

Jean-Pierre Melvilles film handler om lovbyrderens verden. Idet lovbyrderne bryder samfundets love skaber de nye love. Mens godt og ondt i den traditionelle gangsterfilm defineres i forhold til samfundets love, så defineres godt og ondt i Melvilles film i forhold til forbrydernes.

Muligvis ligger der en vis værdinihilisme i alle Melvilles film. De synes at sige, at det ene sæt love kan være lige så gode som det andet. Hvad det gælder om er, at vælge sine egne love og leve efter dem. Og det vil sige at være solidarisk med andre, der lever efter ens egne love.

»Storgangsterens sidste kup« handler om en gangster, der, efter at han har indset at spillet er tabt, kun har den ene opgave igen at bevise over for sine gangsterkammerater, at han ikke doublecrossede dem; at det kun er politiet, som ved hjælp af »ufine« metoder fik det til at se sådan ud.

»Ekspert i drab« handler om en lejemorder, der bliver doublecrosset af sine arbejdsgivere. Han har for betaling myrdet en ham ukendt mand. Det er imidlertid ikke det, der er problemet. Problemet er, hvordan han kan hævne sig på sine arbejdsgiver, som svigtede forbryderens lovsystem. Lejemorderen har, som storgangsteren, givet op. Imod slutningen af filmen tilbyder hans falske arbejdsgiver ham et nyt job; han beklager, at han har svigtet lejemorderen da det så ud til han var i politiets klør. Lejemorderen får en chance for at slå en streg over dette snyderi indenfor forbrydernes system. Han afviser tilbudet, skønt der er store pengesummer knyttet til det. Det er vigtigere for ham at skaffe retfærdighed i den snævre verden, som er hans.

Der er noget paradoksal ved denne begrænsede retfærdighedstørst. Melville skildrer den med uforbeholden loyalitet. Lejemorderen bliver til en slags gangsterens politi. Det skildres ikke som paradoksal, at den samme mand der myrder for betaling (og altså helt uden retfærdighedsmotiver) uden for det system, som er hans, inden for systemet er villig til at ofre livet i retfærdighedens navn.

Gangsterfilm laves af lovlydige instruktører til et publikum af lovlydige borgere. I sine forbryderkomedier (som altid har appelleret til det borgerlige publikum) skildrer en Bert Brecht forbryderne som borgerlige, for at fortælle borgerskabet, at det selv lever efter forbryderiske love. Melville gør egentlig det modsatte. Han skildrer forbrydere, der er langt mere lovlydige end de fleste borgere. Han fortæller os, ved at »dyrke« disse forbrydere, at vi skal vælge love og leve efter dem.

Hvad han ikke gør, er at diskutere forbrydernes love. Han prøver ikke, som Penn i »Bonnie og Clyde«, at retfærdiggøre forbrydelsen ved at anlage samfundet. Han hævder ikke, at samfundets love er lige så urimelige eller rimelige som forbrydernes. Han synes at mene, at alle love (samfundssystemer, livssyn, religioner) er lige rigtige, og at de alle kun får værdi igennem, at et individ eller en gruppe vælger dem.

I »Ekspert i drab« har han taget konsekvensen af dette syn. Mens han tidligere kun har skildret berigelsesforbrydere, forbrydere der kun dræber når de er nødt til det, eller i det mindste når samfundets repræsentanter uventet, uforudset, stiller sig

imellem berigelsen (friheden) og dem selv, så skildrer »Ekspert i drab« en mand, hvis forbrydelse fra begyndelsen består i at slå ihjel. Lejemorderen kender ikke sine ofre, og kan derfor fra begyndelsen kun retfærdiggøre sine drab i forhold til sig selv – og ikke i forhold til noget som helst retfærdighedskodeks, noget som helst ydre sæt love.

Hermed synes Melville selv at have bragt sin dyrkelse af de lovlydige gangstere derud, hvor den bliver absurd. Men filmen vil skildre det stik modsatte af et absurd univers eller et menneske, der har opgivet at finde en mening i tilværelsen. Tværtimod skal filmen handle om et menneske, der i sin profession og dens love har fundet *meningen*.

