

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 kameraeguede, 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 flokkløse 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' klaverakkompagnement 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 Widodias, 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, hvor-fra 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



Shirley Knight og George C. Scott i »Petulia«.

ærkekonventionelle, der er den nærmeste årsag til Archies ubeslutsomme forsøg på frigørelse, er, når det kommer til stykket, den eneste person i filmen, der – i alt fald i det tidsrum hvori historien udspilles – for alvor træffer et valg.

Som Polo nu engang er beskaffen – med småkagedrømmen og det hele – dikteres valget naturligvis af hendes ønske om tryghed. Polo bestemmer sig for trivialiteten for at undgå det der er værre: ensomheden. At hun undgår den ved bevidst at vælge i uoprigtheden – hun lader overfor sig selv og andre som om hun elsker en mand hun allerhøjest har godhed for – gør netop, de halvhjertede udbrud hos Archie og især hans nye veninde Petulia, der begge længes mod det ideale og absolutte, så meget des mere tragiske og talentløse. Petulia vil det konsekvente, men det er Polo, der tager konsekvensen af det hun vil.

Modstillingen af Polo overfor Petulia virker som en indsigtfuld iagttagelse af tilstande i vor del af verden, hvis mere banale udtrydere – og en sådan udelukkende emotionelt bestemt rebel er Petulia – snarere bliver rejsende uden bagage end egentlige oprørere, mens på den anden side de foragtede konventioner med alt hvad de indebærer af kompromisser kan fastholdes i ansvarlighed. For hvem vil frakende vennerne med deres indbyrdes uoprigtheden eller Polo med hendes kærlighedsbedrag ansvarsfølelse, forpligtelse overfor andre – børn og ægtefælle? Det er alle Archies og Petuliaers tragedie at de nok kan bryde *ud fra* men ikke trænge *frem til*, og det er filmens fortjeneste at den ikke hoverer hverken på deres eller de tilpasningsvilliges bekostning.

Et sted kommer dog tænderne frem så vi mærker en veritabel aversion, og det er i skildringen af hin reaktionære, som hævder at være arvtager af de bedste og smukkeste amerikanske traditioner – Mr. Danner, der bebrejder sin svigerdatter, at hun har bedrøvet sin mand med Archie. »De værdier mor og jeg har levet på synes ikke at betyde noget mere. Århundreders civilisation er ved at bryde sammen«, hævder han og pukker på sin herkomst, der er så fin som karaten kan

blive: Opvækst i selve den midtamerikanske lilleby. Hvad er det for en civilisation, hvis undergang Mr. Danner frygter, opklares i et par sætninger senere og viser sig at være netop den gamle, han har kendt *back in the old days* der ude *in the middle of nowhere*, »hvor mange stadig lever efter den uskræmte lov, at en mand kan dræbe både hustru og elsker uden at tilbringe så meget som én nat i spjældet«.

Mr. Danners begreber om retfærdighedsudøvelse kommenteres ikke direkte, men nu og da flimrer i interiørernes baggrund farvefjernsynets billeder fra krigen i Vietnam. En side af den amerikanske og amerikaniserede livsudfoldelse, der på uhyggelig vis ligner den der hersker på highways (hvad jo allerede Godard har gjort opmærksom på i »Weekend«) for hvis sikkerhed, der festes i filmens begyndelse, og hvis etiske begrundelse er så primitiv som Mr. Danners rets-begreber – og altså endnu en af de mange anakronismer, der afsløres under vejs.

Det er en svaghed i »Petulia« at Petulia selv er den svagest karakteriserede af personerne. Egentlig er hun Archies kvindelige modstykke, har såvel hans følelsestørst forståelse af impulsivitet som hans tilbøjelighed for sarkasmens distancering og ironiens reservation. Hendes aggressivitet i begyndelsen og forsagelse til slut er ikke overbevisende og skal selvfølgelig heller ikke være det, hun påtager sig jo disse roller, men at hun gør det, skulle vi på den anden side gerne overbevise om, og her slår filmen ikke til. Ved at fortælle for lidt forbliver den i postulatet. Hvem pigebarnet var og hvem hun er blevet, bliver vi ikke meget klogere på i historiens løb, og Julie Christie må derfor nøjes med at spille markeringer – iøjnefaldende udtryk for opstemthed, ensomhed, fortvivlelse etc. Mens de øvrige personer bestandig belyser og reflekterer hinanden kommer Petulia aldrig ind i historien og reduceres derfor til at være den mekaniske funktion, der får spillet til at dreje så reflekserne kan spille.

