det kunstneriske gennembrud, han længes efter, så han på den måde kunne hjælpes ud af splittelserne og frustrationerne. Nogen tid efter filmoptagelserne lykkedes det ham i øvrigt at komme til at stå på en natklub-scene – for første og sidste gang i sit liv. Det blev en katastrofe. Jason er Jason, mennesket og kunstneren, der aldrig kunne udfolde sig, og med sine 40 år sker der næppe mere nogen forandring i hans tilværelse.

Noget af det skønneste, jeg har oplevet, er på den anden side den forandring, der skete med de Harlem-negerdrenge, som jeg samlede op på gaden og brugte i »The Cool World«. De var kun 14–15 år, og filmen betød et fantastisk vendepunkt i deres tilværelse. Pludselig var der nogen, som interesserede sig for, hvad de kunne præstere – for første gang mærkede de, at nogen havde brug for dem, og at de betød noget i en større sammenhæng. I stedet for at havne på gaden og i forbryderbanderne, som deres kammerater, kom de ind i en ordentlig tilværelse. En af dem er nu ved Leroi Jones' Black Art Theatre i Harlem. Lige efter filmoptagelserne holdtes i Harlem en demonstration for, at der oprettedes et trafiklys på et bestemt gadehjørne, hvor mange var blevet dræbt. Vore drenge fra filmen deltog i demonstrationen – blot nogle få måneder tidligere ville de have stået på det modsatte fortov og smidt sten på demonstranterne.

»The Cool World« var en vanskelig film at optage, bl. a. fordi vi ofte var ved at blive overfaldet af sorte nationalister i Harlem. Stemningen i negerghettoen var på bristepunktet, og folk hadede, at en gruppe hvide filmfolk masede sig ind på negrenes territorium, for alle bliver helt automatisk og vel med god grund opfattet som udbyttere. »Hvad laver den hvide måtteluder hos os?« lød det hele tiden på gaden, når vi arbejdede, men tit lykkedes det Carl at skabe ro ved at råbe: »Jeg er mere sort end du er, så hold bare kæft!«

Jeg viste engang »The Cool World« for Malcolm X, som udbrød, at det er den eneste væsentlige amerikanske film, han har set, – den eneste, der handler om amerikansk dagligdag. Og det har været mærkeligt for mig at registrere forskellen på et hvidt og et farvet publikums modtagelse af den. Et ne-

gerpublikum betragter den som en komedie – de hyler og skriger og larmer i biografen som under en western. Så fortrolige er de med alt, hvad de ser i den. Det er deres egen ungdom i Harlem, de betragter, og de elsker den. Hvide ler ikke så meget.

DEN AMERIKANSKE REVOLUTION

– Sympatiserer De med Black Power-bevægelsen?

– Det er ikke et spørgsmål om at være for eller imod Black Power, men om at forstå, hvorfor disse ting finder sted. »The Cool World« kom til at foregribe urolighederne i Harlem og de øvrige negerghettoer rundt om i USA. Jeg lavede filmen for at sige, at hvis ikke der gøres noget nu, så bliver der ballade, og intet blev gjort. Kort tid efter, at filmen havde premiere, udbrød de første race-uroligheder, og de er blevet kraftigere for hvert år.

Man kan godt undre sig over, at eksplosionen først er kommet nu og ikke for længe siden, men negrenes tålmodighed har været grænseløs. »The Cool World« handler om Stokely Carmichaels og Rap Browns barndom og forklarer, hvorfor det ikke kunne gå anderledes. Nu er Black Power-folkene så stærke, at de har ladet os andre forstå, at de nok skal klare sig selv. De er et led i den stadig mere omfattende revolution, som breder sig over hele USA. I den anden ende af denne revolution står hippierne, hvis formål det også er at skabe et nyt samfund. Jeg tror, at revolutionen er kommet til USA, og den kan blive frygtelig, men den lader sig gudskelov ikke standse. Min næste film handler om denne revolution – »How to Wage the American Revolution«. Man kunne måske kalde den en »educational movie«. Den skal optages i San Francisco i sommer sammen med The San Francisco Mime Company og The Diggers, og det bliver noget helt nyt for mig. Alene det at lave en film uden for New York er næsten som at lave en film på Månen, så stærkt har jeg været bundet til New York. Og mens »The Connection« og »Portrait of Jason« har handlet om fortiden og »The Cool World« om nutiden, så kommer min nye film til at handle om fremtiden. »The Mime Company« er en skuespillertrup, der optræder på gader og i parker gratis. Det er en slags commedia dell'arte eller vaudeville, som ofte består af meget morsom politisk satire – ikke tung propaganda, men let og behageligt. Den spillefilm, vi nu skal skrive sammen, kommer til at bestå af en masse små vignetter på to et halvt minut, og hver vignet vil lære om en side ved den amerikanske revolution. Til at binde vignetterne sammen bruger vi nok en gennemgående figur, du ved, en lille mand, der famler sig igennem livet. Vi planlægger at »stjæle« filmen på den måde, at vi vil producere den selv i stedet for at spilde vores tid på at lede efter en producent. Jeg har selv noget udstyr, og resten kan jeg låne på den filmskole i Californien, hvor jeg skal undervise i sommer. For mig er det mere og mere indlysende, at det er håbløst at gå til en såkaldt producent med et manuskript, for de forstår alligevel ikke – en producent ville jo dø af grin, hvis jeg havde præsenteret ham for »manuskriptet« til »Portrait of Jason«. Efter indspilningen af »The Cool World« gik jeg måske rundt et stykke tid og ventede på, at telefonen skulle ringe og en stemme sige, at dette er Hollywood, og vil du lave en film for vores penge? Men det skete ikke, og det bliver alt for patetisk blot at sidde og vente. Der er ikke andet at gøre end at komme i gang for egen regning og risiko. Min nye film vil bestå af alle mulige stilarter mellem himmel og jord – undertiden vil drengene mime, undertiden vil de være sig selv, undertiden spille rigtigt teater. De er en del af »The Haight-Ashbury Scene«, og hippiernes fællesskab vil være noget af det bærende i filmen.

– Hvad forbinder De med denne amerikanske revolution, De taler om? Hvad er den for, og hvad er den imod?

– Vi ved vist alle, hvad den er imod, ikke? Vores problem er mere, hvad den er for – en anden livsform, en ny måde at tænke på, en revolution i én selv – der må vi starte. Borgerrettigheds-demonstrationer og Vietnam-demonstrationer er symptomer på sygdommen – ikke blot USAs sygdom, men hele den vestlige verdens. Revolutionen er et forsøg på at finde et svar på denne sygdom, og der vil blive mange svar, som vi alle har hørt siden tidernes morgen. Blot i dag tror nogen på, at man virkelig kan *leve* disse svar. Vi må forberede os på, at vi er på vej ind i »the age of the brotherhood of man«.

THE NEW AMERICAN CINEMA

– Men lad os vende tilbage til filmen, – til The New American Cinema, som vi desværre ved alt for lidt om i Danmark.

– Dette er et meget bredt begreb, og det eneste, der måske i virkeligheden forbinder de mange kunstnere, som tilhører denne bevægelse, er, at de er individualister, som skaber film i opposition til Hollywood og det traditionelle økonomiske mønster. Man kan måske løseligt opdele os i tre kategorier. For det første er der den poetiske film, i almindelighed kortfilm, og meget ofte film uden andet formål end sig selv, og lige så ofte skabt af et enkelt menneske, der både skriver, instruerer og fotograferer sit værk. Man kalder det undergrundsfilm, eksperimental- eller avantgarde-film, men det grundlæggende er et meget personligt udtryk. I den anden ende af registret har vi folk som Leacock, Pennebaker og brødrene Maysles, cinéma vérité-retningen, de folk, der nedstammer fra Flaherty og dokumentarfilmen. Og et eller andet sted midt imellem sidder bl. a. Adolfas Mekas, Bob Downey og jeg selv og kombinerer de to yderpunkter samt er orienteret i retning af den »teatralske film« og moderne europæisk film. Vores film er specielt beregnet til biografer – det er der så mange af de andre der ikke er. Alle tre grupper er meget fremtrædende – og meget forskellige. At vi taler sammen og hjælper hinanden skyldes mere et almindeligt fælles behov, end at vi egentlig har særlig meget til fælles. Og en af de ting, vi bestræber os enormt på, er ikke at vurdere hinandens arbejde. Vores organisation »The Film-makers Co-op« har nu eksisteret i syv år, hvilket er noget af et mirakel. En hvilken som helst film, der bliver sendt ind til os, får en ærlig chance. Den bliver vist på vores egen biograf »The Cinematheque« – det er ikke vores opgave at kassere eventuelle dårlige film. Det lader vi tiden om at gøre. For nylig har vi for resten indledt et eksperiment: Vi producerer hver uge vor egen news-reel-film, en undergrundsavis på film, der selvfølgelig især beskæftiger sig med de nyheder, der kan fremme den amerikanske revolution. Omkring 40 filmskabere i New York er engageret i projektet, som forhåbentlig vil kunne løbe rundt på grund af vore forbindelser til universiteter over hele landet. Man kan måske kalde projektet for en slags undergrunds-TV, der registrerer, hvad der hænder i vort samfund – og måske især de begivenheder, som ellers ikke registreres af TV.

– Hvordan er jeres forhold til Hollywood? Drømmer I ikke i al hemmelighed om en kontrakt?

– En af mine kolleger talte engang med en Hollywood-producent, der drillende sagde til ham: Du aner ikke, hvor mange ansøgninger, der ligger på mit skrivebord fra New York-instruktører, der gerne vil til Hollywood. Og det er måske rigtigt. Vi ville alle gerne have ordentlige økonomiske forhold at arbejde under, men på den anden side ville vi ikke sælge vores frihed. Og Hollywood er sikkert lige så bange for os, som vi er for Hollywood. Man er mistænksom over for os, fordi vi er anarkister uden tilhørsforhold. Man ved aldrig, hvad vi kunne finde på, hvis vi fik penge at arbejde for. Selvfølgelig er Hollywood også bange for at miste penge på os. Der skrives ganske vist mege om os i smudspressen fordi undergrundsfilm går for at være frække og sexede, men de eneste af vores film, der virkelig har lavet penge, er vist *Andy Warhols* »Chelsea Girls« og *Kenneth Angers* »Scorpio Rising«.

– Selv om I ikke kommer ind på at vurdere hinanden i New York, kunne De måske alligevel sige, hvilke New York-instruktører De føler Dem knyttet til kunstnerisk?

