

måske ikke helt så ukompliceret som den straks kan forekomme). Og man kan se den som en ualmindeligt velykket blanding af begge dele. Man vil straks forstå, at under-egnede 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 påduttet 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 for-glemmelse 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 kulde-sejler 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 tobolaen 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 godgørelse – og arrangementet kører helt i sæk. 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 beføjelse.

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 for 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 fjollerier. »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 In-dovina. 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, hvorfra »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« drop-per 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 altså. Fremmedgørelsen er nok det centrale begreb, og da det omtales så ofte, men defineres så sjældent, er det 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« den arbejdsdeling med den kristne mytologiske idé om syndefaldet i ske maet uskyldighed – syndefald – genopstandelse. Hertil svarer det af Hegel inspirerede marxistiske udviklingskema: 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 (»Derhøne 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 sydhavsvø. (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 nostalgia, 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 sydhavsdrommen 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 tøndens 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 følelseskraev (»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 minut stilhed for at mindes en afdød kollega og ganske uanfægtet fortsætter den hektiske aktivitet efter den tomme gestus. Monica Vitti mange lykkelige øjeblikke bidrager også til at live filmen op i modsætning til Jeanne Moreaus konstante surhed, der tyngede »La notte« så fælt. Ydre underholdningsmomentet 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« – solformørkelse – er jo symbolsk. Udgangspunktet skulle oprindeligt 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.

Negerdansens indgår nok som et helt naturligt og forholdsvis realistisk element (det er dog ikke helt normalt at smøre sig ind i skosvæerte 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 hundepisoden 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 tydeligt), 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, diaboliske 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 paddehat-tetårnet 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 excellerer 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 spørge, 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 vist er i London.

Den franske versions lyd kvalitet er muligvis ikke helt på højde med den italienske udgave, 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 tredje film rehabiliterer ham efter den stupid 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 falder filmen til lidt æstetiserende skønvirkninger i Conrad Halls farvefoto, men som helhed er den et ret vellykket forsøg på at skabe en moderne idofilm.

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.

HOOR 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 Malmkjær's 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 for-dærver 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 Hitchcocks i den forstand, at den påviser både forbindelsen og skillelinien mellem det »syge« og det »raske«. På den ene side står den sindsyge moder-kompleksede mor, der benytter sine skuespiller- og forklædnings-evner 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 nervesønderlidende 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 helbreder af den frisindede drømmepige Lee Remick, mens morderen bliver syg og 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-afsnitene satiriseres der hårdkogt over mindretal - irlændere, tyske emigranter, homoseksuel-