Det tjener filmen til ære, at den ikke argumenterer for det, der ikke kan argumenteres for: troen. Og at den ikke bringer lejemorderens forudsætninger ind i billedet: hans ulykkelige barndom og/eller økonomiske omstændigheder. Men hvis man ikke deler den melvilleske værdirelativisme, der går ud på, at enhver tro, ethvert sæt love, kan være lige gode så længe man bare tror på dem og overholder dem, kort sagt: hvis man nødtigt ser at ens fjender sætter en lejemorder på en, og hvis man i det hele taget anser mordet for en abnormitet som samfundet bør beskytte sig imod, så må man forkaste filmen for dens manglende analyse af en morders mentalitet.

Mens en »Bonnie og Clyde« tvinger én til en lang række moralske overvejelser, der både har at gøre med instruktørens (muligvis forføjede) hensigter og publikums reaktion (som man ikke kan lade være med at antille formodninger om), så er man, stillet over for »Ekspert i drab«, fritaget for en lang række udviklede argumentationer. Instruktøren ved tilsyneladende nøjagtig hvad han vil, og man ved som fanatisk og »gammeldags« rationalistisk modstander af mordere, at man må forkaste filmens budskab i dets radikale helhed.

Tilbage er kun ét problem: at filmen tilbyder én en dybt tilfredsstillende æstetisk oplevelse. Det samme gjorde »Triumph des Willens«. Lad os ikke – endnu en gang – fordybe os i dette paradoks, som kun den dovne eller uærlige kritiker løber fra ved at underkende den æstetiske oplevelse og holde sig til sine moralske domme.

»Ekspert i drab« rummer en æstetisk oplevelse, fordi den er skabt af en virtuos, der nøje ved hvad han vil og tilbyder en entydig og konsekvent opfattelse af det univers han skildrer. Af de senere års franske instruktører, er han den, der bedst forstår at fortælle en historie, og bedst forstår, at hvis man koncentrerer sig om historien skal alt det andet også nok komme med. Den meget omtalte »poesi« for eksempel. Både livssynet, spændingen og poesien, ligger i *selve* historien, er ikke klistret på bagefter. Det er ikke nødvendigt at interviewe Samuel Fuller eller citere Heidegger for at få med, hvad en for spinkel eller for indviklet eller for ulogisk historie mangler. Det er ikke nødvendigt at indblende andre mediers sprog; der fortælles økonomisk, men udtømmende med filmens eget.

Eksempelvis: Lejemorderen identificeres i filmens første lange indstilling med kanariefuglen i dens bur. Det kan ligne »symbo-

lik«, og man stjeler. Indtil det går op for én, at kanariefuglen er der *fordi den skal bruges*. (Hvilket kan minde én om kanariefuglen i Strindbergs »Frøken Julie«; også den har en dobbelt funktion, som symbol og som nødvendig rekvisit i handlingen).

Som historiens ingredienser, Melvilles fortællestil. De lange uklippede sekvenser under politiforhørene og brugen af ruderne mellem kontorerne (således at vi også ser de vidner og politifolk, som midlertidigt ikke er i ilden) kan ikke afvises som virtuose numre. De udnyttes til at skildre, hvilket uoverskueligt antal muligheder både politimanden og lejemorderen må arbejde med, hvilken åndsnaerværelse og kombinationssans, sans for rækkefølge og »timing« de begge må mobilisere. Instruktørens vanskeligheder med at få hele dette sammenkaldte maskineri til at klappe falder sammen med politiets og lejemorderens. Samtidig med, at fortællestilen bliver til en betydningsfuld del af selve historien, henter Melville den vigtigste pointe hjem, at politi og lejemorder (med hver sit system af love som forudsætning) *forbindes* af situationen. Melville sætter dem i samme situation og eliminerer afstanden mellem dem, hvilket netop bringer os ind til filmens motiviske kerne.

