

The Cameraman (Kanonfotografen) USA 1928

Prod./Dist.: Metro - Goldwyn - Mayer.
Producere: Irving Thalberg (Executive) og Lawrence Weingarten. An Edward Sedgwick production. A Buster Keaton production. Prod. leder: Edward Brophy. Instr.: Edward Sedgwick. Manus.: Richard Schayer efter fortælling af Clyde Bruckman og Lew Lipton. Tekster: Joseph White Farnham. Foto: Elgin Lessley og Reggie Lanning. Klip: Hugh Wynn. Arkitekt: Fred Gabourie. Kostumer: David Cox. Musik: komponeret og spillet af Alain Romans. Medv.: Buster Keaton, Marceline Day, Harold Goodwin, Sidney Bracy, Harry Gribbon, Edward Brophy.
Re-prem.: Camera 28. 12. 1968 (oprindelig premiere: Kinopalæet 29. 4. 1929). Udl.: Camera Film I/S. Længde: 69 min., 1890 m. Censur: Rød.

Den meget velkomne repremiere på Buster Keatons »The Cameraman« har ikke blot været et hårdt tiltrængt lyspunkt i vort aktuelle repertoire, hvor komikken frister en kummerlig tilværelse. Den har mindet os om, at Buster Keaton er en af vor tids største komikere, og da det er 7 år siden, at »The General« blev genudsendt var det nok på tide at minde om dette. Dobbelt glædeligt er det naturligvis, at »The Cameraman« virkelig lever op til de høje forventninger, man har haft til den. I årevis har vi nu læst om filmen, endelig byder chancen sig for at se den. »The Cameraman« er Keatons næstsidste lange stumfilm, og måske hans sidste betydelige film. »Spite Marriage«, der fulgte efter, skal være et svagere arbejde, men selvfølgelig vil man gerne engang ved lejlighed selv kunne tage stilling til denne almindelige dom. Alt for tit er vi jo efterhånden blevet klar over, at vi ikke skal tro på ret meget af det, som vi læser i filmhistorierne.

Om Keaton håber vi i et af de kommende numre af »Kosmorama« at kunne bringe en grundig artikel. Jeg skal derfor her ikke indlade mig i nogen altomfattende analyse af Keatons komiske univers eller komiske personlighed, men indskrænke mig til at se på den foreliggende film.

I rækken af Keaton-film er den usædvanlig, fordi den foruden meget andet også beskæftiger sig med forholdet mellem film og virkelighed. Man kan sige, at den derfor knytter sig til andre af hans film, der også har affinitet til selve filmformen. Men »The Cameraman« adskiller sig dog væsentligt fra f. eks. »The Three Ages« og »Sherlock Junior«. I den første parodierer Keaton De-Millestilen, og i den anden beskæftiger Keaton sig i hvert fald i sit udgangspunkt mere traditionelt med forholdet mellem film og virkelighed. Som det vil huskes er Keaton i »Sherlock Junior« en filmoperatør, der drømmer sig selv ind som hovedpersonen i de film, han viser for publikum i den biograf, hvor han er ansat.

I »The Cameraman« spiller »filmen i filmen« en mere aktiv rolle. Buster Keaton er i filmens begyndelse den meget passive og melankolske betragter af verden, som vi kender. Hans tilskuerholdning er nøje forbundet med hans job. Han er kanonfotograf, tager portrætter, døde fotos af mennesker,

der et øjeblik står stille foran hans kamera. Han har naturligvis sine drømme om at leve et mere aktivt liv, men tilskyndelsen til at realisere disse drømme får han først med kærligheden. »The Cameraman« er en film om, hvordan kærligheden ændrer os, bl. a. ved at gøre os mere engagerede i verden uden for os selv.

