FILMENE

MISTANKEN

I det store Truffaut-interview gør Hitchcock opmærksom på, at »Suspicion« i lighed med »Rebecca« er en »britisk« film, skønt made in Hollywood. Engelsk romanforlæg, engelsk miljø og atmosfære. Filmen har dog adskilligt flere lighedspunkter med »Rebecca« end det britiske præg – og stjernen Joan Fontaine. De to films handlingsskemaer er i grove træk identiske: En ung uerfaren pige med stærk følelsesmæssig tilknytning til faderen træffer og forelsker sig i en erfaren, charmerende og »mystisk« mand og bliver gift med ham – impulsivt, overilet og under uformelle former. De installerer sig i et stort hus med al mulig materiel komfort, men forholdet mellem dem ødelægges lidt efter lidt af manglende åbenhed og hendes deraf følgende voksende mistro til manden, som hun dog fortsætter med at elske. Til slut løser voldsomme begivenheder op for knuden imellem dem og de begynder på en frisk, befriet fra den tidligere mistro og usikkerhed (og dog?).

At de to film *virker* i høj grad forskellige udspringer muligvis af forskel i romanforlæggene. »Rebecca« er et dybt sjæleligt drama, der udspilles i et gammelt slots gotiske dekoration, hvor fortidens dæmoni er usynlig – men fysisk nærværende i form af husånden Mrs. Danvers – og giver hovedpersonens angst et alment metafysisk perspektiv. »Suspicion« ligner mere et ironisk kriminallystspil, udspillet i det »moderne« (1941) typisk-engelsk-landsby-hyggelige miljø (a la Agatha Christie), hvor ondskab og mord er reduceret til et prosaisk konversationsemne ved middagsbordet.

Ironien kommer ikke mindst til udtryk i persontegningen. Lina virker med sine læsebriller, knold i nakken og bog om børnepsykologi samt slumrende lidenskaber under sit lærerindeimage som en personificering af det hitchcockske kvindesyn. Hun gemmer fotoet af den påtrængende fyr fra toget, retter på nakkeknolden og lægger læsebrillerne, da han uventet dukker op, men har dog så mange hæmninger, at hun afviser hans første fysiske tilnærmelse under spadsereturen, konkretiseret i et raffineret visuelt symbol: hendes åbentstående håndtaske, som hun lukker, i nærbillede.

Faderens karakteristik af hende som jomfrunalsk og usexet fjerner for et øjeblik hendes hæmninger, og hun kysser lidenskabeligt Johnny (Cary Grant), lige så impulsivt og overrumplende som den marmorkølige Grace Kelly 14 år senere gør det i »To Catch A Thief«. Den følgende scene ved frokosten viser Hitchcocks specielle *touch:* at skildre en situation på to planer, ved visuelt at lade os fornemme de dybere følelsesmæssige konflikter mellem nogle personer, mens dialogen mellem dem blot er intetsigende og lægger en distanceret overflade. Tværs igennem den ordinære frokostkonversation søger Lina at demonstrere sin kvindelighed over for faderen ved at antyde forbindelsen med Johnny – men demonstrationen fuser ud, da Johnny ringer og aflyser deres møde. Kameraet følger hende – fuld af tilbageholdt skuffelse og nederlag – ind til bordet, hvor faderen, med en spørgende mine, inkluderes i billedet. Hitchcock udtrykker med denne ene indstilling hele hendes binding til faderen.

Endnu større emotionel intensitet opnås i scenen, hvor Lina vender hjem med mistanken om, at Johnny har myrdet husvennen Beaky. Også her holdes kameraet i halvnær af Lina, der langsomt bevæger sig gennem hall'en henimod dagligstuen, hvorfra Johnnys muntre fløjten (af deres love-tune) høres. Hele hendes pinefulde mistanke og uvished er indeholdt i denne indstilling.

Det er sligt, der har fået ny-bølge-folkene – for hvem en kamerabevægelse jo er et spørgsmål om moral – til at udnævne Hitchcock til bølgens fader. Især Chabrol har jo rendyrket dette fascinerende – og realistiske – spil mellem menneskers dybe følelser og deres distancerede overflade.