Der kunne skrives meget om filmens tilbageholdende brug af farver og musik, om dens tilbageholdende brug af Alain Delons fysiognomi, i det hele taget om dens sparsomhed. Det er en sparsomhed som umiddelbart virker funktionel, spændingsbefordrende, men som på længere sigt bidrager til indtrykket af, at vi har fået for lidt at vide om det (for os, ikke for Melville) væsentlige: hvad får en mand til at myrde for betaling, og hvordan ser han ud indvendigt? Anders Bodelsen

In Cold Blood (Med koldt blod)

Prod.: Columbia/Richard Brooks 1967.
Instr.: Richard Brooks/ass.: Tom Shaw.
Manus: Richard Brooks efter Truman Capotes bog. Foto: Conrad Hall (Panavision sort/hvid) Musik: Quincy Jones. Arkitekt Robert Boyle. Klip: Peter Zinner. Medv.: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart, Gerald S. O'Loughlin, Jeff Corey, John Gallaudet, James Flavin, James Lantz, Charles McGraw, Will Geer, John McLiam, Ruth Storey, Brenda C. Currin, Paul Hough.
Prem.: 14.3. 1968, Imperial. Længde: 132 min. 3695 m. Censur: gul.

Det var et ikke uinteressant sammenbræk, at Richard Brooks' »Med koldt blod« kunne ses i København, den alt for korte tid den fik tilmålt af publikum, samtidig med Arthur Penns »Bonnie og Clyde«. Filmen ligner jo hinanden ved at skildre gangstere, men så hører ligheden også op. I den fundamentale forskel mellem de måder, hvorpå de to film anskuer virkeligheden, kan man godt finde en fundamental forskel mellem to tendenser inden for filmkunsten, og det er næppe udelukkende fordi man finder den ene »bedre« end den anden, at beundrerne af »Bonnie og Clyde« ikke sætter »Med koldt blod« meget højt og omvendt. Det må sikkert ses som udtryk for den enkelte tilskuers temperament

og æstetiske smag om han foretrækker »Bonnie og Clyde«s poetiserende forhold til virkeligheden eller om han lader sig mere fængsle af »Med koldt blod«s rapporterende virkelighedsholdning. »Bonnie og Clyde« blev smukt analyseret og varmt prist af Morten Piil i sidste nummer af »Kosmorama« og jeg føler mig ikke kaldet til at indlade mig i hverken polemik eller vidtstrakte filmanalytiske komparative studier af de to film. På »Med koldt blod«s vegne kan man imidlertid nok undre sig lidt over, at flere anmeldere så så skævt til denne films virkelighedsskildring. Man var meget opsat på at belære både Truman Capote og Richard Brooks om, at de virkelig ikke skulle tro, at de med deres film havde fortalt den hele og fulde sandhed om Perry og Dick, thi noget sådant som den objektive sandhed eksisterer naturligvis ikke.

Man tør vist roligt fastlå, at hverken Truman Capote eller Richard Brooks har næret nogen illusioner i retning af at have fortalt den fulde og hele sandhed om det firedobbelte mord på Clutter-familien og om de to mordere. Idioter er de jo ikke, og »Med koldt blod« er naturligvis ikke dokumentarisk reportage. Selv om den havde været det, ville den dog kun have fortalt os en del af sandheden, så sandt som man allerede på det tidspunkt, hvor man placerer et kamera for at affotografere virkeligheden har taget stilling til, hvordan man vil skildre virkeligheden.

I »Med koldt blod« er en række hændelser i det, vi kalder virkeligheden, genskabt, set gennem et temperament (eller rettere to temperamenter) med samme kunstneriske subjektivitet som i »Bonnie og Clyde«. Når filmene ikke ligner hinanden skyldes det, at Arthur Penn og Richard Brooks ikke ligner hinanden som kunstnere, og at de vil fortælle os vidt forskellige subjektive sandheder med deres film. Til trods for, at »Med koldt blod« er baseret på en bog, der må betegnes som et litterært eksperiment, er det klart, at den er betydeligt mindre eksperimenterende som film end »Bonnie og Clyde«. Tværtimod kan man sige, at den ligger i tydelig forlængelse af en meget livskraftig amerikansk filmtradition.

