

billedkompositioner og typer, som med ganske få og ubetydelige ændringer varieres i forhold til tidligere film. Det er for let at affeje sådanne parallelsteder og gentagelser med, at de blot er udtryk for tomgang og repetition hos en instruktør, der i skabelsesprocessen sætter på sin intuition og inspiration og kobler intellektet fra.

Disse stadigt tilbagevendende scener, der stort set hele tiden har den samme indholdsmæssige valør, udtrykker tværtimod en række sublimant lagrede erindringer om grundlæggende oplevelser, som dukker op under arbejdet og dikteres scenerne. En allerede støbt form, en »matrice«, anes bagved om ikke alle så dog adskillige af de elementer og scener, der har personlig karakter i hans film.

En sammenligning mellem »8½« og »Fellini Roma« er fra dette synspunkt oplagt. »Recurring images« (i psykoanalytisk forstand), der i Fellinis eget univers har en rentud arketypisk kvalitet, er der mange af. På et helt elementært plan er det klart, at skoleelevernes oplevelser med luderen Saraghina i »8½« og det pornografiske billede, der pludselig dukker op mellem romerske monumenter under en lysbilledforevisning for eleverne i »Roma«, må gå tilbage på et tidligt møde med »det frække« i Fellinis barndom. En grundlæggende oplevelse må også diktere den klaustrofobiske karakter i scenerne fra bilkøen, der sidder fast i tunnelen (»8½/2«) eller snekler sig ind mod Rom i den nye film.

Man kan også pege på visse tableau-lignende, statuariske grupperinger og kompositioner, der bliver ved med at melde sig, eller visse næsten mystiske (kvinde)figurer der stadig dukker op. Tag f. eks. præsentationen af den gamle tante i den unge Fellinis logi i Rom: det er et møde med et fast præget billede på alderdommen, som også repræsenteres af »la nonna« på den store landejendom eller af det andet møde med kardinalen i »8½/2«. Blandt de faste kompositioner kunne man som et af de mere indlysende eksempler nævne det klerikale modeshow i »Fellini Roma«, hvis amfiteatraliske opbygning omkring kardinalen og principessa'en gentager kleresiets placering omkring cirkusarenaen og hele overklassens entré til den afsluttende scene i »8½/2«.

»Fellini Roma« er en film uden fast struktur. Dens løst sammenføjede, episodiske forløb gør den stærkt afhængig af de enkelte sceners egenkvalitet. Men de svinger meget og udtrykker tilsyneladende en periodisk inspiration, som mest har meldt sig, når det gjaldt om at forfølge erindringen og genopleve Rom, som den var for tredive år siden. På den anden side giver den et stort materiale til yderligere forståelse af dirigerende kræfter i Fellinis arbejdspro-



ces. Fra det synspunkt er den en meget åben film. Øystein Hjort

■ FELLINI ROMA

Roma/Fellini Roma. **Eng. titel:** Fellini's Roma. Italien/Frankrig 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Ultra Films (Rom) - SPA (Rom)/Les Productions Artistes Associes (Paris). **P:** Turi Vasile. **As-P:** Danilo Mariciani. **P-leder:** Lamberto Pippia. **P-ass:** Alessandro Gori, Fernando Rossi, Alessandro Sarti. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Maurizio Mein, Paolo Pietrangeli, Tonino Antonucci. **Manus/Fortælling:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Kamera:** Giuseppe Maccari/Ass: Piero Caduro, Roberto Aristarco, Michele Picciaredda. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni/Ass: Adriana Olasio, Leda Bellini. **P-tegn/Ark/Dekor:** Danilo Donati/Ass: Giorgio Giovannini, Ferdinando Giovannoni, Romano Massara, Rita Giacchero. **Rekvis:** Andrea Fantacci. **Kost:** Danilo Donati/Ass: Romano Massara, Rita Giacchero. **Fresker/Portrætter:** Rinaldo, Antonello, Giuliano, Geleng. **Komp:** Nino Rota. **Dir:** Carlo Savina. **Koreo:** Gino Landi. **Sp-E:** Adriano Pischlutta. **Makeup:** Rino Carboni. **Frisurer:** Amalia Paoletti. **Tone:** Renato Caduro, Mario Maldesi. **Medv:** Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Gore Vidal, Anna Magnani, Peter Gonzales, Fiona Florence, Britta Barnes, Pia De Doses, Marne Maitland, Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Raut Paule, Galliano Sharra, Paola Natale, Marcelle-Ginette Bron, Mario Del Vago, Alfredo Adams, Stefano Mayore. **Længde:** 120 min., 3278 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 18.12.72.