– Det er sjovt, fordi de film, jeg holder af, ofte er dem, der ligger i en helt anden retning end mine egne. Det skyldes måske, at hvis nogen prøver at gøre, hvad jeg selv prøver, og det lykkes for ham, så bliver jeg fantastisk jaloux. Så derfor er jeg måske mest interesseret i mine modsætninger. På den ene side holder jeg meget af, hvad Leacock, Pennebaker og the Maysles laver, på den anden side holder jeg af de poetiske film, som laves af Stan Brakhage, Bob Nelson, Bruce Conner, Bruce Baillie og Gregory Markopoulos. Når jeg endelig ser film, er det næsten altid undergrundsfilm, og måske er det ikke hele filmen, der interesserer mig, ofte blot nogle korte øjeblikke, der er provokerende og rækker ud over selve filmen. Desuden holder jeg altid af folks *første* film – ligegyldig hvor dårlig den kan være rent teknisk. Det, at en ny ung instruktør kommer til og betragter verden på sin egen måde, det fascinerer mig altid.

De æstetiske værdier forandres i øvrigt ofte, når man beskæftiger sig med film og udvikles ad den vej. F. eks, hader jeg i dag mine kortfilm for deres stivhed og prætentiøse atmosfære. De er pinlige. Jeg kan godt lide bestemte øjeblikke i mine spillefilm, men som helhed er jeg nok mere utilfreds end tilfreds med dem, og det vil være skønt, når de ikke eksisterer mere. Jeg har i almindelighed den følelse, at bortset fra de rent historiske interesser, ville det være i orden, om mine film forsvandt med årene. Det kunne måske være sjovt at gemme »The Connection«, »The Cool World« og »Portrait of Jason« i nogle hundrede år som eksempler på, hvordan mennesker levede og opførte sig i 1960'ernes USA, men af kunstneriske grunde ville det være katastrofalt at gemme dem . . .

FILMENE

The Odd Couple (Hvem støver af?) USA 1967

Prod: Paramount, Howard W. Koch, William C. Davidson. Instr.: Gene Saks/ass.: Hank Moonjean. Manus.: Neil Simon, efter Simon's skuespil af samme navn. Foto: Robert B. Hauser (t-c/panavision) Klip: Frank Bracht. Musik: Neal Hefti. Ark.: Hal Pereira, Walter Tyler. Medv.: Jack Lemmon, Walter Matthau, John Fiedler, Herbert Edelman, David Sheiner, Larry Haines, Monica Evans, Carole Shelley, Iris Adrian.
Prem.: 5. 8. 1968, Imperial.
Udlejning: Paramount. Længde: 105 min., 2895 m, rød.

Man kan meget vel karakterisere »Hvem støver af?« som filmatiseret teater, men man skal vogte sig for at give karakteristikken fra sig i et nedladende tonefald. Gene Saks har gennemført sin filmatisering af Neil Simons komedie i bevidst overensstemmelse med teaterformens afbrydelser og pointeringer, og i grunden indeholder kun filmens indledning et virkeligt brud på scenens regler. Efter en præsentation af hovedpersonens første tunge kampe med sin pludselige ensomhed, der typisk nok er bygget sammen med filmens fortekster, holder han sig så at sige konstant til de rum, hvor komedien udspilles. Han undgår dermed den distraktion fra det væsentlige, som ofte hænger ved tildigtninger, som skal gøre en filmatisering mere »levende« eller mere uddybende – således som H. C. Potter i sin ellers så smukt indlevede filmatisering af William Saroyans »Livet er jo dejligt« distraherede, hver gang han forlod Nick's Bar og sendte filmen ud gennem rammerne. Gene Saks er tilmed så nær på teaterstykket, at han ikke skammer sig for at blænde ned med et mærkbart »Tæppe«, når han kommer frem til replikker, som klart røber deres sceniske funktion. Al denne loyalitet over for forlægget udøves ikke af tam fantasiløshed, men fordi Gene Saks er klog nok til at erkende dialogens centrale betydning for filmkomedien. Man ved fra mange af de klassiske filmkomedier, at selve dialogen indtager en så dominerende plads, at den indrammes af en meget forenklet billedstil. Dialogen registreres af et roligt kamera, der tager sig ud som en tilskuer, som har rejst sig fra sin plads i salen og er gået op på scenen for ligesom at få det hele med, og det er i den forbindelse værd at notere, at kameraet helst ikke kaster sig ud i nærbilleder og helst undgår at understrege de pointeringer, som dialogen udmærket klarer helt på egen hånd. På samme måde får også klipningen en tilsyneladende underordnet rolle; den kan ikke tillade sig at bringe uro i dialogen ved hjælp af nok så snildt udtænkte brud – det er altid typisk for svage komedier, at de ved hjælp af en forceret intelligent teknik vulgariserer dialogens vid. Når så mange af de store gamle komedier stadig fascinerer, er det ikke mindst, fordi de er ubesværede af akademiske opfindsomheder og i stedet sigter på at skabe komediens rytme gennem dialogens rytme. Det er naturligvis et spørgsmål om stil, et spørgsmål, som gerne kunne fremlægges for dem, som finder, at nye danske filmkomedier bør behandles lempeligere af kritikken, hvor meget de så end drukner vittigheden i billeddistraktioner og lunet i en blanding af valgfri muligheder i alle retninger, lidt livslyst, lidt melankoli, lidt surhed, lidt poesi, lidt traller, samt mængder af tilfreds ubeslutsomhed. Den gode komedie arbejder i modsætning til den mindre gode med en meget præcis koncentration om dialogen og finder det med rette ikke ufilmisk, at replikken selv lægger op til pointeringen, ja tilmed er det dominerende element i den.

»Hvem støver af?« er filmatiseret teater på en sådan måde, at dens loyalitet over for teaterstykket ikke fornemmes som en farlig binding, men som den eneste rigtige måde at fortælle denne komedie på. Der er to hovedpersoner, hver i den samme situation, men hver med sin holdning til situationen og tilværelsen. Begge har de sat deres ægteskab over styr, begge ved de, at de selv var skyld i katastrofen. Men de oplever deres egen person højst forskellig. Den ene går først i selvmordstanker, beslutter sig så for det traurige og vandrer filmen igennem på randen af det tudende og i evig omsorg for sig selv, sin ulykke, sit helbred og sin skyld. Det er smukt af hans omgivelser, at de så længe elsker ham, og smukt af hans bedste ven, filmens anden hovedperson, at tage sig så meget af ham, så det er på nippet til at tromle ham selv ned. For den ynkelige helt er en tårnhøj egoist og en utålelig tyran, og da han flytter ind hos den alt for forstående ven, takker han ved at omskabe det unægtelig meget sjuskede hjem til et helvede af renlighed og orden. Han gør vel at mærke ikke dette for vennens skyld, men udelukkende, fordi hans eget gale temperament forlanger dette rædsomme pedanteri. Det værste er, at han ved, hvor forfærdelig han er – hans talent for at tyrannisere er så kolossalt, at han falder i gråd på de rigtige tidspunkter og derfor naturligvis også er den med det største held hos pigerne. To engelske søstre, hentet ud af den allermest fnisende hverdag, falder for denne dejlige mand, der ikke skammer sig over at græde, og den evigt ulykkelige flytter ind hos dem til gensidigt nusseri og pylreri. Tilbage står filmens virkelige helt, svinet med de gigantisk sjuskede vaner, og vi elsker ham for hans mangel på omsorg over sig selv.

Dette er en meget enkelt opbygget komedie, der logisk arbejder sig frem til en ændret vurdering af sine personer. Den efterlader dem ikke et sted på halvvejen, men gennemvandrer deres mærkelige mandlige ægteskab med glimrende komisk talent. Den viser os alt, hvad kombinationen indeholder, når tyrannen kun i velvalgte retoriske udbrud taler om at lave om på sig selv, mens han så i øvrigt farer videre på sin flæbende vej. Filmens måske bedste scene handler om det øjeblik, da helvedet folder sig helt ud for den skikkelige ven – pigerne skal komme til middag, tyrannen har ordnet alt perfekt, men den anden kommer først hjem i sidste øjeblik. Så ter han sig da som en fornærmet dame, stiller nærgående spørgsmål, fremhæver sin egen indsats, er kort fortalt så grotesk i sin selvovervurdering, at den anden bliver paf. Og alt dette har jeg gjort for din skyld, stønner tyrannen lidende – hvorpå vi ved, at det også bliver ham, som får selskabet, som han vil have det, ikke efter den andens ligefremme smag for det frivole og det skægge, men tudende og trøstende.

Gene Saks får dialogen til at glide formfuldendt. Han stiller sig på det store billedes afstand af situationen, lader os hele tiden fornemme den mægtige lejlighed, først sjusket, siden slikket, som rammen om heltenes kampe og om deres venners og pigers reaktioner. Fem mand om et pokerbord, en lurvet atmosfære af sur og grovkornet kammeratskab uden påtrængende forventning om andres godhed, og dog pludselig en tavs og veldresseret skare, da den ulykkelige viser sig på scenen og skal behandles naturligt og varmt. Flere gange placerer Gene Saks sig så udspekuleret, at teatrets længsel efter at se flere rum udnyttes; vi ser ned ad korridoren, dørene smækker op på de mærkeligste steder. Og de to piger i sofaen – kameraet må pludselig nærmere på og overbevise sig selv og os om, at sådan ser de virkelig ud, disse mærkelige, meget kønne, søde og lidt anstrengende piger.

Walter Matthau er den grove og sjuskede, Jack Lemmon tyrannen. Matthau er p. t. det hvide lærreds bedste bøffel og varierer sig i »Hvem støver af?« fri af sammenligninger med for eksempel hans præstation i Billy Wilders »Knald eller fald«. Han er denne gang bøffel af vane, af trofasthed over for sit ønske om at have det bekvemt på en uordentlig måde, og hans venlighed bryder ofte igennem på en måde, der overrasker ham selv mest. Han er den, man synes bedst om i dette spil, hvilket blandt andet skyldes at Jack Lemmon bevidst spiller så udmattende på vor sympati, at vi ender med at afsky ham. Vi vil gerne røres over ham og hans skæbne, ikke mindst fordi Saks indleder filmen så patetisk – men allerede fra det sekund, da vi opdager, at han ikke kan få vinduet op, så han kan springe ud, aner vi, at han er et usædvanligt fæ. Men mærkeligt er det at følge, hvordan Jack Lemmon ustandselig benytter den sentimentale lyst til selvransagelse hos denne ærkeegoist til at forvirre os – vi vil trods alt ikke slippe ham, og ganske som hans grisede ven misunder vi ham af et forundret hjerte, da han vinder de dejlige piger og en grådkvalt idyl. Gene Saks

lader tæppet falde efter en pointe, som filmen klart bygger frem til fra første scene, en præcist ironisk pointe, der fortæller os, at det kan betale sig at have ondt af sig selv.

Jørgen Stegelmann.

Dom kallar oss Mods (De kalder os Mods) Sverige 1968

Prod.: Svenska Filminstitutet, Stefan Jarl. Instr.: Jan Lindquist. Manus.: Lindquist, Jarl, Kenta Gustafsson, Stoffe Svensson. Foto: Jan Lindquist (16 mm, forstørret til 35 mm). Klip: Lindquist. Lyd: Stefan Jarl. Medv.: Stoffe Svensson, Kenta Gustafsson, Lea Riders.
Prem.: 21. 6. 1968, Triangel.
Udl.: Galla. Længde: 102 min., 2780 m, gul.