Inden Truman Capote i 1965 offentliggjorde »Med koldt blod« havde han i mange år syslet med den tanke at skrive en bog, der kunne føre bevis for at en dokumentarisk journalistisk beskrivelse kunne fyldes ud og resultere i et værk af selvstændig litterær kunstnerisk værdi. Capote ville gerne føre bevis for, at der ikke nødvendigvis behøver at være nogen kunstnerisk værdiforskel mellem fiktion og journalistik. Man kan sige, at han begyndte i det stileksperimenterende. Men i sagen om mordet i Kansas i 1959 fandt han det stof, der udløste stileksperimentet. Resultatet blev meget mere end et vellykket litterært forsøg. »Med koldt blod« blev et stykke usædvanlig *documentary-fiction*, en fremlæggen af et stykke virkelighed. Som den poetiske fabulant Capote er, må hans største problem have været at udøve den kunstneriske selvdisciplin, der var nødvendig, hvis han ikke skulle lade sig lokke ud i det hypotetiske af sin fantasi. Han måtte nære sig for at spille forfatter-forsyn i traditionel forstand. Han måtte undgå at moralisere, at overpsykologisere, at arrangere tingene



så de passede i hans kram. »Budskabet« skulle så at sige være indbygget i hændelserne. Stort set nærede han sig, og bogen var usædvanlig.

At overføre bogen til film betød, at man staks opgav det stileksperimenterende. Meget god filmkunst er jo netop *documentary-fiction* og Capote har næppe været upåvirket af filmisk fortælleteknik, da han skrev sin bog. Som film er »Med koldt blod« derfor ikke formeksperimenterende, således som bogen var det litterært. Det turde være indlysende rigtigt af Brooks, der alene har ansvar for manuskriptet, at han ikke i filmen har villet skabe noget, der filmformalistisk skulle modsvare bogens litterære eksperimenter. Vi ville da have fået kunst på kunst på kunst.

Som film er »Med koldt blod« i Brooks' instruktion blevet en *straight* film inden for en virkelighedsbeskrivende amerikansk tradition. Det er første gang, at Brooks befinder sig så konsekvent på det nøgternt-realistiske plan, og det er ikke for meget sagt, at den nu 56-årige forfatter-instruktør efter »The Professionals« og »Med koldt blod« atter er tilbage som et af Hollywoods største talenter. Forhåbentlig er han nu kommet igennem de ambitiøse fejltagelsesperioder.

Man forstår, at Capote er tilfreds med manuskriptet. Det er skrevet af en intelligent manuskriptforfatter, der nøje ved, hvad der adskiller film fra litteratur. Hans sammentrængninger, hans udeladelser og hans omplaceringer af stoffet i Capotes bog er gjort med stor indsigt. Mest iøjnefaldende er det, at Brooks har fjernet næsten alt baggrundsstof vedrørende Clutter-familien, og at han har strøget meget fra sidste halvdel af bogen, hvor Capote mere indgående søger at give en psykologisk beskrivelse af forbryderne. Det forekommer helt rigtigt, at disse afsnit er forsvundet. I visuel udformning ville de formentlig have svækket filmens grundlæggende tema, der er det samme som bogens: En beskrivelse, så nu-

anceret som mulig, af en uhyrlig forbrydelse.