HAKKEDRENGE

Gangsterfilmen »Prime Cut« er Michael Ritchies anden film, lavet efter den slet ikke uefne, langt fra perfekte men også stærkt undervurderede »The Downhill Racer« (»Der er koldt på toppen«), og altså før den begavede politiske satire »The Candidate« (»Stem på McKay«). I alle tre film har Ritchie vist sig som en fantasirig, disciplineret og stilsikker filmskaber, hvis force først og fremmest forekommer at være den meget levende og indforståede skildring af et miljø og dets atmosfære i alle nuancer, mens menneskeskildring i traditionel forstand ikke synes at interessere Ritchie. I Ritchies film spejles menneskene først og fremmest (og næsten udelukkende) i forhold til de miljøer, de placeres i. Det har næppe været tydeligere end i »Prime Cut«, hvis sparsomme og fåmælte dialog er næsten så *non communicado*, som replikker nu kan være det. Aligevel bliver Lee Marvins gangster i »Prime Cut« til mere af et fuldt realiseret menneske på godt og ondt end debut-filmens ensomme skiløber bliver det i sin stræben efter tinderne eller »The Candidate«s

smart formgivne politiker (den film er nok mere Robert Redford end Ritchie, tror jeg), der næsten kunne være vredet ud af de pølsemaskiner, som i »Prime Cut« skaber en uheldsvanger og atmosfæreladet spænding allerede før credits-sekvensen er omme.

I modsætning til vist nok alle andre gangsterfilm udspilles »Prime Cut« langt borte fra den storby, der almindeligvis fungerer som et af genrens væsentligste stilskabende elementer. Men selv om det, trods miljøskiftet, er rimeligt at kalde »Prime Cut« for en gangsterfilm (lige som det er rimeligt at klassificere »Point Blank« som en gangsterfilm, skønt den er mindst lige så meget thriller og allegori), fordi filmen låner meget fra den rendyrkede gangsterfilm (der spilles f. eks. meget på Lee Marvins fysiognomi og lakoniske væremåde), så er »Prime Cut« i sin kerne mere en moderne variation af tidligere tiders romantisk-opbyggelige folkeeventyr om jomfruer i nød og ædle riddere, og den er det til tider med en ironisk distancerende humor, der er i slægt med Lewis Carrolls meningsfulde verbal-nonsens i »Through the Looking Glass«. I selv samme øjeblik Lee Marvins blakkede helt forlader storbyen Chicago og drager til det frodige Kansas City-landskab med det fede kvæg og de korngule marker, er han så at sige trådt igennem »the looking glass«, ind i en verden, hvor der er vendt op og ned på tingene. Det antydes i de navne, som personerne er udstyret med - bymenneskene bærer normale navne, mens gangsterne og deres piger i Kansas City udelukkende benævnes med groteske kælenavne: Gene Hackmans Mary Ann (pigenavnet antyder også figurens manglende seksuelle ydeevne i forhold til konen), den kropsligt enorme men forstandsmæssigt svage broder med navnet Weenie (slang for en frankfurter-pølse), Mary Anns hustru, der hedder Clarabelle (et navn, der vist kun associerer til en indskrænket ko i tidlige Disney-film) og de to ufærdige unge piger Violet og Poppy, der af gangsterne i Kansas City er bogstavelig talt opdrættet til at udfylde roller som underdanige elskerinder på

samme måde, som gangsterne opdrætter slagtekvæg. Pigernes navne kan hævdes mere at være i pagt med den normale verdens banal-poesi, men også her er der dog tale om noget dobbelttydigt: for en amerikaner skal der næppe meget til at associere fra Violet til Violets, der kan betyde enten kål eller simpelthen billig mados, eller måske videre til cabbage rose, en landrose – mens Poppy både er navnet for valmuen og i anden sammenhæng betyder opium. I filmens forløb ender Violet da også som en billig brugsting med lugten af billig og beskidt gammelmandsos af liderlighed hængende ved, mens Poppy får lov til at blomstre i slutningens lidt vel fade idyl.