To ydre (sociale) faktorer stiller sig hindrende i vejen for et helt umiddelbart (uskyldigt) gennemsyn af »Dom kallar oss Mods«: dels historierne om filmens lave budget (som i sig selv har fået reklameværdi), primitiviteten omkring den (»håndkamera« står der i den ellers helt fact-tømte programtryksag, som om det skulle være noget særligt); dels den besynderlige censuraffære – truslen om indgreb blev hængt op på filmens eneste vellykkede scene, en patetisk pubertetsforførelse, der lidt abrupt løber ud i kluntet rejeknald. Budgettet, instruktørernes position som filmskole*elever,* produktionspenge fra Svenska Filminstitutet, giver filmen en vis status som *statsstøttet undergrund.* Kan man forestille sig flere undergrundsfilm fremover (i Sverige eller her) med statsstøtte på manuskript- eller idé-planet, må man samtidig forsøge at forestille sig en serie produkter af »Mods«-kategorien – teknisk og episk, miljømæssigt. Hvad der i og for sig ikke *behøver* at komme dårlige film ud af.

Historien: to mods (svensk hippie-stamme) bor sammen i en slumlejlighed, Stoffe & Kenta. Til sidst skilles de.

»Mods« sætter sig med et plask på en skammel mellem i hvert fald tre piedestaler: dokumentarisme, socialrealisme, Godard!

Godard: Vi undersøger et miljø, en »strømning i tiden«; finder nogle hovedpersoner (en mystisk deus ex machina-roman-fortællerstemme forkynder: »Jeg traf dem sidste år. Jeg fandt et sted til dem at bo«), ser hvordan de spiser og vasker sig og går i seng, interviewer dem og interviewer deres omgangskreds. Ud af dette *må* der komme en historie om nogle menneskelige bevægelser i et defineret rum, i en defineret tid.

Ikke nødvendigvis. Ikke hvis man tror Godards kogebog er tilegnet cafeteria-kokke. Lindquist & Jarl (instruktørparret) har muligvis lavet research *før* interviewene, men de er kommet ud af miljøet uden anden bagage end hårlængder, popmusik, bajere, almindelig løsagtighed. Måske fordi spørgsmålene ikke har været gode nok, måske fordi Kenta & Stoffe ikke har haft noget at aflevere, måske fordi Kenta & Stoffe er blevet stjerner, fordi de var de farverigeste (dvs. mest villige til at *spille* hippier).

Kenta & Stoffe isoleres fra deres miljø (er *uden* miljø – beklageligt for en miljøfilm), fordi Lindquist & Jarls interviews med vennerne er isolerede episoder, uden betydning for stjernerne, uden betydning for historien. Og helt afsindig er de anarkistiske heltes optræden – uden stand-ins – som popmusikere; i gammeldags stjernefilmstil: to superstars kommer ind i et danselokale, går op på scenen, to statister skynder sig væk – ikke ét billede af Kentas hænder på guitaren, genert undvigende kamera når Stoffe mimer ved siden af.

Socialrealisme: Kenta morer sig i et interview over en tilsynsværge, han har haft, en teologistuderende, som hver gang Kenta kom til ham med et problem konstaterede, at samfundet havde halvdelen af fejlen, Kenta den anden halvdel. Lindquist & Jarl *er* den teologiske student. Stoffe & Kenta stammer fra helt identiske underklassefamilier med stedfædre, bajere, slagsmål. De har ikke fået den forståelse og hjælp osv. På den anden side kunne de måske godt have passet *lidt* bedre på de jobs, de trods alt senere fik hold på. Som den teologiske tilsynsværge opgiver også Lindquist & Jarl deres værger. I en mystisk scene dukker deus ex-fortælleren op på lærredet. »Det sker fortsat, jeg træffer Stoffe & Kenta«, siger han og kommer ud fra Systembolaget med en pose drikkevarer til alkoholikervennerne. Og skynder sig væk fra dem, med en sort jakke over den ene skulder.

Måske er det på grund af den socialrealistiske snert, at også Stoffes og Kentas interview-omgangskreds stammer fra de laveste sociale miljøer. Hvilket ikke er noget særligt korrekt billede af drop-out-samfundene, der både i Sverige, USA og her i landet rekrutteres fra den økonomisk noget mere stabile og noget mindre alkoholiserede middelstand. Jeg tror ikke Lindquist & Jarl vil kunne lave en rigtig sand film, hvilket i denne sammenhæng vil sige en film med et par hovedpersoner, hvis motiver for at kaste sig ud i Modsenes ikke uinteressante livseksperimenter, Lindquist & Jarl ikke umiddelbart ville kunne forklare – overbærende (»de havde ikke noget andet valg«), dvs. *socialt.*

I den socialrealistiske sammenhæng bliver i øvrigt moralen den afsindigste: Stoffe & Kenta kommer op at skændes, de skilles. Hvorefter Stoffe straks bliver samlet op af en politipatrulje, og Kenta kryber i skjul med en bajer i en trappeopgang. Enighed gør stærk! To alkoholikere i en opgang stærkere end én. To drop-outs stærkere overfor en tilfældig politipatrulje end én? En tragisk slutning bedre end ingen slutning? Også hvis den er forløjet?

Dokumentarisme: Se ovenfor. Endvidere: »Dom kallar oss Mods« er en svensk dokumentarfilm, der i en vis udstrækning er stykket sammen af let iscenesatte episoder fra to yngre alkoholikeres dagligdag. De unge drankere i denne film adskiller sig fra drankere i tidligere film først og fremmest gennem deres sensationelt lange hår. I modsætning til gamle alkoholikere, der i en nødsituation kunne klare sig igennem med koge- eller træsprit, forlyster man sig her med lidt pot. Man tigger lidt, forhandler lidt (rystende konstruktion af Kentas hash-butik. Hash er ikke heroin!). Forskellen er ens.

Afsindigst på dokumentarplanet: de »spillede« scener, hvor Stoffe & Kenta afslører, at Lindquist & Jarl har størstedelen af deres kendskab til de yngre miljøer fra popgrupper i fjernsynet og forvrængede oprørsfilm af typen »Don't look back«.

Teknik: Grim, urytmisk (og alt for ukritisk) klipning. Slap instruktion (jeg mener, hvis der *skal* instrueres . . .)

Lyd: No comment. Episk niveau: Se og Hør. Tempo: dræbende.

Titlen: Misvisende. »Dom kallar oss Mods«. De svenske bajer-hippies analyseres ikke i forholdet til »dem«, anbringes ikke i den konfliktsituation i forholdet til »de andre«, som måske kunne have tilført filmen den balance, den mangler. Modsene dyrker hinanden, dyrkes af Lindquist & Jarl, som ikke kunne drømme om at sende dem (eller sig selv) »ud, hvor du ikke kan bunde«.

Flop!

Erik Thygesen.

Hori ma Panenko (Brandmænd i fyr og flamme) Tjekkoslovakiet 1967

Prod.: Czech Stat, Barrandov-Prag, Carlo Ponti. Instr.: Milos Forman. Manus.: Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papousek. Foto: Miroslav Ondricek (e-c). Klip: Miroslav Hajek. Musik: Karel Mares. Ark.: Karel Cerny. Medv.: Jan Vostrcil, Josef Sebanek, Josef Valnoha, Josef Kolb, Vaclav Stöckel, Josef Svet, Marie Jezkova, Franticek Debelka, Karel Valnoha, Josef Rehorek, Anina Lipoldova, Alena Kvetova, Mila Zelena.
Prem.: 22. 8. 1968, Alexandra.
Udl.: F-C. Palladium. Længde: 73 min., 1995 m, rød.

I »Politisk revy« har John Ernst haft et opgør med danske filmkritikere, der har glædet sig for meget over den antikommunistiske tendens i de bedste nye tjekkiske film. Det må man ikke! Man må godt beskæftige sig med vestlige instruktørers kritik af det kapitalistiske system (Antonioni, Godard, Rosi, for nu at gøre et par pluk). Men kommer man til de første forsigtigt spirende forsøg på en intern kritik i østblokkens film (lige så indpakket som kritikken er eksplicit i nyere marxistisk-inspireret vesteuropæisk film) så er der ingen grænser for, hvor forsigtig man skal være – ikke mindst med at gnide hænder!

Allright. De østeuropæiske filminstruktører er selv forsigtige. Måske fordi de har lyst til at blive ved med at være østeuropæiske instruktører. Milos Forman skrev og instruerede »Brandmænd i fyr og flamme« mens Novotny endnu sad ved roret. I det danske program for filmen citeres han for følgende: »Jeg personlig har ikke villet lave en politisk film. Når alt kommer til alt, så har jeg blot lavet en film om et brandmandsbal.« Ved en pressekonference i Cannes sagde han rigtig nok, at filmen burde være udstyret med en fortekst, der præciserede, at filmen *ikke* handlede om brandmænd (Forman har pudsigt nok modtaget kraftige protester over filmen fra de tjekkiske brandkorps), men derimod om Novotny-regimet. Det siger sig selv at jeg citerer denne påstand med den største ængstelse. John Ernst og Politisk revy skulle nødigt få det indtryk, at jeg glæder mig utilbørligt over en film som jeg og andre kunne gå hen og opfatte som antikommunistisk i samme grad som Antonionis, Godards og Rosis film er anti-kapitalistiske.

Man kan se »Brandmænd i fyr og flamme« på tre måder. Man kan se den som en »realistisk« film om nogle brandmænd som holder et bal. Man kan se den som en politisk allegori (og betragtet som allegori er den

måske ikke helt så ukompliceret som den straks kan forekomme). Og man kan se den som en ualmindeligt vellykket blanding af begge dele. Man vil straks forstå, at undertegnede hælder til den sidste synsmåde.

Jeg må tilstå at jeg efter forhåndsmeddelelserne ventede mig en film af *realisten* Forman – i forlængelse af »Blondinens kærlighed«. Og selv om senere gennemsyn har gjort den politiske allegori stadig tydeligere, så synes jeg stadig det først og fremmest er den realistiske linie i filmen, som Forman bestræber sig på at holde for enhver pris, og som er værd at holde. Men det er filmens triumf, at den realistiske linie aldrig for alvor kommer i karamboulage med den allegoriske. Derved får den karakteristiske Forman'ske *iagttagelse* en ny dimension. Forman er stadig instruktøren, der kan styre et forløb så det får filmisk kompakt form uden at virke manipuleret; så det får et menneskeligt – eventuelt politisk – perspektiv, uden perspektivet påduttes forløbet eller tilskueren. Men under al denne troværdige og menneskeligt perspektivrige iagttagelse gemmer der sig i hans nye film en dybt ironisk, men navnlig forbløffende overbærende analyse af, hvorfor det store, proklamerede, festlige fællesskab kæntrer.