Oplægget til mordnatten er forbilledlig præcist givet. I ganske korte afsnit veksles der mellem forbryderne i bilen på vej til Clutters gård og de fredelige aftensysler hos familien Clutter. Det er indlysende rigtigt, at Brooks ikke i første omgang viser os, hvorledes mordene blev begået. Havde han gjort det, ville tilskuerne måske straks sige fra over for forbryderne. Man ville straks tage stilling, og det er selvfølgelig filmens afgørende pointe, at vi netop ikke som sædvanlig nemt og omkostningsfrit skal tage parti. Den vil have os til at sætte os grundigt ind i præmisserne førend vi drager konklusionen. Først sent i filmen, da vi har lært de to mordere at kende og efter at vi har fået dem etableret i forhold til hinanden, i forhold til deres forudsætninger, til deres miljø og til samfundet, giver Brooks os i en makabert-frysende scene enkelthederne i mordene. I vor bevidsthed er morderne nu i lige så høj grad som dem, de myrder, blevet ofre. Efter den detaljerede mordscene formår Brooks endog at fastholde vor interesse for morderne. Da de til sidst henrettes, føler vi, at vi er vidner til en hævnakt. To menneskeliv er fortabt, rådnethed bort på grund af et samspil mellem ydre og indre omstændigheder. Til det sidste undgår filmen den selvretfærdige moraliseren i lige så høj grad som den liberale indforståethed. »Med koldt blod« placerer ikke entydigt ansvaret for mordernes handlinger det ene eller det andet sted. Hvem tør sætte sig til dommer over de to, hvem tør give en blot nogenlunde udtømmende forklaring på så komplicerede forhold? Kan de overhovedet forklares? Hvad skyldes det, at to normale mennesker foretager en sindssyg handling? Er det en skæbnesvanger kombination af tilfældigheder? To mennesker, der hver for sig ikke ville handle således som de gør, når de er sammen, forbundet som en tredie personlighed. Man er taknemmelig for, at

det er en kunstner, der fremlægger stoffet for os, og at vi ikke skal belemres med specialfantasier fra psykologer, kriminologer o. a., der hver for sig sikkert ville se det hele uhyre klart. »Med koldt blod« beskæftiger sig med noget irrationelt, men det er bl. a. dens styrke, at den ikke falder for irrationaliteten. Filmen er naturligvis en kommentar til den tilstand af aggressivitet, som store dele af det amerikanske samfund befinder sig i i disse år. Ved sin fremlæggelse af en engageret anskuet virkelighed, ved sin respekt for denne virkeligheds mangfoldighed og sammensathed, ved sin overlegne blanding af distance og engagement, er den med til at gøre os mere bevidste med hensyn til denne virkelighed. I et interview i »Kosmorama 76« (oktober 1966) sagde Brooks i anledning af filmen: »Selve forbrydelsen var meningsløs, mordernes tilværelse før mordet var meningsløs, og afslutningen var meningsløs, fordi den ikke løser noget som helst. Hvis vi kan vise dette på lærredet, tror jeg, at det vil være anstrengelserne værd, fordi sådan er tiden nu.« Det har været anstrengelserne værd.

Jeg har svært ved at finde reservationer over for denne film, hvori manuskript, spil, foto og klipning er indgået i en nøje afvejede helhed: en meningsfuld film om meningsløse liv og handlinger.

Ib Monty

Divorce American Style (Skilsmisse på amerikansk)

Prod.: Nat. General Prod., Norman Lear, USA 1967. Instr.: Bud Yorkin/ass.: Rusty Meek. Manus.: Norman Lear. Forlæg: Robert Kaufmans roman. Foto: Conrad Hall (t-c/Widescreen). Klip: Ferris Webster. Musik: David Grusin. Set decorations: Frank Tuttle. Medv.: Dick Van Dyke, Debbie Reynolds, Jason Robards, Jean Simmons, Van Johnson, Joe Flynn, Shelley Berman, Martin Gabel, Lee Grant, Pat Collins, Tom Bosley, Emmaline Henry, Dick Gautier, Tim Matheson, Gary Goetzman, Eileen Brennan, Shelley Morrison, Bella Bruck, John J. Anthony. Prem.: 15.4. 1968, Park. Udlejning: Columbia. Længde 109 min. Censur: rød.