Ligeledes bidrager anvendelsen af dekoration og belysning til at udtrykke Linas situation. F. eks. lyset der falder gennem hall'ens store glasrude og kaster et skyggenet over hele hall'en, bedst udnyttet i scenen efter politifolkenes besøg (der har bestyrket hendes mistanke). I et totalbillede skråt oppefra ses Lina stående hjælpeløs i det mistankens skygge-spindelvæv, hun ikke kan kæmpe sig ud af.

Lys- og skyggespillet udnyttes også for fuldt register i den strengt sort/hvide (uden mellemtoner) scene, hvor Johnny, sort silhouetagtigt truende, i én indstilling ses bære det kridhvide (selv-lysende) glas mælk, der måske indeholder den usporlige gift, op til Lina.

Filmens slutning blev påtvunget Hitchcock, der havde ønsket at mistanken skulle definitivt bekræftes. Men af kommercielle hensyn måtte Cary Grant ikke være morder, og med den nærværende slutning skulle hans uskyld altså være fastslået. Men det er – på trods af producenterne – lykkedes Hitchcock at give denne slutning en drejning, så vi efterlades i stadig uvished om mistankens begrundelse. Lina tror – tilsyneladende da – på Johnnys forklaringer, men er de egentlig ikke lige så utroværdige som dem han tidligere er kommet med? Er hele hans redningsaktion af Lina ikke blot en afledningsmanøvre, som måske redningen af Beaky var det?

Filmen slutter. Mistanken vedvarer . . .

Hitchcock er 100 pct. moralist, for ham er ikke blot kamerabevægelser men hele problematikken om at lave film et spørgsmål om moral. For ham er formålet med hans film at give tilskueren et sjæleligt chok, der river denne ud af sin tryghed ved en hverdag og en tilværelse, som Hitchcock finder meget utryg, fuld af alskens psykisk sygelighed og dæmonisk ondskab.

»Suspicion« er måske ikke et af de største sjælelige (og kunstneriske) chok, Hitchcock har givet os, men den er alligevel en spændende og foruroligende film. Spændende fordi den er som de mennesker den skildrer: dybt følsom under en let og muntert distancerende overflade. Foruroligende fordi Hitchcock drager os tilskuere med ned under personernes – og filmens – overflade og lader os gennemleve de samme dybe følelser som de – og Hitchcock selv – nærer.

Og suspicion, mistanke, mistro, er netop et nøgleord til disse følelser.

Peter Hirsch

■ **MISTANKEN**

Suspicion. USA 1941. **Dist/P-selskab:** RKO Radio Pictures. **Instr:** Alfred Hitchcock. **Manus:** Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville. **Efter:** roman af Francis Iles [= A. B. Box]: »Before the Fact« (1932). **Foto:** Harry Stradling, Sr. **Klip:** William Hamilton. **Ark:** Van Nest Polglace, Carroll Clark. **Dekor:** Darrell Silvera. **Kost:** Edward Stevenson. **Musik:** Franz Waxman. **Tone:** John E. Tribby. **Instr-ass:** Dewey Starkey. **Sp-E:** Vernon L. Walker. **Medv:** Cary Grant (John Aysgarth), Joan Fontaine (Lina) Sir Cedric Hardwicke (Generalen, Linas far), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (Generalens kone), Isabel Jeans (Mrs. Newsham), Heather Angel (Ethel, husassistent), Auriol Lee (Isobel Sedbusk), Reginald Sheffield (Reggie Wetherby), Leo G. Carroll (Kaptajn Melbeck). **Længde:** 99 min., 2730 m. **Udl:** Panther. **Re-prem:** Roxy 17.5.71.

PUNKT 22

Første gang man ser »Punkt 22«, bliver man på det nærmeste fejet over ende af det bragende voldsomme *impact,* som fra lærredet slynges én lige i synet. Ustandselig sker der noget, ustandselig skifter scenen frem og tilbage, op og ned i tid og rum, ustandselig skifter også stemningen og synspunktet, fra grotesk farce til ædende ond satire til mild livsvisdom til absurd *grand guignol* til lammende skrækvisioner til universel tragisk patos og tilbage forfra igen. Én ting kan i hvert fald slås fast: Mike Nichols og hans medarbejdere holder fuld damp oppe hele vejen, der er et gigantisk *go* over »Punkt 22«. Dermed har den allerede meget af hvad der kan kræves af en film, i og med at den skal ses, opleves, fængsle umiddelbart. Gensyn og eftertanke må så klarlægge, hvorvidt den derudover har det præg af sammenhæng og enhed, der betinger at man tør kalde den et kunstværk. Jeg kan ikke komme til andet resultat, end at denne kvalitet fattes filmen.