Brandmændene vil det egentlig så godt, både for sig selv og for deres gæster, med dette bal. Det er for eksempel af ren forglemmelse de af og til kommer til at kommandere med skønhedsdronningerne. Hvad de mangler er næppe viljen til at arrangere et godt bal, men snarere talentet. Man kunne da spørge sig selv: Burde brandmændene ikke holde sig til den opgave, som de efter alt at dømme, *har* talent til? Nemlig at slukke brande? Og overlade det til andre at sørge for festlighederne, andre med et særligt talent for det festlige, for den fælles morskab?

Brandmændene fældes i filmen på deres ambition om *både* at holde fest *og* slukke brande. Begge dele mislykkes. Festen kuldsejler og den gamle bondes gård brænder ned. I de afgørende øjeblikke fortaber brandmændene sig i spidsfindige drøftelser af situationens ansvar og løsning. Under den sidste og sværeste af disse diskussioner forlader de sidste civile gæster slet og ret ballet.

Det er *trivsels*-problemet brandmændene ikke kan løse, og det er da også fra begyndelsen klart, at de ikke har forudsætninger for at løse det. Blandt andet er de vel for gamle. Men mens Nemec i sin fest-allegori, »Rapport om festen og gæsterne«, hovedsageligt fortæller om *tvangen* i samværet, så fortæller Forman hovedsageligt om talentløsheden. Og det er måske ikke Formans mindste pointe, at heller ikke gæsterne har talent til at redde det håbløse bal.

Til glæde for Ernst og Politisk revy skal jeg gerne her lægge vægt på, at det nok er en af brandmændenes fejl, at de prøver at arrangere en skønhedskonkurrence efter åbenlyst vestligt forbillede – hvilket der ikke i landsbyen er glamour i vestlig forstand til. Også tombolaen er vel en vestlig inspiration, en »fordeling« af goderne, der kan få én til at tænke på vores egne benzinkonkurrencer eller hvad ved jeg. Da bondemandens gård brænder løser man hans problem ved gammeldags, kapitalistisk, privat godgørenhed – og arrangementet kører helt i sænk. Mens gården brænder tropper en »kapitalistisk« forretningsmand op og skal tjene penge på ulykken. Ernst & Co. kan roligt se filmen, den er næppe finansieret af C.I.A.

Men de må forstå, at den egoisme, den indtil anarkiet grænsende private udfoldelse, som trives i ly af brandmændenes forsøg på at skabe et festligt samvær, en *solidaritet,* (det ord som festens ideolog leder efter, og hvis besynderlige udeblivelse er lige ved at vælte hans smukke tale, da der skal samles penge ind til ildebrandens offer) – dette anarki er fostret af brandmændenes forsøg på at gennemtrumfe brandmændenes bal i stedet for gæsternes bal. Den er et resultat, ikke blot af bureaukrati og forkalkning, men også af mangel på realiseret, praktisk fungerende demokrati. Det er netop fordi gæsterne er uden indflydelse på ballets forløb de saboterer det med deres passivitet, med deres småtyverier, deres private *jokes* og deres totale mangel på solidaritet. Og det er netop fordi solidariteten er et princip, påbudt ovenfra, de ikke evner i det afgørende øjeblik at stille sig solidariske med den brandskadede bondemand. Nogen skarpere fordømmelse af socialisme (solidaritet) uden demokrati har jeg svært ved at forestille mig end denne film, hvis overbærenhed kun udstrækker sig til individuelle menneskelige svagheder, og absolut ikke omfatter et system, der appellerer til talentløsheden og giver den uindskrænkede beføjelser.

Man kunne have lyst til at give »Brandmænd i fyr og flamme« to referencer med på vejen. Den ene er vores egen »Sommerglæder«. Også Forman beskæftiger sig – utroligt overbærende – med en fest, der ikke rigtig vil blive festlig, med pinlighederne, med alle hverdagens små katastrofer. Hans humor og hans iagttagelsesevne er i slægt med Bangs, men han virker alligevel robustere, og han lader os føle, at festen *kunne* være arrangeret på en bedre måde.

Den anden reference er »Bonnie og Clyde«. Penn skildrer anarkiet der opstår, når det kapitalistiske system blotter sine svagheder og al tale om solidaritet med systemet må forstumme. Netop fordi anarkiet er blidere hos Forman, meget mere af et hverdagens og detaljernes anarki, er det måske i virkeligheden mere farligt. Det er et anarki man kan leve længere med før det provokerer en reaktion, en ny og måske bedre orden, frem.

»Brandmænd i fyr og flamme« rummer afsnit, der virker for brede. Skønhedskonkurrencen og brandmændenes inkompetence i denne forbindelse, kan virke som en langsom udtynding af filmens tema. Midtvejs gennem filmen er der passager, der i for høj grad synes styret af Formans smag for »pointer«. Men fra og med brandudrykningen løfter filmen sig stejlt, og på en måde kaster katastrofens brandskær en belysning bagud, der gør den forudgående udtynding meningsfuld igen. Set dagen efter Tjekkoslovakiets besættelse er »Brandmænd i fyr og flamme« – trods sin bevidste mangel på »poesi« – en meget bevægende film. *Anders Bodelsen.*

P.S. Med den valgte danske titel sætter udlejeren, Film-Centralen-Palladium, en ny rekord i fjolleri. »Fra smil til latterbrøl – den er b-r-a-n-d-g-o'«, læser man i programmet. Burde selskabet ikke ansætte en enkelt medarbejder, der kunne forstå de film man så prisværdigt importerer, og som også kunne forstå hvilket publikum der er idé – også kommerciel idé – i at henvende sig til?

L'Eclisse/L'Eclipse (Ukendte Nætter) Italien/Frankrig 1962

Prod.: Interopa/Cineriz/Paris Film Prod./Robert & Raymond Hakim Prod.:/Danilo Marciani. Instr.: Michelangelo Antonioni/ass.: Franco Indovina. Manus.: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. Story: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. Foto: Gianni di Venanzi/kamera: Pasquale de Santis. Klip: Eraldo da Roma. Musik: Giovanni Fusco/vocal: Mina. Ark: Piero Poletto. Medv.: Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Rossana Rory, Mirella Ricciardi, Louis Seigner, Cyrus Elias. Prem.: 14. 8. 1968 Grand.
Udlejning: F-C Palladium. Længde: 125 min.

»L'eclisse« fra 1962 er lidt af et *missing link* i Antonionis udvikling. Den regnes for den sidste i den trilogi, hvoraf »L'avventura« og »La notte« udgør de to første led, men den er ikke kun afslutning på en periode, også overgang til en ny. I »L'avventura« har både manden og kvinden et skævt forhold til deres tilværelse, det samme gælder »La notte«, omend forfatteren ikke føler sig så mislykket som arkitekten. I »L'eclisse« fortsætter denne udvikling helt tydeligt, næsten i et spring: Manden er initiativrig og sig selv nok, men mødet med den mærkelige pige fremkalder muligvis hos ham en lille smule tvivl om hans verdens fortræffelighed (han indrømmer i slutningen, at han sommetider føler sig som i udlandet). Hun på sin side er noget svagere og ubalanceret end kvinderne i de to foregående film, og i »Deserto rosso« tager Antonioni skridtet fuldt ud og skildrer en kvinde, hos hvem neurosen omtrent er blevet til schizofreni. De fleste af mændene her er ikke blot selvsikre, men tilmed netop skabere af og herskere over den fremmedgørende, moderne verden. I »Blow-up« dropper han den kvindelige hovedfigur, som han ikke kunne komme længere med, og begynder så at sige fra den anden ende, idet hovedpersonen er en selvsikker og tilpasset person – fotografen – som pludselig opdager sin utilstrækkelighed. »L'eclisse« er altså vendepunktet, hvor Antonioni efter studier i trætte nederlagsmennesker og dekadente miljøer vender sig mod tidens energiske helte og dynamiske vidunderverden – blot for at konstatere, at den samme sygdom findes overalt, omend mindre erkendt blandt de succesrige.

Hvad er det for en sygdom, som alle Antonionis film handler om?

Man taler om *incommunicabilità* (kontaktløshed), om *alienation* (fremmedgørelse), om kærlighedens død i en materiel verden, om tomheden og ørkesløsheden i det højere borgerskabs tilværelse – og der er noget om det altsammen. Fremmedgørelsen er nok det centrale begreb, og da det omtales så ofte, men defineres så sjældent, er dette en passende lejlighed til at forsøge kort at udrede dets betydning. Der er særlig grund til det, fordi Geoffrey Nowell-Smith i sit i visse henseender udmærkede causeri om Antonioni i »Se – det er film III« forvirrer begreberne ved sin yderst nødtørftige forståelse af teorien og sin skepsis over for

muligheden af at passe Antonionis film ind i et fast begrebsmønster (hvad man selvfølgelig også skal være forsigtig med).

Begrebet fremmedgørelse stammer fra Karl Marx og betegner egentlig ikke kun en moderne foreteelse. Det er udtryk for den rastløshed og mangel på harmoni, der opstod i den menneskelige tilværelse ved den *arbejdsdeling,* der indtrådte for flere tusind år siden. Mennesket førte ikke længere en hel tilværelse, men det er især i vort robot-århundrede, at fænomenet mærkes virkelig alvorligt på grund af den stigende specialisering og fagidiotien. Individet føler sig ikke længere frit og i stand til at dirigere sin egen tilværelse, men domineres af det kapitalistiske samfundsmaskineri, hvis dynamik næsten virker af sig selv uden menneskelig kontrol.

Villy Sørensen parallelliserer i sit forord til sin uglebogsudgave af Marx' »Økonomi og filosofi« denne arbejdsdeling med den kristne mytologis idé om syndefaldet i skemaet uskyldighed – syndefald – genopstandelse. Hertil svarer det af Hegel inspirerede marxistiske udviklingsskema: fællesskab (eller måske snarere harmonisk helhed) – arbejdsdeling – samarbejde. »Hemmeligheden i hele historien er da, at de »praktiske« hensyn efterhånden har tilsidesat de menneskelige hensyn. Fremmedgørelsesprocessen kan udtrykkes ved, at det, der skulle være middel, bliver et mål i sig selv, at det, der skulle gøre tilværelsen lettere gør den mere besværlig, såsom penge, maskinerne, bureaukratiet, – altsammen menneskeværk, der degraderer mennesket til værktøj.« (Villy Sørensen i nævnte forord, s. 18).

I Antonionis film er der skabt et klart modsætningsforhold mellem personerne og miljøet (i vid forstand). *Tingene* spiller en kolossal rolle i hans univers. Personerne færdes i bogstaveligste forstand som fremmede i en kold og ugæstfri verden. Heraf opstår der så frustrationer, og de forværres ved, at hovedpersonerne ofte er kvinder uden anden social funktion end at være legetøj for mændene. Hvis man opfatter personligheden som i hovedsagen sammensat af tre komponenter (og ikke kun de traditionelle to): følelse, forstand og vitalitet (eller energi, viljestyrke), så er det klart, hvorledes Antonionis personer er spaltet op og udmarvet. Kvinderne er reduceret til kun at finde anvendelse for deres følelser, mændene bruger forstanden, men blæser på følelserne og er blevet berøvet vitaliteten (initiativet), som er blevet overtaget af miljøet og teknikken. Personerne er gjort ufri, de er hjælpeløse ofre og føler tomheden og meningsløsheden som noget overvældende. Dog har mændene fra og med Piero lært at klare sig så godt, som det nu er muligt. Piero har således ikke blot forstanden, men også initiativet (»Derhenne kysser jeg dig«, lader instruktøren ham sige med et lån fra Stendhal).