Filmens snurrige ironi er også til stede i musikanvendelsen, hvor den uskyldige solsort via melodien »Bye Bye Blackbird« pludselig alluderer til kommende skæbnesvangre begivenheder, og da Lee Marvin konfronteres med de narkotika-berusede piger, først og fremmest Poppy, er det til strofer af populærmelodier med titler som »Jeannie With the Light Brown Hair« og »She Was Only a Bird in a Gilded Cage«, mens der til filmens markeds-sekvens spilles den i sammenhængen lige så ironiske »When the Saints Go Marching in«.

Sære personnavne og ironisk brug af titler og melodier hentet fra den amerikanske populærmusik gør selvfølgelig ikke filmen til noget mesterværk, men det er med til at understrege, hvorledes Ritchie og hans medarbejdere selv i de mindste detaljer har sørget for at underbygge filmens karakter af et raffineret eventyr om godt og ondt, om Lee Marvin som ridderen, der skal frelse jomfruen fra både den onde heks (Gene Hackmans Mary Ann) og dragen (en mejetærsker).

Filmens poetiske eventyr gemmes under en spinkel og lidet original historie om gangsteren Nick Devlin, der engageres til at fremskaffe en halv million dollars, som gangsterne i filialen i Kansas City har snydt Chicago-hovedkvarteret for. Det er ikke i sig selv særlig spændende, men allerede fra starten antydes det, at Nick Devlin langt fra er nogen almindelig kontrakt-gangster. Trods et tilbud (som ingen almindelig gangster kunne afslå) på 50.000 dollars siger han nej. Først da der hentydes til muligheden af, at han ved samme lejlighed endelig kan få gjort et gammelt regnskab op med Mary Ann og Clarabelle, påtager Nick sig jobbet, og hele tiden uddyber Michael Ritchie billedet af Nick, der fra begyndelsens nonchalante præsentation vokser i statur indtil han viser sig at være lidt af en Chandlersk gralsridder. Enkelte replikker i filmen får karakter af en nøgle til hans figur. Da Nick genser Clarabelle, siger hun til ham, at han ikke har ændret sig spor, hvortil han svarer: »Oh, nobody does ... not where it counts«. I første omgang kan replikken antages udeluk-

Still/Lee Marvin og Sissy Spacek flygter fra den faretruende mejetærsker i »Hakkedrenge«.



kende at hentyde til pigen, der engang har svigtet ham til fordel for et liv i luksus, men filmen uddyber billedet af Nick som en meget moralsk person, hvorfor replikken peger lige så meget tilbage til ham selv: nok har han plejet omgang med gangstere, men når regnskabet endelig skal gøres op, så er det hos Nick kun overfladen, der er flosset. Hos Clarabelle er det selve sjælen, der er ødelagt. Lige som hos Peckinpah drejer det sig om at kunne »enter one's house justified«. Og ikke ulig Peckinpah, så skelner Nick ubøjeligt mellem hvem der er »justified« og hvem ikke. I det afsluttende opgør mellem Nick og Mary Ann, er Mary Ann blevet hårdt såret, og han tigger Nick om at gøre arbejdet færdigt. »Finish me off, Nick«, trygler han, »Do it. You would for a beast«. Og grumt fortsættes dialogen med Nicks »You're a man« over Mary Anns »There's no difference« til Nicks definitive: »You're wrong. There is«. Brutalt som det måske end kan lyde, så er Nicks reaktion retfærdiggjort i Ritchies visualisering af skæbnedramaet. Mary Ann er afdækket som depraveret og fuldstændig skrupelløs, Nick som retfærdighedens engel, eller som en udfriet hævner måske. Og måske også lidt som en patriarkalsk skikkelse, i hvert fald i forholdet til Poppy, men fintfølede. I skildringen af Nick er der ingen ironi, og når han til slut svarer Poppy på, hvor de tager hen – til Chicago, »windy ... and calm ... and peaceful as any place anywhere«, så ved vi, at Nick omsider har fået fred med sig selv og er parat til at begynde livet på ny. Det er ikke mindst filmens overrumplende styrke, at der er megen rønselse i den. Langt om længe er Nick blevet et menneske.