Et grundelement i »Punkt 22« er kaos, forvirring, og Nichols opbygger på raffineret måde et univers hvor intet står fast, intet har den forventelige mening. Afgørende virkninger opnår han ved hyppige, abrupte sceneskift, der i reglen samtidig er bratte og delvis uforklarede ryk frem eller tilbage i tiden. Bortset fra elliptiske fremklip, anvendt som normalt fortælleteknisk greb, rummer filmen ca. 20 sådanne tidsspring. Nogle bringes i stand via associationer på tilfældige ord eller hændelser (»Snowden«, »skør«, »– spark ham i skridtet!«, Orrs maskine som flyder på havet, medaljen som Luciana får etc.), andre kommer uformidlet, når en scene tilspidses eller modsat er ved at løbe ud. Kronologien er i det hele taget vaklende. Med besvær kan man indordne de talrige svinkeærinder omkring en fremadskridende akse, fra det store *take off* i begyndelsen af filmen til Yossarians afsluttende vilde flugt, men det er næsten umuligt at fastholde en bestemt tidsfølge. Ligger f. eks. togtet hvor Yossarian såres i benet før eller efter Snowdens død? Da Yossarian ser sit eget blod, synes han at tænke tilbage på Snowden, men under samme togt (?) lancerer Milo Minderbinder for første gang – overfor Cathcart – de M&M-aktier, der er anbragt i stedet for den morfin, Snowden skulle have haft.

Den kronologiske som på andre felter herskende forvirring lader sig opfatte som genspejlende forvirringen og det sig nærmende vanvid hos personen Yossarian, med hvem vi oplever/genoplever/fantaserer/drømmer os gennem det vilde forløb. Når der er forskelle på begivenhedernes grad af »virkelighed«, modsvarer det da forskelle i Yossarians evne og vilje til at opfatte hvad der reelt sker omkring ham. Det kan hævdes at kun en eneste scene gengives med sand alvor: Yossarians tilbagevendende traumatiske erindring om Snowdens død i kabinen – og selv i denne scene blander der sig elementer af de øvriges burleskerier. Men bortset herfra kan der lægges et skel ca. 2/3 henne i filmen, da Nately omkommer under Milos »luftangreb« på basen. Indtil da kan forløbet i det store og hele ses som reelle begivenheder gengivet i galgenhumoristisk overdrivende karikatur – men Milos arrangement med tyskerne for at få afsat sin mislykkede bomuldskonfekt kapper definitivt forbindelsen til sandsynligheden. Langt vil man strække sig, men at den slags handeler skulle have fundet sted – nej! Det samme gælder det følgende, længere afsnit, hvor Yossarian er i Rom for at opsøge Natelys pige; Milo har nu opkastet sig til en slags kapitalistisk Führer der almægtig og alvidende styrer byen, samler alle piger i et gigantisk bordel etc. – alt dette er fundamentalt utroligt, det må være rablet afgørende for Yossarian.

Hvad mere er: afsnittet er i hele sin stil klart adskilt fra hvad der er gået forud: nu befinder vi os bestandig i et truende natmørke hvis *greuel*-belysning og makabre skygger omdanner byen til et surrealistisk helvede. Groteske, grusomme scenerier pågår i gaderne, personerne er som levende døde, alt er en ond drøm. I dette afsnit af filmen, således i scenen i det tidligere bordel med den forladte gamle kvinde, er den Orson Welles der filmatiserede Kafka's »Processen« mindst lige så meget til stede, som når han med hele sit overnaturlige format personificerer general Dreedle, den galeste sadist af dem alle.

I »Punkt 22« vrænges der med god ret ad tåbelige dispositioner.

Yossarians hjemsendelsesordre synes at udfri ham af den formørkede tilstand. Ved at bøje sig for de militære ledere og skaffe dem en ufortjent fordel kan han selv slippe ud af infernoet, og selve filmens åbningsscene viser ham på vej ud til den frelsende maskine. Men opblændingen ved arrestationen var kunstig, mareridtet er ikke forbi – Yossarian får en kniv i ryggen (anledningen er som alt andet meningsløs: det er en hævnakt fra Natelys pige, skønt Yossarian var den eneste der gjorde noget for hendes kæreste; og basens ledere udlægger den lige så vanvittigt: som et nazistisk anslag mod dem selv), og mens han nu svæver mellem liv og død på operationsbordet, hamrer hele forløbet – som er filmens – gennem hans hjerne.