Giuliana i »Deserto rosso« hengiver sig til romantiske drømme om den rene, harmoniske paradistilstand, der er gået tabt i industrisamfundet. I en eskapistisk, næsten vammel scene identificerer hun sig med en lille pige, der bader i en lagune på en sydhavsø. (Det er forresten præcis det samme, vi finder i gorilla-drømmene i Karel Reisz' »Morgan«). I »L'eclisse« er der ingen egentlige drømme, men noget tilsvarende i scenerne, hvor Vittoria optræder som dansende negerpige, nyder idyllen på flyvepladsen, leger med hundene og besøger sit barndomsværelse. Der er noget sentimentalt og naivt i denne nostalgi, og Marx fordømte da også alle forsøg på at skrue udviklingen tilbage kraftigere, end han fordømte udviklingen. I »Deserto rosso« fortæller Giuliana sønnen, hvorledes fuglene i begyndelsen blev forgiftet af røgen fra skorstenen, men så lærte de at flyve udenom. Man må tilpasse sig forholdene, kompensere for den af arbejdsdelingen opståede tomhed. Dér går vejen frem, og netop derfor skal sydhavsdrømmen virke latterlig.

Når Vittoria i »L'eclisse« føler sig tiltrukket af den ruinerede mand, der tegner blomster, og af den tilpassede børsmægler Piero, er det vel i håbet om at lure dem en del af hemmeligheden af. Vittoria og Piero er så forskellige som ild og vand, men det antonioni'ske fremtidshåb ligger i en frugtbar forening af disse modsætninger, og deres elskovsmøder kort før slutningen har en mystisk karakter som en Adam og Eva-vision.

Slutningen eller epilogen (næsten alle Antonionis slutninger har en epilog-agtig karakter) er dunkel, omend tonen virker pessimistisk. Parret taler om at begynde at komme sammen og aftaler at mødes på samme sted kl. 8, og nogle har fortolket de mange billeder af mødestedet, hvor parret ikke dukker op, som bevis for, at de heller ikke træffes *efter* filmens slutning. Herfor taler det, at vandet i tønden symbolsk begynder at strømme ud, som også deres forhold må formodes at fuse ud. Sammenslutningen af hendes følsomhed og hans energi og praktiske forstand, der kunne være gået op i en højere enhed, synes ikke at lykkes. Spaltningen er blevet for stor i hvert fald i det stagnerede borgerskab, Antonioni kredser om. Han er for optaget af sin bil og sit arbejde. Hun møder med upraktiske, absolutte følelseskrav (»Jeg vil ikke elske dig – eller elske dig mere«) og synes at nære en uvilje mod forstandsmæssig kommunikation (»Hvorfor stiller man altid spørgsmål? Man kan elske uden at kende hinanden. Måske behøver man ikke elske . . .«).

Hun er præget af usikkerhed og tvivl (hendes standardreplik er »Det ved jeg ikke«), og ligesom den unge pige i »La notte« læser Scott Fitzgeralds »Natten er blid«, så nævner Vittoria titlen på en novelle af en anden af mellemkrigsgenerationens desillusionerede forfattere (Hemingways »Sneen på Kilimanjaro«).

Nogle – især de impressionistisk orienterede – vil måske stejle over denne firkantede (eller rettere trekantede) indholdsanalyse. Nok så vigtigt er selvfølgelig også spørgsmålet, om Antonioni har fået givet sin problematik en adækvat *form,* så filmen lever og trods alt også kan opleves som en ligefrem, psykologisk studie i en frustreret kvinde.

Det er min opfattelse, at netop »L'eclisse« hører til blandt hans mest helstøbte film sammen med »Il grido« og »Blow-up«. Efter den langsommelige tristesse i »L'avventura« og især i »La notte« virker »L'eclisse« som en meget livlig film, selv om handlingen vel nok er den spinkleste, Antonioni endnu har præsteret. Årsagen til det vellykkede må vel søges i de forbløffende mange indslag af humor og i, at han indfører den dynamiske verden, man ikke så noget til i de to foregående film (og heller ikke rigtig i »Deserto rosso«, men som dukkede op igen i »Blow-up«). De to børsscener er noget af det mest virtuose og underholdende, instruktøren har lavet. Det er klart, at de står som udtryk for den fremmedgørende verden, Antonioni fordømmer, men det satiriske islæt gør dem ikke mindre spændende. Det meningsløse og golde i miljøet fremhæves af scenen, hvor man holder et minuts stilhed for at mindes en afdød kollega og ganske uanfægtet fortsætter den hektiske aktivitet efter den tomme gestus. Monica Vittis mange lykkelige øjeblikke bidrager også til at live filmen op i modsætning til Jeanne Moreaus konstante surhed, der tyngede »La notte« så fælt. Ydre underholdningsmomenter som disse er jo ikke at foragte. Dertil kommer, at personerne er så fremragende spillet af Monica Vitti og Alain Delon, at man interesserer sig for dem trods hans afstumpethed og hendes sværmeriske passivitet.

Det antonioni'ske verdensbillede udtrykkes smidigt, uden at man føler symbolerne særligt tyngende, men de er der, og jeg er ganske uenig med Nowell-Smith, når han sætter symboler lig med ekspressionisme og benægter deres tilstedeværelse i det, han med en tilsnigelse kalder Antonionis flaubert'ske realisme. Selve titlen »L'eclisse« – solformørkelsen – er jo symbolsk. Udgangspunktet skulle oprindelig have været en konkret solformørkelse, men instruktøren klippede den ud. Meningen er der imidlertid stadigvæk. Vi må opfatte titlen som »følelsernes solformørkelse« eller simpelt hen den fremmedgørelse, der næppe skal vare evigt. En solformørkelse er jo netop kun et overgangsfænomen.

Negerdansen indgår nok som et helt naturligt og forholdsvis realistisk element (det er dog ikke helt normalt at smøre sig ind i skosværte eller lignende for blot at danse i to minutter), men den har alligevel en betydning, der viser ud over den selv. I indledningen får vi filmens tydeligste og groveste symbol, det paddehatteformede tårn, hvis lighed med en atombombe-eksplosion enhver kan se. Imidlertid kan man også opfatte det som et phallos-symbol. I begge tilfælde står det som udtryk for den næsten autonome og selvformerende tingsverden, der har taget kraften og initiativet fra personerne.

Den pragtfulde scene med vindens fascinerende syngen i flagstængerne efter hundeepisoden viser tydeligere end noget andet, at den fagre, nye verden også kan skabe skønhed. Dette trådte helt klart frem i »Deserto rosso«, hvor Antonioni resigneret accepterede forholdene. I øvrigt har denne lyd samme temmelig uhåndgribelige funktion som den lokkende susen i træerne, der virkede så magisk i parksekvensen i »Blow-up«, og som også findes i »L'eclisse«: først (meget utydeligt), da Vittoria kommer hjem efter afskeden med Riccardo, og dernæst i de træer, der står ved vandtønden, hvor parret holder stævnemøde (disse træer gentages to gange). Til overflod står her endvidere en nybygning, hvis måttebeklædning giver en tilsvarende lyd. Man kan meget håndfast udlægge det som »naturens kogleri«, det irrationelles dragen, et udtryk for den fundamentale usikkerhed, der er et så væsentligt led i Antonionis livsopfattelse, men det vigtigste er naturligvis, at disse detaljer lever på en sært foruroligende vis.

Med fare for at overfortolke groft kan jeg heller ikke lade være med at gøre opmærksom på, at da Vittoria i Pieros lejlighed får et af sine anfald af ubehag og uro, kikker hun ud af vinduet og ser meget tydeligt to *nonner* gå over pladsen, klip (stadig oppe

fra vinduet) til *soldat* på gadehjørne, klip til monumental bygning (kirke? statsinstitution?). Meningen synes at være, at de autoritære systemers alternativ skræmmer hende.

Endelig er der så den apokalyptiske, dialogløse slutsekvens (nøjagtigt 5½ minut), hvor kameraet viser skumringens indtræden i det hypermoderne boligkvarter, hvor Vittoria og Piero har gået rundt. Vi får hjørnet med vandtønden, nybygningen og paddehattetårnet i baggrunden, vi ser (og hører) træerne, den vandstråle, Vittoria har leget med, nogle avisoverskrifter (»Atom-kapløbet« og »Freden er truet«), og det ender med et uhyggeligt nærbillede af en lygte. Her har vi i kort form Antonionis univers, teknokraternes verden og samtidig også hele instruktørens stil, der ekscellerer i en springende klipning mellem store, dybdeskarpe og næsten statiske tableauer af en egen grafisk skønhed. Sekvensen, hvor personerne jo ikke er til stede, dementerer delvis de engelske kritikeres fortolkning af tingene som udprojektioner af personerne (*det* ville være ekspressionisme!). Noget er der dog om snakken, tydeligst i Pieros barndomsværelse, hvor der hænger nogle kedelige, skematiske spillekortbilleder, og hvor Vittoria finder en af disse kuglepenne med nøgne piger. Men som helhed lever tingene deres eget liv modsat f. eks. i Truffauts »Silkehud«, en anden film om ting, hvor de blot var døde genstande, som dog også var til besvær.

»L'eclisse« har utvivlsomt vundet ved at ligge i 6 år (»Cahiers du cinéma« var f. eks. temmelig reserveret over for den i sin tid), den komplementerer vort billede af instruktøren. Selv om man føler sig frastødt af hans skepsis, bliver man fanget ind af hans bedste værker, men ser meget nødig efterligninger, dels fordi han bevæger sig på den yderste rand af den afgrund, hvor kedsomheden gemmer sig, og epigonerne alt for let falder i, dels fordi hans passive fortidsmennesker forekommer at være for specielle, hvilket han jo også har erkendt ved som nævnt at skifte over til de aktive, udadrettede og tilpassede fremtidsmennesker (Piero, ingeniørerne, fotografen).

Jeg kan ikke dy mig for at spå, at han i sine næste film vil skildre handlingsmennesker, der prøver at genoprette harmonien gennem sociale ændringer. Det vides da også, at han er ved at lave en film i Californien om et pionersamfund af hippier eller noget i den retning.

Frederik G. Jungersen.

KOPIEN: Den italienske original varer 125 min., mens den franske version i Grand var skrumpet ind til 106 min. Slutsekvensen rummer 14 færre klip end i originalen (44 mod 58), ganske ligesom i den ét minut forkortede italienske version, der vistes i London.