Keatons drøm om en mere livfuld tilværelse må naturligvis materialisere sig inden for den forestillingsverden, der er hans. Han må fra de faste billeder gå over til de levende. Den endelige tilskyndelse til at ændre sin tilværelse i aktiv retning kommer naturligvis også først med kærligheden. Han møder kort sagt en pige, som han forelsker sig sværmerisk i. Og manuskriptet kombinerer elegant og selvfølgelig de to temaer ved at gøre pigen til kontordame i MGM's News Reel-afdeling. Hun er daglig omgivet af de misundelsesværdige dristige og initiativrige unge mennesker, der fotograferer ugerevyer, og som Keaton længe har drømt om at virke blandt. For at gøre indtryk på pigen og i lykkeligste fald vinde hende, må Keaton derfor måle sig med de smarte fyre. Og han tager udfordringen op. Det går ikke så godt i begyndelsen. Han hænger stadig for meget fast i drømmeverdenen, hvilket illustreres i den på engang komiske og vemodigt smukke scene på det tomme baseball-stadion, hvor Keaton leger storspiller. Separat er scenen

blandt de bedste, Keaton nogensinde har lavet, et sandt *anthology piece*, der dog får yderligere mening ved at blive anskuet i sin sammenhæng med filmens øvrige scener og i skildringen af Keaton i filmen. Dette er overhovedet det bemærkelsesværdige ved højdepunkterne af komik i denne film, at de omhyggeligt passer ind i en sammenhæng. Det er ikke vanskeligt at plukke disse højdepunkter ud, og de kan naturligvis nydes i sig selv, men virkelig fylde får de først i relation til hinanden og til Keatons figur i den samlede film. Keaton viser sig heri ikke blot som den store komiker, men netop som den store komiske iscenesætter på samme måde som f. eks. Chaplin. I denne faste indre sammenhæng adskiller Keatons (og Chaplins) film sig f. eks. fra Gøg og Gokkes, i hvis film de enkelte højdepunkter uden besvær kunne anbringes i helt andre sammenhænge.

Næste højdepunkt er telefonscenen. I et rasende tempo når Keaton fra sin egen telefon til pigens, inden hun når at lægge røret. Den korte scene er et kunststykke af komisk timing, og det voldsomme tempo angiver den tilstand af henrykkelse, som Keaton er hensat i, efter at pigen har givet ham håb om at han kan fortsætte sit kurmageri. Dernæst følger den formidable sekvens på badeanstalten. Først omklædnings-scenen, der viser Keatons enestående og geniale evne til at få den maksimale komiske virkning ud af et

Buster Keaton og Marceline Day i »The Cameraman«.



enkelt gag. Her er der stof for farceteoretikerne. Således topper man et gag, og således bliver man ved med at toppe et gag helt ud i det utrolige.

Men først da Keaton bliver sendt ud på sin første store mission (af pigen, der gerne vil hjælpe ham) udvides perspektivet i Keatons figur og det bliver klart at se, hvorledes filmen opererer med flere lag. I Chinatown-afsnittet triumferer Keaton som aktivt menneske, hans metamorfose er sket. Ikke blot er han opildnet af en sådan entusiasme, at han glemmer alle farer, men han opfinder så at sige selv filmen på ny. I denne scene, hvor han får sit gennembrud som kameraemand, kommenterer han således bedre- og i hvert fald morsommere – end mange afhandlingerne det problematiske princip om den objektive virkelighedsgengivelse. Ikke blot filmer han nemlig uforfærdet løs midt i optøjene, men han hjælper også med. Han arrangerer begivenhederne således at de bliver mere kameraegne, mere dramatiske og spektakulære end de er i virkeligheden. Han demonstrerer kort sagt for os med humoren som det overbevisende middel, at der ikke eksisterer noget, som man kan kalde den objektive virkelighedsgengivelse. Når man har kaldt »The Cameraman« for et stykke cinéma-vérité må man derfor tilføje, at den samtidig er en kritik af cinéma-vérité. Det er således ikke uinteressant, at Keatons første (mislykkede) optagelser med dobbelt-eksponeringer, skæve vinkler etc. ser ud som om de er hentet fra Dziga Vertovs »Manden med kameraet«, der først udsendtes året efter »The Cameraman«, og hvori den teknik, som i »The Cameraman« er brugt til komisk at illustrere det mislykkede, er brugt til at skabe en film, som efter Vertovs mening var nærmere sandheden end fiktion-film. I sin fiktionfilm søger Keaton at vise, at der ikke er nogen principiel forskel på den dokumentariske og den fiktive film. Den dokumentariske film har ikke krav på at give et mere sandt billede af virkeligheden. Med sit grundlæggende tema, forholdet mellem virkeligheden som den er, og virkeligheden som den filmes, er »The Cameraman« lige så meget eller lige så lidt i overensstemmelse med sandheden som dokumentarfilmen. Sandheden er mange ting, siger Keaton uden bitterhed.