I Lee Marvins meget autoritative typespil som Nick Devlin antydes udviklingen fint og diskret – i skildringen af den lokale markedsfest er Nick for pænt et menneske til at sige nej til en gammel kone, der beder ham smage på mælken fra hendes præmieko, og i en restaurantscene, hvor Poppy er iført en genomsigtig kjole med ingenting under, hvorfor hun nedstirres af både mænd og kvinder, sørger Marvin for uden ord at gen-nedstirre nyfigenheden og det moralske bedreværd. I begge situatio-

ner gøres de respektive miljøer på en vis måde til sindbilleder på Marvins karakter, ligesom også en forreven tordenhimmel (hvor banalt det end må lyde i referat) ikke blot forstærker, men simpelthen er Lee Marvins dumpe vrede, da et par af hans folk er blevet skudt ned og Poppy kidnappet.

Michael Ritchie ejer en formidabel evne til at gøre miljøerne næsten fysisk nærværende. I markedssekvensen bevæger Sol Politos kamera sig adræt fra det store overblik til de bittesmå detaljer, der insisterende peges ud i hastigt klippede nærbilleder.

Ritchie bruger kun sjældent totalbilleder, men da altid meningsfyldt. Ikke kun for at skabe pusterum og give et situationsoverblik, men som en intensiverende faktor. En sekvens, hvor Nick og Poppy flygter fra den larmende markedsplads til en fredfyldt kornmark er et karakteristisk eksempel. Det ensomme par isoleres i et hjørne af billedfeltet, så man stadig fornemmer faren fra før, og en diskret indfanget mejetærsker fjernet i telebilledets baggrund forstærker den frygt, der stadig lurer i kroppen på trods af al logik, der fortæller at faren er overstået, nu da forfølgerne har opgivet jagten. Ritchie skaber en atmosfære, der nok bedst kan sammenlignes med den kildrende frygt, som vi alle af og til kan fornemme i en mørk skov ved nattetide, og selv da mejetærskeren viser sig at udgøre faren, bevares stemningen af noget på en gang meget uvirkeligt, og noget meget håndgribeligt. I tråd med den eventyr-parafrase, som dette moderne gangstermelodrama er, er det næppe urimeligt at betragte hele Kansas City-afsnittet som de prøvelser helten skal gennemgå for at vise sig værdige til prinsessen og det halve kongerige.

Per Calum.

■ HAKKEDRENGE

Prime Cut. **Arb.titel:** Kansas City Prime. USA 1972. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** Cinema Center Films. **Ex-P:** Kenneth Evans. **P:** Joe Wizan. **As-P:** Mickey Borofsky. **P-leder:** David Salven. **P-ass:** Betty Gumm. **Eksteriorleder:** Les Kimber. **Instr:** Michael Ritchie. **Instr-ass:** Michael Daves. **Manus:** Robert Dillon. **Foto:** Gene Polito. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Carl Pingatore/Ass: Herb Steynore. **Ark:** Bill Malley. **Dekor:** James Payne. **Rekvis:** Allan Levine/Ass: Terry Lewis. **Kost:** Patricia Norris, Ray Summers. **Musik:** Lalo Schifrin (»When the Saints Go Marching in« + »Bye, Bye Blackbird« + »Jeannie With the Light Brown Hair« + »She Was Only a Bird in a Gilded Cage« er indkorporeret i Lalo Schifrins musik).

Musikbånd: Ed Forsythe. **Musik-sup:** Ed Forsythe. **Tone:** Barry Thomas, Doc Wilkinson, Joel Moss. **Lyd-E:** Jack Finlay. **Sp-E:** Logan Frazer. **Makeup:** Ken Chase, Emile LeVigne. **Frisurer:** Salley Bailey. **Fortekster:** Don Record. **Stills:** Orlando Suero. **Rollebesættelse:** Hoyt Bowers. **Medv:** Lee Marvin (Nick Devlin), Gene Hackman («Mary Ann»), Angel Tompkins (Clarabelle), Gregory Walcott (Weenie), Sissy Spacek (Poppy), Janit Baldwin (Violet), William Morey (Shay), Clint Ellison (Delaney), Howard Platt (Shaughnessy), Les Lannom (O'Brien), Eddie Egan (Jake), Therese Reinsch (Jakes pige), Bob Wilson (Mejetærsker-kører), Gordon Signer (Brockman), Gladys Watson («Mælkekonen»), Hugh Gillin, Jr. (Receptionsmand), P. Lund (O'Briens kone), David Savage (Ox-Eye), Craig Chapman (Farmer Bob), Jim Taksas (Big Jim), Wayne Savage («Freckle Face»), Jerry Tracey, Trudy Williams (Piger, der skal sælges på Mary Anns auktion). **Længde:** 86 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** ASA Filmudlejning. **Prem:** World Cinema 20.11.72.