Der er en tydelig forbindelse mellem knivstikscenen og scenen med den dødeligt sårede Snowden. Begge gentages (knivscenen får vi to gange, Snowden-scenen i alt fem gange); begge foregår i flylarm, som i knivscenen første gang overdøver Yossarians samtale med Cathcart og Korn, anden gang er dæmpet ned så replikkerne høres, hvorimod larmen i Snowden-scenen først kommer allersidste gang, da det fysiske chok slår ned med hele sin dumpe kraft. Knivscenen må altså have en lignende central betydning som Snowden-scenen indlysende har. Måske skal den sige, at ligesom der skulle en oplevelse af rædsel og dødsangst til for at få Yossarian til at gennemskue det vanvid han omgives af og selv deltager i, så må der et nyt chok til for at belære ham om, at han ikke virkelig slipper fri ved at krybe for kommandanterne. Kun en flugt på tværs af al fornuft fører ud af denne verden på tværs af al fornuft.

Men netop flugten, hvor alvorligt skal dén nu tages? Minder den trods alt ikke mistænkeligt om en »fiks« slutning, giver den virkelig en tilfredsstillende afrunding af det forvirrende meget der er gået forud? Det gøres ikke klart, om flugten er en i realiteten defaitistisk forlængelse af Yossarians galskab (det *er* altså håbløst, man kan jo ikke ro til Sverige i et badedyr), eller en påstand om at den vilde, vanvittige flugt dog er mere fornuftig end alle andre handlinger.

Og her er vi ved de dele af filmen, som for mig at se ikke er holdbare. Hvad der ovenfor er sagt om filmens galskab som udtryk for Yossarians tilstand og opfattelse af hvad der sker, dét er jo nemlig en tolkning som har sin begrænsning – galskaben og meningsløsheden er i lige så høj grad noget filmen *selv* lader komme til udtryk, sådan opfatter også filmen begivenhederne og personerne. Men ligesom man ikke med kunstnerisk held kan skildre f. eks. kedsomhed kedeligt, eller kynisme kynisk, sådan lader heller ikke absurditet sig fremstille tilfredsstillende, med mindre der i værket bagom den absurde og tossede verden, som opbygges, er en højere klarhed og mening. Noget sådant er det imidlertid meget svært at drage ud af Nichols' film. Den undlader at lægge afgørende vægt på visse af sine sider frem for andre, man ved ikke hvilke af de hinanden modstridende elementer man skal tage alvorligere end andre. Og figuren Yossarian er ligesom ikke rigtig blevet færdig. Hans reaktioner ligner til tider næsten pjokkethed, men han er vel ikke bare en fyr der er bange for sit skind? Og bortset fra uundgåelige følelser ansigt til ansigt med kammeraters lidelser giver han ikke udtryk for at være bevidst om stort andre værdier end de meget direkte erotiske. Hvad vil han egentlig give sig til, hvis han *skulle* nå til Sverige – bare gå i seng med svenske Luciana'er resten af sine dage?

Og så kan man i øvrigt få den – naturligvis på en måde naive – tanke, at det dog vist er mærkeligt som filmen helt og aldeles tænker »fjenden« bort fra den krig, midt i hvilken den foregår. Hvad man end vil mene om Dreedle, Cathcart m. fl. – startet 2. Verdenskrig har de trods alt ikke, og at skildre den som om aksemagterne slet ikke deltog i den er til enhver tid en abstraktion. Var synspunktet så blot gennemført konsekvent, var isoleringen fra det i dén forstand politiske blot rendyrket – som det med held skete i en krigsfilm af en helt anden slags, Rosi's »Ingenmandsland« – men Nichols punkterer den i filmens værste scene, en sentimental belæring om det vise og livsduelige i at hytte

sig ved politisk medløberi til hvilken som helst side, holdt af en i øvrigt fortræffelig Marcel Dalio og underbygget med en patos, som om gamlingen var Shangri La's præsident. Man får virkelig det indtryk at filmen bakker denne grænseløst kyniske filosofi op, men det kan dog næppe være tilfældet, og så burde afstanden fremgå.