Den franske versions lydkvalitet er muligvis ikke helt på højde med den italienske udgaves, men eftersynkroniseringen ligger dog på et helt acceptabelt plan. Det er tydeligvis Monica Vitti selv, der har indtalt sine replikker på fransk, og det samme gælder vist også Francisco Rabal og naturligvis Alain Delon. Det havde selvfølgelig været bedre at få den italienske udgave. Imidlertid må man ikke se bort fra muligheden af, at alternativet til den franske version har været slet ikke at importere filmen (altså ikke at få originalen i stedet for). Kopien virker lidt falmet.

PREMIERERNE

Fra 21. juni til 15. august

Minut-tallene i premiere-oversigten angiver filmenes originale spilletider, mens metertallene angiver den danske længde. Eventuel forskel i spilletiden findes ved at gange metertallet med 2,2 og dividere med 60. Eventuelle mindre uoverensstemmelser i minuttal kan skyldes, at start- og slutstrimmels spilletid ikke er medregnet i de originale minuttal. Censurfarverne angiver følgende: rød: tilladt for alle – grøn: f.f.b. alle under 12 år – gul: f.f.b. for alle under 16 år – hvid: totalforbudt.

AMERIKANSKE:

COOL HAND LUKE (Skrappe Luke), 1967. Instr.: Stuart Rosenberg. Medv.: Paul Newman, George Kennedy, J. D. Cannon, Lou Antonio. Prem.: Kinopalæet 9. 8. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 126 min., 3355 m, gul.

Stuart Rosenbergs tredie film rehabiliterer ham efter den stupidt anti-kommunistiske »Question 7« fra 1961. I sin nye film placerer Rosenberg sig inden for en liberal, samfundskritisk filmtradition med sin skrappe skildring af forholdene i et sydstatsfængsel. Men filmen er først og fremmest en allegori, hvori Luke, der på engang er et offer for og en oprører mod systemet, bliver et moderne symbol på menneskets ukuelighed, selvopholdelsesdrift og uafhængighedstrang. Filmen opretholder balancen mellem den realistiske virkelighedsbeskrivelse og det allegoriske i Lukes Skikkelse. Paul Newman yder en væsentlig indsats, fordi han fastholder vor interesse for Luke, uden at han i grunden giver et psykologisk dyberegående portræt af manden. Af og til forfalder filmen til lidt æsteticerende skønvirkninger i Conrad Halls farvefoto, men som helhed er den et ret vellykket forsøg på at skabe en moderne idefilm.

I. M.

GUNN (Mr. Gunn), 1967. Instr.: Blake Edwards. Medv.: Craig Stevens, Laura Devon, Edward Asner. Prem.: Amager og Husum 12. 8. 1956. Udl.: Paramount. Længde: 94 min., 2600 m, gul.

THE HAPPIEST MILLIONAIRE (The happiest Millionaire), 1967. Instr.: Norman Tokar. Medv.: Fred MacMurray, Tommy Steele, Greer Carson. Prem.: Metropol 9. 8. 1968. Udl.: Gloria. Længde: 164 min., 3410 m, rød.

HOUR OF THE GUN (Seksløberens Time), 1967. Instr.: John Sturges. Medv.: James Garner, Jason Robards, Robert Ryan. Prem.: Imperial 24. 6. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 101 min., 2780 m, gul. Se Poul Malmkjærs western-artikel.

IN THE HEAT OF THE NIGHT (I nattens hede), 1967. Instr.: Norman Jewison. Medv.: Sidney Poitier, Rod Steiger. Prem.: Kinopalæet 3. 5. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 109 min., 3015 m, grøn.

På en effektiv måde har Stirling Silliphant i sit manuskript efter John Balls kriminalroman (på dansk »Natten var hed«), og Norman Jewison i sin iscenesættelse kombineret det kriminalistiske med racediskriminations-problematikken. Poitier er naturligvis atter negeren, der er den hvide overlegen i intelligens, men filmen har uddybet standardfiguren ved også at give negeren træk af intolerance og i det fint afstemte spil mellem Poitier og Rod Steiger nuanceres modsætningerne og personskildringen får større perspektiv. Filmen er noget langsom i vendingen, men Jewison giver et overbevisende ægte billede af tilværelsen i det lille sydstatshul af en by, og filmen underholder og moraliserer på en kompetent og ikke alt for demonstrativ måde.

I. M.

A LOVELY WAY TO DIE (Den hårde kerne), 1967. Instr.: David Lowell Rich. Medv.: Kirk Douglas, Sylva Koscina, Eli Wallach. Prem.: Imperial 15. 7. 1968. Udl.: ASA. Længde: 103 min., 2850 m, gul.

NO WAY TO TREAT A LADY (Sådan behandler man ikke damer), 1967. Instr.: Jack Smight. Medv.: Rod Steiger, Lee Remick, George Segal. Prem.: Palads 9. 8. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 108 min., 2990 m, gul.

Den amerikanske mor forkæler og fordærver sin søn, hindrer enhver modning i erotisk henseende. Dette motiv er amerikansk film gang på gang vendt tilbage til, mest drastisk i Hitchcocks »Psycho«, med størst sophistication i Jack Smights tragikomedie, der gennemspiller temaet fra to vinkler: psykopatens og den »normale« mands.

Filmen er altså Hitchcocksk i den forstand, at den påviser både forbindelsen og skillelinien mellem det »syge« og det »raske«. På den ene side står den sindssyge moder-kompleksede morder, der benytter sine skuespiller- og forklædningsevner til under vekslende identiteter at myrde ældre damer – og på den anden side den jødiske detektiv, der sættes til at opklare mordene og er forsynet med en nervesønderslidende dominerende mor. *Morderens* mor optræder kun indirekte i filmen, men detektiven er så let at identificere sig med, at tilskueren uvilkårligt stiller sig selv spørgsmålet: Hvor meget skal der til for at myrde? Kunne du selv myrde i den situation?

Detektiven helbredes af den frisindede drømmepige Lee Remick, mens morderen bliver sygere og sygere, efterhånden som filmen skrider frem, og bruger detektiven som en slags faderskikkelse, man både skal imponere og opnå tilgivelse af. Til slut forsøger han endog at skifte køn – efter allerede at have forsøgt sig som homoseksuel. I hvert af mord-afsnittene satiriseres der hårdkogt over mindretal – irlændere, tyske emigranter, homoseksuel-

le. Og andre steder gøres der grin med jøder, dværge, negre og prostituerede. Bortset fra et par excesser i begyndelsen og slutningen har Jack Smight dog mirakuløst holdt filmen fri af det smagløse, stærkt hjulpet af Rod Steigers ubesværede bravour-præstation og John Gays opfindsomme dialoger. *Pim.*

THE ODD COUPLE (Hvem støver af?) Anm. dette nr.

THE POWER (Planlagt Mord), 1968. Instr.: Byron Haskin. Medv.: George Hamilton, Suzanne Pleshette, Richard Carlson, Aldo Ray. Prem.: Palladium 8. 7. 1968. Udl.: MGM. Længde: 108 min., 2985 m, gul.

REVOLUTION (Revolution), 1968. Instr.: Jack O'Connell. Medv.: Today Malone, Herb Caen, Ronnie Davis. Prem.: Camera 7. 8. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 90 min., 2400 m, rød.

Som en lyrisk, farvemættet og swingende skildring af hippie-tilværelsens idylliske sider er filmen ofte charmerende og træfsikker, men den overbeviser ikke om, at hippie-bevægelsen er en »revolution« af dybere konsekvenser.

Som mange dokumentar-filmere har O'Donnell for travlt. Han giver sig ikke tid til at gå de interviewede hippier nærmere på klingen, før han haster videre til næste kønne billedvirkning. Oprøret skildres hovedsageligt som æstetisk motiveret, en fornægtelse af den triste grå kontor-tilværelse fra ni til halvfem, et eksperiment i farver og rytmer og en ikke nærmere defineret *love*. Hjælpemidlet er naturligvis hovedsageligt narkotika, således som filmen viser det i et meget suggestivt LSD-afsnit. Men O'Donnell får desværre aldrig for alvor krasset hul på den brogede overflade, og man har stadig *filmen* om hippierne til gode. *Pim.*

THE SCORPIO LETTERS (Skorpionen), 1966. Instr.: Richard Thorpe. Medv.: Alex Cord, Shirley Eaton, Laurence Naismith. Prem.: Colosseum 8. 7. 1968. Udl.: MGM. Længde: 96 min., 2655 m, gul.

SULLIVAN'S EMPIRE (Amazonas grønne Helvede), 1967. Instr.: Harvey Hart, Thomas Carr. Medv.: Martin Milner, Linden Chiles, Don Quine. Prem.: Vester Bio 5. 8. 1968. Udl.: ASA. Længde: 85 min., 2345 m, gul.

TARZAN OG DEN STORE FLOD, 1967 Instr.: Robert Day. Medv.: Mike Henry, Jan Murray, Diana Millay. Prem.: Carlton 24. 6. 1968. Udl.: Paramount. Længde 88 min., 2415 m, grøn.

DANSKE:

DET ER SÅ SYND FOR FARMAND, 1968. Instr.: Ebbe Langberg. Medv.: Ebbe Langberg, Vivi Bak, Jesper Langberg. Prem.: Saga 19. 7. 1968. Udl.: Panorama. Længde: 87 min, 2370 m, rød.

DET KÆRE LEGETØJ, 1968. Instr.: Gabriel Axel. Medv.: Gurli Taschner, Birgit Brüel, Henrik Wiehe. Prem.: Park, Nora, Bio Lyngby, Grøndal, Toftegård, Nygade, Merry 29. 7. 1968. Udl.: Dansk–Svensk. Længde: 91 min., 2480 m, gul.

DET VAR EN LØRDAG AFTEN, 1968. Instr.: Erik Balling. Medv.: Daimi, Morten Grunwald, Claus Nissen. Prem.: Palads 28. 6. 1968. Udl.: Nordisk Films Co. Længde 89 min., 2420 m, grøn.

Ballings og Rifbjergs andet forsøg med den danske folkekomedie er ingenting i pseudo-modernistiske billeder. Muligvis inspireret af TV-teatrets eksperiment med den gamle traver præsenteres vi for en klichéfyldt og uinspireret beretning om Trine, der venter og venter, men aldrig møder sin Hans, fordi Rifbjerg og/eller Balling på omstændelig vis sørger for forhindringerne. Forskellen på denne folkekomedie og de sædvanlige danske af slagsen forekommer udelukkende at være, at denne er prætentiøs og undlader de helt lavkomiske numre, der ellers diverteres med. Men der har ikke været anden komik at sætte i stedet, kun ublu leflen for tåbelige fordomme (TV-narkomanien, akademiker-hadet, den frustrerede kvindelige læge). *P. C.*

JEG ELSKER BLÅT, 1968. Instr.: Sven Methling. Medv.: Ulla Lemvigh-Müller, Jørgen Kiil, Bodil Udsen. Prem.: Saga 21. 6. 1968. Udl.: T.F.K. Længde: 86 min., 2350 m, grøn.