Med denne forrygende virkelighedsreportage har Keaton naturligtvis vundet spillet. Det ved vi, men endnu ved han det ikke selv. Først skal han helt ud i mismodet endnu engang, da hans medbejler tager æren for at have reddet pigen fra druknedøden.

Men det kamera, som Keaton har mestret så selvfølgelig, har brugt på en helt ny måde, hjælper ham, således at retfærdigheden sker fyldst, og sandheden om denne specielle hændelse kommer frem i dagens lys. Kameraet, betjent af aben, afslører skurken og viser, at Keaton var den, der reddede pigen. Keaton føjer hermed en ny side til det, som han fremlagde i Chinatown-sekvensen. I den sagde han, at man ikke skal stole på kameraet, det lyver. I redningsscenen siger han tilføjende, at man ikke skal tro på flokklens om, at kameraet altid lyver. Og filmen vinder yderligere ens sympati, fordi den midt i al den forenkling og forkortning, som hører farcegenren til, fortæller os, at det mest komiske måske er generaliseringerne.

Derved bliver filmen også et fuldkomment udtryk for Keatons komikerpersonelighed.

For netop om Keaton er det umuligt at generalisere. I denne film viser han, hvorledes han ændrer sig fra en drømmende livsbe-tragter til en aktiv kombattant. Og selve filmen veksler fra det melankolsk blide til den hidsige slap stick. I begyndelsen er Keaton selv underkastet begivenhederne. Men i modsætning til de fleste andre komikere forbliver han ikke den samme hele filmen igennem. Det er nok i begyndelsen begivenhederne, der opsøger ham, men han gør sig til herre over tingene og virkeligheden. Problemet for Keaton er ikke, at han ikke kan finde ud af virkeligheden. Snarere er det, at han egentlig ikke ved, hvad han skal stille op med den. I »The Cameraman« som i andre af hans film siger han smukt og »sandt«, at meningen med tilværelsen kommer med kærligheden. Og det er den højeste poetiske retfærdighed, når Keaton til sidst belønnes med den indtagende Marceline Day, der er så smuk en partner til ham.

»The Cameraman« er også i dag en usædvanlig film. Så smuk, yndefuld, klog og menneskevenlig komik finder man i dag måske kun i Jacques Tatis film. Det er godt, at »The Cameraman« nu kan genses. Billedmæssigt kunne den foreliggende kopi godt være bedre. Enkelte scener mangler vist også i den. Derimod er Alain Romans' klaverakkompaniement fint i filmens stil.

Ib Monty.

Petulia (Petulia) England 1968

Prod.: Petersham Films, Raymond Wagner, Denis O'Dell, Don Devlin, Emmett Emerson. Instr.: Richard Lester/ass.: John Bloss. Manus.: Lawrence B. Marcus, Barbara Turner. Forlæg: John Haase's roman »Me and the Arch Kook Petulia«. Foto: Nicholas Roeg (t-c). Klip: Antony Gibbs. Musik: John Barry. Ark.: Tony Walton, Dean Tavoularis. Medv.: Julie Christie, George C. Scott, Richard Chamberlain, Arthur Hill, Shirley Knight, Pippa Scott, Kathleen Widdoes, Joseph Cotten, Roger Bowen, Richard Dysart, Ruth Kobart, Ellen Geer, Lou Gilbert, Nat Esformes, Maria Val, Vincent Arias, Eric Weiss, Kevin Cooper, The Grateful Dead, Big Brothers & the Holding Co. Prem.: Dagmar 6. 11. 1968. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 103 min., 2865 m, gul.