SHERLOCK HOLMES, JUNIOR OG BUSTER SOM BOKSER

I rækken af Keaton-klassikere er Camera nu næsten nået til vejs ende. Rent forretningsmæssigt er det utvivlsomt klogt af Peter Refn at stille den altid fremhævede »Sherlock Holmes Junior« (Sherlock Junior, 1924) sammen med den to år senere og ret nedvurderede »Buster som bokser« (Battling Butler, 1926). Det er selvfølgelig trist for os, der havde regnet med at få de to spillefilm enkeltvis, suppleret med nogle sjældent sete aktører, men dispositionen kan fint forsvares ud fra den synsvinkel, at ingen af filmene virkelig svarer til det rygte, filmhistorie-skrivningen har givet dem, og at de netop derfor supplerer hinanden smukt.

»Sherlock Holmes Junior« har altid haft klassiker-ry, og jeg har mere end én gang hørt filmen udnævnt til Keatons bedste. Den holder imidlertid dårligt i forhold til sit rygte, og man kan så begynde at fundere over hvorfor. Filmen er den korteste – spillefilm – Keaton medvirkede i i stumfilm-tiden, og det forekommer mig, at han har økonomiseret lovlig meget med sit plot. I betragtning af, at filmen skal nå at fortælle to historier – omend personerne er de samme – bliver der for knap tid for Keaton selv til at udvikle og ornamentere de to – trods alt ret forskellige – figurer, han spiller i filmen. Mange af filmens bedste scener – dollarseddel-eftersøgningen, forbrydernes attentatforsøg – afvikles i forløb, der er så koncentrerede, at opmærksomheden for ofte er samlet om forkerte personer og ting, når gag'et indfinder sig. Rent fortællateknisk er filmens scener ofte fortalt i for store to taler, og både historiens iderigdom og dens afvikling forekommer mig ringere end i de to andre film, Keaton lavede i løbet af dette hans mest produktive år, nemlig »Our Hospitality« og »The Navigator« (alle tre film havde premiere i løbet af 12 måneder). Det hele hjælper heller ikke på gled af den kopi (Film-museets), Camera viser. Dens tilstand er meget ynkelig.

Som så meget desto større overraskelse kommer derfor gensynet med »Buster som bokser«, som jeg sidst (og først) så for fire år siden. Skønt filmen i det

ydre er en – ikke videre velmotiveret – sammenstykning af to hinanden ret udkommende historier, fungerer den smukt, fordi begge afsnit af filmen – campingturen og boksetræningen – er fortalt med en overlegen sans for komiske virkemidler og med en grundig udnyttelse af Keatons yndlingstype, overklassevraget, der aldeles ikke kan tilpasse sig livets barskere vilkår. Ved at satse på langt skarpere afgrænsede miljøer end i »Sherlock Holmes Junior« får Keaton lejlighed til at vride hvert muligt gag – med variationer – ud af miljøerne, og deri ligger hans virkelige force, forekommer det mig (hvilket også forklarer, hvorfor »Generalen« trods alt forbliver Keatons bedste film).

Hans had-kærligheds-forhold til fremskridtets velsignelser får en ny komisk drejning i camping-sekvensen, hvis påhidsomhed ikke giver vore dages campister meget efter. Og filmens – og i det hele taget ét af Keatons – absolutte højdepunkter ligger i hans akrobatiske excesser i og omkring bokseringen. Næppe noget gag i Keatons karriere har været malket så effektivt til bunds som »hvordan man enterer en bokser«.

Cameras Keaton-serie har i forbløffende – og glædelig – grad forrykket den overleverede kvalitetsskala i Keatons spillefilm. Mest glædeligt er det selvfølgelig at »mindre« Keaton-film viste sig at være større end lovet. Det gælder først og fremmest »Kanonfotografen« fra den ellers komplet nedvurderede MGM-periode, men også sjældent set ting som »Seven Chances« og nu »Battling Butler«. Til gengæld kommer nogle af de »større« film til at afsløre deres svagheder. Og det er forsåvidt også glædeligt, da det altid er rart at have tingene på rette plads.

Still/Buster Keaton
i vanskeligheder
i »Buster
som bokser«.



