

delses følsomt famlende formulering. Det er en formulering, som læseren ikke kan modtage med samme entusiasme, hvormed den omfattes af forfatteren. Der gemmer sig således i bogens forhold til Törless og hans kriser en uerkendt kult af ubevidstheden og af sjælens mere eller mindre postulerede muligheder. Denne kult er uden moralsk perspektiv og peger dermed lige så stærkt imod nazismen som selve den fortalte historie omkring Basini gør det.

Har Schlöndorff i sin film som nævnt ikke helt kunnet ophæve dette dilemma, så har han dog i nogen grad kunnet afbøde det. Stoffet har på mange måder vundet i nøgternhed og klarhed ved in-struktørens meget rolige og sobre transponering af det til lærredet. Den klamme, umenneskelige skolebygning, det tunge, grænseløse landskab med den dystre by-silhuet står frem og leverer sammen med et par knapt demonstrerede lærerskikkelser en atmosfære af livsfornægtelse, som Schlöndorff ikke havde behøvet at supplere med egne indfald à la scenerne med flue- og museplagerier.

Velgørende var det også at se Basinskikkelsen trukket frem af de psykologiske beskrivelsestæger omkring hovedpersonen og bragt i plan med Törless. Basini er i Marian Seidowskys udformning måske ikke helt så oprørende et væsen som i bogen. Det har filmens diskrete sigte til jødeforfølgelserne og de videnskabelige menneskeeksperimenter under Hitler formodentlig forhindret. Til gengæld lykkedes det Matthieu Carrière at forme en meget fin Törless. Han forenede den vordende æstetikers elegance med en evne til at antyde det ubevidst sanselige og driftsstyrede i sig. Han bar rollen med den rigtige følsomme nonchalance, hvori rørte sig en konstant emotionel og intellektuel uro. Noget erfarent lyste i dette ansigt, der endnu ikke var færdigpræget. Det videregav nogle af de bedste intentioner i Musils portræt af den begavede pubertet.

Skulle man endnu en gang – skønt det her er uretfærdigt at fremture – hæfte sig ved denne films pædagogiske mening i en tysk sammenhæng, nemlig at berøre den særlige tyske dæmoni med alt hvad den har ført med sig, så forekommer det, at Schlöndorff har gjort et lykkeligere greb ved at vælge Musils gamle roman end så mange andre, der har anvendt nutidige manuskripter med flere pegefingre og af en stivere, mere demonstrativ skyld-psykologi. Jeg tænker eksempelvis på en film som »Kirmes«. Mange andre kunne nævnes.

Den uskyld – om dette ord kan bruges – der ligger i et stof, der ikke er sig sin profetiske indebyrd bevidst – er kommet filmen til gode. Og Schlöndorff har omgædet denne uskyld med megen soberhed, rimelighed og finfølelse. Han har

ikke voldtaget historien, ikke overbetonet dens eksemplariske karakter. Han har rensset den, forenklet den, markeret dens vigtigste problemer – og har haft held med det.

Niels Barfoed

## A Fine Madness (Altid i stødet)

Prod.: Pan Arts Prod./Warner Bros. — J. Hell, USA, 1966. Instr.: Irvin Kershner. Manus: Elliott Baker efter egen roman. Foto: Ted McCord. Musik: John Addison. Klipn.: William Ziegler. Dekor.: Jack Poplin. Medv.: Sean Connery, Joanne Woodward, Jean Seberg, Patrick O'Neal, Colleen Dewhurst, Clive Revill, Werner Peters, John Fiedler, Kay Medford, Jackie Coogan, Zohra Lampert, Sorrell Boone, Sue Ane Langdon, Bibi Osterwald, Mabel Albertson, Gerald S. O'Loughlin, James Millhollin, Jon Lormer, Harry Bellaver, Ayllene Gibbons. Dansk distr.: Paramount. Dansk premiere: 30. 11. 1967 i Camera.

Samson Shillitoe er besat af poesien. Da vi straks ved filmens begyndelse møder ham, ligger han i sin seng, men han sover ikke. Han stirrer frem for sig – han er i gang med sit store digt. Og filmen igennem slipper han det aldrig. Han forlanger aldrig respekt for sig selv, alene respekt for det digt, som han kæmper for at få gennemført. Vi ved aldrig, om det vil lykkes ham, vi ved knap nok, om han har talent nok til det, og vi ved ikke en gang, om hans raseri er styret af poesien og *kun* af den – flygter han i sin rastløshed fra en opgave, som han inderst inde føler, han aldrig vil kunne magte. Samson Shillitoe er en rigtig digter, men måske kan vi på ham bruge Kai Friis Møllers sarkasme: Samson Shillitoe er en rigtig digter. En rigtig dårlig digter.