Den amerikanske film-komedie er ikke sådan at få kål på. Som fastømmret genre eksisterer den naturligt nok ikke med samme dominans og kraft som i tredivernes blomstringsperiode, da navne som Ernst Lubitsch, Frank Capra, Leo McCarey og Gregory La Cava gav den en uhørt dybde og bredde, men der kan noteres talrige vellykkede fornyelses-forsøg. Jane Fonda har været den eneste skuespillerinde, der for alvor har kunnet tage arven op efter tredivernes store komediener – hun forener en let, udsøgt sophistication med en nervebetonet erotisk realisme, der vedligeholder jordforbindelsen i den smukke »Jane Fonda-trilogi«: »Vildfaren i paradiset« (George Roy Hill), »En søndag i New York« (Peter Tewksbury) og »På bare tær i parken« (Gene Saks).

Tressernes amerikanske filmkomedie er mindre legende artificiel end tredivernes, stærkere mærket af en neurotisk, hårdkogt og kompliceret samtid. Den kan kaste sig helhjertet ud i den »syge« galgenhumor

(»Dr. Strangelove« og »Stemningsfuld begravelse«) eller blande alvor, humor og poesi efter europæisk mønster (»Peter Sellers i dur og mol« og »You're a Big Boy Now«). Og den kan fremfor alt opretholde en tæt, desillusioneret kontakt med en amerikansk hverdag, hvor frustrationerne breder sig i takt med velstandens overskudsprodukter. Bud Yorkins »Skilsmisse på amerikansk« er i sin svirpende satire helt på linie med Billy Wilders bedste komedier, men den er for størstedelen uden den sammenbidte, næsten principielle bitterhed og kynisme, der ofte truer med at skematisere Wilders film og lige så ofte gør deres forsøg på at demonstrere medfølelse hule og mekaniske.

Tonefaldet minder snarere om Jules Feiffers. Vi indføres i et ganske almindeligt amerikansk forstadshjem lidt over middelklassen. Ægteparret nærmer sig den kritiske fyrreårs-grænse. Han (Dick van Dyke) har møj-sommeligt arbejdet sig op ad den sociale stige, hun (Debbie Reynolds) har tilsyneladende opmuntret ham, men ved filmens start når de under et skænderi til den fælles erkendelse, at dette stræberi blot har været med til at udtørre følelserne. I et utrolig rytmisk raffineret afsnit skildres parrets aftentoilette i en total tavshed, som bliver mere og mere nervepirrende, alt mens skuffer puffes ind og skabs-skydedøre skubbes til side med stadig stigende irritation. Her befinder ægteparret sig i et dø-måne, hvor alt er nøje beregnet på at befordre en gnidningsløs intimitet og gensidig ømheden, men hvor tingenes funktion pludselig vendes på hovedet og bliver våben i et moderne helvede.

Aften-toiletet er blot et af de mange ritualer, filmen har sat sig for at analysere. Der indledes med det klassiske trekants-skænderi mellem mand, kone og den usynligt tilstedeværende psykoanalytiker. Herefter kommer turen til selskabet, ondskab-sfuldt reduceret til en mekanisk hjertelig modtagelse med en overflod af kys og en alkoholisk afsked med lige så mange meningsløse kys. Skilsmisse-ritualet er filmens kerne – skilsmissen sniger sig takket være opmuntrende sagførere, venner og veninder ind på parret, alle er geskæftigt og med en anelse af skadefryd parat til at hjælpe, blot ikke med en forsoning for øje. Så går turen til banken i et uværdigt forsøg på at redde hvad reddes kan økonomisk – scenen har en skitseret parallel i Anders Bodelsens kriminalistiske velfærdsanalyse »Tænk på et tal«. Nu er enhver forsoningsmulighed udelukket, der arrangeres et møde med de to sagførere, som ikke engang gør sig umage for at camouflere deres rutinetræthed.