ENGELSKE:

HALF A SIXPENCE (Half a Sixpence) GB/USA, 1967. Instr.: George Sidney. Medv.: Tommy Steele, Julia Foster, Cyril Ritchard. Prem.: Palladium 29. 7. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 146 min., 4015 m, rød.

HERE WE GO ROUND THE MULBERRY BUSH (Piger på hjernen), 1967. Instr.: Clive Donner. Medv.: Barry Evans, Judy Geason, Sheila White. Prem.: Palladium 1. 7. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 94 min., 2655 m, gul.

THE LONG DUEL (Sultan – Indiens Frihedshelt), 1967. Instr.: Ken Annakin. Medv.: Yul Brynner, Trevor Howard, Harry Andrews. Prem.: Nørreport 28. 6. 1968. Udl.: Gloria. Længde 115 min., 3175 m, grøn.

MAROC 7 (Marokko 7), 1966. Instr.: Gerry O'Hara. Medv.: Gene Barry, Elsa Martinelli, Cyd Charisse, Alexandra Stewart. Prem.: Metropol 3. 7. 1968. Udl.: Gloria. Længde: 91 min., 2515 m, gul.

THE PENTHOUSE (Med kniven på Struben), 1967. Instr.: Peter Collinson. Medv.: Suzy Kendall, Terence Morgan, Tony Beckley. Prem.: Carlton 12. 8. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 96 min., 2655 m, gul.

PRUDENCE AND THE PILL (Det begyndte med P-Pillen), 1968. Instr.: Fielder Cook. Medv.: Deborah Kerr, David Niven, Edith Evans. Prem.: Dagmar 18. 7. 1968. Udl.: Fox. Længde: 92 min., 2715 m, gul.

TORTURE GARDEN (Dr. Diabolo's Torturkammer), 1966. Instr.: Freddie Francis. Medv.: Burgess Meredith, Jack Palance, Peter Cushing, John Standing. Prem.: Vester Bio 22. 7. 1968. Udl.: Columbia. Længde: 100 min., 2560 m, gul.

En engelsk gyserfilm instrueret med en pæn portion stilsans og mindelser om Bergmans »Ansigtet«. Freddie Francis har efter fire fortællinger af »Psycho«-forfatteren Robert Bloch berettet om den mærkværdige Dr. Diabolo, der på en markedsplads optræder med at se ind i fremtiden. Derefter præsenteres vi for de nysgerriges skæbne, berettet med adskillige chokvirkninger og nogen sort humor. Med en solid præstation af Burgess Meredith og en mere ditto af Jack Palance er filmen næsten konstant underholdende. *P. C.*

FRANSKE:

ANGELIQUE ET LE SULTAN / ANGELIQUE UND DER SULTAN (Angelique og Sultanen) FR/TY/IT, 1967. Instr.: Bernard Borderie. Medv.: Michele Mercier, Robert Hossein, Jean-Claude Pascal. Prem.: Kinoteatret, Odense 29. 7. 1968. Udl.: Constantin. Længde: 98 min., 2690 m, gul.

L'AINÉ DES FERCHAUX (Sjakalen), 1962. Instr.: Jean-Pierre Melville. Medv.: Jean-Paul Belmondo, Charles Vanel, Michele Mercier. Prem.: Carlton 1. 7. 1968. Udl.: ASA. Længde: 102 min., 2880 m, gul.

En ung, følelsesmæssigt temmelig afstumpet bokser, tager efter, at have gjort fiasko i ringen et job som privatsekretær hos en aldrende stenrig bankier, som trues af fængsling på grund af en blakket fortid.

Hovedparten af filmen skildrer deres biltur på flugt tværs gennem Amerika, mens bankieren langsomt går i opløsning og bliver mere og mere afhængig af den gådefulde sekretær. Melville fortæller historien med sin sædvanlige despekt for det sandsynlige, men samtidig med en dæmpet farlighed og en lyrisk intensitet i Amerika-afsnittene, der gør filmen til et af hans mest fascinerende værker. Med tilbageholdt åndedræt dvæler Melville ved landevejens poesi, landskabernes skønhed og lysreklamernes farvemylder. Så betaget kan vist kun en udlænding skildre den amerikanske motel-civilisation (jævnfør »Lolita«), men betagelsen virker smittende, ikke mindst takket være de pragtfulde stemningsmættede farvecinema-scope-billeder af Henri Decae og den forfinede underlægningsmusik af Georges Delerue.

Alt i alt et stykke filmisk skønskriveri, der er utilfredsstillende på et psykologisk-realistisk plan, men hypnotiserende som en dagdrøm om Amerika. *Pim.*

LES BONS VIVANTS (Hold den røde lygte tændt) FR/IT, 1966. Instr.: Gilles Grangier, Georges Lautner. Medv.: Bernard Blier, Louis de Funés, Mireille Darc. Prem.: Vester Bio 22. 7. 1968. Udl.: Columbia. Længde: 105 min., 2875 m, rød.

CE SACRÉ GRAND PÈRE (Pokker til Bedstefar) 1968. Instr.: Jacques Poitrenaud. Medv.: Michel Simon, Marie Dubois, Yves Lefebre. Prem.: Metropol 21. 6. 1968. Udl.: International/Gloria. Længde: 90 min., 2480 m, rød.

LE SOLEIL DES VOYOUS / IL PIU GRANDE COLPO DEL SECOLO (Professionel Bankrøver) FR/IT, 1697. Instr.: Jean Delannoy. Medv.: Jean Gabin, Robert Stack, Margaret Lee. Prem.: Colosseum 12. 8. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 100 min., 2790 m, gul.

INDISKE:

PATHER PANCHALI (Sangen om vejen) 1955. Instr.: Satyajit Ray. Medv.: Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Uma Das Gupta. Prem.: Vest Teatret, Brabrand, 28. 6. 1968. Udl.: Camera. Længde: 115 min., 3435 m, rød. Anm. næste nr.

ITALIENSKE:

COL FERRO E COL FUOCO (Steppernes Krigsherrer) IT/FR/JUG, 1961. Instr.: Fernando Cerchio, Sergio Bergonzelli. Medv.: Jeanne Crain, Akim Tamiroff, John Barrymore, jr. Prem.: Colosseum 15. 7. 1968. Udl.: Athena. Længde: 112 min., 2925 m, gul.

DA UOMO A UOMO / DEATH RIDES A HORSE (Døden til Hest), 1967. Instr.: Giulio Petroni. Medv.: Lee Van Cleef. John Phillip Law, Anthony Dawson. Prem.: Carlton 8. 7. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 116 min., 3175 m, gul.

L'ECLISSE (Ukendte nætter). Anm. dette nummer.

GRAZIE, ZIA (Tak, Tante) 1968. Instr.: Salvatore Samperi. Medv.: Lisa Gastoni, Lou Castel, Gabriele Ferzetti. Prem.: Alexandra 9. 7. 1968. Udl.: Galla. Længde: 96 min., 2625 m, gul.

Viderefører den oprører-type, der indførtes af Marco Bellochio i »Næverne i lommen« – oprøreren som sygdomstilfælde. Det er igen Lou Castel, der giver et indforstået portræt af en nervesvækket, sær yngling i hadsk konflikt med sin italienske overklasse-familie.

Trods originalitetsmangelen er filmen en usædvanlig lovende debut af den kun 24-årige instruktør. Bedst er skildringen af den unge mands forvredent erotiske forhold til en ung, smuk tante, det eneste familie-medlem, der har sympati for ham. Tanten, der selv er utilfreds med sin livsførelse og sit miljø, stiller sig til rådighed for den unge mands infantilt sadistiske fantasier – for at hjælpe eller fordi hun selv er ved at tabe fodfæste? Mod slutningen bliver filmen mangetydigt dæmonisk à la »The Servant«, men inden da har Samperi med sikker hånd placeret den impotente oprører i en satirisk anskuet italiensk virkelighed.

Pim.

SETTE PISTOLE PER I MACGREGOR / SIETE PISTOLE PARA LOS MACGREGOR (MacGregors 7 Gunfighters) IT/SP 1965. Instr.: Franco Giraldi. Medv.: Robert Wood, Manolo Zarzo, Nazareno Zamperla. Prem.: Nørreport 17. 7. 1968. Udl.: Columbia. Længde: 95 min., 2715 m, gul.

JAPANSKE:

SHICHININ NO SAMURAI (Syv samuraier), 1954. Instr.: Akira Kurosawa. Medv.: Toshiro Mifune, Takashi Shimura, Yoshio Inaba. Prem.: Grand, Holbæk 29. 6. 1968. Udl.: Camera. Længde: 200 min., 4295 m, gul. Art. om Kurosawa følger.

SVENSKE:

DOM KALLAR OS MODS (De kalder os Mods). Anm. i dette nr.

JAG ÄR NYFIKEN – BLÅ (Jeg er stadig nysgerrig) 1967. Instr.: Vilgot Sjöman. Medv.: Lena Nyman, Börje Ahlstedt, Peter Lindgren. Prem.: Carlton 20. 7. 1968. Udl.: Constantin. Længde: 103 min., 2945 m, gul.

Efter at have set første del af »Jag är nyfiken« kunne man næsten ikke udholde tanken om, at man også skulle døje sig igennem anden del af dette konfust tænkte og dilettantisk udførte causeri om sex og socialisme i velfærdsstaten Sverige. Filmen er ikke forargelig på grund af den næsten klinisk aferotiserede seksualakrobatik, men på grund af dens højrumpede og bedrevidende forhold til de mennesker, som den på tarveligste måde sætter til vægs. Som politisk film er andendelen et lige så stort fupnummer som førstedelen. Hertil kommer, at den er væsentlig mere kedelig, bl. a. fordi Sjöman har givet sig selv mere plads og udstiller sin traurige jalousi over for den lille selvbevidste og arrogante Lena Nyman.

I. M.

OLE DOLE DOFF (Ole Dole Doff). Anm. næste nr.

TJEKKISKE:

HORI, MA PANENKO (Brandmænd i fyr og flamme). Anm. dette nr.

OBSCHOD NA KORZE (Butikken på Hovedgaden), 1965. Instr.: Jan Kadar, Elmar Klos. Medv.: Josef Kroner, Ida Kaminska, Hana Slivkova. Prem.: Alexandra 25. 7. 1968. Udl.: Athena. Længde: 128 min., 3350 m, grøn.

»Butikken på Hovedgaden« er en lille og sympatisk tjekkisk film om den lille mand i klemme mellem et ydre magtpres (her tyskernes besættelse af landet) og egne, stærkt udflydende idealer, som han ikke formår at honorere, da han virkelig skal efterleve dem. Efter pres fra sin tyskvenlige svoger overtager han en jødisk-ejet butik, men da jøde-deportationerne senere organiseres og han risikerer at blive afsløret som »jøde-elsker«, prøver han af al magt at gemme butikkens indehaverske bort og kommer ufrivilligt til at dræbe hende. Derefter begår han selvmord. Flere gang formidles smukt en relativt stærk følelse, først og fremmest på grund af Ida Kaminskas og Josef Kroners spil i hovedrollerne, og filmen er væsentligt bedre iscenesat end Kadars og Klos' »Engelchen«. Der er humoren til forskel.