»A Fine Madness« handler om en digter, der slås med sin besættelse, og som ustandselig får lejlighed til at opfatte verden som en undskyldning for, at det ikke lader sig gøre at digte. Alt sværger sig sammen mod ham, livet er et helvede og et kaos af ægteskabelige og romantiske og økonomiske og medicinske og sjælsforstyrrende hindringer, og Samson Shillitoe beskæftiger sig ofte mere med forhindringerne for poesien end med poesien selv. Men vi tør ikke afvise hans ærlige vilje og hans talent – det skinner igennem, at han forstår sig på at anvende ord med den rigtigste kraft og i de rigtige situationer, og vi ser ham kaste sig over papir og blyant, hver gang der gives ham bare et øjeblik ro.

Irvin Kershners »A Fine Madness« er en smuk og levende komedie om en digter i evig ophidselse. Kershner forråder aldrig sin mærkelige helt, men han lader os heller aldrig helt og fuldt vove at tro på hans geni.

Den vilde og utæmmelige Samsons oplevelser beskrives i en stil, der konstant er lige så rastløs og lige så overrumplende, som denne digter selv er det. Kershner lader sin film fastholde solide komedietraditioner, men en barsk virkelighedsfønmelse, der godt kan opfattes som påvirket af den nye bølge, brutaliserer komikken og gør dette digterportræt helt aktuelt. *Ted McCords* kamera er i hastig aktion på gaderne i Samsons farvemættede New York,

og det henter en række mesterligt ramte skildringer af moderne miljøer ind fra alle de sære rum, hvor Samson oplever modstanden mod poesien. En lejlighed som et kaotisk sammensurium af lystige indfald tilsat fattigdom og uorden og en ruinhob, når Samson har udsat det for sit hysteri, et gymnastikinstitut, der damper af sved og prygl, et mondant lægeværelse med fornem systematik og kølig elegance, et videnskabeligt laboratorium, der syder som et *Jerry Lewis*-arrangement – alt dette bliver de autentiske og præcise rammer om Samsons fortrædeligheder. Helt fænomenal er den styrke, hvormed kameraet viser os Samson i hans sidste raserianfald, filmens sidste billede, Samson frådende mod de nysgerrige og sensationsultne naboer foran gadedøren, hvis tarvelige søjler pludselig tårner sig op som søjlerne i det tempel, som den bibelske Samson omstyrtede, da han måtte hæve sig på filistrene. Og Kershners skildring af moderne americana når at omfatte både det hektiske og det monumentalt rolige, cafeteriets inferno bliver meget naturligt de omgivelser, hvor Samsons kone må trælle for at få pengene hjem, og Brooklyn-broen med den balancerende Samson og en tyk mand med bare tæer giver et pludselig frigørelsens øjeblik; Samson nær ved sin poetiske befrielse, aner vi.

På samme måde når »A Fine Madness« at satirisere effektivt over hele det upoetiske apparat af videnskabelighed, som skal få skik på det moderne menneske, inklusive den ukuelige Samson. *Vladimir Nabokov* ville nyde denne films muntre foragt for den gamle paraplyglade wiener-professor, og der er en mægtig triumf i filmens afsløring af videnskabens fallit. Ingen scene i »A Fine Madness« udfolder sig smukkere end den, da de forventningsfulde videnskabsmænd tyst nærmer sig den netop opererede Samson og lytter til hans stilfærdige og fremmede hvisken – alt er lykkedes, den gale digter er lammet, poesien er dræbt; der er bragt orden ind i systemet. Hvorpå Samson eksploderer, den gamle Samson, intet er sket, han slår lige så præcist som før, lige så hårdt, lige så sejrssikkert.

Få moderne komedier er så optimistiske som denne. Der er lige som intet at stille op mod dens uhøjtidelige frækhed og dens respektløshed – den er ikke til at modsige. Og det er et fund af Kershner at lade *Sean Connery* spille digteren og dermed understrege hans fysiske soliditet, hans tekniske perfektion og hans selvsikkerhed. *Sean Connery* får alt ud af scenen hos kvindeklubben, hvor snobberiet er så smukt og sjælfult og ledsaget af harpespil, og de romantiske eventyr er skildret med slyngelromanens naturlige lethed. Samson jager ikke pigerne, de blander sig i ham og hans liv, sekretæren, den russiske læge, psykiaterens kone, men de begriber intet af ham, og det er ikke til at undre sig over. *Jean Seberg* er nobelt sletet som den fine frue, for hvem eventyret indeholder kimen til et oprør mod de ækle børn fra det ækle morgenbord, der skildres med fremragende komisk sans for den grisede uorden i det pæne spisestue – men oprøret er meningsløst; fruhen taler ikke om digte og poesi, hun taler om Apollo. I øvrigt er hun meget sød, og sød er også *Sue Ane Langdon* som den smarte kontordame med de utålelige



A Fine Madness: »Ted McCords kamera i hastig aktion på gaderne i Samsons farvemættede New York« (Sean Connery).

fniserier både før og efter den dejlige forførelse. Men Joanne Woodward som Rhoda, Samsons kone, er anderledes end disse piger. Hun kender simpelt hen Samson, og hun tror på ham. Måske ikke på hans poesi eller hans talent – hun tror på ham selv, og hun ved noget om det, som filmen inderst inde handler om: hengivenhed mellem mennesker. Hun er knyttet til ham, koste hvad det vil, og hun kan hans jargon. Joanne Woodward er et unikum af loyalitet og hidsighed i denne rolle, som hun spiller med fantastisk fornemmelse for alle nuancer hos det trofaste menneske, der ikke vil lade sig kujonere, men som heller ikke kan svinge.