San Francisco-lægen Archie Bollen får besøg af sin tidligere kone Polo, der bringer ham småkager og iøvrigt beklager ægteskabets sammenbrud. »Vi kom så fint ud af det sammen, skændtes aldrig, råbte aldrig op«, siger hun, og Archie svarer, at det er sandt – de var et smukt par. Da Polo fortsætter med at berette om sin nye kærlighed, en tydelig nødsløsning, eksploderer Archie og sender hende småkagerne i hovedet. En situation hun søger at klare ved at bringe den over på det kliniske plan med en bemærkning om, at dette i sandhed er en ny side af hans natur – »Vi, som aldrig sloges«, hvilket igen fører til Archies replik: »What's so great about never fighting?«

Episoden eksemplificerer den centrale konflikt i Richard Lesters »Petulia«, en film om et konventionelt milieu og dets rædlose ud-

brydere. Archie forsøger at rømme fra et liv, hvis normer og idealer er ligeså næringsfor-ladte og anakronistiske som den hjemme-bag med hvilken Petulia søger at genkalde en skibbruden hjemlig fortrolighed. Der er flere tilsvarende eksempler på malplaceret vedhæng ved gammel kur: Manden med familielysbillederne og hans tro på gavnen af »en gang nostalgi« eller diakonissen i limou-sinen, der forsikrer Dr. Bollen om bønnens kraft. Archies skeptiske gemyt og ironiske temperament giver ham et skarpt blik for disse omverdenens skrøbeligheder. Han ser uoverensstemmelsen mellem den ydre fuld-kommenhed og den indre usikkerheds trøsk. En mangel på sammenhæng i hvis hulrum forlorenhed får så gode kår, at den ligefrem kan blive til livsstil, hvilket gestaltet karskt i filmens indledningsbilleder af de overpræsere-verede societydamer, som efter at være smadrede ved automobilulykker lakeres med kosmetik og opstables i nikkelstativer, hvorfra de overværer et velgørenhedsbals maka-bre fænomen – »Shake For Highway Safe« – som en slags mesmeriserede døde ikke ulig den ulyksalige Mr. Valdemar i Edgar Allan Poes novelle. Rosenkinderne er blot det indre fordærvs falske blomster. En affældig civili-sations hektiske drøm om ungdom.

Men Archie ser ikke blot forfaldet omkring sig, har også mærket det i sit eget liv i form af vaneægteskabets emotionelle ud-tørring, hvor ingen overraskelser bydes, og hvor der ofres mere på facaden – som på sminkevragene – end facaden er værd. Archie længes efter følelser, de hele og stærke – »I just want to feel something« – og et op-gør ført igennem, og han får bekræftet at det er det, der skal til, når han lytter til sine nærmeste venner – endnu et smukt par – når de, hver for sig alene med ham, efter det indledende offer på konventionsalteret i form af forsøg på at bringe hans ægteskab på ret køl, rykker ud med sandheden, et sprog de knap tør tale med sig selv: »Havde jeg dit mod Archie, så gjorde jeg som dig«.

Men selv Archies priste mod er i virkelig-heden blot en flage af facaden. Archie hyl-der nok indirekte i bemærkningen til Polo, den der har modet til kamp, men selv er han ingen fighter, thi større end viljen til opgør er frygten for at involveres, og det er Archies egentlige dilemma. Den rutinerede og kompetente læge kan retirere men ikke etablere, han kan ræsonere over sit liv men ikke resolve-re i det med konsekvens og er lige hjem-løs i det julegaveuddelende borgerskab som på de sande udbryderes, hippiernes (eller hvad racen nu kaldes) tabernakler. Archie er med andre ord en variant af den velkend-te, moderne hjemløshedens antihero, men vi følger hans forvirrende og halvhjertede for-søg uden at trættes over typens genkende-lighed, fordi instruktøren formår at bringe den i sammenhænge, der kan tilføje den de nuancer, der gør den til et menneske.

Afgørende er her de afslappede situationer med vennerne, hvor den ægteskabelige for-krampelse anes i meget uhyggelige øjeblikke, og de få spændte scener med Polo, hvis de-cente tilbageholdenhed er hendes ulykke. Under den visner just hin lidenskab Archie har savnet. Hendes frustration er blevet en væsentlig del af Archies frustration, hun øger forståelsen for hans psykologi, som den rig-tige biperson skal gøre det. Men også i en anden forbindelse er Polo en central omdelt altså sjældnen figur på lærredet. Hun den