Men det gør de altså også – af flere grunde hvoraf én er spillet iøvrigt. George C. Scott giver Archie den sjældne blanding af vevghed og sarkasme, og Shirley Knights Polo

er et fremragende usentimentalt portræt af en person med megen tilbøjelighed for sentimentaliseringer. Som Petulias mand, Danner jun. får Richard Chamberlain alle facetter med, såvel forkælelsen hos den veltrænede og velhavende fyr som den amputerede sensibilitet, der kan slå over i brutalitet. Intet under at drengen er forkvaklet efter en opvækst domineret af gamle Mr. Danner – Joseph Cotten, der forlener hans fossilisering med hjælpeløshed. Manden *forstår* vitterlig *ikke*, at verden er som den er, og kan derfor heller ikke gøre forsøg på at forstå *hvorfor*.

Andre årsager til filmens spændstighed ligger i kompositionen – Lesters fragmentariske facon med de springende klip er helt folgerigtig her, temaet er jo slet og ret det splintrede – og i milieutegningen, der hverken fortønes eller dominerer men alene intensiverer. Hunden der slikker blod under tyrefægtterarenaen, det fjernsynsdirigerede motel med dets afsindige intimitet – igen en anakronisme – de dresserede pingviner, en udflugt til det øde Alcatraz (hvor Archies valenhed får pudsigt udtryk: Overfor sine børn håner han Polos nye gemal for hans lovlydige forsigtighed og viser derpå selv nøjagtig den samme respekt for myndighedernes trykte bogstav), det eruptive overfald på rulleskøjtebanen, kløvnen foran det neonblå supermarked – The Friendliest Store In Town – og sardinspiseren, hvis venlighed blot er en ikke ukendt omvendt aggressivitet. Eller parken hvor havebetjente med råbere driver på publikum, så de lange køer kan lodses gennem det falske Arkadiens glæder og tro, de har husvalet sig ved træernes skygge, blomsternes pragt.

En blomsterpragt der går igen i de psykodeliske mønstre, der smykker facader og hippuler, men som på lærredet flyder sammen med nærbilleder af blodplamagers arabesker og åbnede væv til en dissektion af den organisme San Francisco, der siges at være stedet, hvor kontrasten mellem et gammelt og et nyt USA er tydeligst. Måske et vækstslag? Foreløbig – i alt fald i følge Richard Lester – dog snarere at ligne ved en ødemark, hvor det er svært for Archies og Petulias at finde udveje og har sin pris for Polos at få ly.

Niels Jensen.

Peppermint Frappé (Den giftgrønne Drink) Spanien 1967

Prod.: Elias Querejeta Prod. Instr.: Carlos Saura. Manus.: Saura, Angelino Fons, Rafael Azcona. Foto: Luis Cuadrado. Klip: Pablo G. del Amo. Musik: Luis de Pablo. Ark.: Emilio Sanz de Soto. Medv.: Geraldine Chaplin, Jose Luis Lopez Vazquez, Alfredo Mayo. Prem.: Alexandra 7. 11. 1968. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 94 min., 2575 m, gul.

Spansk film er en temmelig uskøn blanding af co-produktioner med især Italien, Frankrig, Argentina, USA, Mexico og Tyskland, og bløde mellemvareproduktioner til hjemmemarkedet. Genrerne fordeler sig stort set efter de co-produserende landes specielle behov, og formålet med denne produktionsform er naturligvis at producere billigt og hurtigt. Året 1967–68 viste en produktion