»A Fine Madness« er en film af megen pludselighed. Den springer brutalt fra anekdote til anekdote, den pointerer ikke, men giver i glimt kommenterende billeder af byen og skæbnerne omkring Samson. En komedie i komedien udspilles, da Samson leger psykiater og roder op i et stykke jalousi-hysteri, og komedien hænger sammen med helheden. Alt omkring den gale Samson er lige så sindssygt som han selv – men måske er han den eneste, der magter sin opgave. Samson har et kald, og han vil holde fast ved det og ikke lade sig narre fra at opfylde det. Han er i virkeligheden en af de rene af hjertet.

John Addison har skrevet en musik, der synes at kende hvert et skift i filmens og heltens stemninger. Den er som filmen – urolig og melodios, snart voldsomt larmende, snart stilfærdig og nynnende. Og når den store læge med de heftige freudianismer nærmer sig, sender den mod vore øren en hyletone, der advarer os mod det umenneskelige.

Jørgen Stegelmann

### How to Succeed in Business Without Really Trying (Hvordan man får succes uden at røre en finger)

Prod.: Mirisch Corp./David Swift, USA, 1967. Instr. og manus.: David Swift efter Abe Burrows, Jack Weinstock, Willie Gilbert's skuespil efter S. Meads roman. Foto: Burnett Guffey. Musik: Nelson Riddle. Klipn.: R. Winters og A. Jacobs. Dekor.: Robert Boyle. Medv.: Robert Morse, Michele Lee, Rudy Vallee, Anthony Teague, Maureen Arthur, Murray Matheson, Kay Reynolds, Sammy Smith, John Myhers, Jeff de Benning, Ruth Kobart, Carol Wothington, Janice Carroll, Lory Patrick, Patrick O'Moore, Wally Strauss, Dan Tobin, Robert Q. Lewis, John Holland, Paul Hatman, Justin Smith, George Fenneman, Anne Seymour. Dansk distr.: United Artists. Dansk premiere: 16. 11. 1967 i Imperial.

Når man prøver at danne sig et overblik over tressernes amerikanske film-musical, opdager man, at genrens mest vellykkede og vitale værker i dette tidsrum næsten alle har forsøgt at underlægge sig nye emne-områder, har søgt mod en større hverdagsrealisme og fastere jordforbindelse i udgangspunktet. Den eneste tresser-musical af format i den gamle *back stage*-stil er Mervyn LeRoys herhjemme skammelig oversete »Gypsy«, som Douglas McVay velfortjent bringer til ære og værdighed i sit fortræffelige oversigtsværk »The Musical Film«. Men Vincente Minnellis »Bells Are Ringing« (»Det ringer, det ringer« 1960) var for størstedelen henlagt til noget så hverdagsgråt som en telefoncentral, »West Side Story« drog som bekendt storbymiljøets grusomhed ind i en ganske vist lidt pseudolitterært stileret handling, og George

Sidneys »Bye Bye, Birdie« (1962) havde solid grund under fødderne i sin satire over teenagerens pop-hysteri.

Fornemmelsen af, at det er inden for en mere »realistisk« sammenhæng, at den amerikanske musical vil have de bedste udviklingsmuligheder, bekræftes af dette efterårs to fremtrædende værker i genren, George Roy Hills »Millie« og David Swifts »How to Succeed in Business Without Really Trying«. Hvor den første hurtigt lader sine personer i stikken for at kaste sig ud i overlæssede, syntetiske tyver-pasticher og alskens litterær og filmisk indavl, tager den anden sit udgangspunkt i en hverdagslig situation, de fleste af os kan identificere os med: kampen for tilværelsen i et stort firma. Her hævdes ikke, at det er selve den manglende jordnærhed, der gør »Millie« til en dårlig film – blot må det fæstslås, at man også af en musical må kunne kræve et menneskeligt engagerende stof (som f. eks. den ligeledes tyver-tilbageskuende »Syng i sol og regn« rummede). Når vore to hjemlige musical-eksperter, Erik Ulrichsen og Jørgen Stegelmann, så ivrigt forsvarer lagkage-film som »Millie« og »Ziegfeld Follies«, drives æstetismen i mine øjne ud mod det farlige yderpunkt, hvor det helt uforpligtende og derfor uvedkommende finsmageri befinder sig.

»How to Succeed...« er ingen skelsættende musical-begivenhed, blot en lille oase i den ørkenvandring, vi i de senere år har måttet gennemtræske under Julie Andrews' tandpastasmilende og lettere androgynе ledelse. Det er et New York-eventyr om en ung mands sensationelt bratte opstigning til toppen i et stort firma, hvor alle kæmper mod alle og ingen tricks lades ubrugt. Fyren bruger ikke albuerne i egentlig for-