P. C.

TYSKE:

WINNETOU III (Winnetou i Dødens Favntag) DBR/Jug, 1965. Instr.: Harald Reinl, Stipe Delic. Medv.: Pierre Brice, Lex Barker, Ralf Wolter. Prem.: Drive-in Bio 8. 7. 1968. Udl. Constantin. Længde: 93 min., 2535 m, grøn.

Indeks udarbejdet af Viggo Holm Jensen. Filmene set af Per Calum (P. C.), Ib Monty (I. M.), Morten Piil (Pim.).

POLEMIK

Til Kosmoramas redaktion.

Af hensyn til de Kosmorama-abonnenter, som ikke har læst min kronik i Politiken, og fordi jeg ikke selv er klar over, hvor det er, jeg har sænket den polemiske standard et godt stykke under lavmålet, vil jeg gerne bede redaktionen dokumentere sine påstande i forrige nummers spidsartikel (Kosmorama 85, red.). Jeg er ikke sikker på, at Carl Th. Dreyer i sin himmel gouterer Ø. H.'s anvendelse af hans navn og person til at hamre mig ned i jorden med, og når vi nu endelig taler om lavmål, er det fristende at henvise til Henrik Stangerups »analyse« af mit og Palle Kjærulff-Schmidts samarbejde (anmeldelsen af »I den grønne skov«). Som vi sagde i skolen: Man skal ikke kaste med æbler, når man selv er et skrog.

Klaus Rifbjerg.

Svar:

I den nævnte artikel skrev jeg at Klaus Rifbjerg »foruden meget andet også **havde formået at sænke den polemiske standard et godt stykke under lavmålet«. Indskuddet gik med andre ord ikke direkte på kronikken »Du danske film . . . !« i Politiken den 24. marts, men på Klaus Rifbjerg's mere end lejlighedsvise misbrug af anmelderstatus til at lufte private angreb og insinuationer. Bunden nåedes i en mageløst smagløs »anmeldelse« af Kosmorama 81 i Politisk Revy (10.11. 1967), en opvisning i ondsindet perfidi over for nogle af nummerets medarbejdere, der om ikke andet bidrager afgørende til det usmigrende portræt Klaus Rifbjerg for tiden synes så ivrig efter at tegne af sig selv. Det sædvanlige indslag ovenfor af et tilsyneladende uudtømmeligt forråd af afdankede skolegårdsbrandere behøvede Klaus Rifbjerg ikke adressere ud af huset.**

Kronikken den 24. 3. var ikke ligefrem under lavmålet, men heller ikke en af de højtflyvende. I sin argumentation holder Klaus Rifbjerg sig ikke for god til at benytte gammelkendte, banale tricks som bevidst fejllæsning og citatfusk for at få sit regnskab til at gå op. Et eksempel. Klaus Rifbjerg skrev bl. a.: »I Kosmorama hævdede Morten Piil at han måtte tage hårdt på Daimi-filmen af to grunde: 1) fordi den var blevet rost, 2) fordi jeg ikke havde taget afstand fra den«. I virkeligheden skrev Morten Piil følgende: » . . .det kan synes uretfærdigt at fælde dom over det nye team, fordi det ikke har mestret den vanskelige og krævende musical-stil i første forsøg. Men »Jeg er sgu min egen« er på den anden side blevet så ekstatisk 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« (Kosmorama 81, s. 37).

Egen navle må for Rifbjerg være et endog usædvanlig pompøst motiv, siden det hele for ham kun drejer sig om at jeg »hamrer ham ned i jorden« med Carl Th. Dreyer. Min artikel beskrev og stillede to holdninger til reklame og showbusiness-PR over for hinanden. Og over for Dreyers eksempel, som jeg ikke fandt nogen grund til at skjule min sympati for, stillede jeg først og fremmest Tony Richardson, dernæst Alberto Moravia, dernæst Klaus Rifbjerg. I nævnte rækkefølge.

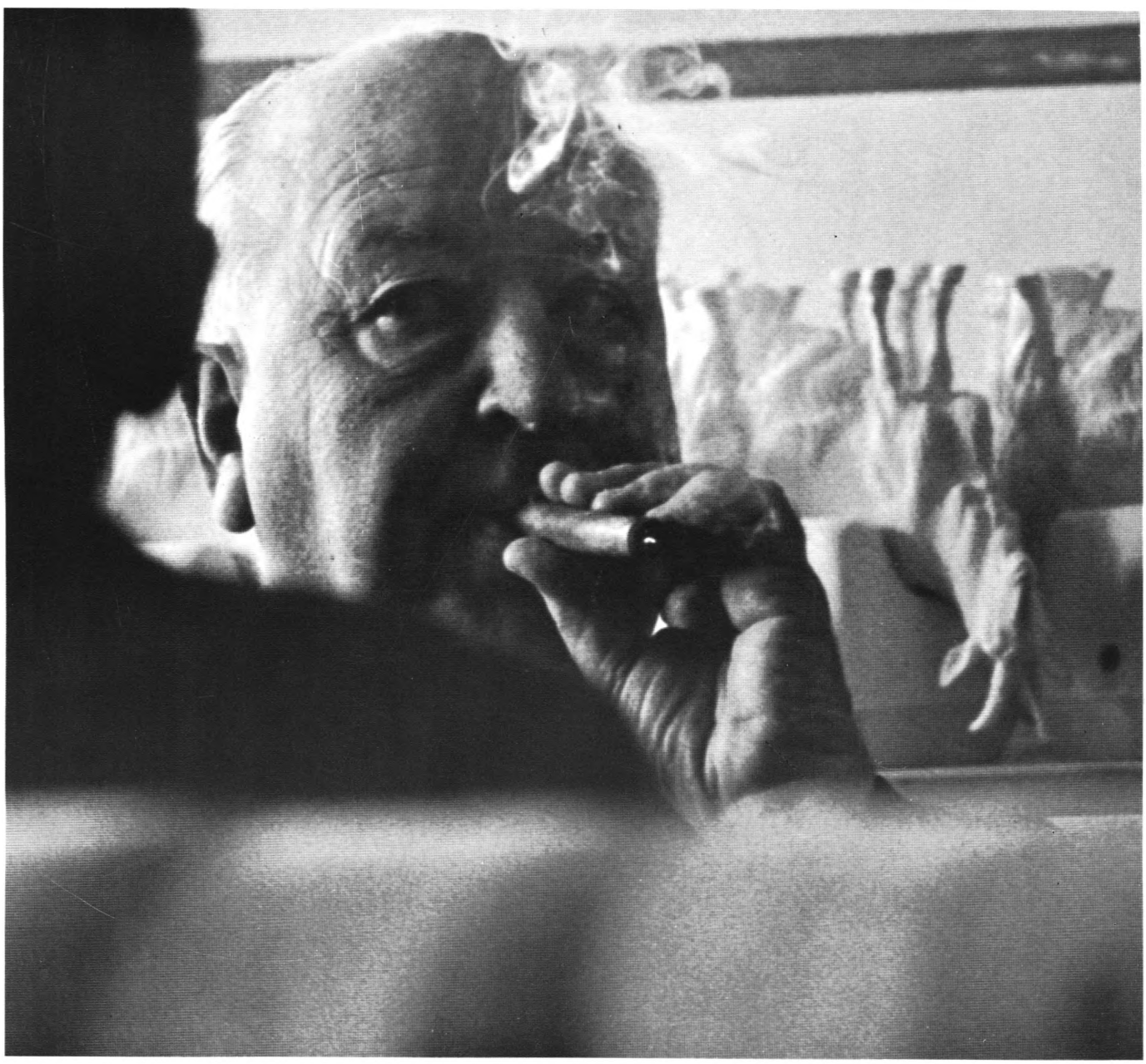
Øystein Hjort.

RETTELSE

Et par trykfejl i »Kosmorama 86« var så uheldige, at de ikke kan gå upåtalt. Den floveste findes i nummerets spidsartikel, »Danmark lukket land . . . «, der konsekvent stavede direktør Erik Hauerslevs navn forkert. Vi beklager meget. En marginal bemærkning nåede uforklarligt hele vejen igennem i Axel Madsens portræt af James Wong Howe, hvor der i en parentes spørges om The Harlem Globetrotters er »missionærer«? Det er det berømte og virtuose amerikanske basketball-hold naturligvis ikke, og det vidste redaktionen også godt. Fejlen var dog til glæde for nogle af vore læsere, der fik sig et godt grin og en lejlighed til at brillere. Blandt andre kiksere skal det nævnes at den usignerede note om den nye Hitchcock-film i »Close/Up« var skrevet af Axel Madsen.

★★★★ = MESTERVÆRK
★★★ = SKAL ABSOLUT SES
★★ = SEVÆRDIG
★ = KAN TIL NØD SES
● = LIGEGYLDIG

	Anders Bodelsen	Per Calum	Martin Drouzy	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Henrik Stangerup	Jørgen Stegelmann
Pater Panchali (Ray)	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
Brandmænd i fyr og flamme (Forman)	★★★	★★	★★★	★★	★	★★★	★★★★	★★★	★	★★★★	★★★★	★★★
Butikken på hovedgaden (Kadar - Klos)		★★				★★		★★★	★★	★★		
Ole Dole Doff (Troell)	★★		★★★		●	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★
Ukendte nætter (Antonioni)	★★★	★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★	★★	★	★
Seksløberens time (Sturges)		★★		★★	★★★	★★			★★			
Will Penny (Gries)		★★★			★★★	★		★★		★★		
Hvem støver af? (Saks)	★★	★★★		★★★	★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★	★★★
Tak tante (Samperi)	★	★★	★★			★★		★★		★★★	●	
Sådan behandler man ikke damer (Smight)	★★	★★	★	★★	★	★	★★	★★	★★	★★★	★★★	
Vampyrernes nat (Polanski)	★★	★★	★	★	★	★		★	★	★★	★★★	★★★
Skrappe Luke (Rosenberg)	★★	★★			●	★★			★★	★★	●	
Sjakalen (Melville)	★	★★		★	★	★	★			★★★		
Revolution (O'Connell)	●	★★	★		★★	●		★	★	★★		
Dr. Diablos torturkammer (Francis)		★★	★			●				★		
Forfølgelsen af og mordet på Jean-Paul Marat (Brook)	●		★		★	★	★★		★	●		
Half a Sixpence (Sidney)		★							★	●		
Jeg er stadig nysgerrig (Sjöman)	★★	●	●		●	●		★★	●	★	★	
General Custers sidste kamp (Siodmak)	●	★									●	★
Bandolero (McLaglen)		★			●	●		★	●			
Piger på hjernen (Donner)		●		●		●		★		★	●	
Det var en lørdag aften (Balling)	★	●	★★	●	●	●	●		●	●		

15. årg. oktober 68

særnummer kr. 8.00