Det er filmens svaghed, at den i denne og andre scener ikke orienterer sig klart i forhold til sit stærke stof. Der vrænges med god ret ad tåbelige dispositioner, der tages med god ret afstand fra kynisme og hensynsløshed, og der antydes muligheden af andre og bedre måder at indrette tilværelsen på – men filmen kommer ikke for alvor ud af den busk som dens selvvalgte, eminent opbyggede form og stil udgør.

Poul Einer Hansen

■ **PUNKT 22**

Catch-22. USA 1970. Dist: Paramount. **P-selskab:** Paramount/Filmways, Inc. **P:** John Calley, Martin Ransohoff. **As-P:** Clive Reed. **P-ledere:** Jack Corrick, Joe L. Cramer, Baccio Bandini (Rom-sekvenser). **Instr:** Mike Nichols. **Instr-ass:** Edward A. Teets, Nartin Cohan, Ron Crow. **2nd unit instr:** Andrew Marton, John Jordan, Alan McCabe. **Dialog-instr:** Geoffrey Horne. **Flyveleder:** Frank Tallman. **Manus:** Buck Henry. **Efter:** roman af Joseph Heller. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Alan McCabe/Ass: Peter Ewens, Olive Rivers. **2nd unit foto:** Harold Wellman. **2nd unit kamera:** John C. Stevens. **Lys:** Carl Gilbert (sup). **Luftfoto:** Nelson Tyler. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sam O'Steen/Ass: Stu Linder. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Harold Michelson. **Konstruktion:** Bill Parks. **Dekor:** Ray Moyer. **Rekvis:** Robert Schultz. **Kost:** Ernest Adler (sup), Lambert Marks. **Musikbånd:** John Hammell (sup), June Edgerton. **Tone:** Lawrence O. Jost, Elden Ruberg. **Lyd-E:** Howard Beals (sup), Harold Wooley. **Sp-E:** Lee Vasque. **Makeup:** Del Armstrong. **Frisurer:** Ernest Adler (sup), Marlene Kolstad. **Råd:** Major Alexander Gerry. **Stills:** Jack Gereghty. **Rollebesætter:** Alan Shayne. **Medv:** Alan Arkin (Yossarian), Martin Balsam (Oberst Cathcart), Richard Benjamin (Major Danby), »Art« Arthur Garfunkel (Nately), Jack Gilford (Doc Daneka), Buck Henry (Oberst Korn), Bob Newhart (Major Major), Anthony Perkins (Feltpræsten Tappman), Paula Prentiss (Sygeplejersken Duckett), Martin Sheen (Dobbs), Jon Voight (Milo Minderbinder), Orson Welles (General Dreedle), Bob Balaban (Orr), Susanne Benton (General Dreedles pige), Peter Bonerz (McWatt), Norman Fell (Sergent Towser), Charles Grodin (Aarfy Aardwark), Austin Pendleton (Moodus), Gina Rovere (Natelys luder), Olimpia Carlisli (Luciana), Marcel Dalio (Den gamle mand), Evy Maltagliati (Gammel kvinde), Liam Dunn (Faderen), Elizabeth Wilson (Moderen), Richard Libertini (Broderen), Jon Korkes (Snowden), Seth Allen (Hungry Joe). * **Længde:** 122 min., 3100 m. **Censur:** Gul. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Dagmar 13.8.71.

* Ved premieren i Dagmar blev filmen vist i en 114 minutter lang version (bl. a. manglede Yossarians ensomme vandretur gennem Rom), men efter protester kom de manglende 8 minutter med i filmen, der fra den 21. august blev vist i fuld længde. I et læserbrev i Information (19.8.71) forklarer Henning Carlsen forholdet således: »Da jeg så filmen første gang tidligt på foråret var min umiddelbare reaktion, at den trak flere steder og både oplevelsesmæssigt og tidsmæssigt var for lang. Dette meddelte jeg udlejningsselskabet Paramount og foreslog nogle klip, men fik besked om, at det var udelukket. Hermed slog jeg mig til tåls, men opfordrede udlejeren til at forhøre helt tilbage til producenten, om det dog ikke kunne lade sig gøre. Jeg var overbevist om, at det ville være en gevinst for filmen, men insisterede ikke. Den 3. juni så en lille kreds af journalister filmen i sin fulde længde. I slutningen af juni fik jeg svar fra Paramount, at jeg godt måtte klippe som foreslået, og så klippede jeg i overensstemmelse hermed.«