Det viser sig, at hustruen får alle de økonomiske fordele, så manden med ét reduceres til et fattiglem trods sin udmærkede indkomst. En formanende dommer er ikke villig til at genoprette balancen, og ægtemanden må nu skifte til folkevogn, en ussel lille lejlighed og små måltider ved det nærmeste friluftsfaceteria. Næste ritual bliver søndagsfaderens underholdning af børnene, straks bemærket af den erfarne skilsmisse-ekspert Jason Robards Jr., der prøver at få sin fraskilte kone afsat til Dick van Dyke. Fra nu af intrigeres der på livet løs, men stadig uden at ritualerne – f. eks. baseball-kampen, sammenkomsten

på den »rigtige« restaurant – tabes af syne. Filmens styrke er, at den trods systematikken i satireen ikke mister grebet om det rene følelsesmæssige og individuelt karakteriserende i personskildringen. Dick van Dykes personlighed giver ham glimrende forudsætninger for at fremstille et venligt, lidt drenget dyds-mønster, der er gået i stå. »Det er min fars hånd – og engang var jeg barn,« siger han beruset, mens han på en bar sidder og stirrer på sin hånd, og netop denne vagt selverkendende sentimentalitet giver van Dyke et meget præcist udtryk. Han er den rare UG-dreng, hvis ellers så grundfæstede tillid til de småborgerlige amerikanske dyder begynder at vakle, da rammen om dem – det hellige, dyrt erhvervede hjem – forsvinder.

Forbløffende nænsomt beskrives hans ensomhed efter skilsmissen. I en meget smukt filmet nat-scene, hvor det sorte og mørkeblå pludselig dominerer farvebillederne, kommer han resigneret kørende i sin folkevogn og går op i sin lille nye lejlighed, hvor han forgæves prøver at overtale en besøgende ven til at spise middag med sig. Vennen går, og Dick van Dyke retter an til en ensom hjemmemiddag, mens en ung pige varter sin mand op i genbo-ejendommen. Der insisteres ikke på denne sidehandling, som kun kommer til syne i baggrunden af billedet og afbrydes, da van Dyke trækker gardinerne for. Men netop denne diskretion giver ideen en betydelig følelsesmæssig kraft.

Som Leo McCareys »Den frygtelige sandhed« er filmen en klarsynet hyldelse til ægteskabet. Den ser med mistillid på to snart midaldrende og ret konventionelle menneskers muligheder for at »begynde forfra« efter over femten års ægteskab. Der lægges tidligt op til, at de to skal føres sammen til slut. Ved dommerkendelsen er Debbie Reynolds allerede betænkelig, og de nye ægteskabsmuligheder er for anti-romantiske til at friste nogen af dem. Filmens slut-afsnit er romantisk i sit sigte, men med overtoner af noget desperat, ja næsten hysterisk. Dick van Dyke og Debbie Reynolds mødes tilfældigt på en larmende overfyldt restaurant, og det er »kærlighed ved første øjekast«, støjen forsvinder, og kærligheden genfødes. Hvorefter de bliver enige om, at ægteskabet er hårdt arbejde, og at det eneste mirakuløse ved det er, at »two people meet in the first place«. Men hvordan skal de forenes? Filmen benytter sig her dristigt af et groft, vulgært hypnose-nummer med en mangetydig funktion i helheden. Der synes dog at ligge en indirekte bekendelse til drifterne i den, foruden til den følelses-intuition, som den amerikanske komedie aldrig er hørt op med at tro på.

Bud Yorkins instruktion er myldrende idérig og udformer enkelte afsnit med en rytme-fast musikalsk og pointerings-sans, der lader ane en stor kommende komedie-scenesætter. En udsøgt nydelse er desuden Norman Lears skarptandede, fantasifulde dialog og Jean Simmons' taktfuldt autoritative spil i en utaknemmelig rolle. Og det skulle forhåbentlig være overflødig at tilføje, at filmen er morsom – og det i en grad, man ikke er forvænt med for øjeblikket. Den er lange tiders smukkeste bevis på, at amerikanerne kan le ad sig selv uden at sætte alvoren over styr.

Morten Piil