Lød det, som om jeg syntes »Sherlock Holmes Junior« var dårligt? Det er den kun i forhold til de fleste andre Keaton-film fra tyverne. Sammenlignet med praktisk taget al anden komedie – dengang og nu – er den god. Ib Lindberg.

■ SHERLOCK HOLMES, JUNIOR

Sherlock Jr. USA 1924. **Dist:** MGM → Raymond Rohauer. **P-selskab:** Buster Keaton/Joseph M. Schenck Productions. **P:** Joseph M. Schenck. **Instr:** Buster Keaton*. **Manus:** Clyde Bruckman, Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell. **Foto:** Elgin Lessley, Byron Houck. **Ark/Sp-E:** Fred Gabourie. **Kost:** Clare West. **Medv:** Buster Keaton (Sherlock Junior), Kathryn McGuire (Pigen), Joe Keaton (Pigens far), Ward Crane (Rivalen), Jane Connelly, Ford West, John Patrick, Horace Morgan, George Davis, Ruth Holley, Erwin Connelly. **Længde:** 37 min. (24 bill/sek), 1020 m. **Org. længde:** 4065 fod = 1239 m = 45 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Camera. **Re-prem:** Camera 2.1.73. **Opindeligt prem:** 17.11.24 i Det lille Teater, den gang distribueret af Film-Centralen Metro-Goldwyn; den oprindelige danske censurlængde var 1170 m = 42 min.

*Opindeligt skulle efter sigende Roscoe »Fatty« Arbuckle have instrueret filmen, fordi Buster Keaton ønskede at hjælpe sin gamle ven, hvis karriere tre år tidligere var blevet ødelagt fordi han var indblandet i en skandalesag og stod anklaget for uagtsomt manddrab, uden dog at blive dømt.

■ BUSTER SOM BOKSER

Battling Buster. USA 1926. **Dist:** MGM → Raymond Rohauer. **P-selskab:** Buster Keaton Productions, Inc. **P:** Joseph M. Schenck. **Instr:** Buster Keaton. **Manus:** Paul Gerard, Smith, Albert Boasberg, Charles Smith, Lex Neal. **Efter:** skuespil (samme titel) af Stanley Brightman, Austin Melford. **Adapt:** Ballard McDonald. **Foto:** J. Devereux »Dev« Jennings, Bert Haines. **Ark/Sp-E:** Fred Gabourie. **Elektriske-E:** Ed Levy. **Medv:** Buster Keaton (Alfred Butler), Snitz Edwards (Hans kammer tjener), Sally O'Neil (Bjergpiggen), Walter James (Hendes far), Bud Fine (Hendes bror), Francis McDonald (Alfred Battling Butler), Mary O'Brien (Hans kone), Tom Wilson (Hans træner), Eddie Borden (Hans manager). **Længde:** 73 min. (24 bill/sek), 2000 m. **Org. længde:** 6970 fod = 2100 m = 77 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Camera. **Re-prem:** Camera 2.1.73. **Opindeligt prem:** Røde Mølle 6.5.27, den gang distribueret af Film-Centralen Metro-Goldwyn; den oprindelige danske censurlængde var 2065 m = 77 min.

FRITZ THE CAT

Blandt de mange nye groteske serietegnere, som er dukket op i USA i de seneste år, er Robert Crumb ikke kun den flittigste og hurtigste – han er også den, der kommer længst omkring. Ikke kun angriber han ordensmagten, men også hippie- og freak-folket får sig nogen over snuden. Og anti-narkotikafolkene. Og narkomanerne. Crumb arbejder meget med seksual- og racefordomme. Han har en rå, folkelig gennemslagskraft. Sækkendet er hans manglende ærbødighed også overfor venstreorienterede grupper og forestillinger. Et eksempel på dette er hans løbende serie om om »Lenore Goldberg's Girl Commandoes« – om kvindebefrielsesgrupperne.

Samtidig har han lavet en helt anden type serier – lyriske sange tilegnet galskaben, den erotiske kærlighed, de udfreakede miljøer. Samt vulgære vaudevillier. Og mærkelige »abstrakt ekspressionistiske ultra-super-modernistiske striber«.

Hvad man forgæves må lede efter er alternativer til den situation, der forkastes, eller måske blot ét enkelt lille tilløb til en analyse af et eller andet. Crumb har gjort opmærksom på, at den indre frigørelse for hans vedkommende må komme før analyserne eller