Indspilningen startet 13. januar 1969. Eksteriørscener er optaget i Mexico og Italien, mens interiørscenerne er filmet i Paramounts studier i Hollywood. Som filmprojekt begyndte »Punkt 22« i Columbias kontorer i 1962, idet man havde købt filmrettighederne for 150.000 dollars, men det lykkedes ikke at få lavet et acceptabelt manuskript ligesom det heller ikke lykkedes at finde frem til en instruktør. Richard Lester var en overgang på tale, ligesom Orson Welles igennem lang tid prøvede at sikre sig filmrettighederne. Til sidst solgte Columbia filmrettighederne til Martin Ransohoffs »Filmways, Inc.« og med Nichols som instruktør blev der lavet et første budget på 3½ million dollars, senere forhøjet til 5 millioner, så til 8 og til 11 millioner, hvorefter Filmways gik i kompagniskab med Paramount for at kunne finansiere filmen. Den endelige kostpris menes at være ca. 17 millioner dollars.

HAPPY ENDING

Hjemmegående husmor godt på vej til de fyrre, med en karrierestræbende ægtemand og en forældrekritisk teenagerdatter. Evigt bekymret mor og forstående husholderske. Faretruende højt pille- og især spiritusforbrug. Kunde i foryngende *body building*-institutter for kvinder. Vennekreds hovedsageligt bestående af ægtemandens klienter. Materiel situation: over middel. Sjælelig situation: desperat.

Richard Brooks' udgangspunkt er bevidst banalt. Fru Wilsons sovebyfrustrationer, hendes kedsomhed og begyndende alkoholisme, kan man læse om i hveranden weekend-avis. Hun anskues sædvanligvis som et produkt af »velfærdssamfundet«, men har eksisteret og vil eksistere, så længe kvindens plads retteligt anses for at være ved mandens side og i hjemmet hos børnene. Fru Wilson afbrød en collegeuddannelse for at gifte sig i romantisk rus. Rusen fordampede, en ensformig hverdag blev tilbage, et rutineægteskab formildet af alkohol og piller.

Det særlige ved fru Wilson er, at hun ikke kan få romantikken ud af blodet. Hun er fru Bovarys amerikanske søster, fra den tidlige ungdom farligt næret af Hollywoods romantiske drømmeverden. Og det er vel at mærke en filmromantik, der ikke blot forherliger den lidenskabelige kærlighed, men også – som i »Brudens far«, hvorfra en bryllupsscene citeres – den lykkelige familie. For i enhver *happy ending* ligger det underforstået, at de to levede lykkeligt til deres dages ende.

Det er denne falske eventyr-romantik, fru Wilson renses for på sin flugt fra hjem, barn og ægtemand – uden at hun derfor behøver gøre vold mod sin sandt romantiske natur. Da hun i filmens smukkeste scene helt alene ligger i strandkanten og lader sig gennembløde af bølgerne, oplever hun både en renselse og en genfødsel på passende romantisk vis. Veninden Flo har vist hende, at en kvinde kan eksistere tilfredsstillende som et frit væsen, med muligheder for såvel ægteskabelig som ekstra-ægteskabelige forbindelser. Og gigoloen Franco har lært hende, at romantik kan være en vare, som man ikke altid behøver tage alvorligt, et lille billigt kommercielt trick.

Med lige dele overlegen ironi og psykologisk træfsikkerhed har Richard Brooks filmet »The Happy Ending« som en traditionel farvelækker og poleret amerikansk komedie. Filmens billeder er et fremragende udtryk for fru Wilsons pseudoromantiske følsomhed, hendes isolation i alkoholens disede drømmeverden. I mesterfotografen Conrad Halls filterbeskyttede cinemascopebilleder og George Grenvilles diskret springende klipning idealiseres eller indtåges omverdenen i overensstemmelse med fru Wilsons egen forestillingsverden – nogle fabelagtig raffineret belyste barscener er et godt eksempel på denne ekspressionisme.

»The Happy Ending« er ikke uden fejl – en dramatisk noget usikkert disponeret tilbageblikssteknik, en lidt for ordrigt understregende dialog. Men man kan kun undre sig over, at ingen københavnske centrumbiografer turde binde an med den, og at den fik så kort en levetid på Bellevue. Har biografdirektørerne og det fåtallige publikum virkelig stirret sig så blinde på den lækre indpakning, at de ikke har opdaget i hvor høj grad denne »indpakning« udgør selve filmens indhold? Er vi i disse år, hvor politisk tendens er *in* og Hollywood mere *out* end nogensinde, ved at glemme, at en film skal ses med øjnene?

Morten Piil

■ **HAPPY ENDING**

The Happy Ending. USA 1969. Dist: United Artists. **P-selskab:** Pax Films, Inc. **P-leder:** Tom Shaw. **P-ass:** Gene Levy. **P/Instr/Manus:** Richard Brooks. **Foto:** Conrad Hall. **Lys:** Harry Sundby. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** George Grenville/Ass: Murray Jordan. **Rekvis:** Joe La Bella. **Kost:** Rita Riggs. **Komp/Dir:** Michel Legrand. **Sang:** »What Are You Doing the Rest of Your Life?« af Michel Legrand (musik), Alan & Marilyn Bergman (tekst); sunget af Michael Dees & Bill Eaton. **Tone:** Kay Rose, William Randall, Clem Portman, Harry Warren. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Musikindspilning:** Kevin Cleary. **Sp-E:** Chuck Gaspar. **Makeup:** Fred Blau. **Frisurer:** Jan Van Uchelen, Sidney Guilaroff. **Medv:** Jean Simmons (Mary Wilson), John Forsythe (Fred Wilson), Shirley Jones (Flo), Lloyd Bridges (Sam), Teresa Wright (Mrs. Spencer), Dick Shawn (Harry Bricker), Nanette Fabray (Agnes), Robert Darin (Franco), Tina Louise (Helen Bricker), Kathy Fields (Marge Wilson), Karen Steele (Fraskilt), Gail Hensley (Betty), Eve Brent (Ethel), William O'Connell (Præst), Barry Cahill (Flot mand), Miriam Blake (Cindy). **Org. længde:** 116 min. → 112 min. **Længde:** 112 min., 3060 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Bellevue 13.9.70.

DEN RØDE CIRKEL

Et stykke inde i »Den røde cirkel« forekommer et replikskifte, der kaster lys over det meste af filmens problematik og som måske også siger noget om den misantropi, der tilsyneladende gennemtrænger Jean-Pierre Melvilles intelligente og perfektible instruktion. Den rutinerede politimand Mattei (fremragende og overraskende spillet af Bourvil), som alderen er begyndt at sætte sit præg på, er blevet narret af gangsteren Vogel (Gian Maria Volonté). Trods al mulig opmærksomhed og solide håndjern – men ikke solide nok! – undslipper denne under en togtransport mod Paris. Efter nogen tids forgæves eftersøgning går generalinspektøren ind i sagen og kalder Mattei til et møde.

Generalinspektøren konstaterer uden tvivl, at Vogel er skyldig. »Så mange mistænkte er gået gennem mine hænder, som viste sig at være uskyldige,« svarer Mattei. »Menneskene er skyldige,« fastslår hans overordnede og igen, da Mattei er på vej ud af døren: »Glem ikke – alle er skyldige.« Et ekko af dette får vi igen senere i en bemærkning efter arrestationen af et par skoleelever: »De fødes uskyldige, men det varer ikke.«

I logisk konsekvens af sine ord sender generalinspektøren bud efter Matteis generalieblad. For Mattei er ikke alene et mærkeligt navn for en korsikaner, men også en korsikaner med blondt hår og blå øjne! Efter endt læsning langt ud på natten lægger generalinspektøren Matteis papirer fra sig med en eftertænksom og fraværende mine og vi aner dunkelt, at heller ikke Mattei er pletfri, at virkelig alle mennesker i Melvilles klaustrofobiske, følelseskorrumperede verden på en eller anden måde er skyldige.

I hvert fald ender Mattei som en slags skyldig, hvad hans overordnede heller ikke glemmer at gøre ham opmærksom på, med filmens sidste ord: »M. Mattei, tous les hommes . . .« – resten af sætningen behøver han ikke udtale. Mattei får has på sine gangstere til sidst ved simpelt baghold, i overført betydning et forræderi baseret på et reelt, idet Corey (Alain Delon) stikkes af en hæler.